

Esta obra de Gibson despeja incógnitas, disipa nieblas, aclara zonas de sombra de una personalidad tan singular y carismática como la de García Lorca, por lo que en muchos aspectos y durante mucho tiempo seguirá siendo insuperable. Su reedición no es solo un homenaje al artista, sino una exigencia cultural de gran magnitud.

Cuando apareció por primera vez esta amplísima biografía, obra del mejor de sus conocedores, el hispanista irlandés nacionalizado español Ian Gibson, supuso un hito en los estudios sobre el poeta granadino: su apasionante vida, su papel central en la generación intelectual y artística más fértil de la España contemporánea, así como sus convicciones políticas, estaban en franca contradicción con los valores dominantes hasta casi cuarenta años después de su muerte. Y cuando la obra de Lorca y él mismo a través de su trágica muerte se había convertido en mítica era difícil negar, pero fácil deformar, su peripecia vital.

**Ian Gibson**

**Federico García Lorca**

Título original: *Federico García Lorca*

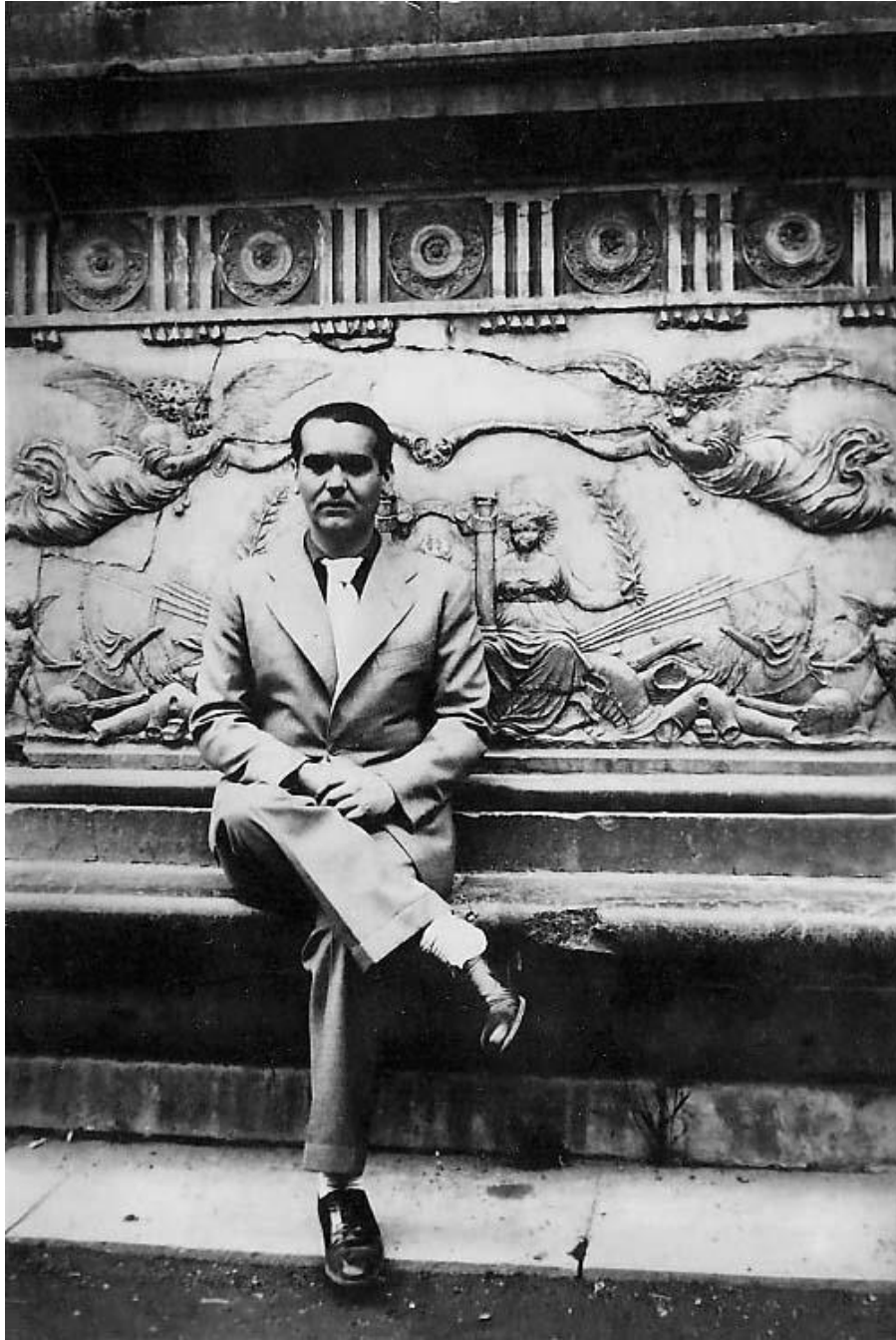
Ian Gibson, 1985

Este epub está realizado en base a la edición de 2011 de Editorial Crítica

Editor digital: brusina y liete

ePub base r1.2

A Carole, más que nunca



**Federico García Lorca ante el palacio de Carlos V en la Alhambra (¿1935?).  
Cortesía de la Casa-Museo Federico García Lorca, Fuente Vaqueros (Granada)**

*Je me demande comment les gens peuvent écrire la vie des poètes, puisque les poètes eux-mêmes ne pourraient écrire leur propre vie. Il y a trop de mystères, trop de vrais mensonges, trop d'enchevêtrement.*

JEAN COCTEAU, *Opium* (1930)

*Sí, poeta es asomarse a las puertas del misterio y volver de él con una vislumbre de lo desconocido en los ojos.*

RUBÉN DARÍO, *Semblanzas*

*Porque yo no soy un poeta, ni un hombre, ni una hoja, pero sí un pulso herido que ronda las cosas del otro lado.*

FEDERICO GARCÍA LORCA, «Poema doble del lago Eden»

*Algo que también es primordial es respetar los propios instintos. El día en que deja uno de luchar contra sus instintos, ese día se ha aprendido a vivir.*

FEDERICO GARCÍA LORCA, entrevista con Pablo Suero,

*Noticias Gráficas*, Buenos Aires, 14 octubre 1933

*Pero antes no sabías*

*La realidad más honda de este mundo:*

*El odio, el triste odio de los hombres,*

*Que en ti señalar quiso*

*Por el acero horrible su victoria,*

*Con tu angustia postrera*

*Bajo la luz tranquila de Granada,*

*Distante entre cipreses y laureles,*

*Y entre tus propias gentes*

*Y por las mismas manos*

*Que un día servilmente te halagaran.*

LUIS CERNUDA, «A un poeta muerto (F. G. L.)»

## AGRADECIMIENTOS [1985]

Por «biografía autorizada» se suele entender, en el mundo de las letras anglosajonas, un estudio para cuya redacción los herederos del biografiado ponen los archivos completos de éste a disposición exclusiva de un autor que ellos aceptan como persona idónea para llevar a cabo la tarea que se propone. Quiero hacer constar que el libro presente no pertenece a tal categoría de obras: no he tenido acceso exclusivo al archivo de los herederos del poeta granadino ni han influido éstos, de manera alguna, en el enfoque de este trabajo, del cual soy el único responsable. Dicho esto, me apresuro a aclarar que nunca habría emprendido la labor de escribir una biografía de Lorca sin haber podido contar con el apoyo previo de su familia, apoyo que me fue amablemente garantizado por Isabel García Lorca en el verano de 1978. Radicado yo poco después en Madrid, la hermana del poeta, fiel a su palabra, puso a mi disposición cuantos manuscritos, cartas y otros papeles y documentos del archivo familiar iba solicitando ver durante mis investigaciones, además de aclararme numerosos puntos relacionados con la vida y obra de su hermano. A ella le expreso desde aquí mi sincera gratitud, que hago también extensiva a su sobrino Manuel Fernández-Montesinos García.

¿Cómo olvidar aquí a Francisco García Lorca y a su mujer, Laura de los Ríos, tristemente fallecidos? Tanto de Laura como de Francisco —pienso no sólo en mis conversaciones con éste sino, especialmente, en su libro póstumo *Federico y su mundo*, hecho posible gracias a la eficaz colaboración de su viuda y Mario Hernández— procede no poca información recogida en esta obra.

La lista de aquellos otros amigos, colegas, estudiosos, lorquistas y conocidos del poeta cuya aportación a este primer tomo de mi biografía ha sido, de una manera u otra, valiosa, es larguísima. El nombre de Marie Laffranque merece ocupar, sin duda, el puesto de honor: sin sus extraordinarios trabajos sobre Lorca, es probable que nunca se me hubiera ocurrido la idea de escribir este libro. También es una obligación, así como un placer, expresar mi gratitud —que sienten todos los lorquistas— a Arturo del Hoyo por su magnífica labor pionera al compilar, ampliar y anotar, edición tras edición, las *Obras completas* de Lorca publicadas, a partir de 1954, por Aguilar, que a todos nos han servido de punto de partida para nuestras investigaciones. Eutimio Martín, autor de una importante tesis doctoral, todavía inédita, sobre los primeros escritos lorquianos, ha sido, entre tantos amigos, seguramente quien más me ha colmado de favores de todo tipo, entre ellos el de



leer las pruebas compaginadas de este libro: a él mi profundo agradecimiento. Maribel Falla, heredera del gran compositor, me atendió siempre con generosidad, abriéndome el archivo de su tío, tan amorosamente conservado y clasificado. Lluís Permanyer fue, en Barcelona, el perfecto amigo, contestando mis cartas con una rapidez insólita por tierras hispanas. Tica Fernández-Montesinos García me alentó en mi labor, abriéndome importantes puertas, al igual que lo hizo Fina de Calderón. Francisco Giner de los Ríos y su esposa María Luisa me hicieron sentir mejor que nadie lo que había sido el espíritu que animaba el Instituto Escuela, hijo de la Institución Libre de Enseñanza. Isabel y Eduardo Carretero me evocaron, en numerosas conversaciones, el ambiente de la Granada de la preguerra. Y Ángel Carrasco y Ana Rodríguez Cortezo demostraron ser, en momentos para mí difíciles, amigos de verdad.

Entre los lorquistas —esta Internacional cada vez más nutrida—, además de a los ya mencionados, vaya mi gratitud especial, por su obra y su colaboración, a Andrew Anderson, André Belamich, José Luis Cano, Claude Couffon, Daniel Eisenberg, José Luis Franco Grande, Miguel García-Posada, Mario Hernández, Eulalia-Dolores de la Higuera, José Landeira Yrago —que, como el amigo señalado antes, tuvo la amabilidad de leer las pruebas compaginadas de este libro—, Piero Menarini, Helen Oppenheimer y Antonina Rodrigo. Que conste también mi aprecio por la labor de Christopher Maurer, cuya ordenación cronológica del epistolario de Lorca (tarea nada fácil), que sigue el precedente establecido por André Belamich, me ha sido sumamente útil.

El poeta Vicente Aleixandre, recientemente fallecido, con quien pasé horas inolvidables, me autorizó amablemente a reproducir el texto íntegro de su emocionante evocación de Lorca, publicada por vez primera en 1937.

El Instituto de Cooperación Iberoamericana me otorgó en 1980 una pequeña beca para sufragar algunos gastos relacionados con mis investigaciones, siendo entonces director de la casa José María Álvarez Romero. Fue un detalle que agradecí entonces y que no olvido ahora.

¿Me perdonarán las otras muchas personas con las que estoy en deuda —entre ellas, numerosos amigos— si sólo cito aquí sus nombres, sin especificar la naturaleza de su aportación a mi trabajo? Espero que sí, pues para hablar puntualmente de ésta en cada caso harían falta muchas páginas. Ruego asimismo a aquellos cuyo nombre olvide estampar a continuación que me disculpen: dados los muchos años que uno lleva indagando sobre Lorca y su mundo, es inevitable que se produzcan algunas lagunas.

Rafael Abella; Manuel del Águila Ortega; Francisca Aguirre; Rafael Alberti; Dámaso Alonso; Alberto Anabitarte; Manuel Ángeles Ortiz (†); Cayetano Aníbal; Archivo de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando (hoy Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense); Antonio Arribas; Adoración Arroyo Cobos; Arxiu Històric de la Ciutat, Manresa; Peter G. Ashton; Marcelle Auclair (†); Enrique Azcoaga; Jesús Bal y Gay y Rosa García Ascot; Mariano Balaguer; Pío Ballesteros; Juan Antonio Bardem; Ángela Barrios; Antonio Barrios; José Luis Barros; José Bello; José Bergamín (†); Biblioteca General de la Universidad de Granada; Biblioteca Nacional de España; Eduardo Blanco Amor (†); Carlos Bousoño; Gerald Brenan; Andrew Budwig; José y María Fernanda Caballero; Antonio de Casas; Eduardo Castro; Josefina Cedillo; Miguel Cerón Rubio (†); Jacques Comincioli; Miguel y Carola Condé; Evaristo y María Correal; Natalia Jiménez de Cossío (†); Falina Cristóbal; Manuel Chaves Ruiz; José Choín Castro; Ana María Dalí; Salvador Dalí; José Delgado Delgado; Nigel Dennis; Ernesto Dethorey; José Díaz; James Dickie; Gerardo Diego; Luis Domínguez Guilarte; Gervasio Elorza; Antonio Escudero; José Ángel Ezcurra; José Fernández Berchi; José Fernández Castro; Francisco García Majado; Isabel García Palacios; María García Palacios (†); Clotilde García Picossi; Federico García Ríos (†); Alfonso García Valdecasas; J. M. Gasol; Julia Gómez Arboleya; Emilio Gómez Orbaneja; María Luisa González, viuda de Vicéns; Luis González Arboleya; Antonio González Herranz; Jaime Gorospe; Félix Grande; Helen Grant; Caritat Grau Sala, viuda de Gasch; Günter y Susanna Grossbach; José Luis Guerrero; Jorge Guillén (†); Cristóbal Halffter; Ernesto Halffter; Hemeroteca de la Casa de los Tiros, Granada; Hemeroteca Municipal de Madrid; David Henn; Francisco Hernández; Gloria Ibáñez; Institut Municipal d'Història, Barcelona; Antonio Jiménez Blanco; Paz Jiménez Encina, viuda de Marquina; Enrique Jiménez Maicas; José Jiménez Rosado; Rafael Jofré García (†); José Ladrón de Guevara; Ignacio Lassaletta; Manuel López Banús; Pilar López Júlvez; Juan de Loxa; María José Lozano; Cristino Mallo; Maruja Mallo; Antonio ManjónCabeza Sánchez; Francisco Martín; Jacinto Martín; Ángel Mateos; Miguel Molina Campuzano; Charles Montagu-Evans; Francisco Montes Valero; José María Moreiro; Carlos Olmos; Santiago Ontañón; Manuel Orozco Díaz; Ernesto Ortega Lupiáñez; Matilde Palacios García; Mariano Peña; Juan Pérez de Ayala; Antonio Pérez Férez; Antonio Pérez Funes (†); Adoración Pérez García; Editorial Planeta (laboratorio fotográfico); Gonzalo Pontón; Manuel Rivera; Manuel Robles; Antonio Rodrigo; José Rodríguez Contreras (†); Antonio Rodríguez Valdivieso; Eduardo Rodríguez Valdivieso; Manuel Romero Olabarrieta; Luis Rosales; José Antonio Rubio Sacristán; José Ruiz-Castillo; Arturo Sáenz de la Calzada; Luis Sáenz de la Calzada; Regino Sainz de la Maza (†); Melchor Saiz Pardo; Clara Sancha, viuda de Alberto Sánchez; Alcaín Sánchez; Juan Pedro Sánchez; Rafael Sánchez Ventura (†); Rafael Santos Torroella; Andrés Segovia; Leslie Sheil; Sanford y Helen

Shepard; Jaume Sobrequés; Ramón Sol; Margarita Ucelay; María del Reposo Urquía; Rafael Utrera; Agustín Valdivieso; Pilar Varela; Roger Walker; Anthony Watson; Jane Wellesley; His Grace the Duke of Wellington; John Wolfers; y también Miguel Ángel Furones, James Hourihan, William Layton, Robert McCrum y Padraic Collins.

Finalmente, para cerrar esta larga relación, quiero dejar constancia de la paciencia con la cual mis hijos Tracey y Dominic me han aguantado durante tantos años de investigaciones lorquianas, y, concretamente, mientras trabajaba en este libro; libro que, sin la fe y el apoyo constante de mi mujer, a quien va dedicado, jamás habría visto la luz.

## AGRADECIMIENTOS [1987]

Esta lista de agradecimientos es forzosamente incompleta, ya que sería imposible recordar a todos los que me han ayudado en unas investigaciones que han durado más de veinte años. Además, he decidido no reproducir aquí los nombres ya mencionados en mis libros sobre la muerte del poeta, donde podrá encontrarlos el lector interesado.

Quisiera repetir lo que dije al principio del primer tomo de esta biografía: que sin la labor de otros numerosos investigadores —y especialmente de Marie Laffranque— me hubiera sido difícil, tal vez imposible, llevar a cabo mi tarea. Soy muy consciente de que este libro está en deuda con muchísima gente y de que, en cierto modo, es una obra colectiva.

¿Cómo decidir entre la relativa importancia de las aportaciones hechas a mi trabajo por tantas personas? Sería una tarea ingrata, además de imposible. Por ello, después de los agradecimientos a las instituciones, he decidido poner todos estos nombres juntos en orden alfabético. Espero no ofender con ello a nadie.

La investigación de la cual es resultado el presente tomo ha sido muy costosa económicamente, y no hubiera sido factible sin el apoyo de varias entidades. Además de la editorial Grijalbo, que ha atendido estoicamente mis frecuentes peticiones monetarias, me han ayudado generosamente con becas y bolsas de viaje el Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para la Cooperación Cultural y Educativa, el Instituto de Cooperación Iberoamericana, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, el Ministerio de Asuntos Exteriores, la Unión de Escritores y Artistas Cubanos y, a través de la Irish National Commission, la UNESCO Participation Programme 1984-1985. También debo un agradecimiento muy especial a Siemens, S. A., y a Baldur Oberhauser, que, con el asombroso regalo de un ordenador —conocido familiarmente con el nombre de *Horacio*—, aligeraron enormemente mi trabajo y hasta me salvaron muchas veces de la desesperación.

Mi querido amigo Eutimio Martín, lorquista de pro, ha tenido la amabilidad de leer las galeradas del libro y de señalar, con su discreción habitual, además de erratas e imperfecciones estilísticas, algunas deficiencias del texto. Por su constante respaldo desde que emprendí mi tarea biográfica le debo a este generoso palentino más de lo que pudiera expresar aquí.

¿Y cómo no dar las gracias a todos los que, durante años, me han sacado cientos de libros y de periódicos de las distintas bibliotecas y hemerotecas donde he tenido el privilegio de trabajar? Vaya mi más sincero reconocimiento al personal de la Biblioteca Nacional de Madrid; de la Casa de l'Ardiaca, Barcelona; de la Casa de los Tiros, Granada; y de la Hemeroteca Municipal de Madrid.

A todos los siguientes —entre ellos ya demasiados muertos— y a los que he olvidado sin querer, mi más sincera gratitud:

Sam Abrams; Francisca Aguirre; Rafael Alberti; Antonio y María Alcaraz; Vicente Aleixandre (†); José María Alfaro; Javier Alfaya; Dámaso Alonso; Frederic Amat; José Amorós; Andrew Anderson; Juan Benito Arguelles; José Arco Arroyo; Antón Arrufat; Marcelle Auclair (†); Enrique Azcoaga (†); María Teresa Babín; Jesús Bal y Gay; Pío Ballesteros; Miguel Barnet; André Belamich; José Bergamín (†); Ciro Bianchi Ross; Enrique Blanco; Eduardo Blanco-Amor (†); Norah Borges; José y María Fernanda Caballero; Lidia Cabrera; Fina de Calderón; Antonio Campoamor; José Luis Cano; Francisco Caracuel; Eduardo Carretero; Antonio Carrizo; Emilio Casares Rodicio; Manuel Castilla Blanco; José Miguel Castillo Higuera; Josefina Cedillo; Arturo Cuadrado Moure; Bernardo Cuadrado Moure; Philip Cummings; Dardo Cunio; Alvaro Custodio; Manuel Chapa; Salvador Dalí; Santiago Delgado; José Delgado Delgado; Nigel Dennis; José Díaz; James Dickie; Gerardo Diego (†); Francisco Javier Díez de Revenga; Elizabeth Disney; Luis Domínguez Guilarte; Jorge Guillén (†); Ernesto Durán (†); Fernando de Elizalde; Lidia Espasande; María Luisa Díez-Canedo de Giner; José Luis Fajardo; Jorge Feinsilber; Carlos Fernández; José Fernández Castro; Manuel Fernández-Montesinos García; J. V. Foix (†); José Luis Franco Grande; Miguel Ángel Furones; David Galadí Enríquez; José Carlos Gallardo; Rosa García Ascot; María del Carmen García Lasgoity; Francisco García Lorca (†); Isabel García Lorca; Francisco García Majado; Juan García Morcillo; Juan Gil-Albert; Ernesto Giménez Caballero; Francisco Giner de los Ríos; Nigel Glendinning; José Antonio Gómez Marín; Alejandro González Acosta; Antonio González Herranz; Pedro Miguel González Quijano; Félix Grande; Helen Grant; Emilio Gómez Orbaneja; José Gudiol (†); Ernesto Guerra da Cal; Alfonso Guilabert Pedrero; Campbell Hackforth-Jones; David Henn; Mario Hernández; Miguel Hernández Sola; Eulalia-Dolores de la Higuera Rojas; Modesto Higuera (†); Arturo del Hoyo; Rafael Inglada; José María Izquierdo Bertiz; Jesús Izquierdo Corralero; José Jiménez Rosado; Allen Josephs; José Jover Tripaldi; Richard Kidwell; José Landeira Yrago; William Layton; Manuel y Mercedes López Banús; Pilar López Júlvez; José López Rubio; Juan de Loxa; Dulce María Loynaz; William Lyon; Antonio Manjón; Manuel Marín Forero; Agenor Martí; Francisco Martín; José Martín Jiménez; Luis Martínez Cuitiño; Pedro Massa; Blas Matamoros; Ángel

Mateos; Christopher Maurer; Mary McCarthy; Piero Menarini; Gonzalo Menéndez Pidal; Antonio Mendoza Lafuente (†); Thomas Middleton; César Antonio Molina; Ricardo Molinari; Maricarmen Montero; Francisco Moreno Gómez; Roger Mortimore; Mary Carmen Muñoz; Ricardo Muñoz Suay; Santiago Ontañón; Manuel Orozco; Roberto Otero; Mariano de Paco; Fernando Pajares; Josep Palau i Fabre; Moisés Pérez Coterillo; Juan Antonio Pérez Millán; Lluís Permanyer; Antoni Pitxot; Gonzalo Pontón; Ana María Prados; Jesús Prados Arrarte (†); Orlando Quiroga; Antonio Ramos Espejo; Manuel Ravina Martín; Juan Reforzo Membrives; Alvaro Restrepo; Sebastián Riera; Laura de los Ríos de García Lorca (†); Enrique de Rivas; Pablo Robredo; Antonina Rodrigo; Tomás Rodríguez Rapún; José Rodríguez Contreras (†); Eduardo Rodríguez Valdivieso; Isabel Roldán García (†); Alfredo Rollano; Luis Rosales Camacho; José Antonio Rubio Sacristán; Arturo Ruiz-Castillo Basala; José Ruiz-Castillo Basala; Luis Ruiz-Salinas Martínez; Carlos Ruiz Silva; Arturo Sáenz de la Calzada; Luis y Maruja Sáenz de la Calzada; Ángel Sahuquillo; Pedro Sáinz Rodríguez (†); Luis Sáiz; Melchor Sáiz Pardo; Horacio Salas; Agustín Sánchez Vidal; Emilio Santiago Simón; Rafael Santos Torroella; Andrés Segovia (†); Antonio de Senillosa; Philip Silver; Jaume Sobrequés; Ramón Sol; Andrés Soria Ortega; Leslie Stainton; Coen Stork; Daniel Sueiro (†); Mauricio TorraBalari; Amelia de la Torre (†); César Torres Martínez; Javier Torres Vela; Margarita Ucelay; Rafael Utrera; Felipe Vallejo; Pilar Varela; Benigno Vaquero; Roberto Villayandre; José María Vives; Anthony Watson; Héctor Yanover; Alberto Zalamea; Julio Oscar Zolezzi y Ofelia Zuccoli Fidanza.

Por último, obligado es agradecer muy especialmente a mi familia —mi esposa Carole y mis hijos Tracey y Dominic— su paciencia, comprensión y apoyo moral durante tantos años de trabajo. Han sido, los tres, torres de fortaleza.

IAN GIBSON

*Madrid, 2 de septiembre de 1987*

## PRÓLOGO

*En el setenta y cinco aniversario del asesinato de Federico García Lorca, Editorial Crítica —y se lo agradezco de corazón— se ha empeñado en sacar otra vez a la luz esta biografía, publicada por Grijalbo en dos tomos (1985 y 1987, respectivamente) y reimpresa, por Crítica, ligeramente revisada, en 1998, centenario del nacimiento del poeta.*

*Si las listas de agradecimientos de los dos volúmenes de la edición original del libro parecían, al decir de un amigo, cementerios —por estar sembradas de tantas cruces indicando el fallecimiento de no pocos de quienes me habían ayudado con mis pesquisas—, ¿qué decir de la situación ahora? Me aterra pensar en los años transcurridos desde que empecé a investigar la vida y la obra de Lorca.*

*Releer el libro ha sido recordar centenares de entrevistas y mil peripecias en España, Francia, Inglaterra, Nueva York, Cuba, Buenos Aires... e infinitas horas pasadas en la Hemeroteca Municipal de Madrid, entonces ubicada en un viejo caserón de la Plaza de la Villa (¡ay campana de las Carboneras!), cuando todavía no había ordenadores ni apenas fotocopias.*

*Quiero recordar, con sumo cariño y gratitud, al gran editor y ser humano que fue Juan Grijalbo, sin cuyo apoyo nunca habría podido llevar a buen puerto mi proyecto biográfico.*

*Y luego a numerosas personas clave para el mismo, por sus publicaciones o su testimonio personal, todavía vivas en 1987 pero ya desaparecidas. Entre ellas Marie Laffranque, André Belamich, Ernesto Giménez Caballero, José Luis Cano, Dámaso Alonso, Ernesto Guerra da Cal, José Landeira, Eduardo Rodríguez Valdivieso, Daniel Devoto, José Caballero, Margarita Ucelay, Arturo del Hoyo —artífice de la mítica edición Aguilar de las obras de Lorca, ya pasada a mejor vida—, Luis Sáenz de la Calzada, Francisco Giner de los Ríos, María Luisa González, José Antonio Rubio Sacristán, Manuel Ángeles Ortiz, Rafael Martínez Nadal, Isabel García Lorca, José («Pepín») Bello, Luis Buñuel, Salvador Dalí... Son los nombres que se me ocurren ahora, pero hay muchísimos más.*

*La marcha inexorable del tiempo, además de llevarse a tanta gente cercana de alguna manera al poeta, no ha hecho más que asentar la fama internacional de éste. Lorca tiene hoy una irradiación mundial y su universo se ha convertido, casi se podría decir, en símbolo de lo español.*

*Es mi obligación aclarar que no he modificado el contenido del texto publicado en 1998. Habría sido una tarea titánica, imposible para mí en estos momentos. Me he limitado a darle un repaso al estilo y, en algún caso aislado, a señalar en nota a pie de página la presencia de un error. Me ha parecido más leal con el lector proceder así y no introducir correcciones «silenciosas».*

*Para quienes desean estar al tanto del alud de nueva información sobre el poeta y su entorno aparecida desde entonces me atrevo a recomendarles mi *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, editada por Plaza y Janés en 1998 y hoy en su cuarta impresión con Random House DeBolsillo (se trata de la traducción española de la edición inglesa). También considero que mi último libro sobre el poeta, *Lorca y el mundo gay* (Planeta, 2009), es merecedor de atención, entre otras razones por el descubrimiento del «amor que no pudo ser» del Federico adolescente, la cordobesa María Luisa Natera Ladrón de Guevara.*

*Lorca y el mundo gay. Cuando salió el primer tomo de esta biografía en 1985 el adjetivo no se había generalizado, la homosexualidad todavía se consideraba un baldón y personas hubo que pusieron el grito en el cielo clamando «que Lorca era “normal”», «que ellos nunca vieron nada», que el libro invadía la intimidad del poeta, que para entender su obra no hacía falta traer a colación su vida privada, etcétera, etcétera. Desde entonces el cambio ha sido radical. Hoy ningún crítico se atrevería a analizar la obra lorquiana sin tener en cuenta su condición de marginado sexual en una sociedad extremadamente conservadora. Bien es cierto que «el poema es el poema» y que se puede afrontar sin saber nada de su autor. Pero, como biógrafo que soy, entiendo que uno está en su derecho al querer conocer no sólo el texto literario sino a quien ha sido capaz de crearlo, al querer indagar sobre las conexiones entre ambos. Si alguien no lo entiende así, también está en su derecho, aunque creo que se equivoca.*

*Hoy sabemos mucho más acerca de Lorca de lo que era el caso en 1985. Por ejemplo, se ha publicado el vasto y extraordinario corpus de sus escritos juveniles. Pero queda mucho por descubrir. Debido a la guerra civil y a la consiguiente y cruel diáspora, todavía existe la posibilidad de que se encuentre por las Américas, olvidada en algún cajón o entre las páginas de un libro, documentación clave. ¿Dónde están las cartas del poeta a Adolfo Salazar, por ejemplo? ¿Dónde está el archivo de Gabriel García Maroto, editor de *Libro de poemas*? Lo mismo se puede decir pensando en las estancias de Lorca en Nueva York (1929-1930), Cuba (1930) y Buenos Aires y Montevideo (1933-1934), muy estudiadas pero todavía llenas de incógnitas y lagunas. En el caso de un gran escritor —creo que fue T. S. Eliot quien lo dijo— cualquier papel, aunque sea la lista de la tintorería, puede tener enorme interés. Y Lorca es uno de los más grandes. Como Dalí, era un creador incansable y además muy generoso a la hora de regalar papeles, dibujos, anécdotas, dedicatorias... De sus muchísimas cartas al pintor, por cierto, sólo conocemos algunas. Es una ausencia que duele porque en ellas ponía lo*



*mejor de sí (lo sabemos por las respuestas de Salvador, que sí se han conservado).*

*¿Los herederos de Rafael Martínez Nadal (fallecido en 2001) nos aclararán un día si obran todavía en su poder cartas inéditas del granadino? En Lorca y el mundo gay di a conocer una muy importante de Nadal al poeta. Tiende a confirmar lo que muchos sospechábamos: la bisexualidad del gran amigo, razón quizá de su tenaz oposición a quienes insistíamos en que la homosexualidad de Lorca tenía mucho que ver con su obra, que gira obsesivamente en torno a la frustración amorosa. ¿Quemó realmente Martínez Nadal las cartas recibidas del poeta desde Nueva York y Cuba, en las cuales, según varios testimonios, aludía a sus actividades homoeróticas en la metrópoli estadounidense?*

*No se trata de morbosidad sino de querer conocer mejor al hombre y su obra. Y, con ello, a nosotros mismos, puesto que el género biográfico también es eso, profundizar en la condición humana. España es un país parco en biografías, como bien apuntó Gerald Brenan, y ello supone una carencia muy grave. ¡Cuántos ilustres españoles (y españolas, perdón) están todavía sin la que se merecen y que nosotros necesitamos!*

*Cambiando de asunto, quiero aprovechar esta oportunidad para expresar el profundo desconsuelo que me produce constatar la progresiva, y al parecer imparable, destrucción de la Vega de Granada, paraíso infantil de Lorca y fuente de inspiración de toda su obra. ¡Si la viera ahora! ¡Si la viera Manuel de Falla!*

*En cuanto a los restos del poeta, se buscaron en 2009 y, debido a un deficiente trabajo previo, no se encontraron. A día de hoy sólo sabemos que el atroz crimen se cometió no lejos de Fuente Grande, en el municipio de Alfacar. Dada la actual coyuntura política parece difícil que por el momento se siga tratando de localizar la fosa.*

*Que España no haya recuperado todavía al desaparecido más famoso de la guerra civil es, a mi juicio, lamentable.*

*Un buen amigo del poeta —Ramón Pérez Roda— le escribió en una carta que cito en el libro: «Bienvenido a esta Granada que te debe casi la existencia. Tú eres su espíritu». Son palabras que me han producido un escalofrío al releerlas. Causa indignación y dolor el hecho de que todavía se mantenga en el centro de la ciudad, donde se fusiló a miles de inocentes, el monumento a José Antonio Primo de Rivera. Entiendo que Lorca no se equivocaba mucho al decir, en junio de 1936, que Granada tenía «la peor burguesía de España».*

*Además de ser «un poeta telúrico, un hombre agarrado a la tierra» —son sus palabras—, era un revolucionario que quería ayudar a cambiar el mundo con su obra y, sobre todo, con su teatro. La identificación con Cristo, explorada por Eutimio Martín, está fuera de*

*duda y casi se podría decir que se halla incluso en la manera de su muerte. Se me viene a la memoria una frase de uno de sus textos juveniles: «Mirad que hay hospitales que se derrumban, hombres que blasfeman porque no comen y desamores en las sendas». Y otra: «Hay que ser hijos de la verdadera patria: la patria del amor y de la igualdad».*

*Su hermano Francisco dijo que, de todos los escritores de su generación, Federico era quien estaba socialmente más comprometido. Estoy de acuerdo. Desde sus primeros versos hasta La casa de Bernarda Alba la preocupación es constante.*

*Haber podido dedicar tantas décadas a estudiar al hombre y su obra ha sido el mayor privilegio de mi vida.*

Madrid, junio de 2011

## INTRODUCCIÓN

¿Quién te vio y no te recuerda?

*Este verso del «Romance de la Guardia Civil Española», referido a la ciudad de los gitanos que acaba de destruir la Benemérita, bien puede aplicarse al hombre Federico García Lorca. Acerca del incomparable don de gentes del poeta, de su arrolladora personalidad, de su innata cualidad de juglar, actor y animador de fiestas, de su talento como pianista, de su capacidad para crear felicidad en torno suyo, existen múltiples testimonios.*

*Ha escrito Jorge Guillén:*

*Federico nos ponía en contacto con la creación, con ese conjunto de fondo en que se mantienen las fuerzas fecundas, y aquel hombre era ante todo manantial, arranque fresquísimos de manantial, una transparencia de origen entre los orígenes del universo, tan recién creado y tan antiguo. Junto al poeta —y no sólo en su poesía— se respiraba un aura que él iluminaba con su propia luz. Entonces no hacía frío de invierno ni calor de verano: «hacía... Federico».<sup>[1]</sup>*

*Otro gran poeta amigo de Lorca, Pedro Salinas, ha recordado:*

*Se le sentía venir mucho antes de que llegara, le anunciaban impalpables correos, avisos, como de las diligencias en su tierra, de cascabeles por el aire. Cuando ya se había marchado, aún tardaba mucho en irse, seguía allí rodeándonos aún de sus ecos, hasta que, de pronto, decía uno: «Pero ¿se ha ido ya Federico?».<sup>[2]</sup>*

*Por su parte, Luis Cernuda apuntaría:*

*Había que quererle o que dejarle; no había ya término medio. Esto lo sabía él y siempre que deseaba atraer a alguien, ejercer influencia sobre tal o cual persona, se ponía al piano o le recitaba sus propios versos ... Estaba tan vivo, estremecido por el vasto aliento de la vida, que parecía imposible hallarlo inmóvil en nada, aunque esa nada fuese la muerte. Si alguna imagen quisiéramos dar de él sería la de un río. Siempre era el mismo y siempre era distinto, fluyendo inagotable, llevando a su obra la cambiante memoria del mundo que él adoraba.<sup>[3]</sup>*

*Habla ahora el crítico de arte Sebastia Gasch:*

*Poseía el puro aroma de lo que brota espontáneo y firme. Y, asomada siempre a su rostro, aquella franca risa, luminosa y cordial, entre ingenua y picaresca. Rezumaba sur por todos sus poros.<sup>[4]</sup>*

*Aquel don de gentes lo ejercía Lorca a cualquier hora del día o de la noche, en cualquier sitio, y no sólo cuando el poeta se encontraba entre los suyos. Pudo comprobarlo Dámaso Alonso, que coincidió con él en Nueva York:*

*El éxito social del hombre «Federico García Lorca» es, antes que nada, un éxito español. En España él se convierte en el centro atractivo de cualquier grupo de amigos, de cualquier reunión donde se encuentre. Tiene un tesoro inacabable de gracias, se ríe con sonoras carcajadas y contagia al más melancólico. Ahora se pone con una servilleta las barbas de Valle-Inclán; ahora parpadea y habla sorbiéndose las pausas, como Gerardo Diego; ahora arrastra las erres guturales de Max Aub; ahora pinta «putrefactos». No dotes inconexas e insignificantes de juglar, sino formidable poder de captación de todas las formas vitales... Pero estamos ahora en Nueva York, en una wild party, por el capricho de un millonario americano: dispersión total por los amplios salones en pequeños grupos gesticulantes, donde los brebajes empiezan a producir su efecto. De repente, aquella masa alocada y disgregada se polariza hacia un piano. ¿Qué ha ocurrido? Federico se ha puesto a tocar y cantar canciones españolas. Aquella gente no sabe español ni tiene la menor idea de España. Pero es tal la fuerza de expresión, que en aquellos cerebros tan lejanos se abre la luz que no han visto nunca y en sus corazones muerde el suave amargo que no han conocido.<sup>[5]</sup> Pero no todo en Federico era alegría. Se dio cuenta de ello, en 1927, el crítico literario catalán Lluís Montanyà, quien señaló las «intermitencias lánquidas» que a menudo acompañaban el «gesto cordial, vehemente y enérgico» del poeta.<sup>[6]</sup> Era una peculiaridad observada por todos los amigos íntimos de Lorca y, de vez en cuando, por algún testigo ocasional más perspicaz de lo corriente.*

*Emilia Llanos —amiga granadina del poeta—, por ejemplo, recordaría años después del asesinato de éste:*

*Federico se abstraía mucho. Estaba a veces largo rato sin hablar, ausente de la habitación, con la mirada vaga, la boca apretada y las cejas levantadas. Yo, en aquellos momentos, nunca le interrumpía.<sup>[7]</sup>*

*El crítico musical Adolfo Salazar también conocía muy bien las «intermitencias lánquidas» de su amigo, una de las cuales ocurrió durante una conversación mantenida en La Habana en 1930:*

*Federico se quedó silencioso. Uno de sus silencios en donde sus ojos se le volvían para*

*dentro, como mirando a lo profundo de un recuerdo.*<sup>[8]</sup>

*El biógrafo del poeta, Alfredo de la Guardia, escribe:*

*Todos le conocimos desbordante de vitalidad, de optimismo, de sazónada chanza, muy cordial, muy abierto en la mirada, en la sonrisa y en los brazos; pero no muchos pudieron sorprender, de pronto, el sombrío nublado, que venía de no se sabe dónde —de la tristeza ancestral y de la tragedia por venir— a envolver su frente, apagarle los ojos y cerrar su boca. Entonces y por muy breves instantes, esta pujante máquina de vida, avasalladora, torrencial, que avanzaba siempre como un río desbordado, se detenía, se cegaba.*<sup>[9]</sup>

*Estos repentinos ensimismamientos los llamaba el poeta sus «dramones».*<sup>[10]</sup>

*Los ojos de Federico —profundos y oscuros— dejaban traslucir habitualmente una innegable melancolía. Para Luis Cernuda eran «ojos grandes y elocuentes, de melancólica expresión»;<sup>[11]</sup> para Juana de Ibarbourou, «hermosos ojos color castaño extrañamente melancólicos a pesar de la euforia de su ser»;<sup>[12]</sup> para Gregorio Prieto, «nostálgicos, y en ellos anidaba siempre la honda tristeza de su alma».<sup>[13]</sup> Cipriano Rivas Cherif afirmó que Federico «había sabido concentrar en la luz de sus ojos oscuros la fuerza de atracción de una mirada inolvidable. Un dolor como de presentimiento, sí, templaba de melancolía la gracia de su expresión».<sup>[14]</sup> Laura de los Ríos —esposa de Francisco García Lorca, hermano del poeta— decía que «la risa de Federico era tremenda, pero no reían sus ojos»;<sup>[15]</sup> mientras que Francisco Giner de los Ríos ha recordado que las sienas de Lorca permanecían tristes aun cuando el resto de la cara expresara alegría.<sup>[16]</sup> Esta última observación encuentra confirmación en el testimonio de Rafael Alberti:*

*Su cara no era alegre, aunque una larga sonrisa, transformable rápidamente en carcajada, pusiera en ella esa expresión de contagioso optimismo, de fuego desbocado, que tan perdurable recuerdo dejara, incluso en aquellos que tan sólo le vieron un instante.*<sup>[17]</sup>

*Pero acaso la evocación más exacta del cambiante ademán de Lorca sea la de Ángel del Río, autor de la primera semblanza biográfica del poeta:*

*En su silueta física, algo extraña, había una mezcla de fortaleza y debilidad, de campesino y de decadente. Torso, cuello, cabeza poderosos en un cuerpo de líneas y movimientos con algo de blando. Junto con el color oliva profundo —de cinco razas, como vio Juan Ramón— de la tez, lo más impresionante eran los ojos de color variable, entre negro y pardo; ojos intensos tras la prominencia de unos pómulos firmes. Encendidos a veces con luces de alegría infantil o de sensualidad, aparecía en ellos, algunos días, ya a los veinte años, una veladura de tristeza sin fondo. Era la cara profunda de su carácter: presentimiento del*

dolor.<sup>[18]</sup>

*¿«Tristeza ancestral»? ¿«Tragedia por venir»? ¿«Presentimiento del dolor»? Son meras hipótesis. De todas las evocaciones del Lorca sombrío, la de Vicente Aleixandre es la más penetrante y también la más bella. Aparecida en 1937, poco después de la muerte del poeta, merece ser citada íntegramente:*

*A Federico se le ha comparado con un niño, se le puede comparar con un ángel, con un agua («mi corazón es un poco de agua pura», decía él en una carta), con una roca; en sus más tremendos momentos era impetuoso, clamoroso, mágico como una selva. Cada cual le ha visto de una manera. Los que le amamos y convivimos con él le vimos siempre el mismo, único y, sin embargo, cambiante, variable como la misma Naturaleza. Por la mañana se reía tan alegre, tan clara, tan multiplicadamente como el agua del campo, de la que parecía siempre que venía de lavarse la cara. Durante el día evocaba campos frescos, laderas verdes, llanuras, rumor de olivos grises sobre la tierra ocre; en una sucesión de paisajes españoles que dependían de la hora, de su estado de ánimo, de la luz que despedieran sus ojos; quizá también de la persona que tenía enfrente. Yo le he visto en las noches más altas, de pronto, asomado a unas barandas misteriosas, cuando la luna correspondía con él y le plateaba su rostro; y he sentido que sus brazos se apoyaban en el aire, pero que sus pies se hundían en el tiempo, en los siglos, en la raíz remotísima de la tierra hispánica, hasta no sé dónde, en busca de esa sabiduría profunda que llameaba en sus ojos, que quemaba en sus labios, que encandecía su ceño de inspirado. No, no era un niño entonces. ¡Qué viejo, qué viejo, qué «antiguo», qué fabuloso y mítico! Que no parezca irreverencia: sólo algún viejo «cantaor» de flamenco, sólo alguna vieja «bailaora», hechos ya estatuas de piedra, podrían serle comparados. Sólo una remota montaña andaluza sin edad, entrevista en un fondo nocturno, podría entonces hermanársele.*

*No hay quien pueda definirle. Su presencia, comparable quizá sólo y justamente con el tifón que asume y arrebató, traía siempre asociaciones de lo sencillo elemental. Era tierno como una concha de la playa. Inocente en su tremenda risa morena, como un árbol furioso. Ardiente en sus deseos, como un ser nacido para la libertad. Y tenía para su obra futura un instinto tan primario de defensa que no puede por menos de traerme la memoria de un genio: Goethe. Con una diferencia, y es que Federico era incapaz de la fría serenidad con que aquel Júpiter encadenó el complicado mecanismo de sus instintos y pasiones y lo redujo a ruedas dentadas al servicio de su rendimiento intelectual. En Federico todo era inspiración, y su vida, tan hermosamente de acuerdo con su obra, fue el triunfo de la libertad, y 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. En este sentido, como en otros muchos, me recuerda a Lope.*

*En Federico, que pasaba mágicamente por la vida, al parecer sin apoyarse; que iba y*

venía ante la vista de sus amigos con algo de genio alado que dispensa gracias, hace feliz un momento y escapa en seguida como la luz, que él se llevaba efectivamente; en Federico se veía sobre todo al poderoso encantador, disipador de tristezas, hechicero de la alegría, conjurador del gozo de la vida, dueño de las sombras, a las que él desterraba con su presencia. Pero yo gusto a veces de evocar a solas otro Federico, una imagen suya que no todos han visto: al noble Federico de la tristeza, al hombre de soledad y pasión que en el vértigo de su vida de triunfo difícilmente podía adivinarse. He hablado antes de esa nocturna testa suya, macerada por la luna, ya casi amarilla de piedra, petrificada como un dolor antiguo. «¿Qué te duele, hijo?», parecía preguntarle la luna. «Me duele la tierra, la tierra y los hombres, la carne y el alma humana, la mía y la de los demás, que son uno conmigo».

En las altas horas de la noche, discurriendo por la ciudad, o en una tabernita (como él decía), casa de comidas, con algún amigo suyo, entre sombras humanas, Federico volvía de la alegría, como de un remoto país, a esta dura realidad de la tierra visible y del dolor visible. El poeta es el ser que acaso carece de límites corporales. Su silencio repentino y largo tenía algo de silencio de río, y en la alta hora, oscuro como un río ancho, se le sentía fluir, fluir, pasándole por su cuerpo y su alma sangres, remembranzas, dolor, latidos de otros corazones y otros seres que eran él mismo en aquel instante, como el río es todas las aguas que le dan cuerpo, pero no límite. La hora muda de Federico era la hora del poeta, hora de soledad, pero de soledad generosa porque es cuando el poeta siente que es la expresión de todos los hombres.

Su corazón no era ciertamente alegre. Era capaz de toda la alegría del Universo; pero su sima profunda, como la de todo gran poeta, no era la de la alegría. Quienes le vieron pasar por la vida como un ave llena de colorido no le conocieron. Su corazón era como pocos apasionado, y una capacidad de amor y de sufrimiento ennoblecía cada día más aquella noble frente. Amó mucho, cualidad que algunos superficiales le negaron. Y sufrió por amor, lo que probablemente nadie supo. Recordaré siempre la lectura que me hizo, tiempo antes de partir para Granada, de su última obra lírica, que no habíamos de ver terminada. Me leía sus Sonetos del amor oscuro, prodigio de pasión, de entusiasmo, de felicidad, de tormento, puro y ardiente monumento al amor, en que la primera materia es ya la carne, el corazón, el alma del poeta en trance de destrucción. Sorprendido yo mismo, no pude menos que quedarme mirándole y exclamar: «Federico, ¡qué corazón! ¡Cuánto ha tenido que amar, cuánto que sufrir!». Me miró y se sonrió como un niño. Al hablar así no era yo probablemente el que hablaba. Si esa obra no se ha perdido; si, para honor de la poesía española y deleite de las generaciones hasta la consumación de la lengua, se conservan en alguna parte los originales, cuántos habrá que sepan, que aprendan y conozcan la capacidad extraordinaria, la hondura y la calidad sin par del corazón de su poeta.<sup>[19]</sup>

En 1937, cuando Vicente Aleixandre publicó estas nobles palabras, España estaba en plena guerra civil. A ningún amigo de Lorca se le habría ocurrido entonces referirse

*públicamente a la homosexualidad del poeta asesinado, toda vez que en la España de la época el tema era rigurosamente tabú, como seguiría siéndolo bajo el largo régimen de Franco... y como, en no pequeña medida, sigue siéndolo hoy. Hasta hace muy poco tiempo, con alguna mínima, vacilante excepción, pesaba en España sobre la cuestión de la homosexualidad de Lorca —homosexualidad atestiguada en privado por numerosísimos amigos suyos— el más denso de los silencios. Hoy sería absurdo que un biógrafo del genial granadino velara aspecto tan fundamental del hombre y del poeta, tanto más cuanto que éste, después de largos sufrimientos, procuró aceptar su condición y vivir el amor «que no osa decir su nombre».*

*Si la melancolía de Lorca, sus súbitos ensimismamientos, silencios y languideces tenían algo de «ancestrales», cosa que no sabemos, es mucho más probable que reflejasen la angustia que suponía para el poeta, y que a veces se apoderaba de él, el tener que ocultar, ante la mirada y el desprecio de una sociedad machista y sexualmente primitiva —a la derecha y a la izquierda—, su condición de homosexual. Y no sólo ante ésta sino, a menudo, ante personas que, a pesar de considerarse liberales, se hubieran escandalizado al saber que trataban con un representante de aquella minoría que en España ha sido —tradicionalmente— blanco de chistes y burlas.*

*Todo ello lo vio claramente la escritora francesa Marcelle Auclair, esposa de Jean Prévost, que conoció íntimamente a Lorca y su grupo durante los años de la República. En su libro *Enfances et mort de Garcia Lorca*, editado en 1968, Auclair afrontó con fina intuición y delicado tacto la cuestión de la homosexualidad del poeta; homosexualidad que, durante los primeros tiempos de su amistad con él, no había llegado a sospechar. Estas páginas son incuestionablemente las más penetrantes y comprensivas que se han publicado sobre la inversión de Lorca.*

*Marcelle Auclair, teniendo muy en cuenta dos extraordinarias biografías francesas —*À la Recherche de Marcel Proust*, de André Maurois, y la monumental *La Jeunesse d'André Gide*, del doctor Jean Delay—, afirma que, para Federico, «su mayor angustia era, indudablemente, el miedo de que sus padres descubriesen que era “invertido”». Y sigue:*

*Si no evoco aquí a André Gide, cuya propia hija abrió al doctor Delay los cuadernos más secretos de nuestro premio Nobel de literatura, lo que le permitió demostrar en *La Jeunesse d'André Gide* cómo una madre, a fuerza de rigor y de religiosidad mal entendida, puede hacer de su hijo un pederasta, es porque el problema de García Lorca, muy alejado del de Gide, está bastante cerca del de Proust.<sup>[20]</sup>*

*Marcelle Auclair cita a continuación un fragmento de los Cahiers de Proust dados a conocer por Maurois en su biografía, fragmento que podemos ampliar aquí. En estos Cahiers, que se remontan a la época de la adolescencia de Proust, éste ya habla de los invertidos como*



*de una triste raza que se defienden «como de una calumnia de lo que es la fuente inocente de sus sueños y de sus placeres. Hijos sin madre, pues deben mentirle toda la vida y hasta en la hora de cerrarle los ojos...».<sup>[21]</sup> Los invertidos, según el joven Marcel, viven en un estado de guerra civil consigo mismos y con la sociedad, «obligados a ocultar su vida, a desviar su mirada de donde querría posarse hasta allí desde donde querría apartarla; a cambiar el género de muchos adjetivos de su vocabulario, ligera restricción social al lado de la restricción interior que su vicio —o lo que se llama impropriamente así— les impone, no ya a los ojos de los demás sino de sí mismos, y de manera que a ellos mismos no les parezca un vicio...».<sup>[22]</sup>*

*Es difícil leer esta gran biografía de Proust sin pensar con frecuencia en el caso de Lorca, especialmente al sopesar Maurois la relación entre Marcel y sus padres:*

*Se puede imaginar lo que habrán sido los sufrimientos de este niño tan bueno, siempre refugiado en las faldas de su madre, al descubrir en sí mismo instintos que, a tantos otros como a él, parecían anormales y culpables... Un conflicto entre el amor filial y el amor aberrante que tan fuertemente le tentaba le turbó, sin lugar a dudas, su alma de adolescente.<sup>[23]</sup>*

*El escritor Eduardo Blanco-Amor, amigo de Lorca y, como él, homosexual, tuvo el valor de pedir públicamente —en unas notas preparadas para el estreno de Así que pasen cinco años en 1978— que los íntimos del poeta supervivientes no siguiesen ocultando la verdad de aquella víctima del odio desencadenado por la guerra:*

*Algún día habrá que rescatar a Federico García Lorca de las veladuras que enturbian su genio y dejan inexplicables la raíz y floración de su vida-obra. Quienes le hemos conocido y, por conocido, amado, no podemos dejarnos morir llevándonos dentro la pudrición de esta complicidad; de un silencio que juzgarán cobardía quienes vengan en tiempos de mayor naturalidad y más desasida inteligencia para entender y juzgar a sus semejantes, semejantes en más de un sentido.<sup>[24]</sup>*

*Son palabras que hemos tenido presentes durante la larga redacción de este libro. Ya es hora de que se conozca a Lorca de cuerpo entero. Si nos hemos aproximado un poco a este ideal —y somos conscientes de que no puede ser más que una aproximación—, nos daremos por altamente satisfechos.*

IAN GIBSON

Madrid, diciembre de 1984

## INFANCIA VEGUERA

**El Soto de Roma**

De todas las vegas de España, la de Granada —fondo y trasfondo de la obra de Federico García Lorca— es, sin duda, la más bella, la más fértil y la que más elogios ha recibido de poetas, escritores y viajeros, desde los tiempos de la dominación musulmana, y acaso antes, hasta nuestros días.

Separada del Mediterráneo —que dista de ella sólo unos escasos cincuenta kilómetros a vuelo de pájaro— por la inmensa mole de Sierra Nevada, bordeada al norte y al oeste por una larga cadena de montañas y regada abundantemente por el río Genil y sus afluentes, la vega granadina, de unos mil kilómetros cuadrados, formó durante largos siglos un mundo propio y aparte. Un mundo donde la vida discurría apaciblemente por cauces tradicionales y el hombre vivía en estrecho contacto con la tierra.

Los árabes granadinos, expertos horticultores, crearon en la Vega un intrincado sistema de regadíos que, mejorando el dejado por los romanos, existe todavía en gran parte, y convirtieron en paraíso terrenal la extensa llanura.<sup>[1]</sup> Pero con la toma de la Granada nazarí —último reducto musulmán de la península— por los Reyes Católicos, Fernando e Isabel, en 1492, inició un prolongado proceso de decadencia. Los repobladores cristianos estaban acostumbrados a otras prácticas agrícolas más bastas, y se mostraban incapaces de adaptarse a las técnicas elaboradas y perfeccionadas durante siete siglos por los mahometanos. Aquel deterioro progresivo de la Vega culminó en 1610 con la expulsión de los moriscos, que se llevaron con ellos los últimos secretos de tan eficaces métodos de cultivo.

En el centro de la Vega, a dieciocho kilómetros de Granada, se extendía a ambos lados del Genil una espaciosa finca conocida como el Soto de Roma, que

había pertenecido a los reyes moros. Existen discrepancias en cuanto al origen del nombre (que no tiene nada que ver con su homónimo italiano), aunque lo más probable parece ser que «Roma» proceda de una voz árabe que significa «cristiana».<sup>[2]</sup>

Esta etimología encuentra apoyo popular en el hecho de que, no lejos del Soto, en la ribera izquierda del Genil, hay un pueblecito llamado Romilla (o, a veces, Roma la chica) donde, según una tradición árabe, vivió la desafortunada Florinda, hija del conde don Julián, el traidor a quien se suele achacar el haber abierto las puertas de la península a la invasión musulmana de 711.<sup>[3]</sup> Entre Romilla y el Genil, además, se encuentran todavía las ruinas de una atalaya árabe denominada Torre de Roma —allí jugó García Lorca de niño—<sup>[4]</sup> que siempre fue considerada como mojón que marcaba el límite sur del Soto.<sup>[5]</sup> Como nota curiosa se puede añadir que los habitantes de Romilla se conocen como *romerillos* o *romanos*, explicándose así el origen geográfico, dentro del mundo veguero, del personaje Pepe el Romano de la obra de teatro de Lorca *La casa de Bernarda Alba*.

Si se acepta dicha etimología árabe de la palabra «Roma», pues, el nombre del latifundio viene a significar, pintorescamente, «El Soto de la Cristiana».

Fernando e Isabel distribuyeron entre sus caballeros las feraces tierras de la Vega de Granada. Pero tuvieron cuidado de reservar para la Corona las del Soto de Roma, a cuyo nombre se agregó a partir de entonces la designación de «Real Sitio».

Por aquellas fechas la dilatada finca formaba un bosque, resto, sin duda, de la vegetación original del área: encinares, alcornoques y quejigares y, por las riberas del Genil y del Cubillas, tarajales, choperas, alamedas, olmedas y saucedales.<sup>[6]</sup> Refiriéndose al Soto de Roma en la primera parte de su famoso libro *Guerras civiles de Granada*, publicada en 1595, Ginés Pérez de Hita, que conocía personalmente el terreno, apunta que éste es de «mucha espesura de árboles», añadiendo que «hoy día quien no tiene muy andadas las veredas se pierde en él» y que «hay dentro infinidad de caza volátil y terrestre».<sup>[7]</sup>

Cuatrocientos años después de escritas estas palabras, es todavía cosa fácil perderse entre las densas choperas del Soto de Roma.

El latifundio quedaría durante unos trescientos años en manos de la Corona, siendo apenas explotado agrícolamente. En su límite oeste, lamido por el río Cubillas, y posiblemente sobre los restos de una alquería árabe, se levantó, en fecha no determinada, un palacete, con jardines y árboles exóticos, conocido como la Casa

Real. Allí paraban los monarcas del momento y su séquito en las raras ocasiones en que visitaban el Soto para cazar. La Casa Real cayó en abandono, y sería restaurada varias veces durante los siglos XVII, XVIII y XIX.<sup>[8]</sup>

En 1765, Carlos III regaló la finca a quien había sido su ministro de Estado, Ricardo Wall, hijo de exiliados irlandeses, caballero de Santiago y, durante un período, embajador español en Londres.<sup>[9]</sup> En el pequeño pueblo de Fuente Vaqueros, no lejos de la Casa Real, Wall empezó la construcción de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Anunciación, pero murió en 1777, a los 83 años, antes de ver terminada la obra. Fue enterrado en el cementerio del lugar, abierto al lado de la iglesia y hoy desaparecido.<sup>[10]</sup>

A la muerte de Wall, el Soto volvió a la Corona, siendo regalado luego a Manuel Godoy, el Príncipe de la Paz, ministro de Carlos IV entre 1792 y 1797 y amante de María Luisa, esposa del rey.<sup>[11]</sup> Parece ser que jamás visitó la finca, aunque en 1806 hizo que se plantara un magnífico olivar al lado del camino de Pinos Puente<sup>[12]</sup> y se recuerda su nombre en el de uno de los pueblos del Soto, La Paz. Cuando cayó Godoy después de la derrota de Trafalgar, el latifundio volvió otra vez a la Corona.

Cuatro años más tarde el destino del Soto de Roma cambió brusca e inesperadamente de rumbo. En 1812 el primer duque de Wellington, sir Arthur Wellesley, vencedor en Salamanca de las tropas de Napoleón Bonaparte, se convirtió en ídolo de los españoles. Ya lo era de sus compatriotas. En señal de gratitud por haber contribuido decisivamente a liberar a España de las garras francesas, las Cortes de Cádiz le confirieron el título de duque de Ciudad Rodrigo y, por decreto del 22 de julio de 1813, le donaron en perpetuidad —ni en España ni en Gran Bretaña es concebible un duque sin tierras— el Soto de Roma, además de otra extensa finca, situada en los secanos que bordean la Vega, cerca de Illora, llamada Molino del Rey.<sup>[13]</sup> El regalo fue respetado por Fernando VII el Deseado, al ocupar el trono en 1814, y durante más de cien años el Soto pertenecería a los Wellesley.

Según una tradición de la familia —que todavía es dueña de la finca de Molino del Rey—, las Cortes de Cádiz le ofrecieron a sir Arthur, primero, la Alhambra de Granada, siendo rechazada la propuesta por el duque de Hierro. Pero parece ser que tal tradición no descansa sobre ninguna realidad histórica.<sup>[14]</sup>

Al pasar el Soto de Roma a manos de Wellington, el latifundio —de unas 2.500 o 3.000 hectáreas, cuyos límites exactos habían sido materia contenciosa desde tiempos de los Reyes Católicos— comprendía varios pequeños pueblos, 25 cortijos

y 727 habitantes. De éstos, 98 vivían en Fuente Vaqueros.<sup>[15]</sup> En lo que hoy es plaza del pueblo, y entonces fue descampado, se había levantado, antes ya de la llegada de los ingleses, la llamada Casa Grande, centro de la administración del Real Sitio, y, enfrente de él, el almacén de la propiedad.<sup>[16]</sup> Ambos edificios han desaparecido: el primero, hace poco tiempo, para dar paso a una Caja de Ahorros, y el segundo a consecuencia de un devastador incendio ocurrido durante la década de los años veinte.

Sir Arthur Wellesley jamás se dignó visitar sus fincas granadinas, y durante el siglo XIX rigieron —teóricamente— los destinos del Soto de Roma una serie de apoderados, generalmente ingleses, nombrados por él y sus sucesores. Estos apoderados, casi siempre ausentes, nombraban a su vez a administradores locales que tampoco solían distinguirse por la asiduidad de su presencia en Fuente Vaqueros, o por la honradez de su gestión. Era una situación de franco abandono, y de despilfarro y corrupción constantes.

Excepción a la regla, sin embargo, parece haber sido el primer administrador, un tal general O'Lawlor, español, aunque, como Ricardo Wall, de origen irlandés. O'Lawlor había sido edecán de Wellington durante la campaña peninsular, era leal servidor del duque, y simultaneaba su puesto como agente suyo con el de capitán general de Granada. En 1831 el viajero inglés Richard Ford, autor de la mejor guía de España jamás publicada, pasó una temporada en Fuente Vaqueros con O'Lawlor, dejando para la posteridad algunos delicados dibujos a lápiz de la Casa Real.<sup>[17]</sup>

En el mencionado libro, editado en 1845, Ford incluía varias páginas bien documentadas sobre el Soto de Roma. Y, al comentar la beneficiosa labor de Wall y luego de O'Lawlor, observaba: «Dos veces, pues, el Soto debe su restauración al cuidado de irlandeses».<sup>[18]</sup>

Los colonos del duque de Wellington explotaban las tierras del Soto de Roma con arreglo al sistema jurídico conocido como *enfiteusis*, cesión perpetua o a largo plazo efectuada mediante el pago anual de un modestísimo canon en especie (siempre computado, en el Soto, en celemines de trigo), proporcional a la extensión y condiciones de los terrenos cedidos. No se trataba, estrictamente, de *arrendamiento*, pues los colonos podían vender o dividir sus parcelas libremente con tal de satisfacer a los administradores del duque el laudemio correspondiente. Las casas del Soto, a diferencia de los terrenos, sí podían pertenecer en propiedad a los colonos.<sup>[19]</sup>

Hasta finales del siglo XIX, cuando se llevaron a cabo una serie de obras de

encauzamiento, las inundaciones eran habituales en el Soto. Cada otoño, al empezar las lluvias, el Genil y el Cubillas —que confluyen no lejos de Fuente Vaqueros— se desbordaban, así como la intrincada red de acequias del latifundio, heredada de los árabes, rompiéndose los frágiles puentes de madera y cortándose durante meses tanto las comunicaciones entre el Soto y el mundo exterior como el acceso de los colonos a sus terrenos. Uno de los pueblos más afectados por las inundaciones, Martinete, tuvo que ser finalmente abandonado.

El Genil corría antiguamente al norte de Fuente Vaqueros, juntándose con el Cubillas en el sitio conocido como Los Vados.<sup>[20]</sup> Pero en 1827, de resultas de fuertes lluvias, el río se salió de madre al norte del pueblo de Santa Fe, entrando por el sur de Fuente Vaqueros. «Destrozó todas las tierras de su tránsito —apunta Pascual Madoz en 1847— y, mudando de álveo, vino a desaguar al O del cortijo de Daimuz, cuyo curso sigue en el día».<sup>[21]</sup>

Madoz comenta que el clima de Fuente Vaqueros «no es muy sano por lo húmedo del terreno, padeciéndose más comúnmente fiebres intermitentes», a pesar de lo cual el lugar es «alegre y pintoresco, pues aunque sólo se descubre por la parte del S el pueblo de Chauchina, le rodea por los otros puntos un espeso arbolado de álamos blancos y peralejos».<sup>[22]</sup>

Fuente Vaqueros tenía entonces, según la misma autoridad, doscientas treinta y dos casas, una cárcel «poco segura» y una escuela de primera enseñanza, dotada con seis reales diarios, a la que acudían de cuarenta a cincuenta niños. «Hace unos ciento cincuenta años —añade Madoz— que este pueblo no era más que un bosque de arbolado con una casa y una fuente, llamadas de los Baqueros, la primera para encerrar el ganado vacuno, y la segunda para abrevadero del mismo, de la cual tomó nombre la actual población».<sup>[23]</sup>

Horacio Hammick, amigo y luego apoderado del segundo duque de Wellington, intentó visitar el Soto en el otoño de 1854, pero no pudo hacerlo por estar intransitables los caminos e invadeables los ríos.<sup>[24]</sup> En el otoño de 1858 tuvo mejor suerte y, después de numerosas dificultades, consiguió llegar hasta Fuente Vaqueros. Allí le llamó la atención el lamentable estado de abandono en que yacía el Soto, y la desesperada condición de muchos habitantes del pueblo. «Al cruzar el puente —escribe— nos abordó una muchedumbre de pobres, más de veinte o cuarenta de ellos, vestidos de poco menos que harapos, que se quejaron de no tener pan. Sus terrenos estaban inundados, no se podía trabajar en absoluto, y mucha gente se moría de fiebre. Nos pidieron encarecidamente que le informásemos al dueño, el duque de Ciudad Rodrigo, acerca de su deplorable situación».<sup>[25]</sup>

Pero si, durante el otoño y el invierno, las inundaciones acarreaban el hambre y la miseria al Soto de Roma, también era verdad que las tierras del latifundio —tierras muelles y fertilísimas— debían su riqueza a las capas de limo abundantemente depositadas sobre ellas durante siglos por el Genil y el Cubillas. Las tierras de Fuente Vaqueros, por estar situadas cerca y, a partir de 1827, entre ambos ríos, eran las que más se beneficiaban de esta circunstancia, recibiendo los habitantes del pueblo, en consecuencia, el mote de «los limosos».<sup>[26]</sup>

En 1813, como hemos visto, el Soto tenía sólo unos 700 habitantes. En 1868 los colonos suman 800. «Si calculamos que cada colono tiene una mujer y tres niños —comenta Hammick— tenemos ahora en las fincas del duque una población de unas 3.000 almas».<sup>[27]</sup> En 1840, según otra autoridad, Fuente Vaqueros tenía 400 habitantes y, en 1860, aproximadamente 1.300; luego, en 1887, unos 1.700 y, en 1900, unos 2.000.<sup>[28]</sup>

Esta rápida expansión demográfica de mediados de siglo se debía en parte a las innovaciones agrícolas de los ingleses, que, aunque no espectaculares, sí superaban en eficacia a los métodos tradicionales. Otro estímulo fue una fuerte demanda comercial por el cultivo de lino y cáñamo, demanda que luego decayó.<sup>[29]</sup> Y, si creemos a Hammick, el sistema de enfiteusis también contribuyó al crecimiento de la población, al permitir a los colonos la prolífica división y subdivisión de sus terrenos.<sup>[30]</sup>

Hacia 1880, otro factor mucho más decisivo vino a favorecer poderosamente el desarrollo y enriquecimiento, no sólo del Soto de Roma sino de gran parte de la Vega de Granada: el descubrimiento de que la remolacha de azúcar se podía criar con gran facilidad en aquellos suelos.<sup>[31]</sup>

La revolución azucarera —luego estimulada por la pérdida de Cuba en 1898, que acabó con la importación de azúcar de caña barato— cambió en poco tiempo la faz de la Vega y la economía de la región. Fue un auténtico *boom* que hizo la rápida fortuna de muchos terratenientes y colonos, y atrajo a numerosos inmigrantes a los pueblos vegueros. Otro cultivo recién estrenado que propició asimismo tal desarrollo fue el del tabaco.

Entre los nuevos ricos de Fuente Vaqueros, a quienes la providencia les había brindado el acceso al bienestar, figuraba Federico García Rodríguez, padre de nuestro poeta. Y cuando Federico García Lorca nació en Fuente Vaqueros, en 1898, el pueblo estaba ya en plena expansión económica, y corría por el aire del Soto de Roma un optimismo jamás conocido por aquellos pagos.



José Mora Guarnido, granadino contemporáneo de García Lorca y amigo suyo, ha descrito en un importante libro sobre el poeta la transformación sufrida por la Vega a raíz de la nueva y lucrativa industria azucarera:

Para dar acceso a los nuevos cultivos, hubo que arrasar las huertas de frutales —de mucho menor rendimiento, anota la sabia estadística—; se talaron los bosquecillos de manzanos, naranjos, limoneros, perales, cerezos, durazneros, almendros, acerolos, almeses... Los almendros —¡ay los almendros!, habría lamentado el rey poeta de Sevilla, Motámid— que hasta entonces tuvieron la misión de anunciar a la primavera poniéndose de acuerdo para vestir en el mismo día su túnica de florecillas rosadas, se vieron desterrados a las laderas de los montes circundantes, en donde siguen fieles a su cometido de heraldos de la bella estación. Hasta las hortalizas padecieron fuerte persecución, obligadas a refugiarse, por necesidad, en los ejidos de los pueblos. Y no es necesario hablar de los jardines; toda la Vega, más que campo de labranza y riqueza, era jardín de contemplación y recreo, donde hasta las lechugas —cenicientas del agro— se cultivaban entre cercos de lirios y violetas.<sup>[32]</sup>

Pero, a pesar de tanto ultraje y de los malolientes residuos de las zafras otoñales, la Vega no perdió entonces toda su belleza, y tampoco la perdería después, ni con la llegada del automóvil, ni con la construcción, hace unos años y no lejos de Fuente Vaqueros, de un aeropuerto. La Vega sigue siendo uno de los parajes más bellos e insólitos de España.

### **La familia del poeta**

El bisabuelo paterno de Federico García Lorca, Antonio García Vargas, era natural y vecino de Fuente Vaqueros, hijo de Manuel García y Antonia de Vargas que, probablemente, procedían de Santa Fe.<sup>[33]</sup> En 1831 se había casado el bisabuelo Antonio, en la iglesia parroquial de La Fuente —así se suele denominar familiarmente el pueblo—, con Josefa Paula Rodríguez Cantos, también natural y vecina del lugar, hija de Lucas Rodríguez y Ana María Cantos.<sup>[34]</sup>

A diferencia de la gran mayoría de los habitantes del Soto de Roma, Antonio García Vargas sabía leer y escribir. Durante muchos años ejerció de secretario del Ayuntamiento de Fuente Vaqueros, cargo que casi se convertiría en dinástico al

pasar luego a su hijo mayor y después a otros miembros de la familia.<sup>[35]</sup> Su esposa era célebre por su belleza, y sería recordada años después por sus descendientes como «la abuela rubia», alusión a su pelo.<sup>[36]</sup> Según tradición de la familia del poeta, Josefa Paula era de raza gitana,<sup>[37]</sup> circunstancia no confirmada documentalmente. Más probable, tal vez, es que la tatarabuela Antonia de Vargas lo fuera, puesto que el apellido Vargas es frecuente entre ellos. Es difícil imaginar, de todas maneras, que la sospecha de tener sangre calé en las venas, aunque diluida, no influyera en la imaginación del futuro autor del *Romancero gitano*. Sea como fuera, Federico no pudo conocer a «la abuela rubia», pues ésta murió en 1892, a los ochenta y seis años.<sup>[38]</sup>

Los García tenían una inusual aptitud musical, que heredaría el poeta. El bisabuelo Antonio cantaba y era buen guitarrista, y enseñó a tocar el instrumento a sus hijos. «Por lo visto se divertía en hacer *florituras* e ilustraciones con la guitarra —refiere Francisco García Lorca, hermano del poeta, en su libro *Federico y su mundo*— dificultando el canto de los nietos, y se ha perpetuado en la memoria de mis tías la frase malhumorada de mi padre niño, que decía al abuelo: “Toca llano y no puntees...”».<sup>[39]</sup>

Un hermano de Antonio García, Juan de Dios, algo excéntrico, tocaba el violín y, como aquél, tenía un oído musical finísimo.<sup>[40]</sup>

Antonio García Vargas y Josefa Rodríguez Cantos trajeron al mundo cuatro hijos de indudable personalidad: Enrique, Federico, Narciso y Baldomero.

Enrique García Rodríguez (1834-1892), abuelo del poeta, nació, por razones que desconocemos, en el pueblo de Ventas de Huelma, a unos dieciséis kilómetros al sur de Fuente Vaqueros.<sup>[41]</sup> Heredó de su padre el cargo de secretario de La Fuente. Fue el único de los cuatro hermanos en fundar un hogar y, a diferencia de los otros tres, tenía fama de ser hombre prudente. Ninguno de ellos cursó estudios, pero su padre les transmitió, además de una auténtica afición por la música, el gusto por la lectura.<sup>[42]</sup>

El abuelo Enrique era, a la vez, liberal en política y ferviente católico, siendo presidente de la Cofradía de las Ánimas de Fuente Vaqueros, culto muy popular en toda Andalucía y tal vez, como apunta Francisco García Lorca, «el más arraigado en las entrañas del pueblo».<sup>[43]</sup>

Pero si al abuelo Enrique se le tenía en Fuente Vaqueros por «hombre de consejo», no se podía decir lo mismo —ya lo hemos insinuado— de sus hermanos.

Federico, el mayor de los cuatro, era «el más apuesto y caballeresco» de ellos.<sup>[44]</sup> Llegó a ser bandurrista profesional, asentándose en Málaga. Se dice que, siendo soldado en Granada, tocó ante la reina Isabel II. Y se sabe a ciencia cierta que dio conciertos en el famoso Café de Chinitas malagueño,<sup>[45]</sup> local evocado en una canción que García Lorca aprendió de niño de su tío Francisco García Rodríguez y que, años después, armonizó, haciéndola luego célebre en todo el mundo *La Argentinita*:

En el Café de Chinitas

dijo Paquiro a su hermano:

soy más valiente que tú

más torero y más gitano.

En el Café de Chinitas

dijo Paquiro a Frascuelo:

soy más valiente que tú,

más valiente y más torero.

Sacó Paquiro el reló

y dijo de esta manera:

este toro ha de morir

antes de las cuatro y media.

Al dar las cuatro en la torre

se salieron del Café,

y era Paquiro en la calle

un torero de cartel.<sup>[46]</sup>

El tío abuelo Federico volvió brevemente a Fuente Vaqueros en 1873, al proclamarse la Primera República. Estima Francisco García Lorca que la presencia

de tan entrañable pariente en Málaga, «tan opuesta en su carácter a la melancólica Granada», pudo determinar en la familia del poeta un decidido afecto hacia la ciudad mediterránea, donde pasarían vacaciones y harían duraderas amistades.<sup>[47]</sup> El abuelo Enrique sentía hacia su hermano el bandurrista del Café de Chinitas un extraordinario cariño, por lo cual le puso Federico por nombre a su primogénito, padre del poeta, que a su vez bautizó con el mismo a su hijo mayor.<sup>[48]</sup> García Lorca se congratularía, cabe pensar, del nexa onomástico que le vinculaba a aquel personaje músico y bohemio.

Se ha repetido que el tío abuelo Federico murió en París, y que el padre del poeta visitó su tumba en el famoso cementerio de Père Lachaise, en 1900, durante una visita hecha a la capital francesa para asistir a la Exposición Universal.<sup>[49]</sup> Pero este dato, que acaso difundía el propio Lorca, no parece cierto. Sólo sabemos que el tío abuelo estaba ya muerto en 1892.<sup>[50]</sup>

De Narciso tenemos pocos datos. Era maestro, con talento para el dibujo, y se cuenta que iba de pueblo en pueblo enseñando a leer a la gente de la Vega.<sup>[51]</sup>

Baldomero, sin lugar a dudas, era el más excéntrico y bohemio de los cuatro hermanos y, en cierto modo, la oveja negra de la familia de quien los padres del poeta preferían no hablar.<sup>[52]</sup> Le gustaba empinar el codo y era cojo. Tenía un defecto congénito en los pies y necesitaba llevar un calzado ortopédico. Un día alguien le robó los zapatos. «La única maldición que le echo es que le vengan bien», exclamó.<sup>[53]</sup> Maestro de escuela ocasional, secretario, en 1892, del Ayuntamiento de Belicena (pueblo vecino a Santa Fe),<sup>[54]</sup> Baldomero tocaba varios instrumentos con maestría, entre ellos la guitarra y la bandurria, y, en palabras de la madre de Federico García Lorca, «cantaba como un serafín».<sup>[55]</sup> Entre su repertorio de cantes figuraban como especialidad suya las jaberas, variedad de flamenco. Una prima de Federico, Clotilde García Picossi, recordaba que le oyó decir una vez a un cantaor de Cádiz: «El mejor cantante de jaberas en toda Andalucía que yo he conocido es un tal Baldomero García, de Fuente Vaqueros».<sup>[56]</sup>

El personaje tenía mucho de juglar, y en la Vega eran famosas las coplas, muchas veces picantes o sarcásticas, que improvisaba con extraordinaria facilidad para lanzarlas en bodas, ferias y reuniones. Una de las que se recuerdan en la familia de Lorca refleja la reacción de un Baldomero ya algo mayor al ser abandonado por una novia suya en favor de un mozo mejor parecido que él:

Tengo una novia pura

que Purita se llama,  
no porque fueran puras  
ni sus acciones ni sus palabras.<sup>[57]</sup>

La prima Clotilde recordaba también un incidente ocurrido en Fuente Vaqueros al casarse un tal Juanico Ortiz, «feo y chiquirritajo», con una coja a quien llamaban Rosario *la Capilla*. Era costumbre en La Fuente que, a los que daban las serenatas, el novio, saliendo al balcón, les echara una botella de vino o de aguardiente. Pero en este caso, al salir Juanico Ortiz, Baldomero le espetó de improviso:

Amigo Juanico Ortiz:  
una almendra de tu boda  
y una copa de aguardiente  
—bichucho recién casado—  
es lo que quiere la gente.

«Pero el Juanico Ortiz no sacó el aguardiente —sigue Clotilde—, sino que salió con una escopeta soltando perdigones, que por poco los deja tuertos».<sup>[58]</sup>

Otra célebre copla del tío abuelo Baldomero iba dirigida contra un antipático guarda del duque de Wellington, y decía:

Amigo Manuel Rosón:  
guarda de los más peores;  
por eso te tiene Dios  
*bardaíto* de dolores.<sup>[59]</sup>

Pero Baldomero no fue sólo juglar. En 1892 publicó en Granada, en la imprenta del periódico *La Lealtad*, un tomito titulado *Siempre vivas. Pequeña colección de poesías religiosas y morales* que, según indicación de la portada, se vendía a «dos reales».<sup>[60]</sup>

El tono del libro está reflejado en su «Introducción», dedicada «Al Todopoderoso»:

Señor, conmigo estás, si no estuvieras  
mi humilde pluma en vano tomaría;  
si luz a mi cerebro no me dieras,  
la noche en mi cerebro reinaría;  
si en buen camino tú no me pusieras,  
nada bueno de mí nunca saldría;  
y pues yo sin tu ayuda nada soy,  
con tu ayuda, Señor, a escribir voy.

Y lo que Baldomero escribe es un canto a la bondad de Dios. En versos ingenuos y sentidos, el poeta elogia el maravilloso mundo hecho por el Todopoderoso y se lamenta de la ceguera del hombre, que se obstina en no conocer a su Creador. ¿Cómo puede ignorar la existencia de Dios, si a cada instante la Naturaleza la proclama? Baldomero se dirige «A la Primavera»:

¡Oh risueña primavera!  
Tú eres aquí en nuestro suelo  
de los encantos del cielo  
la gallarda mensajera.  
Tú nos dices por doquiera:  
«contemplad a Dios en mí;  
yo a mostraros vengo aquí  
que las riquezas que llevo  
a Dios todas se las debo

pues de Dios las recibí».

Primavera, yo te creo;

yo en tu juguetona brisa

miro de Dios la sonrisa

y en mirarla me recreo.

Yo la mano de Dios veo

en tus galas y belleza;

y ante el poder y grandeza

del Creador Soberano,

rechazo del mundo vano

los placeres y riqueza.

No sabemos si *Siemprevivas* tuvo algún éxito en Granada, pero es difícil imaginarlo, a pesar de que, por aquellas fechas, la poesía religiosa gozaba de aceptación en las familias burguesas. El tomito había sido impreso a expensas de su autor, expensas que, a la hora de arreglar las cuentas, éste no pudo satisfacer. Según tradición de Fuente Vaqueros, Baldomero, viéndose en tal apuro, convenció a un sobrino suyo para que dirigiese una carta a la imprenta en la cual explicaba que su tío había tenido la desgracia de fallecer poco antes, recibiendo el sobrino a continuación el pésame de la empresa. Preguntado después por qué no publicaba más poemas, Baldomero solía responder que «rezaba por muerto».<sup>[61]</sup>

Hemos hablado hasta aquí de los hombres de la familia. También había entre los García mujeres de marcada personalidad, empezando por Isabel, la mujer del abuelo Enrique García.<sup>[62]</sup> Isabel Rodríguez Mazuecos (1834-1898) era liberal en política, como su marido, pero a diferencia de éste, algo anticlerical. Tenía un gran don de gentes y era adorada por su familia, hasta tal punto que, entre su descendencia y parientes, fue frecuentísimo el nombre de Isabel, lo cual dio origen a no pocos problemas de identificación.<sup>[63]</sup>

Isabel era hija de labradores acomodados de Fuente Vaqueros que vivían con

una holgura superior a la de la mayoría de los vecinos del pueblo.<sup>[64]</sup> Su padre, Francisco de Paula Rodríguez, había luchado contra los carlistas y estuvo siete años encarcelado, prisionero del bando enemigo.<sup>[65]</sup> Federico García Lorca tenía noticias de este bisabuelo, que a sus ojos de niño revestía caracteres de héroe. En el «Prólogo» a la *suite* «En el jardín de las toronjas de luna», probablemente redactada en julio de 1923, el poeta describe sus preparativos para emprender un «corto pero dramático viaje»: viaje en busca de sí mismo y de su infancia perdida. Y escribe:

Yo, tranquilo pero melancólico, hago los últimos preparativos, embargado por sutilísimas emociones de alas y círculos concéntricos. Sobre la blanca pared del cuarto, yerta y rígida como una serpiente de museo, cuelga la espada gloriosa que llevó mi abuelo en la guerra contra el rey don Carlos de Borbón.

Piadosamente descuelgo esa espada, vestida de herrumbre amarillenta como un álamo blanco, y me la ciño recordando que tengo que sostener una gran lucha invisible antes de entrar en el jardín, lucha extática y violentísima con mi enemigo secular, el gigantesco dragón del Sentido Común.<sup>[66]</sup>

En *La zapatera prodigiosa*, cuya primera redacción se inicia, con toda probabilidad, en el verano de 1924, encontramos otra referencia parecida, puesta, esta vez, en boca del «Niño», que ofrece traer para la zapatera «el espadón grande de mi abuelo, el que se fue a la guerra».<sup>[67]</sup> Según Francisco García Lorca, Federico conocería el arma en cuestión, entre otros recuerdos del bisabuelo Francisco, en los aposentos de su tía Matilde.<sup>[68]</sup>

La abuela Isabel compartía el amor de su marido a los libros, e iba con cierta frecuencia a Granada para adquirirlos. Tenía, además, un especial talento para la lectura en viva voz, gustando de leer a sus hijos poemas de Zorrilla, Espronceda y Lamartine, las *Rimas* de Bécquer y, entre los novelistas, a Dumas y, especialmente, Victor Hugo, escritor reverenciado por ella y de quien poseía una cabeza de yeso tamaño natural.<sup>[69]</sup>

El amor de la abuela Isabel a Victor Hugo se transmitió a sus hijos y nietos. Algunos años después de la muerte de Hugo, en 1885, Federico García Rodríguez, padre del poeta —aún no nacido—, compró una edición de lujo de las obras completas del gran escritor francés, encuadernada en rojo. Francisco García Lorca recordaba que, en la primera página del primer tomo de la edición perteneciente a su padre, algún familiar, no identificado, había insertado un soneto autógrafo en el cual se elogiaba exageradamente a Hugo, pero se arremetía contra la mala traducción de sus obras ofrecida en dichos tomos, debida a don Jacinto Labaila.<sup>[70]</sup>



El hermano del poeta ha declarado, además, que las obras de Hugo, reunidas en aquellos pesados volúmenes, fueron la primera lectura suya y acaso también de Federico.<sup>[71]</sup> Y es un hecho que hay numerosas referencias a Hugo en las primeras poesías y prosas de Lorca y que, al evocar con nostalgia su infancia veguera en un poema fechado en 1921, surge otra vez el recuerdo del autor de *La leyenda de los siglos*:

Mi madre leía  
un drama de Hugo.  
Los troncos ardían.  
En la negra sala  
otro Sol moría,  
como un cisne rubio,  
de melancolía...<sup>[72]</sup>

En su apego a la lectura, la abuela Isabel no era única en Fuente Vaqueros, pues las gentes del pueblo eran conocidas por su afición a los libros, aun cuando, en muchísimos casos, no sabían leer. Francisco García Lorca ha recordado la grata sorpresa que le ocasionó, en los años veinte, a Fernando de los Ríos, el distinguido catedrático socialista de la Universidad de Granada, el buen conocimiento que demostraban tener los vecinos de La Fuente no sólo de los escritores políticos, sino de la literatura en general.<sup>[73]</sup>

¿Cómo se explicaba tal fenómeno? No sería inverosímil que algo tuviera que ver en ello el contacto con los ingleses del duque de Wellington, que hacía que los del pueblo se sintiesen distintos a los demás habitantes de la Vega, y, quizá, más abiertos al mundo. Parece ser, por otro lado, que el hecho de depender de los ingleses, de tener que pagarles un canon, aunque pequeño, en trigo, de ser, en definitiva, colonos de un duque inglés, duque por más señas ausente, creó entre ellos cierto espíritu de agudeza y rebeldía, cierta insumisión y tendencia discutidora y reivindicatoria. «Eres más exagerado que la gente de La Fuente», se solía decir en la Vega.<sup>[74]</sup>

Los ingleses, por su parte, tenían mala opinión de los habitantes de Fuente Vaqueros. No se fiaban de ellos. Hablaban de «la reputación dudosa del pueblo»,

de «agitadores izquierdistas» que operaban en él, de un «rasgo permanente de rebeldía que se reproduce de generación en generación».<sup>[75]</sup> «Eran siempre una gente difícil, siempre en contra de la autoridad», declaró un miembro de la familia Wellesley.<sup>[76]</sup> Los ingleses imputaban tales lacras al hecho de que, por lo visto, en el siglo XVIII, el rey Carlos III hubiera llevado a trabajar en el Soto a unos ex presos que habían cumplido su condena. Es decir, para los ingleses, los habitantes de La Fuente eran poco menos que descendientes de criminales.<sup>[77]</sup> Pero tal hipótesis histórica, en absoluto convincente, no explica la peculiar manera de ser de los del pueblo, y al aceptarla, los ingleses han evidenciado una incomprensión y una altanería tal vez características de la clase dirigente británica en su vertiente colonialista. Acaso no esté de más indicar que, en la Vega, la finca que todavía poseen los Wellesley cerca de Illora —Molino del Rey— se conoce como «el Gibraltar granadino».

Pero, explíquense como se expliquen los rasgos determinantes de la gente de Fuente Vaqueros, lo innegable es que el pueblo siempre ha gozado de renombre en la Vega como localidad abierta, alegre, liberal, izquierdista y poco religiosa. Allí la Iglesia nunca pudo cosechar grandes éxitos.

Enrique García e Isabel Rodríguez tuvieron nueve hijos: Federico (el primogénito, padre de Federico García Lorca), Francisco, Matilde, Luis, Francisca, Enrique, Eloísa, Enriqueta e Isabel.

A todos ellos Enrique García les transmitió su afición musical, y especialmente a Luis (el menor de los cuatro varones) quien, además de tocar la bandurria, la guitarra y la flauta, era excelente pianista.<sup>[78]</sup> «Yo recuerdo —escribe Francisco García Lorca— haber oído decir a una vecina que pasaba por la ventana de la habitación donde mi tío tocaba unas improvisaciones: “¡Qué bien toca don Luis! ¡Y lo que le cunde!”».<sup>[79]</sup>

Con Manuel de Falla establecería Luis después, en Granada, una buena amistad. El maestro apreciaba mucho la destreza de su amigo de Fuente Vaqueros como pianista, y admiraba especialmente su interpretación de la «jota» de las *Siete canciones españolas*, obra de Falla estrenada en Madrid en 1916.<sup>[80]</sup>

Pero Luis no sólo era músico. Hombre de sensibilidad exquisita, también hacía versos preciosísimos, pintaba cerámica y diseñaba el bordado de los mantos de las chicas de La Fuente.<sup>[81]</sup>

Cuando murió, aún joven, la mujer de Luis, éste no volvió jamás a tocar el

piano, por mucho que se lo rogaran. Había aliviado con su música los últimos días de su compañera, y aquel recuerdo, para él sagrado, le impidió, hasta el fin de sus días, sentarse otra vez ante dicho instrumento.<sup>[82]</sup>

Isabel, hermana de Luis, «alta, esbelta, muy García»,<sup>[83]</sup> era mujer de extraordinaria personalidad que, hasta su muerte en 1973, conservó una vitalidad, un sentido del humor y un anecdotario que asombraban, y deleitaban, a cuantos tuvieron la suerte de conocerla. Como Luis, también tenía un notable talento musical (cantaba «con extraordinaria afinación y voz delicada»)<sup>[84]</sup> y fue ella quien le dio al joven Federico, que la adoraba, sus primeras clases de guitarra y cante. «A mi queridísima tita Isabel —le dedicaría un ejemplar de su primer libro, *Impresiones y paisajes*—, que me enseñó a cantar, siendo ella una maestra artística de mi niñez».<sup>[85]</sup>

Francisco (*Frasquito*), hombre «de tendencia insumisa, voluntariosa y personalista»,<sup>[86]</sup> ayudaba a su hermano Federico en la labor, y casó con una rica heredera, Salvadora Picossi. Entre 1900 y 1902 sería alcalde de Fuente Vaqueros.<sup>[87]</sup>

De Matilde, Francisca y Eloísa tenemos pocas noticias, aparte de que la primera era muy bien parecida.<sup>[88]</sup> Enriqueta, a quien el hermano del poeta califica de «una especie de Federico en faldas»,<sup>[89]</sup> era mujer de extrema simpatía, con el don de gentes que caracterizaba a toda la familia.

Enrique heredó de su padre talento administrativo y, como éste, sería durante muchos años secretario del Ayuntamiento de Fuente Vaqueros. Explotaba varios terrenos del Soto de Roma, como sus hermanos, y tenía —como veremos— un excelente estilo epistolar.<sup>[90]</sup>

Y llegamos a Federico García Rodríguez, padre del poeta, nacido en Fuente Vaqueros en 1859 y, como hemos dicho, el mayor de los nueve hermanos. Federico sería el jefe indiscutido de la numerosa familia, con algo de patriarca bíblico. Una fotografía suya, sacada cuando tenía veinte años, revela una personalidad en la cual se combinan seriedad, sensibilidad y determinación. Los ojos oscuros y las pobladas cejas los heredaría el poeta; también la frente ancha y los labios finamente modelados.

Tanto José Mora Guarnido como Francisco García Lorca hacen hincapié en la autoridad moral que emanaba de don Federico. Para Mora era hombre «de un cabal sentido de su fuerza y de su derecho», «que conocía bien sus alcances y sus deberes, que no iba más allá, medido y sensato, liberal sin exceso, tolerante sin debilidad,

servicial sin servilismo».<sup>[91]</sup> En opinión de su hijo Francisco, tenía «una especie de idea romana de la autoridad, de la que nunca abusaba. Su propio señorío lo había labrado el amor por los suyos».<sup>[92]</sup> En otro momento Francisco afirma: «No he visto a nadie que con tanta espontaneidad se inhibiese de prejuicios de clase. Con sus ojos alegres y faz campesina había en su natural campechanía un verdadero señorío».<sup>[93]</sup>

La generosidad de don Federico llegaría a ser casi proverbial entre los colonos del Soto de Roma y los habitantes de los pueblos cercanos, pues siempre se mostró dispuesto a ayudar, no sólo a los suyos, sino a cualquier vecino necesitado.

Don Federico heredó la aptitud musical de su padre Enrique. Manejaba bien la guitarra, teniendo un oído muy desarrollado, y gustaba de tocar en reuniones familiares. Pero nunca cantaba.<sup>[94]</sup>

En 1880, cuando tenía veinte años, Federico García Rodríguez se había casado con Matilde Palacios Ríos, natural de Fuente Vaqueros y de la misma edad que su marido. El padre de Matilde, Manuel Palacios Caballero, concejal del pueblo, era un rico labrador y propietario que, además de tener en régimen de enfiteusis varios terrenos del Soto de Roma, poseía feraces tierras propias fuera del Real Sitio. Matilde era, pues, un buen partido. Los padres de la esposa levantaron para la pareja una espaciosa casa —calle de la Trinidad, número 4— y parece ser que, a partir de su enlace con Matilde, Federico García Rodríguez empezó a trabajar con su suegro.<sup>[95]</sup>

Aunque todo les parecía favorecer a los recién casados, el descubrimiento de que Matilde no podía tener hijos (por razones que desconocemos) empañó su felicidad conyugal. Federico, entretanto, heredó de su padre Enrique el cargo de secretario del alcalde de Fuente Vaqueros, que ya ejercía hacia 1890. Y en 1891 —año de la muerte de su padre— también es juez municipal temporal. No cabe duda, pues, que a los treinta años Federico García Rodríguez es un hombre de peso en Fuente Vaqueros.<sup>[96]</sup>

El 4 de octubre de 1894, catorce años después de casarse con García Rodríguez, murió repentinamente Matilde Palacios, de «obstrucción intestinal», pasando la casa de la calle de la Trinidad con carácter vitalicio al viudo quien, además, heredó de su esposa una cantidad considerable de dinero.<sup>[97]</sup> Años después, al escribir *Yerma*, tragedia de la mujer del campo que no puede tener hijos, ¿pensaría Federico García Lorca en Matilde Palacios? Lo cierto es que en una ocasión declararía el poeta: «Mi padre se casó viudo con mi madre. Mi infancia es la

obsesión de unos cubiertos de plata y de unos retratos de aquella otra “que pudo ser mi madre”, Matilde de Palacios».<sup>[98]</sup> Sin duda reflexionaría también sobre el hecho de que, de no haber muerto la desafortunada Matilde, él no habría nacido.

Federico García Rodríguez era hombre de negocios nato, con una excelente cabeza para las cifras. A la muerte de su esposa, y con dinero en el bolsillo, vio la conveniencia de coger el toro por los cuernos y comprar terrenos. Había que aprovechar el momento. Así fue como, en 1895, adquirió una serie de fincas y cortijadas en los alrededores de Fuente Vaqueros.<sup>[99]</sup>

Entre estos terrenos figuraba el que sería la fundación de su riqueza, Daimuz Bajo, sito a poca distancia de la confluencia del Genil y del Cubillas, no lejos de Fuente Vaqueros pero fuera ya del Soto de Roma.

La extensa finca de Daimuz —el nombre significa en árabe «Alquería de la Cueva»— había pertenecido, a partir de la Reconquista, a un almirante de la Marina de los Reyes Católicos<sup>[100]</sup> y luego, durante siglos, a una familia granadina aristocrática, y comprendía abundantes tierras de regadío, secano laborable y, bordeando el Cubillas, grandes choperas de esas que caracterizan el Soto de Roma.

Don Federico compró Daimuz pensando no sólo en su propio provecho sino en el de sus numerosos hermanos, entre quienes repartiría parcelas de aquellas feraces tierras, reunidas, todas ellas, bajo un lindero.<sup>[101]</sup>

Entre los otros terrenos adquiridos en 1895 se hallaban tres cortijadas pertenecientes a Francisco Narváez, hijo del general que, en 1844, venció a Espartero y fue presidente del Consejo.<sup>[102]</sup>

Estas inversiones, y otras posteriores, hicieron la fortuna de don Federico —eran ya los tiempos de la prosperidad azucarera—, quien no tardó en convertirse en el rico del pueblo.

Es probable que, antes de morir Matilde Palacios, don Federico conociera ya a quien habría de ser su segunda mujer, Vicenta Lorca Romero, natural de Granada y profesora de instrucción primaria de Fuente Vaqueros a partir de 1892 o 1893.<sup>[103]</sup> Poco sabemos del noviazgo. Se casaron el 27 de agosto de 1897 en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Anunciación de Fuente Vaqueros.<sup>[104]</sup> Él tenía entonces treinta y siete años. Ella, veintiséis.<sup>[105]</sup> El enlace no fue visto con buenos ojos, según parece, por los hermanos del marido, pues Vicenta no aportaba capital al matrimonio y Federico era ya rico. «¿Por qué has ido a fijarte en una maestra —le

dirían—, cuando tú le puedes quitar la novia a un príncipe».<sup>[106]</sup>

El nuevo matrimonio se instaló en la casa de la calle de la Trinidad, donde Federico viviera con Matilde Palacios, propietaria de la misma, y allí se quedaría hasta el año 1902 o 1903,<sup>[107]</sup> cuando la familia se mudó a otro domicilio más amplio, en la cercana calle de la Iglesia, número 2, comprado por el padre del poeta en 1895 y hoy desaparecido.<sup>[108]</sup>

La familia de Vicenta Lorca Romero no era ni tan numerosa, ni tan polifacética y original, como la de su marido. Ella era hija única, sin hermanos, de Vicente Lorca González, natural de Granada, y María de la Concepción Romero Lucena, de Santa Fe,<sup>[109]</sup> y desde su nacimiento había vivido en la capital provincial. Vicenta era, pues, granadina de Granada y no de la Vega.

Bernardo Lorca Alcón (1802-1883), padre de Vicente Lorca González, era natural de Totana, en la provincia de Murcia, e hijo de Pedro de Lorca e Isabel Alcón, naturales y vecinos ambos de la misma localidad así como los abuelos paternos de Bernardo, Pedro de Lorca y Ginesa Madrid, y los maternos, Lázaro Alcón y María de Cánovas.<sup>[110]</sup>

No sabemos cuándo Bernardo Lorca Alcón se trasladó desde Totana a Granada, donde se casó con Antonia Josefa González, nacida en esta ciudad en 1816.<sup>[111]</sup> Tanto ella como sus padres, Antonio González y Vicenta Martín, habían sido bautizados en la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias, templo donde se venera la famosa imagen de la Virgen que, desde 1889, es patrona de Granada.<sup>[112]</sup>

Por tanto, si en las venas de Vicente Lorca González corría, por el lado de su padre, sangre de Totana, la que recibió de su madre era netamente granadina.

Según la partida de bautismo de María del Carmen Lorca González, hermana mayor de Vicente, fechada el 14 de agosto de 1840, su padre Bernardo Lorca Alcón ejercía en Granada como «trabajador de campo», categoría que, al contrario de la de «labrador», indica que no poseía tierras propias.<sup>[113]</sup>

Acaso habría que señalar aquí que el apellido Lorca podría indicar que aquella familia fuera de abolengo judío. Lorca, importante población murciana vecina de Totana, tenía antiguamente una densa colonia hebrea y, como se sabe, era corriente que los judíos conversos, temiendo ser perseguidos por la Inquisición, cambiasen su apellido por el del lugar del que procedían, en la esperanza de lograr encubrir su origen semita. No podemos poner en duda, de todos modos, que el

poeta sería perfectamente consciente de llevar un apellido que le vinculaba con una población murciana muy identificada con el pasado judío de su país.<sup>[114]</sup>

Vicente Lorca González tenía otros tres hermanos: Antonio, nacido en 1845; Antonia, en 1847; y el último, cuyo nombre desconocemos, en 1851.<sup>[115]</sup>

Es probable que Vicente, como su padre, fuera «trabajador de campo», aunque no conocemos ningún documento que lo atestigüe. Hacia 1869 se casó con María de la Concepción Romero Lucena, y murió de erisipela el 13 de junio de 1870, a los veintisiete años, mes y medio antes de nacer su hija Vicenta.<sup>[116]</sup> Así pues, la madre de Federico García Lorca no conoció a su padre.

María de la Concepción había nacido, al igual que su malhadado marido Vicente, en 1843. Era natural de Santa Fe, como queda dicho, así como sus padres Melchor Romero Fernández y Concepción Lucena García y sus cuatro abuelos. Su padre, como su marido, era, según un documento de 1840, «de ejercicio del campo».<sup>[117]</sup> Se trataba, pues, de una familia humilde, sin tierras propias pero ligada a las faenas agrícolas de la Vega de Granada.

Vicenta Lorca Romero, futura madre del gran poeta, nació a las diez menos cuarto de la noche del 25 de julio de 1870, festividad de Santiago, en la casa número uno de la granadina calle de Solarillo de Santo Domingo, enclavada en el corazón del barrio artesanal y tabernero del Realejo. Calle pequeñísima, recoleta, situada a dos pasos del Cuarto Real de Santo Domingo, antes Palacio de Almanjarra, propiedad de las reinas moras de Granada.<sup>[118]</sup>

La niña fue bautizada Vicenta Jacoba María de la Concepción Carmen de la Santa Trinidad —nada menos— el 30 de julio de 1870, en la iglesia parroquial de Santa Escolástica.<sup>[119]</sup>

Poco tiempo después la familia se instaló con unos parientes en el cercano Callejón de las Campanas, número 11, detrás del mencionado Cuarto Real de Santo Domingo. Era una bonita casa con jardín que después pertenecería a Luis Seco de Lucena y Escalada, fundador y propietario de *El Defensor de Granada*.<sup>[120]</sup> La calle sería rebautizada, pasando el tiempo y en honor del hermano Francisco de aquel aguerrido periodista y hombre de acción, «Paco Seco de Lucena» y luego, sencillamente, «Seco de Lucena».

Detrás de la casa, que todavía existe (con el número 17), se levanta el convento de las Comendadoras de Santiago, construido en el siglo XVI sobre los

restos de un palacio árabe donde, según la tradición, viviera Aixa, madre de Boabdil, último rey de Granada. Junto al convento había nacido fray Luis de Granada, autor de *Introducción al símbolo de la fe*, cuyo amor por las cosas pequeñas sería interpretado por García Lorca como cualidad específicamente granadina.<sup>[121]</sup>

De acuerdo con un padrón de 1880, y por motivos que desconocemos, Vicenta y su madre estaban de vuelta aquel año en la calle de Solarillo de Santo Domingo, donde vivían con el abuelo Bernardo.<sup>[122]</sup> Luego, en 1881, se trasladaron a la calle de Tundidores, número 5, cerca de la catedral, casa que, a su vez, tuvieron que abandonar en 1882.<sup>[123]</sup> Todo indica que la familia pasaba entonces por una situación económica apurada.

Tras la muerte, en 1883, de Bernardo Lorca Alcón, Vicenta, que entonces tenía trece años, aparece empadronada como interna en el Colegio de Calderón, sito en la calle de Recogidas, número 20.<sup>[124]</sup> Este establecimiento había sido fundado poco tiempo antes por don Carlos Calderón para la educación de niñas pobres,<sup>[125]</sup> lo cual confirma que la familia se encontraba entonces en circunstancias angustiosas.

Los años pasados en aquel colegio produjeron en Vicenta una fuerte reacción contra la vida conventual. Era entonces de salud delicada, y jamás olvidaría que, en una ocasión, las monjas, en su mayoría francesas, la forzaron a comer lentejas, plato que detestaba. Como resultado de tales tratos, nunca insistiría en que sus hijos comiesen cualquier cosa que no fuera de su gusto.<sup>[126]</sup>

Vicenta les contaría a éstos otros momentos desagradables pasados entre las monjas: nunca habría creído, decía, la cantidad de envidia y de malas lenguas que pudiesen albergar los muros conventuales.<sup>[127]</sup> Años después su hija Concha ingresaría en el mismo colegio y tendría que enfrentarse con problemas parecidos. García Lorca recogería algo de la experiencia de ambas mujeres a manos de las monjas en *Los sueños de mi prima Aurelia*, su última (e incompleta) obra de teatro. «Cuando yo estaba en el colegio de las madres calderonas —recuerda Aurelia— siempre me decía sor Timotea: “Si eres fina ganarás tu porvenir” ... en el colegio teníamos las camas dos a dos, ¿no ha visto usted esos salones grandes que tienen arriba una cruz? ¡Ay el miedo que me daba a mí la cruz!»,<sup>[128]</sup>

Doña Vicenta sería católica sincera y practicante toda su vida, pero nunca beata, y siempre mantuvo intacto su terror a los conventos. Es posible que esta actitud influyera en Federico, que, en su primer libro, *Impresiones y paisajes*, publicado en 1918, arremetería contra lo que consideraba la futilidad de la vida enclaustrada de ciertas órdenes religiosas.



Vicenta Lorca estuvo en el Colegio de Calderón hasta los dieciocho años. Pasó entonces a estudiar la carrera de maestra, figurando su nombre en el libro de matrículas del curso 1888-1889 de la Escuela Superior Normal de Maestras de Granada. Fue una alumna aventajada y aplicada, y terminó aquel primer curso con «sobresaliente» en Doctrina Cristiana, Práctica de Lectura, Práctica de Escritura, Lengua Castellana, Elementos de Aritmética, Dibujo Aplicado a Labores y Nociones de Geometría, y «notable» en Labores de Punto y Costura y Nociones de Geografía.<sup>[129]</sup>

Al terminar el segundo curso, recibió, con la nota de «sobresaliente», el título de maestra de primera enseñanza elemental —el diploma lleva la fecha del 27 de junio de 1890— y, el 4 de junio de 1892, se expidió su título definitivo.<sup>[130]</sup>

Poco tiempo después, Vicenta fue nombrada profesora de instrucción primaria en Fuente Vaqueros, llevando al pueblo a vivir con ella a su madre, Concepción Romero Lucena, que moriría allí pasados escasos meses, el 2 de octubre de 1893, a los cincuenta años.<sup>[131]</sup> Aquella muerte fue un duro golpe para la joven maestra. «Después de tanta lucha, de tantos esfuerzos, saco el título —le diría más de veinte años más tarde a una de sus sobrinas— y ¿qué pasa? Pues mi madre va y se muere».<sup>[132]</sup>

### **El niño mandón**

El 27 de agosto de 1897, como hemos dicho, cuatro años después de perder a su madre, Vicenta Lorca se casaba con Federico García Rodríguez.

La vida, por fin, le sonreía. Y el 5 de junio de 1898, en plena guerra de Cuba, daría a luz a su primer hijo, el futuro poeta, que, el 11 del mismo mes, en la iglesia parroquial de Fuente Vaqueros, fue bautizado Federico del Sagrado Corazón de Jesús.

La partida de nacimiento dice así:

En Fuente Vaqueros a seis de Junio de mil ochocientos noventa y ocho ante don Francisco González Hernández Juez municipal y de mí el secretario compareció D. Federico García Rodríguez desta naturaleza y vecindad, casado, labrador y propietario mayor de edad, solicitando la inscripción en el Registro civil

de un niño que nació ayer a las doce de la noche y declara — Que es su hijo legítimo y de su esposa Doña Vicenta Lorca Romero, natural de Granada, de esta vecindad mayor de edad. — Que es nieto por la línea paterna de D. Enrique García Rodríguez natural de Ventas de Huelma y Doña Isabel Rodríguez Mazuecos de esta naturaleza difuntos. — Y por línea materna, de don Vicente Lorca González natural de Granada y Doña Concepción Romero Lucena, de Santafé, difuntos. — Y que dicho niño se ha de llamar Federico — Fueron testigos don José Peña González y don Luis García Rodríguez, de esta vecindad, mayores de edad. — Leída este acta se estampa en ella el sello del juzgado y la firma del señor juez, testigos y declarante de que certifico — El Juez: Ml. González — el declarante: F. García. Testigos: José Peña — Luis Palacios — Enrique García, secretario.<sup>[133]</sup>

Y la de bautismo:

En la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Anunciación de Fuente Vaqueros, en el Soto de Roma, Arzobispado y provincia de Granada en once de Junio de mil ochocientos noventa y ocho yo Don Gabriel López Barranco, Presbítero, Miembro de la Academia Pontificia de la Inmaculada Concepción de Roma, Capellán de honor y predicador de S. M. y cura ecónomo de la misma bauticé solemnemente en ella a Federico del Sagrado Corazón de Jesús, que nació el día cinco del mismo a las doce de la noche, hijo legítimo de Don Federico García Rodríguez, de esta Parroquia y Doña Vicenta Lorca Romero de Santa Escolástica, Granada. Abuelos paternos Don Enrique García Rodríguez de Ventas de Huelma e Isabel Rodríguez Mazuecos de Asquerosa.\* Abuelos maternos Dn. Vicente Lorca González de Granada y Doña Concepción Romero Lucena de Santafé. Fueron sus padrinos Don Enrique García Rodríguez y Doña Ana María Palacios Rodríguez, su mujer, a los que advertí el parentesco espiritual y demás obligaciones contraídas. Siendo testigos Don Antonio Rodríguez Espinosa y Dn. Luis García Rodríguez mis feligreses. Y por ser así lo firmo. — Gabriel López Barranco.<sup>[134]</sup>

**\*Según la partida de nacimiento del poeta, como acabamos de ver, Isabel Rodríguez Mazuecos era natural de Fuente Vaqueros, no del vecino pueblo de Asquerosa. Al no haber podido ver la partida de nacimiento de la misma, este problema queda por el momento pendiente de resolución.**

Es de especial interés constatar la presencia, entre los testigos del bautismo de García Lorca, de Antonio Rodríguez Espinosa, maestro de Fuente Vaqueros. Don Antonio sería profesor de Federico durante algún tiempo, y su leal y querido

amigo en años posteriores.

Vicenta Lorca no gozaba entonces de la buena salud que más tarde, con algunas recaídas, la caracterizaría. Hubiera querido poder dar de mamar ella misma a su hijo, pero no tuvo fuerzas. Así que el niño fue confiado, en aquellos primeros meses de su vida, a una nodriza, esposa de José Ramos, capataz de Federico García Rodríguez, que vivía en la casa de enfrente.<sup>[135]</sup> Una hija de la nodriza, Carmen Ramos González, que tenía seis años más que Federico, sería gran amiga de éste y testigo cotidiano del desarrollo de su personalidad durante los días de Fuente Vaqueros. *La Ramicos*: así bautizaría Federico cariñosamente a Carmen, a quien, en sus visitas posteriores al pueblo, jamás dejaría de abrazar.<sup>[136]</sup>

Se ha dicho que, a los pocos meses de nacer, Federico sufrió una grave enfermedad que le impidió andar hasta los cuatro años.<sup>[137]</sup> Es probable que la información procediera del propio poeta, que solía explicar su incapacidad para correr como resultado de una lesión en las piernas ocurrida cuando era niño.<sup>[138]</sup> Sin embargo, de la enfermedad no hay ningún recuerdo en la familia del poeta, algo difícilmente imaginable en el caso de haber existido realmente.<sup>[139]</sup> Además, Carmen Ramos tampoco la recordaba, insistiendo en que Federico, aunque algo «blandillo para andar», se movía normalmente a los quince meses.<sup>[140]</sup>

Pero lo que sí es cierto es que el poeta tenía grandes pies planos, empeines muy altos,<sup>[141]</sup> y la pierna izquierda ligeramente más corta que la derecha, defectos sin duda congénitos y que, con el tiempo, prestarían a su manera de andar un característico balanceo o cimbreo corporal notado por todos los que le conocían bien.<sup>[142]</sup> En un poema temprano Lorca se queja de sus «torpes andares», posible alusión a este defecto, considerando que podrían ser motivo de rechazo amoroso. Un amigo ha recordado sus «cortos pasos torpes».<sup>[143]</sup> Y era proverbial el temor del poeta a cruzar la calle.<sup>[144]</sup> Poco ágil físicamente, Federico —a quien nadie parece haber visto jamás correr— se sentía a la merced de cualquier coche que apareciera repentina o inesperadamente.<sup>[145]</sup>

También se ha afirmado que tardó tres años en hablar.<sup>[146]</sup> Se trata, empero, de otra inexactitud, pues su hermano Francisco, quien sin duda recogería de su madre información fidedigna al respecto, declara que, al contrario, el poeta «fue precoz en el hablar».<sup>[147]</sup>

Aún más precoz fue la aparición y desarrollo de la aptitud musical del niño, aptitud que llevaba en la sangre. «Antes de hablar, Federico tarareaba ya las canciones populares y se entusiasmaba con la guitarra», declararíala madre.<sup>[148]</sup>

Testimonio confirmado por el hermano de Federico: «La música precedió en él a la palabra. Entonaba canciones con singular afinación antes de poder articular sonidos».<sup>[149]</sup>

El poeta declararía en 1928: «Mi infancia es aprender letras y música con mi madre, ser un niño rico en el pueblo, un mandón».<sup>[150]</sup> Esta referencia a su aprendizaje musical habría que matizarla. Doña Vicenta no tocaba ningún instrumento, pero sí le gustaba extraordinariamente la música clásica. Hasta tal punto fue así que, cuando la familia se trasladó después a Granada, no se perdía un solo concierto y compró tempranamente un gramófono, escuchando asiduamente los discos que ella y sus hijos iban adquiriendo.<sup>[151]</sup> Parece lógico, por ello, que una persona de tales características hubiera alentado en su hijo el evidente talento musical con que nació, estimulándole a cantar o a tararear, cosa nada difícil en un niño que muy pronto se mostraría capaz de asimilar, con asombrosa facilidad, la música popular andaluza que diariamente escuchaba en labios de las gentes que le rodeaban.

Si bien el pequeño Federico no había sufrido ninguna lesión en las piernas, no cabe duda de que no se movía con la misma agilidad que los otros chiquillos del pueblo. Y esta torpeza se manifestaba, según su hermano, «como una inhibición en los juegos que pedían mayor destreza física».<sup>[152]</sup> Pero no por ello dejó Federico de jugar, y sería un error imaginarle como un niño solitario, insociable y sin compañeros. Doña Vicenta recordaba la popularidad de su hijo, que con gran frecuencia era invitado a comer en otras casas del pueblo.<sup>[153]</sup> Y por su parte el propio poeta, en uno de sus primeros escritos, *Mi pueblo*, se acuerda con nostalgia de los juegos que organizaba en los pisos altos de su casa de la calle de la Iglesia.

Se ve por su descripción de dichos juegos que quien llevaba la voz cantante era el propio Federico. Allí había que hacer lo que él ordenaba y así, acaso, compensaba sus «torpes andares». Casi todos los niños que acuden a la casa del «mandón» son pobres. Y, arriba en sus «cámaras», Federico es el dueño absoluto. Cuando juegan a las «ovejicas», él hace siempre de amo: «Yo, en este juego, me sentía señor grande y poderoso por tener aquel rebaño y, con un látigo en la mano, ordenaba las filas». Entre aperos de labranza, sacos, arados y frutas, dirige el juego de «lobicos», que a pequeños y a mayores les llena de escalofrío. Con las ventanas cerradas, aquellas estancias, sumidas en total oscuridad, se convierten en escenario de horror y espanto, y cuando sale el lobico de entre los sacos y se dirige lentamente hacia los niños, con los brazos en alto, «la emoción era tan grande que todos comenzábamos a chillar asustados y los pequeñines sollozaban muy apenados».<sup>[154]</sup>

El poeta jamás olvidaría los juegos, corros y canciones de su infancia, y muchos de ellos —pensamos en «El gavilán», «La pájara pinta», «La viudita», «El arroyo de Santa Clara», «Estrella del prado»,<sup>[155]</sup> «A la víbora del amor»,<sup>[156]</sup> «Tengo una choza en el campo»,<sup>[157]</sup> entre otros numerosos casos— reaparecen, transformados o levemente sugeridos, en su poesía y teatro. Forman otro elemento esencial de su mundo poético, y contribuyeron poderosamente a desarrollar su proclividad hacia lo dramático.

Es probable que los «torpes andares» del niño, al dificultar algo su trato con los otros chiquillos del pueblo, facilitasen el florecimiento de su imaginación y de su don de observación. Además, Federico parece haber heredado de su padre ciertas «tendencias sedentarias» que contribuirían al mismo proceso.<sup>[158]</sup> Desde muy joven se mostró atentísimo al mundo que le rodeaba, y cundió pronto en él un apasionado amor a la naturaleza que luego se haría patente a lo largo de su obra. En unas declaraciones hechas en Buenos Aires en 1934, el poeta aludiría a su identificación con el paisaje de la Vega, a su temprano sentirse unido a la palpitante vida natural que le rodeaba en aquel privilegiado rincón de Andalucía:

Siendo niño, viví en pleno ambiente de naturaleza. Como todos los niños, adjudicaba a cada cosa, mueble, objeto, árbol, piedra, su personalidad. Conversaba con ellos y los amaba. En el patio de mi casa había unos chopos. Una tarde se me ocurrió que los chopos cantaban. El viento, al pasar por entre sus ramas, producía un ruido variado en tonos, que a mí se me antojó musical. Y yo solía pasarme las horas acompañando con mi voz la canción de los chopos. Otro día me detuve asombrado. Alguien pronunciaba mi nombre, separando las sílabas como si deletrear: «Fe... de... ri... co». Miré a todos lados y no vi a nadie. Sin embargo, en mis oídos seguía chicharreando mi nombre. Después de escuchar largo rato, encontré la razón. Eran las ramas de un chopo viejo, que, al rozarse entre ellas, producían un ruido monótono, quejumbroso, que a mí me pareció mi nombre.<sup>[159]</sup>

Los nueve hijos de los abuelos Enrique García e Isabel Rodríguez se casaron todos ellos, trajeron hijos al mundo y, con la excepción de la tía Isabel, vivieron simultáneamente en Fuente Vaqueros con su prole. Por ello llegaría a ser asunto de jolgorio el número de primos que tenía el poeta en La Fuente, en realidad más de cuarenta. Una copla, que todavía circulaba por Granada en los años sesenta, exageraba las dimensiones numéricas del caso, además de distorsionar maliciosamente las características temperamentales de aquel abundante parentesco:

A cuatrocientos primos de Federico

los llevan a fusilar

por ser de Fuente Vaqueros

y tener mala follá.<sup>[160]</sup>

Federico fue un miembro más del gran *clan* García de Fuente Vaqueros, y creció rodeado de cariño. Tenía varias primas preferidas, alguna de las cuales aparece en su obra. A Aurelia González García, por ejemplo, hija de su tía Francisca y chica «llena, saturada de nervios y de fantasías»,<sup>[161]</sup> la haría protagonista de su última obra dramática, *Los sueños de mi prima Aurelia*, obra que nunca vería estrenada. Tanto Aurelia como su madre tenían horror a las tormentas, y a Federico le divertía muchísimo visitarlas en aquellas ocasiones, bastante frecuentes en la Vega durante la canícula veraniega. «Me contaba Federico —refiere Francisco García Lorca— que la prima Aurelia, medio desmayada durante una tormenta, y no sin cierta teatralidad, decía, recostada en una mecedora: “¡Mirad cómo me muero!”». <sup>[162]</sup> Aurelia, como otros de la familia, se acompañaba estupendamente a la guitarra,<sup>[163]</sup> y se expresaba en un lenguaje rico en imágenes. «Echa los huevos cuando se ría el agua», dijo en una ocasión.<sup>[164]</sup>

Otra prima adorada de Federico era Clotilde García Picossi, hija del tío Francisco, ya mencionada. El «traje verde rabioso»<sup>[165]</sup> que lleva «la zapatera prodigiosa» al principio de la obra así titulada, y otro del mismo color puesto por Adela en *La casa de Bernarda Alba*,<sup>[166]</sup> aluden a uno, magnífico, que vestía Clotilde en días de fiesta.

Mercedes Delgado García, hija de la tía Matilde, fue una de las primas más queridas del futuro poeta. Vivía enfrente de la casa de los García Lorca y le llevaba ocho o diez años a Federico. Por ser tan bonita éste la llamaba *La Guapada*. «Cuando mi primo Federico tenía dos años —ha recordado Mercedes— era para mí como un juguete con el que yo me divertía y retozaba mimándole y queriéndole. Luego, cuando era más mayorcillo, jugábamos a todo lo habido y por haber. Pero ya entonces era él el que se lo inventaba todo».<sup>[167]</sup> Mercedes no olvidaba la timidez física de aquel niño tan sensible:

Que por cierto era muy miedoso, y cuando llegaba a mi casa, que no tenía más que cruzar la calle, se quedaba en la puerta sin querer pasar. «Pero pasa, Federico, lucero, pasa», le decíamos, y contestaba, aún sin levantar un palmo del suelo: «No, no voy a pasar, porque le temo mucho al peligro». Lo que nos reíamos de sus cosas. El «peligro» era el escaloncillo que hay a la entrada de las casas de

pueblo.<sup>[168]</sup>

Hemos dicho que Vicenta Lorca fue creyente sincera. Federico la acompañaba frecuentemente a la iglesia, y sobre su sensibilidad ejercieron una decisiva influencia la liturgia, procesiones y fiestas católicas. Ya en Granada, el poeta evocaría, en el temprano escrito *Mi pueblo*, citado antes, aquel ambiente, recordando con cariño la torre del templo, «tan baja que no sobresale del caserío y cuando suenan las campanas parece que lo hacen desde el corazón de la tierra». Coronando la fachada del edificio —hoy casi totalmente reformado— estaba la «Virgen de las paridas», con su niño en brazos, hacia quien las gentes del pueblo, en general poco fervorosas en materia religiosa, sentían una especial devoción. Detrás del altar mayor se alzaba la imagen risueña de la Virgen del Amor Hermoso. Escribe el poeta:

Quando sonaba el órgano mi alma se extasiaba y mis ojos miraban, muy cariñosos, al niño Jesús y a la Virgen del Amor Hermoso que estaba siempre riyendo y bobalicona con su corona de lata y sus estrellas de espejos. Quando sonaba el órgano, me emocionaba el humo del incienso y el sonar de las campanillas, y me aterraba de los pecados [de] que hoy no me aterro. Quando sonaba el órgano y veía a mi madre rezar muy devota, rezaba yo también sin dejar de mirar a la Virgen que siempre se ríe y al niño que bendice con las manitas sin dedos...<sup>[169]</sup>

El poeta no olvidaría jamás a aquella Virgen tan dulce, tan simple, de su pueblo. En este texto juvenil recuerda que, desde los balcones de su casa, en la calle de la Iglesia, las niñas le dirigían versos y cantares a su paso en días de fiesta. Y sabemos que, al conocer Federico en 1924 a Rafael Alberti, le encargó a éste «un cuadro en el que se le viera dormido a orillas de un arroyo y arriba, allá en lo alto de un olivo, la imagen de la Virgen, ondeando en una cinta la siguiente leyenda: “Aparición de Nuestra Señora del Amor Hermoso al poeta Federico García Lorca”». <sup>[170]</sup> Alberti accedió al ruego de su «primo», llevándole poco tiempo después el cuadro, que Lorca colgó inmediatamente sobre la cabecera de su cama.<sup>[171]</sup>

Fascinado por los ritos y procesiones de la iglesia de La Fuente, el niño no tardó en recrearlos a su manera. «¿A qué te gustaba de jugar de chico?», le preguntaron en 1929. «A eso que juegan los niños que van a salir “tontos puros”, poetas», contestó.<sup>[172]</sup> Y, efectivamente, varios testimonios dan fe de la afición del niño a tales actividades. Recordaba Carmen Ramos:

Su juego favorito entonces consistía en «decir misa». Había en el patio una tapia pequeña sobre la que colocaba una imagen de la Virgen y algunas rosas del jardín. Y delante de este altar improvisado hacía que nos sentáramos —su hermano Francisco, mi madre, algunos niños del pueblo y yo— y luego, envuelto en raros vestidos rameados, «decía misa» con enorme convicción. Imponía una condición antes de empezar la ceremonia: teníamos que llorar durante el sermón. ¡Mi madre no dejaba jamás de cumplir!<sup>[173]</sup>

Hemos mencionado la compra por Federico García Rodríguez, en 1895, de la extensa finca llamada Daimuz, en las afueras de Fuente Vaqueros. «Los primeros recuerdos de mi vida son de Daimuz —escribe Francisco García Lorca—, así como la primera imagen que guardo de mí mismo, de Federico y de mis padres».<sup>[174]</sup> Más tarde, los hermanos se divertirían escudriñando los títulos de propiedad de la finca, «para observar cómo cambiaban los nombres de pila de los titulares; a veces como si fueran de damas de comedia: doña Sol, doña Elvira, don Lope; y más arcaicos, como doña Mencía. Los documentos más antiguos, si es que eran títulos de propiedad, estaban en letra árabe».<sup>[175]</sup>

Sería con toda probabilidad en Daimuz donde ocurriera un incidente que, según el poeta, fue decisivo para el desarrollo de su sensibilidad. Se trata de un inesperado encuentro con la milenaria historia de Andalucía, que refirió en estos términos:

Fue por el año 1906. Mi tierra, tierra de agricultores, había sido arada por los viejos arados de madera, que apenas arañaban la superficie. Y en aquel año, algunos labradores adquirieron los nuevos arados Bravant —el nombre me ha quedado para siempre en el recuerdo—, que habían sido premiados por su eficacia en la Exposición de París del año 1900. Yo, niño curioso, seguía por todo el campo al vigoroso arado de mi casa. Me gustaba ver cómo la enorme púa de acero abría un tajo en la tierra, tajo del que brotaban raíces en lugar de sangre. Una vez el arado se detuvo. Había tropezado en algo consistente. Un segundo más tarde, la hoja brillante de acero sacaba de la tierra un mosaico romano. Tenía una inscripción que ahora no recuerdo, aunque no sé por qué acude a mi memoria el nombre de los pastores Dafnis y Cloe.

Ese mi primer asombro artístico está unido a la tierra. Los nombres de Dafnis y Cloe tienen también sabor a tierra y a amor.<sup>[176]</sup>

Pero ¿ocurrió realmente aquella escena? Francisco, cuatro años menor que Federico, lo ha dudado, alegando que, si en la cercana finca de Daragoleja se habían



encontrado restos romanos, en Daimuz no se sabía de ninguno. Sin embargo, la memoria del poeta no le traicionaba, ni se trataba de una fabulación. Hace unos años se descubrió, bajo las fértiles tierras de Daimuz, una alquería romana. Y allí se han encontrado no sólo miles de monedas romanas, casi todas ellas de la época de Constantino (algunas muestran la loba romana dándoles de mamar a Rómulo y a Remo), sino una gran cantidad de mosaicos.<sup>[177]</sup>

Parece cierto, pues, que al evocar aquel «primer asombro artístico», Lorca describe una experiencia realmente vivida además de hondamente reveladora. Así, en una imprevista lección de historia, el niño se dio cuenta de lo antiguo de la civilización de Andalucía. ¡En la propia finca de su familia habían vivido labradores romanos! Y, después de éstos —también lo sabía—, los árabes. Imposible no relacionar el incidente narrado con tanta sencillez por el poeta con la Andalucía de su *Romancero gitano*, Andalucía mítica de complicada alma romana, cristiana, judía, tartesia, mora, gitana y de Dios sabe qué otros componentes, por donde parecen haber pasado todas las razas de la tierra.

En una entrevista que le hizo Giménez Caballero en 1928, el poeta, al evocar su infancia, no alude a sus hermanos.<sup>[178]</sup>

El primero de éstos, Luis, había nacido el 29 de julio de 1900, cuando Federico acababa de cumplir dos años.<sup>[179]</sup> Moriría el 30 de mayo de 1902, víctima de una «pneumonía gripal».<sup>[180]</sup> En un poema de 1922, Lorca alude al hermanito perdido:

Adiós pájaro verde  
Ya estarás en el Limbo  
Visita de mi parte  
a mi hermano Luisillo  
en la pradera  
con los mamoncillos  
¡Adiós pájaro verde  
tan grande y tan chico!  
¡Admirable quimera

del limón y el narciso!<sup>[181]</sup>

Uno de los primeros poemas de Lorca, compuesto cinco años antes, lleva la firma «Federico Luis».<sup>[182]</sup> Ello tiende a confirmar que aquella muerte, acaecida cuando el futuro poeta tenía cuatro años, le afectó hondamente.

A Francisco (nacido el 21 de junio de 1902 en la casa de la calle de la Trinidad)<sup>[183]</sup> y a María de la Concepción (el 14 de agosto de 1903,<sup>[184]</sup> en la de la calle de la Iglesia, donde se trasladara la familia en 1902 después del nacimiento de Francisco), no los relaciona Federico estrechamente en *Mi pueblo* con sus recuerdos de La Fuente. Era normal, pues el poeta les llevaba, respectivamente, cuatro y cinco años, y ellos apenas participarían entonces en el mundo suyo.

Parece ser que la casi obsesión de don Federico por la salud de sus hijos se puede vincular con la muerte de Luis en 1902. «El médico estaba en nuestra casa en cuanto nos dolía un dedo», ha testimoniado Francisco,<sup>[185]</sup> mientras que su hermana Isabel, nacida en Granada en 1910, ha recordado el miedo de su padre, casi patológico, a la enfermedad y a la muerte. Cuando la familia se iba en excursión al campo, don Federico, pensando en víboras y serpientes, llevaba siempre un preparado de suero. Y si algún pariente caía enfermo, era un constante llamar por teléfono.<sup>[186]</sup> Esta preocupación la heredaría el hijo, para quien la más leve indisposición suya era capaz de llenarle de pavor ante la posibilidad de morir.

Al alcanzar los cuatro o cinco años, el niño se daría plena cuenta de que su padre era uno de los hombres más poderosos de Fuente Vaqueros y que él, como su hijo mayor, era un ser privilegiado. Todo ello queda reflejado en *Mi pueblo*. Recordando la escena que tenía lugar cada mañana en el hogar, cuando don Federico partía para ocuparse de sus numerosas fincas, escribe:

Apenas salía el sol ya sentía yo en mi casa el trajín de la labor y las pisadas fuertes de los gañanes en el patio. Entre sueños percibía el sonar de balidos de oveja y el ordeñar cálido de las vacas... Algunas veces un fru-frú de faldas muy suave... Era mi madre que vigilaba, amorosa, nuestro sueño. Después entraba mi padre en el cuarto y nos besaba con cariño, muy despacio y aguantando la respiración, como si no quisiera despertarnos. Mis hermanos menores se movían inquietos y él, mirándonos apasionadamente, se salía sin hacer ruido. Lo sentía hablar después, dando órdenes a los criados, y se marchaba a caballo al campo del que no volvía hasta la noche...<sup>[187]</sup>

Y, complementando la imagen dinámica del padre, la de la madre que,

salidos ya al campo su marido y los hombres del pueblo, entra a despertar a los niños, abriendo el balcón y entonando: «Que entre la gracia de Dios». Doña Vicenta aparece, en esta evocación de su hijo mayor, como persona que sabe combinar cariño y severidad. No es la clásica imagen de la madre indulgente. Maestra de profesión y tal vez de vocación, Vicenta Lorca Romero era una mujer activa, enérgica, voluntariosa. Y ambiciosa para sus hijos. ¡Nada de quedarse en la cama, pues!:

Mi madre lo dirigía todo, y haciendo la señal de la cruz, nos hacía que rezáramos la oración matinal: «Ángel de mi guarda, dulce compañía, no me desampares ni de noche ni de día». ¡Qué dulzura y qué candor rosado tiene esa oración! ¡Qué pureza y qué inocencia los labios que la dicen! ¡Qué grande el corazón que la sienta! Mis hermanos y yo repetíamos lo que madre decía y por el balcón abierto se veían los pájaros cantando con el sol, y se oían las campanas de la iglesia que llamaban, cansadas, a la misa rezada...<sup>[188]</sup>

La feria de Fuente Vaqueros se celebra el 1, 2 y 3 de septiembre. Durante ella se saca de la iglesia parroquial, en procesión, la imagen del patrono del pueblo, el Cristo de la Victoria, cuyo paso por las calles se acompaña de explosiones de petardos y el fulgor de brillantes fuegos artificiales. Tanto entusiasmaba a Federico la feria que, en años posteriores, siempre procuraría visitar el pueblo en aquellas fechas.<sup>[189]</sup> Según afirmaba la prima de Lorca, María García Palacios, el poema «Saeta», de *Poema del cante jondo*, es un homenaje a su patrono:

Cristo moreno

pasa

de lirio de Judea

a clavel de España.

*¡Miradlo por dónde viene!*

De España.

Cielo limpio y oscuro,

tierra tostada,

y cauces donde corre  
muy lenta el agua.  
Cristo moreno,  
con las guedejas quemadas,  
los pómulos salientes  
y las pupilas blancas.

*¡Miradlo por dónde va!*<sup>[190]</sup>

Hay una anécdota, referida a la feria de Fuente Vaqueros, que demuestra otra vez la viva imaginación del futuro poeta. Don Federico tenía acciones en la fábrica de azúcar «La Nueva Rosario», de Pinos Puente, y era muy amigo de las familias Torres y López que, entre ellas, dominaban tanto el Consejo de Administración de la empresa que éste era conocido como el «Consejo de Familia». Durante la feria de 1905, o tal vez de 1906, Rafael López Sáenz, gerente de «La Nueva Rosario», visitó a su colega García Rodríguez en La Fuente, acompañado de su esposa e hijas. Apareció Federico, que entonces tendría siete u ocho años, y pidió en seguida permiso a la señora de López para examinar los pies de sus hijas. Extrañeza entre los reunidos. El niño llevó a cabo su investigación, y, dirigiéndose satisfecho a las dos chicas, exclamó: «¡Estaréis *mataícas*! ¡Os han puesto los zapatos nuevos como me han hecho a mí porque es la fiesta del pueblo! ¡Y no podéis ni andar! ¡Y a mí me han vestido además con el trajecillo nuevo, y no me dejan ni comer tejerings ni hacer nada! ¡Estoy ya *aburrío*!».<sup>[191]</sup>

Las «cosas de Federico», que después se harían famosas, ya impresionaban a la gente.

Tal vez sería por la misma época cuando llegó a Fuente Vaqueros un teatro de guiñol. Era al parecer la primera vez que el niño había podido asistir a una función de títeres, poco habituales en el pueblo. «Federico, que volvía de la iglesia con su madre, vio a los comediantes que levantaban su teatro —contaba Carmen Ramos—, y a partir de aquel momento no abandonó la plaza del pueblo. Por la noche no quiso cenar, y se moría por asistir al espectáculo. Volvió a casa en un terrible estado de excitación. Al día siguiente el teatro de títeres sustituyó al “altar” de la tapia del jardín».<sup>[192]</sup>

La madre de *la Ramicos*, antigua nodriza de Federico, como queda dicho, fue la encargada de confeccionar los muñequitos de trapo y cartón. En el granero de la amplia casa de la calle de la Iglesia —allí donde Federico jugaba a ovejicas y lobicos—, había unos baúles llenos de vestidos abandonados. El niño sacó los que le gustaban, y la madre de Carmen pasó horas y horas adaptándolos a los requerimientos del novel titiritero. «Todas nosotras nos encontrábamos entre los títeres —decía Carmen—, así como nos encontraríamos después en una u otra de sus obras de teatro. Mi madre, especialmente, que sirvió varias veces de modelo para las sirvientas de sus dramas».<sup>[193]</sup>

Carmen Ramos recordaba que, por esas fechas, Vicenta Lorca volvió un día de Granada con un regalo especial para Federico, comprado en «La Estrella del Norte», la tienda de juguetes más reputada de la ciudad. Se trataba de un auténtico teatrillo de títeres.<sup>[194]</sup>

En aquel primer encuentro de Federico con la vieja tradición andaluza del guiñol podemos ver el origen, no sólo de su bien conocida pasión por el género —él mismo compondría varias obras de títeres—, sino de su posterior entusiasmo por la labor de La Barraca, el teatro universitario ambulante fundado durante la República en 1932 y que, dirigido por Lorca y Eduardo Ugarte, recorrería durante los próximos cuatro años —hasta la guerra— los caminos de España, levantando su tablado en las plazas de los pueblos ante el asombro de gentes que raras veces o jamás habían visto una representación dramática.

Federico, «un niño rico en el pueblo, un mandón», descubrió pronto que también había pobreza, dolor y sufrimiento en el mundo. En *Mi pueblo* hay, en este sentido, una viñeta muy elocuente.

En Fuente Vaqueros había entonces familias que vivían todavía en una pobreza tan abyecta como la encontrada cuarenta años antes por Horacio Hammick, el amigo y apoderado del duque de Wellington. Entre ellas, la de la «amigueta rubia» de Federico.

El padre de la chiquilla era un decrepito jornalero reumático; la madre una «mártir de la vida y del trabajo», víctima de innumerables partos. Federico visitaba con frecuencia aquella casa «toda de negrura y de suciedad», aquel «antro de miseria y honradez». A veces se le hacía saber que no podía ir, porque entonces la madre lavaba la única ropa que tenían, y se quedaba desnuda la familia. «Por eso —refiere—, cuando volvía a mi casa y miraba al ropero, cargado de ropas limpias y fragantes, sentía gran inquietud y un peso frío en el corazón».

El joven Lorca afirma que conocer a aquella familia fue «la primera impresión trágica que tuve de la miseria», añadiendo que en los pueblos de Andalucía, tan aparentemente bonitos y alegres, todas las mujeres pobres mueren de lo mismo, «de dar vidas y más vidas». Recordando a su «amiguita rubia», y meditando sobre el destino que la esperaba, ineluctablemente, se rebela. «Nadie se atreve a pedir lo que necesita —exclama—. Nadie osa rogar el pan por dignidad y por cortedad de espíritu. Yo lo digo, que me he criado entre esas vidas de dolor. Yo protesto contra ese abandono del obrero del campo».<sup>[195]</sup>

Esta nota de protesta, esta preocupación por la injusticia social, se percibe en toda la obra lorquiana, normalmente de manera soterrada e implícita pero, a partir de la estancia en Nueva York de 1929-1930, cada vez más abiertamente. Tal preocupación será una de las características más destacadas del poeta.

De los personajes de Fuente Vaqueros evocados en *Mi pueblo* el más entrañable es el «compadre pastor» o «viejo pastor», compendio de bondad, experiencia del campo y sabiduría popular. Lorca no identifica con nombre y apellidos a este gran amigo de su infancia. Se trata de Salvador Cobos Rueda, «compadre» de Federico García Rodríguez por ser éste padrino de uno, y tal vez varios, hijos suyos.<sup>[196]</sup> Cobos no ejercía de pastor en La Fuente, pero Lorca apunta en *Mi pueblo* que había sido «zagal» en las Alpujarras: ello sugiere que el personaje —natural de Alomartes, pueblo situado a unos dieciocho kilómetros de Fuente Vaqueros en los montes que bordean la Vega y donde abundan corderos y ovejas— había sido pastor en su juventud, y que pasaría temporadas en aquellos altos valles granadinos con los rebaños transhumantes.

Cobos era vecino de los García Lorca —vivía en la calle de la Trinidad— y casi un miembro de la familia.<sup>[197]</sup> Federico García Rodríguez le respetaba profundamente, y parece ser que fue el «compadre pastor» quien le recomendó la compra de la amplia finca de Daimuz, finca que, como queda dicho, formaría la base de la riqueza del padre del futuro poeta.<sup>[198]</sup>

En *Mi pueblo*, Lorca recuerda que el «viejo pastor» le contaba historias de «cosas religiosas», duendes, santos y hadas, además de narrarle sus aventuras con lobos en las Alpujarras. Cuando el compadre hablaba, «todo en la cocina se callaba y tan sólo se oía respirar. Cuando él recetaba una cosa como buena para cualquier enfermedad, se desechaba el médico. Él poseía el secreto de las hierbas. Él hacía con tomillo y malvarrosa ungüentos que calmaban el dolor. Él leía en las estrellas las lluvias y las nieblas futuras».

Pero un día el viejo cae gravemente enfermo. No pueden nada los médicos, ni los de La Fuente ni los traídos, a instancias de don Federico, desde fuera. Al moribundo le tienen que quitar de la vista un cuadro del Purgatorio, «porque lo mira de una manera que da miedo». Llevan a Federico a verle, y la escena es desoladora. Aquella noche se muere el pastor.

Al día siguiente, transido de pena, el niño ve cerrar la caja, se contagia del ambiente lastimero y sigue al féretro hacia la plaza del pueblo. Su padre preside el duelo, «muy pálido y muy triste».

Delante de la iglesia, en el umbral, se ha colocado un catafalco en donde reposa brevemente el ataúd. Cantan lúgubrementemente el cura y el sacristán, y la comitiva se pone otra vez en marcha, hacia el cementerio (se trata del cementerio nuevo, construido en las afueras del pueblo).

Se detiene otra vez el entierro, destapan el féretro y el cura rocía con agua bendita al cadáver. «Mi pobre compadre pastor estaba rígido y con las manos cruzadas —sigue narrando Lorca—. Un pañuelo de seda le cubría, piadoso, la cara. Uno de sus amigos se lo quitó pero yo no pude verle el rostro porque mi padre me tapó los ojos con las manos». Luego suben el féretro en un carro y se lo llevan al camposanto.

Federico termina la evocación del «compadre pastor» con una declaración tajante: «Tú fuiste el que me hizo amar a la Naturaleza». Son diez palabras contundentes de cuya sinceridad no hay motivos para dudar.

La contemplación de aquel cadáver, y del brusco cambio operado en su amigo por la muerte, parece haber dejado una huella permanente en la sensibilidad lorquiana. Y tal vez no sería aventurado descubrir, en la descripción hecha por el poeta, unos treinta años después, del cadáver del torero Ignacio Sánchez Mejías una reminiscencia, consciente o no, del mismo:

¿Qué dicen? Un silencio con hedores reposa.

Estamos con un cuerpo presente que se esfuma,

con una forma clara que tuvo ruiseñores

y la vemos llenarse de agujeros sin fondo.<sup>[199]</sup>

En la obra de Lorca la muerte es una presencia constante, y según todos sus

amigos le atenazaba el terror a su propio encuentro con ella. Las referencias a la muerte contenidas en su poesía tienden a insistir en los aspectos de putrefacción y descomposición del cuerpo, y es probable que la contemplación del cadáver del viejo pastor, y el choque que esta experiencia le produjo, fuese determinante al respecto. Además cabe deducir que, en una sociedad donde la muerte no era tapada sino aceptada como parte normal de la existencia, el niño viera otros cadáveres y asistiera desde muy joven a entierros. El poeta llegaría a establecer, en su famosa conferencia «Juego y teoría del duende», una nítida diferencia entre la forma de sentir la muerte en España y en otros países. «En todos los países la muerte es un fin — diría, cargando demasiado las tintas —. Llega y se corren las cortinas. En España, no. En España se levantan... Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo: hiere su perfil como el filo de una navaja barbera».<sup>[200]</sup> Si es así, Lorca se compenetró muy joven con este peculiar modo de vivir y sentir la muerte, allí en su pueblo de la Vega granadina.

Francisco García Lorca refiere la extrañeza de su madre al oírle decir a Federico, años después de la muerte del «compadre pastor», que recordaba ésta perfectamente: «No es posible, hijo mío — diría doña Vicenta —, si tú eras muy chico y te llevé en brazos». Pero ante la detallada descripción proporcionada a continuación por Federico, tuvo que rendirse a la evidencia. «¡Calla, calla, hijo, qué memoria te ha dado Dios!», exclamaría, asombrada.<sup>[201]</sup> Pero en realidad la hazaña de Federico al recordar aquellos detalles no era tan extraordinaria, pues había cumplido ya siete años cuando, el 23 de octubre de 1905, murió Cobos. Éste tenía entonces cincuenta y cinco, aunque aparentaba bastantes más. Una nieta suya ha declarado que, cuando era niña, se solía recordar en su familia la pena de Federico en aquella ocasión, y cómo había logrado, pese a la vigilancia de su madre, ver el cadáver de su amigo. «¡El compadre tiene dos luces puestas!», habría exclamado el niño al volver a casa, refiriéndose con ello a las velas colocadas a cada lado de la cama del muerto.<sup>[202]</sup>

Hablamos antes del tío abuelo Baldomero García Rodríguez, bohemio y poeta y, sin duda, el personaje más pintoresco de toda la familia. Francisco García Lorca recuerda en su libro sobre su hermano cómo toparon Federico, él y su padre con Baldomero una mañana que iban a Granada desde la Vega en un coche de mulas. Era la última vez que vieron a la entrañable «oveja negra» de los García, y la escena, rememorada en la lejanía del tiempo, reviste un tierno patetismo:

El trote vivo de las mulas se detuvo ante la figura de un hombre montado sobre un burro limpiamente aparejado que venía en dirección contraria. Mi padre se apeó para estrechar la mano del viejo, que no era otro que mi tío Baldomero: el



pelo canoso, casi blanco, la cabeza fina ... La gruesa suela del zapato ortopédico destacaba la torcida postura de la pierna. Aquella voz delgada argüía con la de mi padre, que le decía, los dos a cierta distancia del coche: «¿Por qué has venido sin avisar? Ya ves, nos vamos a Granada». Tengo la sensación de que las primeras palabras eran las que se cargaban de intención. Baldomero hablaba de una despedida para siempre: era ya tan viejo, y estaba, además, enfermo; ahora se encontraba bien, no quería posponer la visita. Y a mí me seguía sonando el «¿por qué has venido?». La voz de mi padre acusaba cariño y reproche, la de Baldomero, agradecimiento —«¿qué sería de mí sin vosotros?»— y excusa. Tengo ahora la sensación de que los dos hablaban como heridos; más, mi padre. Después he sabido que Baldomero murió en Santa Fe entre extraños, por propia elección, rodeado de gente de condición humildísima con quienes compartía lo que mi padre le mandaba.<sup>[203]</sup>

Pero el tío abuelo Baldomero no murió en Santa Fe sino en Granada, en el Hospital de San Juan de Dios, el 4 de noviembre de 1911, dos años después de establecerse la familia García Lorca en la ciudad. Tenía 71 años y falleció a consecuencia de nefritis. La escasez de datos personales en el acta de defunción, las indicaciones para su entierro («a su cadáver se habrá de dar sepultura en el cementerio de esta ciudad») y los fallos y lagunas de la memoria de Francisco García Lorca —que entonces tenía nueve años— con respecto a los últimos días del viejo, todo hace pensar que la «oveja negra» de los García murió solo y sin que la familia se enterara de que estuviera entonces en Granada su anciano y bohemio pariente.<sup>[204]</sup>

¿Conocía Federico el libro de Baldomero, *Siempre vivas*, del cual se citaron antes unos versos? Es probable, aunque nunca se refiere a él directamente en las entrevistas o cartas recogidas hasta la fecha, ni en ningún otro documento. Sí sabemos, empero, que admiraba profundamente a Baldomero y sabía de memoria coplas suyas.<sup>[205]</sup> Además la tradición familiar consigna que, en una ocasión, la madre del poeta, ante una salida ingeniosa de su hijo, exclamó. «¡Aquí tenemos a otro Baldomero!». A lo cual contestaría Federico en seguida: «¡Sería un honor para mí ser como él!».<sup>[206]</sup>

Años después, en 1929, y ya en vías de ser famoso, Lorca declararía en Fuente Vaqueros, recordando a su tío abuelo cojo y juglar: «Mis abuelos sirvieron a este pueblo con verdadero espíritu y hasta muchas de las músicas y canciones que habéis cantado han sido compuestas por algún viejo poeta de mi familia».<sup>[207]</sup>

Hemos visto que uno de los testigos del bautizo de Federico fue Antonio

Rodríguez Espinosa, maestro de Fuente Vaqueros. Sobre este personaje, importante en la biografía de Lorca, se han publicado muchas inexactitudes.

Antonio Rodríguez Espinosa nació en Gabia la Grande, pueblo situado en las estribaciones de Sierra Nevada, no lejos de Granada, en 1867. Estudió la carrera de Magisterio en la Escuela Normal de Granada, recibiendo el título de Maestro Elemental en 1894. El 27 de diciembre del mismo año obtiene por oposición la escuela elemental de niños de Fuente Vaqueros, tomando posesión el 10 de enero de 1895. En La Fuente quedará hasta el 10 de enero de 1901, fecha en que obtiene un puesto en Jaén.<sup>[208]</sup>

Durante su estancia en Fuente Vaqueros, don Antonio trabó una sólida amistad con la familia del futuro poeta, y especialmente con el padre de éste. Además sabemos que era muy apreciado en todos los centros donde ejerció su magisterio. Pertenecía a una nueva promoción de maestros influidos por las ideas progresistas de la Institución Libre de Enseñanza de Madrid, y creía en una pedagogía práctica, ligada a las necesidades reales de sus alumnos. Éstos sabían responder al cariño con que les trataba el maestro, y los resultados de su método eran excelentes.<sup>[209]</sup>

Una simple confrontación de fechas demuestra que don Antonio y Federico sólo coincidieron en Fuente Vaqueros dos años y medio. Difícilmente, pues, podía Rodríguez Espinosa ser «maestro» de aquel niño, aunque es posible que, de acuerdo con el testimonio del hermano del poeta, le impartiera, como amigo de la familia, algunas «primeras letras».<sup>[210]</sup> Podría confirmarlo una fotografía de la clase de Rodríguez Espinosa: en ella se ve al maestro, muy orgulloso, al lado de sus alumnos, y entre éstos, en el centro de la primera fila, al pequeño Federico, que lleva un sombrero de paja y parece tener un aspecto un poco asustado. El elegante vestido que lleva el niño contrasta con el pobre atuendo de la mayoría de aquellos chicos, y nos recuerda otra vez que don Federico, el padre, era el hombre más acomodado del pueblo.

La relación entre Federico y don Antonio, durante los tres primeros años del niño, fue, inevitablemente, tenue, y es muy dudoso que, al marcharse Rodríguez Espinosa del pueblo en 1901, el futuro poeta ya hubiera aprendido bien sus primeras letras. Sólo más tarde, como veremos, se convertiría Federico en discípulo de aquel maestro liberal y amable.

La descripción dada por Lorca de la escuela de Fuente Vaqueros no es nada halagadora. Los sucesores de don Antonio en el puesto de maestro fueron José

Rubio y, luego, Juan Medina.<sup>[211]</sup> No hemos podido comprobar a cuál de ellos se refiere al consignar que los chicos le pusieron el apodo de *Tío Camuñas*. El poeta recuerda así al maestro:

Era alto y encorvado y tenía unas barbas tan pobladas que ponían el alma en suspenso cuando nos miraba de frente. Su voz era grave y potente pero sus ojos eran dulces y expresivos... Era hosco por naturaleza y le gustaba pegar en las manos con su palmeta. Estaba casi baldado y se movía con dificultad... Estaba casado con una mujer toda de huesos y tenía un niño que siempre contestaba las preguntas de su padre.<sup>[212]</sup>

Aquel maestro no tenía, evidentemente, el talento de don Antonio, y la imagen de la escuela que nos da el poeta es de extremo aburrimiento y monotonía.

Pero había una compensación: la amistad con los otros chiquillos del pueblo, entre ellos dos chavales pobres, Pepe y Carlos, con quienes Federico —entonces «fabulosamente goloso»—<sup>[213]</sup> intercambia dulces y chocolate, y que le defienden «en los momentos de mayor apuro». También hay la proximidad de la escuela de chiquillas. En el pesado silencio de aquel espacioso salón, donde colgaban «grandes carteles conteniendo máximas morales y religiosas», se oía a veces cantar a las niñas, y entonces los chicos se ponían inquietos. Y recuerda el poeta:

Carlos, que era ya muy mayor, se acercaba a mi oído y me decía:

«Mira, que si pusieran a todas las niñas desnudas y nosotros todos desnudos, ¿te gustaría, Quico?»... Y yo, tembloroso y aturdido, decía: «Sí, sí, que me gustaría mucho». Y todos hacían comentarios hasta que el profesor, dando con la palmeta muy fuerte sobre la mesa, imponía el silencio y, entre el rás-rás de las plumas sobre el papel y el respirar fatigoso del maestro, se oía a las niñas cantar con voces de vírgenes: «Habiendo abrazado Santa Elena la religión cristiana...».

¡Horas de tedio y fastidio que pasé en la escuela de mi pueblo!

¡Qué alegres erais comparadas con las que me quedan! Los niños compañeros míos sentían dentro de sí los misterios de la carne y ellos abrieron mis ojos a las verdades y a los desengaños.<sup>[214]</sup>

Federico nunca sería buen estudiante, a diferencia de su hermano Francisco, y cabe pensar que tuvo que ver con ello el aburrimiento experimentado en la escuela de Fuente Vaqueros, bajo la tutela de un maestro poco inspirado.

Pero iban pasando los años. En 1895, don Federico había comprado una casa en Asquerosa —después Valderrubio—, situado a cuatro kilómetros de Fuente Vaqueros al otro lado del Cubillas, fuera ya del Soto de Roma.<sup>[215]</sup> Allí cerca, en la vega de Zujaira, adquirió ricas tierras y, hacia 1907, trasladó a su familia a aquel pueblo de nombre tan poco poético y del cual luego hablaremos.

Detrás quedaba la infancia de Federico en Fuente Vaqueros. Había empezado otra etapa de su breve vida y, poco tiempo después, la familia se instalaría en Granada. Nunca volvería a vivir en Fuente Vaqueros y, a partir de entonces, pasaría sus vacaciones en Asquerosa o en alguna finca de su padre.

No importaba. La Fuente y sus gentes ya le habían dado todo lo necesario para que se alimentara su vocación de poeta: inmersión temprana y total en la cultura popular de la Vega; música, habla viva y espontánea, imágenes, sentido de la tierra e intuición del alma antiquísima de Andalucía, amor a la Naturaleza, leyendas, calor humano... y todo un archivo de recuerdos palpitantes y vivísimos. ¿Qué más se podía pedir?

En sus referencias a Fuente Vaqueros, el poeta siempre recordaría la abundancia de agua que define el lugar donde pasó su infancia. La Fuente no sólo se sitúa, como hemos señalado, entre el Genil y el Cubillas, a poca distancia de su confluencia, sino que el pueblo está construido, casi literalmente, sobre el agua, pues tiene debajo unos surtidísimos veneros que, según los habitantes del lugar, arrancan de Sierra Nevada. Este manto subterráneo, cubierto a unos seis metros de profundidad por una durísima capa freática conocida localmente como «las herrizas», provee de agua dulce las casas del pueblo que poseen, casi todas ellas, su propio pozo. Se da la particularidad de que estos veneros sólo afloran en Fuente Vaqueros, lo cual ha sido motivo de envidia entre los vecinos de otros pueblos de la Vega. Si se tiene en cuenta, además, que las inundaciones eran habituales en el Soto de Roma hasta finales del siglo XIX, cuando se encauzó la corriente del Genil, y que, cuando llueve fuertemente, el nivel del agua que reposa sobre la impermeable capa freática sube, impregnando de humedad las paredes de las casas del pueblo, fácil será comprender la influencia que han tenido esas circunstancias sobre la personalidad de Fuente Vaqueros y sus habitantes, entre ellos nuestro poeta.

En septiembre de 1931, Fuente Vaqueros rindió un fervoroso homenaje a Lorca en un acto público celebrado en la plaza del pueblo. En su discurso de agradecimiento elogió a La Fuente, «que siempre ha sido un pueblo de imaginación viva y de alma clara y risueña como el agua que fluye de su fuente», y demostró hasta qué punto consideraba que aquella infancia suya le había formado como

poeta. Sus palabras tienen sabor de sinceridad:

Tengo un deber de gratitud con este hermoso pueblo donde nací y donde transcurrió mi dichosa niñez, por el inmerecido homenaje de que he sido objeto al dar mi nombre a la antigua calle de la Iglesia.

Todos podéis creer que os lo agradezco de corazón y que yo, cuando en Madrid o en otro sitio me preguntan el lugar de mi nacimiento, en encuestas periódicas o en cualquier parte, digo que nací en Fuente Vaqueros para que la gloria o la fama que haya de caer en mí caiga también sobre este simpatiquísimo, sobre este modernísimo, sobre este jugoso y liberal pueblo de La Fuente. Y sabed todos que yo inmediatamente hago su elogio como poeta y como hijo de él, porque en toda la Vega de Granada, y no es pasión, no hay otro más hermoso ni más rico, ni con más capacidad emotiva que este pueblecito. No quiero ofender a ninguno de los bellos pueblos de la Vega de Granada, pero yo tengo ojos en la cara y la suficiente inteligencia para decir el elogio de mi pueblo natal.

Está edificado sobre el agua. Por todas partes cantan las acequias y crecen los altos chopos donde el viento hace resonar sus músicas suaves en el verano. En su corazón tiene una fuente que mana sin cesar y por encima de sus tejados asoman las montañas azules de la Vega, pero lejanas, apartadas, como si no quisieran que sus rocas llegaran aquí, donde una tierra muelle y riquísima hace florecer toda clase de frutos...<sup>[216]</sup>

Gustavo Adolfo Bécquer, con la fina intuición que le caracterizaba, escribió un día: «Todo el mundo siente. Sólo a algunos seres les es dado el guardar como un tesoro la *memoria viva* de lo que han sentido. Yo creo que éstos son los poetas».<sup>[217]</sup> Esta «memoria viva» de lo que había sentido era una de las cualidades más destacadas de García Lorca, y, en su fuero interno, el poeta siempre seguiría viviendo en el Fuente Vaqueros de su infancia, en un eterno presente. Una vez lo explicó así:

Amo a la tierra. Me siento ligado a ella en todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor a tierra. La tierra, el campo, han hecho grandes cosas en mi vida. Los bichos de la tierra, los animales, las gentes campesinas, tienen sugerencias que llegan a muy pocos. Yo las capto ahora con el mismo espíritu de mis años infantiles. De lo contrario, no hubiera podido escribir *Bodas de sangre*

... Mis primeras emociones están ligadas a la tierra y a los trabajos del campo.

Por eso hay en mi vida un complejo agrario, que llamarían los psicoanalistas.<sup>[218]</sup>

Y otra:

Toda mi infancia es pueblo. Pastores, campos, cielo, soledad. Sencillez en suma. Yo me sorprendo mucho cuando creen que esas cosas que hay en mis obras son atrevimientos míos, audacias de poeta. No. Son detalles auténticos, que a mucha gente le parecen raros porque es raro también acercarse a la vida con esta actitud tan simple y tan poco practicada: ver y oír ... Yo tengo un gran archivo en los recuerdos de mi niñez de oír hablar a la gente. Es la memoria poética y a ella me atengo.<sup>[219]</sup>

No puede haber duda alguna. La infancia de Federico García Lorca en Fuente Vaqueros forma el sustrato de toda su obra. Y si al poeta le encantaba proclamar que era del Reino de Granada, especificando que procedía «del corazón de la Vega», no hacía sino afirmar su profunda deuda para con el pueblo donde, aquel 5 de junio de 1898, le había tocado venir al mundo.

## INTERMEDIO ALMERIENSE

Hemos dicho que, hacia 1907, Federico García Rodríguez trasladó a su familia al pueblo de Asquerosa, situado fuera del Soto de Roma a cuatro kilómetros de Fuente Vaqueros, y cerca del cual, en la vega de Zujaira, tenía el padre importantes terrenos.

El nombre de Asquerosa, «uno de los pueblos más lindos de la vega —diría García Lorca— por lo blanco y por la serenidad de sus habitantes»,<sup>[1]</sup> no tiene nada que ver con el adjetivo homónimo y poco halagador. El pueblo es de fundación mucho más antigua que Fuente Vaqueros. Según las investigaciones de Luis Seco de Lucena acerca de los topónimos árabes de Granada, el de Asquerosa —alquería en tiempos de la dominación musulmana— se registra, con vacilante ortografía, en varios textos arábigo-granadinos, y es versión de otro anterior.<sup>[2]</sup> Parece seguro que éste sería latino, pues varias tumbas romanas han sido encontradas en las inmediaciones del pueblo. Es probable que el topónimo contenga una referencia al agua del lugar, a su abundancia (*Acuerosa*) o dulzura (*Aguarrosa*); otra versión propuesta es *Arquerosa*, alusión, posiblemente, a haber sido este sitio campamento de arqueros romanos.<sup>[3]</sup>

García Lorca se solidarizaba con quienes proponían esta última «solución» al problema onomástico del pueblo. «Estoy en Arquerosa (le hemos variado el nombre)», escribía a Melchor Fernández Almagro en 1921;<sup>[4]</sup> y hay una graciosa alusión a tan debatida cuestión etimológico-estética en una carta de Manuel de Falla al poeta, fechada 18 de agosto de 1923: «Ambos —alude el músico a su hermana— recordamos frecuentemente las magníficas horas pasadas en Ask-el-Rosa».<sup>[5]</sup> En 1941 el nombre del pueblo sería cambiado oficialmente por la más aceptable designación de Valderrubio, referencia al cultivo de tabaco habitual en el lugar.<sup>[6]</sup>

En la finca de la vega de Zujaira, don Federico se dedicaba, con gran éxito, al cultivo de remolacha de azúcar. Muy cerca se encontraba la fábrica de azúcar de San Pascual, lo cual facilitaba el negocio del avispado labrador, quien se convirtió pronto en destacado accionista de aquella empresa. Había en San Pascual un apeadero de ferrocarril, situado no lejos del cortijo de García Rodríguez y hoy

desaparecido. Ello auspiciaba el contacto de la familia con Granada, que podemos suponer ya visitaba con cierta frecuencia.

Asquerosa no está lejos de la línea que divide la Vega de los secanos, donde el padre también tenía algunos pequeños terrenos.<sup>[7]</sup> Entre los tempranos escritos de Lorca hay una prosa que revela hasta qué punto era sensible a esta transición de lo verde a lo amarillo, de lo húmedo a lo seco:

Yo volvía del seco. En lo hondo estaba la vega envuelta en su temblor azul. Por el aire yacente de la noche estival flotaban las temblorosas cintas de los grillos.

La música del seco tiene un marcado sabor amarillento.

Ahora comprendo cómo las cigarras son de oro auténtico y cómo un cantar puede hacerse ceniza entre los olivares.

Los muertos que viven en estos cementerios, tan lejos de todo el mundo, deben ponerse amarillos como los árboles de noviembre.

Ya cerca de la vega parece que penetramos en una pecera verde, el aire es un mar de ondas azules, un mar hecho para la luna, donde las ranas tocan sus múltiples flautas de caña seca.

Bajando del seco a la vega se tiene que cruzar un misterioso vado que pocas personas perciben, el Vado de los sonidos. Es una frontera natural donde un silencio extraño quiere apagar dos músicas contrarias. Si tuviéramos la retina espiritual bien constituida podríamos apreciar cómo un hombre que baja teñido por el oro del seco se ponía verde al entrar en la vega, después de haber desaparecido un momento en la turbia corriente musical de la divisoria.<sup>[8]</sup>

Es probable que el pequeño Federico asistiera durante algún tiempo a la escuela de Asquerosa, aunque a ello no hemos encontrado alusión alguna en los escritos del poeta, así como tampoco ninguna referencia a la etapa de su infancia, muy breve, pasada en aquel pueblo.

En junio de 1908 cumplía diez años. Aquel otoño tendría que empezar el primer año de bachillerato.

Y aquí tenemos que volver a hablar de Antonio Rodríguez Espinosa, maestro de Fuente Vaqueros unos años antes y gran amigo de los García Lorca. Don Antonio había abandonado La Fuente en 1901 para encargarse de la auxiliaría de la



Escuela Graduada aneja a la Normal de Maestros de Jaén. Residió en dicha ciudad hasta 1903, ganando el 31 de marzo de aquel año, también por oposición, el puesto de director de la Escuela Elemental de niños del Hospicio de Almería.<sup>[9]</sup>

En la ciudad mediterránea viviría diez años, regentando primero, durante más de cinco años, la escuela del Hospicio, y pasando luego, por concurso de traslados, a la escuela pública del Distrito de Levante. En ésta no llegaría a estar un año, cambiándose pronto a la escuela del Distrito del Centro de la misma ciudad. Finalmente, el 31 de agosto de 1913, se marcharía a Madrid.<sup>[10]</sup>

En Almería, probablemente para incrementar los pocos ingresos que entonces recibían del Estado los maestros de enseñanza pública —en su caso, dos mil pesetas anuales—, don Antonio acogía en su casa, como pupilos, a varios niños, cuyos estudios supervisaba. Los García Lorca, que no habían perdido el contacto con su amigo, se pusieron de acuerdo con él para que Federico viviera en su casa almeriense, en régimen de pupillaje, mientras proseguía sus estudios en el Colegio de Jesús, entonces el más reputado centro de enseñanza particular de la provincia.

No sabemos cuándo llegó Federico a Almería, pero parece seguro que pasaría por lo menos un año, y tal vez dos, con Rodríguez Espinosa antes de presentarse, en el otoño de 1908, al examen de ingreso en el Instituto General y Técnico de la ciudad. El mismo don Antonio declarararía en 1954 —cuando ya tenía ochenta y siete años— que Federico había vivido con ellos en varias casas y durante «mucho tiempo».<sup>[11]</sup> Otro testimonio que luego veremos —el de Ulpiano Díaz Pérez— tiende a darle la razón al viejo maestro.

El 28 de agosto de 1908, Federico firmó la solicitud de admisión al examen de ingreso al primer curso de bachillerato en el Instituto almeriense.<sup>[12]</sup> ¿Por qué no se presentó a la convocatoria de mayo o junio? ¿O es que se presentó entonces y fue suspendido, circunstancia que no figuraría en su expediente escolar? Estamos aquí, otra vez, en el terreno de las hipótesis. Sólo sabemos que el examen de ingreso tuvo lugar el 21 de septiembre de 1908, y que Federico recibió la calificación de «aprobado».<sup>[13]</sup>

En el Instituto Nicolás Salmerón de Almería se conserva la prueba escrita, bastante elemental, del examen. Consta de un dictado de una frase del *Quijote* (capítulo XIII de la Primera Parte), sin graves errores de ortografía pero sí con algún acento mal colocado u omitido. Escribió el chico: «Aquellos que allí vienen son los que traen el cuerpo de Crisostomo, y el pié de aquella montaña es el lugar donde el mandó que lo enterrásen». Después viene una cuenta de dividir, que se resolvió, y

comprobó, sin mayores problemas.<sup>[14]</sup>

Estas pruebas manuscritas son los primeros documentos que poseemos del futuro poeta. La firma, estampada al pie de la prueba, y elegantemente rubricada, es ya netamente «lorquiana» y no cambiaría sustancialmente con el paso de los años.

¿Cuántos meses de bachillerato pasó Federico en Almería? Es difícil determinarlo con exactitud. Él mismo declaró, en 1928, que allí le sorprendió «un tremendo flemón y mis padres creen en mi próxima muerte y me llevan al pueblo otra vez, a cuidarme».<sup>[15]</sup> En una «Nota autobiográfica» redactada en Nueva York el año siguiente, el poeta añadiría algunos datos más, con su habitual desprecio por la precisión cronológica. Entre los «datos» figura, además, uno totalmente inexacto, pues nunca hubo en Almería Escuelas Pías:<sup>[16]</sup>

A los siete años fui a Almería, donde estuve en un colegio de escolapios y donde comencé el estudio de la música. Allí hice el examen de ingreso, y allí tuve una enfermedad en la boca y en la garganta que me impedía hablar y me puso en las puertas de la muerte. Sin embargo, pedí un espejo y me vi el rostro hinchado, y como no podía hablar, escribí mi primer poema humorístico, en el cual me comparaba con el gordo sultán de Marruecos, Muley Hafid.<sup>[17]</sup>

Francisco García Lorca cuenta que su padre, al enterarse de la enfermedad de Federico, fue a Almería a recogerlo. «Yo tengo el recuerdo de él aún con la cara hinchada —refiere Francisco—, pensativo, sentado en una butaca junto a la ventana de la casa de Valderrubio, o ensayando acordes fáciles en la guitarra de mi tía Isabel».<sup>[18]</sup>

En aquellas fechas de principios de siglo, Almería vivía días de expansión comercial, debido a sus minas de mineral de hierro y, sobre todo, a la exportación de frutas, especialmente a Inglaterra, con cuyo país el contacto fue tan estrecho que muchos niños de familias pudientes de la ciudad se educaban allí. Había durante todo el año un barco semanal a Londres o a Liverpool y, durante la época de la recolección de la uva —la riquísima uva almeriense—, hasta tres o cuatro diarios.<sup>[19]</sup> No era sorprendente, pues, que se hubiera experimentado entonces en Almería la necesidad de un buen colegio privado, máxime en vista de que el Instituto General y Técnico de la ciudad tenía la reputación, entre la clase conservadora, de ser foco de ideas liberales, procedentes de la Institución Libre de Enseñanza de Madrid.<sup>[20]</sup>

El Colegio de Jesús, que a pesar de su nombre no tenía nada que ver con los

jesuitas, correspondía a esta demanda. Fue fundado en 1888 por el canónigo José María Navarro Darax, arcediano de la Catedral de Almería, y, en la época en que Federico estudió allí, ocupaba un espléndido hotel de la calle del Príncipe, levantado en 1894. Este edificio pasaría pocos años después de la estancia de Lorca en Almería a ser Casa de Correos, y fue derribado a finales de 1967.<sup>[21]</sup>

Uno de los compañeros de estudios de Federico en el Colegio de Jesús fue Ulpiano Díaz Pérez, luego personaje conocidísimo en Almería como escritor experto en toros, empresario, actor y amigo de actores. Ulpiano gustaría de recordar su juvenil amistad con el futuro poeta y su reencuentro con Federico en Granada veinte años después:

Nuestro amigo Ulpiano estaba sentado en un café y se le acercó un joven quien, plantándose descaradamente delante de él, dijo con un aire de profesor que pasa lista en la escuela: «DÍAZ PÉREZ, D. ULPIANO, ¡póngase usted en pie!». Fue Federico.<sup>[22]</sup>

¿Cómo era la vida de Federico en Almería? Si era cierto que allí empezó a estudiar música, como afirmaba, no lo hemos podido comprobar. De los pocos datos que poseemos acerca de su estancia en aquella ciudad, los más interesantes proceden de las memorias inéditas del propio Antonio Rodríguez Espinosa, redactadas en Madrid cuando tenía ya más de ochenta años.

Cuando Federico llegó a Almería, dos primos hermanos suyos de Fuente Vaqueros, Salvador García Picossi, hijo de su tío Francisco García Rodríguez, y Enrique García Palacios, hijo de su tío Enrique, ya vivían con don Antonio y su esposa, Mercedes. También estaba allí otro chico de La Fuente, Enrique Baena, con quien trazaría Federico una buena amistad.<sup>[23]</sup>

Una noche de domingo, doña Mercedes —persona, según varios testimonios, excelente, además de bien parecida— les dio dinero a los chicos para ir al teatro, avisándoles que sacasen entradas al «gallinero», por ser las más baratas. Al volver a casa, los pupilos contaron con entusiasmo las particularidades de la obra y del local, y Federico hizo la siguiente observación: «Doña Mercedes —exclamó—, ¡el gallinero es muy limpio! ¡No hay ni una sola gallina ni aves de ninguna especie! Quiero ir todos los domingos al gallinero. E iremos temprano para ver si encontramos huevos».<sup>[24]</sup>

Don Antonio pertenecía a una nueva generación de maestros liberales, influidos, aunque indirectamente en su caso, por las ideas progresistas de la

Institución Libre de Enseñanza. Creía en la necesidad de una enseñanza práctica, y en 1909, justamente durante la estancia de Federico en Almería, elevaría al Consejo de Instrucción Pública una Memoria, a la cual se le adjudicó la calificación de «sobresaliente», titulada *Excursiones escolares. Su utilidad. Organización de estas excursiones*.<sup>[25]</sup> De acuerdo con sus principios pedagógicos, el maestro tenía la costumbre de llevar a sus alumnos al campo los domingos por la mañana, y aprovechaba estos paseos para impartir a los niños lo que él llamaba «pequeñas enseñanzas prácticas». Un día, durante la excursión dominguera, le preguntó a Federico si sabía cuántos grados de significación tiene el adjetivo, y sus respectivos nombres. Federico dudó unos segundos y contestó: «Cuatro grados por encima de cero». «¿Y cuáles son estos grados?», inquirió el maestro, intrigado. «El cabo, el sargento, el teniente y el capitán». «¿Y el cero?». «Bueno —contestaría Federico—, el cero es el soldado raso».<sup>[26]</sup>

Para don Antonio la respuesta era característica de aquel chico originalísimo. Federico «no dejaba jamás una pregunta sin contestar —recordaría—. Las respuestas podían ser correctas o equivocadas; pero siempre eran rápidas e ingeniosas».<sup>[27]</sup>

Otra anécdota de Rodríguez Espinosa demuestra la velocidad con que el niño juntaba impresiones para formar síntesis realmente sorprendentes y, cuando quería, maliciosas:

Una vez, los dos primos Salvador y Federico tenían una discusión en el curso de la cual llegaron a hablar mal de sus respectivas familias. Federico se enojó, justo en el momento en que pasaba por la calle una tartana que llevaba un rótulo que decía: «Corsario de El Alquíán»,\* y en que entraba en nuestra casa una peluquera ya madura, pero un poco coqueta. Y a Federico, para molestar a su primo, se le ocurrió de repente decirle a Salvador: «¡Tu madre es una peluquera sin sesos y tu padre es el cosario de El Alquíán!».<sup>[28]</sup>

\* El Alquíán, pueblo de pescadores —entonces— a ocho kilómetros de Almería, y ahora barriada sofisticada. Allí solía llevar don Antonio a sus alumnos de excursión, según nos informa don Manuel del Águila. En Almería se llamaban *cosarios* los mandaderos que llevaban y traían recados entre los pueblos y la ciudad. Según el señor Del Águila, en las fechas en que estaba Lorca en Almería el cosario de El Alquíán era un tal Indalecio, personaje «feo y estruendoso».

Ha pervivido en la memoria de la familia del poeta el recuerdo de otro episodio del cual fueron protagonistas Federico y Salvador. Éste había puesto los ojos en una chica que pasaba habitualmente delante de la casa de don Antonio. La niña era más bien baja, condición que trataba de compensar al calzar zapatos de tacón exageradamente alto. A la bella almeriense le puso Federico el contundente sobrenombre de *La Taconaza*, mortificando así, otra vez, a su sufrido primo.<sup>[29]</sup>

García Lorca siempre sería especialista en el arte de poner motes a la gente, arte, por más señas, tradicional en Fuente Vaqueros.

¿Dejaron alguna impresión duradera en el espíritu de Federico sus días de Almería, ciudad que, por lo visto, jamás volvió a visitar? Nunca pondera el poeta esta cuestión en los textos suyos que conocemos. La única vez que se nombra directamente a Almería en la obra lorquiana ocurre en el poema «La monja gitana», del *Romancero gitano*, donde, en una alusión a los dulces preparados, según fórmula tradicional, por las religiosas de clausura granadinas, surge el recuerdo de la fértil vega almeriense, famosa por su vegetación subtropical y la variedad de sus frutas:

Cinco toronjas se endulzan

en la cercana cocina.

Las cinco llagas de Cristo

cortadas en Almería.<sup>[30]</sup>

Federico relaciona otra vez a Almería con la crianza de frutas cítricas en una carta de 1923 cuando, al describir el argumento de su proyectada obra de teatro *Mariana Pineda*, apunta: «Por la calle pasa un hombre vendiendo “alhucema fina de la sierra” y otro “naranjas, naranjitas de Almería”». <sup>[31]</sup> Su hermano Francisco, por otro lado, cree discernir, en el romance «Thamar y Amnón», una reminiscencia del paisaje, casi africano, de la ciudad, con su Alcazaba, muros y atalaya de poderosa sugestión oriental.<sup>[32]</sup> Y es cierto que, en una carta del poeta a José Bergamín, de 1927, insiste en que «Almería tiene una aspereza y un polvo azafranado de Argel»,<sup>[33]</sup> recurriendo, sin duda, a su propia experiencia del lugar. También habría que recordar que el violento hecho que inspiró *Bodas de Sangre*, ocurrido en 1928, tuvo lugar cerca de Níjar, entonces miserable pueblo perdido entre los campos almerienses, y que Lorca, al recrear aquéllos, sólo tenía que cerrar los ojos para volver a contemplar tan calcinado paisaje, familiar a través de sus excursiones con don Antonio.

Todo lo cual nos permite tal vez deducir que la estancia de Federico en Almería pasaría a nutrir aquella «memoria viva» del poeta, aludida antes.

Cabe pensar que la enfermedad aludida ocurrió en la primavera de 1909, o acaso un poco antes. Cuando abandonó Almería, la familia vivía todavía en Asquerosa. Pero allí pasarían poco tiempo, pues aquel verano don Federico trasladó a Granada su hogar.

El 15 de mayo de 1909, Federico dirigió una instancia al director del Instituto General y Técnico de Granada en la cual solicitaba ser admitido a examen en junio de las asignaturas estudiadas durante el primer curso de bachillerato: Lengua Castellana, Geografía General y de Europa, Nociones de Aritmética y Geometría, Religión de Primero y Caligrafía.<sup>[34]</sup> No es sorprendente, en vista de su enfermedad y del tiempo perdido, que no se cubriera de laureles académicos en aquella convocatoria. Fue aprobado en Lengua Castellana, pero suspendido en Geografía General y de Europa y Nociones de Aritmética y Geometría. No se presentó al examen de Religión (asignatura voluntaria) ni de Caligrafía.<sup>[35]</sup> En la convocatoria de septiembre aprobó Geografía, única asignatura a la que se presentó entonces,<sup>[36]</sup> y, durante el curso 1909-1910, las dos asignaturas pendientes, Caligrafía y Nociones de Aritmética y Geometría.<sup>[37]</sup>

Había llegado la hora de que dejara atrás su infancia veguera y se convirtiera en atareado alumno de Bachillerato. A partir del verano de 1909 se encuentra definitivamente arraigado en Granada. El «niño mandón» de Fuente Vaqueros ya se va mudando en señorito de ciudad.

## GRANADA

*Dale limosna, mujer,  
Que no hay en la vida nada  
Como la pena de ser  
Ciego en Granada.*

F. A. DE ICAZA

**Un poco de historia**

En el verano de 1909, cuando la familia García Lorca abandonó Asquerosa para instalarse en Granada —Acera del Darro, número 66, hoy 46—, la famosa ciudad de la Alhambra, último baluarte del Islam en España hasta su rendición en 1492, era una pequeña capital de provincia de setenta y cinco mil habitantes.<sup>[1]</sup>

Unos pocos años antes, en 1901, Karl Baedeker había descrito la ciudad como una «ruina viviente», observando no sin sarcasmo que, si algunas de sus calles principales se habían adecentado algo «para complacencia del visitante extranjero», las demás estaban llenas de suciedad y escombros. «La aristocracia local prefiere gastar sus rentas en Madrid —apunta el alemán—. Un importante sector de la población vive de mendigar nada más. Todavía es cuestionable si se obtendrán los

resultados que se esperan de la apertura de varias grandes fábricas de remolacha de azúcar y de la mejora de la industria minera de Sierra Nevada».<sup>[2]</sup>

A principios del siglo, en realidad, la influencia de la revolución azucarera de la Vega sobre la vida de la capital era ya muy visible. Granada daba la impresión de haberse despertado de un letargo secular. De repente los empresarios granadinos habían decidido, estimulados por los beneficios del azúcar, que ya era hora de «modernizar» y «europeizar» la ciudad. Expresión de la nueva actitud fue la construcción de la Gran Vía de Colón, ancha y rectilínea avenida que desentona cruelmente con la personalidad auténtica de la ciudad, íntima y recoleta. Para construirla hubo que echar abajo, entre otros monumentos históricos, el barrio morisco y renacentista de la Catedral, los conventos de Santa Paula y del Ángel Custodio, y hasta la casa del mismo arquitecto de la Catedral, Diego de Siloé.<sup>[3]</sup> No es sorprendente que a alguien se le ocurriera bautizar a la despiadada calle —que, según escribiría García Lorca, «tanto ha contribuido a deformar el carácter de los actuales granadinos»—<sup>[4]</sup> con el mote de «Gran Vía del Azúcar».

«Quien dice Granada dice Reconquista», se ha afirmado. Y es cierto que, en Granada, resulta imposible olvidar la fecha del 2 de enero de 1492, en que se izaron en la Torre de la Vela de la Alcazaba las banderas reales cristianas.

Cuando se rindió Granada, el reino nazarí se encontraba ya en manifiesta decadencia, después de un largo período en que la familia real y la nobleza —dividida ésta en linajes rivales— se habían ido enzarzando en interminables luchas intestinas, circunstancia que supo aprovechar el rey Fernando. Caídas ya Málaga, Baza y Almería, la situación de Granada se había hecho intolerable, y la caída de la ciudad —exhausta y empobrecida después de tantas contiendas civiles, y llena de refugiados de otras regiones recién conquistadas por los cristianos— era inevitable.

Hacia finales de 1491 los Reyes Católicos ya preparaban las condiciones de la rendición. Escribe Julio Caro Baroja:

Estas condiciones eran bastante favorables para los vencidos. Se hallaban concebidas dentro de un espíritu de transigencia, dictadas aún por la vieja idea medieval de que había que «convivir», amistosamente casi, con el moro, puesto que en la península coexistían estados cristianos y musulmanes y no se podía romper cierto equilibrio. Desde el punto de vista religioso y jurídico no se diferenciaban mucho de las fijadas a otras ciudades conquistadas antes de esta época final. Nadie pretendería, según ellas, alterar los usos y costumbres de los vencidos: sus jueces,



doctores y ejecutores de la ley religiosa; sus alfaquíes y ulemas seguirían siendo los jefes de las comunidades musulmanas. Las propiedades también serían respetadas en gran parte. Pero así como las capitulaciones antiguas se cumplieron con fidelidad, estas últimas se quebrantaron pronto.<sup>[5]</sup>

Con la toma de Granada, la situación del país había cambiado radicalmente, como apunta Caro Baroja a continuación. Ya no quedaba en la península ningún enclave islámico por conquistar y no pudo haber represalias de otro Estado musulmán afincado en ella. Además, la población morisca granadina constituía, evidentemente, un peligro para los cristianos, por su proximidad a sus aliados de las costas de África. Sigue Caro Baroja:

Había que asegurar que no se repetirían ataques como los acaecidos siglos antes, iniciados desde allí y favorecidos por los moros andaluces, nunca muy propensos a actos de solidaridad, pero más afines en cualquier caso a los marroquíes y berberiscos que a los castellanos.<sup>[6]</sup>

Y así, poco a poco, empezaron a romperse las promesas de los Reyes Católicos y a iniciarse las persecuciones de los moros granadinos, reducidos ya a la categoría de una población casi esclava. ¿Cuántos había en el reino de Granada en 1492? Los historiadores discrepan en sus apreciaciones, pero parece ser que la cifra pudo elevarse a unas 300.000 almas distribuidas por todo el territorio. Muchas familias nobles, presintiendo lo que iba a ocurrir, se fueron a África después, y aun antes, de la salida de Boabdil, último rey granadino, para La Alpujarra, pero la gran mayoría de la gente humilde y corriente se quedó, pensando que las condiciones de la rendición se respetarían.<sup>[7]</sup>

Hacia 1499 empiezan las actuaciones en Granada de fray Francisco Jiménez de Cisneros, de siniestro recuerdo en la ciudad, y se inician las conversiones forzosas.<sup>[8]</sup> Cuando, en 1501, los moriscos granadinos se sublevan, es ya más fácil que los Reyes Católicos hagan la vista gorda y se olviden de los acuerdos firmados diez años antes. Y los bautismos en masa se hacen cada vez más frecuentes. Durante los sesenta años siguientes las vejaciones aumentan; se publican duras pragmáticas contra los vestidos, costumbres y lengua de los moriscos, pragmáticas cuya aplicación se aplaza mediante la masiva entrega de dinero a las arcas reales. La situación se hace cada vez más difícil y, en 1568, estalla definitivamente la sublevación. Si ésta fracasa en Granada, se prolonga dos años entre las fragosidades de La Alpujarra. Consecuencia de la sublevación es la primera expulsión en masa. En 1568 los moriscos del Albaicín son echados, así como los de otras partes del reino, y repartidos por Andalucía baja y Castilla, y, en 1570, se expulsa de La Alpujarra a

todos los moriscos que han sobrevivido a la guerra y se les reparte por otros territorios. Finalmente, en 1610, bajo el reinado de Felipe III, se inicia la expulsión general de todos los moriscos de España, cruel episodio que se refleja en las páginas de *Don Quijote* dedicadas a Ricote. Se trataba, según ha dicho Caro Baroja, de la «voluntad clarísima de extirpar todo elemento de origen islámico de la sociedad española».<sup>[9]</sup>

Entre los musulmanes exiliados siempre perduraría la memoria de las promesas reales rotas y de la conversión forzosa a que los cristianos les habían sometido.

¿Y los judíos granadinos, que bajo la dominación musulmana formaban una nutrida minoría —acaso de 20.000 almas—, culta, rica y laboriosa? Su suerte fue aún peor que la de los moriscos pues, a pesar de las promesas hechas por los Reyes Católicos a la comunidad hebrea granadina en diciembre de 1491, y pese a que la campaña granadina había sido financiada en gran parte con dinero procedente de los sefardíes, el terrible edicto de expulsión de los judíos españoles, promulgado el 31 de marzo de 1492, no excluyó a los hebreos de Granada, que tuvieron que abandonar en masa —todos aquellos que no quisieron aceptar la conversión al cristianismo— su patria. En cuanto a aquellos «cristianos nuevos» que, secretamente, siguieron practicando los ritos hebreos —los criptojudíos—, la Inquisición, establecida en Granada en 1526, se encargaría de ir extirpándolos poco a poco.<sup>[10]</sup>

Entre los moros y judíos que se vieron forzados a abandonar Granada hubo quienes esperaban poder volver algún día a sus hogares. Todavía hay familias sefardíes en Tetuán, Orán o Salónica que guardan como un tesoro las llaves de la que fue su casa granadina. Pero no podría ser. Se había consumado la tragedia, y aquella Granada había muerto para siempre, dejando en su lugar un angustioso vacío. «Se dirá todo lo que se quiera en nombre de la unidad nacional, de los sagrados intereses de la fe —escribe José Mora Guarnido en su libro sobre Lorca—; se tratará de buscar justificación a aquel despojo, pero lo que no se pudo lograr nunca fue sustituir en la ciudad arrebatada a sus dueños el espíritu y la grandeza de los ausentes».<sup>[11]</sup> La caída de Granada supuso el fin de una etapa de casi ochocientos años. Y también una decadencia inevitable. «Lo que era reino pasó a ser provincia», escribe Mora Guarnido en otro momento de su obra, señalando que, en su opinión, si Córdoba y Sevilla adquirieron tras su toma —bastante anterior a la de Granada— una personalidad distinta pero válida, no fue así en la ciudad de la Alhambra, donde por doquier «se siente la ausencia de lo árabe».<sup>[12]</sup>

Símbolos preeminentes de la conquista de Granada por los cristianos serían la enorme catedral renacentista, construida justamente encima de la mezquita principal y cuya capilla real contiene los restos de Fernando e Isabel; el Palacio de Carlos V, nunca terminado, que se levantó en la Alhambra y cuya pesada y granítica fuerza contrasta notablemente con la sutileza de las construcciones árabes colindantes; y la Audiencia de la Plaza Nueva.

Si durante los años de la dominación musulmana los conflictos civiles habían sido constantes y violentos —recordemos *Las guerras civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita, fuente de tantas obras posteriores sobre abencerrajes y zegríes—, se diría que, a partir de la toma de la ciudad, empezó en el alma de Granada otra guerra civil permanente, aún no concluida. Ha escrito José García Ladrón de Guevara:

Un clima de terror, de suspicacias, delaciones, traiciones, venganzas, represalias e insomnios atenazaba al granadino de entonces. En Granada persisten, evidentemente manifiesto, virulento y ostensible, aquel espíritu vigilante, aquellas angustiosas incertidumbres, aquellos convulsos retortijones que determinaron sus luchas intestinas, sus guerrillas, casi infantiles, pero con muertos de verdad, que dividieron y enfrentaron a los miembros de una misma familia...<sup>[13]</sup>

No sería ajena a todo ello la feroz represión llevada a cabo en Granada en 1936 por las fuerzas sublevadas contra la República, y que le costaría la vida a Federico García Lorca.

Por último, al repasar brevemente la suerte acaecida a la población granadina indígena a partir de 1492 no deberíamos olvidar a los gitanos. Los de Granada —o de Meligrana, como en caló se denomina la ciudad— llevaban desde el siglo XV viviendo en las cuevas del Sacromonte, al lado de la antigua carretera de Guadix. Allí supieron resistir todas las disposiciones represivas —y hubo muchas— dictadas a lo largo de los siglos con la intención de que esta raza perdiera su identidad, y cuyo prototipo fue la célebre pragmática de 1499, firmada por los Reyes Católicos en Medina del Campo; en ella, bajo amenaza de toda suerte de penas, incluida la de expulsión, se ordenaba que los «egipcianos» dejaran de vagar por España y se asentaran en sitios fijos.<sup>[14]</sup>

Es probable que el joven Lorca no leyese la amplia bibliografía existente sobre las peripecias de los moriscos, judíos y gitanos granadinos a partir de 1492, pero entre sus camaradas había algunos muy enterados en tales asuntos. Además, por lo tocante a los gitanos, Lorca había conocido en Fuente Vaqueros a varias

familias de esta raza y, ya adolescente, subiría con frecuencia a las cuevas del Sacromonte donde, al margen de toda chabacanería y «color local» para consumo de turistas, sus amigos entre los gitanos le brindarían lo mejor de sus cantos y bailes. El *Romancero gitano* sería producto, en parte, del aprecio que el poeta sentía por los *calés granadinos*, venidos de lejos en el tiempo y en el espacio y dotados de rara aptitud musical.

Lorca se alinearía con aquellos que consideraban culturalmente desastrosa la caída de la Granada musulmana. Al serle solicitada en 1936 su opinión sobre tal acontecimiento histórico, no dudó en contestar:

Fue un momento malísimo, aunque digan lo contrario en las escuelas. Se perdieron una civilización admirable, una poesía, una astronomía, una arquitectura y una delicadeza únicas en el mundo, para dar paso a una ciudad pobre y acobardada, a una «tierra del chavico» donde se agita actualmente la peor burguesía de España.<sup>[15]</sup>

Eran palabras duras y definitivas. Cinco años antes, había hecho otra declaración importantísima acerca de la misma cuestión: «Yo creo que el ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío..., del morisco, que todos llevamos dentro». Tal vez, al decir esto, no pensaba sólo en los negros que había conocido en Nueva York, sino también en los esclavos de color que no habían escaseado en la Granada musulmana.<sup>[16]</sup>

1492 fue fecha clave en la historia de Granada no sólo por ser la de la toma de la ciudad, sino porque aquel mismo año, como se sabe, los Reyes Católicos decidieron —después de algunos titubeos— apoyar la magna empresa de Cristóbal Colón, empeñado en llegar por mar a tierras de India. Las capitulaciones de Colón con Fernando e Isabel se firmaron el 17 de abril de 1492 en el campamento de Santa Fe, en la Vega; el 3 de agosto salían de Palos de la Frontera la *Santa María*, la *Pinta* y la *Niña*; y el 12 de octubre, el almirante y sus hombres pisaban el Nuevo Mundo. De todo ello se informaría tempranamente Federico García Lorca, pues Santa Fe («Cuna de la Hispanidad») —pueblo natural de sus abuelos maternos— dista sólo seis kilómetros de Fuente Vaqueros y por él pasaba la diligencia que unía La Fuente con la capital. Además, fue en otro pueblo cercano a Fuente Vaqueros, Pinos Puente, donde, según la tradición, un heraldo de Fernando e Isabel alcanzara a Colón, que ya se marchaba alicaído de Granada ante la inicial negativa de los monarcas.

**Los García Lorca en Granada. Alhambra, Generalife**

En 1909, cuando llegan los García Lorca a Granada, todavía no se habían empezado a extender las calles de ésta hacia la Vega, con la cual la ciudad aún se fundía suave, casi insensiblemente, sin estridencias, entre olorosas huertas, vergeles y hazas de regadío. Nada más lejos del lamentable espectáculo de hoy, cuando el llamado Camino de Ronda, con sus ingentes bloques de viviendas —se trata de una vía ancha y recta, interpuesta entre la ciudad y la Vega— ha destruido perspectivas únicas en el mundo, y convertido en caos de tráfico rodado y humos lo que fue paraíso.

Del filisteísmo y la avaricia de la burguesía granadina —ya hemos visto la referencia del poeta a la «tierra del chavico» en que se había trocado Granada después de la conquista—, Lorca se iría dando paulatinamente cuenta, y en sus cartas, declaraciones y obras hay numerosas referencias que demuestran la poquísima estima en que tenía a tal grupo social.

La casa alquilada por don Federico en la Acera del Darro, y que ocuparía la familia hasta 1916, era de aquellas que se llamaban entonces «casas solas», no un piso. Tenía varias plantas, un patio y un jardín al fondo del cual había una pequeña cuadra y corral. «Era un jardín umbrío —recuerda Francisco García Lorca—, con una parra que cubría un espacio finamente empedrado donde había un pequeño surtidor. En el centro del jardín se levantaba un espléndido magnolio. En la pared del fondo crecían geranios y, en los macizos, violetas azules y blancas y siemprevivas».<sup>[17]</sup>

Casa, en fin, digna de un rico propietario, y propicia a los sueños de un futuro poeta.

Francisco subraya el hecho de que, al trasladarse la familia a Granada —él tenía entonces seis años—, no hubo una tajante ruptura con el campo. Llegaban con frecuencia parientes y amigos de Fuente Vaqueros, que solían hospedarse en la casa; en las salas bajas y en la despensa se amontonaban las frutas traídas de las fincas de don Federico; en verano la familia siempre pasaba una temporada en Asquerosa; y, más importante aún, en casa nunca faltaban criadas de la Vega. Entre éstas la más querida de todas, Dolores Cuesta, antigua nodriza de Francisco en Fuente Vaqueros, había acompañado a la familia a Granada.<sup>[18]</sup>

Dolores era conocida en su pueblo natal, Láchar, por dos apodos: *La Colorina* y *La Mae Santa*. El segundo se refería a su extrema bondad, cualidad que por lo visto había heredado de su padre, pues a éste le denominaban los del pueblo como *El Pae Santo*.<sup>[19]</sup> De Dolores, que era analfabeta, habla Francisco García Lorca con profunda ternura, asegurándonos que algunas de sus pintorescas expresiones pasaron luego al teatro de su hermano, y que hay un «vago eco» suyo en todas las criadas que aparecen en la obra de Federico. «Tenía cierta tendencia hacia una moral natural —dice Francisco—, poco severa en las extralimitaciones de moral sexual, rasgo que también recoge Federico, aunque acentuado, en la Vieja Pagana de *Yerma* y, con más comedimiento, en la criada granadina de *Doña Rosita la soltera*».<sup>[20]</sup>

Siendo analfabeta, todo lo que sabía Dolores *la Colorina* lo sabía por vía oral o por experiencia propia. Era un vivo, palpitante archivo de sabiduría, gracia e intuición populares. En su conferencia «Las nanas infantiles», el poeta demostraría su gratitud para con las criadas que, como Dolores, infundían en el alma y sensibilidad de los niños ricos de la ciudad unas gotas de salvadora poesía:

El niño rico tiene la nana de la mujer pobre, que le da al mismo tiempo, en su cándida leche silvestre, la médula del país.

Estas nodrizas, juntamente con las criadas y otras sirvientas más humildes, están realizando hace mucho tiempo la importantísima labor de llevar el romance, la canción y el cuento a las casas de los aristócratas y los burgueses. Los niños ricos saben de Gerineldo, de don Bernardo, de Tamar, de los amantes de Teruel, gracias a estas admirables criadas y nodrizas que bajan de los montes o vienen a lo largo de nuestros ríos para darnos la primera lección de historia de España y poner en nuestra carne el sello áspero de la divisa ibérica: «Solo estás y solo vivirás».<sup>[21]</sup>

Francisco estima que, al preparar esta conferencia, Federico pensaba especialmente en Dolores.<sup>[22]</sup> Es probable. Además, Lorca aludiría explícitamente a ella en el transcurso de una cena celebrada en Barcelona en 1935 con motivo del estreno de *Doña Rosita la soltera*. En aquella ocasión, según un testigo, «exaltó nada menos que a las “criadas”, esas criadas de su infancia, Dolores *la Colorina*, Anilla *la Juanera*, que le enseñaron oralmente los romances, leyendas y canciones que despertaron su alma de poeta».<sup>[23]</sup>

También se mudó a Granada con la familia la tía Isabel García Rodríguez, todavía no casada. Le había dado a Federico sus primeras lecciones de guitarra, y el niño sentía por ella una devoción que crecería con los años. Cuando nació la segunda hija de Vicenta Lorca, Isabel —el 24 de octubre de 1910—, la madre

enfermó, y tuvo que ser internada en la clínica del doctor Gálvez, en Málaga.<sup>[24]</sup> Entonces Dolores *la Colorina* y la tía Isabel se encargaron entre ellas del gobierno de la casa de don Federico. «Durante esta larga ausencia de mi madre —recuerda Francisco—, la autoridad materna la compartían mi tía Isabel y Dolores. No sé si estos latentes conflictos de jurisdicción se reflejan en *Doña Rosita* entre la criada de esta obra y la dueña de la casa, también tía de la protagonista».<sup>[25]</sup>

Aunque poseemos pocos datos acerca de los primeros años pasados por García Lorca en Granada, podemos tener la seguridad de que niño tan curioso y observador no tardaría en familiarizarse con la geografía e historia de la ciudad.

Si decir Granada es decir Reconquista, es, también, decir Alhambra y Generalife, símbolos de la belleza tan universalmente reconocidos que resulta casi imposible hablar de ellos sin caer en el tópico.

La Alhambra había sido «descubierta» a principios del siglo XIX por los románticos europeos, ávidamente en busca de lo exótico y de lo oriental. La maravillosa construcción nazarí no podía por menos de fascinar —tanto por sus condiciones arquitectónicas y pintorescas como por la densa red de leyendas en que se envuelve— a aquella sensibilidad tan proclive a bucear en el misterio, a evocar pasadas grandezas y a meditar sobre la fugacidad de la vida.

En 1826 Chateaubriand, que había visitado la Alhambra en 1807, publicó su novela *Le Dernier Abencérage*, con éxito arrollador. Tres años después, Victor Hugo incluyó en *Les Orientales* un poema, «Grenade», que, influido por la novela de Chateaubriand, estimuló sin duda a muchos lectores norteamericanos a emprender un viaje por tierras andaluzas:

L'Alhambra! L'Alhambra! Palais que les Génies  
Ont doré comme un rêve et rempli d'harmonies,  
Forteresse aux créneaux festonnés et croulants,  
Où l'on entend la nuit de magiques syllabes,  
Quand la lune à travers les milles arceaux arabes,  
Sème les murs de trèfles blancs!<sup>[26]</sup>

Poco tiempo después se estableció en Granada el norteamericano

Washington Irving, cuyas *Leyendas de la Alhambra*, editadas en 1832, tuvieron una acogida internacional extraordinaria y convirtieron el palacio árabe —en realidad, conjunto de fortaleza y varios palacios—, en uno de los monumentos más admirados de Europa. Es un libro que todavía se puede leer con placer.

La Alhambra estaba ya de moda. A Irving le siguieron numerosos escritores y visitantes aristocráticos, muchos de los cuales publicaron, al volver a casa, sus impresiones de Granada y sus encantos. Entre ellos podríamos señalar a Henry David Inglis, Théophile Gautier, George Borrow, Alejandro Dumas padre, el barón Charles Davillier, Thomas Roscoe, Prosper Mérimée y Richard Ford.

El 7 de junio de 1831, recién instalado en las habitaciones del gobernador de la Alhambra, puestas a su disposición por el amable general O'Lawlor, Ford le escribe una entusiasta carta a su amigo Henry Unwin Addington, embajador británico en Madrid. El conjunto árabe le encanta al inglés, pese al lamentable estado de abandono en que yace. «Ninguna idea preconcebida alcanza la exquisita belleza de la Alhambra», le asegura al diplomático.<sup>[27]</sup> Las brisas que descienden de Sierra Nevada son realmente deliciosas. Por una desmoronada escalera, Ford tiene acceso inmediato, desde su cocina, a la Sala de los Embajadores de los reyes de Granada. Aromatizan al viajero infinidad de jardines poblados de viñas, naranjos y granados. Le arrullan día y noche los ruiseñores, cuyo canto se acompaña del constante murmullo de arroyos y fuentes. El paraíso árabe no ha decepcionado al brioso y erudito Ford, quien, en su *Hand-Book*, publicado en Londres en 1845 por el famoso editor John Murray, incluirá una excelente descripción de Granada y sus monumentos.<sup>[28]</sup>

Granada también estimuló el entusiasmo de músicos extranjeros. Durante el invierno de 1845, el ruso Mijail Ivanovich Glinka pasó varios meses en la ciudad. Entabló amistad con el célebre guitarrista granadino Francisco Rodríguez Murciano, que le inició en el aprecio del «cante jondo» de los gitanos del Sacromonte. Aquella música, de claras resonancias orientales, y otras que escuchó Glinka en sus andanzas por España, influyeron de manera decisiva en el espíritu del compositor. Y así nacieron la *Jota aragonesa* (1845) y *Noche de verano en Madrid* (1849), piezas que despertaron en Rusia no sólo un gran interés por los cantos indígenas, sino un torrente de obras inspiradas en la música popular española, la mayoría de ellas, hay que decirlo, tan superficiales como brillantes.<sup>[29]</sup>

Fue Claude Debussy quien, sin duda, se aproximó más a la esencia de la música española, alejándose de los peligros del pastiche o de la mera reproducción del documento folklórico (peligros no salvados por un Rimsky-Korsakov, por



ejemplo, en su deslumbrante *Capriccio Espagnol*).<sup>[30]</sup> Debussy sentía por Granada —que nunca conocería— gran predilección. En 1900, durante la Exposición Universal de París, había escuchado, fascinado, a un grupo de gitanos andaluces, tal vez granadinos, interpretar «cante jondo».<sup>[31]</sup> Fruto de aquel encuentro con la tradición musical andaluza fue, en primer lugar, la obra para dos pianos *Lindaraja* (1901), cuyo título encierra una evidente alusión a la Alhambra. Luego vino la obra para piano *La Soirée dans Grenade*, publicada en 1903. El año 1910 vio el estreno de *Iberia*, «imagen para orquesta», con referencias predominantemente andaluzas, y la publicación, en el primer libro de los *Preludios*, de *La Sérénade interrompue*, de tema netamente español. El segundo libro de los *Preludios*, publicado en 1913, contenía otra obra de inspiración granadina, *La puerta del Vino*, que debía su origen a una tarjeta postal de la Alhambra y se basaba, como *La Soirée dans Grenade*, en un ritmo de habanera.

Hablaremos después, con más detenimiento, de la influencia de la música «española» de Debussy en Falla y Lorca, pero anticipemos aquí el comentario del poeta a *La Soirée dans Grenade*, en cuya obra, según él, «están acusados ... todos los temas emocionales de la noche granadina, la lejanía azul de la vega, la Sierra saludando al tembloroso Mediterráneo, las enormes púas de niebla clavadas en las lontananzas, el rubato admirable de la ciudad y los alucinantes juegos del agua subterránea».<sup>[32]</sup> Comentario, acaso, exagerado, pero indicativo del fervor que sentía por Debussy.

De los compositores españoles amantes de Granada, el más fiel, antes que Falla, fue el catalán Isaac Albéniz, que compuso veinte obras de piano de inspiración granadina. En 1897 escribió *La Vega*, pieza delicadísima que iba a iniciar una *suite* titulada *Alhambra*, nunca terminada, y en 1898 —año del suicidio del pensador granadino Ángel Ganivet y del nacimiento de Lorca, además del «desastre» de la pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas—, visitó por última vez Granada, pasando el verano en una pensión de la calle Real de la Alhambra. Diez años después, en 1908, y a punto de morir, Albéniz le diría a Manuel de Falla en París: «Si yo pudiera volver a España, ¿sabe usted dónde viviría? Sólo en Granada sería mi sueño».<sup>[33]</sup>

Albéniz no pudo realizar aquel sueño. Pero en 1920, como veremos, Falla lo haría por él.

Granada ha sido también, inevitablemente, paraíso de pintores. Durante el siglo XIX se publicaron innumerables grabados de la Alhambra, alcanzando las obras de Gustave Doré, David Roberts y otros enorme difusión en Europa. De los

pintores que afluían a Granada a finales del siglo, fue el catalán Santiago Rusiñol quien mejor captó los colores y luz de los jardines de la Colina Roja. «Rusiñol es el pintor de nuestros cipreses, el devoto de la melancolía de nuestra ciudad», escribió su amigo Ángel Ganivet.<sup>[34]</sup> Entre el pintor y el autor de *Granada la bella* y sus respectivos cenáculos —el del Cau Ferrat de Sitges y la granadina Cofradía del Avellano— se forjaron vínculos de amistad y respeto que hoy, con la perspectiva que da el tiempo, se nos aparecen como antecedentes de aquellos que, a partir de 1926, unirían al grupo de García Lorca con Salvador Dalí y los artistas y escritores que animaban la revista *L'Amic de les Arts*, de la misma localidad mediterránea.

### **Ríos, terremotos, agua**

Granada, como Fuente Vaqueros, se sitúa en la confluencia de dos ríos cuya presencia no falta en la obra de García Lorca: el pequeño Darro, que tiene un recorrido de sólo dieciocho kilómetros, y el largo y señorial Genil —el Singulis de los romanos—, que lame la ciudad por el sur.

El Darro cruza por el corazón de Granada después de bajar hacia ella por las fértiles praderas ribereñas de Jesús del Valle y luego, entre las colinas de la Alhambra y del Albaicín, de Valparaíso. Y lo insólito del caso es que el río, desde el siglo XIX, ha sido condenado a pasar por Granada subterráneamente, bajo Plaza Nueva, la calle de Reyes Católicos, Puerta Real y, posteriormente, la Acera del Darro. «Yo conozco muchas ciudades atravesadas por ríos grandes y pequeños —se lamentaba Ángel Ganivet—, desde el Sena, el Támesis o el Spree hasta el humilde y sediento Manzanares; pero no he visto ríos cubiertos como nuestro aurífero Darro y afirmo que el que concibió la idea de embovedarlo la concibió de noche, en una noche funesta para nuestra ciudad».<sup>[35]</sup>

Pero ¿por qué cubrió Granada su río? Ganivet no es el único que ha visto en aquel acto una prueba más del reputado filisteísmo de la burguesía local. Sin embargo, hubo otra causa. Y es que el Darro, normalmente poco caudaloso, se torna fiero en tiempos de grandes tormentas. Varias veces en su historia, convertido en devastador tumulto, ha dado lugar a espectaculares destrozos. Las avenidas de 1478 (todavía no conquistada la ciudad por los cristianos) y de 1600 habían quedado grabadas en la memoria colectiva de los ciudadanos. Mientras que la de 1835, violentísima, provocó la composición de una ingeniosa copla que pronto se

haría famosa, y que Gautier recoge en su *Voyage en Espagne* (1843):

Darro tiene prometido  
el casarse con Genil,  
y le ha de llevar en dote  
Plaza Nueva y Zacatín.<sup>[36]</sup>

El nombre árabe del río —Hadarro— había dado en castellano dos versiones distintas, Darro y Dauro. «Darro» llegaría a significar «alcantarilla» en Granada, pues el río era poco más que una cloaca y vertedero de basura, infestado de ratas. La derivación «Dauro», etimología popular, correspondía a la coincidencia de que el río es, literalmente, aurífero, aunque nunca se ha sacado mucho oro de sus aguas. El nombre Darro prevaleció, inevitablemente, sobre el otro, y cuando el conde de Montijo, capitán general de Granada, tomó la decisión de cubrir el río a principios del siglo XIX, sin duda esperaba con ello no sólo amaestrar la corriente e impedir nuevos desastres, sino también mejorar la salubridad de la ciudad.\* Sea como sea, las obras se llevaron finalmente a cabo entre 1854 y 1884 y el río, que cruzaban numerosos puentes, desapareció de vista.<sup>[37]</sup>

**\*En el siglo XVII ya tenía fama de maloliente el «río de oro» granadino. A ello alude Góngora en uno de sus romances burlescos:**

Dio pares luego, y no a Francia,  
que estaba lejos de allí,  
sino al Darro, al Dauro digo,  
y aun huele mal en latín.<sup>[38]</sup>

Cuando la familia García Lorca se estableció en Granada en 1909, el Darro emergía otra vez al aire libre al final de la Carrera del Genil, a unos cien metros de la Puerta Real. Este último tramo era conocido como el Embovedado por cubrir el río allí una bóveda (hoy desaparecida) que, en medio de la ancha calle, hacía que sólo se pudiesen ver las cabezas de la gente que transitaba por la otra acera. Los vecinos de la Acera del Darro, entre ellos los García Lorca, podían contemplar

entonces el río desde sus balcones, y pasar a la ribera izquierda de éste por los últimos puentes existentes, el de Castañeda y el de la Virgen. Aquella escena pintoresca fue tema de un bello cuadro de Darío de Regoyos, ejecutado en 1912. Pero no tardaría en desaparecer, pues, al terminarse la contienda de 1936-1939, se completó el cubrimiento de la corriente. Hoy el Darro es totalmente invisible —e inaudible— desde la plaza de Santa Ana hasta salir de su oscuro túnel al lado mismo del Genil, con cuyas aguas se funde casi furtivamente.

A pesar de su subterrneidad, el Darro les dio un buen susto a los granadinos otra vez el 13 de septiembre de 1951, cuando, después de lluvias torrenciales, el túnel se bloqueó de árboles descuajados, subió con fuerza irresistible el agua y el torrente rompió en Puerta Real el techo de su cárcel, inundando las vecinas casas y calles. Cabe deducir que el peligro que representa este río, normalmente tan pacífico, es algo que nunca olvidan los granadinos.

Hay otra amenaza mucho más grave para los ciudadanos, sin embargo, y es el hecho de encontrarse Granada y su provincia en la zona de mayor actividad sísmica de España. Durante el siglo XIX hubo varios terremotos importantes en distintas localidades de la provincia y, en abril de 1956, uno muy inquietante en la capital que causó varias muertes y numerosos destrozos. Por el número de seísmos registrados durante el verano de 1979, éste se recuerda en Granada como «el verano de los terremotos». Casi a diario, en realidad, se registran seísmos en la provincia, aunque éstos, habitualmente, son imperceptibles para los habitantes. Muchos granadinos tienen la convicción de que un día se abrirán las fauces de la tierra y tragarán la ciudad entera, Alhambra y Generalife incluidos. Parece ser que compartía esta opinión Washington Irving. Contemplando una fisura aparecida en la maciza Torre de Comares del palacio nazarí, comenta el escritor norteamericano que los terremotos «que de tiempo en tiempo han creado consternación en Granada... reducirán este decrepito edificio, tarde o temprano, a un simple montón de escombros».<sup>[39]</sup>

En su comentario sobre *La Soirée dans Grenade* de Debussy, Lorca habla, como hemos visto, de «los alucinantes juegos de agua subterránea» que caracterizan la colina de la Alhambra. A tales juegos se refiere también el poeta sevillano Manuel Machado al definir a Granada, escuetamente: «Agua oculta que llora».<sup>[40]</sup> Y es cierto que la Alhambra y el Generalife serían inconcebibles sin la abundancia de agua de que los surten Sierra Nevada y el Darro y que, habiendo animado jardines, patios y miradores, baja rumorosa, en infinitos canalillos invisibles, hacia la ciudad.

Pero el agua granadina no sólo es subterránea. Tiene otras muchas

expresiones. Lorca diría que en Granada hay «dos ríos, ochenta campanarios, cuatro mil acequias, cincuenta fuentes, mil y un surtidores y cien mil habitantes»,<sup>[41]</sup> y ya, en 1843, Théophile Gautier había descrito la magia del bosque de la Alhambra en estos términos:

El ruido del agua que murmulla se mezcla con el ronco zumbido de cien mil cigarras o grillos cuya música no se silencia nunca y que te hace volver bruscamente, a pesar de la frescura del sitio, a las ideas meridionales y tórridas. El agua brota de todas partes, bajo los troncos de los árboles, a través de las rendijas de los viejos muros. Cuanto más calor hace, más son abundantes los manantiales, pues es la nieve lo que los alimenta. Esta mezcla de agua, de nieve y de fuego hace de Granada un clima sin comparación en el mundo, un verdadero paraíso terrenal.<sup>[42]</sup> \*

**\*Le bruit de l'eau qui gazouille se mêle au bourdonnement enroué de cent mille cigales ou grillons dont la musique ne se taît jamais et vous rappelle fortement, malgré la fraîcheur du lieu, aux idées méridionales et torrides. L'eau jaillit de toutes parts, sous le tronc des arbres, à travers les fentes des vieux murs. Plus il fait chaud, plus les sources sont abondantes, car c'est la neige qui les alimente. Ce mélange d'eau, de neige et de feu fait de Grenade un climat sans pareil au monde, un véritable paradis terrestre.**

La afición de los granadinos al agua, se ha llegado a sugerir, es legado directo de sus antepasados musulmanes que, procedentes de los desiertos de África, encontraron en este privilegiado lugar todos los elementos necesarios para crear un paraíso terrenal. Las múltiples modalidades del agua granadina se reflejan en un rico vocabulario, en gran parte de origen árabe: a los surtidores, fuentes y acequias mencionados por Lorca podemos añadir azarbes, azacayas, azudes, cauchiles, pilarillos, albercas, carcadillas, escalerillas de agua...<sup>[43]</sup>

Paradójicamente, el sistema de alcantarillado del agua de Granada, heredado de los árabes, era hasta hace poco tiempo notoriamente defectuoso, con el resultado de que el tifus llegó a ser casi endémico en la ciudad. Ante el peligro de beber aquella agua envenenada, los granadinos recurrían a los numerosos aguaduchos instalados en las plazas, o compraban a los vendedores ambulantes el agua pura de que éstos se proveían en las fuentes incontaminadas de la ciudad. Ángel Ganivet analiza en *Granada la bella* la sabiduría de los «catadores de agua» de su ciudad natal:

Un hijo legítimo de Granada no se contenta con llamar al primer aguador que pasa: le busca él, yendo a donde sepa lo que bebe. Hay aficionados al agua de Alfacar, a la de las fuentes de la Salud o de la Culebra, a la del Carmen de la Fuente y hasta a la de los pozos del barrio de San Lázaro; pero los grandes grupos, como quien dice los partidos de gobierno, son alhambristas y avellanistas. Las personas débiles, viejos prematuros y niñas cloróticas, así como los «enfermos de conveniencia», beben el agua fortaleciente del Avellano. Refuerzan temporalmente este grupo los que beben después de comer y temen los recrudecimientos que suele producir el agua de la Alhambra; los melindrosos, en cuanto llega a sus oídos la noticia, falsa casi siempre, de que en los aljibes de la Alhambra se ha encontrado el cadáver de algún ser humano, canino o felino, y, por último, los aficionados a llevar la contraria. Por donde se viene a afirmar indirectamente, como es cierto con entera certeza, que la mayoría es partidaria del agua fresca y clara de la Alhambra.<sup>[44]</sup>

Hay una excelente fotografía del joven Lorca, acompañado de su amigo el pintor Manuel Ángeles Ortiz, que demuestra que él también gustaba de tomar un buen vaso de agua alhambreña, aunque sabemos por su hermano que, en casa, la familia optaba por la del Avellano, de la cual se surtía el aljibe del hogar de los García.<sup>[45]</sup>

### **Cosas de Granada. Ganivet y Zorrilla**

Granada, a diferencia de Sevilla y Córdoba, es una ciudad alta, siendo de unos setecientos metros la media de su elevación sobre el nivel del mar. A veces es fácil olvidar esto, dada la exuberante vegetación de la Vega, que hace pensar más bien en una llanura de tierras bajas. Pero lo que no se puede olvidar jamás en Granada es la presencia de Sierra Nevada, cuya inmensa mole domina la ciudad y la Vega. El escritor granadino José Fernández Castro ha definido mejor que nadie la sensación de «ilusión ascendente» que produce la contemplación del paisaje granadino, y que sin duda incide de forma contundente en el modo de ser de sus habitantes:

Desde las planicies de la vega hasta los altos picos de la Sierra se ofrece un laberinto de simas, cumbres y gargantas en inexplicable contraste de valles profundos, cerros verticalmente cortados, colinas suaves y ríos que se buscan con cierto empeño trágico. Todo ello se enlaza en maravillosa confusión, de la que surge

la fuerza expresiva de sus contornos, que tienen la nota característica de que siempre, desde cualquier lugar, se divisa algún punto más alto. Desde la vega nos atrae la Alhambra. Si estamos en ésta creemos más alto San Miguel; desde aquí, el cerro del Sol, que corona al Generalife; desde ésta el Llano de la Perdiz, y si lo escalamos veremos una serie de montañas hasta llegar al Veleta. Luego el Muley Hacén. Y desde éste parece más alto el Veleta, de modo que la ilusión ascendente, ese continuo crescendo hacia las alturas, es una de las impresiones que más huella dejan.<sup>[46]</sup>

Varios escritores han discurrido sobre la tradicional apatía de los granadinos, sobre su poco interés por viajar, incluso por subir a la Alhambra o a la Sierra. Hugo había notado, con el gusto de los románticos por las ruinas, que las murallas de la Alhambra se estaban desmoronando, y Ford nos cuenta que se permitió que el palacio cayese en un completo abandono después de su ocupación por los franceses al mando de Sebastiani. «Pocos granadinos van allí alguna vez o comprenden el enorme interés, la recogida devoción, que suscita en el extranjero —observó—. La familiaridad ha nutrido en ellos el desdén con que los beduinos contemplan las ruinas de Palmira, insensibles a su actual belleza así como a sus pasadas poesía e historia».<sup>[47]</sup> Posiblemente sea la causa de tal actitud la extraordinaria belleza del paisaje granadino y el gozo que produce en quien la tiene delante de los ojos. Bajo los cambios de luz, la Sierra y sus estribaciones, la Vega y la ciudad, dan la impresión de estar constantemente en movimiento. La tentación de sentarse y, simplemente, mirar, es casi irresistible. Por ello, muchos artistas han huido de Granada, viendo en su belleza un mortal enemigo.

A Granada se la conoce a menudo como «la ciudad de los cármenes», y es cierto que en las características casas del Albaicín y de la colina de la Alhambra podemos cifrar su íntima personalidad. La palabra, de origen árabe, designa una casa con jardín, jardín rodeado de tapias altas que lo protegen de las miradas ajenas. Desde la calle no se ve nada. Dentro, todo son flores, árboles frutales, macetas y juego de luz, agua y sombra. Pero si esta arquitectura corresponde a la noción islámica del paraíso interior —reflejo del celestial— también, desde una torre o mirador del carmen, se obtienen vistas sobre el mundo exterior. García Lorca encontraría en el título de una obra de Pedro Soto de Rojas, poeta granadino barroco del siglo XVII, la mejor definición de Granada: *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*. Y declararí­a en 1924: «Me gusta Granada con delirio pero para vivir en otro plan, vivir en un carmen, y lo demás es tontería; vivir cerca de lo que uno ama y siente. Cal, mirto y surtidor».<sup>[48]</sup>

Lorca, que nunca dejará de meditar sobre la personalidad de Granada,

llegará a identificar en lo que llama «la estética del diminutivo» —primor y apego a las cosas pequeñas— la esencia del arte granadino, consecuencia de la peculiar psicología atávica de las gentes del lugar, del «alma íntima y recatada de la ciudad, alma de interior y jardín pequeño».<sup>[49]</sup> Para el poeta, Granada, ciudad alta, aislada, sin salida al mar —a diferencia de Sevilla y Málaga, extravertidas y abiertas al mundo—, no tiene sed de viajes y aventura. La ciudad está «llena de iniciativas pero falta de acción»,<sup>[50]</sup> y prefiere contemplar el mundo, «con los gemelos al revés»,<sup>[51]</sup> desde la seguridad de su casa o de un mirador «de bellas y reducidas proporciones».<sup>[52]</sup> «El granadino está rodeado de la naturaleza más espléndida —observa Lorca, confirmando a Richard Ford—, pero no va a ella. Los paisajes son extraordinarios; pero el granadino prefiere mirarlos desde su ventana».<sup>[53]</sup> Es éste un puro contemplativo, en realidad, un «enamorado de la Sierra como forma sin que jamás se acerque a ella».<sup>[54]</sup> Granada viene a ser como «la narración de lo que ya pasó en Sevilla»,<sup>[55]</sup> y se percibe en ella «un vacío de cosa definitivamente acabada».<sup>[56]</sup> Dicho de otro modo, «la voz más pura de Granada» es una voz elegíaca que expresa «el choque de Oriente con Occidente en dos palacios, solos y llenos de fantasmas. El de Carlos V y la Alhambra».<sup>[57]</sup>

Por todo ello, según el poeta, Granada «se dobla sobre sí misma y usa del diminutivo para recoger su imaginación»,<sup>[58]</sup> entregándose sus artistas —hombres solitarios, reservados y de pocos amigos— a crear obras pequeñas, de proporciones reducidas. Símbolo del primor granadino, a juicio del poeta, es el arabesco de la Alhambra, «complicado y de pequeño ámbito», cuya tradición «pesa en todos los grandes artistas de aquella tierra».<sup>[59]</sup> Otros ejemplos de la misma tendencia, no mencionados por Lorca, son la taracea, la cerámica de Fajalauza y el bordado.

En Granada nunca han faltado las iniciativas artísticas corporativas, aunque éstas han resultado casi siempre, confirmando las tesis de Lorca, poco duraderas.

Una excepción fue el Liceo Artístico y Literario, fundado en 1833 y durante medio siglo, en opinión —tal vez algo exagerada— de Luis Seco de Lucena, cronista de la ciudad y propietario de *El Defensor de Granada*, «el foco de cultura más fecundo de España».<sup>[60]</sup>

Hacia 1850 surgió en estrecha relación con el Liceo el grupo de escritores y artistas conocido como «La Cuerda Granadina», el origen de cuyo nombre es el siguiente. Ocho o diez amigos habían ido una noche al teatro, y se encontraron con que el local estaba ya casi lleno. Escribiría un miembro de la Cuerda, Manuel del Palacio:



Era grande la concurrencia y estrecho el callejón de las butacas y, al penetrar por él, lo hicimos en fila y agarrados de la ropa como si temiéramos perdernos. Entonces, de uno de los palcos plateas ocupado por señoras, salió una voz que, dominando los rumores de la sala, exclamó: «Ahí va la Cuerda». Estas palabras corrieron de boca en boca y quedó bautizada nuestra agrupación.<sup>[61]</sup>

Lógicamente, a partir de la corazonada de aquella dama, los socios de la Cuerda se llamarían *nudos*.

Entre los *nudos* célebres —la mayoría de los miembros de la Cuerda nunca alcanzaron fama, y han pasado al más completo de los silencios— habría que señalar al cantante veneciano de ópera, Giorgio Ronconi, muy popular en toda España y que vivía en un fastuoso carmen cerca de la Alhambra; al novelista guadijeño Pedro Antonio de Alarcón, autor de *El sombrero de tres picos*, novela que luego inspiraría el ballet de Manuel de Falla y, tal vez, algunos aspectos de *La zapatera prodigiosa* de Lorca; y a Manuel Fernández y González, cuyas novelas históricas, entre ellas *Los Monjes de la Alpujarra*, *El laurel de los siete siglos* y *El pastelero de Madrigal*, consiguieron una notable difusión en todo el país.

Uno de los últimos actos organizados por un Liceo ya agonizante fue la coronación, en 1889, del poeta José Zorrilla, entre cuyas obras hay numerosas de inspiración granadina.

Zorrilla ya tenía para entonces sus setenta y dos años auestas, y la ocasión de su coronación, celebrada en el palacio de Carlos V, fue lucidísima. La estancia en Granada del «Poeta Nacional» dio lugar a muchas anécdotas. Según una de ellas, que todavía se cuenta en la ciudad, al volver Zorrilla a Madrid fue a empeñar su corona de oro, y descubrió entonces que se trataba de una barata imitación sin valor crematístico alguno. La anécdota, aun cuando no corresponda a la estricta verdad, viene a confirmar la opinión, tan difundida a lo largo y a lo ancho de España, de que Granada es, por antonomasia, «la tierra del chavico».

Después de la coronación de Zorrilla, el Liceo cayó en franca decadencia. El 15 de enero de 1908 —año anterior a la llegada de los García Lorca a la ciudad— se publicó en *El Defensor de Granada* una composición satírica, titulada «Ruinas del Liceo», que así lo indica. Empezaba así:

¡Qué solo está el Parnaso granadino!

Solo, y en calma inerte;

sombras entenebrecen su camino,

negras sombras de muerte.

En la brillante sala del Liceo

ni el arte ni la ciencia

tienen asiento ya; tan sólo veo

perezosa indolencia.

En los últimos años del siglo XIX, y al margen del Liceo, se había formado en torno a la figura de Ángel Ganivet el grupo de literatos conocidos como la Cofradía del Avellano, la mayoría de ellos gente de poca monta (¿quién se acuerda hoy de Nicolás María López o de Matías Méndez Vellido?). Fue esta cofradía una especie de tertulia deambulante, socrática, donde se hablaba de todo lo divino y lo humano, y que solía terminar su paseo a la vera de la famosa fuente del Avellano, situada cerca del Darro en el bellísimo y apacible lugar conocido, sin gran exageración, como Valparaíso.

El inquieto Ganivet, diplomático destinado primero a Amberes, luego a Helsingfors y Riga —en esta última ciudad se suicidaría en 1898, arrojándose, a los treinta y tres años, a las aguas del Duina—, publicó en 1896 su librito *Granada la bella*, ya mencionado, cuyos doce capítulos aparecieran primero, como serie de artículos, en *El Defensor de Granada*.

En esta obrita, cuyo título algo debe, sin duda, a la novela de Georges Rodenbach, *Bruges la Morte* (ciudad, ésta, que conocía y admiraba Ganivet), el autor expresa su preocupación ante los desmanes urbanísticos que se están cometiendo en Granada, ante «la epidemia del ensanche» y «el amor a la línea recta» que se han apoderado de los nuevos empresarios y que, a su juicio, están radicalmente en desacuerdo con el íntimo espíritu de la ciudad.

Hemos visto que Federico García Lorca compartía esta opinión de Ganivet. Además, es cierto que *Granada la bella* influyó poderosamente en el poeta, conformando otras reacciones suyas respecto a la ciudad. Ganivet, como luego Lorca, cifraba en lo pequeño, en lo recoleto, en lo recatado, en el primor, la personalidad de Granada. Rehuía, como lo haría Lorca, el fácil, empalagoso y trasnochado orientalismo literario. Y soñaba con una Granada que supiera armonizar lo mejor de sus costumbres y tradiciones con las exigencias de la vida

contemporánea. «Mi Granada no es la de hoy — afirma en la primera página de su libro—, es la que pudiera y debiera ser, la que ignoro si algún día será».<sup>[62]</sup>

La generación de Lorca, voluntariosa y trabajadora, oiría el mensaje de Ganivet, y procuraría, con su esfuerzo y su ejemplo, que la Granada que «pudiera y debiera ser» se hiciera realidad. Lorca y sus amigos lucharían, en definitiva, por crear un «granadinismo universal», definición acuñada por el poeta.<sup>[63]</sup>

Francisco García Lorca ha declarado que, en su opinión, el único libro de Ganivet conocido por su hermano era *Granada la bella*.<sup>[64]</sup> Es probable, sin embargo, que Federico hubiera leído también la novela inacabada de Ganivet *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* o, por lo menos, parte de ésta, pues tiene varios puntos de contacto con su visión de Granada.

Mencionemos uno de ellos. En el capítulo IV de *Los trabajos*, Pío Cid —fiel trasunto del propio Ganivet y apasionado amante de Granada y su paisaje— sube al Picacho del Veleta, en Sierra Nevada, desde donde, en días claros, se vislumbran las montañas de África, además de obtenerse vistas insuperables de la Vega. Está despuntando el día:

No tardó el sol en coronar la cúspide del Picacho, surgiendo majestuosamente como una evocación, y esparciendo su cabellera rubia sobre las faldas nevadas de la Sierra. Pío Cid sintió nuevos deseos de encaramarse en la cima para contemplar el vasto y confuso panorama de la lejana ciudad, entregada aún al sueño, y la ancha vega granadina, cercada por fuerte anillo de montañas, recinto infranqueable como el huerto cerrado del cantar bíblico. Luego se sentó y se quedó largo tiempo absorto, con los ojos fijos en las costas africanas, tras de cuya apenas perceptible silueta creía adivinar todo el inmenso continente con sus infinitos pueblos y razas; soñó que pasaba volando sobre el mar, y reunía gran golpe de gente árabe, con la cual atravesaba el desierto, y después de larguísima y oscura odisea llegaba a un pueblo escondido, donde le acogían con inmenso júbilo. Este pueblo y noble espíritu atraía a sí a todos los demás pueblos africanos, y conseguía por fin libertar a África del yugo corruptor de Europa.

—¡África! —gritó de repente; y conforme el eco de su voz, alejándose hacia el Sur, desde las costas vecinas parecía repetir: «¡África!», se le iba pasando aquella especie de desvarío.

Muy entrado ya el día, dejó su empinado observatorio. El sol picaba de lo lindo, y la vega, que antes era un tranquilo Edén, ahora semejava un lago de luz, en

el que, como barcos en el mar, se columpiaban blancos pueblecillos, remontando ligeras columnas de humo.<sup>[65]</sup>

Nos parece difícil que Lorca —que, además, conocía aquel panorama—<sup>[66]</sup> no hubiera leído con fruición este pasaje de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*. Y si el poeta nunca expresó un anhelo ganivetiano por la liberación política de África, sí era parecida a la de su antecesor su visión «marina» de la Vega de Granada. «El Otoño convierte a la vega en una bahía sumergida —le escribe a Melchor Fernández Almagro en 1921—. En el cubo de la Alhambra, ¿no has sentido ganas de embarcarte? ¿No has visto las barcas ideales que cabecean dormidas al pie de las torres? Hoy me doy cuenta, en medio de este crepúsculo gris y nácar, de que vivo en una Atlántida maravillosa».<sup>[67]</sup> \*

**\*Sesenta años antes de la muerte de Ganivet, Théophile Gautier había subido a las crestas de Sierra Nevada y recibido una visión parecida: «La Vega de Granada y toda Andalucía se desplegaban bajo el aspecto de un mar azulado donde algunos puntos blancos, iluminados por el sol, figuraban velas» (traducimos de *Voyage en Espagne*, ed. cit., p. 252). Probablemente tanto Ganivet como Lorca conocían esta descripción del escritor francés.**

La admiración de Lorca por Ganivet se haría explícita en el curso de unas declaraciones de 1935. Allí dice el poeta: «Granada es una ciudad encerrada, maravillosa, pero encerrada. Y debe ser así. Ángel Ganivet, el más ilustre granadino del siglo diecinueve, decía: “Cuando voy a Granada, me saluda el aire”».<sup>[68]</sup>

El suicidio de Ganivet, acaecido en diciembre de 1898, a los pocos meses del «Desastre» cubano, y, por ello, doblemente simbólico; su callada, estoica vida; la extraordinaria calidad de su prosa; su amor a una Granada soñada, futura; el prestigio de su obra literaria truncada: todo ello hizo que el autor de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* fuera figura predilecta de la generación granadina que nació al amor del arte y de las letras a principios del siglo XX.

En enero de 1908, el mismo mes en que la composición satírica de *El Defensor de Granada*, de la cual hemos citado una estrofa, se lamentaba de la decadencia del Liceo, un grupo de jóvenes granadinos se reunió para procurar encontrar la manera de resucitar el Centro Artístico, asociación que había fenecido a finales del ochocientos después de pasar, como el Liceo, por momentos fecundos. Aquellos jóvenes deseaban crear un nuevo ateneo donde los artistas y literatos granadinos

pudiesen juntarse y tener «un lazo de unión y de compañerismo para defender y favorecer, colectivamente, sus medios de lucha en este ambiente de indiferentismo y desamor a las artes».<sup>[69]</sup>

Dos meses después, el Centro Artístico entró en la segunda fase de su historia, abriendo las puertas de su primer local en una modesta casa sita en la calle del Ángel, número 7. A raíz de la velada inaugural del centro, celebrada el 23 de marzo de 1908, escribía en *El Defensor de Granada* el periodista Aureliano del Castillo, que luego sería admirador del joven Lorca: «Ni en Granada faltan hoy literatos, artistas, ni son éstos mejores ni peores que los de antaño; lo que sí cuenta hoy, más que ayer, es con una pléyade numerosa de jóvenes *de verdad*, por dentro y por fuera, que saben mirar muy alto y marchan esperanzados tras del Ideal».<sup>[70]</sup>

Tenía razón Aureliano del Castillo, pues se formaba entonces en Granada, de hecho, una pléyade extraordinariamente dotada para el arte. Pléyade de la cual Federico García Lorca iba a ser el representante más genial.

## BACHILLERATO Y MÚSICA

Según el sistema de bachillerato vigente en España a principios del siglo XX, los alumnos podían prepararse para el Grado bien en los Institutos Generales y Técnicos —que así se llamaban entonces—, bien en colegios privados o, lo que era frecuente, en ambos a la vez. En el último caso, los profesores del centro docente privado repasaban, ampliaban y reforzaban la enseñanza oficial impartida en el Instituto.

Federico García Rodríguez, recién llegado a Granada desde la Vega con su familia, no quería que sus hijos Federico y Francisco estudiaran con los curas.<sup>[1]</sup> De no haber sido así, lo más seguro es que hubiesen ingresado en el prestigioso Colegio de los Padres Escolapios, situado al otro lado del Genil, cerca de la casa de los García Lorca en la Acera del Darro, y donde solían matricularse los vástagos de la burguesía granadina acomodada.

En vista de que un primo de Vicenta Lorca, Joaquín Alemán Barragán, dirigía en Granada un pequeño colegio particular, de orientación más bien laica, el matrimonio tomó la decisión de enviar allí a los dos hermanos.

El establecimiento regido por Joaquín Alemán, a pesar de ser seculares tanto su director como el profesorado, se llamaba Colegio del Sagrado Corazón de Jesús. Se trataba, sin duda, de una concesión a la necesidad de guardar las formas religiosas en una ciudad caracterizada por el tradicionalismo de su clase media.

El edificio, una amplia casona de típica arquitectura granadina, con patio, se situaba en la diminuta placeta de Castillejos, que desemboca, a pocos pasos de la catedral y de la universidad, en la calle de San Jerónimo. Francisco García Lorca afirma que el colegio estaba «lejos de nuestra casa».<sup>[2]</sup> Pero esta aseveración sólo tiene sentido si tenemos en cuenta la reducida geografía de la Granada de entonces, pues en realidad el Colegio del Sagrado Corazón estaba sólo unos ochocientos metros del hogar de los García Lorca.

Bajo los cuidados de don Joaquín Alemán estudió Federico los años del

bachillerato, asistiendo simultáneamente, por las mañanas, a las clases del Instituto. Éste no disponía entonces de local propio, y estaba instalado en el Colegio de San Bartolomé y Santiago, al lado de la universidad.

En ambos centros coincidirían Federico y Francisco durante varios años.

Francisco tenía mucha más aptitud para los estudios que su hermano. Rememorando aquellos años recuerda que su madre tuvo que regañar con frecuencia al hijo mayor. «Cuántas veces habré oído aquella voz tan cultivada, diciendo: “¡Federico, estudia!”». [3] Don Joaquín Alemán, por su parte, declararía años después de la muerte del poeta, y algo injustamente, que el joven Lorca «no hacía más que dibujar, llenando sus cuadernos de figuras y de caricaturas». [4] Algunos de estos dibujitos se han conservado, y demuestran un indudable talento. [5] También recordaría don Joaquín que Federico «era un compañero excelente, de carácter fácil, dulce, casi como una niña... En una palabra, sin ningún defecto acusado, pero desaplicado, caprichoso, artista...». [6]

José Rodríguez Contreras, que después sería médico forense conocidísimo en Granada y, durante toda su vida, diletante de las artes, había nacido, como Lorca, en 1898, y estudiaría el Grado con él en el Instituto, donde los dos formaron una buena y duradera amistad. Rodríguez Contreras recordaba que Federico se unió al segundo curso, habiendo pasado el primero en Almería, y que, al principio, se mostraba tímido entre los otros chicos por ser de la Vega y no, como la mayoría de éstos, de la capital. [7]

Estos compañeros, por su parte, se reían cruelmente del chico de Fuente Vaqueros, llamándole —siempre según el testimonio del doctor Rodríguez Contreras— «Federica», y negándose a jugar con él porque le consideraban afeminado. «Federico era el peor de la clase —nos declaró el médico—, no porque no era inteligente sino porque no trabajaba, porque no le interesaba. Muchas veces no iba a clase. Además tuvo problemas con uno de los profesores, cuyo nombre lamento no recordar, que era un hombre muy poseído de macho y que no podía ver a Federico. Federico estaba siempre en el último banco». [8]

En los poemas neoyorquinos de Lorca hay unos versos que bien podrían ser reminiscencia de aquel inicial fracaso escolar y social en Granada. En «Poema doble del lago Eden», leemos:

Quiero llorar porque me da la gana,

como lloran los niños del último banco,  
porque yo no soy un poeta, ni un hombre, ni una hoja,  
pero sí un pulso herido que ronda las cosas del otro lado.<sup>[9]</sup>

Y en «Infancia y muerte» el poeta se dirige a su infancia, «hijito» suyo, en estos términos:

Niño vencido en el colegio y en el vals de la rosa herida,  
asombrado con el alba oscura del vello sobre los muslos,  
asombrado con su propio hombre que masticaba tabaco  
en su costado siniestro.<sup>[10]</sup>

Los años de bachillerato dejaron otras huellas imborrables en el poeta, y en sus obras surgen recuerdos de maestros suyos de ambos centros.

Uno de ellos era el profesor de Literatura y Preceptiva Literaria del Colegio del Sagrado Corazón, Martín Scheroff y Aví, que aparece en los momentos culminantes de *Doña Rosita la soltera* con su propio nombre de pila. Don Martín, según Francisco García Lorca, tenía cierta prestancia. Ya mayor cuando los dos hermanos ingresaron en el colegio, mantenía todavía erguido el alto cuerpo y se teñía el bigote para, sin duda, proyectar una imagen de juventud y arrogancia. Vivía solo, y tenía, como incumbía a un hombre de su especialidad, pretensiones literarias. Había editado una colección de cuentos titulada *El cumpleaños de Matilde*, y colaboraba en diversas revistas locales, y en los diarios *El Noticiero Granadino* y *El Defensor de Granada*, con críticas de teatro y poemas, escritos éstos en un estilo ya decididamente trasnochado.<sup>[11]</sup> Al hacerle aparecer en *Doña Rosita*, Lorca recuerda con infinita ternura los malos ratos que pasaban aquel triste maestro y sus colegas ante las travesuras de los chicos del Sagrado Corazón:

Vengo de explicar mi clase de Preceptiva. Un verdadero infierno. Era una lección preciosa: «Concepto y definición de la Harmonía», pero a los niños no les interesa nada. ¡Y qué niños! A mí, como me ven inútil, me respetan un poquito; alguna vez un alfiler que otro en el asiento, o un muñequito en la espalda, pero a mis compañeros les hacen cosas horribles. Son los niños de los ricos y, como pagan, no se les puede castigar. Así nos dice siempre el Director. Ayer se empeñaron en que el pobre señor Canito, profesor nuevo de Geografía, llevaba corsé; porque tiene



un cuerpo algo retrepado, y cuando estaba solo en el patio, se reunieron los grandullones y los internos, lo desnudaron de cintura para arriba, lo ataron a una de las columnas del corredor y le arrojaron desde el balcón un jarro de agua ... Todos los días entro temblando en el colegio esperando lo que van a hacerme, aunque, como digo, respetan algo mi desgracia. Hace un rato tenían un escándalo enorme, porque el señor Consuegra, que explica latín admirablemente, había encontrado un excremento de gato sobre su lista de clase.<sup>[12]</sup>

El 1 de enero de 1925, Martín Scheroff publicó, en *El Defensor de Granada*, una sentida y amarga despedida al año que acababa, y un escéptico saludo al que nacía. Ocho días después se murió. Lorca estaba entonces en Granada y es seguro que se enteraría, dolido, de la muerte de aquel maestro. «Alma exquisitamente buena, profundamente sentimental, don Martín Scheroff era en Granada, con toda tristeza, el último romántico», escribió entonces en *El Defensor* su director, Constantino Ruiz Carnero, gran amigo del poeta.<sup>[13]</sup>

En el pasaje de *Doña Rosita* que hemos citado hay una referencia a las desgracias de cierto Canito: también existió realmente este profesor, así como el que encontró el excremento de gato sobre su lista de clase, Manuel Consuegra. De éste nos ha dejado Francisco una interesante anécdota. Don Joaquín Alemán, que tenía con Consuegra una buena amistad, había instalado en lo alto del colegio, además de un palomar, una canariera:

Don Manuel Consuegra era extraordinariamente supersticioso. Un buen día de invierno, en esta habitación llena de jaulas, estábamos sentados alrededor de una mesa de camilla el director, don Manuel, Federico y yo. Federico, conociendo el flaco de don Manuel, dejó escapar el innombrable término: «culebra». En el mismo instante de una de las jaulas salieron unos lastimosos y agudos chillidos y cayó como fulminado uno de los mejores ejemplares de canarios de tío Joaquín. Don Manuel, entre indignado y temeroso, no se cansaba de repetir a Federico, que permanecía mudo: «¿Lo ves, niño, lo ves?». Yo no he podido explicarme la singular coincidencia, pero tengo para mí que de entonces data la actitud de Federico ante las supersticiones: decía no creer en ellas, pero, irónicamente, afirmaba que había que respetarlas.<sup>[14]</sup>

Otro maestro a quien no olvidaría Federico fue el profesor de Literatura del Instituto, Miguel Gutiérrez Jiménez. En su conferencia sobre Góngora, en 1926, arremete contra la enseñanza de la literatura en tales centros docentes, donde al gran poeta de Córdoba se prefiere el «insípido» Núñez de Arce, Campoamor («poeta de estética periodística, bodas, bautizos, entierros, viajes en expreso,

etcétera») o «el Zorrilla malo (no al magnífico Zorrilla de los dramas y las leyendas)». Y surge el recuerdo de aquel maestro del Instituto de Granada que recitaba al autor de *Don Juan Tenorio* «dando vueltas por la clase, para terminar con la lengua fuera, entre la hilaridad de los chiquillos».<sup>[15]</sup> José Mora Guarnido también ha recordado al mismo personaje, que leía ante los alumnos, como ejemplo de composición correcta, sus propios versos eróticos:

¿Quién sabe qué amarguras de fracasado o qué penas de amor arrastraron a don Miguel hasta la locura? En su última clase, después fue suspendido y recluido, se puso a recitar *La carrera de Alhamar* de José Zorrilla, dando vueltas alrededor de la clase e imitando el galope de un caballo:

Lanzóse el fiero bruto con ímpetu salvaje,  
ganando a saltos locos la tierra desigual,  
salvando de los brezos el áspero ramaje,  
a riesgo de la vida de su jinete real...

Exhausto, vencido por la carrera y por el énfasis puesto en la recitación, don Miguel se desplomó en las escalerillas de la cátedra, ante el asombro de los muchachos que se creyeron que había muerto.<sup>[16]</sup>

«Estuve en el Sagrado Corazón de Jesús, en Granada. Yo sabía mucho, mucho. Pero en el Instituto me dieron cates colosales», declaraba Lorca en 1928.<sup>[17]</sup> El expediente escolar del poeta demuestra, sin embargo, que durante los seis años del bachillerato sólo fue suspendido cuatro veces. Hemos visto que en los exámenes del primer curso, a los que se presentó en junio de 1909, después de la enfermedad ocurrida en Almería, fue suspendido en dos asignaturas: Geografía General y de Europa, y Nociones y Ejercicios de Aritmética. Después aprobó ambas. Luego, en junio de 1910, fue suspendido en Química y Caligrafía, aprobando ambas aquel septiembre. El expediente del poeta no registra otros suspensos.<sup>[18]</sup>

Francisco ha descrito las tribulaciones de su hermano a manos del profesor de Química del Instituto, Juan Mir y Peña.<sup>[19]</sup> Con todo, llama más la atención el énfasis que concede a su fracaso en Caligrafía. Según Francisco fue suspendido nada menos que seis veces en el examen final de dicha asignatura que, por más señas, no era nada exigente, pues «el estudiante que no aspiraba a nota, y que se contentaba con aprobar, sólo tenía necesidad de escribir razonablemente la llamada letra española, sin entrar en las dificultades de la redondilla o gótica».<sup>[20]</sup> Pero ¿es

cierto que sólo mediante «una gestión amistosa» acerca del maestro de Caligrafía pudo aprobar Federico aquella asignatura, tal como lo afirma su hermano?<sup>[21]</sup> El expediente del poeta demuestra que, esta vez, le falla la memoria a Francisco, pues Federico — como acabamos de señalar — fue aprobado en Caligrafía en septiembre de 1910.<sup>[22]</sup>

Aparte de los pequeños descalabros reseñados, la carrera escolar del futuro poeta parece haber transcurrido sin mayores problemas: es decir, sin pena ni gloria. Es cierto que no recibió ningún premio especial, ninguna nota sobresaliente; pero no es menos cierto que, de las veintiocho asignaturas examinadas entre 1909 y 1915, en doce obtuvo la calificación de «notable».

Una de las razones por la cual dedicaba poca atención a sus estudios era sin duda su pasión por la música.

Hemos visto que Lorca heredó de la familia de su padre una extraordinaria aptitud musical; que el ambiente de Fuente Vaqueros propiciaba el desarrollo de aquella inclinación que el niño llevaba en la sangre; y que su madre era aficionada a la música clásica, aunque no tocaba ningún instrumento. Podemos estar seguros de que, en el pueblo, había tenido la ocasión de oír música de piano, puesto que su tío Luis tocaba muy bien, y tal vez no sea arriesgado imaginar que, en aquel u otro piano de La Fuente, ensayara sus primeros acordes. Tampoco debemos olvidar que, según el propio poeta, comenzó el estudio de la música durante los meses que pasó en Almería, afirmación cuya exactitud no hemos podido comprobar.<sup>[23]</sup>

Por todo ello era lógico que, una vez establecida en Granada la familia García Lorca, los padres pusiesen a Federico, además de a Francisco y a Concha, a estudiar piano.

Su primer maestro fue Eduardo Orense, que compaginaba su puesto como organista de la catedral con el de pianista del Casino. Francisco García Lorca ha recordado el día en que su madre les llevó a casa de Orense para concertar las clases:

Tenía don Eduardo la costumbre de hacer cantar a los futuros discípulos una canción cualquiera para probarles el oído. Yo canté una canción bastante picante de la zarzuela *La gatita blanca*, ante la sonrisa benévola del profesor y el rubor de mi madre. Yo renuncié a seguir tomando lecciones, aburrido por el solfeo, como más tarde Isabel, y sólo Federico y Concha — los dos más parecidos — siguieron con su afición al piano, para el que Federico, a pesar de su torpeza de manos para otras

cosas, tenía una extraordinaria facilidad.<sup>[24]</sup>

Pero si el maestro Orense inició a Federico en el estudio metódico del piano, quien ejerció decisiva influencia sobre su desarrollo musical fue otro profesor, Antonio Segura Mesa.

El abuelo paterno de Antonio Segura, granadino de Cogollos Vega, se había casado en Zaragoza con una mujer de aquella ciudad, y allí nació el padre del maestro. Éste vino al mundo en Granada en 1842 y, que sepamos, nunca salió de su ciudad natal. El hermano de Antonio, Pedro, era más emprendedor, y llegó a ser catedrático del Instituto de Baeza, siendo además durante varios años alcalde de aquella localidad que, tiempo después, sería inmortalizada por Antonio Machado.<sup>[25]</sup>

Don Antonio Segura era un hombre tímido, que había soñado en su juventud con ser gran compositor. Diría Lorca que su maestro fue «discípulo de Verdi» y que «había hecho una ópera colosal, *Las hijas de Jephthé*, que se llevó un horrible pateo».<sup>[26]</sup> Hemos visto que don Martín, en *Doña Rosita la soltera*, encarna varios aspectos del profesor de Federico en el Colegio del Sagrado Corazón, Martín Scheroff y Aví. Pero al atribuir a su personaje un drama titulado, precisamente, *La hija de Jephthé*, Lorca no está recordando tanto a Scheroff como a su maestro de piano y de armonía.

En *Doña Rosita*, don Martín se queja de que no le ha sido posible representar su drama. La obra de Segura sí parece que se estrenó, y es de presumir que recibió realmente el pateo a que alude el poeta. Se trataba de una ópera en un acto, «un primor de inspiración y de saber musical».<sup>[27]</sup> Parece ser, por desgracia, que la partitura de la misma, que casi seguramente no fue editada, se ha perdido definitivamente, no conservándose rastro de ella entre los familiares del compositor quien, aunque casado, no dejó descendencia.<sup>[28]</sup>

También compuso Segura la música de una zarzuela en dos actos titulada *El alcalde Vinagre*, cuyo libreto era obra del poeta granadino Joaquín Afán de Ribera.<sup>[29]</sup> Y es probable que llevara a cabo otros ensayos en la misma línea. En un artículo de la revista *La Alhambra*, de 1923, leemos:

La zarzuela, la han cultivado nuestros músicos Segura y Noguera,\* especialmente, con grande aplauso, y en época más moderna Jiménez Luján, joven y estudioso director de bandas militares.

La zarzuela moderna (género chico) ha hecho que músicos de tanto saber

como Segura y Noguera abandonen la escena por no creerse en el medio ambiente que ese teatro de chulas y chulos, municipales y serenos, trasnochadores y borrachos, necesita para desenvolver sus creaciones.<sup>[30]</sup>

**\*Ramón Noguera Bahamonde (muerto en 1901), autor de *La rendición de Granada, El suspiro del moro, Los gnomos de la Alhambra, etc.* Véase Seco de Lucena, *Memorias*, 338-339.**

Segura tuvo dos discípulos que llegarían a ser compositores célebres: Ángel Barrios, de quien luego hablaremos, y el maestro Paco Alonso, autor de zarzuelas de gran éxito en Madrid.

Francisco García Carrillo, el conocido pianista granadino y amigo de Lorca, recordaba que, según sus familiares, había existido entre Segura y el famoso cantante Ronconi —*nudo*, como hemos dicho, de La Cuerda Granadina—, una buena amistad.<sup>[31]</sup> Durante el siglo XIX y los primeros años del nuestro, el ambiente musical de Granada era excepcional. Compañías de ópera nacionales y extranjeras actuaban constantemente en sus teatros, y los granadinos llegaron a tener tal sensibilidad y finura de oído para el *bel canto* que eran ellos quienes daban el espaldarazo a los grandes cantantes. Aquel que actuara con éxito en Granada quedaba consagrado sin más ante los restantes públicos de España. Ronconi fue uno de ellos. Consiguió un rotundo éxito en Granada, le encantó la ciudad y allí se estableció permanentemente, así como más tarde lo haría Manuel de Falla.

Parece ser que Ronconi y Segura fundaron juntos un conservatorio de canto.<sup>[32]</sup>

Lorca escribiría que don Antonio Segura fue quien le «inició en la ciencia folklórica».<sup>[33]</sup> No hay razón para dudar de la afirmación del poeta en materia para él tan fundamental, aunque sobre la naturaleza de aquella «iniciación» no poseemos, desafortunadamente, el más mínimo dato.

Entre Federico y don Antonio se desarrolló una profunda amistad, y el maestro, además de estimular la innata aptitud musical de su alumno y de asegurarle la adquisición de una excelente técnica pianística y de unos sólidos conocimientos de armonía, le contaba las vicisitudes de su vida de compositor fracasado. «Que yo no haya alcanzado las nubes no quiere decir que las nubes no existan», le decía a Federico, quien gustaba de repetir aquella frase, «con emoción

religiosa», entre sus amigos.<sup>[34]</sup>

La tía Isabel García Rodríguez recordaba, muchos años después, las cotidianas visitas de don Antonio Segura a la casa de la Acera del Darro, hasta donde llegaba a pie desde su domicilio del Escudo del Carmen, número 6. En una ocasión, después de haber tocado Federico con especial brillantez, el maestro, emocionado, exclamó ante doña Vicenta en la puerta: «Le ruego que abrace a su hijo por mí. No sería correcto que lo hiciera yo. ¡Es que toca divinamente!».<sup>[35]</sup>

Los padres de Federico estaban empeñados en que tanto él como su hermano tuviesen una sólida carrera profesional. Por ello el joven pianista hubo de resignarse ante la inevitabilidad de entrar en la Universidad de Granada, por mucho que quisiera dedicarse exclusivamente a la música.

El sistema universitario entonces vigente permitía la matriculación en el curso preparatorio común a la Facultad de Filosofía y Letras y a la de Derecho a alumnos de último año de Bachillerato, antes de que éstos hubiesen pasado por la prueba del Grado. Ésta fue la situación de Federico al matricularse, en octubre de 1914, en el curso mencionado, única opción, además, que tenía, pues las otras facultades granadinas —Medicina, Ciencias, Farmacia— no le podían ofrecer el menor aliciente.<sup>[36]</sup>

El 28 de octubre de 1914 logró aprobar el primer ejercicio del Grado de Bachiller, contestando dos temas de Letras —Literatura y Francés— y dos de Matemáticas. Pero dos días después, el 30 de octubre, fue suspendido en el segundo ejercicio (regla de tres simple, regla de tres compuesta, volumen del tetraedro). Finalmente, el 9 de febrero de 1915, en la convocatoria extraordinaria, todo se soluciona: repite el segundo ejercicio, desarrollando los temas raíz de grado y progresiones aritméticas, y es aprobado.<sup>[37]</sup>

Ya han terminado los años de colegio del futuro poeta, cuyo Título de Grado se expide el 20 de mayo de 1915.<sup>[38]</sup>

## EL POETA EN LA UNIVERSIDAD DE GRANADA

La Universidad de Granada, fundada por el emperador Carlos V en 1526 con la finalidad de imponer la cultura cristiana y europea allí donde, no hacía mucho tiempo, había tenido la musulmana una de sus floraciones más lozanas, languidecía a principios del siglo XX, aferrada a viejas fórmulas y dotadas de pocos recursos para la investigación.

Pese a ello enseñaban en ella algunos profesores excepcionales. Por lo que tocaba a la Facultad de Filosofía y Letras y a la de Derecho, hay que señalar a dos hombres excepcionales, ninguno de ellos granadino, cuya influencia sobre la vida cultural de la ciudad, y sobre García Lorca, sería considerable. Se trata de Martín Domínguez Berrueta, catedrático de Teoría de la Literatura y de las Artes, y de Fernando de los Ríos Urruti, titular de la cátedra de Derecho Político Español Comparado con el Extranjero.

Domínguez Berrueta había nacido en Salamanca en 1869. Su madre era de Burgos, y allí pasó muchas temporadas durante su infancia y juventud, enamorándose apasionadamente de la vieja ciudad castellana.<sup>[1]</sup> Su tío, Francisco Berrueta y Corona, provisor y secretario del arzobispado de Burgos, era un hombre culto y sensible que se había hecho autoridad sobre la famosa catedral gótica. Inició a su joven sobrino en las delicias de la historia, arte y arquitectura burgalesas, y con tanto éxito que, de allí en adelante, Berrueta se consideraría más hijo de Burgos que de su Salamanca natal.<sup>[2]</sup>

El futuro catedrático cursó Filosofía y Letras y, en 1893, publicó en Madrid su tesis doctoral, pequeño estudio titulado *El misticismo de San Juan en sus poesías*.<sup>[3]</sup>

A partir de 1907 Berrueta ocupó, sucesivamente, los puestos de auxiliar numerario y de auxiliar en la Facultad de Filosofía y Letras de Salamanca.<sup>[4]</sup> Entretanto había profundizado sus conocimientos de latín y griego. Siendo auxiliar fue nombrado director de *El Lábaro*, diario católico de tendencia progresista, por el obispo de Salamanca, padre Cámara, agustino benevolente y de amplias miras.<sup>[5]</sup> Berrueta, cuyo talento principal acaso fuera el de periodista, sostuvo en las

columnas de *El Lábaro*, con vehemencia, sus convicciones. Tuvo numerosos adversarios, entre ellos Miguel de Unamuno. Aquellas polémicas acabaron por suscitar la inquina del sucesor del padre Cámara. Berrueta había ofendido a los dirigentes de la agrupación ultraconservadora Acción Católica con sus ideas sobre la separación del Estado y la Iglesia, que preconizaba; había escrito un fervoroso artículo en el cual defendía la política de José Canalejas; y había exclamado:

Con la Iglesia, sí, todos: con las juntas católicas-antiliberales, nacidas de sí mismas, los que sientan así el catolicismo y la Iglesia. Lo católico no es partido. Lo que hace falta son hombres católicos que se metan en política.<sup>[6]</sup>

Berrueta ya molestaba a las autoridades eclesiásticas, y en 1910 no tuvo más remedio que dimitir de su puesto de director de *El Lábaro*.<sup>[7]</sup>

En mayo de 1911 fue nombrado —probablemente por influencia de Canalejas, entonces presidente del Consejo de Ministros— catedrático de Teoría de la Literatura y de las Artes de la Universidad de Granada.<sup>[8]</sup> Ocuparía este cargo hasta su temprana muerte en 1920 a consecuencia de un cáncer.

Don Martín, en cuyas preocupaciones pedagógicas se puede apreciar la influencia de la Institución Libre de Enseñanza, tenía ideas claras acerca de la decadencia de la universidad española y de su posible regeneración. Ya antes de llegar a Granada había publicado una conferencia, «La universidad española» (Salamanca, 1910), en la cual expresaba sus inquietudes al respecto, y donde insistía en la necesidad de superar la tradicional frialdad que caracterizaba en España la relación del profesor con sus alumnos, y de crear un ambiente universitario fundado en la cooperación y la convivencia.

En Granada, Berrueta puso enérgicamente en práctica sus ideas, consideradas entonces avanzadas, formando con los estudiantes de su cátedra una relación muy personal, tanto en la clase como fuera de ella. La casa del maestro, en la calle de la Tinajilla, al final de la Gran Vía, era lugar de amistosas reuniones, amenizadas con la presencia de la bella y simpática esposa del catedrático, mientras sus múltiples iniciativas, entre ellas la creación en 1916 de *Lucidarium, Revista de la Facultad de Letras de la Universidad de Granada*, hicieron de él una figura conocidísima en la ciudad.

Máxima expresión del empeño de don Martín por impartir una enseñanza práctica serían los «viajes de estudio» organizados por él cada primavera y verano a partir de 1913,<sup>[9]</sup> y que llegarían a ser célebres en una época en que tales actividades



eran casi desconocidas. Berrueta, gran conocedor de Castilla, era persona muy preparada para llevar por aquellas tierras a sus alumnos granadinos, y no cabe duda de que sus excursiones artísticas por España influyeron profundamente en muchos alumnos suyos, entre ellos García Lorca.

Entusiasta, emocional, algo retórico y ampuloso en la expresión de sus puntos de vista estéticos y capaz de reaccionar furiosamente contra quien se atreviera a disentir de él, Berrueta tenía, sin duda alguna, un don especial para despertar el fervor de sus discípulos por el arte. Y si tenía adversarios entre éstos, mucho más numerosos eran los que le profesaban sincero cariño y gratitud.

En marzo de 1911, unos meses antes que Berrueta, tomó posesión de su cátedra Fernando de los Ríos Urruti. Diez años más joven que aquél, había nacido en Ronda en 1879.<sup>[10]</sup>

La familia de Fernando de los Ríos pertenecía a la burguesía liberal de la ciudad malagueña, famosa por su escalofriante acantilado, y quiso el destino que su madre, Fernanda Urruti, fuera pariente de Francisco Giner de los Ríos, fundador de la madrileña Institución Libre de Enseñanza. Giner le aconsejó a doña Fernanda que se trasladara a la capital con su familia, para atender a los estudios de sus hijos. Y así lo hizo, ingresando Fernando en la célebre casa.

La influencia de Francisco Giner sobre Fernando sería contundente, y éste llegaría a considerarse «nieto espiritual» del gran maestro. La Institución le inculcó, como a tantos otros alumnos, la convicción de que España necesitaba una renovación moral e intelectual. Y le infundió la convicción de que él podía participar en aquella magna empresa.

Se vivían entonces las secuelas del «Desastre» de 1898, cuando España perdió sus últimas colonias americanas —Cuba y Puerto Rico— y las Filipinas en un enfrentamiento tan corto como ignominioso con los Estados Unidos. La derrota de 1898 produjo una profunda depresión en el ánimo de la juventud intelectual españolas. Diría Fernando de los Ríos años después, en el curso de una conferencia:

Difícilmente aquellos que me escuchan podrán darse cuenta del dolor enorme que sintió el alma española en 1898; difícilmente los jóvenes que me escuchan podrán apreciar la impresión que a nosotros, niños recién ingresados en las universidades, nos causó aquella enorme derrota que hoy bendecimos, porque en 1898 se encontró la clave psicológica del renacimiento intelectual, y aun del económico de España...<sup>[11]</sup>

Aquella clave, según don Fernando, la encontró Francisco Giner de los Ríos, quien comprendió mejor que nadie que la derrota podía tener un valor catártico y que, a partir de ella, se podría reconstruir, rehacer, renovar. Sacar fuerzas de flaqueza, en fin, y levantar al país de su postración.

De la Institución Libre salió Fernando de los Ríos para Alemania en 1909, becado por la Junta para Ampliación de Estudios, fundada dos años antes. Allí hizo amistad con otros jóvenes estudiosos españoles, y conoció el llamado «socialismo neokantiano», que tanta mella haría en su sensibilidad.<sup>[12]</sup> De los Ríos volvió a España convertido en «européista», y con la convicción de que el único modo de regenerar la sociedad española era por la vía de la enseñanza. «Cuando entre los años 1906 y 1909 retornaba mi Generación después de haber ampliado sus estudios en Francia, Inglaterra y Alemania —diría más tarde—, volvíamos con un fervor, con un entusiasmo tales que cada uno de nosotros nos considerábamos como un romero del ideal que habíamos de realizar dentro de nuestro país: la obra de reconstrucción cultural que ansiábamos acometer».<sup>[13]</sup> Aquella generación, que escribe con mayúscula, sería conocida como «la Generación del 14», rótulo inventado por analogía con el anterior de la «Generación del 98».

La influencia de Fernando de los Ríos en Granada —y luego en toda España— sería extraordinaria. En la época en que toma posesión de su cátedra granadina ya colabora con el Partido Reformista y se mueve en la órbita de Ortega y Gasset. Le atrae cada vez más el socialismo, estudiado en el extranjero, y en 1912 publica *Los orígenes del socialismo español*. En 1917, a raíz de los sucesos ocurridos durante la huelga de agosto, se aproxima al Partido Socialista Obrero Español y, en 1919, vivamente impresionado por las protestas obreras contra el cacique Juan Ramón La Chica que tienen lugar en Granada, ingresa en aquel partido, siendo elegido diputado socialista por Granada a las Cortes el mismo año.<sup>[14]</sup> A partir de aquel momento, De los Ríos será símbolo del socialismo granadino y de la lucha del pueblo contra el caciquismo. Magnífico profesor, ateo *malgré lui*, excelente conferenciante, afable y generoso —la biblioteca de su casa estará siempre a la disposición de sus alumnos, así como su amistad—, Fernando de los Ríos no tardará en ser blanco preferido del odio de las derechas granadinas, papel confirmado cuando, en 1931, fue nombrado ministro de Justicia y luego de Instrucción Pública.

En 1911, en resumen, llegan a Granada dos catedráticos originales, de enérgica personalidad, empeñados ambos —desde posturas distintas— en la lucha por la renovación de la vida intelectual y política de España. Y si, como se verá, la influencia de Martín Domínguez Berrueta sobre Lorca será decisiva en un momento

crítico del desarrollo artístico de éste, la de don Fernando —hombre de estatura intelectual muy superior a la de Berrueta— será probablemente más duradera.

Aparte de estos dos «maestros» —así los consideraba Lorca—, ningún profesor de la Universidad de Granada parece haber influido notablemente en el poeta. Había uno que sí le divertía. Se trata de Ramón Guixé y Mexía, catedrático de Economía y Política, que aparece en *Doña Rosita la soltera* como «El Señor X», alusión a las equis de los apellidos del modelo. Guixé y Mexía era de una pedantería insoportable. Sus clases, según Mora Guarnido, se convertían en «un torneo de cursilerías en el que se intercambiaban amables saluciones —“cultísimo profesor”, “querido alumno”, “beso a usted la mano”, “saludos a su esposa” — en una algazara permanente de estulticias, genuflexiones y picardías».<sup>[15]</sup> Lorca solía contar que un día tuvo un tal acceso de risa ante el espectáculo que ofrecía aquel maestro que fue expulsado de la clase. A pesar de ello obtuvo la calificación de «notable» en su examen de fin de curso (1916).<sup>[16]</sup>

En el bibliotecario de la Universidad, Federico encontró a un excelente amigo y guía. A tan simpático personaje le dedica Mora Guarnido varias páginas. Era un excelente orientador de lecturas, y entre él y Lorca se creó en seguida una amistad entrañable, recordada en estos términos por Mora:

Transitar por aquella gran biblioteca intensa y abundantemente nutrida, si no de contemporáneos, de clásicos, y de la mano de un guía tan inteligente como entusiasta, significó una gran ventaja para el joven poeta. Se quedaban por las tardes hasta después de la hora de cerrar; por los grandes ventanales que daban al Jardín Botánico entraba la rosada luz del crepúsculo, el aroma de arrayanes, mirtos, magnolios y jazmineros, y el canto de los innumerables ruiseñores que tenían en aquella espesura sus nidos. Pues el Jardín Botánico, pese a su nombre y como ocurre con casi todos los jardines así rotulados, era más recreo para el espíritu que muestrario de especies para el estudioso. En la paz y tranquilidad de aquel refugio y aquella hora, ¡qué conversaciones tendrían el viejo cargado de la experiencia de cuarenta años de profesión —«cuarenta años, hijo, encadenado como Prometeo en este antro del saber»— y el adolescente ilusionado!<sup>[17]</sup>

Del primer año de Federico en la universidad granadina tenemos pocas noticias documentadas. Entre éstas figuran los resultados de los exámenes de fin de curso. El futuro poeta aprobó las tres asignaturas estudiadas, recibiendo en Lengua y Literatura Españolas la calificación de «notable» y en Lógica Fundamental e Historia de España la de «aprobado».<sup>[18]</sup>

Habiendo salido bien del curso preparatorio, decidió probar suerte y se inscribió simultáneamente en la Facultad de Filosofía y Letras y la de Derecho. Era una solución adoptada por muchos estudiantes entonces, pues dejaba abiertas más posibilidades profesionales para el futuro. «Trampa a la decisión vocacional», «compromiso dilatorio para tranquilizar y conformar a la familia», la llama por otro lado Mora Guarnido.<sup>[19]</sup>

La carrera universitaria del poeta sería poco brillante, y si durante el curso 1915-1916 estudió con relativa seriedad en ambas facultades, en años posteriores apenas se presentaría a un examen. No es sorprendente, pues, que su madre se enfadara frecuentemente con él y sus amigos.<sup>[20]</sup> Ni que don Federico, muy satisfecho de los progresos académicos de su segundo vástago, Francisco, excelente estudiante, desesperara de ver bien encaminado a su hijo mayor.<sup>[21]</sup>

En esa etapa de su vida, Federico era por encima de todo pianista, al que tanto su maestro Antonio Segura como sus amigos auguraban un brillante porvenir profesional. También hacía sus pinitos de compositor, y varias obritas suyas, hoy desgraciadamente perdidas, entusiasaban a sus oyentes. Ninguno de los compañeros de Federico parece haber sospechado entonces que se fuera a convertir en escritor. Mora Guarnido nos informa acerca de uno de los proyectos musicales que ocupaba entonces a su amigo:

Recuerdo que en aquellos tiempos yo era como he dicho periodista cuya firma aparecía casi diariamente en las columnas de un diario, y esa condición le había instado a cierto acercamiento especial con la idea de poner en mis manos el libreto de la zarzuela que estaba componiendo y de la que tenía totalmente concluidas una «serenata en la Alhambra» y un coral gitano. Como desconocíamos ambos la técnica para la cómoda adaptación de la letra a la música sin necesidad de que el escritor se supiera ésta de memoria, la empresa se tomó poco menos que imposible y la abandonamos, lo que cito simplemente como un testimonio más de lo ajeno que estaba mi amigo a entrometerse en la actividad literaria.<sup>[22]</sup>

Pero la pasión de Federico por la música, su convicción de que tenía una poderosa vocación musical, no impidieron que durante el curso 1915-1916 se desarrollase su afición a las letras. Todo lo contrario.

En dicho curso le tocó a Federico estudiar Teoría de la Literatura y de las Artes con Martín Domínguez Berrueta. Podemos tener una idea de las actividades de la cátedra durante aquel año al hojear el primer número de *Lucidarium*, publicado en junio de 1916. Dicha revista, dirigida por Domínguez Berrueta y

redactada por profesores y alumnos, era ambiciosa. «Esta publicación responderá, es su ideal —advertía la redacción—, a la ansiedad de un resurgimiento universitario que es sentida por cuantos se interesan, en espíritu y en verdad, por la cultura patria. Para esa labor el ambiente ha de ser una comunidad de vida entre maestros y discípulos».<sup>[23]</sup> Y es cierto que sus tres números —el segundo y tercero salieron juntos en enero de 1917— significaron un esfuerzo poco común en aquellos tiempos. Antonio Machado, amigo de Berrueta y colaborador en el segundo número de *Lucidarium*, calificaría de «admirable» la revista.<sup>[24]</sup>

Federico García Lorca no participó en *Lucidarium*. Si él era entonces el músico, el único músico, del grupo de Berrueta, el principal literato del mismo, sin lugar a dudas, era Luis Mariscal Paradas. Hijo de panadero, Mariscal fue alumno brillante —simultaneó con éxito las carreras de Filosofía y Letras y Derecho— y escribía con soltura, agudeza y precisión. El primer número de *Lucidarium* contenía dos trabajos suyos, «Problemas lógicos. Notas sobre el juicio» y «El centenario de Cervantes», donde se aprecia la claridad de su mente. Otro trabajo suyo, más ameno, «Espíritu del convento. Una visita a la clausura de Santa Isabel la Real de Granada», publicado en el segundo número de *Lucidarium*, sería elogiado, con razón, por Machado.<sup>[25]</sup>

Berrueta solía llevar a sus alumnos, durante el curso, a visitar los monumentos granadinos más destacados y, romántico incurable, sentía especial predilección por los conventos de clausura. En la visita a Santa Isabel la Real participaron, además de Mariscal, el propio don Martín, Lorca y otros dos aventajados discípulos de Berrueta, Ricardo Gómez Ortega y Antonio Gallego Burín. Todos quedaron fuertemente impresionados por lo que vieron aquella mañana.

El convento e iglesia de Santa Isabel la Real habían sido levantados en el Albaicín durante el siglo XVI a instancias de la Reina Católica, sobre un solar que ocupara anteriormente un palacio de los reyes moros, Dar al-Horra (Casa de la Sultana).<sup>[26]</sup> Tratándose de un convento de clausura, pocos granadinos conocían —o conocen hoy— el recinto, la esbeltísima torre de cuya iglesia, en opinión de Mariscal, es «la más bonita de Granada». Lo que más les cautivó al grupo de Berrueta durante su visita fue encontrarse, de repente, en «un patizuelo húmedo, con una fuente verdosa a un lado», conocido como el «Patio árabe» o «del Toronjo». Continúa Mariscal:

Las monjitas se quedan abajo, junto a la fuente, y nosotros rebuscamos todos los aposentos con arabescos, con huellas de haber servido de vivienda no ha mucho

tiempo. Y en la galería tres hermosos arcos de herradura ricamente decorados, que en el silencio umbroso del patizuelo producen una impresión indefinible. ¡Un palacio árabe dentro de un convento!<sup>[27]</sup>

En el poema «Patio húmedo» de Lorca, fechado «1920» y publicado en *Libro de poemas*, puede haber una reminiscencia del patio árabe de Santa Isabel la Real, y aún más probable es que el escenario del romance «La monja gitana» algo deba a la misma visita:

Silencio de cal y mirto.

Malvas en las hierbas finas.

La monja borda alhelíes

sobre una tela pajiza...<sup>[28]</sup>

La clausura evocada en el romance es de inconfundible sello albaicinerero. Y allí donde el poeta pone mirtos y malvas, Mariscal, varios años antes, había apuntado en *Lucidarium* la presencia de «malvalocas al lado de las hierbas mustias» y de «oloroso arrayán» (sinónimo de mirto).<sup>[29]</sup> En los patios de *El poema del convento* de Antonio Gallego Burín — fechado en agosto de 1916 y publicado en diciembre de 1918— encontramos casi los mismos elementos.

Durante el curso 1915-1916, Berrueta llevó a sus alumnos a visitar otros monumentos granadinos, especialmente la catedral. Con el cabildo el maestro mantenía estrechos contactos, habiendo iniciado en la cripta, en 1914, una apasionada e infructuosa búsqueda de los restos del famoso pintor, escultor y arquitecto Alonso Cano (1601-1667), uno de sus artistas predilectos. Berrueta conocía muy bien la colección de cuadros primitivos de la Capilla Real (donde están enterrados tanto los Reyes Católicos como su hija Juana la Loca y el marido de ésta, Felipe el Hermoso), y Gómez Ortega recordaba las muchas horas que pasaron él, Lorca y Mariscal allí con el maestro, embebidos en la contemplación de las magníficas obras de Memling y Van der Weyden, y de *La oración del Huerto*, atribuido a Botticelli.<sup>[30]</sup>

Berrueta sabía dirigir el fervor de sus discípulos hacia los temas que a él le interesaban. Por esas fechas andaba entusiasmado con la obra de su amigo Cándido Rodríguez Pinilla, poeta salmantino ciego, cantor —hoy olvidado— del paisaje charro, y publicó un poema suyo, «¡Hermano árbol!», en el primer número de *Lucidarium*. Durante el curso 1915-1916, los alumnos de Berrueta estudiaron con

detenimiento la obra de Pinilla y, en junio de 1916, le enviaron una carta, publicada en la prensa granadina, que nos evoca lo que fue el ambiente de aquellas clases de la cátedra de Teoría de Arte y de la Literatura, además de demostrar la influencia que ejercía Berrueta sobre sus discípulos:

Señor don Cándido Rodríguez Pinilla. — Salamanca.

Realmente le ha de extrañar —muy distinguido señor— esta carta firmada por una serie de nombres desconocidos; no lo crea así. Le conocemos muy íntimamente, con el conocimiento más profundo —por sus obras.

Somos amigos de un muy su amigo: don Martín D. Berrueta. Nuestro profesor nos ha presentado a usted. Ya nos es familiar su figura veneranda, sufrida, dolorosa ... sus poesías han traído a nuestras almas jóvenes un momento de placer espiritual y un dejo de serenidad, de melancolía ... a veces un verso vibrante ha conmovido nuestro corazón, algún relámpago de amor ha confortado nuestro espíritu; las más veces, nos ha hecho pensar ...

Conocemos también su ambiente, como a usted, por reflejo, reflejo más veraz que la realidad misma. La suprema visión sintética del paisaje en la creación monumental salmantina y la realísima visión artística de Gabriel y Galán —su compañero en la heroica empresa de dar a nuestra Literatura una poesía charra— monumentos y poesías nos han hecho familiares.

«La dulce quietud del campo  
en la paz de la rústica alquería».

— — — —

«El guarda del ganado  
el rudo montaraz, charro de raza,  
y aquella bonachona montaraza  
de amas y servidoras fiel dechado».

Conocíamos su escenario; poseíamos la disposición más adecuada para adentrarnos en su poesía y —perdónenos la inmodestia— creemos haberlo conseguido.

Nuestro buen don Martín evocó su figura; nos ha leído también su *Poema de la tierra*, poniendo en su poesía el fuego del amor. ¿Qué extraño que sus versos se nos hayan convertido en carne y en médula y en alma?...

La carta, fechada en mayo de 1916, lleva las siguientes firmas, entre las cuales encontramos las de varios íntimos amigos del poeta: Luis Mariscal, Ricardo Gómez Ortega, Luis Martínez, Juan Tamayo, Ángel G. de la Serna, Federico García Lorca, Francisco Ávila de los Reyes, Gustavo Gómez Moya, Rafael Martínez Ibáñez, Francisco Romero, José Aguilera Márquez, Antonio Noguerol, Luis Díaz y Díaz, Antonio Castilla, Francisco López Rodríguez, Luis Capel, José F. Montesinos, Miguel Pizarro y Manuel Mozas Mesa.<sup>[31]</sup>

El 26 de mayo de 1916, unas pocas semanas antes de la publicación de esta misiva, había muerto Antonio Segura Mesa, profesor de piano de Federico, de una hemorragia cerebral, siendo enterrado al día siguiente en el cementerio municipal. Tenía setenta y cuatro años.<sup>[32]</sup> «Don Antonio Segura era conocidísimo en Granada, donde, por su trato afable y cariñoso, se captó las simpatías y el aprecio de todos —rezaba el 27 de mayo una nota necrológica publicada en *La Gaceta del Sur*—. Su muerte, al ser conocida, ha de llevar hondo pesar a muchas familias granadinas y los pobres pierden con ella un constante amparador de su desgracia».

No sabemos si Federico asistió al entierro de su querido maestro, pero es casi cierto que sí. Había perdido a un gran amigo, y en un momento crítico, pues todo indica que seguía pensando entonces en dedicarse profesionalmente a la música, para lo cual el apoyo de don Antonio habría sido tal vez definitivo. Trece años después, el poeta apuntaría: «Como sus padres no permitieron que se trasladase a París para continuar sus estudios iniciales, y su maestro de música murió, García Lorca dirigió su (dramático) patético afán creativo a la poesía».<sup>[33]</sup>

El testimonio del pianista Francisco García Carrillo, que entonces vivía al lado de los García Lorca en la Acera del Darro, confirma estas palabras del poeta:

Federico tenía una mano izquierda especialmente ágil, y no cabe duda de que hubiera podido ser excelente pianista. Pero, a la muerte de don Antonio, su padre se opuso tajantemente a que fuera a París para ampliar sus estudios. Probablemente no estaba convencido de que Federico tuviera una auténtica vocación musical y, además, habría sido muy difícil entonces que un padre permitiera que un hijo suyo de dieciocho años se fuera así por las buenas a Francia —y más para dedicarse a la música.<sup>[34]</sup>



Cuando Federico publicó su primer libro, *Impresiones y paisajes*, en la primavera de 1918, iba dedicado al maestro y amigo desaparecido dos años antes:

A la venerada memoria de mi viejo maestro de música, que pasaba sus sarmentosas manos, que tanto habían pulsado pianos y escrito ritmos sobre el aire, por sus cabellos de plata crepuscular, con aire de galán enamorado y que sufría sus antiguas pasiones al conjuro de una sonata beethoveniana. ¡Era un santo!

Con toda la piedad de mi devoción.

EL AUTOR<sup>[35]</sup>

## LOS VIAJES DE ESTUDIOS DE 1916

El 8 de junio de 1916, menos de dos semanas después de la muerte de Antonio Segura Mesa, Federico García Lorca salió de Granada, rumbo a Baeza, en su primer viaje de estudios con Berrueta. En esta excursión también participaron el catedrático de Lógica Fundamental de la Universidad de Granada, Alberto Gómez Izquierdo —corpulento y bondadoso eclesiástico— y los alumnos Luis Mariscal, Ricardo Gómez Ortega, Francisco López Rodríguez, Álvaro Castilla Abril, Gustavo Gómez Moya y Antonio Noguerol Martínez.<sup>[1]</sup>

Los viajes de estudios, inaugurados por Berrueta, como hemos dicho, en 1913, solían tener dos etapas fundamentales: la andaluza, siempre más breve, en primavera; y, en verano, la castellana.

Tales excursiones escolares eran prácticamente desconocidas entonces en España (Antonio Rodríguez Espinosa, maestro de Fuente Vaqueros y, luego, en Almería, fue, como señalamos antes, entusiasta de ellas), y las actividades de los granadinos contaban con amplios comentarios en la prensa local de los sitios visitados, además de efusivas atenciones por parte de las autoridades correspondientes. Todo lo cual halagaba a don Martín, persona no exenta de vanidad. A cambio de los agasajos recibidos de dichas autoridades —rectores de universidades e institutos, alcaldes, religiosos—, los granadinos solían ofrecer «charlas de viaje», en las cuales Berrueta lucía a sus alumnos y, a menudo, pronunciaba él mismo alguna pequeña conferencia sobre sus métodos de enseñanza. Eran excursiones simpáticas, fraternales, afanosas (el maestro insistía en que sus discípulos tomaran detallados apuntes de todo lo que veían) y, sin duda alguna, eminentemente beneficiosas para los estudiantes, ante quienes se abrían nuevos horizontes intelectuales y la posibilidad de conocer a una diversa gama de personalidades y paisajes.

Federico haría cuatro viajes con Berrueta: a Baeza, Úbeda, Córdoba y Ronda (junio de 1916); a Castilla, León y Galicia (otoño del mismo año); a Baeza otra vez (primavera de 1917); y una larga estancia en Burgos (verano y otoño de 1917). Fruto literario de estas excursiones sería el primer libro suyo, *Impresiones y paisajes*,

publicado en la primavera de 1918.

En el viaje a Baeza de 1916, los granadinos conocieron al poeta Antonio Machado que, desde 1912, año en que perdiera en Soria a su mujer Leonor, enseñaba en el Instituto General y Técnico, antes universidad, de aquel «pueblo húmedo y frío, / destartalado y sombrío, / entre andaluz y manchego», como él mismo lo había descrito ya en su extraordinario «Poema de un día».<sup>[2]</sup> Machado era amigo, aunque no muy íntimo, de Berrueta, y admiraba las ideas e iniciativas pedagógicas del salmantino. Por ello, y venciendo su habitual apartamiento, se mostró dispuesto a tratar con afabilidad a los estudiantes de Granada.

En la tarde del 10 de junio de 1916 se reunió el grupo en el Instituto para escuchar al gran poeta de *Campos de Castilla*. Unos minutos antes de que empezara el acto, Ricardo Gómez Ortega apuntó en una carta a su familia: «Ahora vamos a oír a un señor Machado del Instituto que es poeta (bueno según D. Martín) y que nos va a leer sus últimas producciones».<sup>[3]</sup> La lectura fue un éxito. En su próxima misiva, redactada aquella noche, escribía el mismo alumno: «En la carta que habréis recibido con la fecha de hoy estaba en el Instituto antes de que Machado leyese sus poesías. Ya las ha leído. Son estupendas. Es un tío. Luego D. Martín leyó otra de Pinilla. De esto no tengo que decir más que las [*sic*] escribió Pinilla y las [*sic*] leyó D. Martín. Si no fuese por el temor de que tomaseis el rábano por las hojas (aunque todo contribuye) os diría que dos lagrimones...».<sup>[4]</sup>

Pocos días después, *El Noticiero Granadino* comentaba (en una nota anónima debida, probablemente, a la pluma de Luis Mariscal, «cronista oficial» de aquellos viajes):

En Baeza, el insigne Machado, haciendo una excepción imponderable en su modo de vivir silencioso y modesto, accedió a los ruegos del señor Berrueta y en una charla de fuerte intimidad leyó escogidas composiciones suyas —algunas inéditas— haciendo llegar gota a gota toda su expresión al alma de sus embebecidos oyentes.<sup>[5]</sup>

Ricardo Gómez Ortega recordaría en 1966 que, aquella tarde, leyó Machado, además de composiciones suyas, algunos poemas de Rubén Darío, «con una voz hueca, pero no tan hueca como la de Juan Ramón Jiménez», a los que dio una expresión de gran intensidad.<sup>[6]</sup> Darío, a quien Machado conocía y admiraba, había muerto en febrero de aquel año, circunstancia que, seguramente, prestaría a esa lectura una especial fuerza. Para Lorca la ocasión de conocer en persona a Antonio Machado, y de oírle recitar, tiene que haber sido una experiencia conmovedora.

Aquella mañana del 10 de junio, Alberto Gómez Izquierdo había dicho misa en el seminario de Baeza, misa «acompañada —según carta antes citada de Ricardo Gómez Ortega— por el piano que Lorca ha *manejado*».<sup>[7]</sup> Después del acto del Instituto, Federico actuó otra vez, ofreciendo un concierto al cual no sabemos si asistió Machado. Gómez Ortega, a quien Lorca no le caía muy simpático —tal vez por el hecho de ser éste de familia rica, mientras la suya disponía de pocos medios— continúa escribiendo a su familia: «Luego Federico tocó en el “Casino de Artesanos”, donde hay un magnífico piano, unas cosas tuyas atroces. Una “El Albaicín” enorme y una “Romántica” colosal. Y otras muchas cosas».<sup>[8]</sup> *El Noticiero Granadino* fue más elogioso:

Por la noche, el alumno señor García Lorca obsequió a los acompañantes en el Casino, ejecutando al piano con el gusto que le es característico, hermosos trozos de música clásica y algunas de sus composiciones de motivo andaluz que fueron muy aplaudidos.<sup>[9]</sup>

Desde Baeza pasaron don Martín y sus discípulos a Córdoba, donde estuvieron tres días. Tres días en los cuales —no faltaba más— «se aprovechó el tiempo».<sup>[10]</sup> Visitaron los monumentos más destacados de la ciudad. Pasaron muchas horas, de día y de noche, en la Mezquita. Y estudiaron detenidamente y «elogiaron con vivo entusiasmo»<sup>[11]</sup> los cuarenta y ocho cuadros de Juan Valdés Leal entonces reunidos en Córdoba para una importante exposición inaugurada el 25 de mayo.<sup>[12]</sup>

Federico, que no evoca directamente su visita a Córdoba en *Impresiones y paisajes*, sí recuerda allí a Valdés Leal, motejado entonces por los cordobeses como «el pintor de los muertos», y especialmente el famoso y macabro cuadro conocido como *El obispo podrido*. «Cuando se mira un sepulcro —escribe en el capítulo “La ornamentación”—, se adivina el cadáver en su interior sin encías, lleno de sabandijas como la momia de Becerra,\* o sonriendo satánicamente como el obispo de Valdés Leal».<sup>[13]</sup> En otro momento del libro, al describir a una prostituta del Albaicín, «la canéfora de pesadilla», se le ocurre imaginarla como «amada por Valdés Leal o martirio para Jan Weenix».<sup>[14]</sup> Algunos años después, en su conferencia «Juego y teoría del duende», el poeta apreciaría en *El obispo podrido* una expresión más de la obsesión española con la muerte.<sup>[15]</sup>

**\* Se trata, casi con toda seguridad, de la escultura «La muerte», atribuida entonces a Gaspar Becerra y que Lorca vería en la colección del Museo Nacional de Escultura durante su visita a Valladolid en 1917.**

También recordaría la visita del grupo al famoso puente romano sobre el Guadalquivir, en el centro del cual se encuentra la estatua del arcángel san Rafael, custodio de la ciudad, cuyo reflejo en el agua acaso evoque el poeta en el romance dedicado a aquella ciudad (san Rafael siempre lleva un pez en la mano):

Un solo pez en el agua.

Dos Córdoba de hermosura.

Córdoba quebrada en chorros.

Celeste Córdoba enjuta...<sup>[16]</sup>

La prensa cordobesa se deshizo en elogios a Berrueta y a sus alumnos, señalando que el grupo publicaría pronto los resultados de sus investigaciones en un tomo llamado *Los palacios españoles*.<sup>[17]</sup> Pero dicho volumen nunca se editó, y probablemente no pasaba de ser un proyecto más entre los muchos que bullían en la cabeza de Berrueta.

Terminaron los granadinos su viaje con una visita a Ronda (ciudad natal de don Fernando de los Ríos), donde fueron hospedados y agasajados por los padres agustinos del Colegio de Moctezuma. En el Convento de las Franciscanas Descalzas estudiaron y fotografiaron la imagen de la Virgen del Patrocinio, atribuida a Alonso Cano, y que, por lo tanto, tenía especial interés para Berrueta, gran admirador —ya lo señalamos— de aquel escultor.<sup>[18]</sup>

Durante la visita a Ronda dio Federico otro concierto, en obsequio a los padres agustinos quienes, a cambio —había entre ellos numerosos vascos—, ofrecieron a los estudiantes de Granada un recital de cantos de su tierra.<sup>[19]</sup> No es ocioso especular sobre las consecuencias de este inesperado contacto entre el joven músico granadino, apasionado estudiante del folklore andaluz, y aquellos padres melómanos de las provincias vascongadas. Bien pudiera ser que tal encuentro estimulara la curiosidad de Lorca hacia la música popular del norte de España.

Pocos días después el grupo estuvo de vuelta en Granada, completando así la primera etapa de su viaje de estudios. El 18 de junio se publicó en *El Noticiero Granadino* un telegrama de Natalio Rivas, cacique político granadino y, en aquellos momentos, subsecretario de Instrucción Pública en Madrid:

Subsecretario Instrucción Pública a catedrático Universidad Berrueta. Enterado su viaje de estudio felicítrole sinceramente por su labor cultural tan útil y provechosa y le saludo como a todos sus alumnos.<sup>[20]</sup>

Según la revista *Lucidarium*, Berrueta recibió al mismo tiempo la noticia de que el Gobierno le había otorgado una subvención para su próximo *grand tour* de Castilla, León y Galicia,<sup>[21]</sup> viaje que pondría a Federico en contacto, por primera vez, con aquellas tierras.

Berrueta cayó enfermo ese verano —¿primer indicio del cáncer que iba a acabar con él en 1920?—, y hubo que aplazar la segunda etapa de la excursión hasta el otoño.<sup>[22]</sup>

En Baeza, Federico había congeniado con un joven de aspiraciones literarias llamado Lorenzo Martínez Fuset, nacido en Úbeda en 1899, que estudiaba el bachillerato en el Instituto General y Técnico de Granada.<sup>[23]</sup> En casa de la familia del mismo, Lorca había interpretado al piano «un precioso tango» de su propia composición, una copia de cuya partitura prometió remitir desde Granada a su amigo.<sup>[24]</sup> Pero no lo haría, pese a las repetidas quejas del joven y sus hermanas.

Martínez Fuset y Lorca inician este verano una correspondencia epistolar que durará varios años. Pero si en el archivo del poeta se conservan las cartas del baezano, las de Federico parecen haber sido perdidas, o destruidas.\*

**\*Según nos comunicó la familia de Martínez Fuset en carta del 8 de noviembre de 1965, no constaba en el archivo de aquel amigo de Lorca, ya fallecido, ninguna carta del poeta. En dicha carta se nos sugirió que tal correspondencia pudo ser destruida en Baeza durante la guerra. Otra posibilidad es que la destruyera el propio Martínez Fuset, por comprometedor.**

Las cartas de Martínez Fuset nos proporcionan algunos datos más sobre las composiciones pianísticas de Federico de esta época, y demuestran que, a alguna de ellas, había puesto letra José Mora Guarnido. Durante el verano, Lorenzo escribe:

Mi hermana espera con verdadera impaciencia las composiciones musicales, y acerca de lo de «MURMULLOS EN EL ALBAICÍN» sepan que el propietario soy yo y que tengo muchos compromisos contraídos para tocarlo, y no digo nada del tango cuando lo tarareo. Lo de «LA SONATA DE LA NOSTALGIA» desde ahora te digo que es una cosa admirable pues tú sabes que nuestros gustos coinciden y basta

que a ti te guste para que a mí sea lo mismo. Mora se puede quedar con sus letras a pesar de que éstas son buenas, pues no se puede esperar menos de un tan *afamado* periodista.<sup>[25]</sup>

Martínez Fuset tiene un pobre concepto de Mora Guarnido, y considera —como tantos otros— que él es el único auténtico amigo de Federico. «Verdaderamente te compadezco por la continua pelma de Mora —le escribe el 15 de julio—, pero qué se le va a hacer si el mundo es así y está lleno de pelmas, como ese señor que es un ser que quiere ser un parásito de ti, el más bueno que hay en el mundo». Toda su vida el poeta tendría que sobrellevar las envidias y rencores que suscitaba, inevitablemente, su persona.

La familia García Lorca abandona durante este verano de 1916 la casa de la Acera del Darro donde han vivido desde su llegada a Granada en 1909, mudándose provisionalmente a un piso de la Gran Vía, número 34,<sup>[26]</sup> antes de instalarse el año siguiente en la Acera del Casino, número 31.

Enfrente de la nueva casa de la familia en la Gran Vía vivía entonces una muchacha extravagante y guapísima, Amelia Agustina González Blanco, conocida luego como *La Zapatera* por el hecho de llevar una zapatería en la calle de Mesones. Cosa insólita por estas fechas, y más en Granada, Amelia Agustina era una mujer intensamente política, de ideas feministas, y, habiendo fundado un partido llamado El Entero Humanista cuyo lema era «Paz y alimentación» y que preconizaba, además, la reforma del alfabeto, se presentaría candidato a concejal hacia 1920.<sup>[27]</sup> De las cartas de Martínez Fuset a Federico se desprende que a éste le fascinó durante un período —1916-1917— Amelia Agustina quien, en 1936, sería fusilada no lejos del poeta.

Después del verano Berrueta se repone, y la segunda etapa del viaje de estudios de 1916 se inicia, finalmente, el 15 de octubre. Esta vez el grupo es más reducido que el anterior, integrándolo, además de don Martín y Lorca, los alumnos Luis Mariscal, Ricardo Gómez Ortega, Rafael Martínez Ibáñez y Francisco López Rodríguez.<sup>[28]</sup>

La subvención del Gobierno asciende a mil quinientas pesetas, cantidad no despreciable entonces. Concluido el viaje, Berrueta escribiría al rector de la universidad granadina:

Como dato curioso anticiparé a V. E. que cada alumno y yo de mi parte hemos añadido para los gastos totales de la excursión, a la subvención del Estado,

ciento diez y nueve pesetas con once céntimos, y con esto ha habido para correr tanta tierra, ver tanta hermosura de arte, instruirse y educarse copiosamente, y para vivir con holgura. Son los milagros de la buena voluntad y de los altos ideales.<sup>[29]</sup>

Fue, en realidad, una excursión ambiciosa: Madrid, El Escorial, Ávila, Salamanca, Zamora, Santiago de Compostela, La Coruña, Lugo, León, Burgos y Segovia. Durante ella se ofrecieron cuatro charlas de viaje (Ávila, Salamanca, Zamora, Burgos), en las tres primeras de las cuales participó Federico. Típico comentario fue el de *El Diario de Ávila*:

Para final de velada, *el músico*, como le llaman sus compañeros al señor García Lorca, ejecutó magistralmente en el piano el poema titulado «El Albaicín», composición suya, obra de técnica a la manera clásica y expresión de los aires andaluces. Muy bien por el Sr. Lorca, digno continuador de Albéniz en la obra de reconstitución de la música andaluza.<sup>[30]</sup>

En su comunicación al rector de la Universidad de Granada ya citada, Berrueta le explica a éste que «el término medio de las horas de visita a los monumentos y estudio de obras artísticas ha sido de ocho horas diarias», añadiendo que «a éstas deben agregarse otras dos para escribir apuntes y notas del viaje». Se han conservado varios borradores de Lorca que, sin duda alguna, corresponden a este viaje y a los requisitos de Berrueta. Algunos de ellos, reelaborados posteriormente, pasarán a *Impresiones y paisajes*. Los dedicados a Ávila, por ejemplo. La ciudad amurallada, cuna de santa Teresa, le entusiasmó. Característica de estas cuartillas es la predilección del joven por las imágenes musicales, reflejo de la transición que se operaba entonces, después de la muerte de Segura Mesa, en su espíritu de artista:

### *Impresión de viaje*

## ÁVILA

En una noche negra y lluviosa llegué a la ciudad de los grandes recuerdos. Al cruzar sus estrechas y misteriosas calles una honda emoción me cautivó. Todo estaba oscuro y callado. El viento modulaba fúnebres y miedosas tocatas. Las



callejuelas retorcidas y extravagantes eran como los tubos de un gran órgano que el aire hiciera sonar. La vieja población estaba dormida - - - - -

Aquella noche las campanas de la catedral hablaron tan hondas y melancólicas y [sic] me tapé los oídos por no sentir las. Tenía miedo de oír la durmiente sinfonía de la ciudad convertida en órgano por el viento y a las campanas diciendo su melodía de bronce - - - - -

Mi alma estaba como en espera de algo que la haría gozar intensamente y oraba llena de una dulce embriaguez mística - - - - -<sup>[31]</sup>

En Salamanca, ciudad natal de Berrueta, los viajeros conocieron a Miguel de Unamuno,<sup>[32]</sup> pero no hay ninguna referencia en *Impresiones y paisajes* a este encuentro, ni descripción de la ciudad del Tormes, desde la cual el grupo pasó a Zamora. Del largo viaje de trece horas en tren que los llevó desde aquella ciudad hasta Santiago de Compostela, queda constancia en un artículo de Lorca, publicado un año después en la revista *Letras* de Granada.

Galicia le encantó desde el primer momento. En dicho artículo evoca la vista, desde el tren, de las «grandes praderas con un verde luminoso» que van desfilando ante sus ojos:

Se comprende viendo el paisaje de Galicia el carácter triste de sus habitantes y su música, música que dice de penas, de amores, de imposibles... La gaita gallega tiene sonidos de miel, sus melodías huelen a cantueso y a tomillo...<sup>[33]</sup>

Berrueta y sus discípulos pasaron cinco días en Santiago, visitando con su habitual aplicación todos los monumentos notables de la ciudad, que tuvieron la suerte de conocer bajo la lluvia y que, aquel mismo año, evocaría Ramón del Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa*. Sobre las actividades del grupo en Santiago salieron en la prensa local abundantes comentarios en los cuales no escaseaban los elogios de turno a don Martín. He aquí un ejemplo típico:

Algunos de estos alumnos dan conferencias en los Centros Universitarios, que recorren, y entre ellos hay un joven artista, Federico García Lorca, discípulo del malogrado maestro Granados. La cultura de estos escolares de Granada es el fruto natural de una enseñanza sólida. Ellos mismos cuentan su vida en la Universidad como algo único en España. La clase de Berrueta en la Facultad de Filosofía y Letras es un verdadero museo. Sin lista y sin libro, sin otra exigencia que el amor al estudio, no tienen otro programa que trabajar en colaboración íntima con el

maestro.<sup>[34]</sup>

La referencia a Enrique Granados nos recuerda que Europa estaba sumida entonces en una despiadada guerra, que seguían en la prensa, ávidamente, los españoles, divididos entre francófilos y germanófilos. Granados, con cuyo arte Lorca estaba, es cierto, en deuda, acababa de perecer en el canal de la Mancha cuando el barco en que volvía desde Estados Unidos, el *Sussex*, fue torpedeado por un submarino alemán.

Una de las visitas más insólitas del grupo en Santiago fue al célebre manicomio de Conjo, antiguo monasterio, donde pudieron conversar con algunos reclusos. Gómez Ortega guardaría imborrable recuerdo de aquella visita y, en particular, del diálogo que mantuvieron sobre filosofía y literatura con un personaje cultísimo y, aparentemente apacible, pero que, según descubrieron después los granadinos, había despedazado a su mujer.<sup>[35]</sup>

Martín Domínguez Berrueta era hombre sensible a la injusticia social, y ello pudo influir en Lorca quien, desde sus primeros escritos, muestra una honda compenetración con los que sufren. En una de las mejores páginas de *Impresiones y paisajes*, Federico recordará la visita del grupo al miserable hospicio compostelano de Santo Domingo de Bonaval.<sup>[36]</sup> Tanto por su técnica literaria impresionista, típica de este libro juvenil, como por su contenido, el breve texto merece ser citado íntegramente:

#### UN HOSPICIO DE GALICIA

Es el otoño gallego, y la lluvia cae silenciosa y lenta sobre el verde dulce de la tierra. A veces, entre las nubes vagas y soñolientas se ven los montes llenos de pinares. La ciudad está callada. Frente a una iglesia de piedra negriverdosa, donde los jaramagos quieren prender sus florones, está el hospicio humilde y pobre... Da impresión de abandono el portalón húmedo que tiene... Ya dentro, se huele a comida mal condimentada y pobreza extrema. El patio es románico... En el centro de él juegan los asilados, niños raquíuticos y enclenques, de ojos borrosos y pelos tiesos. Muchos son rubitos, pero el tinte de enfermedad les fue dando tonalidades raras en las cabezas... Pálidos, con los pechos hundidos, con los labios marchitos, con las manos huesudas, pasean o juegan unos con otros en medio de la llovizna eterna de Galicia... Algunos, más enfermos, no juegan, y sentados en recachas están inmóviles, con los ojos quietos y las cabecitas amagadas. Otro hay cojito, que se

empeña en dar saltos sobre unos pedruscos del suelo... Las monjas van y vienen presurosas al son de los rosarios. Hay un rosal mustio en un rincón.

Todas las caras son dolorosamente tristes...; se diría que tienen presentimientos de muerte cercana... Esta puerta achatada y enorme de la entrada ha visto pasar interminables procesiones de espectros humanos, que pasando con inquietud han dejado allí a los niños abandonados... Me dio gran compasión esta puerta por donde han pasado tantos infelices..., y es preciso que sepa la misión que tiene y quiere morir de pena, porque está carcomida, sucia, desvencijada... Quizá algún día, teniendo lástima de los niños hambrientos y de las graves injusticias sociales, se derrumbe con fuerza sobre alguna comisión de beneficencia municipal, donde abundan tanto los bandidos de levita, y aplastándolos haga una hermosa tortilla de las que tanta falta hacen en España... Es horrible un hospicio con aires de deshabitado, y con esta infancia raquílica y dolorosa. Pone en el corazón un deseo inmenso de llorar y un ansia formidable de igualdad...

Por una galería blanca y seguido de monjas avanza un señor muy bien vestido, mirando a derecha e izquierda con indiferencia... Los niños se descubren respetuosos y llenos de miedo. Es el visitador... Una campana suena... La puerta se abre chillando estrepitosamente, llena de coraje... Al cerrarse, suena lentamente como si llorara... No cesa de llover...<sup>[37]</sup>

En esta prosa oímos la auténtica voz del escritor naciente. Voz de protesta que, a veces soterradamente, a veces a gritos, se elevará en toda la obra lorquiana.

Después de su estancia en Santiago el grupo visita rápidamente La Coruña. «Ya estamos en Coruña —escribe en un apunte—. La ciudad es lindísima. Muchos jardines; calles alegres. Las casas con miradores de cristales. Mucha vida. Movimiento. Trabajo. En el puerto, las barquillas agrupadas se besan unas a otras a impulsos del agua, tan postiza que parece jarabe».<sup>[38]</sup>

Pasan los granadinos a continuación por Lugo y León —en esta última ciudad su guía es Juan Domínguez Berrueta, hermano de don Martín—,<sup>[39]</sup> y, finalmente, llegan a Burgos, meta principal de casi todos los viajes de estudio dirigidos por el enérgico catedrático de arte.

Hemos mencionado que la madre de Berrueta era burgalesa, y que el hijo pasó frecuentes temporadas en la ciudad de niño. Podemos agregar que Berrueta, todavía joven, había publicado sus primeros trabajos literarios en *El Diario de Burgos* —siempre sería fiel colaborador de este periódico—<sup>[40]</sup> y que, a partir de 1908,

participó en los cursos de verano organizados en la ciudad por la Unión Escolar Franco-Española bajo la dirección de Ernest Méri­mée, de la Universidad de Toulouse.<sup>[41]</sup> Parece ser que fue la experiencia de conocer y enseñar a aquellos jóvenes extranjeros lo que le abriera los ojos a las posibilidades culturales de los viajes de estudio. Además, durante dichos cursos conoció a otro profesor español que se interesaba por los métodos experimentales de enseñanza, José Sarmiento Lasuén, quien le estimuló en la búsqueda de nuevos adelantos pedagógicos. Berrueta escribió luego el prólogo a un libro de Sarmiento Lasuén, en el cual atribuye a éste su propia preocupación por la sicología infantil y la aplicación de los modernos conocimientos en la materia a los problemas de la enseñanza.<sup>[42]</sup>

Por muchos motivos, pues, don Martín se sentía íntimamente ligado a Burgos, y hacía todo lo posible por transmitir a sus alumnos este fervor, llevándolos a visitar hasta los más recónditos rincones de la ciudad amada.

El 3 de noviembre de 1916 los viajeros ofrecieron una «charla» en el Instituto de Burgos, en la cual Federico no participó, probablemente porque allí no había piano. Aquella tarde Luis Mariscal lució sus indudables capacidades de orador, y Berrueta, después de sintetizar la labor realizada durante la excursión, reiteró su compromiso para con la juventud universitaria española y lanzó una característica catilinaria contra los responsables de Instrucción Pública:

Yo hago obra de espíritu. Y salvando al benemérito profesorado de Institutos, al que le encomienda el Estado una misión pedagógica enorme y que tiene que sufrir *las necesidades de los padres de familia y las necesidades de los Poderes públicos*, nosotros, los de la Universidad, tenemos una responsabilidad grande para con la Patria. Tenemos abandonada a la juventud, y nuestro deber es darle por entero nuestra vida, formarla en espíritu de caballerosidad, de salud y de trabajo.<sup>[43]</sup>

El 8 de noviembre los viajeros estaban de vuelta en Granada, donde se reintegraron a sus estudios.<sup>[44]</sup>

Federico, bajo la influencia de aquel buen maestro, ya empezaba a sentirse escritor y, en febrero de 1917, aparecería por primera vez su firma en letras de molde, en un número extraordinario del *Boletín* del Centro Artístico y Literario de Granada dedicado al centenario del nacimiento del poeta José Zorrilla.

La colaboración, titulada *Fantasia simbólica*, demuestra que la tendencia dramática está presente en el poeta desde los primeros momentos de su creación literaria. Se trata, en realidad, de una pequeña obra de teatro —no concebida,

ciertamente, para ser representada— en la cual el autor bucea en el alma de Granada. Es significativo que, en la primera frase del primer trabajo publicado por Lorca, aparezca la palabra «romántico»: por esas fechas se declaraba, repetidamente, romántico, y la voz aparece una y otra vez en *Impresiones y paisajes*. También llama la atención la presencia de Ángel Ganivet en este texto auroral, presencia que indica la importancia que tuvo para Lorca el gran pensador granadino desaparecido en 1898:

## FANTASÍA SIMBÓLICA

La ciudad está dormida y acariciada por la música de sus románticos ríos...

El color es plata y verde oscuro... y la sierra, besada por la luna, es una turquesa inmensa. La niebla está saliendo de las aguas y agrandando el paisaje. Los cipreses están despiertos y moviéndose lánguidos inciendan la atmósfera... y el aire convierte en órgano a Granada, sirviéndole de tubos sus calles estrechas... El Albayzín tiene sonidos vagos y apasionados y está envuelto en oropeles suaves de luz oscura... Sus casas tristes y soñadoras que mueve la niebla, parece que quieren contarnos algo de lo mucho grande que miraron... La vega es acero y polvo gris. Nada se oye que retumbe en el silencio... El río de oro gime al perderse por el túnel absurdo... el espejo del Generalife corre a desposarse con su novio el Genil... Sobre las torres cobre y bronce de la Alhambra, flota el espíritu azulado de Zorrilla. El viento tiembla y el bosque tiene sonidos metálicos y de violoncellos... Las esquilas de los conventos, están llorando lágrimas de hierro y castidad... La campana de la Vela, está diciendo una melodía tan grave y augusta, que los cipreses y los rosales tiemblan nerviosamente...

### LA CAMPANA DE LA VELA

Cuando sueño tan triste y muriente es porque lloro algo que se fué para siempre... Mi amada la ciudad fué cantada por un hombre tan enamorado de ella que llegué a tener celos de él... pero cuando se fué de la tierra lo lloré más que nadie, y tanto lo llamé, que un día que su espíritu pasó por aquí, me dejó en mi alma de hierro su corazón... Yo soy el corazón del poeta y mis sonidos son sus latidos. Por eso, cuando sueño tan desolada y melancólica en las noches granadinas, es porque lloro la voz del que suspiró por mi amada...

Encima de la Alhambra hay una gran oscilación de luz dorada. Los árboles

del bosque se pararon y los naranjos dejaron caer sus frutas de seda... Las luces de las callejas del Albayzín se apagaron, y el río Dauro haciendo un arpegio de cristal se puso a cantar en tono menor... La vibración eléctrica se acentuó y una voz olorosa, pasional y trágica habló...

#### LA VOZ

Yo floto aquí sobre este palacio de pesadilla... porque formo parte de él; yo no puedo retirarme de esta ciudad porque soy ella misma...

Mi espíritu no está con el *supremo* porque este es mi paraíso... Mi frente de mortal fué coronada en este monte de ilusión. Yo me esfumé una noche con estrellas rojas y mi espíritu volando se posó sobre esta ciudad de ensueño y poesía... Ella me hizo poeta, ella me obligó a cantarla hablándome sus aguas, ella me embriagó con las esencias de sus cármenes...\* El río, que trae oro en sus aguas, se desbordó y comenzó a gritar llamando a quien había hablado...

#### EL DAURO

¿Quién habló? Mis entrañas de oro han temblado esta noche de misterios. ¿Qué voz turbó mis tocatas? ¿Quién eres que hablas así tan apasionadamente?

#### LA CAMPANA DE LA VELA

¿No lo sabes?... ¡Si tú fuiste su corona! No reconoces la voz que tantas veces nos adormeció con su sonar? Es el espíritu del poeta... Es la musical voz del que sintió más el alma de Granada...

#### LA VOZ DE GANIVET (*con sonido de rosa marchita*).

Mientes, mientes; el enamorado de Granada fui yo y mi espíritu inquieto y atormentado está escondido para verla mejor en las heridas de la vega. Yo soy el que ama a la ciudad romántica con amor de fuego. No la pude cantar, porque el agua de hielo me fascinó y me escondí en sus senos...

#### LA CAMPANA

También eres tú grande y amante de la moruna ciudad. Tú y Zorrilla sois sus trovadores geniales... Pero tú te apagaste... y Zorrilla vivió...

#### EL RÍO (*con voz de campana*).

¡Salve! ¡Salve!

La luz era extraña y violeta. El silencio comenzó a tocar su ruido desfallecido y de raso negro y los ríos siguieron con su beso eterno... El color de todo era azul, plata y rosa... Unas guitarras sonaban desgarradas y sublimes. Sus bordoneos eran gritos de amor y pasión. Las flores de los balcones estaban abriéndose, y los gallos hablaban unos con otros...

Granada era un sueño de sonidos y colores.<sup>[45]</sup>

**\* Aquí termina hablando la voz de Zorrilla. La frase que sigue es, a todas luces, una acotación escénica.**

Esta prosa demuestra que, en los siete años y medio que ya llevaba viviendo en Granada, Lorca se había impregnado de la visión romántica, nocturna, de la ciudad: obsesión con el brillante pasado de la capital nazarí («lo mucho grande» de la Granada anterior a la conquista cristiana), tristeza ante la destrucción de aquella cultura polifacética y riquísima, sentido del misterio que encierra el lugar, impaciencia ante la estrechez de aquel ambiente. Y si, al aludir en su obra posterior a Granada, Lorca afinaría y limaría sus observaciones al respecto, suprimiendo la palabra «romántico» y aledaños y evitando, generalmente, referencias explícitas a la Alhambra y a lo árabe, siempre seguirá fiel a la visión de una ciudad trágica, recóndita, misteriosa, secreta, de alma ausente.

Pero ¿estrechez del ambiente granadino? Sí, mas pese a ello había entonces en Granada jóvenes de gran valía que, con Lorca, soñaban con levantar una obra personal y contribuir al renacimiento cultural de la ciudad. Merecerá la pena que evoquemos aquí al grupo del cual Lorca formaba parte y del cual recibía valiosísimos apoyos y estímulos, máxime en ese crucial año de 1917, durante el cual fechará así uno de sus manuscritos: «1 año en que salí hacia el bien de la literatura».<sup>[46]</sup>

## EL «RINCONCILLO» DEL CAFÉ ALAMEDA

Hemos mencionado la puesta en marcha, en marzo de 1908, de la segunda etapa del Centro Artístico y Literario de Granada. Durante los próximos años el Centro floreció, organizándose numerosos conciertos, conferencias, fiestas, exposiciones, excursiones y clases. Participaron en sus actividades desde su llegada a Granada tanto Martín Domínguez Berrueta como Fernando de los Ríos, siendo elegido éste vicepresidente de la sociedad en 1914, y presidente a partir del año siguiente.<sup>[1]</sup>

El Centro Artístico se vería obligado a cambiar varias veces de local. Desde la calle del Ángel se mudó pronto a una casa del Campillo Alto; de allí se trasladó a la Carrera del Darro; y en 1915 se encontraba instalado en un edificio de estilo pseudoárabe de la calle de Reyes Católicos, al final de la Gran Vía.<sup>[2]</sup>

Pero no todos los jóvenes granadinos aficionados a la literatura y al arte estaban conformes con la gestión del Centro Artístico, considerando muchos de ellos que se había vuelto, en poco tiempo, aburguesado; y había dentro de la asociación constantes fricciones. Todo ello reflejaba un conflicto generacional cada vez más acusado, y al cual no sería ajeno García Lorca.

El 11 de noviembre de 1911 había tenido lugar en Granada un acontecimiento teatral que enfrentó a las distintas tendencias existentes entre los socios del Centro Artístico, y que tendría importantes consecuencias para la generación de Lorca. Se trata del estreno en el Teatro Isabel la Católica, por la famosa compañía María Guerrero, de la «leyenda trágica» del poeta almeriense Francisco Villaespesa titulada *El alcázar de las perlas*.

El estreno tuvo una gran repercusión en la ciudad, dada la temática de la obra —el mítico origen de la Alhambra—, y algunos de sus versos adquirieron en seguida popularidad entre los granadinos, especialmente la composición que empieza:

Las fuentes de Granada...



¿Habéis sentido,  
en la noche de estrellas perfumada,  
algo más doloroso que su triste gemido?  
Todo reposa en vago encantamiento  
en la plata fluida de la luna...<sup>[3]</sup>

Villaespesa declaró: «Escribir mi tragedia como la hubiera escrito un árabe granadino fue mi único ideal».<sup>[4]</sup> La frase, que ahora nos parece exagerada y hasta ridícula, revela que, todavía en 1911, flotaba en el ambiente granadino el fácil y desgastado tópico orientalista.

Federico estuvo presente en el estreno, acompañado de Manuel Ortiz (luego Ángeles Ortiz), el futuro pintor.<sup>[5]</sup> Recuerda Francisco García Lorca, que entonces tenía nueve años, que su hermano, bajo la fuerte impresión de la representación, se empeñó en vestir a una de las criadas de la casa, Julia *la de Gabia*, con atavío moruno, instándole a que recitara, con su marcado acento veguero, los versos de Villaespesa.<sup>[6]</sup>

Se vería después que el estreno de aquella obra había constituido, en realidad, uno de los últimos estertores del empalagoso orientalismo que desde hacía tiempo pesaba sobre el arte granadino, ahogando nuevas iniciativas. Y si a Federico le gustó entonces la obra, luego, en 1936, a la muerte de Villaespesa, diría que la «corriente de ternura» que se estableciera en 1911 entre él y *El alcázar de las perlas* no tardaría en desaparecer.<sup>[7]</sup>

La Alhambra, en realidad, sólo aparece rarísimas veces en la obra madura del poeta, y entonces como referencia fugaz. Lorca no pudo sustraerse totalmente a la influencia orientalista granadina, pero se dio cuenta pronto de sus peligros y emprendió resueltamente otro camino.

El apego a las viejas fórmulas por parte de varios escritores granadinos dio lugar, en 1914, a una viva polémica en las columnas de la prensa local.

El primero en abrir el fuego fue el redactor (y luego director) de *El Defensor de Granada*, Constantino Ruiz Carnero, uno de los socios «críticos» del Centro Artístico. En tres artículos publicados a finales de noviembre y principios de diciembre de 1914, Ruiz Carnero se queja de la mezquindad del ambiente literario granadino,

ambiente de «pequeñas mentiras; de piadosos engaños; de formas convencionales». En Granada, la sana, objetiva crítica no existe, y «aquí todos son distinguidos, todos son ilustres, todos son sabios y para todos hay adjetivos encomiásticos». La culpa la tiene en parte, opina Ruiz Carnero, el reducido tamaño de la ciudad, puesto que en Granada todos los artistas y literatos se conocen, temiendo cada uno que el otro triunfe. Ruiz Carnero se lamenta especialmente de lo que considera fracaso del Centro Artístico, nacido en 1908 «a impulsos de una juventud entusiasta». «Hoy —dice— el centro es una sociedad aburguesada y grave donde pueden pasarse muy agradables veladas jugando al ajedrez».

En un breve repaso a los libros publicados en Granada entre 1909 y 1914, Ruiz Carnero llega a la conclusión de que la soñada renovación de la literatura granadina no ha ocurrido. La labor editorial de estos años, insiste, carece de trascendencia, apenas expresando otra cosa que un costumbrismo pobre y raído. En cuanto, específicamente, a la poesía, Ruiz Carnero detecta en ella una morbosa tendencia, heredada del siglo pasado, a continuar hablando de «ilusiones rotas, de torturas espirituales, de amores imposibles, de sendas dolorosas, de novias enfermas», todo ello «falso, absurdo, imbécil».<sup>[8]</sup>

Espoleado por los artículos de Constantino Ruiz Carnero, y enfurecido, además, por una reciente explotación cinematográfica del «falso prestigio costumbrista» de Granada —se trataba de la película *Pepita la gitana*, rodada por la casa Gaumont en el Albaicín—, se lanzó a la batalla el joven periodista José Mora Guarnido.

Mora, que tenía entonces veinte años —había nacido en Alhama de Granada en 1896, hijo de un maestro de escuela—<sup>[9]</sup> y un precoz talento periodístico, poseía una personalidad literaria extremadamente agresiva. Le sacaban de quicio los poetas alhambristas. «Estrenó Villaespesa *El alcázar de las perlas* —escribió en *El Noticiero Granadino*—, y el que más y el que menos de *nuestros plumíferos* tiene un drama sobre asunto morisco o *castellano rancio* en el cajón de su mesa de noche».<sup>[10]</sup>

Con esta última referencia, Mora aludía a un libro de versos del poeta granadino Manuel de Góngora, *Polvo de siglos*, editado, lujosamente, en 1912 y, tanto por su temática como por su estilo, notoriamente alejado de preocupaciones contemporáneas. Góngora, hijo mimado del Centro Artístico, se jactaba de ser descendiente del gran poeta cordobés Luis de Góngora. No tardó en contestar a las impertinencias de Mora y, durante varias semanas, rugió en la prensa granadina una tremenda polémica, salpicada de insultos personales de extrema virulencia. De lo que no cabía duda, una vez terminadas las escaramuzas, era de que los manidos

tópicos de siempre —Granada como la perla de Occidente, la sultana de Andalucía, la ciudad de Boabdil, etcétera— ya no servían. En adelante el orientalismo estaría desterrado de la literatura granadina, y quien tratara de resucitarlo sería calificado por los «nuevos» de despreciable.

Cuando Federico García Lorca, ya alumno del curso preparatorio de la universidad, se dio de alta en el Centro Artístico —el 11 de marzo de 1915—,<sup>[11]</sup> aquella polémica estaba cerrada y ganada. Ya conocía a José Mora Guarnido<sup>[12]</sup> y estaba perfectamente al tanto de las tensiones que dividían a los socios de la sociedad. Pero sin duda estimaría que, a pesar de éstas, podía serle beneficiosa su pertenencia al centro, que entonces regía una persona de tanto prestigio como Fernando de los Ríos y que, deficiencias aparte, hacía una meritoria contribución a la cultura de la ciudad.

Y fue, precisamente, en el Centro Artístico donde tuvo lugar el encuentro, tan trascendental, entre aquel gran maestro y el joven Lorca, en 1915. Don Fernando admiraba profundamente a Beethoven, y poco tiempo antes de conocer a Federico había pronunciado en el centro una conferencia sobre el compositor alemán, titulándola «Páginas de una vida de dolor». Había contribuido al éxito de la velada la interpretación, por la pianista Rosita Bertuchi, de varias obras de Beethoven.<sup>[13]</sup> No era sorprendente, pues, que al oír un día que alguien tocaba, con evidente talento, una sonata beethoveniana en el piano del centro, se acercara al salón de música el presidente de la sociedad. El joven pianista se presentó como Federico García Lorca.

En octubre de 1937, don Fernando, entonces embajador de la República en Estados Unidos, participaría en una velada en honor del poeta asesinado. Según la reseña del acto publicada en *La Prensa* de Nueva York, el embajador, que se declaraba «segundo padre» de Lorca, recordó en aquella ocasión, emocionado, el día que le oyó a Federico interpretar a Beethoven en el piano del Centro Artístico de Granada: «Le llamó y quedó prendado del chico. Entablan relaciones las familias y le va presentando don Fernando a otros poetas más maduros y artistas diversos». Y prosigue el resumen de *La Prensa*: «El padre de García Lorca estaba empeñado en que su hijo sea abogado, y como el muchacho al crecer continúa inclinado a la poesía, su padre muy afligido le dice al señor De los Ríos: “Pero ve usted, don Fernando, qué desgracia la mía, ¡haberme salido el niño poeta!”».<sup>[14]</sup>

Mora Guarnido ha recordado cómo, aquel mismo año, se empezó a editar en Granada una revista, de intenciones renovadoras, llamada *Andalucía 1915*, que pretendía ser una versión andaluza de la revista madrileña *España 1915* (luego,

sencillamente, *España*).<sup>[15]</sup> Ésta, fundada por José Ortega y Gasset, había iniciado su publicación en enero de 1915, y reflejaba las inquietudes de la llamada «Generación de 1914», varios de cuyos integrantes, entre ellos Fernando de los Ríos, habían estudiado fuera de España, como hemos dicho, y soñaban con una potente renovación nacional.

Mora se equivocó, parece —basándose tal vez en un error de Lorca en el mismo sentido—,<sup>[16]</sup> al consignar el título de la nueva revista, pues ni en Granada ni en las hemerotecas de Madrid u otras ha sido posible identificar una publicación llamada *Andalucía 1915* (en cambio sí hubo, en 1918, una efímera revista granadina titulada *Andalucía*, continuación de *Idearium*). Las características de *Granada. Revista mensual* (de la cual se publicaron seis números entre mayo y octubre de 1915) corresponden tan estrechamente a los pormenores recordados años después por Mora que es imposible no llegar a la conclusión de que se trata de ésta. Los fundadores de la revista eran, además del propio Mora, Constantino Ruiz Carnero, Miguel Pizarro y José Fernández-Montesinos, junto a cuyas firmas encontramos las de Fernando de los Ríos —que abre el primer número con un artículo titulado «El paisaje granadino»—, Ramón Pérez de Ayala, Francisco Villaespesa, Gregorio Martínez Sierra, Alberto y José Álvarez Cienfuegos, Eduardo Marquina, Melchor Fernández Almagro y otros. El artista predilecto de la revista es Ismael González de la Serna, que contribuye con varias portadas; también figuran entre los colaboradores artísticos Manuel Ortiz, J. Carazo y Antonio López Sancho.

Constantino Ruiz Carnero recordaría en 1923 la ilusión con que se fundara la revista:

Bajo la emoción vibrante de la guerra, nosotros lanzábamos a los vientos andaluces nuestro programa. «Venimos a la vida periodística —escribíamos— con una voluntad firmísima e inquebrantable, capaz de todas las grandes empresas y de todas las nobles audacias...».<sup>[17]</sup>

José Mora Guarnido, desde su exilio de Montevideo, evocaba con parecida emoción la aparición de la revista, de la cual, pese a su corta vida, «quedó el testimonio de un estado de ánimo, una resolución de planear y puntualizar valorizaciones que, aunque frustrada, podía considerarse característica de una generación de inquieta conciencia y de aspiraciones elevadas».<sup>[18]</sup>

Entre el grupo de la revista y los socios más reaccionarios del Centro Artístico existían unas relaciones muy tensas y «una permanente rivalidad, nacida de la distinta postura que tenían ambos sectores frente a la interpretación y

estimación de lo granadino».<sup>[19]</sup> Sin duda aquella fricción tenía su lado positivo, creando polémicas y discusiones, e incitando a los jóvenes, si no a los mayores, a someter a análisis sus posiciones tanto políticas como artísticas y literarias.

Trece años después, en 1928, en la velada fundacional de la revista granadina *gallo*, Lorca recordaría con afecto aquella efímera publicación de mal recordado título en la cual él no llegó a colaborar:

Desde que desgraciadamente murió la revista *Andalucía* [*sic*], que en aquellos años representó todo lo que había de puro y de juvenil en la ciudad, se empezó a sentir la falta de un periódico literario que expresara los ricos perfiles espirituales de este original y único pedazo de tierra andaluza.<sup>[20]</sup>

Los redactores de la revista y sus amigos se reunían cada noche en el céntrico Café Alameda, situado en una esquina de la plaza del Campillo al lado del palacio de Bitatabín, hoy Diputación Provincial. Mora Guarnido ha descrito insuperablemente aquel ambiente:

Por las mañanas y hasta las primeras horas de la tarde, sus clientes eran los bravucones de los Mataderos, la Pescadería y el Mercado de Abastos, gentes de «pelo en pecho» como se dice tontamente, que iban a sus negocios; por las tardes y noches, acudían allí los torerillos, los aficionados al flamenco, tocaores y cantaores del Café Cantante «La Montillana» situado en las cercanías, abastecedores de chulos y «amigos» de «La Manigua» (barrio galante), el público del frontero Teatro Cervantes, donde las compañías de *género chico* daban en las primeras horas de la noche zarzuelas morales para las familias, y en las últimas horas piezas pornográficas para los prudentes caballeros que se dan de cuando en cuando el lujo de lanzar una cana al aire. Lo curioso del caso es que, no obstante aquella heterogénea clientela, el Café mantenía permanentemente un quinteto de piano e instrumentos de cuerda que daba todas las noches, hasta las doce, conciertos con programas de música clásica, y, lo más curioso, que, contra todo lo que se dice respecto a la capacidad de recepción de los públicos, aquella clientela escuchaba con gusto y respeto los conciertos.

En el fondo del Café, detrás del tabladillo en donde actuaba el quinteto, había un amplio rincón donde cabían dos o tres mesas con confortables divanes contra la pared, y en aquel rincón, junto a la orquesta de cuyos componentes se hicieron rápidamente amigos, plantaron su sede nocturna aquel grupo de «intelectuales». Por razón de lugar, primero le llamaron a aquella reunión «La Araña», pero el mote no prosperó, y al cabo se le llamó simplemente «El Rinconcillo».<sup>[21]</sup>

A pesar de que nunca se lo propusieron los «rinconcillistas», había nacido otra Cuerda Granadina, cuyos *nudos* competirían muy ventajosamente, en calidad y variedad de talentos, con los de la agrupación del siglo anterior.

El Rinconcillo tendría sus días más gloriosos entre 1915 y, aproximadamente, 1922. Después, con el traslado a Madrid y otros lugares de la mayoría de sus componentes, se disgregaría paulatinamente. Aquella tertulia, según una acertada metáfora de discutida autoría, resultaría ser una *palma real*, y sus miembros — así como los cohetes de aquel espectacular fuego de artificio granadino— irían a caer en los sitios más diversos e inesperados.<sup>[22]</sup>

El máximo oficiante del Rinconcillo fue, sin duda, el brillante y excéntrico Francisco (*Paquito*) Soriano Lapresa (1893-1934), especie de Oscar Wilde granadino.

Soriano era un personaje ampliamente conocido y discutido en la ciudad. Alto, gordísimo (sufría, como otros miembros masculinos de su familia, de una progresiva y mortífera degeneración grasa del organismo), tenía el pelo lacio y muy negro, labios gruesos y sensuales y el semblante palidísimo: todo un aspecto decadente con su «aire cansado de *dandy* o de buda con chalina».<sup>[23]</sup>

Soriano disfrutaba, además, de una situación económica desahogada, lo cual le permitía entregarse sin restricciones a las múltiples aficiones que profesaba en los campos más variados y recónditos de la cultura universal.

La carrera académica de aquel «primer esperpento orondo de un retablo increíble»<sup>[24]</sup> había sido fulgurante. Después de terminar el Bachillerato estudió Filosofía y Letras y Derecho, licenciándose en ambas carreras con premio extraordinario y doctorándose luego en la primera. Ganó oposiciones al Cuerpo Consular, pero — por razones, se supone, de salud — nunca entró en aquel servicio. Luego sería, sucesivamente, maestro nacional, auxiliar en la Facultad de Filosofía y Letras de Granada y, al final de su breve vida, profesor de la Escuela de Estudios Árabes de la ciudad.<sup>[25]</sup>

Soriano Lapresa había heredado de un hermano mayor, muerto de la misma enfermedad que acabaría con él, una excelente biblioteca, que enriquecía constantemente con sus propias, y numerosísimas, adquisiciones. Esta biblioteca, instalada en el segundo piso de la casa familiar de la calle de Puentezuelas, número 9, se hizo célebre en la ciudad, y varios «rinconcillistas» recordarían con gratitud la generosidad de su dueño a la hora de prestar libros a sus amigos. «El gran Paquito Soriano Lapresa — diría el poeta en 1928 —, el que nos ha dado lectura a todos con

su gran biblioteca».<sup>[26]</sup> Francisco García Lorca ha recordado, por otro lado, que aquel simpático *dilettante* les inició en la lectura de Francis Jammes así como en la de otros autores franceses «inclinados hacia un erotismo más o menos exquisito».<sup>[27]</sup> Soriano se especializaba, efectivamente, en libros erótico-pornográficos (estaba particularmente orgulloso de su edición de las *Memorias* de Casanova),<sup>[28]</sup> y cabe suponer que éstos figurarían entre los más requeridos por sus contertulianos del Café Alameda. También se decía por Granada que en su casa se practicaban sesiones de sadomasoquismo e inversión.<sup>[29]</sup>

Mora Guarnido cuenta una anécdota que define nítidamente la personalidad de Soriano quien, a pesar de ser tildado de *poseur* por los que no le conocían bien, parece haber sido hombre transparentemente sincero:

Recuerdo que un día de verano hallándonos Lorca y yo en la calle sin rumbo ni orientación ninguna, resolvimos visitarlo a ver qué estaba haciendo. Como siempre, al llamar a la puerta de la casa, la sirvienta que nos abrió nos indicó la escalera con un mudo ademán de que su señor estaba arriba; por las escaleras escuchamos un sordo rumor de salmodia y ascendiendo con cuidado para no hacer ruido, lo vimos a través de los vidrios de la puerta de su biblioteca sentado ante un enorme facistol, tocado con una capa pluvial y leyendo con tono sacerdotal y devoto en un hermoso salterio. No había en aquella actitud la menor ostentación, el menor deseo de impresionar a nadie, sino una medida y rigurosa adaptación corporal al espíritu de la lectura.<sup>[30]</sup>

Soriano amaba profundamente la música —sería elegido presidente del Conservatorio de Música de Granada—, y siempre acudía a los conciertos con una partitura en la mano; tenía fama de excelente conferenciante; estudiaba lenguas orientales; era dueño de amplios conocimientos en arqueología, pintura y literatura; apreciaba a Góngora y a los poetas culteranos del siglo XVII en una época en que pocos les hacían caso, anticipando con ello la «recuperación» del gran poeta cordobés en 1927; era excelente conversador, y atento observador de lo que pasaba a su alrededor, tanto en Granada como fuera de ella; y, esteta y todo, ingresó en el Partido Socialista Obrero Español, siendo uno de los que intervinieron en la organización de la sección cultural de la Casa del Pueblo granadina.<sup>[31]</sup>

Pocos hombres tan originales se habían conocido en Granada, y no es sorprendente que su influencia sobre muchos socios del Rinconcillo, entre ellos García Lorca —cuatro años menor que él—, fuera decisiva. La amistad que se entabló entre Lorca y Soriano fue entrañable, y Federico le dedicó el capítulo «Jardines» de *Impresiones y paisajes* con las palabras: «A Paquito Soriano. Espíritu

exótico y admirable».<sup>[32]</sup>

Aquella amistad tuvo, sin embargo, sus altibajos. Según testimonio de Manuel Ángeles Ortiz, Soriano hacía por aquellos días de 1918 o 1919 la corte a la hermana de Federico, Concha, que entonces tenía unos dieciséis años. Los padres de la chica se opondrían a tales relaciones, echando Soriano la culpa de todo ello a Federico.<sup>[33]</sup> Parece ser que fue a partir de entonces cuando Soriano empezó a acusar a Federico —éste estaba ya en Madrid— de ser homosexual. Una tarde llegó Lorca al estudio madrileño de Ángeles Ortiz muy agitado. Casi llorando de angustia, y tirándose sobre un sofá, exclamó: «Me acaban de contar que Paquito Soriano dice por allí que soy invertido».<sup>[34]</sup>

Soriano Lapresa se casó con una joven desenfadada y bohemia, Concha Hidalgo Rodríguez, célebre en Granada por sus vistosos trajes y sus exagerados modales. En una ciudad tan conservadora, la exótica pareja tenía cierto aire de escándalo y era mirada de reojo por los buenos burgueses al topar con ella por la calle.

Pero Soriano tenía los días contados —nada se podía contra su fatal enfermedad— y se murió el 17 de julio de 1934, a los cuarenta años, dejando detrás de él una estela de anécdotas que el tiempo no ha disipado. Fue, sin duda, uno de los granadinos contemporáneos más raros.

Si la fama de Francisco Soriano Lapresa no logró, ni buscó, extenderse más allá de los confines de su ciudad natal, Melchor Fernández Almagro (1893-1966) llegaría a ser con el tiempo una figura destacada de la cultura española de la época.

Descendiente, acaso, de aquel aguerrido Diego de Almagro que conquistara el Perú al lado de Pizarro, Fernández Almagro había nacido en Granada en el seno de una familia liberal y culta, muy dada a hablar de política, historia y literatura. En su libro *Viaje al siglo XX*, el autor, miembro ya para entonces de la Real Academia Española de la Lengua, así como de la de la Historia, evocaría con ternura su infancia en Granada, el denso trasfondo de su familia, sus primeras lecturas, el ambiente creado en la ciudad en 1898 con la llegada de la noticia del «Desastre» cubano. Bajo la influencia de Ángel Ganivet, Melchor —todavía joven se había impregnado del espíritu de *Granada la bella*— se había ido convirtiendo en fervoroso investigador de las calles, edificios, rincones y alrededores de la ciudad nazarí, y era experto en historia local. «Dotado de una retentiva prodigiosa —refiere Francisco García Lorca—, no había anécdota, sucedido, imputación, chisme, lío amoroso que no tuviese, y tenga, en la cabeza, lo mismo de personajes vivos que muertos».<sup>[35]</sup>



Melchor trabajaba desde 1911 como funcionario de Correos, lo cual no impedía que a los veinte años hubiese adquirido por cuenta propia una impresionante cultura histórica y literaria. Asiduo «rinconcillista», sería uno de los primeros en estimular las dotes literarias de Lorca y, en su calidad de codirector del número extraordinario del *Boletín* del Centro Artístico de Granada dedicado a Zorrilla en 1917, cabe pensar que su influencia fuera decisiva para que diera a conocer allí su *Fantasia simbólica*, que hemos visto ya.

Fernández Almagro fue el primer «rinconcillista» —el primer *nudo* de aquella nueva «Cuerda Granadina»— en trasladarse definitivamente a Madrid, siendo destinado allí por Correos a principios de 1919.<sup>[36]</sup> En la capital se forjó poco a poco una sólida reputación como periodista, primero en el diario monárquico-conservador del marqués de Valdeiglesias, *La Época*, luego, a partir de 1927, en el rotativo liberal *La Voz*.<sup>[37]</sup>

Desde su llegada a Madrid, Melchor, a modo de un Juan Bautista literario, empezó a hablar del extraordinario poeta granadino que pronto haría su aparición en la Corte. Y cuando, en el otoño de 1918, se gestionaba la publicación de la revista granadina *Renovación*, de la cual Melchor sería colaborador, éste le escribió a Antonio Gallego Burín: «Siempre decías: ¡Si yo tuviera un periódico...! Pues bien, ya tienes un periódico... ¡A hacer cosas con él! ¡Que seas una llama, una luz, una fuente en la seca, oscura y fría Granada! Escribe tú en él..., que escriba Pizarro también y Federico».<sup>[38]</sup>

Y sería *Renovación*, efectivamente, la primera revista en publicar un poema de Lorca. Se titulaba «Crisantemos blancos» y saldría en el número correspondiente a mediados de diciembre de 1918.

Melchor, dueño de una extraordinaria simpatía, de un gran don de gentes, actuaría de cicerone de Federico en los primeros días pasados por éste en Madrid. Y la larga serie de cartas cruzadas entre ambos (1921-1934) demuestra hasta qué punto el poeta se fiaba del juicio y consejo, y apreciaba el apoyo, de *Melchorete*, que le llevaba cinco años y era para él casi como un hermano mayor.

Amarrado en Madrid por su trabajo en Correos, Melchor, a diferencia de Federico, no podía darse el lujo de volver con frecuencia a Granada, pero no por ello se desentendía, todo lo contrario, de cuanto pasaba en su ciudad natal, comentando en la prensa madrileña las iniciativas emprendidas, a veces con éxito, por el Rinconcillo («Cónsul General del Rinconcillo en Madrid», pensarían bautizarle los contertulios)<sup>[39]</sup> y editando, en 1925, un importante libro sobre Ángel

Ganivet, cuya publicación coincidió con la vuelta a España, desde Finlandia, de los restos del pensador granadino.

Hemos aludido ya varias veces a Antonio Gallego Burín (1895-1961), que sería uno de los granadinos más ilustres del siglo XX. Todavía se habla en la ciudad, con gratitud, de la excelente labor que llevó a cabo allí siendo alcalde, y luego director general de Bellas Artes, en los años de la posguerra.

Gallego Burín fue un niño precoz, muy avisado, apasionado del arte y de la historia y que ya, a los catorce años, empezó a publicar sus primeras colaboraciones periódicas en la prensa local. Melchor Fernández Almagro, dos años mayor que él, ha recordado en su *Viaje al siglo XX* la ocasión en que se conocieron —Gallego tendría entonces unos siete años—, y su compartido entusiasmo por las cosas de Granada:

Antoñito Gallego y yo dábamos largos paseos por Granada, llevados del afán de conocerla, que en él despuntaba con una precocidad que daría sus frutos, y recuerdo la tarde en que con otros niños de nuestra edad paseábamos por los jardinillos de la Bomba. Apartándonos del grupo, llegados hasta el Puente Verde, *lo hicieron los franceses*, dijo Antonio, sin presumir de saberlo, pero chocándome a mí que lo supiese. Y es que nada leía con tanto afán como las *Guías* de nuestra ciudad, y él me habló de *Granada la bella* de Ganivet.<sup>[40]</sup>

Años después Gallego escribiría él mismo una de las mejores guías de Granada jamás publicadas.

Gallego Burín estudió, con brillantez, la carrera de Filosofía y Letras en la universidad granadina, donde fue alumno predilecto de Martín Domínguez Berrueta, a quien acompañó, al final del curso 1913-1914, en un viaje de estudios a Baeza, conociendo allí —como lo haría dos años después Lorca— a Antonio Machado.<sup>[41]</sup>

En la primavera de 1915, Gallego fue nombrado oficial de tercer grado del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, con destino en la Biblioteca Nacional en Madrid y a las órdenes del ya anciano don Francisco Rodríguez Marín, autor de numerosos estudios sobre Cervantes y de los cinco monumentales tomos de los *Cantos populares españoles*, publicados entre 1881 y 1883. Pero Gallego estuvo poco tiempo en la capital, siendo destinado en agosto de 1915 al Archivo de la Delegación de Hacienda de su ciudad natal.<sup>[42]</sup>

Gallego demostraría ser un granadino incapaz de vivir fuera del entorno en que naciera, a pesar de ser perfectamente consciente del peligro que constituía para él tal apego a su patria chica. En 1926, tras haber ganado la cátedra de Teoría de la Literatura y de las Artes de Salamanca, pidió en seguida la excedencia y volvió a Granada.<sup>[43]</sup> Como a muchos granadinos, el no haber podido desvincularse de la ciudad le producía, a veces, profunda angustia, como se desprende, por ejemplo, de la carta escrita a Fernández Almagro después de renunciar a afincarse en Salamanca:

Puedo decirte que es la primera vez de mi vida que no he sentido la emoción del retorno, sino la melancolía del retorno, aunque todo yo necesitase ahora de esta quietud que tan bien se nos da aquí. Pero es de tal modo fuerte la impresión que se recibe de que se hunde uno en un recinto chino que sólo tiene semejanza con la sensación que debe producir tirarse de cabeza a un pozo.<sup>[44]</sup>

En diciembre de 1918, como queda dicho, Gallego Burín había editado un pequeño librito, *El poema del convento*, escrito en 1916. La prosa de la obrita demuestra claramente la influencia de Juan Ramón Jiménez, entonces el poeta español más en boga, y de Maurice Maeterlinck, como el mismo autor reconoce en carta dirigida a Fernández Almagro, amigo a quien, además, imputa el haber recibido en sí, y luego *fomentado*, dichas influencias entre sus amigos granadinos.<sup>[45]</sup> El detalle no deja de tener interés, pues entre *El poema del convento* y el primer libro de Lorca, *Impresiones y paisajes*, editado en abril del mismo año, hay evidentes convergencias.

Gallego Burín había ingresado, en 1915, en las Juventudes Mauristas, apasionándose luego, bajo la influencia del catalán Francesc Cambó, por todo lo relacionado con el regionalismo, y fundando, en diciembre de 1918 —el mismo mes en que publicó *El poema del convento*— la revista *Renovación*, subtitulada *Periódico regional, político y literario*, a que ya aludimos.<sup>[46]</sup>

Varios miembros del Rinconcillo contribuyeron con artículos a la revista de Gallego Burín, que pretendía aplicar a los problemas de Andalucía las ideas matrices propagadas por Cambó en Cataluña. En ella publicaría Lorca, además de «Crisantemos blancos», en diciembre de 1918,<sup>[47]</sup> otro poema, «Granada (Elegía humilde)», en junio de 1919. *Renovación*, cuyos 34 números abarcan casi un año completo, feneció en noviembre de 1919, habiendo adquirido, según *El Noticiero Granadino*, «una inmensa circulación en Andalucía».<sup>[48]</sup> Afirmación tal vez exagerada, pues no queda rastro de la revista en las hemerotecas de Sevilla, Córdoba o Málaga, así como tampoco en las de Madrid.

Gallego Burín, hombre de un extraordinario dinamismo que no lograba minar una salud precaria, era famoso en Granada por su capacidad de trabajo y por el número de cargos que era capaz de simultanear. «Acabo de ver en la *Gaceta* tu nombramiento para el cargo número 27 —le escribe Melchor Fernández Almagro en 1921—. Enhorabuena y salud para llegar hasta doblar el número».<sup>[49]</sup> En Granada esta actividad febril era mirada con asombro, tanto más cuanto que allí, como dijo el mismo Gallego, «se matan todas las energías y se procuran anular todos los esfuerzos».<sup>[50]</sup>

Fue una idea de Granada compartida por todos los miembros del Rinconcillo, y no menos por Lorca, para quien la ciudad «está llena de iniciativas, pero falta de acción».<sup>[51]</sup>

Con Antonio Gallego Burín, Lorca tenía una buena, aunque acaso no íntima, amistad, y siempre contaba el poeta con el apoyo suyo.

Otro «rinconcillista» que, como Gallego Burín, se quedó en Granada fue José Navarro Pardo (1890-1971), especialista en árabe y profesor de la Facultad de Filosofía y Letras. «¿Y el hebreo y el árabe son fáciles de camelo con Navarro? —le pregunta Lorca a Gallego en agosto de 1920, preocupado por terminar su carrera—. (¿Cuándo sabré hebreo ni árabe? ¡Me deben aprobar inmediatamente!)».<sup>[52]</sup>

En la primavera de 1923, Federico le informa a Melchor Fernández Almagro de un ambicioso proyecto del Rinconcillo. Se trata de construir, en unos terrenos de una finca de La Zubia cedidos por su propietario, Francisco Soriano Lapresa, un morabito árabe dedicado a Abentofail, médico y autor de una novela filosófica, «y dos o tres más genios de la cultura arábica granadina». Navarro Pardo, dice Lorca, «casi lloraba anoche de alegría» mientras hablaban del proyecto. «Pensamos además invitar a sabios moros de todo el Oriente, que vendrán a Granada —continúa Federico—, y hacer una antología de Abentofail dirigida por Navarro, con cosas más que yo haré para entonces».<sup>[53]</sup>

Aquel ambicioso proyecto no cuajó, como tampoco cuajaron otras muchas iniciativas del Rinconcillo. Pero cabe pensar que fue la semilla que germinaría después con la fundación, en 1932, de la Escuela de Estudios Árabes, albergada frente a la Alhambra en la albaicinería Casa del Chapiz. Allí profesarían Navarro Pardo y Francisco Soriano Lapresa y, luego, quien sería famoso arabista, Emilio García Gómez, llegado a Granada para encargarse de la dirección del flamante centro.

La relación entre Lorca y Navarro Pardo es difícil de valorar a estas alturas. Después de la guerra civil, Navarro llevaba una vida cada vez más privada, e incluso, en los años sesenta, rehuía hablar de Lorca con los investigadores. Si poseía cartas del poeta, lo cual es probable, nunca las dio a conocer, y sólo podemos medir la estrechez de su amistad con Federico por el hecho de que éste le dedicara uno de sus más conmovedores romances gitanos, el de la «pena negra».

De Miguel Pizarro Zambrano (1897-1956), uno de los fundadores de *Granada. Revista mensual*, ya mencionada, y firmante en mayo de 1916, con Lorca y otros compañeros de la cátedra de Berrueta, de la carta al poeta ciego de Salamanca, Cándido R. Pinilla, ha dicho Mora Guarnido que era «el eterno adolescente», un muchacho hipersensible que «experimentaba ardiente codicia lo mismo por todas las cosas del arte y de la cultura que por las golosinas y halagos sensuales».<sup>[54]</sup>

Pizarro se enamoraba diariamente de una chica diferente —casi siempre desde una prudente distancia—, y solía contar en el Rinconcillo las penas y gozos que le proporcionaban aquellas amorosas empresas.<sup>[55]</sup>

Como incumbía a una persona de su apellido, sería toda su vida viajero y aventurero, un espíritu inquieto en constante búsqueda de nuevos horizontes y de peregrinas sensaciones. En 1919 se trasladó a Madrid, donde practicó periodismo en el prestigioso diario *El Sol*.<sup>[56]</sup> Luego, en 1922, se fue al Japón como profesor de español, impulsado por una curiosidad hacia lo japonés que había aflorado unos años antes, como lo demuestra un trabajo suyo titulado *Li-Tai-Pé y el Emperador* aparecido en la revista *Renovación* en 1918.<sup>[57]</sup>

En la Universidad de Osaka vivió ocho años, escribiendo preciosas cartas a su familia y amigos, entre éstos Federico, e ingeniándose para pasar largas vacaciones en España.<sup>[58]</sup> En junio de 1925 está de vuelta en Granada, donde participa en la organización de las fiestas del Corpus.<sup>[59]</sup> En 1926, al enterarse por *El Defensor de Granada*, que le mandan al Japón desde su casa, de que Antonio Gallego Burín acaba de ganar las oposiciones a la cátedra de Teoría de la Literatura y de las Artes de Salamanca, Pizarro le escribe una carta en la cual muestra su desprecio —el desprecio genérico de los «rinconcillistas»— por la mentalidad burguesa granadina:

¡Cómo te habrán mimado inmediatamente de saber el triunfo; todos los granadinos se habrán sentido partícipes de él! ¡Gallego, un granadino!, como si todos te hubieran ayudado; como si todo lo que hay en ti de bueno lo hubieran formado ellos y no fuera, al contrario, su cerrilidad, su mal gusto, su insensibilidad,

sus manías provincianas lo que hace a los jóvenes ocuparse en salir de allí y en ser lo menos posible como ellos son.<sup>[60]</sup>

En la prensa granadina de la época aparecía de vez en cuando alguna noticia referente a las actividades de Pizarro en el lejano Japón. Así, por ejemplo, en marzo de 1927, sus amigos podían leer en *El Defensor* que, contrariamente a los rumores que desde hacía varios días circulaban por la ciudad, no había sufrido ningún accidente a raíz del fuerte terremoto que acababa de sacudir Osaka.<sup>[61]</sup>

En 1930, después de una visita a París en compañía de Antonio Gallego Burín, Pizarro iría a parar a Bucarest, siempre como profesor de español. Años después le diría a Jorge Guillén, bromeando: «Tuve que abandonar el Japón porque empezaban a volverseme oblicuos los ojos».<sup>[62]</sup> Ya consumada la guerra civil, se pondría en marcha otra vez, dirigiéndose a Estados Unidos, donde terminaría sus días de nómada en 1956.<sup>[63]</sup>

La desenfadada actitud de Miguel Pizarro ante la vida parece haberle fascinado a Lorca, quien el 12 de abril de 1918 le dedicó un ejemplar de su recién publicado *Impresiones y paisajes* con estas palabras:

A mi queridísimo amigo

Miguel Pizarro, enorme sensual, exquisito enamorado, espíritu que tiembla ante los cuatro vientos del espíritu, que tiene un alma inquieta plena de apasionamientos constantes que se apagan y se encienden como luces nocturnas perdidas en una vega de ensueño.

Con todo mi corazón,

FEDERICO<sup>[64]</sup>

Un mes después, otra dedicatoria, de un poema titulado «Albaicín», reza así: «A Miguel Pizarro, amigo raro lleno de pasión».<sup>[65]</sup>

El cariño fue recíproco. El 31 de agosto de 1920, Pizarro le ruega a Federico desde Madrid:

Escríbeme una carta muy cariñosa y yo te contestaré poniendo el corazón en la mía. Te amo siempre. Háblame de Fuentevaqueros, de Padre Pastor.\*

Un abrazo,

MIGUEL<sup>[66]</sup>

**\* La alusión de Pizarro puede revelar una confusión entre el «compadre pastor» (Salvador Cobos), amigo de la infancia de Lorca en Fuente Vaqueros, de quien hablamos antes, y el llamado Padre Pastor (José Castillo Bravo), fundador de la comunidad religiosa «Los Pastoreros», a quien Lorca pudo conocer en Granada. Sobre la posibilidad de que Lorca viera en Castillo Bravo una suerte de reencarnación de su querido «compadre pastor», véase Eutimio Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, 221-236.**

Federico ensayaría, en el delicado poema «Miguel Pizarro», una definición lírica de su amigo:

¡Miguel Pizarro!

¡Flecha sin blanco!

¿Dónde está el agua

para su cisne blanco?

El Japón es un barco

de marineros antipáticos.

Una luna y mil faroles.

Sueño de papel pintado...<sup>[67]</sup>

Jorge Guillén ha dejado constancia de que el poema de Federico «se le clavó... en el corazón» a Pizarro,<sup>[68]</sup> que lo glosaría así:

Flecha sin blanco,

volando voy sin tino.

Volar será mi blanco,  
mi destino,  
eterno en el instante del camino.

Saeta de Zenón,  
quieta en el aire,  
sin herir ni caer,  
sin dar en otra parte.<sup>[69]</sup>

Pocos años antes de morir, y a consecuencia de una aguda crisis emocional, Pizarro había encontrado su vocación de poeta, escribiendo entre 1952 y 1954 unos poemas admirables que, bajo el título de *Versos*, serían editados póstumamente, en 1962, en una bellísima edición impresa en Málaga.

«Muchas cosas a Pizarrín. Dile que lo amo», le escribe Federico a Melchor Fernández Almagro en febrero de 1922, poco antes de emprender viaje Pizarro al Japón.<sup>[70]</sup> Es indudable que el poeta sentía hacia aquel casi siempre lejano compañero del Rinconcillo un profundo cariño.

La figura de Constantino Ruiz Carnero (1890-1936) ha aparecido ya en estas páginas. Periodista desde los catorce o quince años, pequeño de cuerpo, gordo y entusiasta, Ruiz Carnero, según su gran amigo José Mora Guarnido —con quien colaboró en la redacción de *El libro de Granada*, publicado a finales de 1915— «odia el trabajo de noche y tan se ha hecho a él que no sabe trabajar de día».<sup>[71]</sup> Uno de los periodistas de más talento de Granada —y de España—, Ruiz Carnero sería, a partir de mediados de la década de los años veinte, director de *El Defensor de Granada*. Acendrado demócrata, enemigo del régimen de Primo de Rivera y de la monarquía borbónica, convertiría *El Defensor*, a partir de 1931, en portavoz del republicanismo moderado. Desde las páginas del diario, seguirá —con agudeza e ironía— las campañas e iniciativas del Rinconcillo y, en particular, nunca faltará su apoyo a Lorca, por quien siente sincera amistad. Como Federico, Ruiz Carnero será víctima, en 1936, de la represión nacionalista desencadenada en los primeros días de la guerra civil.

José Fernández-Montesinos Lustau (1897-1972), otro de los fundadores de *Granada. Revista mensual*, fue el «filólogo» de la tertulia, y sentía un enorme



entusiasmo por Lope de Vega, que contagiaba a sus compañeros, entre ellos Lorca. «Personaje extraño— escribe Mora Guarnido—, impregnado de tal forma en la técnica del dialogado teatral clásico que improvisaba en romance, octavillas o quintillas, diálogos y glosas pintorescas, parodiando escenas y situaciones dramáticas con una gracia insuperable».<sup>[72]</sup>

Fernández-Montesinos abandonó pronto Granada. Estuvo primero en el madrileño Centro de Estudios Históricos, luego —en 1920— en el Instituto Ibero-Americano de Hamburgo. Allí publicaría, en 1927, una valiosa antología de la poesía española contemporánea —con introducción y notas en alemán—, y en la que, curiosamente, insiste en calificar a Lorca de poeta poco leído. Vale la pena citar lo que dice al respecto, porque estas palabras inexactas, publicadas en 1927 y luego desmentidas por otros estudiosos, ayudarían a forjar la leyenda de un Lorca magnífico poeta popular («gitano»), pero carente de raíces literarias cultas:

Entre los poetas españoles de los últimos años no hay ninguno que haya tenido una formación literaria tan escasa pero que, al mismo tiempo, haya revelado un talento poético tan extraordinario como García Lorca. Entre los poetas contemporáneos es sin duda el que menos libros ha leído, y esta carencia de formación cultural es evidente en sus poemas; por todas partes destacan desequilibrios y ambigüedades estilísticos. Pero, ¡qué importa esto al lado de las sorpresas que nos brinda su poesía! Los versos, que manan de los recuerdos de su infancia, los temas, que provienen de su experiencia de la Naturaleza, sus espléndidas imágenes, sus romances, tan ricos en elementos folklóricos, ofrecen, en su fuerza y encanto, un eficaz contraste a los juegos poéticos de los ultraístas.<sup>[73]</sup>

En 1946 Fernández-Montesinos se trasladó a Estados Unidos, iniciando una larga y distinguida carrera académica en Berkeley. Al morir allí en 1972 tenía ya una bien merecida reputación internacional como destacado especialista en el teatro español del Siglo de Oro, así como en la novela del siglo XIX.

Años atrás, en 1929, su hermano Manuel, médico, también «rinconcillista», aunque menos asiduo que él, se había casado con la hermana de Lorca, Concha. Como Federico, Manuel moriría fusilado al principio de la guerra.

El Rinconcillo tenía dos pintores excelentes: Ismael González de la Serna y Manuel Ortiz.

González de la Serna (1898-1968) era un tipo bohemio, indiferente ante las convenciones de una sociedad harto tradicionalista —en esto se parecía a su

hermano Ángel, poeta y periodista—, y había tenido varias exposiciones en el Centro Artístico a partir de marzo de 1914. Ismael, a diferencia de los pintores costumbristas locales, que siempre han abundado en Granada, no se especializaba en temas alhambrenos o generalifeños. «Sus paisajes —escribió el poeta José Murciano, al comentar la exposición del artista de marzo de 1918— son trozos de un mundo ignorado de ensueño, jirones arrancados de los momentos más interesantes de la naturaleza, que son cuando ella está triste y misteriosa y nos impresiona hondamente».<sup>[74]</sup>

La portada, verde, del primer libro de Lorca, *Impresiones y paisajes*, se debía al arte de Ismael. Composición ingenua, donde se aprecia la influencia del *Art Nouveau* finisecular, tiene la singularidad de presentar a nuestra atención un cuadro dentro de un cuadro, representando aquél una choza blanca cuya chimenea echa una densa humareda que se envuelve entre las copas de dos altos pinos.

«Ismael no encontrará ambiente aquí», sentenció José Murciano. Y, en efecto, ya preparaba el pintor su salida hacia nuevos y más anchos horizontes. Después de un período en Madrid, Ismael fue a parar a París, al París del cubismo y de Picasso, y allí se quedaría, alcanzando una notoriedad que el tiempo se ha encargado de ir disipando.<sup>[75]</sup>

Manuel Ortiz (1895-1984), natural de Jaén, se trasladó todavía niño a Granada con su madre, Isabel Ángeles Ortiz Gallardo, cuyo segundo nombre y primer apellido —era hijo ilegítimo— luego adoptaría.<sup>[76]</sup>

La vocación artística de Manuel Ortiz se hizo sentir temprano, y entró en abierta pugna con sus estudios de Bachillerato. Venciendo la resistencia de su madre, Manuel comenzó a frecuentar las clases del maestro José Larrocha, profesor de dos pintores granadinos entonces célebres, José María López Mezquita y José María Rodríguez Acosta, el primero hijo de los dueños de una pastelería de mucha nombradía en Granada y el segundo de la conocida familia de banqueros. Con Larrocha hizo rápidos progresos el joven alumno.<sup>[77]</sup>

Unos años antes, Manuel había conocido en Asquerosa a Federico García Lorca —éste llevaba todavía pantalón corto—, durante las ferias del pueblo. Ha recordado el pintor:

Fue una fiesta muy alegre y simpática, familiares y amigos que eran un ciento y la madre cantábamos a coro romanzas y fragmentos de zarzuelas. Una de las cosas era aquello tan popular de: «Por fin te veo, Ebro famoso...». Pero como yo era

muy tímido, empezaba a cantar y miraba a unos y a otros, me daba vergüenza y me callaba. Entonces mi madre me decía: «¡Niño, canta! ¡Pero canta, niño!». Y esto no lo olvidó nunca Federico y ya, para siempre, de vez en cuando, me decía con aquella ironía suya: «¡Niño, canta!».<sup>[78]</sup>

La amistad iniciada aquel día en Asquerosa se haría, con el tiempo, entrañable.

En 1912, Ortiz se trasladó a Madrid para estudiar con el maestro valenciano Cecilio Pla.<sup>[79]</sup> A la capital ya empezaban a llegar noticias de las nuevas corrientes artísticas que soplaban por París, y el nombre de Picasso estaba en el aire. ¡Un pintor español, andaluz por más señas, que triunfaba en Francia! Todavía, sin embargo, nadie practicaba en Madrid técnicas innovadoras, y los consagrados —Zuloaga, Sorolla, Gutiérrez Solana— aún se debatían, pese a su innegable calidad, dentro de un realismo de procedencia novecentista.

En diciembre de 1915 se celebró en el Centro Artístico de Granada la primera exposición de Ortiz, compartida con su amigo Ramón Carazo, también alumno de Cecilio Pla. La exposición fue un éxito rotundo. La mayoría de las obras de Ortiz eran retratos, suscitando uno de ellos, de Francisco Soriano Lapresa, especial curiosidad entre los granadinos.<sup>[80]</sup>

En la primavera de 1918, cuando Lorca editó *Impresiones y paisajes*, Ortiz estudiaba su último curso con Pla en Madrid. La publicación del libro coincidió con una visita del joven pintor a Granada, donde, al topar nada más llegar con Ismael González de la Serna, éste, que estaba entonces en vísperas de salir para París, le preguntó: «¿Sabes quién acaba de editar un libro, con una portada mía? Pues Federico». Ortiz se quedó perplejo, pues no sabía nada del viraje artístico dado por Lorca, quien siempre había sido considerado exclusivamente como el músico de aquel grupo de jóvenes.<sup>[81]</sup>

Federico le dedicó en seguida un ejemplar del libro. «A mi queridísimo amigo Manolo Ortiz —decía—, maravillosamente lleno de vida y de fortaleza que está enamorado y que olerá la rosa inmortal. Con toda mi alma, Federico, 7 de abril de 1918».<sup>[82]</sup>

Ortiz estaba, efectivamente, enamorado, de una preciosa gitana, Francisca Alarcón Cortés, que había conocido años antes en el estudio albaicinerero de José Larrocha, y que había recibido de las monjas del Colegio Calderón —colegio de la madre de Federico— una educación «burguesa», insólita en el caso de una gitana.<sup>[83]</sup>

El matrimonio de Ortiz y Francisca tuvo lugar el 19 de noviembre de 1919.<sup>[84]</sup> La felicidad de la pareja sería breve, sin embargo, pues Francisca murió en enero de 1922, no antes de haber dado luz a una niña, Isabel Clara, ahijada de Lorca, quien le dedicaría el poema «Primera página» de *Primeras canciones*, y «Canción china en Europa» de *Canciones*.<sup>[85]</sup>

Ortiz, deshecho por la pérdida de su mujer, pasó una temporada en Granada, coincidiendo con la celebración, en junio de 1922, del Concurso de Cante Jondo organizado por Manuel de Falla, Lorca y otros amigos del Rinconcillo, y para el cual grabó un cartel vanguardista. Luego, en noviembre de 1922, se trasladó a París, agujoneado por una entusiasta carta de Ismael González de la Serna. Pocos días después de su llegada a la capital francesa el pintor le escribía a Falla: «Dígale a Federico que con jóvenes literatos franceses hablo del joven y gran poeta español».<sup>[86]</sup>

En París, la amistad de Ortiz con Pablo Picasso, a quien conoció en seguida y bajo cuya arrolladora influencia se convirtió al cubismo, su gran don de gentes —la contagiosa risa de Ortiz era una obra de arte andaluza—, y su indudable talento como pintor, le abrirían pronto las puertas de la sociedad parisina, además de los corazones de numerosas francesas. Eran los años de la dorada bohemia del pintor, cuando se le conocía como uno de los miembros más destacados de la llamada Escuela Española de París, que integraban, además de Picasso e Ismael González de la Serna, Joan Miró, Francisco Bores, Hernando Viñes, Joaquín Peinado, Apeles Fenosa y varios más.<sup>[87]</sup>

Entre los éxitos de Ortiz registrados por aquellos años en París habría que incluir el de los decorados y figurines que realizó para la obra de Falla *El retablo de maese Pedro*, estrenada en el salón de la princesa de Polignac en 1923.<sup>[88]</sup>

Si la gran mayoría de los «rinconcillistas» procedían de familias burguesas granadinas, éste no fue el caso de Juan Cristóbal González Quesada (1898-1961), único escultor del grupo.

Nacido en Ohanes (Almería), Juan Cristóbal —así sería conocido profesionalmente— se había revelado muy joven como artista, modelando pequeños muñecos con el barro de la fuente de aquel pueblo. Al trasladarse su familia a Granada, entró como chico de recados en el Centro Artístico con el propósito de poder asistir gratuitamente a las clases de modelado dirigidas allí por el escultor Nicolás Prades Benítez. Éste quedó asombrado al constatar el talento de González Quesada.<sup>[89]</sup>

La primera exposición de Juan Cristóbal en el Centro Artístico —verano de 1913— tuvo un éxito arrollador. La visitó el escultor francés Daniel Vaqué, acompañado del cacique político (y luego ministro de Instrucción Pública) Natalio Rivas, y, enterándose de lo joven que era el artista, no sólo expresó su admiración por la labor de éste sino que compró varios de los siete bustos expuestos.<sup>[90]</sup>

A Natalio Rivas también le impresionó fuertemente el talento del escultor, y desde aquel momento patrocinó su carrera. Utilizó su influencia para que, en el otoño de 1913, el joven entrara en el madrileño taller de Mariano Benlliure, entonces escultor de enorme prestigio, y en 1914 Juan Cristóbal consiguió su primer estudio propio: una buhardilla en la calle de Atocha.<sup>[91]</sup>

Pronto adquirió gran celebridad en la capital, compartiendo su primera exposición madrileña, celebrada en el Ateneo en 1917, con su paisano Ismael González de la Serna y siendo el arte de ambos muy aplaudido.<sup>[92]</sup>

Entre las obras de Cristóbal de interés granadino, habría que destacar el busto del deán de la Catedral, Martínez Izquierdo (colección del Centro Artístico de Granada), el retrato en bronce de Natalio Rivas (Casa de los Tiros, Granada), el busto de Manuel de Falla (Gran Teatro Falla de Cádiz), la cabeza de Ángel Barrios (colección de la familia del escultor) y, especialmente, el famoso conjunto dedicado a Ángel Ganivet, que se instaló en el bosque de la Alhambra el 3 de octubre de 1921.<sup>[93]</sup>

Este último grupo tiene una interesante conexión con Lorca, que veía a Cristóbal con frecuencia en Madrid. Cuenta José Mora Guarnido: «Un domingo de mañana, con el escultor Juan Cristóbal, habíamos ido los tres a la Dehesa de la Villa, con el objeto de que aquél tomase apuntes de unos machos cabríos para el grupo decorativo del monumento a Ganivet que estaba preparando y que más tarde se erigió en los jardines de la Alhambra.\* Habían desfilado ante nosotros varios hermosos ejemplares, con sus barbas de sátiros, su profunda mirada, su prestigio, su grave majestad de ídolos; toda aquella mañana de sol entre pinares, habíamos estado hablando de aquel tema —sátiros, centauros, brillante imaginería greco-francesa de Rubén— y el tema golpeó con premura irresistible y forma prefijada en la mente del poeta, que al día siguiente nos buscó para recitarnos lo que había compuesto».<sup>[94]</sup>

**\*En realidad, en el bosque de la Alhambra.**

Aquella composición, titulada «El macho cabrío» y fechada «1919», cerraría el *Libro de poemas* de Lorca:

El rebaño de cabras ha pasado

Junto al agua del río.

En la tarde de rosa y de zafiro,

Llena de paz romántica,

Yo miro

El gran macho cabrío.

¡Salve, demonio mudo!

Eres el más

Intenso animal.

Místico eterno

Del infierno Carnal...<sup>[95]</sup>

Hermenegildo Lanz (1893-1949), aguafortista y dibujante, no puede faltar en esta relación de los principales contertulianos del grupo del Café Alameda. Intimo amigo de Manuel de Falla, Lanz, cuya vida entera fue entrega desinteresada al arte, era, en los primeros años del Rinconcillo, profesor de dibujo en la Normal granadina.

En 1923, como veremos, construiría, en colaboración con Falla y Lorca, un teatro de guiñol para niños, pintando los decorados, tallando en madera las cabezas de los títeres y diseñando numerosas figuras planas articuladas. El verano de aquel año pintaría los decorados y realizaría las cabezas para el estreno de *El retablo de maese Pedro* de Falla en París.<sup>[96]</sup> Después, entre otras múltiples actividades artísticas, publicaría, en 1926, una colección de grabados en madera, *Estampas de Granada*, muy elogiada por la crítica,<sup>[97]</sup> y, en 1927, realizaría los decorados y figurines del auto de Calderón *El gran teatro del mundo*, montado al aire libre con gran éxito por Antonio Gallego Burín en la plaza de los Aljibes de la Alhambra durante las fiestas del Corpus.<sup>[98]</sup>

Hombre bondadoso, siempre dispuesto a rehuir cualquier protagonismo, la sensibilidad de Lanz, según confesión propia, debía mucho a la influencia de Manuel de Falla, su «segundo padre»,<sup>[99]</sup> cuya modestia y dedicación a su «oficio» de músico fue viva lección para todos los «rinconcillistas».

El compositor granadino Ángel Barrios Fernández (1882-1964) había sido alumno, como ya dijimos, de Antonio Segura Mesa, profesor de piano de Lorca, y era hijo de un personaje famoso en Granada, Antonio Barrios, conocido como *El Polinario*. Barrios padre era dueño de una célebre taberna de la calle Real de la Alhambra, construida alrededor de los restos de unos baños árabes del siglo XIV. La taberna, hoy demolida (en su lugar se encuentra el «Museo Ángel Barrios»), fue lugar de encuentro de los artistas granadinos y, a su paso por la ciudad, de escritores, músicos y pintores tanto nacionales como extranjeros, los cuales solían dejar para el propietario algún recuerdo. En la colección privada del tabernero había, entre otras muchas obras y curiosidades, un cuadro dedicado del inglés Sargent y un pergamino de Santiago Rusiñol, firmado por Maurice Ravel, Richard Strauss, Jacinto Benavente y otros, en el cual el pintor catalán nombraba a Barrios «Cónsul del Arte en la Alhambra».<sup>[100]</sup>

Según Rusiñol, Antonio Barrios poseía tres virtudes poco habituales en un tabernero: era excelente cantaor de flamenco; entendía de pintura; y no echaba agua al vino.<sup>[101]</sup> Escribe Eduardo Molina Fajardo:

El tabernero era un gran tipo humano. Grueso, fuerte, barrigoncillo, pero con cara de pájaro, y párpados caídos. Llevaba siempre una gorrilla encasquetada. Pintaba, y sabía extraer de su corazón antiquísimas canciones andaluzas. Tocaba la guitarra con viejo estilo, y, sin dejar sus actividades, despachaba en el mostrador con gracia fina.<sup>[102]</sup>

En aquel ambiente de copas, tertulias y música se crió Ángel Barrios, que heredó el talento musical de su padre, aprendiendo primero a tocar el violín, luego el piano y la guitarra.

Barrios amplió estudios en París con Gédalge, profesor de composición de Ravel. En la capital francesa conoció a Albéniz, Granados, Falla y Dukas, fundando luego, con Bezunarta y Devalque, el Trío Iberia (guitarra, laúd y bandurria), que recorrió Europa y consiguió gran celebridad.<sup>[103]</sup> El crítico musical inglés John Brande Trend, después catedrático de Español de la Universidad de Cambridge, quedó asombrado ante la calidad de aquel trío. De su interpretación del *Menuet* de la *Petite Suite à quatre mains* de Debussy escribió: «Fue tocado tan transparentemente

como si lo mantuvieran contra la luz, casi como en rayos equis, de tal modo que su factura se reveló más claramente de lo que es posible en el piano».<sup>[104]</sup> En años posteriores le divertiría a Barrios recordar haber actuado ante el rey Eduardo VII de Inglaterra.<sup>[105]</sup>

De regreso en Madrid hacia 1916, Barrios había continuado sus estudios con Conrado del Campo, con quien compondría la música de varias obras, entre ellas la zarzuela *La romería* (1917) y una ópera de auténtico éxito, *El Avapiés*, estrenada en el Teatro Real de Madrid en 1919.<sup>[106]</sup> A estas obras seguirían otras muchas: zarzuelas como *La suerte*, *Granada mía*, *Seguidilla gitana* (esta última, de 1926, sobre un libreto de Pedro Muñoz Seca); piezas orquestales como *Zambra en el Albayzin*; ballets como *La gruta y el mago* y *Preciosa y el aire* (éste sobre el romance lorquiano).<sup>[107]</sup> El último gran triunfo de Barrios lo obtuvo con una ópera sobre la comedia de los hermanos Machado, *La Lola se va a los puertos*, estrenada en Barcelona en 1955, diecinueve años después de la muerte de Lorca.<sup>[108]</sup>

Antes de la guerra civil, Ángel Barrios dividiría su vida entre Madrid (donde le retrató, hacia 1918, Manuel Ortiz) y la casa-taberna de la Calle Real de la Alhambra (que heredaría a la muerte de su padre). En la capital alternaba frecuentemente con Lorca y los otros amigos de Granada residentes allí, entre ellos varios «rinconcillistas», y en sus visitas a su ciudad natal acudiría con frecuencia a la tertulia del Café Alameda. Aunque bastante mayor que casi todos los componentes del Rinconcillo, la gran simpatía personal de Barrios, sus anécdotas y su desprendimiento, además de su maestría como guitarrista, hacían que se desvaneciera cualquier barrera que hubieran podido interponer los años entre él y sus jóvenes amigos granadinos.

Lorca tenía para Barrios un sincero cariño. Le escribe en noviembre de 1919:

No te he contestado antes porque he estado preparando mi viaje a Madrid y darte una sorpresa, pero ya parece definitivo que el domingo o el lunes próximo me presente ante tu vista... Manuel Ortiz se casa el miércoles, y ese mismo día parte para Madrid con su esposa... Ahora mismo empieza a llover. Miro por el balcón y veo los cipreses de los Escolapios al pie de la Sierra llena de nubes. Yo estoy algo triste. El salón del Centro está lleno de sastres, de carpinteros y de horteras.<sup>[109]</sup>

Con Federico García Lorca y Antonio Gallego Burín, Luis Mariscal Paradas (1895-1941) —ya lo hemos visto— era uno de los alumnos predilectos del catedrático Martín Domínguez Berrueta. Simultaneó las carreras de Letras y de Derecho, y se le auguraba un brillante porvenir profesional. Participó activamente



en todas las iniciativas de Berrueta, y fue el «cronista oficial» de los viajes de estudios de 1916 y 1917, publicando detallados artículos sobre éstos en varios periódicos.

Mariscal fue, luego, asiduo colaborador de *Renovación*, la revista regionalista de Antonio Gallego Burín, acerca de la cual mantenía informado a Melchor Fernández Almagro en Madrid. A éste le escribe en 1919:

Gallego sigue con su periódico, su archivo y su novia. ¿Para qué quiere más? Yo creo que Gallego será un novio perpetuo y un director perpetuo de periódicos más o menos duraderos. ¿Qué va a hacer Gallego el día que no tenga que pelar la pava? Aquel día Gallego habrá muerto como el hermano Azorín.

Y a continuación añade Mariscal un pequeño comentario sobre Federico:

Lorca está en la sierra unos días; ése ya ha orientado su vida, y en verdad que es una admirable orientación: capitalista y poeta por *sport*. ¡No está mal!<sup>[110]</sup>

El hecho de tener Federico un padre rico molestaba a más de uno y sería, en realidad, un aspecto fundamental de su biografía.

En 1922, abandonada ya Granada, Mariscal se casa en Budapest con una rumana, Aranka Szabó, y luego fija su residencia en Salónica, en cuyo consulado estaba destinado.<sup>[111]</sup> Desde allí —así como Pizarro desde el Japón— escribe a los amigos del Rinconcillo. Salónica le impresiona por su suciedad, su afán de imitar las costumbres y los estilos occidentales, su ineficacia. «Tú ves que en Granada se hacen enormidades arquitectónicas, pues eso es nada —le asegura a Gallego Burín por aquellas fechas—; ¡cómo se enardecerían en su celo renovador nuestros paisanos si viesen ejemplos como éste!».<sup>[112]</sup>

Mariscal desaparece luego de vista. Fue uno más de aquel alegre grupo de muchachos talentosos, de aquella *palma real* granadina, dispersados por el mundo y luego, con la guerra civil, olvidados.

Francisco García Lorca (1902-1976), cuatro años menor que Federico, era, a diferencia de éste, alumno excelente y aplicado, tanto durante los años de segunda enseñanza como en la Universidad de Granada, donde se licenció en Derecho en 1922, poco antes de que lo hiciera finalmente el poeta.<sup>[113]</sup> «Paquito» —así lo llamaría siempre Federico— también tenía talento literario. En la revista estudiantil granadina *El Eco del Aula* publicó, el 15 de enero de 1918, bajo el seudónimo *Helios*, un breve poema, «Albayzín», antes de que Federico se hubiera decidido a publicar

verso alguno.<sup>[114]</sup> Y proyectó una novela, *Encuentro*, un fragmento de la cual aparecería en 1928 en la revista, también granadina, *gallo*.<sup>[115]</sup> Pero más que como poeta —como tal se sentía sin duda cohibido por la fuerte personalidad de Federico—, el talento literario de Francisco le empujaba hacia la crítica. En esta capacidad ayudó eficazmente a Federico, participando en la criba de versos para *Libro de poemas* (1921) —tomo que el poeta le dedica— y encargándose de la corrección de las pruebas de *Canciones*, en 1927, durante la ausencia en Barcelona de su hermano.<sup>[116]</sup>

Una vez terminada la licenciatura de Derecho, y aconsejado por su maestro Fernando de los Ríos, Francisco pasará dos años (1925 y 1926) en Francia, becado por la Junta para Ampliación de Estudios, para profundizar sus conocimientos de Derecho Público. Desde Toulouse, Burdeos y París mantendrá informado a Federico de las nuevas corrientes artísticas. En la capital francesa llega a conocer a los pintores de la Escuela Española de París. En 1927, de vuelta en España, se doctora en Derecho, pasando temporadas en la Residencia de Estudiantes, así como Federico. Y, en 1929, prepara oposiciones al Cuerpo Diplomático, en el cual ingresará en 1931. Después de ser vicecónsul en Túnez pasará a ocupar el puesto de secretario de la Legación de España en El Cairo, donde, en julio de 1936, recibirá la noticia del inicio de la sublevación. Ocupará varios puestos de importancia durante la contienda y, en 1939, se exiliará en Nueva York, donde, desde 1936, es embajador de la República Fernando de los Ríos. En la Universidad de Columbia, Francisco será profesor de Literatura Española hasta su jubilación en 1966.<sup>[117]</sup>

No cabe duda de que entre Francisco y su hermano existían lazos de cariño y admiración mutuos aunque, después de volver Federico de Estados Unidos y Cuba en 1930, y de ingresar Francisco en el Cuerpo Diplomático, no se veían con frecuencia. Además, según varios testimonios, la homosexualidad de Federico, que éste asumiría con más naturalidad al volver de Nueva York, fue motivo de cierto distanciamiento entre los hermanos.<sup>[118]</sup> En este contexto vale la pena señalar que, en su obra póstuma *Federico y su mundo* (1980) —libro fundamental para el estudio de la infancia y juventud de Federico—, no alude ni una sola vez a la homosexualidad del poeta.

Francisco, que en 1942 se casaría con Laura de los Ríos, hija de don Fernando, era muy bien parecido, simpático y excelente conversador, gustaba a las mujeres y tuvo en París numerosas aventuras amorosas, de acuerdo con las declaraciones en este sentido del pintor Manuel Ángeles Ortiz, otro gran entendido en la materia.<sup>[119]</sup> Por todo ello no sería sorprendente que, a pesar del indudable afecto que los unía, los caminos de Francisco y Federico tendiesen a bifurcarse durante los años de la

República.

Si de Juan de Dios Egea, otro diplomático del Rinconcillo, luego cónsul en Danzig, tenemos pocas noticias,<sup>[120]</sup> algo más sabemos de Francisco Campos Aravaca (1892-1948).<sup>[121]</sup> Campos estuvo destinado primero en Yokohama, desde donde mantuvo con Lorca una correspondencia, hoy, por lo visto, perdida.<sup>[122]</sup> Luego, en 1930, fue cónsul de España en La Habana, coincidiendo allí con Lorca en el verano de aquel año, para mutuo regocijo de ambos «rinconcillistas».

Uno de los auténticos «raros» del Rinconcillo fue, sin duda, Ramón Pérez Roda (1887-1943). «Extraño y nervioso», le describe Mora Guarnido, recordando el prestigio de que Pérez gozaba entre los contertulianos por haber sido expulsado del Colegio de Jesuitas de Málaga, acusado nada menos que de herejía.<sup>[123]</sup>

Pérez Roda, amante de las matemáticas, iba a ser ingeniero, pero, cuando sólo le faltaba un curso, tuvo un violento altercado con uno de los catedráticos y abandonó para siempre aquella carrera.<sup>[124]</sup> Durante la Gran Guerra pasó una larga temporada en Inglaterra, trabajando como traductor para la *Encyclopaedia Britannica*. A su vuelta a Granada inició a los «rinconcillistas», según la nostálgica evocación de Mora Guarnido, en los «ritos excitantes» del *whisky* y del ajenjo, recitaba en inglés a Byron y a Shelley, y les hablaba de Oscar Wilde y de los nuevos escritores británicos.<sup>[125]</sup> Pérez Roda admiraba profundamente a Rubén Darío, como casi todos aquellos muchachos, además de a Valle-Inclán y a Unamuno. Y era también, como Francisco Soriano Lapresa y Lorca, aficionado a la música moderna —Debussy, Ravel—, y «el primero —siempre según Mora— al que oímos hablar de la música rusa, todavía poco conocida en España y menos en Granada».<sup>[126]</sup>

Cuando se fundó, en 1926, el Ateneo de Granada, Pérez Roda sería presidente de su sección de música.<sup>[127]</sup>

John B. Trend le conoció en Granada —o tal vez en Inglaterra—, y habló de él a su gran amigo Manuel de Falla como «probable futuro traductor» de su libro *The Music of Spanish History*.<sup>[128]</sup>

En casa de Pérez Roda se improvisó la primera «exposición» de dibujos de García Lorca, en 1922 o 1923, que fue seguida al poco tiempo por otra más ambiciosa. Eran muestras íntimas, hechas para los amigos, y no trascendieron a la prensa local.<sup>[129]</sup>

Pérez Roda y su bonita mujer Eugenia Gómez Contreras se hicieron íntimos

amigos de Manuel de Falla y, para vivir cerca de él, compraron, al final de la Antequeruela Alta, el carmen de Santa Rita. La única carta de Lorca a Pérez Roda publicada hasta la fecha se relaciona, precisamente, con Falla, y demuestra la amistad y confianza que existían entre el poeta y el ingeniero renegado. Pérez Roda estaba descansando en Albuñol —pueblo de la costa granadina donde nació—, mientras Lorca se encontraba en Lanjarón, en las Alpujarras. «Verdaderamente te envidio a la orilla del mar —le confiesa Federico en febrero de 1927—. Yo tengo la desgracia de que mi padre sea un montañés excesivo y no guste de pasar temporadas junto a las olas, pero para mí no hay mayor placer en la vida que la contemplación y el goce deste [sic] alegre misterio». La carta va acompañada de un «Soneto de homenaje a Manuel de Falla ofreciendo unas flores», y de dos dibujos, uno de los cuales representa un barquito mecido por aquellas olas que tanto añoraba entonces el poeta.<sup>[130]</sup>

Es de justicia terminar esta relación de los principales miembros del Rinconcillo añadiendo unas palabras acerca de José Mora Guarnido (1896-1969), cuyo bello e imprescindible libro *Federico García Lorca y su mundo* nos ha venido sirviendo a lo largo de este capítulo, y también de los anteriores, como fuente primaria de información sobre aquella Granada. Mora se ausentó definitivamente de España en el otoño de 1923, asentándose en Montevideo, de modo que sus recuerdos granadinos son necesariamente anteriores a aquella fecha. Y ello no es baladí, pues, como veremos, nos ayuda a fijar cronológicamente varios momentos de la biografía de Lorca que, de otra forma, hubieran podido parecer de época más tardía.

La influencia de Mora, dos años mayor que Lorca, fue importante durante la etapa en que la vocación literaria de éste se iba afirmando. De ello se tratará en el próximo capítulo. Y el agresivo periodista, uno de los primeros «rinconcillistas» en tomar contacto con Madrid, le serviría en la capital, así como Melchor Fernández Almagro, a modo de heraldo del poeta granadino.

Hemos visto el núcleo, el meollo, del Rinconcillo. Otros muchos jóvenes llegaban, se iban, se asociaban pasajeramente al grupo. Era una tertulia abierta, informal, sin inscripciones de socios y sin dogmas.

A ella arribaba de vez en cuando algún extranjero. Allí cayó una noche, despistado, el sueco Carl Sam Osberg, profesor de Literatura en la Universidad de Upsala, traductor de Ángel Ganivet y autor del libro *Spanska nöjen. Bilder och stämningar från Spanien* («Diversiones españolas. Estampas e impresiones de España»), en que, por desgracia, el autor no habla de sus experiencias en

Granada.<sup>[131]</sup> Los «rinconcillistas» le hicieron todos los honores al simpático profesor venido del Norte. Escribe Mora Guarnido:

Bebió en nuestra compañía el agua fresca de la fuente del Avellano, recorrió el Albayzín a todas las horas del día y de la noche, habló con los gitanos, a los que con tan intensa curiosidad miró siempre Ángel Ganivet y que habían de inspirar a García Lorca. Como todo viajero de espíritu que se encuentra en un ambiente grato, sintió y exteriorizó entusiastamente dos grandes anhelos igualmente imposibles: quedarse entre nosotros, o llevarnos con él.<sup>[132]</sup>

Asistió asiduamente a la tertulia el japonés Nakayama Koichi —joven estudiante de Diplomacia— que, apasionado de la corrida, se había hecho unas tarjetas de visita donde se autodenominaba «Torero de emoción», lema aplicado por aquellos días a Juan Belmonte. A Nakayama los «rinconcillistas» le asediaban con preguntas acerca de las costumbres sexuales japonesas, a las que difícilmente podía contestar por sus todavía nulos conocimientos en la materia. Componía *hai kais* para sus amigos granadinos, «que nos escribía —recuerda José Mora Guarnido— con una hermosa caligrafía en signos japoneses y, al pie, su traducción al castellano», les ofrecía deliciosos dibujos de flores y paisajes, y a veces interpretaba para ellos, en una flautita de bambú, melodías populares de su tierra.<sup>[133]</sup>

También formó parte del grupo durante varios meses un estudiante británico, Charles Montague Evans, que, en 1922, tradujo al inglés varios folletos impresos con motivo del Concurso de Cante Jondo. Años después Montague Evans recordaba con emoción aquellos días granadinos y las apasionantes discusiones del Café Alameda.<sup>[134]</sup>

Había «rinconcillistas de honor», personas ya algo mayores que visitaban esporádicamente la tertulia. Entre ellos habría que destacar a Manuel de Falla, que a veces bajaba al café desde su carmen de la Antequeruela Alta, y a Fernando de los Ríos. Hacia ambos el Rinconcillo sentía una profunda admiración. También eran amigos del grupo Fernando Vélchez —«artista todo bondad y simpatía»<sup>[135]</sup> lo llamaría Federico en una dedicatoria—, propietario del espléndido carmen de Alonso Cano en el Albaicín, y el culto Miguel Cerón Rubio, férvido amante de la música e íntimo de Falla.

Luego había «rinconcillistas transeúntes» o «de paso», como los críticos Guillermo de Torre y Enrique Díez-Canedo, el novelista Ramón Gómez de la Serna, inventor de la «greguería», el pintor Gustavo Bacarisas o el gran guitarrista

—célebre ya por aquel entonces— Andrés Segovia.<sup>[136]</sup>

Y había, a veces, conocidos artistas y literatos extranjeros a quienes los «rinconcillistas» servían ocasionalmente de cicerones por Granada. H. G. Wells, Rudyard Kipling, John B. Trend, Arturo Rubinstein y Wanda Landovska pudieron disfrutar así de aspectos insólitos de la ciudad de la Alhambra.<sup>[137]</sup>

Un reportaje aparecido el 4 de julio de 1922 en *El Noticiero Granadino* nos comunica el espíritu que animaba a aquel entusiasta grupo de jóvenes:

#### UN BANQUETE: EL RINCONCILLO DEL CAFÉ ALAMEDA

El sábado por la noche se reunieron en banquete amistoso en el patio del «Último Ventorrillo» los literatos, periodistas, artistas e intelectuales que, desde hace muchos años, viven en franca camaradería y asisten, mientras están en Granada, a la tertulia literaria del «rinconcillo» del Café Alameda... Era el objeto inmediato de la reunión festejar a Luis Mariscal por su nombramiento de vice-cónsul de España en Salónica, y a Miguel Pizarro por el de profesor de castellano de la Universidad de Osaka (Japón), antes de la partida de ambos compañeros hacia sus destinos respectivos.

Durante la comida se expusieron por los concurrentes, especialmente por don Francisco Soriano Lapresa, algunos proyectos de empresas que el Rinconcillo ha de realizar más o menos pronto, y que concurrirán con las obras que cada uno realice personalmente, a levantar en el mundo el prestigio artístico e histórico de Granada. La primera de tales empresas consiste en dedicar una lápida de recuerdo al gran escritor francés Teófilo Gautier, el extranjero que más bellas páginas ha dedicado a Granada y que ha sido injustamente olvidado por nuestra ciudad y aún combatido por creérsele culpable del tópico europeo de nuestra vida pintoresca. Dicha lápida será colocada en la calle Párraga, donde vivió el gran literato.

De otras iniciativas y proyectos de más importancia y más laboriosa realización daremos cuenta oportunamente en *Noticiero*.

Se brindó por los amigos ausentes del Rinconcillo: Carl Sam Osberg, profesor de la Universidad de Upsala, Suecia; Juan de Dios Egea, cónsul de España en Danzig; José Fernández-Montesinos, profesor de español en la Universidad de Hamburgo; Carlos Montague Evans, estudiante inglés; Melchor Fernández Almagro, Juan Cristóbal, Ismael González de la Serna, Arturo González Nieto,

Manuel y José Góngora, Ramón Gómez de la Serna, Luis Guarmendio y otros.

Se brindó igualmente por el amigo de honor del Rinconcillo, gran músico español, don Manuel de Falla, y por Ángel Barrios, el gran músico granadino.

El banquete fue una gran manifestación de juventud y entusiasmo, un acto simpático de cordialidad y camaradería desinteresadas del que todos los asistentes guardarán un perdurable y grato recuerdo.<sup>[138]</sup>

En las columnas de *El Noticiero Granadino*, entre agosto y octubre de 1922, se aireó el asunto del proyectado azulejo en honor de Gautier, contribuyendo con varios artículos al debate tanto José Mora Guarnido como, desde Madrid, Melchor Fernández Almagro.<sup>[139]</sup> Finalmente se fijó la lápida en la fachada de la casa de la calle de la Párraga donde viviera el autor de *Voyage en Espagne*, libro que contiene, efectivamente, bellísimas páginas sobre Granada.

Posteriormente se rindieron parecidos honores a la memoria de Isaac Albéniz, colocándose una placa en la «Casa del Arquitecto» —hoy desaparecida— de la Alhambra, donde, según Mora, «el gran músico, enamorado de una de las hijas del arquitecto, había sufrido un grave contraste sentimental».<sup>[140]</sup> El encargado de pintar la lápida de cerámica de Fajalauza —que decía, sencillamente, «A Isaac Albéniz, que vivió en la Alhambra. Primavera de 1882»— fue Hermenegildo Lanz.<sup>[141]</sup>

Luego, en una antigua casa del Albaicín, el Rinconcillo fijaría otra lápida, asimismo debida al arte de Lanz, dedicada al músico ruso Glinka, que, como queda dicho, pasó una temporada en la ciudad en 1845.<sup>[142]</sup>

Finalmente, para cerrar este ciclo de homenajes, se colocaría, el 28 de octubre de 1926, una placa conmemorativa del poeta barroco granadino Pedro Soto de Rojas en la fachada de su casa del Albaicín, la de los «Mascarones». En esta iniciativa participó el Ateneo de Granada, asociación entre cuyos fundadores y animadores figuraban numerosos «rinconcillistas». Otra vez sería autor del azulejo Hermenegildo Lanz y, según *El Defensor de Granada*, la placa había sido ejecutada «con exquisito gusto».<sup>[143]</sup>

Ambicioso proyecto del Rinconcillo, que ocupó a sus contertulios durante el otoño de 1922, fue la fundación de una revista. La idea parece haber partido de José Mora Guarnido, quien propuso que la misma —se eligió el nombre de *Sur*— tuviera carácter no periódico y que en el primer número se fueran insertando «todas las cosas interesantes que cada uno tenga», entre ellas poemas de Federico, un artículo

de Melchor Fernández sobre Pedro Soto de Rojas, colaboraciones de Miguel Pizarro, José Fernández-Montesinos, Juan de Dios Egea, Francisco Campos Aravaca, etc.<sup>[144]</sup> A Fernández Almagro le escribe Mora:

Para estas publicaciones, y para los azulejos que pensábamos hacer, se necesita contar ya con el emblema del Rinconcillo, cuya creación tú nos proponías. Federico ha propuesto tres emblemas: un candil y una estrella encima, la rosa de los vientos, o la constelación Lira con las estrellas unidas por líneas de puntos en azul. A mí no se me ocurre nada, y todos me gustan. Dinos tu opinión, o si a ti se te ocurre algún otro para que cuanto antes decidamos y que Manolo Ortiz nos lo dibuje.<sup>[145]</sup>

Se optó finalmente por la rosa de los vientos, llegando a imprimirse papel de la revista con viñeta de la misma. Pero *Sur* nunca salió. A juzgar por las cartas cruzadas entre Fernández Almagro y sus compañeros del Rinconcillo, la publicación habría sido netamente antiburguesa, afirmando Mora que, para el segundo número, se pensaba hacer «un llamamiento al mundo sobre las barbaridades que la Beotia burguesa ha hecho, está haciendo y hará en Granada».<sup>[146]</sup> Dicho grupo social, según el aguerrido periodista, estaba llevando a cabo la «sistemática destrucción» de la ciudad.<sup>[147]</sup>

La malograda revista *Sur* sería la semilla de la que brotaría, en 1928, *gallo*.

Los «rinconcillistas» arremetían, con afán renovador, contra todo lo que consideraban, en arte, falso, trasnochado, sentimental o caduco. Un día surgió la idea de encarnar, en un poeta granadino inventado, apócrifo, los tópicos, sentimientos y retórica que la reunión deploraba. El vate fue bautizado Isidoro Capdepón Fernández, siendo el primer apellido, tal vez, alusión, consciente o no, a cierto Mariano Capdepón, general del Ejército que a finales de siglo había publicado en la revista *La Alhambra* algunos poemas de corte burgués y andalucista. Tanto José Mora Guarnido como Francisco García Lorca han recordado con nostalgia a Isidoro Capdepón quien, nacido, según la cuidadosamente elaborada ficción, en Granada, había emigrado joven a América donde su obra poética le hizo célebre y quien, en la madurez, regresó gloriosamente a su patria. «Fue Capdepón resumen y “exponente” de toda la retórica al uso en los comienzos del siglo — escribe Mora —, del latiguillo y el sonsonete, del floripondio retórico, el versito de abanico, la oda conmemorativa».<sup>[148]</sup> Un bardo, pues, dentro de la línea poética de Campoamor o Núñez de Arce, y poco amigo de las nuevas corrientes modernistas.

Los «rinconcillistas» recitaban en todas partes versos de Capdepón y le



proclamaban gran poeta de la «raza». Mandaban sus composiciones —elaboradas corporativamente en las mesas del Café Alameda—, a diversos periódicos y revistas locales, donde se publicaban como auténticas. Y por fin su fama llegó a la Corte, donde el crítico Enrique Díez-Canedo, «rinconcillista de paso», se encargó de publicar en *España* (26 mayo 1923) un artículo en el cual se proponía a Capdepón para un sillón vacante de la Real Academia. Mora Guarnido le contestó en otro artículo por el estilo, añadiendo, además, una bibliografía «exhaustiva» de la obra del poeta.<sup>[149]</sup>

A Capdepón se le ocurrió un día dedicar un soneto elogioso al poeta sevillano, poeta de carne y hueso, Juan Antonio Cavestany (1861-1924), con cuya vena lírica se identificaba. En el soneto aludía a su amistad en América:

Amigos fuimos en el Uruguay;  
lustros pasaron desde entonces, ¡ay!,  
que en acíbar trocaron nuestras mieles.  
Hoy, en Madrid, en tu presencia mudo,  
te hago una reverencia y te saludo  
frente al carro triunfal de la Cibeles.<sup>[150]</sup>

Mora cree recordar que dicho soneto se publicó en una revista malagueña, provocando una respuesta iracunda del propio Cavestany, que protestaba no haber conocido jamás, ni en el Uruguay ni en ningún sitio, a un poeta llamado Capdepón.<sup>[151]</sup> Según Francisco García Lorca, sin embargo, lo que pasó fue que, al lado del soneto a Cavestany, se había publicado otro, atribuido al propio poeta sevillano, en el cual éste contestaba agradecido a su compañero granadino.<sup>[152]</sup>

En el libro de Francisco sobre su hermano se reproducen varios sonetos completos de Capdepón, en cuya confección colaboraron ambos hermanos, y en los cuales el vate medita desde Guatemala sobre diversos aspectos de la madre patria. Uno de estos sonetos, con estrambote, satiriza el estilo arquitectónico representado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid, inaugurado en noviembre de 1926 y obra de Antonio Palacios:

¡Oh, qué bello edificio! ¡Qué portentoso!

¡Qué grandeza! ¡Qué estilo! ¡Qué armonía!

¡Qué masa de blancura al firmamento

para hacer competencia con el día!

La ciencia con el arte aquí se alía

con tanta perfección, según yo siento,

que en aqueste soneto solo intento

tras mil enhorabuenas, dar la mía.

En Guatemala existe un edificio

de menor importancia en mi concepto,

y no obstante tuvieron el buen juicio

de nombrar general al arquitecto.

Mas en Madrid yo no he encontrado indicio

de que piensen honrar a tu intelecto.

Ya lo sabes, Palacios, ¡gran patricio!

que a Babilonia antigua has resurrecto.<sup>[153]</sup>

Otro soneto, debido esta vez exclusivamente a Federico, celebraba un segundo viaje de Capdepón a su ciudad natal:

Heme otra vez. Segunda vez mi frente

recibe los efluvios de Granada,

odalisca que sueña recostada

sobre la falda de la mole ingente.

Pebeteros y aromas del Oriente

envuelven tu belleza nacarada  
y el suspiro del ave en la enramada  
al compás del sollozo de la fuente.  
Deja a este bardo triste y sin ventura  
al regresar de su postrer viaje  
que en tu suelo reclame sepultura.  
Que si en Colombia dejo mi linaje,  
yo vuelvo a ti con mi emoción más  
pura para morir como un Abencerraje.<sup>[154]</sup>

El grupo del Rinconcillo reunió, durante varios años, a la juventud más vital y prometedora de Granada, y si algunos participantes en la tertulia nunca abandonarían la ciudad, otros, como ya se ha dicho, irían a parar a los sitios más diversos del mundo.

La fecha de nacimiento media de los diecisiete contertulios más destacados del Rinconcillo se sitúa alrededor de 1893, y en los primeros años del desarrollo artístico de Lorca el apoyo y estímulo de estos camaradas, en general algo mayores que él, serían decisivos. Por todo ello hemos creído conveniente evocar aquí algo de lo que fue aquel fraternal ambiente del Café Alameda de la plaza del Campillo, aun a riesgo de violentar, con ello, la estricta ordenación cronológica de este relato. En el curso del mismo volverán a aparecer los nombres de numerosos «rinconcillistas» con quienes, durante su breve vida, Lorca seguiría manteniendo estrecha amistad.

## LOS ÚLTIMOS VIAJES CON BERRUETA.

## IMPRESIONES Y PAISAJES

**Baeza otra vez**

Lorca volvió a Baeza con Berrueta a finales de abril o principios de junio de 1917, acompañado de otros alumnos de la cátedra de Teoría de Literatura y Arte.<sup>[1]</sup>

En enero había publicado Antonio Machado en *Lucidarium*, la revista de Berrueta y sus discípulos, algunos «Proverbios y cantares», dedicándolos «A D. Martín Domínguez Berrueta, maestro y amigo»,<sup>[2]</sup> y es probable que Federico, después de su primera visita a la ciudad fronteriza, «nido real de gavilanes», en 1916, ya hubiera leído detenidamente al gran poeta. Ahora flamante «escritor» —allí estaba en letras de molde su *Fantasía simbólica* para probarlo—, tuvo que haber disfrutado intensamente de este segundo encuentro con el poeta de *Campos de Castilla*.

Durante la visita actuaron juntos en el curso de un concierto celebrado en el Casino. En 1935 recordaría Machado los sucesos de la tarde al charlar con su biógrafo, Miguel Pérez Ferrero. «A mí me gustan la poesía y la música», le habría confesado Lorca antes de empezar el acto,<sup>[3]</sup> al inicio del cual leyó Machado algunos trozos de *La tierra de Alvargonzález*, arrancando al público una cálida ovación. Luego fue el turno del granadino. Según la versión de Pérez Ferrero, tal vez un poco ampulosa:

Extinguidos al fin los aplausos, y obedeciendo a una seña casi imperceptible de Berrueta, Federico García Lorca, el mozalbeta, se sienta al piano. Todas las

miradas se fijan en su cabeza, un poco gruesa y morena, que inclina un instante sobre el pecho. Así se queda varios segundos, hasta que sus manos atacan el teclado. Entonces se opera el milagro: la figura sentada crece, se hace adulta; sobrepasa las naturales proporciones, y parece llenar la sala por completo. Los oídos de cada uno de los presentes recogen unas notas mágicas, que les despiertan todos los sentidos. No sólo escuchan, sino que ven, tocan, huelen y saborean los sonos. Y delante de sus ojos no advierten otra cosa que al muchacho, el vuelo de sus manos y el movimiento de sus brazos. La ejecución no pretende ser perfecta. Se desborda en un impulso romántico, y se entrega con la pasión que inventa el adolescente en la primera mujer que abraza. Toca el mozo con todo su cuerpo y toda su alma. Parece un gitano en la culminación de su baile, cuya música es de Falla, y se titula *Danza de la vida breve*. Después el público no le consiente que abandone el piano. Ahora son aires del folklore español; aires andaluces, de León, de la Montaña... Y Federico García Lorca concede sus repeticiones con un ademán gracioso que saca de su gesticulación apasionada.<sup>[4]</sup>

Pérez Ferrero no menciona a otro ejecutante de aquel concierto: María del Reposo Urquía. Ella, y su hermana menor Paquita, eran hijas de don Leopoldo de Urquía y Martín, director del Instituto de Baeza hasta su muerte en 1916 y amigo íntimo tanto de Machado como de Berrueta. María del Reposo había conocido brevemente a Federico durante el viaje a Baeza del año anterior, y en 1917 se estrechó su amistad. La chica era de una arrolladora vitalidad, apasionada de Chopin y de Mendelssohn, y en la fiesta del Casino interpretó una *Romanza sin palabras* de éste. Años después, María del Reposo recordaría que en aquella ocasión Federico interpretó a Falla «con un brío tremendo, tremendo». Al joven granadino ella le encontraba, personalmente, «apagado, triste, muy afectivo», observando que «cuando hablaba, se colocaba al borde de la silla con las manos puestas sobre las rodillas». Juntos visitaron varias iglesias, manteniendo entretanto interminables discusiones sobre música y literatura.<sup>[5]</sup>

María del Reposo recordaba haber oído contar a sus compañeros una de las «cosas de Federico» ocurridas durante aquella visita, y en la cual ella lamentaba no haber participado. Delante de la catedral de Baeza se encuentra una bellísima fuente, seca en 1917, llamada de Santa María. Construida en forma de arco triunfal — «parece el cuerpo final de un arco de triunfo al que la tierra se hubiera tragado», escribiría Lorca —,<sup>[6]</sup> fue levantada en 1564 y lleva las armas de Felipe II (según una inscripción tallada en uno de los medallones de la obra, «fue el maestro de traer y sacar el agua y hacer las fuentes, Ginés Martínez natural de Baeza»). Una noche llegaron Lorca y sus amigos a la plaza y se aproximaron a la fuente, que se encontraba bañada de la luz de la luna. El silencio era profundo. Federico,

sobrecogido, sintió la necesidad de dramatizar el momento e, imaginando que la fuente ya no estaba seca, se puso a bautizar, a sí mismo y a sus acompañantes, con aquella quimérica agua «llena de luna». El recuerdo del «bautizo de luna» quedaría muchos años grabado en la mente de los participantes.

«Ciudad perdida» titularía Federico el capítulo de *Impresiones y paisajes* dedicado a Baeza. Su visión del lugar es fuertemente romántica. Baeza habla del pasado, de la implacable marcha del tiempo que todo lo destruye. Aquí todo es abandono, olvido, monotonía, ruina, cansancio, aburrimiento, ausencia de amor. «Pesar grande de estas calles de cementerio por las que nadie pasa», escribe.<sup>[7]</sup> Y hay en este capítulo también una nota de protesta contra la falta de buen gusto de las autoridades locales. Lorca revela que, durante su visita a Baeza, existía una propuesta del alcalde para *urbanizar* —«tremenda palabrota» dice Federico al copiarla— la plaza de Santa María. Ante los ojos del joven se levanta la espantosa visión de jardinillos ingleses, «un monumento a D. Julio Burell o a D. Procopio Pérez y Pérez»,<sup>[8]</sup> quioscos con pasodobles, cuplés y habaneras. «Derribarán el encanto viejo, y pondrán en su lugar edificios con cemento catalán»;<sup>[9]</sup> en este exabrupto volvemos a oír la voz de Martín Domínguez Berrueta que es, a su vez, la voz de la Institución Libre de Enseñanza:

Es verdaderamente angustioso lo que pasa en España con estas reliquias arquitectónicas... Todo trastornado... pero con qué visión artística tan deplorable.

Recordemos la gran plaza de Santiago de Compostela, con el monumento al señor Montero. ¡Qué salivazo tan odioso a la maravilla churrigueresca de la portada del Obradoiro y al hospital grandioso! Recordemos la Salamanca ultrajada, con el Palacio de Monterrey lleno de postes eléctricos, la casa de las Muertes con los balcones rotos, la casa de la Salina convertida en Diputación, y lo mismo en Zamora y en Granada y en León... ¡Esta monomanía caciquil de derribar las cosas viejas para levantar en su lugar monumentos dirigidos por Benlliure o Lampérez!...<sup>[10]</sup> ¡Desgracia grande la de los españoles que caminamos sin corazón y sin conciencia!... Nuestra aurora de paz y amor no llegará mientras no respetemos la belleza y no nos riamos de los que suspiran apasionadamente ante ella. ¡Desdichado y analfabeto país en que ser poeta es una irrisión!...<sup>[11]</sup>

Algunos días después de volver los granadinos a casa, se produjo un acontecimiento que tuvo hondas repercusiones —desagradables— para Berrueta. Y es que, el 4 de junio de 1917, Antonio Machado publicó en *El País* de Madrid, diario de oposición dirigido por Roberto Castrovido («el diario es republicano absoluto», había comentado Rubén Darío en *España contemporánea*),<sup>[12]</sup> un encomiástico artículo

titulado «Granada: el doctor Berrueta».

Machado, ya lo sabemos, admiraba a don Martín. Y este artículo, publicado en un importante órgano de opinión de la capital de España, fue en cierto modo la consagración pública del maestro salmantino. Machado, al cantar las excelentes cualidades de Berrueta, dejó que se le fuera un poco la pluma:

El doctor Berrueta pertenece a esa noble clase de maestros que consagran toda su alma a la enseñanza, que logran el respeto y el amor de sus discípulos y que contribuyen a formar agrupaciones juveniles muy otras de las juventudes de nombre y de oficio ... recorre con sus alumnos los pueblos de España; más que en las aulas tiene su cátedra en el tren, en los coches de postas, camino de las viejas urbes, donde él con sus alumnos busca una viva emoción del arte patrio ... Granada le debe parte del «Renacimiento» artístico de que hoy puede con justicia enorgullecerse. Ha contribuido con otros profesores ilustres —Gutiérrez,<sup>[13]</sup> De los Ríos,<sup>[14]</sup> Almagro—<sup>[15]</sup> a libertar a Granada de aquel pequeño orgullo de ciudad aislada que cree poder bastarse a sí misma y a ponerla en contacto con el resto de España ... Propone un plan de estudios, temas concretos de investigación, y, reservándose una parte de obrero, asigna a cada uno de sus discípulos aquella labor más en armonía con sus gustos...

Pero fue el último párrafo del artículo de Machado el que más polvareda levantó en Granada:

Cuando se habla de Granada, alguien dirá: Manjón. Y en verdad que merece extrema loanza este ilustre filántropo, este benemérito desbravador de gitanos. Pero algunos, tal vez más enterados, citarán otros nombres, y, entre ellos, el de don Martín Domínguez Berrueta.

El padre Andrés Manjón, que moriría en 1923, era un personaje conocidísimo en Granada. Fundador de las Escuelas de Ave María —en 1910 contaban éstas más de cuarenta en toda España—,<sup>[16]</sup> Manjón había empezado su labor en el Sacromonte, barrio gitano de Granada, lo cual explica la referencia de Machado. También era catedrático en la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada, donde era temido por unos, respetado por otros.<sup>[17]</sup> La derecha granadina le consideraba casi un santo, y reaccionó de forma ofendidísima ante el artículo de Machado. A partir de entonces, Martín Domínguez Berrueta sería víctima de numerosa vejaciones dentro y fuera de la universidad. Machado se dio cuenta de que, sin quererlo, había dañado seriamente a su amigo. «La carta que recibe Antonio de su compañero es desoladora —relata Pérez Ferrero—. A veces, la mejor

intención provoca una hecatombe».<sup>[18]</sup>

### Por tierras de Castilla

Berrueta no permitió que aquel desagradable asunto le abatiera el ánimo. El 15 de julio de 1917, *La Gaceta del Sur*, de Granada, informaba que salían aquel día el maestro y sus alumnos para tierras de Castilla. «El estudio comenzará por la antigua ciudad de Palencia —concretaba el diario—. El señor Berrueta lleva como tema principal de su estudio la ruta del Romancero».

Sólo cuatro discípulos acompañaban a Berrueta: Federico, Luis Mariscal, Ricardo Gómez Ortega y Miguel Martínez Carlón López de Zayas.

Después de pasar un día en Palencia, los granadinos continuaron hasta Burgos. En aquella ciudad y su provincia estuvieron tres semanas. Pasaron luego algunos días en Valladolid y, el 7 de agosto, volvieron Berrueta y Lorca solos a Burgos. Allí convivirían juntos durante un mes maestro y alumno.<sup>[19]</sup>

En Valladolid los granadinos visitaron el famoso museo de escultura. A Federico no le gustó el crudo realismo de las imágenes. «¡Hay que pasar las salas del museo de Valladolid! —escribe en *Impresiones y paisajes*—. ¡Horror! Bien es verdad que hay algunos aciertos, pero muy pocos... pero lo demás...».<sup>[20]</sup>

La prensa burgalesa se ocupó profusamente de la estancia en la ciudad de Berrueta y sus discípulos, estancia mucho más larga que la de años anteriores. En una entrevista publicada el día 26 de julio en *El Diario de Burgos*, los granadinos comentan: «Se trata de una comisión que al señor Berrueta dio el Ministerio para hacer investigaciones artísticas. Él ha escogido a Burgos y eso se lo explicarán ustedes muy bien los burgaleses. Y nos ha escogido a nosotros, los que con él formamos algo de familia espiritual, para que utilicemos todos los medios que él tiene en su mano para nuestro mejor aprovechamiento cultural».<sup>[21]</sup> Era cierto que, para ese viaje, Berrueta había «seleccionado aún más a sus discípulos», pues tanto Federico como Mariscal y Gómez Ortega eran valores positivos y probados del curso anterior, siendo Miguel Carlón el único representante del curso 1916-1917.

Las autoridades burgalesas se deshicieron en atenciones para con el grupo de Berrueta, y el alcalde puso a su disposición un automóvil para sus excursiones por



la provincia. La intensidad del programa de Berrueta asombraba y llenaba de admiración a todos. Los cuatro alumnos favorecidos declararon, no sin cierta falsa modestia:

Nuestra vida es muy sencilla. Distribuimos el día del modo siguiente: Aproximadamente dedicamos tres horas al estudio en corporación, visitando los monumentos y las obras de arte, y otras tres las empleamos en los Archivos y Bibliotecas. Unos trabajan en el Archivo de la Catedral, otros en el Ayuntamiento y otros en las Bibliotecas preparan notas y apuntes. Nos quedan luego otras dos horas en las que cada uno escribe y lee lo que quiere. Y luego a gozar de esta hermosura de clima y de esta hermosura de ciudad y de esta hermosura de paseos.<sup>[22]</sup>

Al llegar a Burgos aquel julio, Lorca estaba ya en vías de convertirse en escritor. No sólo había publicado meses atrás su *Fantasía simbólica* sino que, el 29 de junio de 1917, había compuesto el que parece haber sido su primer poema, «Canción. Ensueño y confusión».<sup>[23]</sup> Además ya tenía escritas numerosas cuartillas sobre sus viajes de estudio. En *El Diario de Burgos* publicó aquel verano una serie de cinco artículos, anunciando al mismo tiempo que alguno de ellos formaría parte de un libro en preparación, *Caminatas románticas por la España vieja* (otra vez la palabra «romántico»), con prólogo de Berrueta.<sup>[24]</sup>

Mientras Federico adelantaba en *El Diario de Burgos* trozos del libro proyectado, Luis Mariscal, que el curso anterior había monopolizado la función de escritor del grupo, entregaba crónicas a otro periódico burgalés, *El Castellano*. En todo ello había, sin duda, cierta competitividad entre los dos compañeros. Comparando sus artículos, se aprecia en seguida que la prosa de Lorca es más impresionista, más alada, más lírica que la de Mariscal, que se muestra más erudito y analítico en sus trabajos.

Una de las visitas más interesantes del grupo, hecha a finales de julio, fue al Real Monasterio de las Huelgas, fundado en el siglo XII por Alfonso VIII. En el viaje del año anterior, Berrueta no había podido conseguir el permiso para visitar la clausura de las Huelgas. En 1917 tuvo más suerte, debido a un permiso especial del Nuncio Papal.<sup>[25]</sup>

Tarde inolvidable. Una parienta de Ricardo Gómez Ortega, muy viejecita, era monja de las Huelgas y les mostró su celda, raro privilegio.<sup>[26]</sup> Luego, después de visitar detenidamente el convento y sus tesoros, los visitantes fueron recibidos por la abadesa. La encontraron muy asustada. La situación política del país era entonces extraordinariamente tensa —se hallaba en vísperas de una huelga general— y, ante

la sorpresa de aquellos jóvenes, la religiosa los fue sentando uno a uno en la silla abacial y haciéndoles prometer solemnemente, «como caballeros españoles», protegerlas a ella y a sus monjas en el caso de producirse disturbios. Todos juraron que así lo harían.<sup>[27]</sup>

Tanto Mariscal como Lorca describieron aquella visita en sendos artículos de prensa. El 6 de agosto publicó *El Castellano* el de Mariscal, «El Real Monasterio de las Huelgas», mientras, al día siguiente, salió en *El Diario de Burgos* el trabajo de Lorca, titulado «Las monjas de las Huelgas».

La diferencia de títulos era significativa. Mariscal se muestra emocionado ante la «historia brillantísima» del convento, pero a Federico le interesa mucho más especular sobre los íntimos motivos que pudieran haber tenido aquellas mujeres para encerrarse en tal lugar. Su artículo expresa sobre todo una honda preocupación por la razón de ser de la vida monástica; y si los conventos son «manantiales purísimos de poesía» o «torre de poesía que se levanta por encima de todas las ideas», no cabe duda que también hablan de represión sexual, de negación de la vida:

Bien es verdad que casi siempre lo que induce a dichas santas mujeres a encerrarse en esas solemnidades muertas es un enorme conflicto sentimental, que ellas no pudieron resistir con sus almas sin fuerza. La vida la ven con toda su dramática tramoya y huyen de los hombres para enterrarse en una casona como protesta vivísima a la sociedad... Nuestras almas no pueden comprender ni comprenderán nunca a una monja enclaustrada. Son esencias rotas de amor y maternidad, que al encontrarse solas en el mundo se buscan unas a otras para convertirse en sombras en una tumba antigua... El convento es como un enorme corazón frío que guardará en su seno a las almas que huyeron de los pecados capitales.<sup>[28]</sup>

Las visitas del grupo al monasterio benedictino de Santo Domingo de Silos (1-3 de agosto) y a la clausura de la Cartuja de Miraflores (5 de agosto) le confirmarían al poeta en este análisis.<sup>[29]</sup>

En Silos los viajeros fueron atendidos por el abad, Luciano Serrano, autor de varias obras sobre el monasterio, y durante su breve estancia pudieron conocer a unos personajes pintorescos. Entre éstos destacaba fray Ramiro de Pinedo, hombre cultísimo, oriundo de Bilbao. Pinedo había estudiado en París, era farmacéutico de profesión y se había hecho una fortuna al inventar un vino tónico que tuvo gran éxito comercial. Un buen día, ya mayor, decidió dejarlo todo, abandonando su casa

sin decir nada a nadie.<sup>[30]</sup>

Parece ser que el protagonista de la escena más conmovedora vivida por Lorca en *Silos*, y luego narrada en *Impresiones y paisajes*, no fue otro que Pinedo (a quien el escritor no identifica en el libro, como es lógico).

Ocurrió así. Lorca, después de asistir a misa cantada la primera mañana de su visita a Silos, entabla conversación con el organista, pobre hombre que no conoce más que el canto llano, pues entró de niño en el monasterio y nunca ha salido de él. Cuando Federico le nombra a Beethoven le «sonó a cosa nueva en sus oídos el apellido inmortal».<sup>[31]</sup> Federico, preso de una idea repentina, sube al órgano y se sienta ante las teclas amarillentas:

Entonces vino a mi memoria esa obra de dolor extrahumano, esa lamentación de amor patético, que se llama el *allegretto* de la *Séptima Sinfonía*. Di el primer acorde y entré en el hipo angustioso de su ritmo constante y de pesadilla.

No había dado tres compases cuando apareció en la puerta del camerino el fraile que contó las leyendas en el claustro... Tenía una palidez acentuada. Se acercó a mí y tapándose los ojos con las manos con acento de profundo dolor me dijo: «¡Siga usted, siga usted!»... pero quizá por una misericordia de Dios, al llegar donde el canto toma acentos apasionados y llenos de amor doloroso, mis dedos tropezaron con las teclas y el órgano se calló. No me acordaba de más... El monje apasionado tenía los ojos puestos en un sitio muy lejos. Ojos que tenían toda la amargura de un espíritu que acababa de despertar de un ensueño ficticio, para mirar hacia un ideal de hombre perdido quizá para siempre.<sup>[32]</sup>

Ricardo Gómez Ortega y Miguel Martínez Carlón estuvieron presentes en la capilla mientras Federico tocaba el órgano, pero ninguno de ellos se dio cuenta en aquellos momentos de la dramática escena que se desarrollaba entonces en el camerino. Federico se la contaría después. Ambos recordaban muchos años después la emoción suscitada en ellos por el improvisado concierto, tanto más intensa cuanto que ellos sabían que en aquel templo sólo habían sonado hasta entonces los acordes del monótono canto gregoriano.<sup>[33]</sup>

Después de aquel emotivo incidente, recobrada ya la tranquilidad, el «monje apasionado» le explica a Federico lo sucedido:

«¿Le gusta a usted mucho la música?», le pregunté, y él sonriendo amablemente contestó: «Más de lo que usted se figura, pero yo me retiré de ella

porque me iba a embrutecer. Es la lujuria misma... yo le doy a usted un consejo... abandónela si no quiere pasar una vida de tormentos. Todo en ella es falso... Ahora mi única música es el canto gregoriano».<sup>[34]</sup>

Gran amigo del pintor Darío de Regoyos, de Zuloaga y de Miguel de Unamuno —le muestra a Federico varias pajaritas de papel hechas por el filósofo de Salamanca—, el monje está resignado a pasar en Silos los días que le queden:

«Cómo se conoce —le dije— que ha sido usted hombre de gran mundo»... «¡Demasiado! —exclamó con tristeza—; pero yo que he sufrido tanto con los hombres he hallado aquí un refugio de serenidad y de paz. Ya voy para viejo y no tengo ilusiones, quiero morir aquí».<sup>[35]</sup>

La tristeza y el aislamiento de la vida monástica se resume para Lorca en ese momento angustiosísimo en que aquel monje, que ha rechazado la música porque «es la lujuria misma», se halla de improviso, ante el conjuro beethoveniano, invadido por su pasado, por el pasado que él quería creer ya muerto pero que todavía estaba vivo dentro de él. Este personaje —único de *Impresiones y paisajes* suficientemente delineado como para quedar grabado en nuestra memoria— expresa toda la angustia que supone para Lorca la renuncia a la carne.

El pintor Manuel Ángeles Ortiz, intrigado por el relato que le hiciera Federico de su visita a Silos, no pudo resistir la tentación de pasar una estancia en el monasterio poco tiempo después. Llevó consigo una tarjeta de presentación para Pinedo firmada por Miguel de Unamuno. Ortiz y Pinedo se hicieron amigos y planearon editar juntos un libro sobre los capiteles del claustro románico, con texto del monje y dibujos del pintor.<sup>[36]</sup> Pero la colaboración no dio fruto, aunque Pinedo sí publicó en años posteriores varias obras sobre Silos.<sup>[37]</sup>

En la Cartuja de Miraflores los granadinos conocieron a otro extraño personaje de «conversión tardía», el hermano Tarín, que aparece en *Impresiones y paisajes* como el «monje de las barbas, severo y simpático».<sup>[38]</sup> Hay en el Turquestán oriental un río Tarim que se pierde en el Lob Nor, pantano del desierto de Gobi, y parece ser que el cartujo había adoptado aquel nombre para simbolizar su desaparición del siglo. Se decía que Tarín había ocupado puestos públicos importantes y que, como el padre Pinedo, su vida antes de entrar en clausura no había sido nada ordenada.<sup>[39]</sup>

La visita a la Cartuja, aun más que la de Santo Domingo de Silos, convence a Lorca de la futilidad y, esta vez, de la hipocresía de la vida monástica. Al joven

escritor tal vida se le aparece ya como poco menos que una desesperada evasión sexual:

Es harta cobardía estos ejemplos de los cartujos. Ansían vivir cerca de Dios aislándose... pero yo pregunto ¿qué Dios será el que buscan los cartujos? No será el Jesús seguramente... No, no... Si estos hombres desdichados por los golpes de la vida soñaran con la doctrina del Cristo, no entrarían en la senda de la penitencia sino en la de la caridad. La penitencia es inútil, es algo muy egoísta y lleno de frialdad. Con la oración nada se consigue, como nada se consigue tampoco con la maceración. En la oración se pide algo que no nos pueden conceder. Vemos o queremos ver una estrella lejana, pero que borra lo exterior, lo que nos rodea. La única senda es la caridad, el amor los unos a los otros.<sup>[40]</sup>

Para Federico, la regla cartujana niega la humanidad esencial del hombre, y viene a ser una especie de autocastración. Además, tal regla no logra su propósito, no puede hacerlo:

Por las noches muchos hombres destos [*sic*] que son jóvenes y vibrantes de vida, verán desde su cama visiones de mujeres a quien amaron, gentes a quien despreciaron, y amarán y despreciarán, y querrán cerrar los ojos, pero los tendrán abiertos... porque los hombres no somos quién ni podemos encauzar nuestras almas hacia el lago sin inquietud y sin dolor que deseamos.<sup>[41]</sup>

En la Cartuja, «verdaderamente anticristiana»,<sup>[42]</sup> donde el silencio y la soledad actúan como «grandes afrodisíacos»,<sup>[43]</sup> siente compasión por esos «sepulcros de hombres que se mueven como muñecos en un teatro de tormentos»,<sup>[44]</sup> y quisiera ahuyentar con su risa juvenil a las sombras y fantasmas que los persiguen:

El alma siente deseos de amar, de amar locamente y deseo de otra alma que se funda con la nuestra... deseos de gritar, de llorar, de llamar a aquellos infelices que meditan en las celdas, para decirles que hay sol, y luna, y mujeres, y música, de llamarlos para que se despierten para hacer bien por su alma, que está en las tinieblas de la oración, y cantarles algo muy optimista y agradable... pero el silencio reza su canto gregoriano y pasional.<sup>[45]</sup>

Es tentador comparar los conventos de *Impresiones y paisajes*, evocados en los albores de la trayectoria literaria de Lorca, con el escenario de *La casa de Bernarda Alba*, escrita en 1936, muy poco tiempo antes de su fusilamiento. La frustración erótica será uno de los temas principales de toda la producción lorquiana, y en los

conventos y monasterios de Burgos, tal como los hace vivir Lorca en las páginas de *Impresiones y paisajes*, apenas se aprecia sino un símbolo de la represión sexual. Además, como veremos, los escritos de Lorca inmediatamente posteriores a su última estancia en Burgos demuestran que para el poeta, en esas fechas, la obsesión con la abnegación sexual es mucho más que un mero tema literario.

Hemos indicado que, a partir de principios de agosto de 1917, Federico pasó un mes a solas con Berrueta en Burgos. ¿Por qué únicamente Federico? Según Ricardo Gómez Ortega por una razón muy sencilla: Berrueta solía llamar a Lorca «nuestro Epulón», por ser el «rico» del grupo y por su tendencia a prodigar propinas demasiado generosas. Era, en realidad, el único de los cuatro discípulos del catedrático en condiciones de costear tan prolongada estancia fuera de casa.<sup>[46]</sup>

Fue, sin duda, un mes muy importante en la vida del poeta. En Burgos se dedicó a elaborar el texto de su libro, y publicó dos artículos más en la prensa local: «Las reglas en la música» (*El Diario de Burgos*, 18 de agosto) y «Mesón de Castilla» (mismo periódico, 22 de agosto). El segundo artículo lleva fecha de 20 de agosto, y Federico añade al pie que formará parte de la obra *Caminatas por la España Vieja* (ya ha sido suprimido el adjetivo «románticas»).

El artículo sobre las reglas en la música, no recogido en *Impresiones y paisajes*, es de una extraordinaria importancia como expresión de la sensibilidad de Lorca en esa época en que se transformaba en escritor quien antes había sido exclusivamente músico. Como apreciará el lector, aparece al final de la disquisición una clarísima alusión al insólito episodio ocurrido pocos días antes en el camerino del órgano de Santo Domingo de Silos:

### LAS REGLAS EN LA MÚSICA

La música es en sí apasionamiento y vaguedad.

Con las palabras se dicen cosas humanas; con la música se expresa eso que nadie conoce ni lo puede definir, pero que en todos existe en mayor o menor fuerza. La música es el arte por naturaleza. Podría decirse que es el campo eterno de las ideas... Para poder hablar de ella, se necesita una gran preparación espiritual y, sobre todo, estar unido íntimamente a sus secretos. Nadie, con palabras, dirá una pasión desgarradora como habló Beethoven en su *Sonata appassionata*; jamás veremos las almas de mujeres que Chopin nos contó en sus *Nocturnos*...

Para sentirla es necesario poseer imaginación loca y nerviosa, y casi se puede afirmar que una vez vencido el formidable dragón de su técnica, el que tiene dentro la fantasía y la pasión habla con ella inconscientemente.

Seguramente Glinka no se dio cuenta de que usó por vez primera la escala de tonos raros. Ni Rameau notó la «sexta añadida» descubierta por él por necesidades de la expresión de su alma. Los «escolásticos ñoños», y pone-trabas, aún se escandalizan de las «quintas» consecutivas que tantas maravillas se pueden hacer con su uso, y se hacen de cruces al escuchar las modulaciones maravillosamente desquiciadas de Debussy...

Y es que las reglas, principalmente en este arte de la música, son inútiles, sobre todo cuando se encuentran con hombres de temperamento genial, a la manera de Strauss... Y lo mismo ocurre con todas las Artes y con la poesía. Llegó Rubén Darío «El Magnífico», y a su vista huyeron los sempiternos sonetistas de oficio que son académicos y tienen cruces, y huyeron aquellos de las odas a lo Quintana, y los que hacían poemas a lo Ercilla. Y él rompió todas las reglas, pero con aquella cantidad de ideas y de espíritu que guardaba en su corazón hirió el silencio cuando cantó su *Marcha triunfal*... Y es que las reglas se han hecho tan sólo para las mediocridades, que a la fuerza se empeñan en hacer una obra y se aprenden esos infectos manuales y dale que le das hasta que enseñan o un soneto hecho en tres años o una misa en Do mayor.

Desde luego, que para base no hay más remedio que aprender las reglas, pero una vez por encima de ellas, si se rompen, únicamente hay que inclinar la cabeza ante las obras.

Los espíritus fuertes o débiles, pero grandes, nunca se fijan en las reglas, porque las reglas del arte son únicamente para cierta clase de temperamentos. Y cuando llegan los apasionados, los epopéyicos, los dulcemente histéricos y locos, no las miran y van adelante con su corazón; y aparece Wagner, tan despreciado y amado, y Ravel, tan técnico y tan extraño que hace sonar instrumentos que no existen, y Debussy con su honda y extravagante melancolía...

Para la iniciación son las leyes muy necesarias, pero cuando los momentos dramáticos y hondos de la vida envuelven al músico, éste, en sus amargas, lo atropella todo y habla y hace sentir a los demás muy fuerte en una obra llena, según los puristas, de imperfecciones... Las pasiones humanas son mil y mil en infinita tonalidad, y mil y mil los hombres que cada uno ve las cosas según su alma, y si una corporación o una academia da un libro, en el cual dice lo que hay que hacer y no

hacer, aquellos espíritus alegres o atormentados, religiosos o perversos, lo rechazan con espantoso terror como un águila a quien van a cortar las alas..., y es una cosa de lógica aplastante. ¡Cómo encerrar un corazón en una cárcel de otro! Por muy extraños que sean los choques desenlazados de segunda que tanto usa Debussy, nadie puede afirmar ni negar que aquello sea un absurdo; sólo podrá decir: me gusta, no me gusta; pero nunca: esto es malo o bueno. Entre la bondad y la maldad sólo existe la diferencia de la manera de mirarlas..., y además que nadie, absolutamente nadie, tiene el don divino de saber y comprender los estados de las almas. Por regla general, estos señores ponefaltas, que no saben una palabra de sentimiento y que se agarran a las reglas como el niño hambriento a la teta, son unos pobres infelices que creyeron que ya tenían todo el bagaje intelectual, con poseer un diploma laudatorio de una de esas nefastas corporaciones.

Pero son los que enturbian las vidas a los artistas, criticándolos, obscureciéndolos y ahogándolos con su influencia..., y se recuerda aquella fauna de hombres hienas que mordían a Beethoven, y los que aún impiden la gloria de los genios modernos...

No hay nada más estéril y vacuo que un reglista de esos que miran en los discursos si ha habido exordio.

Esos catálogos de acordes que aún se estudian y que a tantos muchachos hacen olvidar la música, y que castran espiritualmente, son los que dicen más descaradamente el imposible de ajustarse a sus mandamientos.

Hay ideas en los hombres tan grandiosas que no admiten el molde del compás, y si lo varían y lo rompen con amor, con fuego tal, y como lo sienten, si con aquello han expresado un raro pensamiento, se debe dar por bien hecho, y si nosotros lo sentimos en su dolor, hemos de afirmar su enorme expresión y, por lo tanto, lo enormemente artístico que es...

Y hay también que pensar que en la música, donde tanto se expresa el dolor, que éste salta por encima de todas las cosas y producirá alteraciones inarmónicas y armónicas raras..., pero ¿qué cosa más desquiciada que el dolor?...

Siempre que la obra exprese un estado de ánimo con suma expresión, debemos callar ante ella... El delicado Lully hizo aquellos minués tan perfectos, tan deliciosos, tan sujetos a las leyes de la armonía de su tiempo..., y habrá nada más correcto ni más atildado que un minué..., y ahora Strauss hace su Quijote tan discutido, con toda la baraúnda orquestal y aún es poca y poco desbarajustada para



lo que él quiso contar con sonidos.

Lo incomprensible para muchos de este arte de la música, les impide poder sentir sensaciones que ningún arte da y que sobrepuja al alma misma. Yo conozco a personas que se retiraron de oír música, abrumadas por las ideas que sentían. Un arte así no cabe en las reglas. La noche no tiene reglas ni el día tampoco. Ahora bien, que muy pocos son y serán los que hablen trágicamente con ella... Es una vampiresa que devora lentamente al cerebro y al corazón... ¿Ejemplos? Todos los músicos.<sup>[47]</sup>

Rebeldía, desbordante confianza en sus propios conocimientos y criterios musicales, profunda admiración por Rubén Darío (que comentaremos en el próximo capítulo), identificación con las aspiraciones de la vanguardia artística contemporánea, sarcasmo, exaltación, humor, apasionamiento: en esta prosa juvenil aparece el cabal reflejo de un Lorca que ya se sabe original creador.

Federico andaba enamorado por esta época de una joven granadina, María Luisa Egea González, que vivía en la Gran Vía, número 41, y era hija del rico industrial, oriundo del pueblo de Alomares, Antonio Egea.<sup>[48]</sup> El hermano de María Luisa, Juan de Dios, abogado y luego diplomático, frecuentaba el Rinconcillo y otro hermano, Fernando, llegaría a ser actor bastante conocido («Fernando Granada»<sup>[49]</sup>). María Luisa, cuatro o cinco años mayor que Federico, era buena pianista, rubia y —según ha recordado Manuel Ángeles Ortiz— «extraordinariamente bella».<sup>[50]</sup> Tal vez conociera Lorca a la chica cuando los García ocupaban, temporalmente, en 1916-1917, un piso en la casa número 34 de la misma avenida, antes de instalarse en la Acera del Casino. Sea como sea, María Luisa visitaba con frecuencia la casa del futuro poeta y, a veces, tocaba dúos con él al piano.<sup>[51]</sup>

Sabemos por unas cartas de José Fernández-Montesinos a Federico, escritas durante este verano de 1917, que aquel amor —amor por lo visto no declarado— le atormentaba. Es una tragedia el que las cartas de Federico a Montesinos hayan sido, al parecer, extraviadas o destruidas.<sup>[52]</sup> Confesando su estado de ánimo, ha calificado a María Luisa de «mujer fría» en una de ellas.<sup>[53]</sup> «Aclararme lo de “mujer fría” —le contesta el amigo—. ¿En qué te fundas?»<sup>[54]</sup> Al recibir la respuesta de Lorca, todavía en Burgos con Berrueta, Fernández-Montesinos trata de animarle:

Querido Federico: Acabo de recibir tu carta; no te hagas ilusiones, no hay tal frialdad ni tales juegos. Debes convencerte, por el contrario, de que eres uno de los mortales más felices. ¡Si nosotros pudiéramos recibir cartas de las mujeres que queremos! Pues teniendo de tu parte la confianza y la retórica, ¿cómo no

aprovechas esa licencia epistolar? ¿Por qué no te dedicas a conmoverla con esas patéticas expresiones dolientes? Claro que me parece muy bien que no lo hagas. No sé cómo te he de consolar... Cuando vuelvas a Madrid puedes estar muy mejorado. Procura estarlo de manera que podamos reírnos de todo lo imaginable, incluso la Egea, que es una hermosa bestia, como la mayor parte de sus congéneres y la totalidad de sus compatriotas.<sup>[55]</sup>

Pero Federico no se detiene en Madrid. El 27 de agosto, Montesinos le escribe:

Querido Federico: hoy he recibido un giro de 30 pesetas que me has enviado desde Burgos. Te lo pedí en momentos en que estaba próximo al suicidio, y lo recibo en sazón de no mayor holganza económica. Muchas gracias. ¡No esperaba menos de ti! Las razones que me movieron a pedirte esas pesetas son más para dichas de palabra que para escritas. Ya charlaremos de todo esto en Granada a donde marcharé, creo, para fines de septiembre. He sabido tu marcha precipitada y como no te has dignado venir a saludarnos. Yo esperaba que pasarías unos días con nosotros. Ortega supo por Berrueta tu partida y te aguardamos inútilmente. Supongo que todo esto es consecuencia de tu estado sentimental. Me dijo Ricardo que te habías enamorado atrozmente. Esa huida augura un desgraciado desenlace y así te compadezco. Espero que me escribirás de todas estas cosas en breve y extensamente.<sup>[56]</sup>

¿Se trata aquí de otra aventura amorosa ocurrida en Burgos? Parece ser que sí, pues Ricardo Gómez Ortega —el «Ortega» de la carta de Montesinos— se acordaba vagamente de ello cuarenta años después.<sup>[57]</sup>

Lorenzo Martínez Fuset se daría cuenta por esos mismos días de que Federico pasaba por una crisis. El 7 de septiembre de 1917 contesta las dos cartas que acaba de recibir del poeta, diciéndole:

No sé lo que te sucede. Te ves apenado, contristado, pues acude a mi fuente y refugio. Oye, ¿qué es ese tu estado enigmático de tus cartas? Explícame y pronto, pues la avidez me devora.<sup>[58]</sup>

Está claro, pues, que durante este último viaje de estudios con Berrueta la vida sentimental de Lorca atraviesa una época de profundo desasosiego.

En su visita a la Cartuja de Miraflores, los granadinos habían admirado la célebre imagen de la cabeza de san Bruno tallada por el portugués Manuel Pereira

(¿1600?-1667). Según Ricardo Gómez Ortega, Federico, aún más que sus compañeros, se había impresionado vivamente ante la escultura, «dando saltos y brincos de entusiasmo y haciendo aspavientos muy al estilo de don Martín».<sup>[59]</sup>

Unas pocas semanas después, el 25 de agosto de 1917, estando ya solos en Burgos Federico y Berrueta, éste publicó en la revista madrileña *La Esfera*, de gran prestigio, un artículo titulado «La cabeza de San Bruno», acompañado de una magnífica fotografía de la obra. Artículo fervorosamente entusiasta. Escribe Berrueta:

No pueden ser la cabeza de San Bruno ni su cara las de un infantilismo piadoso, ni las divinamente embobadas de un extático, ni tener las vulgares expresiones de cualquier santo fundador a la vista de un modelo de fraile jovencito, temeroso, cándido o tonto.

Hay que dar a Pereira la gloria: él ha hecho la cabeza de San Bruno. Es difícil decir, describiéndolo con palabras, más de lo que dice a quien sepa ver y oír, la obra de arte.

Mira: éstos fueron la vida y el pensamiento y la muerte y la intuición religiosa de San Bruno; ésa es su cabeza. Y rendirse, asombrarse y gozar.

La cabeza de este San Bruno es de varonil dureza: la mirada hundida en algo que da luz y que asusta, que embarga y que hace callar. Es el hombre de heroísmo espiritual, triunfador en las agonías de la ley natural con el ansia de la perfectibilidad divina: facciones desecadas, austeras, penitentes, dormidas, la boca del no querer hablar...

### *Impresiones y paisajes*

Por los mismos días Lorca escribió, para incluirla en *Impresiones y paisajes*, una descripción de la escultura tan elogiosa como la de su maestro. Al volver a Granada a principios de septiembre ya tenía redactado el grueso de su libro, y sorprendió vivamente a sus contertulios del Rinconcillo con la revelación de su vocación literaria. Ante los «rinconcillistas» leyó numerosas cuartillas del

manuscrito, incluidas las dedicadas al San Bruno de Pereira. Pero éstas no gustaron. En opinión de la confraternidad del Café Alameda hablaba en ellos la voz de Berrueta, no la de Federico. Y Berrueta, para la mayoría de los «rinconcillistas», era anatema: por lo que ellos consideraban su falta de rigor intelectual y, lo que era peor, su excesiva presunción en materia de arte. Aquellos jóvenes no aprobaban en absoluto, ni compartían, el respeto que sentía Lorca por su maestro, e insistieron en que no debiera dar a la imprenta un texto que venía a ser mero eco del ya publicado por Berrueta en *La Esfera*. Especialmente adversa fue la reacción de José Mora Guarnido, vigoroso crítico de don Martín. Lorca, ante esta arremetida, se dejó convencer, y se prestó a componer otra interpretación, mucho menos favorable, de la obra de Pereira.<sup>[60]</sup> Esta nueva versión, publicada en *Impresiones y paisajes*, constituía una brutal traición a Berrueta, y fue interpretada por éste como tal, dando lugar a una abrupta y definitiva ruptura entre catedrático y discípulo cuando se editó el libro en la primavera de 1918. Decía Lorca ahora de la cabeza de San Bruno, entre otras cosas:

Indudablemente la escultura está bien hecha, pero ¡qué poca expresión! ¡Qué actitud de eterna teatralidad! El santo del silencio y de la paz mira al crucifijo que lleva en las manos con aire indiferente, como si mirara otra cosa cualquiera. Ni el sufrimiento espiritual, ni la lucha con la carne, ni la locura celestial aparecen grabados en el gesto de la efigie. Es un hombre... cualquiera que haya pasado cuarenta años en el mundo tiene el sello mismo del sufrimiento vulgar... Estamos en España soportando una serie insoportable de esculturas ante las cuales los técnicos se extasían, pero que no poseen en sus actitudes, en sus expresiones, un momento de emoción ... Pobre idea del pobre señor Pereira, que imaginó al Bruno loco del misticismo reposado y doloroso como un hombre vulgarísimo, después de haber comido y discreteado un poco...<sup>[61]</sup>

Berrueta no podía por menos de verse aludido en la sarcástica referencia a los «técnicos extáticos». Y aunque, con el paso de unos pocos meses, Lorca hubiera cambiado de parecer respecto a la escultura de Pereira —cosa difícil de creer—, tampoco era necesario que todo ello lo convirtiera en ataque dirigido contra el maestro que tanto le había ayudado.

Público ya su empeño en ser escritor, Federico se había entregado febrilmente a partir de septiembre de 1917 no sólo a preparar la edición de su libro sino a llenar nuevas cuartillas. En diciembre dio a conocer en la revista granadina *Letras* dos «Impresiones del viaje»: «Santiago» (10 de diciembre) y «Baeza. La ciudad» (30 de diciembre), habiendo escrito entretanto numerosas prosas y poesías que comentaremos en el próximo capítulo.

Don Federico García Rodríguez, padre del poeta, andaba un poco perplejo por aquellos días. Su hijo —éste ya se lo había declarado— estaba decidido a publicar un libro sobre sus excursiones con Berrueta. Y, claro, sería el padre quien tuviera que cargar con los costes de la edición. Don Federico decidió consultar el caso con varias personas en cuyo criterio confiaba. Entre éstos figuraban Luis Seco de Lucena, director de *El Defensor de Granada*, Miguel Cerón Rubio y Andrés Segovia. Después de proceder a una detenida lectura del manuscrito, todos apoyaron, como grupo, la iniciativa editorial de Federico. «Nos gustó —ha recordado Segovia—, y en seguida hablamos con don Federico y le manifestamos que, a nuestro juicio, su hijo tenía un gran talento como escritor y un espléndido porvenir literario».<sup>[62]</sup>

El padre, siempre generoso, aceptó la decisión de sus consejeros. Editaría gustoso el primer libro de su hijo.

Federico, que, según Mora Guarnido, y contrariamente a su costumbre posterior, se mostraba impaciente por publicar cuanto antes aquella obra, entregó el manuscrito a un prestigioso establecimiento granadino, Tipografía y Litografía Paulino Ventura Traveset, situado en la calle Mesones, número 52. La empresa, fundada en 1835, comprendía, además, la librería más antigua de la ciudad, y una de las más antiguas de toda España.<sup>[63]</sup> Con Ventura Traveset había publicado Ángel Ganivet, en 1897, su *Idearium español*, y al año siguiente la casa sacó la primera traducción al castellano de *Los cuentos de la Alhambra* de Washington Irving. Era, sin duda, una de las empresas más sólidamente enraizadas en la cultura de Granada.

El 1 de febrero de 1918, en vísperas de la publicación de *Impresiones y paisajes*, Federico le escribe a su amiga María del Reposo Urquía, que sigue viviendo en Baeza. Tiene que pedirle un favor:

Apreciable y lejana amiga: Quizá extrañará a V. que le escriba así tan de pronto, pero como nunca su menudita y simpática figura se fue de mi imaginación creo siempre que hablo con V. Es la quizá correspondencia ideal, la de las almas. ¡Ah! no se ría, no se ría, Reposo... Me atrevo a escribirle (y digo me atrevo porque en España estas cosas son atrevimiento) para pedirle un favor. Yo estoy editando un libro. ¿Me aceptáis que os dedique un capítulo?... Contestadme pues... Creo que tendré la honra de recibir su respuesta, no espero otra cosa de una mujer como V. tan amante de Chopin y tan buena intérprete de sus obras. Hay veces, amiguita Reposo, que sentimos el ansia de escribir a un alma oculta en las lejanías y que ese alma escuche nuestro llamamiento de amistad. En la época actual nosotros los

románticos tenemos que hundirnos en las sombras de una sociedad que sólo existe en nosotros mismos. V. es una quizá romántica como yo que sueña, sueña en algo muy espiritual que no puede encontrar. ¡Sí, sí! No se ría. Aunque provoque risa en V. (cosa que no creo) es así aunque no lo quiera. Siempre tenemos una amargura que no logramos arrancarnos. Perdón si le molesto... yo soy demasiado apasionado... No quiero molestarla más. ¿Acepta V.? Yo lo hago con todo mi corazón. Fue V. una de esas mujeres que pasan por el camino de nuestra vida dejando una estela de tranquilidad, de simpatía, de quietud espiritual. Algo así como el perfume de una flor escondida en las lejanías... Qué mal escribo, ¿verdad? Perdón. Contésteme enseguida si no tiene inconveniente. Lo agradeceré infinitamente.

Cuente siempre con su amigo

FEDERICO GARCÍA LORCA<sup>[64]</sup>

María del Reposo Urquía, que guardaría como un tesoro aquella carta de Federico, contestó afirmativamente. Años después recordaba su emoción al llegar a sus manos, poco tiempo después de recibir la carta que hemos reproducido, su ejemplar de *Impresiones y paisajes* y al ver que Federico le había dedicado el capítulo sobre Baeza.<sup>[65]</sup>

La amistad que unía a Lorca y María del Reposo, fruto de unos pocos días de convivencia, sería rememorada con gratitud por ésta durante toda su vida. Nunca volvieron los dos a verse a partir de 1917, de modo que el pequeño poema «Encuentro», perteneciente a la *suite* «El jardín de las morenas» publicada en *Índice* (la revista de Juan Ramón Jiménez) en 1922, queda como otro testimonio de la «memoria viva» del poeta:

María del Reposo

te vuelvo a encontrar

junto a la fuente fría

del limonar.

¡Viva la rosa en su rosal!

María del Reposo,  
te vuelvo a encontrar,  
los cabellos de niebla  
y ojos de cristal.  
¡Viva la rosa en su rosal!

María del Reposo,  
te vuelvo a encontrar.

Aquel guante de luna que olvidé,  
¿dónde está?

¡Viva la rosa en el rosal!<sup>[66]</sup>

El 17 de marzo de 1918, con *Impresiones y paisajes* ya en prensa, Lorca dio en el Centro Artístico y Literario de Granada una lectura de varios capítulos del libro. La velada constituyó un éxito rotundo. En el ambiente provinciano de la ciudad, donde se repartían entonces los laureles poéticos locales Alberto Álvarez de Cienfuegos y Manuel Góngora, la voz y personalidad literarias de Federico surgieron aquella noche potentes y originales. Las reseñas publicadas el día después en la prensa nos restituyen el ambiente del acto y el entusiasmo con que los amigos del poeta acogieron la revelación de su talento como escritor.

Decía *El Defensor de Granada*:

#### EN EL CENTRO ARTÍSTICO. UNA LECTURA

El joven escritor don Federico García Lorca leyó anoche en el Centro Artístico, ante un selecto auditorio, algunos capítulos de su libro *Impresiones y paisajes*, próximo a publicarse.

La lectura fue escuchada con agrado y aplauso, pues en realidad lo merecía. Por lo que pudimos juzgar, el libro está llamado a tener un gran éxito, pues sus

páginas, escritas brillantemente, reflejan hondas emociones espirituales y visiones de un colorido sobrio y sincero, que revelan un temperamento literario muy vigoroso.

No es aventurado augurar que el señor García Lorca se creará una reputación literaria con su obra *Impresiones y paisajes*.

Los concurrentes a la agradable velada felicitaron cordialmente al joven escritor.<sup>[67]</sup>

Y *El Noticiero Granadino*:

## CENTRO ARTÍSTICO

Anoche, a las nueve y media, dio lectura a distintos capítulos del libro *Impresiones y paisajes* (que en breve aparecerá) su autor el joven literato don Federico García Lorca.

Hace tiempo que lo conocía y siempre le consideré como joven de talento, de los que según el tópico «prometen». Pero anoche tuve ocasión de confirmar el juicio que de él tenía formado, añadiéndole otras no menos relevantes cualidades: Federico García Lorca une a su buen natural, sólida cultura y cualidades que le aseguran un envidiable puesto en la república de las letras. ¿De las letras, nada más? No. Oígasele ejecutar al piano las más escogidas composiciones clásicas particularmente, y se verá en él no el poseedor pleno de la técnica, sino el sentimental, el hombre cuya alma vibra al compás de los dulces acentos musicales.

Escúchense sus juicios sobre cualquier obra pictórica de los más diversos géneros y se le tendrá forzosamente por un crítico concienzudo y en su rostro se verá reflejarse la emoción del que siente hondamente. Oírle tratar de arquitectura es incluirle en la categoría del «verdadero artista».

¿A qué hablar, pues, de su lectura de anoche, fruto de una meditación honda, asuntos difíciles desarrollados con soltura, elegancia y amenidad sin igual, si bien pronto ha de darla a la luz pública y entonces no de oídas, sino con las páginas delante, hemos de emitir juicio, y laudatorio a juzgar por lo que anoche escuchamos?

Bastante ahora para delinear a grandes trazos la figura de mi buen amigo



Federico. Éste es el prólogo. La obra... en seguida va a empezar.<sup>[68]</sup>

Este segundo artículo, notable por su perspicacia, se debía a la pluma de Eloy Escobar de la Riva. Y es sorprendente constatar la seguridad con que el periodista anunciaba el brillante porvenir que le esperaba al joven escritor.

El primero de enero de 1918 había empezado a publicarse en Granada una revista estudiantil, de orientación renovadora, titulada *El Eco del Aula*. Su director era el «rinconcillista» Ricardo Corro Moncho (que, como Federico, sería asesinado durante la guerra civil) y, en su segundo número (15 de enero), colaboró Francisco García Lorca, bajo el seudónimo de *Helios*, con el poema «Albayzín», ya mencionado. En el número seis de la revista, correspondiente al 27 de marzo, se publicó un cuento inédito, y aburridísimo, de Miguel de Unamuno —*La sima del secreto*—, y una reseña de la lectura de Federico escrita por su amigo José Murciano. El artículo tiene interés porque en él se aprecia que el traslado de Lorca a Madrid está ya decidido. Antes de asistir a la lectura, Murciano ha acudido a la exposición, mencionada antes, del pintor Ismael González de la Serna, diseñador de la portada de *Impresiones y paisajes*. Se congratula de que los cuadros de Ismael «no representan nunca esos jardines generalifeños o esos tiestos de claveles pletóricos de sol», y termina su artículo comentando que aquel pintor «no encontrará aquí ambiente». Luego habla de Lorca:

La misma noche que visitamos la exposición en el Centro Artístico tuvimos otra gran alegría: nuestro querido amigo Federico García Lorca leyó algunos capítulos de su libro, que habrá de aparecer muy pronto: *Impresiones y paisajes*.

En estos momentos quisiéramos tener su pluma maravillosa, la única que podría describir, tal como se merecen, las bellezas de este libro enorme; pero ya que no podemos, dejaremos hacerse cargo de ello al lector, juzgando por el efecto que causó su lectura en el público, y diremos que durante todo el tiempo en que la voz clara y armónica de su autor resonó en la sala, puede decirse que jugó con el público; unas veces emocionándolo intensamente con sus descripciones de asuntos de tristeza y miseria; otras, con rasgos de humorismo lleno de gracia y perspicacia; no sabíamos si reír o llorar...

Sus palabras resonaban en nuestros oídos como admirable sonata, con sus modulaciones y pausas, con sus pujantes *allegros*, con sus cadenciosos y lánguidos *pianissimos*.

Y se aplaudió atronadoramente, febrilmente...

Nos ha sorprendido en gran manera nuestro amigo; nosotros habíamos charlado con él, cambiábamos impresiones, y habíamos anotado en seguida un muchacho de gran talento, con aspiraciones e ideales; en una palabra, un muchacho que se destacaba y se despegaba, por decirlo así, del maremágnun imbécil de pollos almidonados e insulsos, y de poetas melenudos y románticos; mas nunca sospechábamos que escribiera, nada nos decía... Hasta que un día le sorprendimos un verso, y tras del verso un libro a punto de salir, y tras éste, otros muchos en preparación.

La araña tejía su tela en silencio.

Y nos leyó sus trabajos y vimos con respeto y admiración que en la literatura surgía una figura genial y potente de entre escombros y mustios romanticismos empalagosos y pedanterías insufribles...

Mas éste es otro que aquí no hallará ambiente.

Y el pájaro pronto volará de la jaula.<sup>[69]</sup>

*Impresiones y paisajes* se puso a la venta en la segunda semana de abril de 1918. A las evocaciones castellanas, que forman el meollo del libro, y las de Baeza, Federico había añadido algunas impresiones de Granada, unas meditaciones sobre los jardines, y una serie de páginas sueltas — poco más que esbozos— reunidas bajo el título «Temas».

La obrita fue comentada, naturalmente, en la prensa local. El 14 de abril, en una breve noticia, *El Defensor de Granada* le ponía algunos peros:

Todo el libro se halla impregnado de una dulce melancolía romántica, que contrasta con la rigidez de perfiles de las ciudades castellanas. Su prosa es locuaz y su exposición clara. ¡Lástima que emplee frecuentemente ciertos modismos que tanto disuenan de la austeridad y casticismo de la época que canta!<sup>[70]</sup>

Unos días después, el 19 de abril, el veterano periodista granadino Aureliano del Castillo, autor de una novela hoy olvidada, *Mari-Gracia*,<sup>[71]</sup> publicó en el mismo diario una larga reseña elogiosa del libro. El periodista había sabido captar la intención subjetiva del libro, señalada por el propio Lorca en su «Prólogo» («Hay que interpretar siempre escanciando nuestra alma sobre las cosas...»), y notaba, correctamente, la preocupación del joven autor con la renuncia que para éste suponía la vida monástica: «García Lorca padece hasta el dolor, considerando aquella vida de forzoso renunciamiento, de inquietante silencio». También le llama

la atención a Aureliano del Castillo el análisis que hace Lorca de los sepulcros de Burgos, análisis que sin duda debía mucho a Berrueta: «García Lorca ha descubierto una venganza de los plebeyos artistas que los labraron, en cada uno de los fastuosos sepulcros, guardadores de cenizas señoriales. El lápiz y el cincel fueron puñales en las manos de aquellos míseros oprimidos por la nobleza y el clero».

El periodista termina augurando un gran porvenir para el joven autor, y ello a pesar de ciertas deficiencias estilísticas del libro:

Decir que en *Impresiones y paisajes* hay incorrecciones gramaticales de mayor cuantía, descuidos e inexperiencias incomprensibles, trivialidades innecesarias, etc., etc., para deducir de ello que no es un libro admirable, sería tomar el rábano por las hojas. García Lorca tiene hoy diecinueve años y no pasarán dos antes de que desaparezcan esos pequeños lunares de sus obras. Limpiar el estilo, como limpiar el color, es la última fase del artista.

Después de leído cuanto antecede, alguien podrá preguntarme: —Y bien, ¿cuál es, concretamente, su juicio sobre García Lorca? Ahí van dos palabras, y en latín, para mayor claridad: *Papam habemus!*<sup>[72]</sup>

Federico no olvidaría la generosidad con que Aureliano del Castillo había hablado de su primer libro y, al morir el veterano periodista en 1922, le dedicaría un cálido homenaje.<sup>[73]</sup>

Entretanto, en la revista valenciana *Letras y Figuras*, Lorenzo Martínez Fuset ha comentado *Impresiones y paisajes*. También ha hablado del libro con Antonio Machado: «Machado te pondera, me dice que te ha escrito, reconoce en ti al músico y al literato... y en resumen casi te bendice».<sup>[74]</sup> ¿Qué mayor estímulo podía recibir Federico en estos momentos del lanzamiento de su primer libro que el beneplácito del poeta de *Campos de Castilla*?

*Impresiones y paisajes* no podía aspirar a ser un éxito comercial, ni pequeño ni grande. Tampoco a tener resonancias en el mundo literario nacional. Lo sabía perfectamente Lorca, consciente de los defectos del libro. Éste, como dice el autor en el «Prólogo», «es una flor más en el pobre jardín de la literatura provinciana... Unos días en los escaparates y después al mar de la indiferencia».<sup>[75]</sup> Efectivamente, al poco tiempo fue retirado de las librerías granadinas, quedándose amontonados en el desván de la casa del poeta los ejemplares no vendidos. Federico se guardaría mucho de reeditar *Impresiones y paisajes*, pese a que, según parece, el libro fue reseñado positivamente por Miguel de Unamuno, nada menos, a quien, como

queda dicho, el granadino había conocido en Salamanca durante el viaje de estudios de 1916. «Nadie me ha enseñado tanto sobre mi arte como Unamuno en aquella ocasión», diría Lorca en Cuba en 1930.<sup>[76]</sup>

Cuando Martín Domínguez Berrueta y los alumnos que habían participado en los viajes evocados por Lorca vieron *Impresiones y paisajes*, su reacción fue, primero, de asombro y, luego, de rabia.<sup>[77]</sup>

Lorca no le había pedido al maestro un prólogo, como en un primer momento estaba previsto (ya vimos el anuncio en *El Diario de Burgos*); en el texto no había indicación alguna de la deuda literaria del autor para con Berrueta; para éste las páginas sobre el San Bruno de Pereira constituían un insulto; y la obra, como sabemos, iba dedicada a la memoria de Antonio Segura Mesa. Para colmo, a Berrueta sólo le mencionaba Lorca en el «Envío» colocado al final de la obra, como si de una decisión tardía se tratara:

A mi querido maestro D. Martín Domínguez Berrueta y a mis queridos compañeros Paquito L. Rodríguez, Luis Mariscal, Ricardo G. Ortega, Miguel Martínez Carlón y Rafael M. Ibáñez, que me acompañaron en mis viajes.<sup>[78]</sup>

Ricardo Gómez Ortega le increpó duramente a Lorca por lo que consideraba como su «acción canallesca» con respecto a Berrueta. «¡Tú no entiendes nada!», le espetaría el poeta. «Y no es que nosotros le acompañásemos a Federico en *sus* viajes ni mucho menos —recordaba Gómez Ortega—. Es que todos nosotros, Federico incluido, acompañamos a don Martín».<sup>[79]</sup>

A los pocos días de la publicación de *Impresiones y paisajes*, Federico le entregó a Berrueta un ejemplar del libro, debidamente dedicado. Pero luego, a raíz de unos comentarios insertos en el periódico granadino *La Publicidad*, que no hemos podido consultar,<sup>[80]</sup> se produjo una definitiva ruptura entre maestro y discípulo. A ello alude una carta de Berrueta a Lorca fechada el 3 de mayo de 1918:

Mi querido Lorca: No sé si Vd. lo creería. A mí me basta con decir la verdad.

Acabo de enterarme de eso de las «lisonjas domésticas» que venía Vd. a cantarme, sin yo advertir que así era la calidad de su afecto y de su amistosa compañía.

Lo leo en un n.º de *La Publicidad* que por el correo interior ha remitido a Rosario algún oficioso grosero interesado en proporcionarla molestia y disgusto.

Y pensando que la dedicatoria efusiva puesta por Vd. al ejemplar de su libro, que me entregó la otra noche, pudiese ser otra, la última y más solemne de aquellas «lisonjas domésticas», aún doliéndome mucho la violencia, no me satisface el retenerlo en mi poder.

A ello me obliga tan inopinada declaración pública a la que V. ha dado silenciosa aquiescencia.

Suyo affmo.

MARTÍN D. BERRUETA<sup>[81]</sup>

El libro, pues, fue devuelto. Federico y el catedrático nunca volvieron a hablarse, y hasta las relaciones de la familia García Lorca con los Berrueta, siempre muy cordiales, se interrumpieron tajantemente.<sup>[82]</sup>

Luis Domínguez Guilarte, niño entonces, ha recordado aquellos momentos angustiosos, y la inmensa tristeza que se apoderó de su padre a raíz de la ruptura con Federico, causa, ésta, de «dolor y daño irreparable».

Luis había conocido a Federico en las frecuentes visitas de éste a la casa de los Berrueta en la calle de Tinajilla para participar en la tertulia de don Martín. Y nunca olvidaría una escena ocurrida en la primavera de 1917:

También conocí por entonces a los padres de Federico y a sus hermanos Conchita, Isabelita y Paquito. Muchas veces estuve en su casa —Acera del Casino, pegando al desaparecido Hotel Alameda—, con ocasión de fiestas familiares o para presenciar, desde aquellos balcones estratégicos, procesiones, fuegos artificiales y desfiles. Me acuerdo siempre de que estando allí, precisamente, durante unos Carnavales, sufrí una impresión enorme viendo llegar a Federico, a hombros de unos amigos, disfrazado por mano maestra de torero herido y muerto en la arena. Parece que le tengo todavía ante mis ojos asombrados: embutido en un terno verde y oro, el cuerpo tronchado, la cabeza caída con un negro mechón brillante sobre la frente, los ojos vidriosos entreabiertos y circundados por el aro profundo de las ojeras, la morena faz lívida, y la sangre, la siempre impresionante sangre, filtrándose a través de ropas y de sedas, entre los jirones de la destrozada taleguilla... Y no olvido, ni podré olvidar nunca, como contraste, la sensación de alivio que me produjo, pasados unos minutos más largos que siglos, verle «resucitar» alegre, jubiloso y gestero.<sup>[83]</sup>

Berrueta sabía que José Mora Guarnido había influido en el cambio de actitud hacia él de Lorca, y de allí en adelante sentiría por el periodista un incontenible odio. En septiembre de 1919 Mora organizó en *El Defensor* una encuesta acerca de la toma de Fiume por el poeta fascista italiano Gabriele D'Annunzio. Contestó Berrueta:

Señor don José Mora,

Antipático señor: D'Annunzio, Italia y usted me traen absolutamente sin cuidado. El Dante no valía una peseta; Miguel Ángel era un picapedrero malo; el Vaticano es una choza si se compara con la Catedral de Burgos; Rafael era un pintor de carros, que no conocía las *intuiciones estéticas*... El Gobierno italiano no subvenciona a los catedráticos de Teoría para que veraneen.

Despreciándolo y odiándolo se despide de usted

Martín Domínguez Berrueta<sup>[84]</sup>

Pero *Impresiones y paisajes* también creó nuevos amigos para Federico. En mayo de 1918, el poeta recibió una graciosa carta de su tío Enrique García Rodríguez, entonces en Sevilla. Decía así:

Presentación, que el humildísimo ciudadano de la República de las Letras que suscribe esta carta se permite hacer del coloso tribunicio, Adriano del Valle y Rossi, su caro amigo, al no menos excelso tribuno de la misma República, Federico García Lorca, su amadísimo sobrino.

Es alto y es poeta; es rubio y sentimental. Sus ojos azules se entornan a veces adormecidos en ensoñaciones abstractas de eurítmica armonía bella, que después cristaliza para goce espiritual y regodeo amplísimo del alma afortunada que sus obras saborea, en poética prosa o en inspirados versos.

Une a esto que le gustan los confites y los perfumes, las mujeres y las flores y que, aun siendo poeta, no está reñido con la higiene; y habrás conocido al invocador de las musas más simpático y atrayente que existe bajo el azul inmenso de la bóveda infinita de los cielos.

No son éstas solamente las bellísimas cualidades que adornan a mi presentado. Posee otras muchas, que en la brevedad de una carta sería imposible

enumerar; pero atesora una de tal relieve e importancia que no quiero pasarla por alto: NO TIENE MELENA. Dos causas esencialísimas influyen de modo poderoso en la carencia de ese aditamento indispensable en todo buen componedor de estrofas. Es militar y no le permiten más de medio milímetro de pelo; y, sobre todo, mamá Natura, que tan pródigamente donó sus beneficios a la concavidad de su bóveda craneana, a la convexidad los negó casi en absoluto y el cuero cabelludo de nuestro fecundo poeta se distingue sin dificultad a través de las escasas hebras de oro que forman su cabellera.

Ha leído tu libro y ha gozado en su lectura, manifestóme deseos de entablar amistad contigo y yo muy gustoso, asido a vuestras diestras, las uno, dejando a vuestro libre albedrío la intensidad del *apretón*.

Eterna amistad, triunfos y fama imperecedera os desea a los dos tu tío y admirador.<sup>[85]</sup>

### **Adriano del Valle, Antonio Machado, Emilia Llanos**

Pocos días después de recibir Federico esta espléndida misiva, llegó a sus manos una carta del propio Adriano del Valle. El joven poeta onubense, nacido, como Federico, en 1898 y presentado con tanto cariño por su amigo García Rodríguez, era fervoroso discípulo de Rubén Darío y, por esas fechas, colaborador de las revistas granadinas *El Eco del Aula* y *Letras*, donde Federico había leído algunos poemas suyos.<sup>[86]</sup> Confesándose ardiente francófilo, y preguntándole a Lorca si es «admirador de las turbias castalias bárbaras o de la nevada espuma mediterránea de que surgió Afrodita» —todavía está en guerra Europa y la juventud de España se divide entre aliadófilos y germanófilos—, Adriano pasa a encomiar *Impresiones y paisajes*:

He leído su libro. Me gusta más que muchísimo. Tiene V. un espíritu nutridísimo de lecturas clásicas y modernas y una rara y sensible *psiquis* de artista.

El libro que más se acerca —en fondo y forma— a *Tierras solares*, del Pan nicaragüense, es, a mi entender, *Impresiones y paisajes*. Es el mayor elogio que creo poder hacerle, de momento.<sup>[87]</sup>

La respuesta a esta carta de entusiasta adhesión no se hizo esperar.

Constituye un documento biográfico de primer orden, pues expresa con nitidez el estado de ánimo de Lorca a los veinte años, recién inaugurada la trayectoria literaria del poeta y consciente éste ya de su peculiaridad sexual. El Federico que aparece en esta carta de la primavera de 1918 es víctima de un desgarrador conflicto entre su ser más íntimo y la sociedad que le rodea. De un conflicto, en definitiva, muy parecido al descrito tan minuciosamente en los *Cahiers* de Proust:

Hoy. Mayo en el tiempo y Octubre sobre mi cabeza.\*

PAZ

Amigo: Mucho me agradó recibir su carta y puede V. asegurar que ha sido un rato de gran satisfacción espiritual. Yo no me presento a su vista nada más que como un compañero (un compañero lleno de tristeza) que ha leído algunas de sus preciosas poesías. Soy un pobre muchacho apasionado y silencioso que, casi casi como el maravilloso Verlaine, tiene dentro una azucena imposible de regar y presento a los ojos bobos de los que me miran una rosa muy encarnada con el matiz sexual de peonía abrileña, que no es la verdad de mi corazón. Aparezco ante las personas (esas cosas que se llaman gentes que dice [*ilegible*]) como un oriental borracho de luna llena y yo me siento un Gerineldo chopinesco en una época odiosa y despreciable de Kaisereres y de La Ciervas<sup>[88]</sup> (¡que se mueran!). Mi tipo y mis versos dan la impresión de algo muy formidablemente pasional... y, sin embargo, en lo más hondo de mi alma hay un deseo enorme de ser muy niño, muy pobre, muy escondido. Veo delante de mí muchos problemas, muchos ojos que me aprisionarán, muchas inquietudes en la batalla del cerebro y corazón, y toda mi floración sentimental quiere entrar en un rubio jardín y hago esfuerzos porque me gusten las muñecas de cartón y los trásticos de la niñez, y a veces me tiro de espaldas al suelo a jugar a comadricas con mi hermana la pequeñuela (es mi encanto)..., pero el fantasma que vive en nosotros y que nos odia me empuja por el sendero. Hay que andar porque tenemos que ser viejos y morirnos, pero yo no quiero hacerle caso... y, sin embargo, cada día que pasa tengo una duda y una tristeza más. ¡Tristeza del enigma de mí mismo! Hay en nosotros, amigo Adriano, un deseo de querer no sufrir y de bondad innata, pero la fuerza exterior de la tentación y la abrumadora tragedia de la fisiología se encargan de destruir... 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..., o sea, el reino de la poesía (no concibo más poesía que la lírica). En él entré hace ya mucho tiempo... tenía diez años y me enamoré... después me



sumergí del todo al profesar la religión única de la Música y vestirme con los mantos de pasión que Ella presta a los que la aman. Después entré en el reino de la Poesía, y acabé de unirme de amor hacia todas las cosas. Soy un muchacho bueno, en suma, que a todo el mundo abre su corazón... Desde luego soy gran admirador de Francia y odio con toda el alma al militarismo, pero no siento más que un deseo inmenso de Humanidad. ¿A qué luchar con la carne mientras esté en pie el pavoroso problema del espíritu? Amo a Venus con locura, pero amo mucho más la pregunta ¿Corazón?..., y, sobre todo, ando conmigo mismo, como el raro y verdadero Peer Gynt con el fundidor...; mi yo quiero que sea.

En cuanto [a] las cosas que hago, únicamente le diré que trabajo muchísimo; escribo muchos versos y hago mucha música. Tengo tres libros escritos (dos de ellos de poesías) y espero trabajar más. De música, me dedico ahora a recopilar la espléndida polifonía interior de la música popular granadina.

En cuanto a mi primer libro, le doy a V. las gracias por su elogio. Le digo que para escribir de él no tiene que decirme nada, porque una vez en la calle, ya no es mío, es de todos... En mi libro (que es muy malo) sólo hay una gran emoción que siempre mana de mi tristeza y el dolor que siento ante la naturaleza... No sé si adivinará V. cómo soy yo de sincero, de apasionado y de humilde corazón. Me basta saber que es su espíritu el de un poeta. Y si esta escasa luz de mi alma que pongo en esta carta no la supiera V. ver o se riera, solo me quedaría la amargura íntima de haberle enseñado algo de mi relicario interior a un alma que cerró sus ojos y sonrió escéptica. Desde luego descarto esto. Yo soy un gran romántico, y éste es mi mayor orgullo. En un siglo de zepelines y de muertes estúpidas, yo sollozo ante mi piano soñando en la bruma haendeliana y hago versos muy míos cantando lo mismo a Cristo que a Buddha, que a Mahoma y que a Pan. Por lira tengo un piano y, en vez de tinta, sudor de anhelo, polen amarillo de mi azucena interior y mi gran amor. Hay que matar a los «pollos bien» y hay a [sic] anular las risas a los que aman a la Harmonía. Tenemos que amar a la luna sobre el lago de nuestra alma y hacer nuestras meditaciones religiosas sobre el abismo magnífico de los crepúsculos abiertos..., porque el color es la música de los ojos... Ahora dejo la pluma para montarme en la piadosa barca del Sueño. Ya sabe V. cómo yo soy en algo de mi vida...<sup>[89]</sup>

**\*Adriano del Valle había encabezado su carta: «Sevilla; en la primavera de la sangre del año 1918». Federico le contesta en la misma vena.**

Esta carta-confesión demuestra, a nuestro juicio, que Lorca tiene ya una clara conciencia de su anormalidad sexual (rosa encarnada por fuera, azucena «imposible de regar» por dentro). La alusión a Paul Verlaine, además, hace pensar que el propio poeta diagnostica tal anormalidad como una forma de bisexualidad. En una sociedad donde la homosexualidad era absolutamente tabú, y la posibilidad de tener relaciones sexuales con chicas «decentes» casi nulas, la situación en la que se hallaba el joven poeta era extraordinariamente angustiosa. Todo ello, como veremos, se refleja en los copiosísimos inéditos de esta época.

En Baeza se había esperado con impaciencia la publicación de *Impresiones y paisajes*, tanto por parte de María del Reposo Urquía como por la de Lorenzo Martínez Fuset. Se desprende de una carta de éste a Lorca, fechada el 9 de abril de 1918, que Federico pensaba entonces en la posibilidad de trasladarse a aquella población para entregar personalmente ejemplares del libro a los amigos favorecidos, entre ellos Antonio Machado. Puntualiza Martínez Fuset:

He hablado con Machado. Éste en su modestia no tiene límites, al enseñarle tu carta se apresuró a indicar que él jamás podía ser objeto de un viaje; no obstante, que se alegraría mucho de verte, encargándome mucho que le remitieses un libro. Digo igual. Y que al menos le indicases librería en donde se hallase. En el recorrido que te hicimos indicó que debías seguir la Música, pues dice que harías época y música, cosa de la que estamos faltos en España.

Y sigue Martínez Fuset revelando el interés que sentía el poeta de *Campos de Castilla* por el futuro de su amigo:

Añadió por último que Granada era poco para ti y que los primeros éxitos se cifrarán en sitios donde el triunfo fuese más costoso y resonante. Le hice ver el recorte que me enviaste para que notase que sus vaticinios habían tenido similar [\*] y agregó que dejases la carrera de Leyes toda vez que el artista implica la desunión, la rotura de la Armonía, el divorcio de lo sistemático. No obstante le argumenté que era un deber que querías cumplir con respecto a tu padre.

Y en suma acabamos en deseos de que vengas, debiendo ser muy pronto pues que se marchará probablemente el mes entrante.<sup>[90]</sup>

**\*Parece ser que aquí olvidó poner una palabra Martínez Fuset.**

Pocos días después, Federico le confiesa a Martínez Fuset que está

enamorado, sin decirle el nombre de la chica. Pero, al recibir su ejemplar de *Impresiones y paisajes* y ver la dedicatoria a María Luisa Egea («A María Luisa Egea. Bellísima, espléndida y genial... Con toda mi devoción»),<sup>[91]</sup> Lorenzo cae en seguida en la cuenta:

Mi queridísimo Federico: He recibido tu libro; no sabía si en el hojear de sus páginas encontraría destellos de amor. Al fin, y en una de las dedicatorias, lo he comprendido. Se respira en sus distintas fases, amor fraternal el mío,\* amor de padre tu maestro (ha pasado a mi memoria la presentación que me hiciste y el humilde estado de su casuca), amor sensual, tal vez raro, el de María Luisa. Acaso me equivoque, no lo desearía... ¡María Luisa! y a mí viene la mujer idílica por ti comprendida, me parece verla en un cierrecillo de la Gran Vía. En fin secretillos de todos y que todos saben.<sup>[92]</sup>

**\*Como apuntamos antes, al amigo baezano le dedica Lorca la sección «Albayzín» con estas palabras: «A Lorenzo Martínez Fuset, gran amigo y compañero».**

Martínez Fuset repite en esta carta su disconformidad con Machado en cuanto a la carrera de Federico. Insiste:

No te debes ir aún de ahí, en el discurrir de tus pensamientos me ha parecido ver que Granada es un filón, siempre lo fue y ¡a qué ir a las desconocidas minas de cobre si tenemos las de brillantes! No y mil veces no. Agota los tesoros granadinos y cuando la fuente comience a secarse, ¡vuela! No son consejos. Observaciones solamente.

Por el momento, de todos modos, Lorca no pensaba irse de Granada, y menos en esos días en que todavía se siente poderosamente atraído por la bella María Luisa Egea. El 3 de agosto de 1918 le dedica a ésta su composición «¡Cigarra!», que, según la indicación que acompaña el poema, fue compuesta en Fuente Vaqueros. Es lícito pensar que tiene presente a María Luisa al terminar así el poema:

Sea mi corazón cigarra

Sobre los campos divinos.

Que muera cantando lento

Por el cielo azul herido  
Y cuando esté ya expirando  
Una mujer que adivino  
Lo derrame con sus manos  
Por el polvo.  
Y mi sangre sobre el campo  
Sea rosado y dulce limo  
Donde claven sus azadas  
Los cansados campesinos.  
¡Cigarra!  
¡Dichosa tú!  
Pues te hieren las espadas invisibles  
Del azul.<sup>[93]</sup>

Pero María Luisa no le hizo caso al poeta enamorado, y muy pronto desapareció de Granada. Isabel García Lorca, nacida en 1910, recuerda haber oído hablar de ella en casa, pero nunca la llegó a conocer.<sup>[94]</sup> En 1920, según Manuel Ángeles Ortiz, María Luisa asistió con él y su mujer al estreno en Madrid de *El maleficio de la mariposa*<sup>[95]</sup>. Después se casaría con un alemán, presidente del consorcio joyero de Danzig.<sup>[96]</sup> En los archivos de la familia del poeta no hemos encontrado ninguna carta suya; tampoco sabemos si Federico, aparte sendas dedicatorias de *Impresiones y paisajes* y *Libro de poemas*, le declaró su amor. Todo indica, empero, que María Luisa fue la gran pasión de su adolescencia. Pasión que, al frustrarse, se convirtió en tema principal de los primeros poemas lorquianos, como veremos.

Aquel verano de 1918, Federico fue presentado —por Ismael G. de la Serna— a otra mujer granadina célebre por su belleza, elegancia, inteligencia y vitalidad: Emilia Llanos Medina. El encuentro tuvo lugar —Emilia nunca olvidaría la fecha—

el 18 de agosto, a los pocos días de volver el poeta a Granada desde Asquerosa.<sup>[97]</sup> La personalidad y cualidades físicas de Emilia Llanos, unos diez años mayor que Federico, deslumbraron a éste, y algunos días después le subió a la Alhambra —allí cerca vivía la bella— un ejemplar de *Impresiones y paisajes* debidamente dedicado:

A la maravillosa Emilia Llanos, tesoro espiritual entre las mujeres de Granada: divina tanagra del siglo XX.

Con toda mi admiración y mi fervor.

FEDERICO

29 de agosto de 1918.<sup>[98]</sup>

En unas notas autobiográficas inéditas, redactadas en 1955 para el investigador norteamericano, de origen español, Agustín Penón, Emilia recuerda aquella tarde:

Era una tarde de mucho calor el 29 de agosto de 1918. Estábamos en el jardín de nuestra casita mi hermana y yo. Concha daba leche a unos gatitos pequeños. Yo estaba de pie algo impaciente pensando ¿vendrá? En esto se abre la puerta del jardín y aparece Federico, traía un libro en la mano, nos saluda muy cariñoso y se dirige a mí y me dice: «Le traigo este libro dedicado a V., ¿me permite le lea la dedicatoria?». Yo le digo «Sí». Se acerca más y en voz más bien velada me la lee con emoción y al final mirándome dice «sufro» y añade 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 (a todo esto Concha no pareció enterarse, ella estaba interesada con sus gatitos). Federico seguía hablando. «¿Lo leerá pronto?». «En seguida, tengo gran interés, será precioso».<sup>[99]</sup>

Fue el inicio de una amistad que duraría hasta la muerte del poeta y que, después de ésta —que fue sentida y lamentada por Emilia en lo más profundo de su ser— se iría transformando, en el recuerdo, en el gran amor de aquella «divina tanagra del siglo XX» que nunca se casaría, y que moriría con el nombre de Federico en los labios.<sup>[100]</sup>

En aquellos primeros momentos de su amistad, Lorca veía casi diariamente a Emilia. El 4 de septiembre de 1918 le regaló un ejemplar de *Hamlet*,<sup>[101]</sup> que entonces le obsesionaba y cuya influencia queda reflejada en el poema «La muerte de Ofelia»,

fechado el 7 de agosto del mismo año.<sup>[102]</sup> Y, en meses sucesivos, le regalaría o prestaría otras varias obras: Tagore, Oscar Wilde, Maeterlinck, Ibsen (Emilia recordaba que a Federico le gustaba especialmente *El pato silvestre*), *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez, y la novela *El silencio*, de Eduardo Rod, cuyo asunto es el amor que no se declara, el amor ignorado de un hombre que sufre en silencio, estoicamente.<sup>[103]</sup>

A Federico le encantaba la criada de la casa de Emilia Llanos, Dolores Cebrián, ex cabrerilla, chica muy viva, dicharachera, analfabeta y original. Emilia le contaba a Lorca las cosas que Dolores le gritaba a su novio cuando estaba «de morros», y el poeta se moría de risa al oírlas.<sup>[104]</sup> Como veremos, la protagonista de *La zapatera prodigiosa* debe mucho a Dolores, pues Federico recogió en ella numerosas expresiones de la criada, además de otros rasgos de su personalidad pintoresca y extrovertida. Dolores nunca olvidaría al «señorito Federico». «¡Ése sí que tenía ángel! ¡Madre mía!», declararía, ya cargada de años.<sup>[105]</sup>

Adriano del Valle trabajó intensamente aquel verano y otoño de 1918, al lado del poeta sevillano Isaac del Vando-Villar, para lanzar una revista llamada *Grecia*. Durante las vacaciones cruza varias cartas con Lorca, en las cuales expresa su fervorosa creencia en el granadino, su aprecio por el estilo epistolar de éste y el deseo de conocer sus versos. El 13 de septiembre de 1918 le pide que colabore en *Grecia*, próxima a salir.<sup>[106]</sup> Federico accede, mandándole unas páginas, ya aparecidas en *Impresiones y paisajes* y ahora tituladas «Divagaciones de un cartujo. La ornamentación» que, el 1 de octubre, se publican en el número inaugural de la revista.

*Grecia*, en su primera época, es, como su nombre indica, férvidamente rubeniana, pero no tarda en producirse en sus columnas una reacción contra el modernismo. Ya en diciembre de 1918 aparece en ella un poema «ultra» de Rafael Cansinos-Assens y, el 15 de marzo de 1919, el *Manifiesto Ultra*, anunciando entonces la revista su adhesión a las nuevas tendencias artísticas. Durante 1919 se publican varios poemas de Vicente Huidobro y traducciones de los vanguardistas franceses y, en 1920, la redacción se muda a Madrid. En el número correspondiente al 1 de junio de 1920 Vando-Villar explica los motivos del cambio, tanto estético como físico, efectuado en la vida de la revista. Rechaza rotundamente la primera etapa de *Grecia* y señala que la redacción ha abandonado Sevilla por un deseo de universalidad. Ya no habrá en *Grecia* sentimentalismos enfermizos. En adelante cantarán la vida moderna, las máquinas, los automóviles, el palpitar de la sociedad contemporánea; en adelante serán europeos.<sup>[107]</sup>

Pero *Grecia* tiene ya los días contados y el último número de la revista —el 50— se publica el 1 de noviembre de 1920. En estos postreros meses han colaborado en la revista varios poetas «nuevos», entre ellos Juan Larrea, José de Ciria y Escalante, Francis Picabia, Gerardo Diego, Guillermo de Torre y Jorge Luis Borges. Pero no Federico.

En las páginas de *Grecia* se puede observar claramente la transición del modernismo más caduco al vanguardismo más vehemente. Todo ello en el corto espacio de dos años. Lorca, siempre atento a su entorno artístico y literario, no estuvo ajeno a aquel cambio de sensibilidad. En contacto con los chicos de *Grecia* y, antes de que la revista se radicara en Madrid en 1920, con los ultraístas madrileños, empezó a cortar las frondas excesivamente modernistas que poblaban sus versos de juventud. Pero nunca se identificaría abiertamente con los ultraístas y nunca llegaría a cometer los excesos de aquellos jóvenes, bulliciosos e iconoclastas versificadores, cuya obra, en la gran mayoría de los casos, hoy yace en el olvido.

La ruptura con Berrueta fue motivo de que, el verano de 1918, Federico no se presentara a los exámenes de fin de curso en la Facultad de Filosofía y Letras y la de Derecho. Tampoco se presentó a los extraordinarios de septiembre. Pasó lo mismo durante el curso 19181919. Su carrera universitaria se encontraba estacionaria, pues, en estos años.

Al morir Berrueta en el verano de 1920 —11 de julio—, Federico, que acababa de pasar su primer año en la Residencia de Estudiantes de Madrid, decidió, para complacer a su padre, reanudar su «naufragada carrera de Letras».<sup>[108]</sup> Aquel otoño, fiel a esta determinación, se presentaría a examen en la Facultad de Filosofía y Letras, con los desiguales resultados que luego veremos.

No cabe duda de que le causaba remordimiento su comportamiento hacia Berrueta. Y aunque culpaba a José Mora Guarnido de lo ocurrido, llamándole «el viscoso»,<sup>[109]</sup> no podía por menos de saberse el principal responsable de la ruptura. En años posteriores haría lo posible, pública y privadamente, por reconocer su deuda para con el maestro. De capital importancia en este sentido es la carta que le dirige en agosto de 1924 a Melchor Fernández Almagro, que ha estado recientemente en Burgos:

¿Te ha gustado Burgos? ¡Qué dulce recuerdo, lleno de verdad y de lágrimas me sobrecoge cuando pienso en Burgos!... ¿Te choca? Yo estoy nutrido de Burgos, porque las grises torres de aire y plata de la catedral me enseñaron la *puerta estrecha* por donde yo había de pasar para conocerme y conocer mi alma. ¡Qué verdes

chopos! ¡Qué viejo viento! ¡Ay, torre de Gamonal y sepulcro de San Amaro!, y ¡ay, mi niño corazón!... Mi corazón como nunca jamás estará de vivo, lleno de dolor y gracia eterna.

Tu tarjeta de Burgos ha coloreado mi viejo estigma doloroso y ha hecho brotar de mi tronco resina de luz y nostalgia.

Tengo un piadoso recuerdo para Berrueta (que conmigo se portó de una manera encantadora) pues por él viví horas inolvidables que hicieron mella profunda en mi vida de poeta.

Pero ya no tengo tiempo de pedirle perdón..., aunque me sonrío desde lejos... Dios le habrá perdonado su infantil pedantería y su orgullillo a cambio de su entusiasmo que, aunque fuera (y esto no se sabe) *interesado*, era, al fin y al cabo, *entusiasmo*, ala del Espíritu Santo.<sup>[110]</sup>

En 1928, entrevistado por Ernesto Giménez Caballero, Lorca recordaría sus días universitarios en Granada, sus estudios de piano con Segura Mesa y la publicación de *Impresiones y paisajes*, y diría: «Había recorrido España con mi profesor y gran amigo, a quien tanto debo, Domínguez Berrueta».<sup>[111]</sup> Luego, en 1932, insistiría: «Entre sus maestros de la universidad granadina recuerda con especial gratitud a don Martín Domínguez Berrueta y a don Fernando de los Ríos».<sup>[112]</sup>

Muerto Berrueta, pues, y después de una serena reflexión, o examen de conciencia, reconocería con gratitud su deuda para con aquel maestro por quien viviera «horas inolvidables que hicieron mella profunda» en su «vida de poeta». Berrueta, cualesquiera que fuesen sus defectos, era un apasionado. Creía que en arte lo único que importa es la reacción personal, fervorosa, ante el cuadro, el poema, el retablo..., y que todo lo demás es pérdida de tiempo. No separaba arte y vida, y por ello —como él mismo explicó— llevó en 1916 a sus alumnos a visitar el manicomio de Conjo. En una breve introducción a sus *Crónicas burgalesas* (1911) —recopilación de artículos publicados en *El Diario de Burgos*—, había escrito:

El periodismo ha traído a la literatura espíritu de movilidad, impresionista: y moneda de ley, expresión viva de la visión periodística, es la «Crónica», modo de mirar y de decir que no puede confundirse con ninguna otra razón de composiciones y de escritos: poesía del periodismo, desesperación de los que entran a pie calzado por estos enjutos, difíciles, escogidos, senderos del propio pensar y del poner alma en lo que se ve.



Esta necesidad de «poner alma en lo que se ve» formaba el principio fundamental de la enseñanza de Berrueta, y se haría carne, hueso y norma de vida de García Lorca, que exclama en el prólogo de *Impresiones y paisajes*, como si estuviera glosando las palabras del maestro:

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.<sup>[113]</sup>

Los juicios del joven Lorca sobre arte demuestran asimismo la fuerte influencia de Berrueta. Federico tiene una idea clara de lo que para él constituye buen gusto estético y, como su maestro, arremete violentamente contra todo lo chabacano, vulgar y —es palabra suya— «antiartístico», abundando en *Impresiones y paisajes* términos como «detestable», «chulesco», «insultante», «absurdo», «lamentable», «deplorable», «estúpido», «espantoso», «horrible», «odioso», «atroz». También despiadadas y muy «berruetianas» son las críticas lanzadas contra la indiferencia e ignorancia de los poderes públicos encargados de velar por la conservación del patrimonio artístico nacional. En sus viajes Federico contempla por todos lados los estragos causados por «los dragones fieros de la destrucción».<sup>[114]</sup> Hemos visto varias muestras de sus comentarios al respecto, comentarios que reflejan, indudablemente, las preocupaciones del maestro.

Pasión por el arte, actitud crítica ante la sociedad contemporánea, confianza creciente en su vocación literaria, todo esto y mucho más se lo debía Federico en gran parte a Berrueta. No es sorprendente, pues, que después de la muerte del maestro, el poeta se arrepintiera de tan triste ruptura, ni que se esforzara por dar fe de cuanto había significado en su vida aquel «romántico de Burgos».

## LA JUVENILIA. DIOS Y DIONISIO

**El problema religioso: Dios, Cristo, la Iglesia**

Entre 1917 y 1920 Lorca escribió, además de *Impresiones y paisajes*, muchísimas prosas, varias pequeñas obras dramáticas y un nutridísimo acopio de poemas. La gran mayoría de estas composiciones es todavía inédita.\*

**\*En 1985. Ya no.**

Francisco García Lorca fue testigo de aquella incansable actividad creadora. «Era un llenar cuartillas sin cuento —refiere—; un ejercicio incesante al que se entregaba principalmente de madrugada. Si se quedaba sin cuartillas, aprovechaba otros papeles».<sup>[1]</sup> Indicio de todo ello sería la página estampada, no sin cierta ostentación, al final de *Impresiones y paisajes*:

## OBRAS DEL AUTOR

## EN PRENSA

*Elogios y canciones* (Poesías).

## EN PREPARACIÓN

*Místicas* (De la carne y el espíritu).

*Fantasías decorativas. Eróticas.*

*Fray Antonio* (Poema raro).

*Tonadas de la Vega* (Cancionero popular).

A lo largo de su vida de escritor —unos escasos dieciocho años—, Lorca no vacilaría en anunciar como terminadas obras que, en realidad, sólo tenía «vistas» o resueltas en su cabeza. Era una peculiaridad suya. Parece inexacto, por ejemplo, que *Elogios y canciones* estuviera «en prensa»: por lo menos, no se ha encontrado rastro de tal proyecto editorial. Tampoco fue publicado ninguno de los otros títulos anunciados como «en preparación». Sin embargo, era cierto que el joven autor ya tenía escritas numerosas *Místicas*, una gran cantidad de poemas y la obra en prosa (a pesar del subtítulo) *Fray Antonio* (*Poema raro*).

Como pasaría después, a Federico le bullían entonces en la cabeza, a la vez, un enjambre de diversas iniciativas literarias.

Los primeros escritos de Lorca, sólo una reducida selección de los cuales se dieron a conocer en *Impresiones y paisajes* y, tres años más tarde, en *Libro de poemas* (1921), constituyen una especie de diario íntimo del estado de ánimo del poeta por aquellos años. Diario cuyos dos temas principales y reincidentes, íntimamente vinculados, son una creciente rebeldía contra la ortodoxia católica en que ha sido educado, y una desgarradora angustia erótica.

Contrariamente a la que sería su costumbre posterior, Lorca fechó con precisión la mayoría de sus manuscritos de 1917 y 1918. Ello nos permite seguir de cerca, y a veces casi día por día, los vaivenes de su dolorido corazón durante la etapa de su formación poética.

En el primer Lorca el problema de Dios es omnipresente, como se deduce de la lectura más somera de *Impresiones y paisajes*. El poeta somete las creencias de su infancia y juventud a una constante, implacable labor de análisis y crítica, y el Dios del Antiguo Testamento aparece, desde los escritos más tempranos, como deidad ausente e injusta a quien es prácticamente imposible respetar, y mucho menos amar:

Esto es reino del dolor

Y no existe el Dios de Amor

Que nos pintan

Contemplando los cielos  
Se adivina el imposible de Dios  
Dios que es eterno mudo  
Dios inconsciente, rudo  
El abismo  
El Dios que dice el Cristo  
Que habita en los cielos es injusto.  
Truena sobre los buenos  
Truena sobre los malos  
Inclemente...<sup>[2]</sup>

En *Mística en que se habla de la eterna mansión* — todas las *místicas* parecen haber sido compuestas en el otoño de 1917 —, pregunta: «¿No pudiera ser que fuéramos creados para servir de juguetes al Altísimo?». La evidencia de la Biblia en este sentido le convence plenamente: «Parece que estamos destinados a movernos por las manos del Dios inflexible que nos tiene para su reír como metidos en una jaula».<sup>[3]</sup> Esta idea reaparece en el poema «Prólogo»:

Dime, Señor,  
¡Dios mío!  
¿Nos hundes en la sombra  
Del abismo?  
¿Somos pájaros ciegos  
Sin nidos?  
La luz se va apagando.  
¿Y el aceite divino?

Las olas agonizan.

¿Has querido

Jugar como si fuéramos

Soldaditos? Dime, Señor,

¡Dios mío!

¿No llega el dolor nuestro

A tus oídos?<sup>[4]</sup>

El hombre está continuamente bajo «el peso de la amenaza tremenda»,<sup>[5]</sup> o sea del castigo de Dios. La consecuencia es inevitable:

Y temblamos sin amarlo nunca... amándolo por el miedo, rogándole por el miedo a castigos que algunas gentecillas creen. Y cuando estamos alegres y nos acordamos de él, temblamos también porque aquella felicidad la destruirá en momentos... Bien pensado, nada tenemos que agradecerle los hombres a Dios más que el conocimiento del dolor.<sup>[6]</sup>

Dios, al crear al hombre, ha creado un mundo donde sufrir es la norma. El poeta no se lo perdona. En *Mística en que se trata de Dios. Oración* se dirige, estremecido, a Él, incidiendo sobre el problema del mal, que «recorre los caminos de las almas con sus antorchas verdosas» mientras «el bien, que eres tú, se oculta en las tinieblas».<sup>[7]</sup> Dios, por haber creado el mal, debe tener piedad de sí mismo. «Apiádate de tu obra que hiciste porque sí —le recomienda—. Apiádate de habernos dado tantos sufrimientos sin ninguna causa. Apiádate de las miserias de la carne, rueda gigante que no tiene fin. Apiádate de ti mismo al ver cómo te sienten. Apiádate de todo, que muere sin saber por qué muere».<sup>[8]</sup>

La *juvenilia* formula una y otra vez las «eternas preguntas cuya contestación es el silencio»:<sup>[9]</sup>

¿Para qué ese mundo? ¿Qué objeto tiene la eternidad? Suponiendo que nuestras almas supervivan a la muerte del cuerpo, ¿para qué han de estar gozando de la presencia de Dios? ¿Y cuál es el fin de los espíritus puros? ¿Qué han de hacer eternamente girando como los astros imbéciles? ¿Es ésa la felicidad? El reino de Dios debe de ser, según nos lo pintan, un enorme paraje sombrío y monótono...

¿Por qué causa el hombre consciente (porque hay hombres piedras) ha de estar siempre sumido en dolores? ¿Cuál es el objeto de nuestros sufrimientos?<sup>[10]</sup>

Ante la injusticia del mundo creado por este cruel Dios sólo cabe la protesta:

Tenemos que implorar, que luchar con Dios para impetrar de su imposible [*sic*] que deje de jugar con nuestros corazones, que cese ya su Dolor, que nos deje abandonados a nosotros mismos para que las velas de nuestras almas se hinchen hacia la misericordia y la tranquilidad. Tenemos que protestar invirtiendo el orden natural de las cosas, perdonándonos los unos a los otros y procreando corazones valerosos para luchar contra el castigo. De esta manera, insensibilizándonos lentamente para no sentir el dolor e inoculándonos el vino agradable de la alegría, llegaríamos a emanciparnos de las trágicas leyendas y de las trágicas realidades.<sup>[11]</sup>

Las *Místicas* demuestran que, ya para el otoño de 1917, la rebeldía de Lorca contra el Dios bíblico está muy desarrollada.

En esta rebeldía influyó la amistad de Federico con José Murciano, participante ocasional en las reuniones del Rinconcillo del Café Alameda, redactor de la revista *El Eco del Aula* y férvido estudioso de las religiones orientales y de la teosofía. Lorca y Murciano sostenían largas conversaciones sobre estos temas, según recordarían la hermana de éste, Amparo, y Emilia Llanos.<sup>[12]</sup> Murciano —que murió en 1927—<sup>[13]</sup> proclamaba, con celo misionero, la buena nueva del panteísmo y panerotismo de procedencia oriental, así como rechazaba al Dios del Viejo Testamento, paternal y autoritario, y todo ello no pudo serle indiferente a Lorca, que ya se aventuraba por parecidos caminos. Francisco García Lorca, por su parte, ha puntualizado que la inspiración de su hermano reflejaba entonces «algunas lecturas de filosofía india, que se cruzaban con otras de místicos españoles».<sup>[14]</sup>

El Dios bíblico, en la concepción radicalmente heterodoxa de Lorca, es enemigo no sólo de los hombres que ha creado, sino de Cristo. En el borrador de un pequeño texto dramático sin título, encabezado con la indicación manuscrita «empezado el 6 de mayo de 1920», hay un diálogo entre Jehová y un ángel:

JEHOVÁ: ¿Cargaste las cadenas al Cristo?

ÁNGEL: Sí.

JEHOVÁ: Ten mucho cuidado con él. Un loco así nos puede dar un disgusto el día menos pensado.<sup>[15]</sup>

Y en otra temprana obrita dramática, *Sombras. Poema*, cuyos personajes son fantasmas, uno de éstos anuncia:

¡Señoras sombras! Acaba de descender de los otros espacios un mensajero diciendo que ha encontrado a Cristo en un rincón apartado de la inmensidad y le ha dicho formalmente que él no sabe qué camino conduce al reino de [su] padre. Que él no conoce a su padre más que de nombre y nos ruega con insistencia que, si acaso nosotros damos con el camino que lleva al Todopoderoso, le mandemos inmediatamente recado.<sup>[16]</sup>

El profesor Eutimio Martín, que ha estudiado en profundidad la *juvenilia* inédita de Lorca concluye, a la luz de estos textos: «Está claro que rescatar a Cristo del cautiverio de Dios es la misión que se ha encomendado el poeta-andante Federico García Lorca en su salida al ejercicio de las Letras».<sup>[17]</sup>

Hacia Cristo, a diferencia de Dios, Lorca siente una profunda admiración. El Jesús que aparece en estos primeros escritos no es el «pálido galileo» de Swinburne, a cuyo aliento «el mundo se ha vuelto gris», sino «el romántico peregrino de Dios»<sup>[18]</sup> que «amó mucho... y perdonó»,<sup>[19]</sup> suprema expresión de la caridad, de la misericordia y de la compasión:

Era el amor. Predicó la dulzura de las lágrimas y el encanto de la hermandad... Clamó contra los odios y contra la mentira. Esparció su melancolía de fracasado por las montañas, por los bosques, por las playas. Fue azucena y lago, inmensidad y flor silvestre, corazón y maravilla de lo desconocido. Vio y lloró. Sus ojos miraban y convencían. Sus largas andanzas por los campos las empleó en hacer amar a todos los seres. Explicó la igualdad y se llenó de pasión por la pobreza... y por eso lo amaron los humildes... y pasó.<sup>[20]</sup>

Sí, aquel Cristo, crucificado por los poderosos, pasó. El joven Lorca considera que todo el esfuerzo de Jesús —su vida ejemplar, su sacrificio— ha sido en vano. Imitando a Gonzalo de Berceo, el poeta implora:

Por tu redención inútil

Gran misericordia tennos.<sup>[21]</sup>

Jesús está ausente, definitivamente:

El divino Cristo huyó

Y la vida que ensayó

Cayó en sombra.<sup>[22]</sup>

O dicho de otra forma:

Se pierde Cristo

Por un sendero

Que iluminó.<sup>[23]</sup>

Si los hombres ya no quieren escuchar el mensaje del amor, gran parte de la culpa la tienen los representantes «oficiales» de Cristo en la tierra, que, empezando con el Papa —«el hombre del traje blanco»<sup>[24]</sup> que, en *Poeta en Nueva York*, reaparecerá como «el hombre vestido de blanco»—,<sup>[25]</sup> han traicionado, y siguen traicionando, al Salvador. El desprecio del poeta por los célibes eclesiásticos católicos es profundo, y si «para cruzar la vida la doctrina de Jesús es la luz más celeste», los sacerdotes «son las tinieblas más entrañables».<sup>[26]</sup>

En sus andanzas por España en 1916 y 1917 con Martín Domínguez Berrueta, como hemos visto, Federico ha tenido ocasión de observar de cerca la vida monástica, que le parece no sólo inútil sino una cobardía. Sus reflexiones al respecto figuran en numerosas páginas de *Impresiones y paisajes*. Pero la protesta anticlesiástica más encarnizada de toda la obra lorquiana se encuentra en otro texto juvenil, claro precursor, por su temática, del poema «Grito hacia Roma» escrito durante la estancia de Lorca en la metrópoli norteamericana:

Hoy no tenemos religión (sí, sí, católicos) y todos los que penséis y no obréis no tenemos religión, mejor dicho, no tenéis religión. Yo sí, yo tengo la mía, la grande, la única, la verdadera. No os lamentéis con desagravios a Jesús Sacramentado que inventasteis para no creer en él. No hagáis duelos por mi alma. Sois unos miserables de la fe, de lo grande, del Amor, del Bien y de la Pasión. ¿Qué fue de los peregrinos que no quisieron mentir, hipócritas, ante vuestras asquerosas imágenes? Les disteis la muerte, el olvido, el terror. No comprendéis ni a Dios ni a Jesús. ¡Afuera, afuera, vividores de almas incautas! ¡Afuera, afuera, asesinos de San Mateo, de San Lucas, de San Marcos y San Juan! ¡Afuera, deicidas del Dios del corazón! No os levantéis contra el que como yo os odia. Estáis hundidos en las conciencias que piensan. ¿Dónde están vuestras creencias, dándoos muerte unos a otros? ¿En qué sitio ocultáis el amor a los demás? ¿Dónde está vuestro provecho espiritual? Qué idea tenéis de Dios al representarlo hombre, que predicáis caridad



llenando de oro al humilde de los humildes? El sumo sacerdote que representa a Cristo, le besáis los pies y lo tenéis encerrado en palacios de mármol. Mirad que las calles están llenas de niños sin madre que les den la leche de sus pechos. Mirad que dice San Mateo: que no os llaméis Padres en la tierra porque el único Padre está en el cielo. Los demás sacerdotes elevados visten de púrpuras y oros, pasean en coches fastuosos y viven como príncipes. Mirad que hay hospitales que se derrumban, hombres que blasfeman porque no comen y desamores en las sendas. En las iglesias poseéis tesoros que rodean a vuestros ídolos, de los que os mofáis cuando estáis a solas con ellos. Mirad que hay gentes que no saben; mirad que hay quien corre gozoso tras los pecados; mirad que no hay Amor... Pero vosotros no pensáis sino en la materia del alma y os habéis formado una ridícula tramoya de piedad y de salvación. Sois unos miserables políticos del mal, ángeles exterminadores de la luz. Predicáis la guerra en nombre del Dios de las batallas y enseñáis a odiar refinadamente al que no es de vuestras ideas. Me lleno de santa indignación al recordar que Jesús murió para que vosotros presentarais su efigie dolorida en un auto de fe... el mundo que ha sido educado por vosotros es un mundo imbécil y con las alas cortadas.<sup>[27]</sup>

El Lorca de diecinueve años, si rechaza la Iglesia católica, siente también un profundo odio por el militarismo. En el ensayo «El patriotismo», fechado 27 de octubre de 1917, cuando diariamente se leen en la prensa española noticias de los horrores de la Gran Guerra, el novel escritor arremete violentamente contra los que engatusan a los niños —siempre impresionables— con huera nociones patrioterías incompatibles con el amor al prójimo. «Siempre hemos entendido desde niños al patriotismo por un sentimiento que tiene por espíritu a un trapo de colores, por voz una corneta desafinada y por fin defender las tumbas, las casas, etc., etc., de nuestras familias», empieza la prosa. A los jóvenes las autoridades les hacen «besar una cruz infame formada por la bandera y una espada, es decir, la cruz de las tinieblas y de la fuerza». El patriotismo, para el poeta, es «uno de los grandes crímenes de la humanidad porque de sus senos, podridos por el mal, surgen los monstruos de la guerra»; y «las banderas son los símbolos de la oscuridad y de la negación de Dios». Y, lo más lamentable de todo, el nombre de Jesús, utilizado para espurios fines nacionalistas, ha dado lugar a innumerables atrocidades:

España tomó para encubrir sus maldades a Cristo crucificado. Por eso aún vemos su ultrajada imagen por todos los rincones. Con el nombre de Jesús se tostaban hombres. En el nombre de Jesús se consumó el gran crimen de la Inquisición. Con el nombre de Jesús se echó a la ciencia de nuestro suelo.

La única solución —y aquí nos parece oír la voz de Martín Domínguez

Berrueta— es una nueva pedagogía, encaminada a liberar a los jóvenes del miedo y del odio:

Debemos formar en las escuelas ciudadanos amantes de la paz y conocedores del Evangelio. Debemos de crear hombres que no sepan que existió el desdichado Fernando el Santo, ni Isabel la fanática, ni Carlos el inflexible, ni Pedros, ni Felipes, ni Alfonsos, ni Ramiros. Debemos de resucitar las almas niñas contándoles que España fue la cuna de Teresa la admirable, de Juan el maravilloso,\* de Don Quijote divino y de todos nuestros poetas y cantores... Hay que arrancar las nefastas ideas patrióticas de la juventud como hay que arrancar a los patriotereros, por honor a nuestras madres, el concepto de la patria madre. ¡Nunca puede ser madre nuestra la que, según decís, tenemos que dar la última gota de nuestra sangre por ella!... Hay que ser hijos de la verdadera patria: la patria del amor y de la igualdad.<sup>[28]</sup>

**\*Se trata, sin duda, de san Juan de Dios, fundador de la orden de la Caridad (1495-1550) y a quien Lorca llama «dulce» en el poema «Preguntas» de *Libro de poemas*.**

El profesor Martín, al comentar estos textos del primer Lorca, habla de la «raíz evangélica» de la obra del poeta granadino.<sup>[29]</sup> Este aspecto de la *juvenilia* se confirma en la inconclusa obra dramática, todavía inédita, titulada *Cristo. Tragedia religiosa*, cuyo primer borrador se remonta, con toda probabilidad, al período 1917-1918.

En esta obra aparece Jesús a la edad de diecinueve años, precisamente los que cuenta Lorca al escribirla, y otros varios aspectos de la tragedia hacen inequívoca la identificación Cristo-Federico establecida por Martín.<sup>[30]</sup> Por ejemplo: la vocación evangélica de Jesús, que entra en conflicto con los deseos de su familia por su porvenir, se parece a la de Federico por la poesía; donde José dice «Nuestro Jesús no nació para el trabajo con que yo he vivido. Él nació para los estudios, para ser doctor y explicar las santas escrituras», Federico García Rodríguez, como sabemos, siempre insistía en que sus hijos tuviesen carrera; Jesús, como niño, «se iba muy despacio siguiendo a una hormiga», y recordamos que el poeta, según su propia declaración, hablaba cuando niño con las hormigas de Fuente Vaqueros; Jesús, como Federico, pasa horas y horas fuera de casa hablando con la gente y, muchas veces, su familia tiene que ir en busca suya; Jesús declara que su espíritu es «triste desde que nació» y que «¡Estoy hecho para el dolor!», sentimientos que recurren una y otra vez en la *juvenilia* lorquiana; y, especialmente, Jesús, como Lorca, está

sumido en un mar de desesperación erótica.

Esther ama apasionadamente a Jesús. Y el momento más patético de la tragedia ocurre cuando éste se lo confiesa a su madre, así como su impotencia para corresponder a aquélla como quisiera:

JESÚS: Al salir ahora de su casa me estrechó fuertemente la mano y mirándome de una manera infinita, dejó caer dos lágrimas que corrieron a sus labios.

MARÍA: ¿Tú qué pensaste?

JESÚS: Yo pensé al momento ser su esposo, amarla como ella me amaba a mí, no era justo que un corazón sufriera teniendo yo en mis manos el unguento que lo sanara.

MARÍA (*Acariciándolo*): ¡Pobre hijo mío!

JESÚS: Venía ya por el camino y en el silencio de la noche quise amarla y la amé con todas mis fuerzas... Veía su sonrisa de transfigurada cuando yo me acercara a decirla: «Esther, yo te amo, sé mi esposa». Madre, yo imaginaba entonces para mí una vida tranquila y dulce, mi huerto lleno de lirios, mi campo de trigo y las risas de mis hijos. Yo soñaba con un monte de paz donde mi alma se adormeciera sin dolores y con unos soles muy plácidos y unas noches muy tranquilas. Quise dar gracias al Señor por el bien que me concedía y al mirar hacia el cielo, todas las estrellas que se ven y que no se ven cayeron sobre mí y me taladraron con sus puñales de luz la carne y el alma y me incendiaron de locura este corazón que era de fuego, dejándome la carne fría y dura como la nieve de las cumbres.

MARÍA: ¡Ay, quién pudiera darte la tranquilidad que tienen los lagos dormidos!...<sup>[31]</sup>

El amor imposible. La frustración. Tema omnipresente en la obra de nuestro poeta. Jesús y Esther aparecen en esta tragedia bajo la misma condena que otros numerosos protagonistas lorquianos. Todos ellos, como el propio poeta, se mueven dentro del mundo cerrado del querer y no poder. Pero sólo en *Cristo* presenciamos el dolor de la madre que sufre hondamente por el hecho de ser diferente a los demás su hijo. «¡Dios mío, quitad a mi hijo la amargura infinita que tiene en el corazón!», exclama María. Y uno se pregunta si, con ello, no estaría pensando Federico en su propia madre, quien, forzosamente, se daría cuenta de que su hijo

mayor, a pesar de su aparente alegría y de sus múltiples dones personales, se sentía en su fuero interno profundamente solo.

En la historia de la Iglesia, Lorca encuentra a pocos cristianos que se escapen a la calificación de «miserables políticos del mal». El poeta siente predilección por san Francisco de Asís, cuyo amor por los animales —hasta por las serpientes y los gusanos de los cadáveres—, así como su compasión por los hombres, le enternece.<sup>[32]</sup> Santa Teresa también merece la devoción del joven<sup>[33]</sup> (así como atrae el desprecio de Jehová, que la llama «la loca»<sup>[34]</sup>). Y con María de Magdala se siente plenamente identificado:

¡Magdalena!

Yo escucho tu voz de escalofrío

El temblor de tus senos y tu llanto en la Cruz

¡Magdalena!

Yo siento tu espíritu en el mío

Segándonos las sombras

Con guadaña de luz.<sup>[35]</sup>

No nos puede sorprender esta identificación con la Magdalena, dada la preocupación con el pecado sexual que se transparenta en la obra temprana de Lorca.

El Federico adolescente que aparece en la *juvenilia* es de un intenso, desbordante erotismo. Tanto los poemas escritos en primera persona —la gran mayoría— como aquéllos en que el poeta expresa sus sentimientos a través de otros personajes, tratan, reiteradamente, de «el sexo que en vano buscamos»,<sup>[36]</sup> de «angustiosos deseos de abrazar»,<sup>[37]</sup> de carne y labios «sedientos de amor»,<sup>[38]</sup> de «la pasión hambrienta de besos de fuego».<sup>[39]</sup> Lorca y sus personajes se entregan apasionadamente a la búsqueda del amor dionisiaco. Emblema de todos ellos es el macho cabrío, apostrofado en unos versos de cuyo origen ya hemos hablado y que cierran, significativamente, *Libro de poemas*:

Tu sed de sexo

Nunca se apaga;

¡Bien aprendiste

Del padre Pan!<sup>[40]</sup>

Por lo que respecta a la primera época de la obra de Lorca, esta búsqueda va a menudo acompañada de la conciencia del pecado y de la culpa. Así, entre los poemas, encontramos versos como:

Llueve sobre mi alma muy lento

Rara pasión

Se apaga el corazón con el viento

Del pecado<sup>[41]</sup>

O:

¡Ah, el sexo! Nácar divino sobre oro

Jardín de sueños irisados

Manantial grave de pecados

¡Genial y único tesoro!<sup>[42]</sup>

O:

¡Mi corazón es malo, Señor! Siento en mi carne

La inaplacable brasa

Del pecado. Mis mares interiores

Se quedaron sin playas.

Tu faro se apagó. ¡Ya los alumbra

Mi corazón de llamas!<sup>[43]</sup>

O:

Yo, por no desafinar,

Digo por educación:

«¡Mi corazón!».

Pero una grave tristeza

Tiñe mis labios manchados

De pecados.<sup>[44]</sup>

Parece claro que, si el poeta adolescente se rebela contra el Dios católico es, principalmente, porque éste no tolera el erotismo. En un pasaje extremadamente revelador de la *Mística en que se trata de Dios* vemos hasta qué punto la obsesión cristiana con los pecados de la carne ha calado hondo en el alma de Lorca. El poeta habla con Dios:

Yo te siento en mí cuando me emocio apenado por el mal. Yo te siento en mí cuando me das bríos al sentir las danzas del color. Yo te siento en mí cuando sueño en la luna llena, borracho de romanticismo y de amor. Yo te siento en mí, cuando beso en el corazón a mi hermana lejana Castidad. Yo te siento en mí, cuando me rebelo contra la injusticia de la justicia. Yo te siento en mí, cuando me sumo en el silencio armónico. Yo te siento en mí, cuando temo a los hombres. Yo te siento en mí, al meditar en la muerte. Pero en el rosario angustioso de las horas y la luz, hay muchos instantes largos en que no te siento sobre mi alma. Soy entonces el rebelde a ti. Soy el otro dios que eres Tú pero que va contra ti. No te siento en mis horas de fiebre, de deseos carnales, cuando todo mi fin serían los besos y los desfallecimientos. No te siento en mí porque entonces me lleno de hipocresías, de mentiras, de crueldades por conseguir el instante brumoso y encarnado. No te siento en mí cuando me lleno de vanidades, sin poderlas contener. No te siento en mí cuando transcurren mis horas de tedio en tono gris. No te siento en mí cuando en el sueño mi alma se rebela en cosas desconocidas.<sup>[45]</sup>

**Rubén Darío y Verlaine**

Atormentado por el sexo, su fe católica naufragada, temeroso ante el porvenir, el Lorca adolescente se siente inerme ante la vida. ¿Cómo encontrar la felicidad, la paz? Tal vez el mayor consuelo es saberse acompañado en su soledad y angustia por un poeta contemporáneo de alma afín: Rubén Darío.

En la obra inicial de cualquier poeta siempre desempeñan un papel primordial las influencias literarias. La poesía no nace de la nada, y todo poeta empieza a crear, necesariamente, dentro de una tradición y cautivado por ciertas lecturas. «Por sus influencias los conoceréis», sentencia Francisco Umbral en su libro *Lorca, poeta maldito*, añadiendo: «La influencia artística, ideológica o humana sólo se explica por afinidad. El hombre tiene una receptividad intensa y limitada, tanto en lo sensorial como en lo psicológico. Y esta limitación es precisamente la que selecciona».<sup>[46]</sup>

Estamos de acuerdo. En cuanto a la obra del primer Lorca, se pueden identificar varias reminiscencias poéticas. Por ejemplo, de Juan Ramón Jiménez, de Salvador Rueda, de Antonio Machado. Pero, como intuye el propio Umbral, la gran influencia fue la de Rubén Darío.

Ya, en 1935, un año antes de la muerte de Federico, su amigo Ángel del Río había señalado, certeramente, que en *Libro de poemas* «las influencias y ecos modernistas son patentes» y que «hay mucho más de lo que se cree de Rubén».<sup>[47]</sup>

Es innegable. A la luz de lo que sabemos hoy acerca de la iniciación y desarrollo poéticos de Lorca podemos afirmar que Darío fue, sin duda alguna, el principal maestro lírico del granadino. Es decir, quien más íntimamente le habló y orientó mientras se forjaba su alma de poeta. El encuentro de Lorca con la obra de Darío, en definitiva, constituyó un acontecimiento autobiográfico de primera magnitud.

Para el lector moderno no es fácil apreciar el deslumbramiento que supuso para los jóvenes de la generación de Lorca adentrarse en el mundo poético de Rubén Darío. Dámaso Alonso, de la misma edad que Federico, lo ha evocado así:

Siempre he creído ilustrador comparar el descubrimiento de la dulce nueva de Garcilaso para un adolescente de mediados del siglo XVI, con lo que representó para los muchachos de mi generación el descubrimiento de Rubén Darío, con mi hallazgo de esa poesía, por ejemplo, año de 1915, en la sequedad adusta de un verano de Medinaceli. ¡Qué novedad de voz, qué extrañeza de colorido, qué inaudita musicalidad, qué incógnito mundo de arte! Así —con la misma avidez,

pero, Dios mío, ¡con cuán diferente fruto! — creo que el adolescente, indeciso aún en la vida, debió de beber la dulzura de Garcilaso, empaparse de la nueva música, hecha de ritmo y de amorosa nostalgia.<sup>[48]</sup>

Otros poetas de la Generación del 27 han suscrito estas palabras de Dámaso Alonso. «Pedro Salinas —escribe Guillén—, tan distante de Rubén Darío en su propio quehacer, se sabía de memoria como todos nosotros los versos del total hispano».<sup>[49]</sup> En otra ocasión, Guillén recordaba cómo, en Darío, hasta sus excesos y su a veces mal gusto tenían su encanto y su sal para aquellos jóvenes poetas.<sup>[50]</sup> Y nos consta que José Bergamín, con ochenta años a cuestas, se sabía de memoria numerosos poemas del nicaragüense, a quien admiraba profundamente.<sup>[51]</sup>

Hemos visto que Lorca, en su artículo «Las reglas en la música», publicado en la prensa burgalesa el otoño de 1917 —es decir, a un año de la muerte de Rubén—, expresa, no más tarde como Dámaso Alonso sino cuando se está formando como poeta, una honda admiración por el innovador americano. Además, dicho artículo demuestra que Lorca ha leído con provecho las «Palabras liminares» de Darío a *Prosas profanas* (1901), así como las «Dilucidaciones» antepuestas a *El canto errante* (1907), y que comparte el desprecio allí expresado por el omnipresente «Celui-qui-ne-comprend-pas» de Remy de Gourmont,<sup>[52]</sup> por la «mediocracia pensante»,<sup>[53]</sup> compuesta de pedantes, preceptistas, críticos al uso y hasta por algún «académico correspondiente de la Real Academia Española».<sup>[54]</sup> Escuchemos otra vez a Lorca:

Y es que las reglas, en este arte de la música, son inútiles, sobre todo cuando se encuentran con hombres de temperamento genial, a la manera de Strauss... Y lo mismo ocurre con todas las artes y con la poesía. Llegó Rubén Darío «El Magnífico» y, a su vista, huyeron los sempiternos sonetistas de oficio que son académicos y tienen cruces, y huyeron aquellos de las odas a lo Quintana, y los que hacían poemas a lo Ercilla. Y él rompió todas las reglas, pero con aquella cantidad de ideas y de espíritu que guardaba en su corazón hirió el silencio cuando cantó su *Marcha triunfal*...<sup>[55]</sup>

Fe en el arte; individualismo a ultranza («mi literatura es mía en mí»);<sup>[56]</sup> apasionado culto a Dionisio; sentido del misterio de la vida; extraordinario dominio técnico; curiosidad intelectual; desbordante energía; capacidad de admiración; fervor panteísta («hay un alma en cada una de las gotas del mar»);<sup>[57]</sup> sinceridad; horror a la muerte; subyacente inquietud cristiana: todas estas cualidades de Darío fueron aliento, pauta e inspiración para la vida y la obra de Federico García Lorca.



El granadino conocía bien no sólo la poesía de Darío sino, de la abundante obra en prosa, por lo menos *Los raros*<sup>[58]</sup> (1896). De este libro, colección de entusiastas semblanzas de personajes bohemios y pintorescos de la vida literaria francesa —entre ellos Camille Maclair, Leconte de Lisle, Paul Verlaine, Villiers de L'Isle Adam, Jean Richepin, Lautréamont y Rachilde, a quienes se suman el norteamericano Edgar Allan Poe (muy en boga entonces en Francia, gracias a Baudelaire) y el portugués Eugénio de Castro—, hay claras huellas en *Impresiones y paisajes*. Sendos capítulos sobre Verlaine y Lautréamont parecen haber fascinado especialmente a Lorca.<sup>[59]</sup>

El intento de Darío por conciliar lo apolíneo y lo dionisiaco, lo pagano y lo cristiano, tenía para el granadino una particular relevancia. Veámoslo. En el «Prólogo» a *Impresiones y paisajes*, Lorca insiste:

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. Hay que ser religioso y profano. Reunir el misticismo de una severa catedral gótica con la maravilla de la Grecia pagana. Verlo todo, sentirlo todo. En la eternidad tendremos el premio de no haber tenido horizontes.<sup>[60]</sup>

Este programa vital y audaz debe mucho a Rubén Darío, que en el poema «Divina Psiquis», de *Cantos de vida y esperanza*, habla con su alma —representada, como en la mitología griega, por una mariposa— en los siguientes términos:

Entre la catedral y las ruinas paganas  
vuelas, ¡oh Psiquis, oh alma mía!,  
—como decía  
aquel celeste Edgardo,\*  
que entró en el Paraíso entre un son de campanas  
y un perfume de nardo—.  
Entre la catedral  
y las paganas ruinas

repartes tus dos alas de cristal,  
tus dos alas divinas.  
Y de la flor  
que el ruiseñor  
canta en su griego antiguo, de la rosa,  
vuelas, ¡oh Mariposa!,  
a posarte en un clavo de Nuestro Señor.<sup>[61]</sup>

**\* Edgar Allan Poe, en el poema «Ulalume».**

Parece claro que estos versos son la fuente del pasaje que hemos citado de *Impresiones y paisajes*.

La misma noción —dicotomía entre espíritu y carne y esfuerzo por superarla— se encuentra en otros poemas de Darío que conocía Lorca, por ejemplo en la famosa elegía «Responso» dedicada por Rubén a su admirado Paul Verlaine, muerto en 1896. En este poema, según nos dice Darío en *Historia de mis libros*, se evocan las «dos faces» del «alma pagana» del *pauvre Lélian*: «la que da a la carne y la que da al espíritu; la que da a las leyes de la humana naturaleza y la que da a Dios y a los misterios católicos, paralelamente».<sup>[62]</sup> El «Responso» empieza:

Padre y maestro mágico, liróforo celeste  
que al instrumento olímpico y a la siringa agreste  
diste tu acento encantador;  
¡Panida! ¡Pan tú mismo, que coros condujiste  
hacia el propileo sacro que amaba tu alma triste,  
al son del sistro y del tambor!<sup>[63]</sup>

En esta época de su vida, Lorca se identificaba estrechamente con Verlaine.

Hemos visto la carta que escribió a finales de mayo de 1918 al poeta modernista Adriano del Valle, y en la cual confiesa: «Soy un pobre muchacho apasionado y silencioso que, casi casi como el maravilloso Verlaine, tiene dentro una azucena imposible de regar y presento a los ojos bobos de los que me miran una rosa muy encarnada con el matiz sexual de peonía abrileña, que no es la verdad de mi corazón».<sup>[64]</sup> En los primeros poemas de Lorca hay varias alusiones a Verlaine, de quien dijo Darío en *Los raros* que «raras veces ha mordido cerebro humano con más furia y ponzoña la serpiente del Sexo»<sup>[65]</sup> y que «era mitad cornudo flautista de la selva, violador de hamadriadas, mitad asceta del Señor, eremita que, extático, canta sus salmos».<sup>[66]</sup> Al poeta francés le llama Lorca en una ocasión «Verlaine evangelista»<sup>[67]</sup> y, en otra, «casi un gato/feo y semicatólico».<sup>[68]</sup> Al «Responso» de Darío, por otro lado, Lorca se refiere explícitamente en el poema «La oración de las rosas», fechada 17 de mayo de 1918, donde, como en la carta a Adriano del Valle, alude con una imagen floral a la ambigüedad sexual verlainiana:

Panidas, sí, Panidas;

El trágico Rubén

Así llamó en sus versos

Al lánguido Verlaine,

Que era rosa sangrienta

Y amarilla a la vez.<sup>[69]</sup>

Para Darío, centauros, sátiros y faunos (Verlaine es «fauno místico»<sup>[70]</sup> o «fauno maldito»),<sup>[71]</sup> al participar de la naturaleza divina y humana, representan la ideal síntesis de carne y alma. En «Coloquio de los centauros» exclama uno de los hombres-caballo:

El monstruo expresa un ansia del corazón del Orbe;

en el Centauro el bruto la vida humana absorbe;

el sátiro es la selva sagrada y la lujuria:

une sexuales ímpetus a la harmoniosa furia;

Pan junta la soberbia de la montaña agreste

al ritmo de la inmensa mecánica celeste.<sup>[72]</sup>

El poema «Palabras de la sátiresa», según el propio Darío, expresa esta misma «conjunción» de las exaltaciones «pánica y apolínea».<sup>[73]</sup> La sátiresa se dirige así al poeta:

«Tú que fuiste —me dijo— un antiguo argonauta,  
alma que el sol sonrosa y que la mar zafira,  
sabe que está el secreto de todo ritmo y pauta  
en unir carne y alma a la esfera que gira,  
y amando a Pan y Apolo en la lira y la  
flauta, ser en la flauta Pan, como Apolo  
en la lira».<sup>[74]</sup>

De estos versos se oyen ecos en el primer Lorca. En *Visión de juventud. Mística que trata del freno puesto por [la] sociedad a la naturaleza de nuestros cuerpos y nuestras almas* —texto escrito en el otoño de 1917 y de título bien significativo—, el poeta, cuya admiración por *El Cantar de los cantares* es manifiesta, pone en boca de Salomón y David palabras de consuelo para los que padecen la agonía de la carne. «En mi lira tengo yo el secreto de las pasiones —dice David— y sé que sin éstas la vida sería como el morado erial de la avaricia... Si tomáis por pecados lo que no son sino vuestra naturaleza, que canta en todos sus sonidos, habéis caído en el pozo negro del egoísmo». Y continúa el profeta salmista, en un pasaje que recuerda las palabras de la sátiresa de Darío:

Vuestro gran pecado ha sido desligar la carne del espíritu, no comprendiendo en vuestra miserable pequeñez que la carne es el espíritu y el espíritu la carne...<sup>[75]</sup>

La misma idea la encontramos en el poema «Los álamos de plata» (mayo de 1919), donde Lorca exclama:

¡Hay que acostar el cuerpo

Dentro del alma inquieta!<sup>[76]</sup>

Para Lorca, la Grecia antigua representa un ideal humano muy superior al del catolicismo porque las deidades paganas, a diferencia del Dios proclamado por la Iglesia, no sólo no condenan el erotismo humano sino que lo comparten. En la «mística» citada, David afirma:

Yo fui el que guió al pueblo griego en su gran sabiduría terrenal. Tended los corazones hacia la mar en que vive Eros, que allí encontraréis el olvido que no se olvida nunca. Oíd a los dioses paganos, que en ellos se esconde el eterno licor de la vida. Porque, en verdad os digo que vosotros sois los que necesitáis de la misericordia de la carne porque en vuestros interiores pensares ella es la que reina.<sup>[77]</sup>

En una «Meditación» añadida al final de esta prosa, Lorca ratifica las palabras de David. «Nuestras voces íntimas —escribe—, las que nos enseñan el recuerdo agradable de lo que pasó y nos guían por donde nos manda la naturaleza, nos dicen siempre la canción de la carne».<sup>[78]</sup>

Esta convicción se repite con frecuencia en la obra temprana de Lorca, a menudo referida a la diosa Venus. En *Impresiones y paisajes* el poeta nos dice que «la figura de Venus desnuda sobre un fondo de espuma y de azules tritones es algo de nuestro cerebro»<sup>[79]</sup> y, en «Mar» (abril 1919), exclama entusiasta:

La estrella Venus es  
la armonía del mundo.  
¡Calle el Eclesiastés!  
Venus es lo profundo  
del alma.<sup>[80]</sup>

En «La religión del porvenir» (16 enero 1918), el poeta, demostrando que ha leído detenidamente la *Teogonía* de Hesíodo,\* ensalza la «celestes religión» de la «cálida Grecia», religión hoy «de niebla cubierta» pero cuyo resurgimiento espera. Aquel glorioso día:

Las estatuas de nuestros jardines  
Vida tendrán

Los Apolos entre los jazmines

Suspirarán.

En los parques dulces y brumosos

Sensualidad

Pondrá en los labios de los esposos

Diafanidad.<sup>[81]</sup>

**\*Probablemente en la bellísima edición bilingüe de Luis Segalá y Estalella, con dibujos de Juan Flaxman (Barcelona, Tipografía La Académica, de Serra Hnos. y Russell, 1910). Véase Francisco García Lorca, p. 100.**

Si los dioses de Rubén Darío son los de Lorca, no es menos cierto que la obsesión del poeta nicaragüense con la muerte también le hablaba de una forma muy personal al granadino. Rubén refiere en su *Autobiografía* (1912) cómo la casa de su infancia, «temerosa por las noches», y los cuentos de ánimas en pena y apariciones que le narraban los sirvientes y la anciana madre de su tía abuela, fueron culpables de su «horror a las tinieblas nocturnas y el tormento de ciertas pesadillas inenarrables».<sup>[82]</sup> Y en *Letras* (1911) declaró: «Yo no voy casi nunca a entierros. Padezco la fobia de la muerte y desde mi niñez me emponzoñó el terror católico. Quizás en la antigua Grecia habría acompañado con cantos alegres y con flores los despojos de un amigo. Mas ya en mis primeros años me poseyó el espanto de la Desnarigada».<sup>[83]</sup>

En el capítulo «La ornamentación» de *Impresiones y paisajes* —se trata de un análisis de los sepulcros de la catedral de Burgos—, encontramos el siguiente pasaje, mencionado antes, que contiene una significativa alusión a Darío:

Cuando se mira un sepulcro, se adivina el cadáver en su interior sin encías, lleno de sabandijas como la momia de Becerra, o sonriendo satánicamente como el obispo de Valdés Leal... Y en estos pensamientos se enredan toda la fatuidad de los ramajes y florenzcas que cubren la urna, y todo un espanto Rubeniano hacia la muerte... Al contemplar estos arcones pétreos de podredumbre asoma en lontananza toda la horrible cabalgata del Apocalipsis de San Juan.<sup>[84]</sup>

¿Conocía Lorca las obras de Darío — *Autobiografía y Letras* — que acabamos de citar? No lo sabemos. Sí admiraba profundamente el poema «Lo fatal», que cierra *Cantos de vida y esperanza* y donde aparece otra vez la palabra «espanto» referido a la muerte. Lorca recitó este poema un día en Nueva York, de memoria y sin error alguno, ante el asombro de su amigo John Crow:<sup>[85]</sup>

## LO FATAL

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,  
y más la piedra dura, porque ésta ya no siente,  
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,  
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.  
Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,  
y el temor de haber sido y un futuro terror...  
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,  
y sufrir por la vida y por la sombra y por  
lo que no conocemos y apenas sospechamos,  
y la carne que tienta con sus frescos racimos  
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,  
¡y no saber adónde vamos,  
ni de dónde venimos...!<sup>[86]</sup>

De estos versos hay inconfundibles ecos en los primeros poemas de Lorca. Baste un ejemplo, tomado de la composición «Lluvia», de *Libro de poemas*, fechada en enero de 1919:

La nostalgia terrible de una vida perdida,  
El fatal sentimiento de haber nacido tarde,

O la ilusión inquieta de un mañana imposible

Con la inquietud cercana del dolor de la carne.<sup>[87]</sup>

### **El primer poema**

Pero no hay mejor prueba de la influencia de Rubén Darío sobre el joven Lorca que el poema «Canción. Ensueño y confusión», fechado 29 de junio de 1917 y del cual ha dicho Francisco García Lorca que puede asegurar «con absoluta certeza que es el primero que Federico escribió»:<sup>[88]</sup> \*

#### **\*Respetamos la falta de puntuación del manuscrito.**

Fue una noche plena de lujuria

Noche de oro en Oriente ancestral

Noche de besos de luz y caricias

Noche encarnada de tul pasional

Sobre tu cuerpo había penas y rosas

Tus ojos eran la muerte y el mar

¡Tu boca! Tus labios. Tu nuca. Tu cuello

Y yo como la sombra de un antiguo Omar

El sueño de las telas de Argel y Damasco

perfumaba lánguido nuestro corazón

Tus trenzas decían una melodía

Sobre las estrellas de tu gran pasión.



Después, el mordisco, el beso incoloro  
El roce apretado de carne en olor  
Una sombra vaga de vago consuelo  
Y las almas locas en rojo sopor...  
Antonio\* sublime lloraba en [el] cielo  
Martino\*\* cantaba cantos con dulzor  
Las nubes se iban tristonas con duelo  
Y las almas lúbricas miraban al NO.  
Toda la locura de los sexos dulces  
Se llora en las noches del estío feroz  
Se llora por ansias de amor que no llega  
Se sufre por carne vista a lo Berlioz  
Y llega la noche negruzca y callada  
Y llega la carne con fe y esplendor  
Y llega el placer con el dulce extravío  
Mas ¡ay! que la muerte llegó y el dolor.  
Werther huye trágico por la negra senda  
Neron ríe sangriento sobre vil león  
Larra está callado con luna en los ojos  
Isabel\*\*\* se esfuma sobre alado son...  
Mahoma reposa sobre carnes blancas

Luis Gonzaga aspira la infinita flor  
Barbarroja besa al odio en su alma  
Rubén el magnífico merodea en Luksor.  
Y sombras y sombras y luz y silencio  
Y besos y manos y nieve en fulgor  
Y risas y llantos y carnes en aguas  
Y Venus y Carmen y ojos de Almanzor.  
Las almas ardientes se besan cansadas  
Las telas se llenan de vida y sudor  
Un hálito acre de tierra mojada...  
Y más abrazarse y más luego el sol.  
Y el sueño se acaba entre ramerías  
De hojas de parra y un sufrir sereno  
Las caras muy pálidas, los ojos cerrados  
Reposada el ánima y horror a Galeno.  
El mundo imponente sigue su carrera  
Los hombres son en él incidente banal  
Los sueños son la vida de sabios y de amantes  
El que sueña se adueña de la luz fantasmal.<sup>[89]</sup>

**\* Parece tratarse de san Antonio, el anacoreta, tan inquebrantable ante el asalto de las tentaciones.**

**\*\* No hemos podido identificar a este personaje.**

**\*\*\* Probablemente Isabel de Segura, desventurado personaje de *Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch, también mencionado en «Elegía a doña Juana la Loca», de *Libro de poemas*.**

Una vez terminado el poema, Lorca le añadió una nueva estrofa final:

Y aquel que recorra la enorme llanura

Sin soñar pensando en el más allá

Que se quede blanco sobre blanca albura

O que un cuervo horrible lo trague voraz.

Si el exótico escenario de este primer poema de Lorca procede de la tradición orientalista granadina y de Omar al Khayyam (poeta muy admirado por Federico y aludido frecuentemente en sus primeros escritos), erotismo, ritmo, vocabulario y expresión revelan la indudable presencia de Rubén, a quien, por más señas, se nombra explícitamente. Además, el verso «Una sombra vaga de vago consuelo», con la repetición del adjetivo, procede directamente de una fórmula inventada por Darío en *Prosas profanas* («la libélula vaga de una vaga alusión»)<sup>[90]</sup> mientras la nueva estrofa final, como señala Francisco García Lorca,<sup>[91]</sup> glosa unos versos de «La canción de los pinos» de Rubén:

Románticos somos... ¿Quién que Es, no es romántico?

Aquel que no sienta ni amor ni dolor

aquel que no sepa de beso y de cántico,

que se ahorque de un pino: será lo mejor...<sup>[92]</sup>

La influencia de Darío, en definitiva, fue decisiva durante la época formativa del Lorca poeta. Luego, al ir podando éste las exuberantes —demasiado exuberantes— ramas de su primera lírica y encontrando su propia voz, la presencia del nicaragüense se esfuma. Pero no por ello dejarían de seguir apareciendo en la obra de Lorca reminiscencias de aquellas poesías y prosas que tanto le habían conmovido durante su adolescencia. Además, en 1933, durante su estancia en Buenos Aires, reconocería tácitamente su deuda con «el gran poeta nicaragüense,

argentino, chileno y español» al afirmar que éste «enseñó en España a los viejos maestros y a los niños, con un sentido de universalidad y de generosidad que hace falta en los poetas actuales. Enseñó a Valle-Inclán y a Juan Ramón Jiménez, y a los hermanos Machado, y su voz fue agua y salitre en el surco del venerable idioma».<sup>[93]</sup> Para el Lorca que entonces triunfa en Buenos Aires (así como Rubén había triunfado en Madrid), la obra de Darío, a pesar de sus defectos («su mal gusto encantador, y sus ripios descarados que llenan de humanidad la muchedumbre de sus versos»), está a salvo: «Fuera de normas, formas y escuelas queda en pie la fecunda sustancia de su gran poesía».<sup>[94]</sup> Este juicio, hecho en momentos en que el modernismo quedaba francamente rebasado, indica la lealtad de Lorca hacia quien le ayudara a descubrir su propia vocación poética unos dieciséis años antes.

Hemos opinado que los temas fundamentales de la obra temprana de Lorca son la rebelión contra el catolicismo y una desgarrada angustia erótica. Esta angustia ya la encontramos en el primer poema de Federico, que acabamos de reproducir, donde la amada aparece vinculada a la muerte:

Sobre tu cuerpo había penas y rosas

Tus ojos eran la muerte y el mar

Y el éxtasis amoroso se interrumpe con la llegada de la muerte y el sufrimiento:

Y llega la noche negruzca y callada

Y llega la carne con fe y esplendor

Y llega el placer con el dulce extravío

Mas ¡ay!, que la muerte llegó y el dolor.

### **El amor que se fue y no vino**

Rubén Darío no canta al amor frustrado. Frente a la noche negra, entona el *carpe diem* y, para él, Eros, si enigmático, no infunde angustia. En Lorca, cuya inseguridad sexual se revela acuciante ya en 1917, el afán dionisiaco se aboca a la

frustración. Lo acabamos de ver:

Toda la locura de los sexos dulces

Se llora en las noches del estío feroz

Se llora por ansias de amor que no llega

Se sufre por carne vista a lo Berlioz

Este llanto por el amor que no llega se oirá en toda su obra.

La angustia erótica del joven, según se expresa en los primeros poemas, tiene dos vertientes principales: por un lado, constantes alusiones a un amor irreparablemente perdido y, por otro, la seguridad de no volver a encontrar la plenitud amorosa en el futuro.

El 30 de diciembre de 1917 Federico compuso dos poemas en los cuales podemos ver reflejadas ambas vertientes de esta angustia. Se titulan, significativamente, «Nostalgia» y «Canción desolada». Veamos el primero íntegro:

#### NOSTALGIA

Divina noche en que Amor me besó

Los senderos eran de claveles

Campo de luna era tono menor

Yo era tímida oveja del Señor

en blanco camino de Laureles

Llegó el Amor con su rubio aliento

Y el jardín de mi alma floreció

Con rosas del beso y del ensueño

Tristes magas del país marfileño

Que mi brujo piano desgranó

Llegó la Ausencia con su amargura  
El Alma penetró en el corazón  
De pasionarias fue mi sendero  
Sembrado con flechas del arquero  
Que posee la dulzura y la ilusión  
En los crepúsculos sin colores  
En que derramo mi pensamiento  
Surge la tenue figura que amé  
Mi dolor ya sin forma la ve  
Tanto sufro que no la presiento.<sup>[95]</sup>

Inesperada revelación del amor; inocencia e inexperiencia amorosa del poeta; separación, amargura y sufrimiento; recuerdo dolorido de la «tenue figura» amada; nostalgia. ¿Tema literario nada más? No lo creemos, dada la insistencia con la cual reaparecen los mismos o parecidos elementos en otras composiciones juveniles.

En «Canción desolada», Lorca critica a los «poetas de falsa lira» cuyos cantos de amor son «siempre bellos / Y casi ninguno desgarrador» porque hablan de algo que desconocen:

¿Qué sabéis de amor cuando cantáis  
Fuertes escenas que os figuráis  
Alejados del mar de la vida?

Lorca da a entender que él, por el contrario, sí está inmerso en aquel mar de la vida y que ha amado, afirmando que no puede cantar tan devastadora experiencia porque «nuestro beso está perdido / En lejanos labios del olvido / Donde jamás tendrá su amanecer». Otra vez, pues, la felicidad amorosa se sitúa en el pasado. El final del poema alude al presente estado de ánimo del poeta, que expresa el convencimiento de que ya nunca volverá a encontrar la felicidad. Tal vez

sea lícito percibir en estos versos una referencia velada al amor que no osa decir su nombre:

Mi corazón va por un sendero  
De rosales  
Mi sufrido corazón sangriento  
Cruel camina  
Muy lejos brilla el santo madero  
Tarde triste  
Llueve sobre mi alma muy lento  
Rara pasión  
Se apaga el corazón con el viento  
Del pecado  
La vida se escapa en un momento.  
Nunca nacer  
Y este mi amor no será lucero  
Nunca. Nunca  
Pero vive siempre el sufrimiento.  
Es la muerte. ....  
Mi corazón va por un sendero.  
Mi corazón va por un sendero.<sup>[96]</sup>

A partir de enero de 1918 los poemas en que aparecen ambos temas, a menudo juntos, se multiplican.

En «Crepúsculo del corazón» (1 de febrero de 1918) se refiere otra vez a una relación amorosa rota por la separación:

Yo encendí mi lámpara  
¿Te acuerdas?  
Era raso y marfil mi querer  
Como la casta luz del amanecer  
Tú eras la antorcha de mi ser  
¿Te acuerdas?  
Pero tú marchaste...  
No se pierde nunca mi ilusión  
¡Ay! No sé decir lo que me pasa  
Tengo marchito el corazón.<sup>[97]</sup>

«Romanzas con palabras» (31 de marzo de 1918) contiene acaso la expresión más angustiada de la situación en que estima encontrarse el poeta:

¡Ay, mis trágicas bodas  
Sin novia y sin altar!  
¡Ay! Bodas tristes de mi espíritu  
Bodas de nieve y de gris pasional  
Bodas de nardo marchito y suave  
Bodas calladas de amor sin igual  
Bodas amargas con luna lejana  
Bodas con violas en triste confín



Músicas sordas de fiestas perdidas

Bodas que canta mi dulce violín.<sup>[98]</sup>

En los siguientes versos Lorca se refiere otra vez a una dolorosa separación amorosa:

Un velo blanco de desposada

Cubre a la novia que nunca veré

Ella era dulce y vaga y sentida

Era sagrario donde iba mi vida

Pero una noche callada y dormida

Como princesa de cuento se fue

Yo fui sombra de amor doloroso

Juglar extraño de un extraño amor

Un laúd que llevaba

Se fugó con un beso

De mujer escondida que pasó.

Y fui por los caminos

Cansado y doloroso

Juglar extraño de un extraño amor

En busca de la novia

Que se fue aquella noche

En que apuré mi cáliz de dolor...<sup>[99]</sup>

En «Elegía» (25 de abril de 1918), el poeta le ruega a Dios que le tenga

compasión. Una vez más se trata del amor perdido:

¡Santo Dios! ¡Santo Dios! ¡Compasión!

De mis ojos que lloran de ausencias

De otros ojos que míos no son

De mi lento sentir doloroso

Que en un trueno de oro partió

A una luna brumosa y eterna

Donde firme sus alas plegó.<sup>[100]</sup>

En «Aria de primavera que es casi una elegía del mes de octubre» (30 de abril de 1918), vuelve el mismo tema, pero esta vez hay una sugerencia de traición amorosa:

No es aria de primavera

Lo que canto. Es verdad

Pero el alma que está herida

De una mano traicionera

Al cantar la Primavera

Se traiciona en su cantar.

¡Qué tristeza tan inmensa

Es ser joven y no serlo!

Ver la vida que transcurre

Sin poderla contemplar

Con los ojos juveniles

Arrasados en amores  
Y en labios frescos y rojos  
Su sangre y su luz libar.  
¡Qué tristeza tan inmensa  
Es tener el pensamiento  
Siempre puesto en unos ojos  
Que nunca míos serán!  
Y sufrir eternamente  
El monótono tormento  
De la rima en que se dice:  
«Ésas ya no volverán».<sup>[101]</sup>

Los ojos de la amada reaparecen un año después en «Alba» (abril de 1919),  
recogido en *Libro de poemas*:

Mi corazón oprimido  
Siente junto a la alborada  
El dolor de sus amores  
Y el sueño de las distancias.  
La luz de la aurora lleva  
Semilleros de nostalgias  
Y la tristeza sin ojos  
De la médula del alma.  
La gran tumba de la noche

Su negro velo levanta  
Para ocultar con el día  
La inmensa cumbre estrellada.  
¡Qué haré yo sobre estos campos  
Cogiendo nidos y ramas,  
Rodeado de la aurora  
Y llena de noche el alma!  
¡Qué haré si tienes tus ojos  
Muertos a las luces claras  
Y no ha de sentir mi carne  
El calor de tus miradas!  
¿Por qué te perdí por siempre  
En aquella tarde clara?  
Hoy mi pecho está reseco  
Como una estrella apagada.<sup>[102]</sup>

En «Madrigal», compuesto, como «Alba», en 1919, y asimismo publicado en *Libro de poemas*, se recuerda, en imagen floral similar a la que vimos en «Nostalgia», la iniciación amorosa. Aquí se concreta, además, la alusión, contenida en «Romanzas con palabras», a la «princesa de cuento» que «se fue»:

Yo te miré a los ojos  
Cuando era niño y bueno.  
Tus manos me rozaron  
Y me distes un beso.

(Los relojes llevan la misma cadencia,  
Y las noches tienen las mismas estrellas).

Y se abrió mi corazón  
Como una flor bajo el cielo,

Los pétalos de lujuria  
Y los estambres de sueño.

(Los relojes llevan la misma cadencia,  
Y las noches tienen las mismas estrellas).

En mi cuarto sollozaba  
Como el príncipe del cuento

Por Estrellita de Oro  
Que se fue de los torneos.

(Los relojes llevan la misma cadencia,  
Y las noches tienen las mismas estrellas).

Yo me alejé de tu lado  
Queriéndote sin saberlo.

No sé como son tus ojos,  
Tus manos ni tus cabellos.

Sólo me queda en la frente  
La mariposa del beso.

(Los relojes llevan la misma cadencia,

Y las noches tienen las mismas estrellas.)<sup>[103]</sup>

El joven poeta tiene la seguridad de que no resulta aceptable a las mujeres. En «Carnaval» (febrero de 1918) pregunta:

¿Por qué estarán llamando sobre mi corazón

Todas las ilusiones con ansia de llegar

Si las rosas que huelen a mujer

Se marchitan a mi lento sollozar?...<sup>[104]</sup>

En «Canción menor» (diciembre de 1918), expresa otra vez el convencimiento de ser inútil para el amor, comparándose con dos célebres amantes fracasados:

Tienen gotas de rocío

Las alas del ruiseñor,

Gotas claras de la luna

Cuajadas por su ilusión.

Tiene el mármol de la fuente

El beso del surtidor,

Sueño de estrellas humildes.

Las niñas de los jardines

Me dicen todas adiós

Cuando paso. Las campanas

También me dicen adiós.

Y los árboles se besan

En el crepúsculo. Yo

Voy llorando por la calle,  
Grotesco y sin solución,  
Con tristeza de Cyrano  
Y de Quijote,  
Redentor  
De imposibles infinitos  
Con el ritmo del reloj.  
Y veo secarse los lirios  
Al contacto de mi voz  
Manchada de luz sangrienta,  
Y en mi lírica canción  
Llevo galas de payaso  
Empolvado. El amor  
Bello y lindo se ha escondido  
Bajo una araña. El sol  
Como otra araña me oculta  
Con sus patas de oro. No  
Conseguiré mi ventura,  
Pues soy como el mismo Amor,  
Cuyas flechas son de llanto,  
Y el carcaj el corazón.

Daré todo a los demás

Y lloraré mi pasión

Como niño abandonado

En cuento que se borró.<sup>[105]</sup>

Nos referimos antes a «Madrigal de verano» (agosto 1920), en el que el poeta se lamenta de sus «torpes andares». Aunque se le ha entregado la fogosa Estrella la gitana, surgen en seguida las dudas:

¿Cómo a mí te entregaste, luz morena?

¿Por qué me diste llenos

De amor tu sexo de azucena

Y el rumor de tus senos?

¿No fue por mi figura entristecida?

(¡Oh mis torpes andares!).

¿Te dio lástima acaso de mi vida,

Marchita de cantares?

¿Cómo no has preferido a mis lamentos

Los muslos sudorosos

De un San Cristóbal campesino, lentos

En el amor y hermosos?<sup>[106]</sup>

En otros muchos poemas encontramos el mismo sentimiento de torpeza, impotencia y absoluto desaliento ante la imposibilidad de encontrar la felicidad amorosa. La vida será un largo camino de soledad: «Me iré lentamente al ocaso / Con la frente desnuda y de paso / Sin los besos que tanto anhelé».<sup>[107]</sup> O:

He de llorar por siempre cruzando los caminos



Sin una voz amiga que calme mi anhelo

Mi copa rebosante de miradas antiguas

Será la hiel que beba mi corazón sediento.<sup>[108]</sup>

Y así como el Lorca adolescente se lamenta de vivir «solo con mi amor desconocido»,<sup>[109]</sup> de ver «la palabra amor / desmoronada»,<sup>[110]</sup> de sentir «la nostalgia de mi infancia intranquila, / Mi ilusión de ser grande en el amor»,<sup>[111]</sup> de encontrarse «ante la fuente turbia que del amor me brota»,<sup>[112]</sup> así expresa con vehemencia su deseo de liberación. En «Cantos nuevos» (agosto 1920) exclama:

Yo tengo sed de aromas y de risas.

Sed de cantares nuevos

Sin lunas y sin lirios,

Y sin amores muertos.<sup>[113]</sup>

Y en «Ritmo de otoño» (1920), en versos apasionados que anticipan momentos de *Poeta en Nueva York*:

Sobre el paisaje viejo y el hogar humeante

Quiero lanzar mi grito,

Sollozando de mí como el gusano

Deplora su destino.

Pidiendo lo del hombre, Amor inmenso

Y azul como los álamos del río.

Azul de corazones y de fuerza,

El azul de mí mismo,

Que me ponga en las manos la gran llave

Que fuerce al infinito.<sup>[114]</sup>

No tarda en proyectar su angustia sobre otros personajes. En «Viejo sátiro» (25 de diciembre de 1917) se trata de un «hombrecillo encorvado de cabellos de plata» que, pese a su «rendida edad», seguirá soñando con la «locura del sexo» hasta que, «viejo sátiro del gabán raído» —la alusión a Verlaine parece clara—, cerrará sus ojos en algún «desierto hospital».<sup>[115]</sup> A Beethoven le ve bajo el mismo prisma.<sup>[116]</sup> Pierrot, abandonado de Colombina, aparece en varios poemas, a veces explícitamente identificado con el poeta.<sup>[117]</sup> «Elegía» (diciembre 1918) llevaba originalmente la dedicatoria «A M... P...»,<sup>[118]</sup> escondiéndose detrás de estas iniciales una mujer granadina, Maravillas Pareja, observada por Lorca y su grupo,<sup>[119]</sup> y a quien le augura una vida sin amor:

En tus manos blancas

Llevas la madeja de tus ilusiones,

Muertas para siempre, y sobre tu alma

La pasión hambrienta de besos de fuego

Y tu amor de madre que sueña lejanas

Visiones de cunas en ambientes quietos,

Hilando en los labios lo azul de la nana.<sup>[120]</sup>

Juana la Loca, a quien dedica otra elegía de *Libro de poemas*, tampoco ha podido disfrutar el apasionado amor que sentía por Felipe el Hermoso.<sup>[121]</sup> Y, como veremos, Curianito *el Nene*, de *El maleficio de la mariposa*, se encuentra en situación parecida. Estas y otras figuras de la temprana obra del poeta son prototipos de una larga serie de personajes para quienes el amor frustrado es la obsesión y la tragedia de su vida.

Fernando Vázquez Ocaña —que no tenía la ventaja de conocer los escritos inéditos de la adolescencia del poeta—, expresa su desconcierto ante la variedad de «antinomias» que reflejan las páginas de *Libro de poemas*, y formula al respecto una serie de preguntas que merecen nuestra consideración:

Hay fruición dionisíaca en unos poemas y en otros recelo y desengaño; el fervor de la fe en contrapunto con el sarcasmo y la duda; la gracia de la niñez junto a un filosofar de envejecido; sensualidad y adustez, ilusión y fracaso... Lo dominante en ese lirismo dispar y en ocasiones disparatado es que parece gustar la

vida como una fruta maravillosa, pero necesariamente agusanada. Ese libro no es, de ningún modo, congruente con las influencias normales de los años de mocedad. Para Federico, vivir es un enigma que rinde más dolor que deleite. ¿Por qué? ¿En virtud de qué violencias, padecidas o presentidas, de qué ansiedades o terrores pueriles, de qué avisos de su ser, agosta el desconuelo la floración juvenil de su espíritu?

¿Sangra en él una tierna llaga patológica, o es el eco atávico, la melancolía hereditaria de los moriscos expulsados? ¿Se suma a esto ese pavor subconsciente que se instala en quienes sufrieron derrotas juveniles y se creen desvalidos frente a la dureza del mundo en que han de seguir luchando?<sup>[122]</sup>

Pero no hace falta buscar, para explicar el «desconsuelo» señalado por Vázquez Ocaña en los tempranos escritos lorquianos, factores atávicos. Las constantes alusiones que hemos visto en la *juvenilia* al pecado, al conflicto entre alma y cuerpo, deseo y castidad, además de a un angustioso fracaso amoroso, todo nos remite a la realidad vivida por el poeta.

En cuanto al tema de la definitiva pérdida del amor, tan reiterativo en sus primeros escritos, varios poemas sitúan el origen de este sentimiento en la infancia, mientras otros parecen aludir a experiencias posteriores, más recientes. Hemos visto que, en 1917, Federico no ocultaba a sus amigos estar enamorado de la bella y rubia María Luisa Egea quien, según tradición de la familia García Lorca recogida en el capítulo anterior, no hizo caso a las pretensiones amorosas del joven poeta. Bien puede ser que tal rechazo reafirmara en él la convicción, ya arraigada, de que era inaceptable a las mujeres.

Quizás algún día sepamos algo más acerca de estos episodios determinantes en la vida afectiva del poeta. Pero aunque no sea así, el testimonio de la *juvenilia* bastaría para convencernos de que la preocupación lorquiana con la frustración erótica, visible en toda la obra, se basa en la propia experiencia del escritor.\*

**\* En *Lorca y el mundo gay* (2009) pudimos aclarar parte del misterio al aportar información sobre la breve relación del poeta con la joven cordobesa María Luisa Natera Ladrón de Guevara.**

## LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES

*Une forte citadelle de l'humanisme espagnol, c'est la Residencia de Estudiantes.*

ROGER MARTIN DU GARD<sup>[1]</sup>

Hemos visto que, a raíz de la publicación de *Impresiones y paisajes*, ya se auguraba en Granada, en marzo de 1918, que pronto se escaparía Lorca de su jaula provinciana.

Logró su evasión al año siguiente. «Me tenían preparado —declararía en 1928— el que me marchara pensionado a Bolonia. Pero mis conversaciones con Fernando de los Ríos me hicieron orientarme a la “Residencia” y me vine a Madrid».<sup>[2]</sup> No hay razones para dudar de que aquella orientación fuera debida, efectivamente, al consejo del catedrático, íntimo amigo del director de la Residencia de Estudiantes, Alberto Jiménez Fraud, y conecedor de la extraordinaria labor educativa que éste realizaba en Madrid.

Federico pasa su primera temporada en la capital en la primavera de 1919, no de 1918 como se ha venido afirmando.<sup>[3]</sup> En marzo de aquel año, José Mora Guarnido, que ya se ha trasladado a Madrid, así como otros varios «rinconcillistas» (Melchor Fernández Almagro, José Fernández-Montesinos, Miguel Pizarro...), le escribe al poeta diciéndole que tiene muchos amigos allí que desean vivamente conocerle. «Debías venir aquí —insiste Mora—: dile a tu padre en mi nombre que te haría, mandándote aquí, más favor que con haberte traído al mundo».<sup>[4]</sup>

Mora y sus amigos granadinos llevaban tiempo actuando en Madrid como «profetas anunciadores» de Federico, creando, en torno a su nombre, cierta

expectación en los círculos literarios de la Villa y Corte. Unos años después, emigrado en Montevideo, Mora le diría a Lorca en otra carta:

Me ha pasado aquí como me ocurrió en Madrid antes de tu ida, que hablé de ti con tanto calor y entusiasmo que te creyesen un personaje fabuloso y fue menester que tú llegases y les leyese unas cosas a aquellos compañeros míos para que ellos vieran que en mis recuerdos y afirmaciones no había exageración. Los poetas uruguayos están ahora sobre tu personalidad como aquellos chicos madrileños.<sup>[5]</sup>

Federico llegó a Madrid a finales de abril o principios de mayo. En su bolsillo llevaba una carta de presentación de Fernando de los Ríos para Juan Ramón Jiménez, fechada el 27 de abril. Decía sencillamente:

Mi querido poeta: Ahí va ese muchacho lleno de anhelos románticos: recíbalo usted con amor, que lo merece; es uno de los jóvenes en que hemos puesto más vivas esperanzas.

Con afecto y cordialidad le estrecha su mano,

FERNANDO DE LOS RÍOS<sup>[6]</sup>

El poeta se alojó durante su visita, probablemente a instancias de su madre, en la casa de huéspedes donde vivía Mora Guarnido: calle San Marcos, número 36, segundo piso. Allí había pasado una estancia la bailarina Encarnación López Júlvez, *La Argentinita*, luego amiga y colaboradora del poeta. «Y allí —escribe Mora— paraba una gentil damita de la Compañía de Teatro Infanta Isabel, con la que *el que suscribe* había iniciado un *romance* que cortó de cuajo, con su arrebatadora atracción de las mujeres, el querido poeta».<sup>[7]</sup>

Federico no defraudó a los que esperaban con tanta curiosidad su llegada. «El triunfo del juglar fue fulminante», nos refiere Mora, que se apunta el mérito de haber sido quien presentó a Lorca en el Ateneo y a un nutrido grupo de jóvenes escritores y poetas, entre ellos Ángel del Río, que escribiría una de las primeras semblanzas biográficas de Federico, todavía en vida de éste; el filólogo Amado Alonso; el crítico y poeta vanguardista Guillermo de Torre; y los poetas Gerardo Diego, Pedro Salinas y José de Ciria y Escalante.<sup>[8]</sup>

Lorca no tarda en ponerse en contacto con Alberto Jiménez Fraud. La

entrevista es un éxito y don Alberto le ofrece una plaza para el curso académico siguiente. Una noche Federico da en la «Resi» un recital de poemas que provoca la admiración de los asistentes y el orgullo del «rinconcillista» Melchor Fernández Almagro.

El mismo Alberto Jiménez Fraud evocaría, casi cuarenta años después, la entrada en su despacho por primera vez de «aquel joven moreno, de frente despejada, ojos soñadores y sonriente expresión» que venía a Madrid a solicitar su entrada en la Residencia de Estudiantes. Escribe Jiménez Fraud:

No recuerdo qué dificultades tendríamos entonces para conceder una nueva plaza, pero al ver al nuevo aspirante le consideré en el acto como miembro de nuestra Casa, que tanto se preciaba de saber seleccionar a sus colegiales. Siguió una larga conversación, que él y yo prolongamos con gusto. El resultado de la entrevista fueron los diez años de estancia de Federico en la Residencia.<sup>[9]</sup>

Durante esta primera visita a Madrid, recomendado como hemos visto por Fernando de los Ríos, va a ver a Juan Ramón Jiménez, entonces, a sus treinta y siete años, el poeta más célebre de España, con Antonio Machado. Juan Ramón le escribe a don Fernando el 21 de junio de 1919:

«Su» poeta vino, y me hizo una excelentísima impresión. Me parece que tiene un gran temperamento y la virtud esencial, a mi juicio, en arte: entusiasmo. Me leyó varias composiciones muy bellas, un poco largas quizás, pero la concisión vendrá ella sola. Sería muy grato para mí no perderlo de vista.<sup>[10]</sup>

Juan Ramón no perdería de vista a Federico, y durante los primeros años de Lorca en Madrid se sellaría entre ellos una firme amistad, publicándose en la revista del poeta moguerense *Índice* (1921-1922) varias composiciones del granadino.

La Residencia de Estudiantes era hija espiritual de la Institución Libre de Enseñanza, donde Jiménez Fraud había pasado tres años trabajando en íntima colaboración con Francisco Giner de los Ríos y Manuel Bartolomé Cossío (con cuya hija Natalia luego se casaría).<sup>[11]</sup> La preocupación obsesiva de Giner por el desarrollo intelectual y material de España, su profunda humanidad y tenaz convicción de que sólo la creación de una minoría de hombres y mujeres cultos, entregados y desinteresados, podría sacar adelante el país, todo ello influyó poderosamente en la sensibilidad de Jiménez Fraud, cuya vocación como profesor y guía de jóvenes no tardó en revelarse.<sup>[12]</sup> Entre 1907 y 1909 pasó numerosos meses en Inglaterra, donde estudió la naturaleza y funcionamiento de los colegios universitarios.<sup>[13]</sup> Y cuando,

en 1910, Giner de los Ríos le invitó a hacerse cargo de una pequeña y experimental residencia de estudiantes que se iba a establecer en Madrid bajo el patrocinio de la Junta para Ampliación de Estudios, fundada en 1907, el joven malagueño —sólo tenía entonces veintisiete años— aceptó en seguida.<sup>[14]</sup>

Aquel otoño la Residencia de Estudiantes (así, con toda sencillez, se decidió nombrarla), instalada en un hotel de la calle de Fortuny, en la parte norte de la ciudad no lejos de la Castellana, abrió por primera vez sus puertas. Tenía sólo quince dormitorios —por lo cual se le aplicó pronto el mote de «El Colegio de los Quince»— y diecisiete estudiantes.<sup>[15]</sup>

Era el principio de una de las aventuras pedagógicas más apasionantes, y más fructíferas, de la España contemporánea.

Habría que tener en cuenta que, en aquella España de principios de siglo, no existía en el país nada que se correspondiera a los colegios residenciales de Oxford y Cambridge, comunidades que habían impresionado fuertemente a Giner de los Ríos y sus colegas, así como al propio Jiménez Fraud. Faltaba también en las universidades españolas el sistema tutorial, cuyos méritos no habían tardado en justipreciar los «institucionistas» durante sus visitas a Inglaterra. En Madrid, los estudiantes de provincias no tenían más remedio que alojarse en casas de huéspedes, a menudo tétricas, a no ser que tuviesen la suerte de poder vivir con algún pariente, y no era fácil establecer vínculos personales con los profesores o con estudiantes de otras disciplinas.

La Residencia de Estudiantes no sólo se proponía ofrecer buen alojamiento a los alumnos, ni mucho menos. Desde los primeros momentos la meta de Jiménez Fraud y sus colaboradores era suplir los fallos de la enseñanza universitaria, proporcionando a los residentes la posibilidad de ampliar sus estudios oficiales, recibir provechosas orientaciones tutoriales y entrar en contacto con personas de distintas disciplinas. Jiménez Fraud tenía, como Giner de los Ríos, el convencimiento de que la excesiva especialización de los estudios universitarios, cada vez más en evidencia, era nociva para la cultura. Y sería siempre empeño suyo construir puentes entre las ciencias y las humanidades.<sup>[16]</sup> La Residencia contó desde su fundación con modestos laboratorios; y Jiménez Fraud seleccionaba cuidadosamente a los estudiantes para asegurar un continuo y beneficioso equilibrio entre «las dos culturas». En la Residencia de Estudiantes se subrayaba la importancia del esfuerzo común, comunitario, corporativo; se ponía énfasis en la responsabilidad individual; y, si la casa se amueblaba y se regía de acuerdo con normas de sobriedad y hasta de austeridad, ello no era consecuencia sólo de una

notable escasez de medios económicos, sino de toda una filosofía.<sup>[17]</sup>

El «espíritu de la casa» —pronto circularía la frase— que supo crear Jiménez Fraud encontró característica expresión en un folleto impreso por éste en 1914 y distribuido entre los que, en cada vez mayor número, solicitaban una plaza en la Residencia de Estudiantes:

La Residencia es una asociación de estudiantes españoles que cree, como se cree en la vida misma, en una futura y alta misión espiritual de España y que pretende contribuir a formar en su seno, por mutua exaltación, el estudiante rico en virtudes públicas y ciudadanas, capaz de cumplir dignamente, cuando sea llamado a ello, lo que de él exijan los destinos históricos de la raza.

La visión de los dolores de nuestra patria creó una generación pesimista que, aunque vivió entre negaciones y escepticismos, tuvo el valor de denunciar todas las falsas actividades que dirigían la vida española. Esa misma generación continúa ahora su varonil ejercicio, levantándose —enérgica y unida— en un impulso de fe que la llevará a recobrar lo perdido a costa de cualquier esfuerzo.

En la vanguardia de este grupo, creyente y luchador, queremos ocupar un puesto nosotros, que hemos nacido lo bastante tarde para tener la fortuna de crecer en una sana atmósfera de esperanza, que dejará en el fondo de nuestro espíritu como una fuente de vigor perenne.

La Residencia quiere ser el hogar espiritual donde se fragüe y depure, en corazones jóvenes, el sentimiento profundo de amor a la España que se está haciendo, a la que dentro de poco tendremos que hacer con nuestras manos. Al mismo tiempo, piensa que este sentimiento será, a su vez, el propulsor más fuerte de nuestra múltiple actividad cotidiana; porque sólo responderemos seriamente a sus exigencias, elevando hasta el más alto grado posible nuestro perfeccionamiento y desarrollo individual.

Y, en consecuencia, la actividad que nos imponamos no será nunca demasiada; y todo aquello en que nos sintamos corregidos o limitados por el ambiente colectivo de esta casa, ya se trate de defectos individuales o de otros más extendidos por la sociedad española —que cada época y cada pueblo tiene los suyos—, hemos de mirarlo y recibirlo como la mayor prueba de amor y de respeto hacia lo que de bueno, elevado y fecundo haya en nosotros como hombres y como españoles.



Desearíamos que estas palabras fuesen una declaración íntima y leal dirigida a cuantos, benévolamente, han puesto su vista en nosotros, y, sobre todo, a aquellos jóvenes que quieran sumarse a nuestra obra.<sup>[18]</sup>

Durante veintisiete años, Alberto Jiménez Fraud se entregaría en cuerpo y alma a poner en práctica este magnánimo programa, cuyo objetivo fundamental, como acaba de apreciar el lector, persigue la labor colectiva de levantar una España nueva, generosa y libre.

Entre los primeros residentes, cabe recordar los nombres de Jorge Guillén, luego gran poeta y amigo de García Lorca, el filólogo Antonio G. Solalinde (que escribiría importantes trabajos sobre Alfonso el Sabio) y el cardiólogo Luis Calandre, director, a partir de 1913, del laboratorio de anatomía microscópica de la Residencia.<sup>[19]</sup>

El éxito de aquella primera pequeña «Resi» fue arrollador. Jiménez Fraud pudo contar desde el principio con el apoyo de ilustres figuras de la cultura, entre ellos Miguel de Unamuno, huésped ocasional hasta 1936 y figura familiar de todos los residentes; José Ortega y Gasset, vocal del Patronato de la Residencia y asiduo colaborador de Jiménez Fraud durante toda la vida de éste; el poeta Juan Ramón Jiménez, futuro Premio Nobel, que vivió en la Residencia hasta que se casó en 1916; y el filólogo Federico de Onís, con quien Lorca coincidiría luego, en 1929, en la Universidad de Columbia. La labor de la Residencia suscitó en seguida hasta el interés de Alfonso XIII, que visitó la calle de Fortuny en 1911.<sup>[20]</sup>

Jiménez Fraud se dio cuenta muy pronto de que los edificios de la Residencia no iban a poder satisfacer durante mucho tiempo las necesidades de la misma. La demanda de plazas crecía vertiginosamente. El espacio para nuevas instalaciones escaseaba. Y así, en 1913, empezó la búsqueda de terrenos en los cuales levantar un complejo de pabellones específicamente diseñados para permitir el perfeccionamiento y desarrollo de la labor emprendida.

Aquellos terrenos fueron localizados —casi se podría decir que providencialmente— en el lugar conocido entonces como «los altos del Hipódromo».

Se encontraban tales «altos» a la derecha del último tramo de la Castellana, que por esas fechas terminaba en la hoy plaza de San Juan de la Cruz. En medio de la ancha avenida, como mojón que marcara el límite norte de Madrid, estaba el monumento ecuestre de Isabel la Católica (después desplazado al pie de la primera

colina), al cual daba la vuelta, para iniciar el regreso al centro urbano, el tranvía número 8: Bombilla-Sol-Hipódromo. A la izquierda se encontraba la Escuela de Sordomudos, hermoso edificio de ladrillo rojizo que después sería Escuela Técnica del Ejército; y, un poco más allá, donde hoy se levantan los Nuevos Ministerios (creación de la República), se extendían entonces las pistas del Hipódromo, que daban su nombre al lugar.

Sobre uno de los «altos» se había construido, en el siglo XIX, el Palacio de la Industria y las Bellas Artes, edificio con dos alas y cuerpo central coronado por una elegante cúpula, que, después, albergaría el Museo de Ciencias Naturales, el Instituto de Geología del mismo y la Escuela Superior de Ingenieros Industriales. También, antes de la llegada de la República, se instalaría en el ala derecha del palacio un cuartel de la Guardia Civil, conocido como el de Bellas Artes.

Detrás del Palacio de la Industria subía otro otero que, por el fuerte aire que allí amenudo soplaban, llamaban los madrileños «El Cerro del Viento». A tal pendiente, que cruzaba el Canalillo de Lozoya, hoy tapado, en cuyos bordes crecían algunos chopos, se llegaba por la estrecha calle del Pinar, o por el sendero que subía desde la Castellana, bordeando los muros del palacio. Al este se tendía un descampado llano y seco.

Gran parte de esos terrenos yermos pertenecían al Ministerio de Instrucción Pública. Y fue allí donde Jiménez Fraud y sus colaboradores decidieron construir los nuevos pabellones de la Residencia de Estudiantes. El sitio, casi en pleno campo y desde el cual se obtenían magníficas vistas de Madrid y sus alrededores, no podía ser más idóneo para la realización del exaltado sueño que llevaba en la cabeza don Alberto. «Era un cerrillo, inundado por el sol y batido por los vientos —escribiría éste—, desde el cual se disfrutaba, rodeado por todas partes del azul del cielo, de una gloriosa vista de la sierra de Guadarrama. Al verlo, ya como posesión de la Residencia, tuve la sensación de que habíamos arribado al puerto».<sup>[21]</sup>

El arquitecto encargado de diseñar la nueva Residencia fue Antonio Flórez, antiguo alumno de Manuel B. de Cossío en la Institución Libre de Enseñanza que, después, había estudiado durante varios años en Roma. Flórez —sin duda después de largas discusiones con don Alberto— concibió un grupo de pabellones de inspiración neomudéjar. Su construcción empezó aquel mismo año.<sup>[22]</sup>

Los dos primeros pabellones —edificios idénticos, paralelos, estrechos, de tres plantas, con sendas torrecillas graciosas y grandes aleros de madera cubiertos de verdes tejas vidriadas— fueron orientados en dirección Este-Oeste. Cada

pabellón tenía veinticuatro dormitorios dobles que medían cuatro metros por cuatro, con amplias ventanas que daban a Mediodía. Desde las galerías, que miraban hacia el Norte, y las azoteas, se divisaba la Sierra de Guadarrama. Había una generosa provisión de duchas y baños —una novedad por aquellas fechas—, y Flórez había calculado con precisión la relación entre la altura de los dos edificios y el espacio entre ellos, para asegurar (incluidas las ventanas bajas del segundo pabellón) durante todo el año un máximo de luz solar.<sup>[23]</sup> Esta disposición, así como las proporciones de los dos edificios, se perdieron después de la guerra al añadirles a éstos un cuarto piso. Hoy los pabellones primero y segundo de Flórez tienen cierto aspecto de pesadez ajeno a los planos del arquitecto.

El tercer pabellón, menos alto que los dos primeros, comprendía cincuenta habitaciones más las oficinas de la administración, el comedor y el gran salón de actos donde, durante la década de los años veinte, época dorada de la «Resi», se reuniría la flor y nata de la cultura española y extranjera.

Los pabellones cuarto y quinto, alineados, como el tercero, de Norte a Sur, eran obra de otro arquitecto, Francisco Luque, y de similar inspiración a los de Flórez. Se terminaron en 1916.<sup>[24]</sup> El cuarto, con sus dos simpáticas torres, fue bautizado como «el Transatlántico» por los residentes: la larga baranda de madera, que corre por toda la fachada oriental de la segunda planta del edificio, hace pensar, efectivamente, en la de un crucero. Este pabellón de Luque es, indudablemente, el de más personalidad de todo el conjunto. En los sótanos del «Transatlántico», y en su planta baja, se instalaron los laboratorios de la Residencia, mientras que en el primer piso había otro grupo de dormitorios.

Los pabellones formaron un conjunto de sobria belleza, de inconfundibles reminiscencias andaluzas («Algo de morisco Albaicín», diría el poeta César M. Arconada en 1928),<sup>[25]</sup> colmando la fe depositada en la inspiración de Antonio Flórez por Jiménez Fraud, quien escribiría en el exilio de la posguerra:

Yo tuve esperanzas, que resultaron bien fundadas, de que a pesar de la difícil configuración del terreno y de la modicidad de la consignación, Flórez sacara de tan pobres elementos el mejor y más bello resultado posible; la pureza de las líneas arquitectónicas, la proporción de las masas, el color del ladrillo recocho, que quemado por el fuerte sol fue tomando un bello color de rosa tostada, y la decoración austera, hicieron el milagro.<sup>[26]</sup>

Juan Ramón Jiménez participó con fervor en el trazado de los jardines y en la elección de árboles, arbustos y plantas. «Han empezado las obras y yo, que soy uno

de los que las dirigen, voy todos los días, de dos a cuatro, al terreno», le escribe a su madre, añadiendo: «El proyecto es maravilloso y el año que viene será una realidad... Aquello será ya la perfección».<sup>[27]</sup> Bajo la dirección del poeta de Moguer se plantaron numerosos chopos y lirios al lado del *canalillo*. Mientras, en el espacio entre los dos primeros pabellones, el poeta, inspirado por el Jardín de los Frailes de El Escorial, plantó cuatro adelfas —tres rojas y una blanca— cercadas de boj. Este jardincillo recibió el nombre de Patio de las Adelfas o de los Poetas, «pues al recuerdo de Juan Ramón Jiménez se añadió luego la presencia de Moreno Villa, García Lorca y Emilio Prados, las visitas frecuentes de Antonio Machado, el paso de Claudel, Valéry, Eugénio de Castro, Max Jacob, López Vieira, Alfonso Reyes, Valle-Inclán, Salinas...».<sup>[28]</sup>

Juan Ramón estaba entusiasmado con los resultados de sus esfuerzos, y su imaginación le creaba visiones de la belleza que tendría la colina, ya «Colina de los Chopos», una vez que los árboles cantores hubiesen crecido:

Aún su sombra no sirve para Parsifal, el perro blanco de Cándido el portero, y el aplauso de sus hojas es lejanísimo, todavía casi en la madre, allá en el otro campo de Madrid. Pero, ¡qué gozo ya esta gran promesa de verdor, de oro, de esbeltez, de luz, de pájaros, en esta colina yerma ayer, pedazo de planeta que en este momento nos corresponde, y donde estamos poniendo al ponerlos, para cada primavera, cada verano, cada invierno y cada otoño, con el recuerdo de cada primavera y cada verano, cada invierno y cada otoño, nuestro verdor, nuestro ardor, nuestra dureza y nuestra llamarada!<sup>[29]</sup>

Cuando Federico García Lorca visitó por primera vez la Residencia en la primavera de 1919, el sueño de Juan Ramón Jiménez ya se iba haciendo realidad. Los chopos habían crecido, ya maduraban arbustos, flores y adelfas, y aquello parecía un oasis de agua, paz y verdor inserto en el duro corazón de la paramera castellana.

El interior de los nuevos pabellones era de suma modestia y sencillez. Todo el mobiliario era de pino, con la excepción de los sillones de mimbre, poco cómodos. Los dormitorios tenían algo de celdas, y, los residentes, de frailes entregados al culto del arte y de la ciencia. El color lo añadían las reproducciones de cuadros, los azulejos y los cacharros de Talavera.<sup>[30]</sup> «Nada de blandas alfombras, nada de muelles butacas y poltronas —recordaría Ramón Menéndez Pidal en 1962, con motivo del cincuenta aniversario de la fundación de la Residencia—. ¡Cuántas veces vemos lo contrario en los centros oficiales, vacíos de todo contenido, hinchados de extemporáneo lujo!».<sup>[31]</sup>

En un país donde tradicionalmente se tiran los desperdicios y papeles al suelo, don Alberto tenía la manía de la limpieza. El culpable de atentar contra las normas de pulcritud que regían en la casa se arriesgaba a recibir una inolvidable reprimenda, como sabía García Lorca, quien le referiría a una amiga hacia 1927:

Figúrate lo que me ha ocurrido. ¡Es atroz! Tiré, en un pasillo de la Residencia, una colilla. Y en esto, que pasa Jiménez Fraud. Y que me ve. Y que me mira y, sin decirme palabra, se agacha, y la recoge, y la va a tirar a un cenicero. Creí morir. Hubiera preferido que me la tirara a la cara.<sup>[32]</sup>

Otros muchos residentes tuvieron una experiencia parecida.

Jiménez Fraud tenía, sin duda, una forma de ser muy personal, mezcla de firmeza, voluntad férrea y tolerancia hacia los demás. Escribe Justino Azcárate:

Don Alberto tenía un carácter raro, por poco frecuente, porque la firmeza y la severidad jamás estuvieron acompañadas por una voz gritona, ni por un ademán agresivo. Y sin embargo, cuando ponía firmeza y severidad en sus palabras, en seguida se captaban porque entornaba los ojos en forma muy enérgica y comedida, y su voz penetraba muy adentro.<sup>[33]</sup>

La apreciación de Julio Caro Baroja es parecida:

Don Alberto era la corrección y la discreción hechas persona. Fácilmente dejaba el primer puesto a otros. Pero cuando había que trabajar firme, cuando había que tomar una decisión, aquel andaluz menudo era fuerte como una roca.<sup>[34]</sup>

Gabriel Celaya, otro residente, ha evocado en un emocionante poema, «Mi Residencia de Estudiantes», el eficaz y tolerante ambiente de aquella casa donde «todo era en torno un orden tranquilo funcionando»:

Recuerdo a don Alberto Jiménez Fraud tranquilo

gobernándolo todo como quien no hace nada.

Recuerdo a don Miguel, y a Juan Ramón, y a Ortega,

y el susto que me daban si de pronto me hablaban,

y el interés humano que yo, estudiante equis,

en ellos despertaba, conmigo levantaban.<sup>[35]</sup>

Para otro residente, Antonio Gómez Orbaneja, Jiménez Fraud «era por antonomasia el hombre atento», el hombre que escuchaba de verdad «las preocupaciones e intereses de su interlocutor».<sup>[36]</sup>

Después del traslado de la Residencia al Cerro del Viento, y una vez terminados los cinco pabellones, había sitio en la casa para unos doscientos cincuenta residentes, cifra que se mantendría prácticamente constante hasta 1936 y que hacía posible que todos los que allí vivían se conociesen. Era una comunidad de un tamaño ideal.<sup>[37]</sup>

La mayoría de los residentes eran estudiantes de Medicina, atraídos por los laboratorios, y a ellos les seguían los ingenieros industriales, cuya Escuela se encontraba instalada a dos pasos en el Palacio de Bellas Artes.<sup>[38]</sup>

En cuanto a la acusación de elitismo social que a veces se ha lanzado contra la Residencia, es cierto que el mayor número de residentes —inevitablemente, dadas las condiciones imperantes entonces en España— procedían de la clase media, pero la Junta era consciente de esta situación, e hizo esfuerzos por facilitar el acceso de estudiantes menos favorecidos económicamente. En la Memoria de 1918 leemos:

El comité de la Residencia se resiste a subir los precios porque desea dar las ventajas de aquella casa precisamente a los alumnos de clase más modesta.<sup>[39]</sup>

Y en la de 1920:

Latente la crisis económica y deseosa la Junta de no provocar aumentos de cuotas que alejasen de la Residencia a los alumnos de posición económica más modesta, no se ha atrevido a exigir a los varios Grupos de la Residencia el abono de la aportación que se les impuso para contribuir a la adquisición de edificios, a reparaciones y conservación.<sup>[40]</sup>

En la gran mayoría de los dormitorios de la Residencia se alojaban dos estudiantes. Entre 1916 y 1933 la pensión completa diaria, que variaba ligeramente según los dormitorios, se mantuvo entre 5,50 y 7,50 pesetas, precio relativamente módico cuando se tiene en cuenta que la Residencia no tenía otros ingresos con los cuales cubrir sus gastos.<sup>[41]</sup>

En 1915, a iniciativas de la Junta para Ampliación de Estudios y al trasladarse la Residencia de Estudiantes a la Colina de los Chopos, se creó, en dos de los hoteles

de la calle de Fortuny ya desalojados (números 28 y 30), la Residencia de Señoritas, expresión tangible de la preocupación constante de la Institución Libre por la educación de la mujer española. Esta nueva residencia tenía, al principio, treinta plazas. Dirigida por María de Maeztu, su éxito y su expansión numérica fueron vertiginosos, siendo, en 1924-1926, ciento setenta las residentes y, en 1934, más de doscientas cincuenta. En la Residencia de Señoritas se organizaban conferencias, orientadas en su mayoría hacia temas relacionados con la educación de la mujer o su papel social. Se enseñaban idiomas, especialmente inglés. Se crearon un laboratorio de Química y una excelente biblioteca —abierta, como la de la Residencia de Estudiantes, catorce horas al día—, y se cultivaban los deportes. Era una expresión más de la nueva España que nacía.<sup>[42]</sup>

Hemos mencionado el constante empeño de Alberto Jiménez Fraud en que la Residencia de Estudiantes llevara a cabo una labor de aproximación entre «las dos culturas» —letras y ciencias—, y en que, desde la fundación de la casa, se crearan en ella unos modestos laboratorios de investigación científica. En 1916, terminado el cuarto pabellón («el Transatlántico») del nuevo conjunto residencial de la Colina de los Chopos, se trasladaron a aquél los laboratorios de la calle de Fortuny y se inauguraron allí al mismo tiempo otros nuevos: el de química fisiológica, dirigida por Antonio Madinaveitia y José María Sacristán; el de fisiología y anatomía de los centros nerviosos, regido por el conocido psicólogo Gonzalo R. Lafora; y el de fisiología general, que dirigía Juan Negrín (luego, durante la guerra civil, presidente del Consejo de Ministros). En 1919 se abrió el laboratorio de histología normal y patología nerviosa, bajo la dirección de Pío del Río Hortega. Y finalmente, en 1920, el de serología y bacteriología, dirigido por Paulino Suárez.<sup>[43]</sup>

En todos estos laboratorios, en condiciones económicas muy reducidas, se efectuaron meritorias y, a veces brillantes, investigaciones (tales las de Negrín sobre la función de las glándulas de secreción interna, o sobre la adrenalina), así como una labor docente de primer orden, todo lo cual añadió extraordinario prestigio a la Residencia.<sup>[44]</sup>

Don Severo Ochoa, Premio Nobel de Medicina, fue residente, y trabajó durante muchos años en el laboratorio de fisiología del «Transatlántico». Ha definido así aquel entusiasta y pionero ambiente científico:

El excesivo número de estudiantes en las facultades de medicina y ciencias de la Universidad de Madrid dificultaba enormemente la posibilidad de que en ellas se llevase a cabo una enseñanza práctica con el alto grado de eficiencia que la formación, tanto profesional como científica, de los alumnos hubiese hecho

deseable. Y los laboratorios de la Residencia permitían a los estudiantes más aventajados llenar, y muy cumplidamente, aquella laguna, ofreciéndoles la posibilidad de realizar por sí mismos las diversas técnicas biológicas y químicas e iniciarse en el terreno de la investigación científica. Comúnmente muchos estudiantes seguían sucesivamente los cursos de los diversos laboratorios. En todos ellos el trabajo realizado era intenso, y fácilmente se comprende lo que supone como preparación y formación para un médico o biólogo el conocimiento y dominio de las técnicas analíticas y experimentales de las disciplinas básicas de su profesión... La contribución de los laboratorios de la Residencia a la formación de la juventud científica española ha sido asombrosa.<sup>[45]</sup>

Habría que mencionar aquí otra iniciativa de la Junta para Ampliación de Estudios que enriquecería la vida cultural de España y la de la Colina de los Chopos: la fundación, en 1918, del Instituto-Escuela.

Se trataba de un Instituto de Segunda Enseñanza de tipo experimental que, a pesar de sus orígenes institucionistas, recibió el apoyo del Gobierno conservador y, más concretamente, del ministro de Instrucción Pública, Santiago Álvaro, quien, aunque hombre de derechas, admiraba la labor de Francisco Giner de los Ríos.

En el Instituto-Escuela se aplicaba, oficialmente, el plan de estudios de la Institución Libre de Enseñanza. No había libros de texto. No había exámenes de fin de curso. Las clases eran pequeñas, lo cual permitía un contacto personal entre profesor y alumno. Se organizaban excursiones al campo, visitas a monumentos, museos y galerías de arte. Era, en definitiva, la traducción a la vida oficial de lo que, con la Institución Libre, había sido una iniciativa privada.<sup>[46]</sup>

En la primera etapa del Instituto-Escuela, éste se instaló en el espléndido local, generosamente cedido, del Instituto Internacional de la calle de Miguel Ángel, número 8. Luego pasó a ocupar un nuevo pabellón construido cerca de la Residencia de Estudiantes, lo cual facilitó, con el paso del tiempo, un intercambio cultural importante entre la gente de ambas entidades. Del Instituto-Escuela saldrían varios miles de españoles imbuidos de los ideales de Giner de los Ríos y —como veremos— numerosos actores de La Barraca de Lorca se reclutarían entre sus antiguos alumnos.

Aspecto fundamental de la labor de Alberto Jiménez Fraud, desde la creación de la Residencia de Estudiantes en 1910, fue atraer a la casa, para pronunciar conferencias sobre su especialidad, a destacados hombres de letras y ciencias. Este empeño se intensificó a partir del traslado de la «Resi» a los altos del Hipódromo en



1915 y fue rubricado, en 1923, con la creación del Comité Hispano-Inglés y, al año siguiente, con la de la Sociedad de Cursos y Conferencias.<sup>[47]</sup>

La primera de esas asociaciones se debió a la iniciativa de quien sería gran amigo de Alberto Jiménez Fraud, Jacobo Fitz-James Stuart, duque de Alba a la vez que de Berwick —en las venas del ilustre prócer se mezclaban sangre escocesa y española—, y del entonces embajador británico en Madrid, sir Esme Howard. La finalidad del Comité era fomentar las relaciones culturales entre España y Gran Bretaña con, entre otras medidas, la financiación de becas que permitiesen a estudiantes españoles pasar temporadas en Oxford y Cambridge, y a los de esos centros venir a la Residencia, y propiciar la visita a ésta de relevantes figuras británicas.<sup>[48]</sup>

La Sociedad de Cursos y Conferencias se fundó en colaboración con un comité de aristocráticas damas, flor y nata de la alta sociedad madrileña. La idea, según escribiría Jiménez Fraud, era ampliar la iniciativa del Comité Hispano-Inglés, invitando a la cátedra de la Residencia no sólo a especialistas británicos sino también a destacados representantes de otros países europeos. El éxito de la Sociedad fue tal que se cubrió casi en seguida el cupo máximo de miembros previsto. Relata Jiménez Fraud:

Los socios eran unos doscientos cincuenta, quienes unidos a las doscientas cincuenta personas que contaban los residentes, el personal docente de la Residencia y los invitados oficiales del conferenciante de turno, formaban ese grupo de «Los Quinientos», integrados por las personas más representativas de los distintos grupos sociales españoles.<sup>[49]</sup>

La fundación de esas dos asociaciones culturales supuso para los residentes un extraordinario enriquecimiento intelectual y un estímulo de consecuencias incalculables, pues no sólo podían asistir gratuitamente a los actos de ambas sino, muchas veces, hablar personalmente con los conferenciantes, que a menudo se alojaban en la Residencia.

Larguísima sería la lista de los distinguidos escritores, científicos, arqueólogos, médicos, exploradores, economistas, etc., que pasaron por la cátedra de la Residencia de Estudiantes entre 1915 y 1936. Entre otros muchos fueron invitados a la Colina de los Chopos: Eugénio de Castro, H. G. Wells, Gilbert Chesterton, Albert Einstein, madame Curie, Paul Valéry, Howard Carter, Le Corbusier, sir Arthur Eddington, Walter Starkie, Louis Aragon, sir Leonard Woolley, François Mauriac, Blaise Cendrars, Leo Frobenius, Paul Claudel, Georges

Duhamel, Hilaire Belloc, Henri Bergson, el general Bruce, Max Jacob, John Maynard Keynes, el conde de Keyserling y Filippo Tommaso Marinetti.<sup>[50]</sup>

Numerosos fueron también los españoles que pronunciaron conferencias en la Residencia, o leyeron allí sus obras: Eugenio d'Ors, José Ortega y Gasset, Ramiro de Maeztu, Ramón del Valle-Inclán, Manuel Machado, Eduardo Marquina, Manuel Bartolomé Cossío, Gregorio Marañón, Pío del Río Horteiga, Blas Cabrera y otros.<sup>[51]</sup>

García Lorca declararía, al principio de su charla «Juego y teoría del duende» (1930), cargando un poco las tintas, que «en aquel refinado salón» de la Residencia, «donde acudía para corregir su frivolidad de playa francesa la vieja aristocracia española», había oído «cerca de mil conferencias», añadiendo: «Con ganas de aire y sol, me he aburrido tanto, que al salir me he sentido cubierto por una leve ceniza casi a punto de convertirse en pimienta de irritación».<sup>[52]</sup> Lorca —que durante su etapa de residente había pronunciado ante sus compañeros dos conferencias, «La imagen poética en don Luis de Góngora» y «Las nanas infantiles»—, en la introducción a su conferencia «La mecánica de la poesía» —dada en La Habana en 1930—, aludiría jocosamente a las peculiaridades individuales de los visitantes a la cátedra de la «Resi». Apunta el *Diario de la Marina*:

Recordó, en sus primeras palabras, sus tiempos de estudiante, en que él parodiaba a los distintos conferenciantes que pasaban por la Residencia de Estudiantes de Madrid, siendo objeto de sus sátiras, entre las reuniones de ellos, desde el delicioso Chesterton con su cabello de virutas de alambre hasta el manco Cendrars que dibujó a los ídolos viejos, desde Mister Carter, seco ya como la momia de un gato egipcio, hasta el clásico Paul Valéry, cuyo monóculo se le convertía muchas veces en mariposa con gran disgusto por su parte.<sup>[53]</sup>

Federico, en sus propias charlas, siempre trataría de evitar la nota de pedantería, cosa no difícil para él. Y en unas líneas tachadas del manuscrito de su conferencia-recital sobre el *Romancero gitano*, escribiría (exagerando como él sabía hacerlo): «Recuerdo una vez que un conferenciante nos dio una lata tan espantosa que el poeta Emilio Prados y yo salimos como locos al jardín y nos arrojamos vestidos al canal que bordea la colina de la Residencia».<sup>[54]</sup>

Desde que abrió sus puertas la Residencia tuvo, inevitablemente, sus detractores, que no toleraban el espíritu liberal, institucionista y laico que animaba la casa. «En la Residencia había católicos y no católicos, y nunca toleró Alberto Jiménez que se hablara de ello —escribió Américo Castro—. Pero no había capilla, y esto atrajo furias, porque en España, por lo visto, no bastaba con ser digna y

plenamente humano, en alguna de sus innumerables variedades».<sup>[55]</sup> A raíz del golpe de estado del general Miguel Primo de Rivera en septiembre de 1923, el Patronato de la Residencia fue destituido, siendo reemplazado por personas opuestas a los ideales de la casa, algunas de ellas, según Jiménez Fraud, enemigos mortales de ella:

Se emplearon toda clase de armas: acusaciones continuas para mantener un estado de inquietud y provocar alguna resolución indiscreta; análisis minuciosos de la contabilidad de la Residencia desde su fundación; frecuentísimas visitas de inspección; reuniones quincenales del Patronato, agobiadoramente largas, en las que se pedían motivase de palabra y por escrito cada una de mis decisiones; descortesías estudiadas y amenazas solapadas.<sup>[56]</sup>

Pero la Residencia contaba también con poderosos amigos entre la derecha moderada y culta, y la intervención del duque de Alba, del marqués de Palomares de Duero y de otros personajes influyentes detuvo la mano de los que querían acabar con la casa.<sup>[57]</sup> Finalmente, en 1928, el propio Primo de Rivera se dignaría visitar la Colina de los Chopos, habiendo intervenido previamente para que el Ministerio de Instrucción Pública adquiriera los extensos terrenos que se extendían detrás de los pabellones, con el objeto de asegurar así el futuro de la Residencia. «Dejó el general una impresión agradable —escribe Jiménez Fraud—, porque se notaba su satisfacción al realizar un acto que estimaba bueno, y de ofrecerse oportunidad, hubiera estado dispuesto a entusiasmarse con nuestra institución».<sup>[58]</sup>

Alberto Jiménez Fraud era bibliófilo —«toda su vida gustó de libros bien editados, sin lujo alguno, pero muy escogidos por su calidad y por la forma de presentarlos», escribe Luis G. de Valdeavellano—,<sup>[59]</sup> y ejercía esporádicamente de editor. No era sorprendente, pues, que a iniciativa suya se creara en la Residencia una espléndida biblioteca, ni que surgiera la idea de publicar libros. Para tal empresa, que se inició en 1913 (año en que se empezó la construcción de la nueva Residencia) con una esmerada edición, a cargo de Antonio García Solalinde, del poema de Gonzalo de Berceo *El sacrificio de la misa*, Jiménez Fraud contaba con la colaboración, experiencia y entusiasmo de Juan Ramón Jiménez, que asumió la dirección de tales publicaciones. El poeta de Moguer, siempre atento a la belleza física de sus propios libros, consiguió que los editados por la Residencia de Estudiantes destacasen no sólo por su contenido, sino por la sobria pulcritud de su tipografía y confección.

Entre 1913 y 1935, la Residencia de Estudiantes publicó unos cincuenta libros, distribuidos entre cuatro series así definidas: *Cuadernos de Trabajo* («Con estos

cuadernos de investigación, quisiera la RESIDENCIA contribuir a la labor científica española»); *Ensayos* («Componen esta serie trabajos originales que, aun versando sobre temas concretos de arte, historia, ética, literatura, etc., tienden a expresar una ideología de amplio interés, en forma cálida y personal»); *Biografías* («Para promover viriles entusiasmos, nada como las vidas heroicas de hombres ilustres, exaltadas por espíritus gemelos. Esta serie consta de ejemplares biografías, cuya traducción se ha confiado a escritores competentes»); y *Varia* («La RESIDENCIA se propone perpetuar, con esta serie, la eficacia de toda manifestación espiritual —lecturas, jiras, conferencias, conmemoraciones—, que impulse la nueva España hacia un ideal puro, abierto y definido»).[60]

La lista de publicaciones de la Residencia incluida al final de cada tomo venía siempre precedida de una nota en la cual, escuetamente, se sintetizaban los valores que animaban aquella empresa cultural, tan profundamente patriótica:

Estas publicaciones responden a la necesidad de buscar una expresión de la actividad espiritual que en la RESIDENCIA y en torno de ella se ha ido desarrollando. Los varios modos en que va cuajando esta actividad, estarán representados en diferentes series de libros. No se trata, pues, tan sólo, de dar publicidad a los trabajos de los residentes, primeros frutos de su formación científica, sino de recoger también otras producciones que han nacido al contacto de la RESIDENCIA con el ambiente ideal exterior. La obra de la RESIDENCIA ha sabido atraer la atención y el apoyo moral de literatos, científicos y políticos, que trabajan unidos a su lado, como si se tratase de una obra propia; y este núcleo formado en torno de la RESIDENCIA se ha dispuesto con devoción y con entusiasmo a sembrar en ella y desde ella, en la juventud española, los ideales de la Patria futura. En fin, la continuidad de la labor educacional de la RESIDENCIA la lleva a perpetuar en sus publicaciones momentos ejemplares de la cultura universal y de la vida nacional, para todo lo cual encontrará cauce en las actuales series y en otras nuevas, que a su tiempo saldrán a la luz.[61]

Entre los tomos editados por la Residencia habría que señalar las *Meditaciones del Quijote* (1914), primer libro publicado por José Ortega y Gasset; *Al margen de los clásicos* (1915) de Azorín, además de *El licenciado Vidriera* (1915) y *Un pueblecito* (1916) del mismo autor; los siete tomos de los *Ensayos* de Miguel de Unamuno, cuya publicación se inició en 1916; *La filosofía de Henri Bergson* (1916) de Manuel García Morente; *La edad heroica* (1915) de Luis de Zulueta, destacado residente; *Vida de Beethoven* (1915) de Romain Rolland; *Principios de la relatividad* (1923), de Blas Cabrera, temprano intento por divulgar en España las ideas de Einstein, que había pronunciado una memorable conferencia en la Residencia un año antes; una

primorosa edición de *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez (1926); y la primera edición de las *Poesías completas* de Antonio Machado, publicadas en 1917.

Antes de tomar contacto por primera vez con la Residencia de Estudiantes en la primavera de 1919, Lorca había manejado en Granada un ejemplar de esta edición de Machado que, a modo de «Pórtico», incluía los versos dedicados por Rubén Darío al autor de *Campos de Castilla*, los que empiezan: «Misterioso y silencioso / iba una y otra vez. / Su mirada era tan profunda / que apenas se podía ver...». Conmovero por la lectura de los poemas machadianos, Federico trazó en la portada y contraportada del volumen unos versos en los cuales expresaba no sólo su devoción por el gran poeta sevillano, sino su credo poético personal. La composición, sin título, lleva fecha del 7 de agosto de 1918. Comienza así:

Dejaría en este libro

Toda mi alma.

Este libro que ha visto

Conmigo los paisajes

Y vivido horas santas.

El poema revela la fuerte impresión que ha ejercido la lírica de Machado sobre la sensibilidad del granadino. Y allí donde Machado afirma:

El alma del poeta

se orienta hacia el misterio.

Sólo el poeta puede

mirar lo que está lejos

dentro del alma, en turbio

y mago sol envuelto

Lorca glosa:

El poeta es el médium

De la Naturaleza

Que explica su grandeza

Por medio de palabras.

El poeta comprende

Todo lo incomprensible,

Y a cosas que se odian

El amigas las llama.<sup>[62]</sup>

A sugerencia de Ricardo de Orueta —residente y crítico de arte— se adoptó, como sello de las publicaciones de la Residencia (y, por extensión, de la casa misma), un dibujo que reproducía la escultura ateniense, del siglo V antes de nuestra era, conocida como *El atleta rubio*. Se trata de la cabeza de un hermoso joven que peina el *krobylos*, tocado heroico de Maratón y de Platea, y que debe su nombre a que, entre sus cabellos, conserva restos de ocre amarillo. El bellísimo fragmento fue encontrado en 1887, y se guarda en el Museo de la Acrópolis.<sup>[63]</sup>

No es casualidad el que Ricardo de Orueta fuera también fervoroso admirador del Doncel de Sigüenza. Ambas esculturas expresaban el ideal de la casa —la creación del «perfecto ciudadano»—, y, según Jiménez Fraud, reproducciones tanto de una como de otra abundaban en las habitaciones de la Residencia.<sup>[64]</sup>

«Mens sana in corpore sano» hubiera podido ser el lema oficial, en verdad, de aquella casa, que, de acuerdo con sus raíces institucionistas y anglófilas, creía en la utilidad de los deportes, considerándolos «el acicate para la vida corporativa y para el mantenimiento de un sano espíritu de orden».<sup>[65]</sup> Al lado del Palacio de Bellas Artes se construyeron varias canchas de tenis (que todavía existen) y, detrás de la Residencia, había un campo de fútbol y una pista para carreras, salto y disco. Se tomaban baños de sol en las azoteas de los pabellones. Estaba de moda el deporte, así como el atuendo deportista, y llegarían a hacerse famosos los concursos atléticos organizados cada año por los residentes aficionados.<sup>[66]</sup>

Federico García Lorca —a diferencia, por ejemplo, de Luis Buñuel, residente desde 1917— no tenía las condiciones físicas adecuadas para ser deportista. Si sus manos le servían admirablemente para tocar el piano o rasguear la guitarra, no sabían qué hacer con una raqueta o pelota, ni sus pies con un balón de fútbol. Lo

cual no le impediría escribir, bromeando, en una «nota autobiográfica» redactada durante su estancia en Nueva York —iniciada en 1929 al final de su etapa de residente—: «Al poeta le gustan los toros y los deportes y cultiva el *tennis*, que dice es delicadísimo y aburridísimo casi como el billar».<sup>[67]</sup>

En el campo de la música, la actividad de la Residencia también fue extraordinaria. Invitados por el Comité Hispano-Inglés y la Sociedad de Cursos y Conferencias, dieron conciertos allí ilustres músicos e intérpretes, tanto nacionales como extranjeros, entre ellos Manuel de Falla, Andrés Segovia, Wanda Landowska, Ricardo Viñes, Darius Milhaud, Igor Stravinsky, Francis Poulenc, Maurice Ravel, Joaquín Turina y Madeleine Grey.<sup>[68]</sup> En el salón de actos se oyeron por primera vez obras del grupo de nuevos compositores españoles conocido como «Los Ocho»: Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Rosa García Ascot, Ernesto y Rodolfo Halffter, Juan José Mantecón, Gustavo Pittaluga y Fernando Remacha, mientras, desde la cátedra de la Residencia, hablaron sobre temas musicales personalidades como el hispanista inglés John Brande Trend (gran amigo de la «Resi») y el crítico musical de *El Sol*, Adolfo Salazar.<sup>[69]</sup>

Estos actos solían empezar a las seis de la tarde. El musicólogo Jesús Bal y Gay, residente a partir de 1925, ha recordado los conciertos nocturnos —más informales, para deleite exclusivo de los de la casa—, que a menudo tenían lugar después de la cena:

Quienes en ellos actuaban eran músicos de bien merecido prestigio, pero al mismo tiempo figuras familiares en la vida musical madrileña, de la que los residentes filarmónicos formábamos parte; así podíamos acercarnos a ellos y plantearles cuestiones musicales que nos interesaban, cosa que no habríamos osado hacer con un Ravel, un Falla o un Stravinsky.<sup>[70]</sup>

Bal y Gay, quien, como delegado de música de la Sociedad de Deportes de la Residencia, organizó muchas de aquellas veladas, puntualiza, anticipándose a la extrañeza del lector: «La verdad es que el problema de la incongruencia entre la música y el deporte nunca se planteó entre nosotros».<sup>[71]</sup>

Tal compatibilidad de gustos y afanes era, ciertamente, otra característica del «espíritu de la casa», y nos recuerda, una vez más, el ideal humanista que animaba la labor de Jiménez Fraud.

Escribió José Moreno Villa en 1926:

No hay perro en la Residencia. Las noches son de un silencio absoluto. En un cuarto se «hace» medicina; en otro, cálculo infinitesimal; en otro, legislación; en otro, historia; en otro, caminos, puentes hacia la eternidad, versos. ¿Es que hago un relato simultaneísta? Es la realidad. Un mundo es esto.<sup>[72]</sup>

En aquel ambiente acogedor y estimulante, donde se juntaban, en alegre camaradería, algunos de los jóvenes más talentosos de España, amén de numerosos valores consagrados, Lorca se movería como pez en el agua. Durante el período 1919-1928, y especialmente entre 1919 y 1925, la Residencia sería el eje de la vida del poeta en la capital. Pasaría largas temporadas alejado de ella, es cierto, especialmente en Granada, pero, siempre que podía, volvería a la Colina de los Chopos. En la «Resi» se haría entrañables amistades —ya hablaremos de sus relaciones con Salvador Dalí y Luis Buñuel, tan cruciales para su desarrollo artístico y personal, con Pepín Bello, Juan Vicéns, Emilio Prados y tantos otros amigos—, y desde ella se lanzaría a la conquista literaria de Madrid, empezando, en 1920, con el estreno de *El maleficio de la mariposa*, acontecimiento del cual vamos a hablar a continuación.



## EL PRIMER ESTRENO

El 16 de junio de 1919, al poco tiempo de volver Federico a Granada después de su primera visita a la Residencia de Estudiantes, se publicó en *El Defensor de Granada* la siguiente nota:

## Homenaje a don Fernando de los Ríos

Satisfechísimo puede estar el Centro Artístico y Literario con el homenaje celebrado en demostración de amistad y simpatía a su ex presidente el ilustre catedrático y diputado a Cortes por Granada, don Fernando de los Ríos.

Ayer, a las siete, se reunieron los socios de dicho Centro, en número de sesenta, en los jardines del Generalife, y consumieron un gran aprovisionamiento que, instalado en una mesa adornada de flores, se había llevado con tal objeto.

La alegría reinó en gran escala y ésta fue mucho mayor cuando honró a los comensales con su presencia la genial artista Catalina Bárcena y el literato Gregorio Martínez Sierra.

Durante la reunión fraternal, Ángel Barrios hizo con su guitarra tantos primores, que se apoderó del alma de todos los oyentes, y los poetas granadinos Alberto Álvarez de Cienfuegos y Federico García Lorca recitaron bellas poesías dedicadas a Granada, que les valieron muchos aplausos.<sup>[1]</sup>

Gregorio Martínez Sierra era uno de los hombres de teatro más conocidos y respetados de España, y gozaba de un sólido prestigio como poeta, novelista y ensayista además de como dramaturgo. A principios de siglo había fundado las revistas *Helios* (1903) y *Renacimiento* (1907), que desempeñaron un papel importantísimo en la difusión de las nuevas tendencias modernistas, y ahora dirigía las editoriales *Renacimiento* y *Estrella* y su propia compañía teatral que, el 11 de junio, había iniciado en Granada la temporada del Corpus.<sup>[2]</sup>

Martínez Sierra había nacido en Madrid en 1881, despertándose en él muy temprano una acendrada pasión por el teatro, pasión compartida por su mujer, la escritora María de la O Lejárraga, con quien se casara en 1900.<sup>[3]</sup>

Antes de contraer matrimonio, Gregorio y María habían publicado juntos cinco libros, en los que se aprecia la influencia ejercida en la sensibilidad de los dos por las corrientes simbolistas y modernistas entonces triunfantes. Ambos autores admiraban profundamente la literatura francesa contemporánea, y hablaban bien francés. Por aquellos años visitaron frecuentemente París, meca de los jóvenes artistas y escritores europeos, asistiendo a las representaciones de los teatros de vanguardia —el Théâtre d'Art de Paul Fort, el Théâtre de l'Oeuvre de Lugné-Poe, el Théâtre des Arts de Jacques Rouché—, y estableciendo contacto con artistas y autores franceses.<sup>[4]</sup>

Entre 1900 y 1922 (año en que Gregorio se separó definitivamente de su mujer), la colaboración del matrimonio sería constante y fecunda. ¿Colaboración? María había decidido, ya antes de casarse, que sólo figuraría el nombre de Gregorio como autor de sus esfuerzos literarios conjuntos. Y una vez tomada la decisión nunca se volvió atrás.<sup>[5]</sup>

Pocas personas estaban en el secreto de la extraordinaria productividad de Martínez Sierra, ante la cual la gente se asombraba. ¿Cómo era posible que aquel hombre, de múltiples actividades empresariales, tuviera tiempo para escribir tantos dramas? Tampoco se explicaban los críticos el especial don de Martínez Sierra para el análisis del alma femenina, revelado no sólo en su gran éxito, *Canción de cuna*, estrenada en 1911, sino en toda una serie de obras protagonizadas por mujeres.

Después de la muerte de Gregorio en 1947, María, que necesitaba urgentemente cobrar sus derechos de autor, no tuvo más remedio que revelar la verdad, demostrando que la mayor parte de la producción literaria de su marido se debía a la pluma de ella.<sup>[6]</sup> El escándalo fue considerable en la España de Franco donde, dada la condición de «roja» de María de la O Lejárraga —ésta había combatido por los derechos de la mujer durante los años de la República, siendo diputada socialista por Granada entre 1933 y 1936—, los comentaristas compitieron en cubrir de lodo el nombre de la escritora, entonces exiliada en México.<sup>[7]</sup>

Pero no cabía duda: si Gregorio Martínez Sierra actuaba a veces como asesor literario de su mujer, fue ésta quien compuso la mayoría de las obras atribuidas a su marido. Así se explicaba la sorprendente «fecundidad» de don Gregorio.

Entre las obras de María y Gregorio figuraba el libro *Granada. Guía emocional*, publicado en París por Garnier en 1911. Falla lo leyó durante su estancia en la capital francesa, y estimuló su curiosidad por conocer la ciudad de la Alhambra. Otro reciente contacto de los Martínez Sierra con Granada lo constituía un artículo suyo, «Las mujeres en Shakespeare» (escrito, sin duda, por María) que se publicó el 1 de marzo de 1918 en la revista estudiantil granadina *El Eco del Aula*.<sup>[8]</sup>

María Martínez Sierra insiste, en su libro *Gregorio y yo*, en la vocación de su marido no sólo por el teatro en general, sino como director escénico. Si Gregorio vivió siempre «en mañana», «en proyecto», movido por «el anhelo», por la búsqueda de lo nuevo, si fue ambicioso y emprendedor, si llegó a ser famoso empresario de teatro, su vocación primordial fue la de director de escena.<sup>[9]</sup> Y en esta actividad tuvo brillantes éxitos.

En el otoño de 1916, tres años antes de que se celebrara en los jardines del Generalife aquel simpático agasajo a Fernando de los Ríos, Martínez Sierra había fundado, con los actores Enric Borràs y Catalina Bárcena, su propia empresa teatral —La Compañía CómicoDramática Gregorio Martínez Sierra—, que se estableció en el Teatro Eslava de Madrid, situado en el estrecho Pasadizo de San Ginés, esquina con la calle del Arenal.<sup>[10]</sup>

Entre 1916 y 1919, el Eslava se había ido convirtiendo en el teatro más avanzado e innovador de la capital, pese a las limitaciones físicas del escenario, que sólo tenía cuatro metros de fondo y apenas maquinaria. Entre los grandes éxitos cosechados durante aquellos años figuraban el montaje de *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, en octubre de 1916; de *La dama de las camelias*, de Dumas, en enero de 1917; de *Domando la tarasca*, de Shakespeare, y de *La casa de muñecas*, de Ibsen, también en 1917; y de varias obras del propio matrimonio Martínez Sierra.<sup>[11]</sup>

Hasta 1926, fecha en que la compañía emprendería una dilatada gira por Europa y las Américas, se representarían en el Eslava, bajo la dirección de Gregorio, en larga sucesión de éxitos, obras de Moreto, Molière, Goldoni, Shaw y Barrie —de éstos, *Pigmalión* y *El admirable Crichton*, respectivamente, montados por primera vez en España—, además de las de numerosos autores españoles contemporáneos, tanto los ya consagrados como los nuevos.<sup>[12]</sup>

Como empresario teatral, Martínez Sierra era netamente ecléctico. Y si le gustaba el teatro clásico, ello no impedía que sintiera también verdadero entusiasmo por la pantomima, por los saineteros —Arniches, Abati, Asenjo y Torres—, por el baile, por la música. En realidad, estimaba que en el teatro debían

concurrir todas las artes.<sup>[13]</sup> Muchas de las obras montadas en el Eslava llevaban ilustraciones musicales —colaboradores de la empresa fueron Manuel de Falla, Joaquín Turina, Conrado del Campo, María Rodrigo—, y allí se estrenó, el 7 de abril de 1917, con libreto de Martínez Sierra y música de Falla, *El corregidor y la molinera*, prototipo de *El sombrero de tres picos (Le Tricorne)* que, montado en Londres en 1919 por Serge Diáguilev, con decorados de Picasso, cobraría fama mundial.<sup>[14]</sup>

El director del Eslava había declarado una guerra sin cuartel contra «el realismo que ha invadido todo, y sobre todo, el teatro»,<sup>[15]</sup> y fue en el terreno de la escenografía donde sus esfuerzos innovadores tuvieron la mayor resonancia. En este empeño pudo contar con la colaboración de artistas brillantes y originalísimos, entre los cuales tres —Bürmann, Fontanals y Barradas— transformaron con su labor escenográfica un medio muy atrasado, «en que todavía era el decorado realista, zarzuelero, el ideal de autores y empresarios, y la sastrería perfecta la que podría presentar en cada traje mayor cantidad de lentejuelas».<sup>[16]</sup>

Al alemán Siegfried Bürmann (1890-1980) —que se había formado en el Deutsches Theater de Berlín con el gran Max Reinhardt y que luego, tras una densa experiencia de la escenografía moderna, se convirtió en artista errante—, le conoció Martínez Sierra en Granada, hacia 1916 (o acaso aquel mismo año). Bürmann llevaba dos años viviendo tranquilamente en una casa de la pintoresca Cuesta de los Chinos —o de los Muertos—, entregado a sus cuadros. Trasladado a la Corte a iniciativas de Martínez Sierra, su labor en el Eslava, tanto como pintor que como técnico de la escenografía, fue decisiva.<sup>[17]</sup> Nadie realizó tantos decorados para don Gregorio como aquel simpático alemán con cara de niño.<sup>[18]</sup> Decorados excepcionales por su fantasía, su inventiva, su colorido, su desbordante vitalidad.

Manuel Fontanals (1895-1972), «barcelonés por nacimiento, cosmopolita por inclinación»,<sup>[19]</sup> había empezado a trabajar como decorador de interiores y de muebles, siendo su estilo muy influido por el *Art Nouveau* entonces en boga en la ciudad condal. En Barcelona le conoció Martínez Sierra, contratándole como proyectista de decoraciones. Fontanals también trabajaría como figurinista, cartelista e ilustrador de libros de la editorial de Martínez Sierra, Estrella. En esta última faceta de sus actividades la influencia de Aubrey Beardsley es clarísima. Los decorados proyectados por Fontanals, y a menudo realizados por Bürmann, eran, para aquellos tiempos, revolucionarios, así como lo fue su talento para conjugar decoraciones y trajes dentro de un todo armónico.<sup>[20]</sup>

El uruguayo Rafael Pérez Barradas (1890-1929), hijo de españoles emigrados a Montevideo, había viajado a Europa en 1912, formándose en el ambiente futurista

de Milán y llegando, en 1916, a Barcelona, donde elaboró una forma de pintura que sería bautizada con el nombre de «vibracionista». Empieza a trabajar para Martínez Sierra en 1919, haciendo ilustraciones, como Fontanals, para la Editorial Estrella, y decorados —muchos menos que éste y Bürmann— para el Eslava. Los decorados de Barradas son sencillos, a veces casi infantiles, de sorprendente originalidad.<sup>[21]</sup>

Barradas expone con cierta frecuencia en galerías madrileñas, y sus carteles de Catalina Bárcena se hacen famosísimos. «¡Sólo me salen Bárcenas!», se quejó un día ante Pepín Bello el artista.<sup>[22]</sup>

A principios de la década de los veinte Barradas regía una tertulia literaria que se reunía diariamente en el viejo Café del Prado, frente al Ateneo, y a la cual acudían los *ultraístas* —Isaac del Vando-Villar, Humberto Rivas, José Rivas Panedas, Pedro Garfias, Eugenio Montes, Juan Gutiérrez Gili, José de Ciria y Escalante, Guillermo de Torre—, y representaba, en frase de éste, «la Inquietud con mayúscula»:

Hablaba, teorizaba de modo fervoroso, incitaba contagiosamente. Sin llegar a poseer un dominio verbal, tenía, empero, el arte de lanzar teorías y de iluminar con bengalas pirotécnicas todas las cuestiones artísticas. Vivía en constante ebullición creadora.<sup>[23]</sup>

«Barradas tenía una divina exaltación —escribiría por su parte el crítico de arte catalán Sebastià Gasch—. Era un exaltado. Como todos los artistas que poseen una concepción religiosa del arte».<sup>[24]</sup>

A Catalina Bárcena la había conocido Gregorio hacia 1907, cuando ella iniciaba su carrera de actriz con la compañía, famosísima, de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. A partir de entonces la Bárcena será obsesión suya. Catalina tenía un extraordinario talento, y no tardó Gregorio en convertirse en su mentor —y amante—. Pronto sus nombres serían inseparables, y algunas de las obras teatrales atribuidas a Martínez Sierra, pero, de hecho, producto de la pluma de su esposa, fueron escritas específicamente para ella. Durante varios años Martínez Sierra mantuvo las apariencias de su matrimonio pero, al dar a luz Catalina a la hija de ambos en 1922, se separó finalmente de María.<sup>[25]</sup> En su libro *Gregorio y yo* María no hace alusión alguna a Catalina Bárcena —insiste allí en contar sólo sus «horas serenas»—,<sup>[26]</sup> pero no cabe duda de que la relación de su marido con la actriz, muy comentada en el mundo literario español, fue la más pesada cruz que le tocó llevar en su vida.

Poco antes de llegar aquel junio de 1919 a Granada con Catalina Bárcena, Martínez Sierra había asegurado el éxito en el Eslava de un nuevo sainete de Arniches y Abati, *Las lágrimas de la Trini*, estrenado el 22 de abril.<sup>[27]</sup> Todo le parecía sonreír por aquellas fechas al *Lugné-Poe español*.

Durante el ágape celebrado en honor de Fernando de los Ríos, García Lorca recitó, como hemos visto, «bellas poesías dedicadas a Granada», siendo acompañado en este empeño por Alberto Álvarez de Cienfuegos. No sabemos a ciencia cierta de qué composiciones se trataría, aunque es probable que, en el caso de Álvarez de Cienfuegos, éste escogiera poemas de su libro *Generalife*, editado en 1915, mientras que tal vez cabe pensar que Lorca recitaría su poesía «Granada: elegía humilde», publicada unos días después, el 25 de junio de 1919, en la revista *Renovación*.

Este poema lorquiano canta en alejandrinos la decadencia de Granada después de la Toma en 1492. La ciudad, «ya muerta para siempre», no es sino una sombra de lo que fue. Todo lo ha destruido el tiempo. Y la Alhambra, labrada por una «raza viril», desaparecida siglos atrás, «ya marchita y rota sobre el monte se queja»:

Tú, ciudad del ensueño y de la luna llena,  
que albergaste pasiones gigantescas de amor,  
hoy ya muerta, reposas sobre rojas colinas  
teniendo entre las yedras añosas de tus ruinas  
el acento doliente del dulce rui señor.<sup>[28]</sup>

Poca originalidad ofrece el poema, es cierto. Y Lorca, como queda dicho, desterraría muy pronto de su mundo poético cualquier alusión directa a la Alhambra y otros tópicos granadinos. Pero sería fiel toda su vida, eso sí, a la noción de una Granada que, con la expulsión de árabes y judíos, había perdido su alma.

El *Defensor* no alude, en su comentario al banquete ofrecido a Fernando de los Ríos, a un episodio mucho más significativo para el futuro de García Lorca que aquel recital público. Gracias a Miguel Cerón Rubio, buen amigo del poeta, tenemos noticias de éste. Y es que Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena, vivamente impresionados por la intervención del joven poeta, le imploraron a continuación que les recitara, en sesión privada, otras composiciones. Federico se mostró

conforme y, acompañado de Cerón, subió con ellos al mirador de una de las torres del Generalife. Allí recitó varios poemas, entre ellos, según el recuerdo de Cerón, «Los encuentros de un caracol aventurero», publicado dos años después en *Libro de poemas*, y una composición, luego perdida, de la que José Mora Guarnido diría:

Contaba la mínima aventura de una mariposa que, rotas las alas, iba a caer en un nido de cucarachas; allí la recogen, la auxilian y la curan y allí se enamora de ella el hijo de la cucaracha. Pero cuando la mariposa recobra la gracia del vuelo, se eleva en el aire dejando desolado al pobrecillo amante.<sup>[29]</sup>

Cuando Federico terminó de recitar el poema de la mariposa, Catalina Bárcena tenía la cara llena de lágrimas. El entusiasmo de Martínez Sierra era incontenible. «¡Este poema es puro teatro! —exclamaría—. ¡Una maravilla! Lo que tiene que hacer ahora es ampliarlo y convertirlo en teatro de verdad. Yo le doy mi palabra de que se lo estrenaré en el Eslava».

Cuarenta y cinco años después, Cerón todavía recordaba con emoción aquella escena: las lágrimas de la Bárcena, el entusiasmo de Martínez Sierra, la alegría de Federico —y su propia satisfacción al ver la impresión que su amigo había causado en la famosa pareja.<sup>[30]</sup>

Al percibir la naturaleza esencialmente dramática del poema de la mariposa —según Cerón, estaba compuesto de diálogos a la manera de «Los encuentros de un caracol aventurero»—, y ofrecerle al poeta su apoyo para su conversión en auténtica obra de teatro, Martínez Sierra acababa de impulsar, probablemente sin intuirlo, una de las carreras teatrales más destacadas de la España del siglo XX.

Federico accedió a los ruegos de don Gregorio, ilusionado, sin duda, con la posibilidad de estrenar, tan joven, en el teatro más vanguardista de Madrid. Pero del dicho al hecho hay un buen trecho, y la tarea no le resultó tan fácil, ni mucho menos.

Sobre la metamorfosis del poema en obra de teatro tenemos pocos datos. Miguel Cerón recordaba haber recibido varias cartas de Martínez Sierra aquel verano en las cuales le rogaba que acuciara a Federico para que trabajara seriamente en la obra.<sup>[31]</sup> Parece posible, pues, que el empresario del Eslava pensara en estrenar la pieza en otoño. Pero si fue así no logró su propósito. «Tarde pero a tiempo» siempre sería el lema de García Lorca.

Federico no volvió a la Residencia de Estudiantes hasta las últimas semanas

de noviembre. Luis Buñuel ha recordado que, en aquellas fechas en que la gripe hacía numerosas víctimas en España, los pabellones estaban entonces prácticamente desiertos.<sup>[32]</sup> En Madrid Lorca visitó con frecuencia a su amigo el pintor Manuel Ángeles Ortiz, que acababa de casarse en Granada con su «gitanilla», Francisca Alarcón Cortés. El matrimonio se había instalado en el Pasaje de la Alhambra, sito no lejos de la Cibeles entre las calles de Augusto Figueroa y San Marcos y hoy destruido. Allí, en el estudio —según testimonio del pintor—, el poeta escribió buena parte de la obra encargada por don Gregorio.<sup>[33]</sup>

Lorca pasa aquellas Navidades con su familia en Granada, donde recibe varias comunicaciones de Martínez Sierra. Éste le escribe otra vez a principios de 1920, en una carta que nos proporciona algunos datos acerca del título original de la obra y de las intenciones del empresario para su estreno:

Querido amigo: Me dijo usted que regresaría el 7 de enero, y desde entonces le estoy esperando. Le he escrito una carta, y recientemente le envié un telegrama y me lo devolvieron, diciéndome que es usted *desconocido* en Granada. Vamos a ver si esta carta tiene más suerte.

Es el caso que he decidido hacer muy pronto *La ínfima comedia*,<sup>[34]</sup> pero no en el Guignol, sino formalmente, con los actores vestidos de animalitos. Ya tiene hechos los bocetos Barradas, y mañana probará algunos trajes ya confeccionados. Y yo necesito saber *fijamente* en qué fecha tendré en mi poder la obra terminada para empezar los ensayos.

Rogándole que me conteste a vuelta de correo, me repito su verdadero amigo.<sup>[35]</sup>

Ante la insistencia de don Gregorio, Lorca terminó la obra. El 11 de marzo de 1920, *Heraldo de Madrid* anunció en su página teatral: «Eslava. Hoy, jueves, a las diez y media, se estrenará *La estrella del prado*, primera obra dramática de un poeta nuevo y muy interesante: Federico García Lorca».<sup>[36]</sup>

Pero la obra, cuyo nombre ha sufrido ya un cambio, no se estrenó aquella noche. A la tarde siguiente, el mismo vespertino explicó que el estreno se había aplazado hasta el jueves próximo, añadiendo: «Es una comedia de un género hasta ahora no cultivado en Eslava: la acción se desarrolla entre animalejos humildes, bajo las altas hierbas de un prado, que es para ellos todo el universo, y donde reinan las pasiones que agitan los corazones humanos».<sup>[37]</sup>



El retraso se debía, casi seguramente, a problemas de último momento surgidos en relación con la escenografía. Según declaraciones muy posteriores de Siegfried Bürmann, los decorados originales, encomendados a Barradas, representaban grandes escarabajos, mariposas y otros animalitos, pintados con colores brillantes, y fueron rechazados en vísperas del estreno por el propio Lorca, siendo sustituidos por otros de Fernando Mignoni.<sup>[38]</sup>

El 13 de marzo, *Heraldo de Madrid* anunció que la obra, titulada ya *El maleficio de la mariposa*, se estrenaría el jueves 18 de aquel mes.<sup>[39]</sup> El 16, el mismo diario informa que el estreno ha sido aplazado hasta el día 22 y que, después de la obra de Lorca, se dará a conocer el sainete *En capilla*, de Antonio Ramos Martín.<sup>[40]</sup>

Las vacilaciones en cuanto al título de la obra, así como las relacionadas con el decorado, indicaban la inseguridad tanto del empresario como del autor. Fue Martínez Sierra quien decidió el último cambio de título, imponiéndoselo a Lorca. Francisco García Lorca estimaba que la elección de la palabra «maleficio», palabra ajena al vocabulario de su hermano, conllevaba una reminiscencia de *El amor brujo* de Falla, estrenado, con libreto de los Martínez Sierra, en 1915.<sup>[41]</sup>

Mora Guarnido recuerda que Lorca estaba muy inquieto en los días precedentes al estreno de la obra, dudando de si debía retirarla o no. Un día el poeta convocó en el Ateneo a sus contertulios del Rinconcillo residentes en Madrid para pedir su opinión:

Con lucidez crítica evidente, nuestro amigo nos confesó que estaba convencido de que el estreno iba a ser un fracaso y quería oír nuestro consejo. Pero desde el comienzo nos advertía que se le había ocurrido proponer a Martínez Sierra el retiro de la obra del cartel, indemnizándole naturalmente en los gastos que hubiera tenido. Tan firme era ya la resolución del poeta, que tenía escrita una carta para el padre explicándole la situación y pidiéndole el dinero necesario.<sup>[42]</sup>

Entre los amigos hubo división de opiniones sobre la conveniencia de la retirada. Pero para Mora Guarnido no había duda. No estrenar la obra sería «sentar un antipático y peligroso precedente», y podría acarrearle a Federico futuros problemas en los teatros madrileños. Era preferible correr el riesgo. «Si se sentía con ánimo y alegría para reírse del “pateo” y no dejarse intimidar por él —prosigue Mora—, a mi juicio estaba obligado a afrontarlo. Después de todo, había en Madrid docenas de autores, con más años y más responsabilidad, que suspiraban por tener, aunque fuera un “pateo”, en el Eslava».<sup>[43]</sup>

El criterio de Mora Guarnido prevaleció, y Federico optó por seguir adelante con el estreno.

Melchor Fernández Almagro, uno de los primeros «rinconcillistas» instalados en la capital, estuvo presente durante los ensayos de la obra. Federico solía llegar al teatro acompañado de algún amigo de la Residencia. «Atendía a todos los detalles con su intuición y conciencia de poeta que se sentía, a la vez, músico y pintor —escribe Melchor—. De varias artes necesitaba, en efecto, el espectáculo ideado por García Lorca, muy a tono con las directrices de Eslava».<sup>[44]</sup>

Para Fernández Almagro, uno de los mayores atractivos de la obra radicaba, precisamente, en su utilización de recursos propios del ballet, y ¿quién mejor que Encarnación López Júlvez, *La Argentinita*, buena amiga ya de Federico, para interpretar, al compás de la música de Grieg, el frágil baile de la mariposa? «Parecía garantizar el éxito con su danza en momento decisivo —refiere Melchor—: baile fascinante, maléfica sugestión de la Mariposa, en vuelo sobre las bajas realidades de la vida».<sup>[45]</sup>

En el prólogo a la obra —prólogo admirable de gracia y de ternura— encontramos ya desarrollada una visión de la Naturaleza característicamente lorquiana:

Un viejo silfo del bosque escapado de un libro del gran Shakespeare, que anda por los prados sosteniendo con unas muletas sus alas marchitas, contó al poeta esta historia oculta en un anochecer de otoño, cuando se fueron los rebaños, y ahora el poeta os la repite envuelta en su propia melancolía. Pero antes de empezar quiero haceros el mismo ruego que a él le hizo el viejo silfo aquel anochecer de otoño, cuando se fueron los rebaños. ¿Por qué os causan repugnancia algunos insectos limpios y brillantes que se mueven graciosamente entre las hierbas? ¿Y por qué a vosotros los hombres, llenos de pecados y de vicios incurables, os inspiran asco los buenos gusanos que se pasean tranquilamente por la pradera tomando el sol en la mañana tibia? ¿Qué motivo tenéis para despreciar lo ínfimo de la Naturaleza? Mientras que no améis profundamente a la piedra y al gusano no entraréis en el reino de Dios. También el viejo silfo le dijo al poeta: «Muy pronto llegará el reino de los animales y de las plantas; el hombre se olvida de su Creador, y el animal y la planta están muy cerca de su luz; di, poeta, a los hombres que el amor nace con la misma intensidad en todos los planos de la vida; que el mismo ritmo que tiene la hoja mecida por el aire tiene la estrella lejana, y que las mismas palabras que dice la fuente en la umbría las repite con el mismo tono el mar; dile al hombre que sea humilde, ¡todo es igual en la Naturaleza!».<sup>[46]</sup>

Las palabras del viejo silfo —en las cuales la crítica ha señalado una predominante influencia de Victor Hugo,<sup>[47]</sup> pero donde también se oyen las voces del tío abuelo Baldomero, del «compadre pastor» del niño Federico, de Rubén Darío y tal vez de José Murciano, el amigo «teósofo» de Lorca— las ratifica luego la mariposa:

Habla el grano de arena  
y las hojas de los árboles  
y todas ellas tienen  
un sendero distinto;  
pero todas las voces,  
y los cantos que escuches,  
son disfraces extraños  
de un solo canto.<sup>[48]</sup>

Curianito, *el Nene*, es poeta que, enamorado «de algo que nunca tendrá»,<sup>[49]</sup> «espera un gran misterio que ha de decidir su vida».<sup>[50]</sup> Está, además, transido de angustia metafísica, llegando a dudar de la existencia de San Cucaracho, deidad a quien rinden culto estos insectos, y cuyo parecido con el Dios judeocristiano, aunque no muy desarrollado, es indiscutible. Radicalmente insatisfecho de su condición de cucaracha —la Curiana Nigromántica, de quien Curianito es «discípulo», reconoce que ellos son unos bichos «repugnantes»—, el romántico bardo ortóptero sueña con ser correspondido por la amapola roja, del prado, «estrella que alumbra a la aldea», símbolo de una belleza inalcanzable.

La madre de Curianito, portadora de valores netamente materialistas y burgueses, está empeñada en casar a su «niño» con Silvia, la rica del pueblo, que siente por él un amor que sabe sin esperanzas, pues «Sin amor no me caso», insiste el díscolo.

Curianito es físicamente cobarde y muy apegado a las faldas maternas. Amenazado por el Alacrán, pide socorro a su madre y, desasiéndose de su atormentador, «huye» (según la acotación) hacia ella.<sup>[51]</sup> Doña Curiana, cuyo marido, poeta como su hijo y tan poco práctico como éste, ya murió, es una matrona

dominadora, envolvente, como otras madres que aparecen en la obra de Lorca.

Cuando Curianito ve a la mariposa blanca herida, sabe en seguida que tiene delante a su amor imposible: «Amapola, ya he visto mi estrella misteriosa». Intuye que de este encuentro morirá —peligro, además, advertido por la Curiana Nigromántica—, pues se sabe de antemano radicalmente impotente para enamorar a la bella criatura de sus sueños. En su desamparo surge la referencia a la todopoderosa presencia materna:

Me volveré tristeza sobre la noche oscura

y llamaré a mi madre como cuando era niño.

¡Oh amapola roja que ves todo el prado!

Como tú de linda yo quisiera ser.<sup>[52]</sup>

En el «Prólogo», Lorca establece la conexión Eros-Muerte que luego se ejemplifica en el drama, y que hará inevitable la muerte de Curianito:

¡Y es que la Muerte se disfraza de Amor! ¡Cuántas veces el enorme esqueleto portador de la guadaña, que vemos pintado en los devocionarios, toma la forma de una mujer para engañarnos y abrirnos las puertas de su sombra! Parece que el niño Cupido duerme muchas veces en las cuevas vacías de su calavera. ¡En cuántas antiguas historietas, una flor, un beso o una mirada hacen el terrible oficio de puñal!<sup>[53]</sup>

Antes de morir, Curianito, que ha tratado en vano de convencer a la mariposa para que se quede con él, se deshace en amargas quejas. Éstas —y no nos puede extrañar— resultan casi idénticas a las que, en voz propia, expresa Lorca en los poemas y prosas de esta época, antes comentados. Cuando Curianito se pregunta, por ejemplo, «¿Qué haré sobre estos prados sin amor y sin besos?»,<sup>[54]</sup> nos remite al poema «Alba», fechado en abril de 1919, y luego publicado en *Libro de poemas*, donde exclama el poeta:

¡Qué haré yo sobre estos campos

Cogiendo nidos y ramas,

Rodeado de la aurora

Y llena de noche el alma!

¡Qué haré si tienes tus ojos

Muertos a las luces claras

Y no ha de sentir mi carne

El calor de tus miradas!<sup>[55]</sup>

Y cuando Curianito pregunta:

¿Por qué si tiene el agua

fresca sombra en estío y la tiniebla

de la noche se aclara

con los ojos sin fin de las estrellas

no tiene amor mi alma?<sup>[56]</sup>

está expresando, con lenguaje casi idéntico, un concepto articulado en primera persona por Lorca en otras composiciones del período, tales como «Canción menor», fechada en diciembre de 1918 y también publicada en *Libro de poemas*:

Tienen gotas de rocío

Las alas del ruiseñor,

Gotas claras de la luna

Cuajadas por su ilusión.

Tiene el mármol de la fuente

El beso del surtidor,

Sueño de estrellas humildes.

Las niñas de los jardines

Me dicen todas adiós

Cuando paso. Las campanas

También me dicen adiós.

Y los árboles se besan

En el crepúsculo...<sup>[57]</sup>

Es difícil, en definitiva, no ver en Curianito, *el Nene*, un trasunto del propio Lorca, quien, a los veinte años, se encuentra aquejado de problemas eróticos y metafísicos, dudando de la existencia de Dios, dudando de su sexualidad, dudando del porvenir que le espera.

El 15 de marzo, Gil Fillol, crítico teatral del diario madrileño *La Tribuna*, le invita a publicar en dicho periódico, en vísperas del estreno, una «Autocrítica» de *El maleficio de la mariposa*.<sup>[58]</sup> Tal «Autocrítica» no se publicó, pero sí, la mañana del 22, la del autor de *En capilla*, que se estrenará después de la obra de Lorca. Así define Ramos Martín su sainete.

¿Qué es *En capilla*? Un recuerdo a las noches aquellas que, ¡ay!, pasaron para no volver. Unas cuantas escenas de la vida estudiantil.

Es *En capilla* una pieza cómica, de asunto vivido y jamás olvidado.

Sólo pretendo con mi nuevo sainete que algunos recuerden tiempos pasados y que otros vean en él una acertada o desacertada pintura de los presentes.

Ahora, como los personajes de la obra, estoy en capilla y, como ellos, espero el fallo, para mí sin septiembre, del «catedrático» que todo lo puede.<sup>[59]</sup>

La obra de Ramos Martín, evidentemente, no pretendía renovar el teatro madrileño; pero, eso sí, se proponía ser del gusto del público.

Cuando, por fin, se estrenó *El maleficio de la mariposa*, la noche del lunes 22 de marzo de 1920, ni *La Argentinita*, ni Catalina Bárcena (en el papel de Curianito, *el Nene*), ni las ilustraciones musicales de Grieg (instrumentadas por José Luis Lloret), ni los decorados de Mignoni, originalísimos, ni los trajes de Barradas, ingeniosos, ni la puesta en escena de Martínez Sierra, ni los méritos de la obra en sí, pudieron vencer la hostilidad del público. Los amigos de Lorca presentes —entre ellos varios

«rinconcillistas» y numerosos residentes— habían organizado una estruendosa claque. Pero todo fue en vano. El estreno de la primera obra de Federico fue un rotundo fracaso.

«El estreno de *El maleficio de la mariposa* no fue el de *Hernani* ni el de *Electra* por sus consecuencias —escribe Mora Guarnido—, pero por su ruido pudo compararse decentemente con ellos».<sup>[60]</sup> Los alborotadores entraron en acción nada más levantarse el telón sobre un decorado que representaba, en tonos verdes, y como si de un bosque se tratara, los troncos —visión de insectos— de las lozanas hierbas de una pradera. Alfredo de la Guardia, que se encontraba entre los espectadores, recordaría aquella escena:

En cuanto los actores, con sus capas oscuras remedando los élitros de las curianas, comenzaron a hablar, se desencadenó la tormenta. Desde butacas, palcos y localidades altas se prodigaron los denuestos, las frases contundentes, que se cruzaban como chispas sobre el rumor sordo del taconeo, vigorizado por los bastones.<sup>[61]</sup>

Especial escándalo suscitó entre el público la insistencia de Alacranito (interpretado por Manuel Collado) sobre sus preferencias en materia de gastronomía. Cuando el goloso arácnido exclamó:

Ahora mismo me acabo de comer un gusano

que estaba delicioso, blando y dulce, ¡qué rico!

alguien gritó «¡Que le echen *Zotal!*!» —referencia a un líquido insecticida entonces corriente—, y la sala se llenó de risas y voces.<sup>[62]</sup>

Federico se movía nervioso entre bastidores, escuchando el bullicio. «Estoy visiblemente emocionado —le confía a Melchor, echando mano de aquel manido tópico periodístico—, pero —añade—, “invisiblemente”, estoy muy tranquilo. Ese público no me importa nada, nada, nada».<sup>[63]</sup>

Los «reventadores» estaban empeñados en hacer fracasar la obra, y el ruido se hizo tan ensordecedor que resultó casi imposible oír a los actores. El telón cayó al final del primer acto entre un alboroto general.

La discusión prosiguió, acaloradamente, en el vestíbulo del teatro. Continúa Alfredo de la Guardia:

A través de este mar de palabras, en medio de tal tempestad de impropiedades más o menos literarios, históricos o paleontológicos, penetró en el vestíbulo García Lorca, rodeado por algunos poetas jóvenes. Tenía Federico en aquella época —me parece estarlo viendo— la cabellera larga y ondeante. Más fino el rostro, más enjuto el cuerpo, aunque siempre fornido. Bajo las cejas espesas, su mirada recorría la muchedumbre revuelta de espectadores. Apenas si en ella había una luz de orgullo y desafío, apenas si en el entrecejo un signo de altivez y superioridad. Había, sí, en toda su expresión y en su misma apostura un tono de seguridad, de confianza en sí mismo. Todas las miradas volviéronse hacia él, y él las recogió serenamente como una onda de oposición y de adhesión.<sup>[64]</sup>

Las cosas no fueron mejor durante el segundo acto, aunque parece ser que, mientras ejecutaba *La Argentinita* el baile de la Mariposa, se calmó un poco la sala. El telón final cayó, según De la Guardia, «entre expresiones de reprobación y de aprobación».<sup>[65]</sup>

En Granada, los padres y hermanos del poeta esperaban, ansiosos, noticias del estreno. Por fin, hacia la una de la madrugada, llegó un telegrama. Lo enviaba el financiero Manuel Conde, gran amigo de Federico García Rodríguez. Decía sencillamente: «La obra no gustó. Todos coinciden Federico es un gran poeta».<sup>[66]</sup>

Al día siguiente casi toda la prensa madrileña comentaba, generalmente en unas pocas líneas, el fracaso de *El maleficio de la mariposa*, recalcando al mismo tiempo el éxito del estreno del sainete de Antonio Ramos Martín, representado a continuación. En efecto, después de rechazar contundentemente a las cucarachas y gusanos de la obra lorquiana, el público del Eslava había acordado su beneplácito a los alegres estudiantes de *En capilla* quienes, con sus diálogos vivos y jocosos, llegaron a divertir a la concurrencia.

Dadas las circunstancias adversas en las cuales había tenido lugar el estreno de *El maleficio de la mariposa*, no se pudo esperar que la crítica calara hondo en la naturaleza de la obra ni en las intenciones del autor. «Yo no puedo juzgar una obra que en rigor no he escuchado», comentó F. Aznar Navarro en *La Correspondencia de España*, añadiendo que la pieza, «que puede ser una excelente manifestación de poesía lírica, carece en absoluto de teatralidad».<sup>[67]</sup>

El poeta Manuel Machado, crítico de *La Libertad*, se expresó en términos parecidos, y estimaba que Lorca había caído en el error «de confundir la poesía lírica con la dramática». Además, según Machado, el joven granadino se equivocaba artísticamente al emprender el camino del teatro poético: «Un sentido



sintético —poético, para aclarar palabras— de la vida y de sus grandes problemas ideales puede y aun debe adoptar una forma más noble y más perfecta que la del teatro. Escribir bellos versos es el arte supremo. Y el señor Lorca se acerca mucho a ese ideal».<sup>[68]</sup>

Para Eduardo Gómez de Baquero, *Andrenio*, crítico de *La Época* que gozaba de gran prestigio, la obra no podía triunfar porque carecía «no sólo de contextura dramática, sino hasta de elementos dramáticos». Sólo acreditaba a su autor, en algunos pasajes, de lírico. Imposible, pues, que los actores pudiesen *defender* con éxito la producción. «Era tal el maleficio que no había talento artístico capaz de vencerlo», concluyó Gómez de Baquero.<sup>[69]</sup>

Varios críticos hicieron alarde de erudición al indicar posibles fuentes y antecedentes de la obra: *Chantecler*, de Rostand; *Le Roman de Renart*; el bailable ruso *El espectro de la rosa*; *El caballero lobo*, de Manuel Linares Rivas; *Calila y Dimna*; las fábulas de La Fontaine, Iriarte, Samaniego... Ninguno tomó en cuenta los elementos irónicos y humorísticos de la pieza, ni profundizó en su temática. Y la mayoría de ellos —es sorprendente constatarlo— rechazaron de plano la idea de que, aun en una obra de teatro experimental, pudiesen ser *dramatis personae* unos insectos tan repugnantes como las cucarachas. «A mi juicio lo inaceptable de *El maleficio de la mariposa* está en la elección de los “curianos” y de las “curianas” —opinaba Don Pablos en el *Heraldo de Madrid*—. Si el autor quería hacer algo simbólico, pudo elegir otra “especie” de personajes menos ñoños y más interesantes».<sup>[70]</sup> Exponente máximo de esta postura fue *Andrenio*, que tronaba: «No nos repugna una mariposa. Pero es natural que nos repugnen una araña y un gusano, ya por nocivos y feos, ya por ser el último como un emblema y un recuerdo de corrupción...».<sup>[71]</sup> Más perspicaz fue José Alsina, crítico de *El Sol*, que vio en la categoría «plebeya» de Curianito, *el Nene*, una de las raíces temáticas de la obra.<sup>[72]</sup>

*El maleficio de la mariposa*, según se desprende de la prensa madrileña, sólo tuvo cuatro representaciones, el 22, 23, 24 y 25 de marzo de 1920. Luego se quitó del cartel del Eslava. Nunca se volvería a representar en vida de Lorca. Según varios testimonios, Federico encajó bien el fracaso de su primer estreno, reuniéndose aquella madrugada con sus amigos en la Granja del Henar —famoso café de la calle de Alcalá— para comentar el alborotado suceso. Rafael Alberti, cuya amistad con Lorca empezaría en 1924, ha recordado cómo éste le contaba a carcajadas los incidentes de la representación.<sup>[73]</sup> En 1935 el poeta aludiría al estreno en los siguientes términos:

—Una sana risa para todo. Mire usted: cuando yo estrené mi primera obra, *El*

*maleficio de la mariposa*, con ilustraciones musicales de Debussy y decoraciones de Barradas, me dieron un pateo enorme, ¡enorme!

—¿Se ríe usted ahora?

—Y entonces. Ya entonces tenía esta risa. Mejor dicho, esta risa de hoy es mi risa de ayer, mi risa de infancia y de campo, mi risa silvestre, que yo defenderé siempre, siempre, hasta que me muera.<sup>[74]</sup>

En esta declaración Federico se confunde en cuanto a las ilustraciones musicales de la obra (que eran de Grieg, no de Debussy) y de las decoraciones (de Mignoni, no de Barradas). Pero se ve que no ha olvidado la impresión que le hizo aquel pateo, por mucho que hable, en la misma entrevista, de su sana risa juvenil y de su capacidad para perdonar a sus detractores. Es probable, en definitiva, que, ante la derrota del estreno, se ocultara detrás de un disfraz de indiferencia o de ironía, mientras la procesión, como dicen los andaluces, iba por dentro.

Es un hecho, además, que, en años posteriores, el poeta solía dar a entender que su primera obra de teatro fue *Mariana Pineda*, estrenada en 1927.<sup>[75]</sup> Lorca, a pesar de las apariencias, era extremadamente sensible a las críticas, y cabe pensar que, en su fuero interno, permanecería siempre vivo el recuerdo de aquella experiencia. Experiencia que, si a la larga beneficiosa para el poeta, tiene que haber supuesto para Martínez Sierra una considerable pérdida económica. Acaso tuvo razón el ingenioso que, aquella madrugada del 23 de marzo de 1920, sentenció rotundamente: «No ha fracasado Federico, sino el “Maleficio de don Gregorio”». <sup>[76]</sup>

## MANUEL DE FALLA EN GRANADA

**Antecedentes**

La crítica ha señalado la presencia en el gaditano Manuel de Falla (1876-1946) de una tenaz «vocación granadina»,<sup>[1]</sup> vocación experimentada mucho antes de establecerse el compositor en la ciudad de la Alhambra en 1920.

Hemos mencionado ya la amistad que unían a Falla y al músico granadino Ángel Barrios. Se había iniciado en París en 1907 —el París de los últimos destellos de la Belle Époque—, adonde Falla había llegado, preñado de ilusiones, aquel julio. El Trío Iberia (guitarra, bandurria y laúd), que dirigía Barrios, cosechaba entonces considerables éxitos en Europa, y el encuentro de los dos andaluces tuvo lugar en la espléndida casa parisiense de Isaac Albéniz, que gozaba en esas fechas de enorme prestigio como pianista y compositor.<sup>[2]</sup>

Albéniz, ya por entonces gravemente enfermo, amaba profundamente Granada, y no hay duda de que, en sus conversaciones con Falla y Barrios, hablaría a menudo de aquella devoción suya.

«Falla aprendió allí —escribe Eduardo Molina Fajardo—, entre Albéniz y Barrios, a enamorarse de Granada. De la Granada de los amplios silencios y de las melodías intraducibles».<sup>[3]</sup>

Como testimonio del arranque de la amistad de Barrios y Falla, existe un retrato de éste dedicado en París aquel 1907 al célebre guitarrista con la exclamación «¡Viva Granada!», dedicatoria idéntica a la estampada por Albéniz, entre tres admiraciones, en un ejemplar de la partitura de su *Triana* regalado, en las mismas fechas, a los músicos del Trío Iberia.<sup>[4]</sup>

Ya hemos recordado cómo, poco antes de morir, en 1909, Albéniz le diría al «petit espagnol tout noir» —así describió Paul Dukas a Falla, hablando con Debussy—: «Si pudiera volver a España, ¿sabe usted dónde viviría? Sólo en Granada sería mi sueño».<sup>[5]</sup>

Falla, que nunca olvidaría la bondad con la cual le acogiera Albéniz en París en momentos para él críticos, realizaría por el maestro catalán, trece años después, aquel sueño de vivir en Granada.

Pero la amistad de Falla con Albéniz y Barrios en París no hizo, en realidad, sino confirmar la fascinación que ya ejercía Granada sobre el espíritu del gaditano. Hay que recordar, como indicación de ello, que el argumento de la ópera *La vida breve* (1904-1905) se desarrolla en la ciudad de la Alhambra. Falla había tenido la idea de escribir una ópera al hablar con el célebre libretista, también natural de Cádiz, Carlos Fernández Shaw. Ha escrito el hijo de éste:

Poco tardaron en ponerse de acuerdo el poeta y el compositor: Granada. Personajes de carácter popular. Contrastes de gozos y penas: la multicolor alegría de las danzas y el dolor íntimo de un desengaño de amor. Y, paralelamente, como tema para una gran página sinfónica, un anochecer en Granada: contraste también entre la alegría de un sol soberano y el misterioso embrujo de una noche serena.<sup>[6]</sup>

El primer acto de *La vida breve* se desarrolla en el corral de una casa de gitanos del Albaicín, con una fragua al lado. Parece haber habido por esas fechas, en la mente del libretista y del compositor, cierta confusión al respecto de la geografía granadina, porque, en el cuadro segundo del primer acto, se descorre la cortina del fondo de la misma decoración, «dejando ver en todo su esplendor la vista panorámica de Granada, desde el Sacro Monte», de donde «a lo lejos se divisa la ciudad, con las torres de la Alhambra a la izquierda».<sup>[7]</sup> Diez años después, al visitar Granada por primera vez, Falla se daría cuenta, sin duda, de que no se debe confundir el Albaicín con el Sacromonte. En cuanto al segundo acto de *La vida breve*, se desarrolla en una casa de la ciudad propiamente dicha. Escenario granadino, pues, y cierta intranquilidad por parte de Falla al no conocer personalmente el lugar evocado. «Con la amplitud de una ópera —comenta Suzanne Demarquez al hablar del estreno de la obra en Niza en 1913—, el autor aborda por vez primera la pintura de una comarca que aún no conocía, lo que le preocupaba mucho y no se atrevía a confesar a sus interlocutores. Con todo, sentía ya el anhelo de ir allí a vivir un día».<sup>[8]</sup>

En 1907, poco antes de salir de París en su primera, y más bien humilde, gira

artística (para tocar el piano en un espectáculo de ballet), Falla había comprado, en el Bazar Laffitte, un pequeño cuadernito de notas. En éste, probablemente en las mismas fechas, copió, con pulcra caligrafía, el poema *La promenade espagnole (L'Alhambra)* de Paul Dronot, composición de inspiración verlainiana, simbolista, cuyas secciones se titulan: «L'Architecte», «Aux Arabesques», «Los azulejos», «La Sultane Malade», «Les Fenêtres», «L'Alcôve», «Clair de Lune», «Pizzicato», «Pour Debussy», «Brouillard», «Plaisirs d'Hiver», «Schéhérazade», «Chant d'Exil», «Les Babouches», «Adieu à l'Alhambra» y «Dernier Adieu». Es posible, como ha sugerido Manuel Orozco, que, al transcribir este poema —de 128 versos—, Falla pensara en ponerle música, así como a otra composición alhambrista, mucho más famosa en su día, que Falla copió posteriormente, la «Kasida a las fuentes de Granada», incluida —ya lo vimos antes— en la obra de teatro de Francisco Villaespesa, *El alcázar de las perlas*, a cuyo estreno granadino de 1911 había asistido García Lorca.<sup>[9]</sup>

El hecho de que una de las secciones del poema del hoy olvidado Paul Dronot vaya dedicada a Debussy demuestra, o hace pensar, que el autor ya conocía la obra de aquél, *La Soirée dans Grenade*, publicada en 1903 y, como hemos dicho, inspirada por la música andaluza interpretada en la Exposición Universal de París de 1900 por unos gitanos tal vez granadinos.

En su artículo «Claude Debussy y España», publicado en francés en la *Revue Musicale* de París en 1920, Falla —que ya vivía en Granada— recordaba cómo el compositor, fallecido en 1918, había entrado en contacto con aquella música del sur de la península, y, ciñéndose a *La Soirée dans Grenade*, apuntó:

La fuerza de evocación condensada en *La Soirée dans Grenade* tiene algo de milagro cuando se piensa que esta música fue escrita por un extranjero guiado por la sola intuición de su genio. Estamos muy lejos de esas *Sérénades*, *Madrileños* y *Boleros* que nos regalaban antaño los fabricantes de música española. Aquí es Andalucía la que se nos presenta: la verdad sin la autenticidad, podríamos decir, ya que no hay un solo compás tomado del folklore español y, no obstante, todo el trozo, hasta en sus menores detalles, hace sentir a España... En *La Soirée dans Grenade* todos los elementos musicales colaboran a un solo fin: la evocación. Se podría decir que esta música, con relación a lo que la ha inspirado, nos hace el efecto de imágenes reflejadas al claro de luna sobre el agua limpia de las albercas que llenan la Alhambra.<sup>[10]</sup>

Falla expresa una admiración parecida por la otra composición debussiana de tema granadino: el preludio *La Puerta del Vino*, compuesto entre 1910 y 1913 e

inspirado, según el gaditano, por:

una simple fotografía coloreada que reproducía el célebre monumento de la Alhambra. Adornado de relieves en color y sombreado por grandes árboles, contrasta el monumento con un camino inundado de luz que se ve en perspectiva a través del arco. Fue tan viva la impresión de Debussy, que decidió traducirla en música, y, en efecto, pocos días más tarde estaba terminada *La Puerta del Vino*.<sup>[11]</sup>

A la vista de estos datos, no podemos dudar que la amistad de Falla con Debussy, y la profunda admiración que sentía aquél por la obra del francés, fueron otros tantos factores que reforzaron el deseo del «petit espagnol tout noir» de conocer Granada.

En 1911 cayó en manos de Falla el libro *Granada. Guía emocional*, firmado por «Martínez Sierra» y escrito, con toda seguridad —es una obra muy «femenina»—, por María de la O Lejárraga, esposa, como hemos visto, del luego famoso hombre de teatro. La lectura del libro —editado aquel año en París por Garnier Hermanos e ilustrado con magníficas fotografías de Garzón— influyó poderosamente en el ánimo del músico, ya predispuesto a oír su entusiasta llamada.<sup>[12]</sup>

Esta influencia pudo constatarla la propia María cuando, en 1913, conoció a Falla en París, a través de su amigo común Joaquín Turina. La amistad entre el compositor y los Martínez Sierra fue inmediata, y cuando Falla volvió a España en agosto de 1914, huyendo de los horrores del conflicto bélico, empezó pronto a colaborar con la célebre pareja.<sup>[13]</sup>

En su libro *Gregorio y yo*, María evoca, con profunda nostalgia, los vaivenes de su relación amistosa y profesional con Falla, y cuenta cómo tuvo ella el privilegio de acompañar al compositor —«hipernervioso y autoatormentador por naturaleza»<sup>[14]</sup> y entonces abrumado de dificultades económicas— en la primera visita de éste a su soñada Granada, en una fecha situada entre el otoño de 1914 y la primavera del año siguiente. La descripción que nos hace María de aquella experiencia merece ser citada:

Una mañana de abril\* —aire de cristal, cielo de esmalte, olor a gloria— dije: «Hoy vamos a visitar la Alhambra». Y allá fuimos subiendo la colina hechizada, bajo los olmos plantados por Wellington.\*\* Al llegar a las puertas de lo que fue palacio y fortaleza, dije a mi compañero de peregrinación: «Deme usted la mano, cierre los ojos y no vuelva a abrirlos hasta que yo le avise». Consintió en mi capricho, divertido como chiquillo que juega a ser ciego, y yo le hice pasar

rápidamente por el patio de arrayanes bajo las aguas de cuyo estanque duerme un corazón, por la Sala de la Barca, por el prodigioso Salón de Comares, antigua sala de embajadores, la que tiene por techo una ilusión de cielo estrellado. Condújele a la ventana central —la que está frente a la puerta coronada con estalactitas de oro y azul— aquella cuya inscripción dice: «Hijas somos todas de esta arrogante cúpula...». (No hay que olvidar que en el salón de Comares hay nueve ventanas). «Hijas somos todas de esta arrogante cúpula, mas, entre ellas, soy yo la más gloriosa. Estoy en el centro mismo del alcázar como un corazón».

«¡Mire usted!», dije soltando la mano de mi compañero. Y él abrió los ojos. No se me olvida el ¡Aaah! que salió de su boca. Fue casi un grito. ¿Simple admiración? ¿Gozo de haber adivinado, a través de las páginas de un libro,<sup>\*\*\*</sup> el encanto que desconociera? ¿Orgullo de haberlo sabido interpretar? ¿Regocijo de artífice por haber logrado sutillar en ritmo y sonido la maravilla de lo ignorado? Acaso todo junto. Pienso que ese momento de total felicidad —su grito no dejaba lugar a duda— fue uno de los éxtasis que compensaron el tormento de su existencia roída por tanto mezquino y, a veces, innecesario sinsabor. Miraba, contemplaba con avidez. Yo, dejándole perdido en su «trance», miraba también. Ya entonces lo sabía de memoria, mas nunca me cansaré de contemplar la sonrisa del valle sobre el cual abre la ventana soberbia, el río en lo hondo, la colina frontera, las chumberas que ocultan y defienden las cuevas de gitanos y cuyas palas bruñidas como espejos de metal reflejan el sol de mediodía... A la derecha mano, trepando hasta la cumbre por sus bien cultivadas terrazas, el huerto de huertos del Generalife... «¡Gracias!», dijo sencillamente el músico, volviendo en sí. No le dejaba la emoción decir otra cosa.<sup>[15]</sup>

**\* Nos parece que María tal vez se equivoca de mes, y que la visita a Granada tuvo lugar un poco antes.**

**\*\* Creencia muy extendida en Granada, aunque Wellington nunca estuvo en la ciudad.**

**\*\*\* Referencia al libro *Granada. Guía emocional*.**

Inmediatamente después de esa primera visita de Falla a Granada se inició la composición del ballet *El amor brujo*, luego subtulado *Gitanería en dos cuadros*, pensado para la gran bailarina calé Pastora Imperio y fruto de la colaboración del compositor con los Martínez Sierra (el libreto corrió a cargo de María). *El amor brujo*,

según indicación de la partitura, se desarrolla «En una cueva», sin especificar que se trata del barrio gitano del Sacromonte granadino, barrio en gran parte troglodita. Pero una carta de María a Falla demuestra que ésta, al elaborar el libreto, tenía presente su reciente visita a Granada acompañada del compositor,<sup>[16]</sup> mientras el biógrafo de Falla, Roland-Manuel, cuyos borradores revisó cuidadosamente el propio maestro, también subraya la localización granadina de la obra.<sup>[17]</sup> *El amor brujo*, nutrido ya de un conocimiento real, y no sólo imaginativo, de Granada por parte de Falla, se compuso de prisa, y fue estrenado en el Teatro Lara de Madrid el 15 de abril de 1915.<sup>[18]</sup>

Entretanto, el 23 de enero del mismo año, Falla había estrenado, en el Ateneo de Madrid, sus *Siete canciones populares españolas*, compuestas en París. La sexta composición de la serie, «Canción», era «copia fiel» de un conocidísimo cante granadino navideño que algunos años después sería armonizado por García Lorca, interpretado al piano por él mismo y comentado en su conferencia «Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre». Se trata de «Los pelegrinitos».<sup>[19]</sup>

Al año siguiente —9 de abril de 1916— se estrenó, en el Teatro Real de Madrid, con clamoroso éxito, la obra *Noches en los jardines de España*. Dirigió la Orquesta Sinfónica en aquella ocasión Enrique Arbós, y la parte pianística fue interpretada por José Cubiles.<sup>[20]</sup> La obra, subtitulada «Impresiones sinfónicas para piano y orquesta», y la más «debussiana» de Falla, tenía una larga historia, habiendo sido compuesta, en su mayor parte, durante los años parisienses del autor. Aunque no se ha podido demostrar que el álbum de reproducciones *Jardines de España* (1903) del pintor catalán Santiago Rusiñol fuera una de las inspiraciones de las *Noches* de Falla<sup>[21]</sup> —Rusiñol, como hemos dicho, amaba profundamente Granada, y pintó varios deslumbrantes cuadros de la Alhambra y del Generalife—, sí sabemos que fue en el Cau Ferrat, residencia de Rusiñol en Sitges, donde Falla terminara la obra.<sup>[22]</sup>

El 26 de junio de 1916 se interpretaron las *Noches*, con el propio Falla al piano, en el palacio de Carlos V de Granada, no lejos de los jardines del Generalife evocados en el primer movimiento de la obra, obra en cuya estructura (especialmente en la parte pianística) la crítica ha querido ver la influencia de los arabescos de la Alhambra.<sup>[23]</sup>

¿Estuvo Federico García Lorca —recién vuelto a Granada después de su viaje de estudios a Baeza, Córdoba y Ronda con Berrueta— presente entre el público que subió aquella tarde a la Alhambra a disfrutar el concierto, celebrado al mes exacto de la muerte de su querido maestro de piano, Antonio Segura Mesa? No lo hemos



podido comprobar, aunque es indudable que Federico y sus amigos estarían perfectamente al tanto de la presencia en Granada del gran compositor y pianista.

Algunas semanas antes, en un artículo publicado en la prensa de Madrid, Falla había expresado su alegría por la llegada a España —«este rincón europeo, convertido en refugio de paz por la tristísima fuerza de las circunstancias»—, de los Ballets Rusos de Serge Diáguilev y, con ellos, de Igor Stravinsky, este último para dirigir los estrenos españoles de *El pájaro de fuego* y *Petruchka*.<sup>[24]</sup> Diáguilev asistió al estreno madrileño de *Noches en los jardines de España*. Le entusiasmó la obra, e ideó en seguida la posibilidad de escenificarla como ballet.<sup>[25]</sup> Con Léonide Massine, el ruso acompañó a Falla en su viaje a Granada aquel junio de 1916 con la esperanza de que el conocimiento personal de la maravillosa Colina Roja le inspirara para ello. Pero el proyecto no cuajó.\*

**\* En su reseña del concierto, Aureliano del Castillo escribía en *El Defensor de Granada* (27 de junio, p. 1): «El Nocturno de anoche reúne la circunstancia de haber sido elegido por el director de los Bailes Rusos, señor Diaghileff, para un baile granadino que pronto comenzará a ensayarse».**

Se puede indicar, luego, que la pantomima *El corregidor y la molinera*, estrenada por Martínez Sierra en el Teatro Eslava de Madrid en 1917 —versión primitiva del ballet *Le Tricorne* que, a partir de 1919, se haría famoso en el mundo entero por los Ballets Rusos (con decorados y figurines de Picasso y coreografía de Massine)—, tiene, como *La vida breve*, *El amor brujo* y *Noches en los jardines de España*, su parte de inspiración granadina, ya que la obra deriva principalmente de la novela *El sombrero de tres picos* (1874) de Pedro Antonio de Alarcón, nudo, como vimos antes, de la célebre Cuerda Granadina. Pero no sólo eso. En *El sombrero de tres picos* reaparece, en la escena de «Las uvas», transformado, el tema musical del villancico armonizado por Falla en *Siete canciones populares españolas*, y luego por Lorca («Los pelegrinitos»)<sup>[26]</sup> Y, en la «Danza de los vecinos», el compositor ha incorporado el tema de una *canción de alborá* recogido por él entre los gitanos del Albaicín.<sup>[27]</sup>

Como emblema de la continuada presencia de Granada en la música de Falla antes de que éste se avecindara en la ciudad, podemos señalar, finalmente, el extraordinario cariño que sentía el gaditano por el «Zorongo gitano», cante eminentemente sacromontano. El «zorongo» había hecho acto de presencia en la última parte de *La Vega* (1897) de Albéniz, obra pianística que probablemente

conociera Falla antes de trasladarse a París en 1907. Aparece per vez primera en la música de éste, veladamente, en *La vida breve*,<sup>[28]</sup> lo volvemos a oír en la «Danza del juego del amor» de *El amor brujo*; y luego adquiere rango de motivo principal en *Noches en los jardines de España*. Años después García Lorca gustaría de tocar al piano la misma canción, registrándola en disco con *La Argentinita*, incorporándola a *La zapatera prodigiosa*<sup>[29]</sup> y señalando, certeramente, en el curso de su conferencia «Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre» —se trata, claro, de Granada— su gran influencia en la música del gaditano.<sup>[30]</sup>

Las manos de mi cariño  
te están bordando una capa  
con agremán de alhelies  
y con esclavina de agua.  
Cuando fuiste novio mío,  
por la primavera blanca,  
los cascos de tu caballo:  
cuatro sollozos de plata.  
La luna es un pozo chico,  
las flores no valen nada,  
lo que valen son tus brazos  
cuando de noche me abrazan.<sup>[31]</sup>

Todo ello nos permite considerar como una casi fatalidad el que, un día, Manuel de Falla se decidiera a hacer sus maletas —sus pocas maletas, a decir verdad— e instalarse en Granada.

### **Granada, ese sueño**

Tal decisión empezó a concretarse en 1919, inmediatamente después del estreno de *El sombrero de tres picos* en Londres —¡Teatro de la Alhambra!— el 22 de julio de aquel año. La misma tarde del estreno, Falla había recibido en la capital británica un telegrama en el cual se le anunciaba que su madre estaba gravemente enferma. «En el primer tren hábil, dos horas antes del estreno, salí de Londres —escribió a Ángel Barrios el 4 de agosto—. Y todo ha sido dolorosamente inútil».<sup>[32]</sup> Cuando el compositor llegó a Madrid ya había muerto su madre. Aquel febrero había perdido a su padre.

No había razones ya para que se quedara en Madrid, ciudad por la cual sentía poca simpatía. La carta que acabamos de citar fue respuesta a otra de Barrios, en la cual éste le había expresado su pésame por la muerte de su madre.<sup>[33]</sup> Nada más natural, pues, que Falla volviera a pensar en Granada, ni que le pidiera un favor a su *compadre*:

¿Pasa usted el verano en Granada? Lo pregunto porque es muy posible que vaya con mi hermana del 20 al 25 para pasar un mes y trabajar con alguna tranquilidad.

Mucho le agradeceré que me informe sobre precios y condiciones de alojamiento modesto para los dos, en la Alhambra, por supuesto. ¿Qué hay del tifus? Supongo, por lo que leo, que hasta ahora sólo se trata de una falsa alarma.<sup>[34]</sup>

Barrios le contesta en seguida, informándole que, si se decide a venir, «ya sabe que tiene buenas habitaciones en la pensión Alhambra, y con un presio [*sic*] que me parece aceptable pues son 15 ptas. las dos». El músico granadino expresa a continuación su alegría al saber que Falla piensa pasar una temporada entre ellos, y le tranquiliza con respecto al tifus —siempre una preocupación entonces en Granada—, del que ha habido algún brote en Motril y algún pueblo de la provincia, pero ninguno en la capital.<sup>[35]</sup>

Falla tardó varias semanas en contestar esta carta. «¿Qué ocurre que no me contesta? —le pregunta inquieto Barrios hacia finales de agosto—. Todos los días esperaba telegrama anunciándome su llegada a ésta, y por lo visto ha desistido del viaje...».<sup>[36]</sup> El 4 de septiembre Falla le informa de que, por el contrario, su salida de Madrid es inminente y que, el próximo día 10, espera partir hacia Granada.<sup>[37]</sup> El 7 de septiembre le manda confirmación de esta fecha: el compositor y su hermana María del Carmen viajarán en el tren correo del 10, acompañados de sus vecinos el

pintor Daniel Vázquez Díaz y su familia, y llegarán a la ciudad andaluza, «Dios mediante», en la tarde del 11. «No sabe usted cuánto me alegro de realizar al fin este tan proyectado viaje —añade Falla—, y de que pasemos unos días reunidos en la maravillosa Granada».<sup>[38]</sup>

Los Falla y los Vázquez Díaz se instalaron, como se había previsto, en la pensión Alhambra, uno de los hostales más reputados, y con más solera, de la famosa calle Real de la Alhambra. Dicha calle se encuentra dentro del recinto de la fortaleza-palacio, y sus habitantes han formado desde hace siglos un grupo aparte, privilegiado, distinto a los demás granadinos. Entre ellos siempre ha habido algún que otro extranjero artista o excéntrico, apuntando Théophile Gautier en 1840 que ya por entonces los ingleses tomaban en alquiler, a precios exorbitantes, casas cercanas a la Alhambra.<sup>[39]</sup> Ochenta años después habría todavía en la colina un grupo, bastante raro por cierto, de ingleses, colonia evocada, con irónico cariño, en el libro *Al sur de Granada* de Gerald Brenan.<sup>[40]</sup>

En la época en que Manuel de Falla llega a este apacible rincón de la Colina Roja, aún se cerraban por la noche las dos puertas de acceso a la calle Real —la de la Justicia y la de los Carros—, y poquísima gente bajaba durante esas horas a la ciudad, o subía desde ella. El silencio nocturno era completo, sólo roto —los ruiseñores no cantan en otoño— por el susurro de las fuentes o el rasgueo de alguna guitarra.<sup>[41]</sup> «Se fue a Granada por silencio y tiempo, y Granada le sobredió armonía y eternidad», diría acertadamente Juan Ramón Jiménez de Falla en 1926.<sup>[42]</sup>

El inglés John B. Trend contaría cómo conoció en Granada, aquel otoño de 1919, a Falla y a García Lorca. Trend (1887-1958), de quien ya tuvimos ocasión de hablar brevemente, era conocido entonces en Inglaterra como musicólogo —escribía en el *Times*, el *Times Literary Supplement*, *Music and Letters* y *The Athenaeum*—, pero era, además, ferviente hispanófilo. Licenciado de Cambridge en Ciencias Naturales —no era hispanista profesional—, se había hecho íntimo amigo, durante sus días de estudiante, de Edward J. Dent, luego catedrático de Música de aquella universidad. Fue Dent quien le enseñó a Trend las técnicas de análisis y crítica musicales, y ya por 1919 había empezado a interesarse profundamente por la obra de Manuel de Falla.

Alto, un poco calvo, tímido —Trend hablaba con un ligero tartamudeo, y aún no dominaba bien el castellano—, el futuro catedrático de Español de la Universidad de Cambridge y autor de un libro fundamental, *The Origins of Modern Spain* (1934), conocería durante los años veinte y los de la República a los mejores cerebros del país.

Después de pasar unas semanas en Granada, Falla se había mudado a la pensión Carmona, frente por frente con la pensión Alhambra, en la calle Real número 32, cuyo propietario, José Carmona Barbolé, sería fiel amigo suyo.<sup>[43]</sup> Y fue allí, una tarde de septiembre de 1919, donde Trend conoció al gran compositor. En su libro *A Picture of Modern Spain* (1921), el inglés evoca aquel encuentro, inicio de una ejemplar amistad que sólo cortaría la muerte de Falla en 1946, y testimonio de la cual son la gran cantidad de cartas cruzadas entre ambos durante más de veinte años,<sup>[44]</sup> además del libro de Trend, *Manuel de Falla and Spanish Music* (1929). Escribe el musicólogo:

Era la primera sugestión del otoño. Meneaba las copas de los olmos del duque de Wellington un fuerte viento, y el granado bajo el cual cenábamos dejaba caer sobre el mantel sus granos, envueltos en deliciosos velos pegajosos. De repente cayó un chaparrón, y cada cual cogió su pan, plato y vaso y corrió hacia la casa. Nunca había comprendido tan bien las posibilidades de una situación romántica como cuando pisé ligeramente sobre un membrillo podrido que yacía en el sendero del jardín. El señor Falla describió el episodio como mezcla de *La Soirée dans Grenade* y *Jardins sous la pluie*. Pero el escenario, añadió, era más auténticamente español de lo que Debussy hubiera podido saber, ya que el conocimiento de éste de Granada procedía de libros y de postales de la Alhambra que le había mostrado el señor Falla...<sup>[45]</sup> \*

**\* Aquí parece haber una ligera inexactitud. Falla nunca dice que fue él quien le mostró a Debussy la famosa postal de la Alhambra, y, además, *La Soirée dans Grenade* fue compuesta antes de la llegada del gaditano a París, en 1907.**

A través de Ángel Barrios, Falla entró en contacto con el grupo de artistas y aficionados a la música que frecuentaban la célebre casa-taberna del padre de aquél, Antonio Barrios, *el Polinario* —calle Real de la Alhambra, número 43—, mencionada antes. Es probable que fuese allí donde ocurriera otro pintoresco episodio narrado por Trend:

Una tarde me llevó el señor Falla a una casa justo al lado de la Alhambra. En el patio, el surtidor había sido ahogado con una toalla, pero no silenciado del todo; se oía un ligero murmullo de agua que entraba en la alberca. Don Ángel Barrios... estaba sentado allí, sin cuello y con toda comodidad, con una guitarra sobre las rodillas. La había afinado en bemoles de manera que, extrañamente, armonizaba con el agua que corría, y estaba improvisando con extraordinario ingenio y

variedad. Luego se nos unió su padre, y el señor Falla le preguntó si recordaba algún cante antiguo. El viejo estuvo sentado allí con los ojos semicerrados... De vez en cuando levantaba su voz y cantaba una de esas raras, fluctuantes melodías de *cante flamenco*, con sus extraños ritmos y floreos característicos de Andalucía, mientras el señor Barrios acompañaba... El señor Falla apuntaba aquellas melodías que le gustaban —o aquellas que era posible anotar en pentagrama, porque una de las mejores estaba llena de «terceras y sextas neutrales», intervalos desconocidos e inexpressables en música moderna.<sup>[46]</sup>

No sabemos en qué circunstancias tuvo lugar el primer encuentro entre Falla y Lorca, pero es seguro que ya se conocían antes de abandonar Granada el compositor aquel otoño de 1919.<sup>[47]</sup>

El libro de Trend, ya citado, describe una memorable ocasión en que, rodeados de amigos comunes, estuvieron juntos entonces poeta y músico. El inglés cuenta cómo, después de un concierto ofrecido en el Centro Artístico, en honor de Falla, por el Trío Iberia de Ángel Barrios —música de Albéniz, Debussy, el propio Barrios y algunos trozos de Falla—, subieron por la noche al magnífico carmen de Alonso Cano, en el Albaicín, cuyo propietario, Fernando Vílchez, era ya buen amigo de Lorca, como luego lo sería de Falla. Allí, en el jardín, bajo las estrellas, los músicos habían repetido parte de su programa del Centro Artístico. Y sigue Trend:

Antes de despedirnos del carmen, nuestro huésped nos invitó a subir con él a otra terraza superior, justo debajo del techo. Allí estuvimos por encima de las copas de los cipreses, y se nos ofrecía un inmenso panorama: las curvas lomas de Sierra Nevada, la indistinta silueta de la colina de la Alhambra y sus palacios, el violeta verdáceo de las blancas paredes bañadas de la luz de la luna, con manchas rosa de algunos faroles distribuidos acá y allá, las lejanas campanadas, los repiques que regulaban las irrigaciones,\* el tranquilo murmullo del agua que caía. Pedimos con entusiasmo música de Falla. Y luego, cuando los músicos habían tocado hasta cansarse, un poeta recitó, con voz resonante, una oda dedicada a la ciudad de Granada. Su voz subía a medida que se sucedían las imágenes y su extraordinario raudal de retórica inundaba el silencio. ¡Qué importaba, concluía, que las glorias de la Alhambra hubiesen partido si era posible disfrutar otra vez noches como ésta, iguales, si no superiores, a cualquiera de las Mil y Una!<sup>[48]</sup>

**\* La campana de la Vela, situada en lo alto de la torre de la Alcazaba, regulaba desde los tiempos de los árabes la utilización de las acequias de la Vega.**

En esta primera descripción de lo ocurrido aquella noche en el carmen de Fernando Vélchez, Trend no identifica al poeta como Federico García Lorca, aunque sí en las varias versiones de ella elaboradas posteriormente, empezando con una reseña de *Libro de poemas* publicada en Londres en 1922.<sup>[49]</sup> Es probable, además, que el inglés, al parafrasear la «conclusión» del poema recitado, no recuerde los pormenores de éste, sino algún comentario aparte del poeta. Sea como sea, los otros detalles que ofrece Trend hacen pensar que pudiera tratarse de la composición «Granada: elegía humilde» publicada aquel junio en *Renovación*, la revista de Antonio Gallego Burín.

Falla también recordaba haber conocido a García Lorca durante aquella estancia de 1919 en Granada. Así se lo contaría a su biógrafo Jaime Pahissa, que escribe: «Se le presentaron —era muy joven— como una de las cosas notables de Granada, como una curiosidad, como un niño precoz de la poesía».<sup>[50]</sup>

Aquel otoño Falla recibió en Granada la visita de la princesa de Polignac, que unos ocho meses antes le había encargado una obra para el teatro de su salón parisiense.

La princesa —de soltera Winnaretta Eugénie Singer—, nacida en Nueva York en 1865, era hija del inventor de la máquina de coser Singer, y dueña de una inmensa fortuna heredada de su padre. En 1883, en segundas nupcias, se había casado con el príncipe Edmond de Polignac, treinta años mayor que ella, elegante figura de la sociedad francesa, original compositor de música experimental, brillante conversador y homosexual notorio. Winnaretta, por su parte, era persona de indomable voluntad, discretamente lesbiana, pintora impresionista a la manera de Manet, su ídolo, buena pianista, y férvida aficionada a las nuevas tendencias musicales europeas. No tardaría en convertirse en destacada mecenas de la música en la capital francesa. Amiga y defensora de Debussy (que la bautizó «Madame Machine à Coudre»), Satie, Fauré, Stravinsky y Chabrier, alternaba también con numerosos pintores y escritores, entre ellos Proust, Cocteau y Picasso. El salón de la Polignac reunía, sin duda, a los representantes más destacados de la *avant garde* musical, artística y literaria de París.<sup>[51]</sup>

A Winnaretta le interesaba la música de la moderna escuela española. El 2 de enero de 1908 su amiga la pianista Blanche Selva había interpretado, en el salón de la princesa, los primeros tres libros de la *Iberia* de Albéniz —el tercero de ellos, «Eritaña», en riguroso estreno— con entusiasta acogida por parte de aquella

distinguida compañía. Entre el público estaba Manuel de Falla, que se encontraba bastante aturdido al lado de tantos famosos y brillantes personajes.<sup>[52]</sup>

Por las mismas fechas la princesa inició con Serge Diáguilev una firme amistad y prestó su apoyo a Stravinsky, a quien, en 1916, le encargaría la «pequeña obra» que resultaría ser *Le Renard*, estrenada en 1917.<sup>[53]</sup>

En el otoño de 1918, mientras pasaba una estancia en San Juan de Luz acompañada del gran pianista español Ricardo Viñes, amigo de Falla, se le había ocurrido a la princesa encargarle a éste una obra. Aunque no conocía bien al compositor gaditano, apreciaba su música. Le escribió para proponerle la idea, prometiendo visitarle en España en cuanto pudiera. En diciembre de 1918, en un cruce de cartas, se decidió el tema de la obra. «Verá usted el asunto al leer el capítulo 26 de la segunda parte de *Don Quijote* —le escribió Falla—: el retablo de Maese Pedro». La escena en que maese Pedro y sus muñecos entretienen a don Quijote y Sancho Panza, explicó a continuación, subrayaba el contraste entre la realidad y la fantasía, ya que tan convincente es la actuación de los títeres que, al final de la obra, Don Quijote coge su espada y, aliando su esfuerzo al del caballero cristiano Gaiferos, perseguido por los moros, empieza a cortarles la cabeza a los infieles. Para Falla, horrorizado por la guerra que acababa de terminar, don Quijote representaba, en aquellos momentos de locura, el espíritu de intransigencia beligerante que no debería encontrar acogida jamás en una sociedad civilizada. Además, la historia le ofrecía al compositor otras muchas ventajas.<sup>[54]</sup>

En Granada, Falla y la princesa, que le llevaba once años a éste, hablaron largo y tendido acerca del montaje de la obra y de su instrumentación. Y el compositor inició a su admiradora en las bellezas de la Colina Roja. Una noche fueron los dos con Andrés Segovia a la Alhambra. Había luna llena y allí estuvieron horas oyendo al ya famoso guitarrista que tocaba para ellos. Años después Winnaretta recordaría: «Nunca olvido la incomparable belleza de aquellos jardines llenos de música y luz de luna».<sup>[55]</sup>

La estancia en Granada, y las innumerables muestras de afecto que allí recibió, entusiasmaron a Falla, que decidió establecerse permanentemente en la ciudad en cuanto le fuera posible. Esta vez se trataba de alquilar una casa y, para ello, contaría como siempre con su amigo Ángel Barrios. «Desearíamos una con pequeño jardín y buenas vistas —escribe a éste el 30 de junio de 1920—. Sitios: Alhambra, Generalife, Carrera del Darro, Albaicín, o Vistillas...».<sup>[56]</sup> El compositor esperaba salir de Madrid al cabo de ocho o diez días, pero, como el año anterior, surgieron complicaciones.



Finalmente, en septiembre de 1920, Falla llega otra vez a Granada, instalándose en la pensión Carmona.<sup>[57]</sup> De allí pasará al carmen de Santa Engracia, situado en la calle Real de la Alhambra, al lado de la taberna de Antonio Barrios, *el Polinario*.<sup>[58]</sup> Luego, encontrando la casa demasiado fría, estará durante una temporada en el carmen de El Corregidor de la misma calle, propiedad de la familia Barrios,<sup>[59]</sup> y, finalmente, en 1921, sus amigos le encontrarán el carmen de Ave María —calle Antequeruela Alta, número 11— que será domicilio permanente del compositor y su hermana María del Carmen hasta su partida para Argentina en 1939.

No es difícil comprender la significación que suponía para la cultura granadina la llegada del maestro Falla, ya internacionalmente famoso, a la ciudad, ni el extraordinario entusiasmo que su presencia suscitó entre los jóvenes escritores y artistas del grupo del Rinconcillo. Éstos descubrieron muy pronto, además, que no se trataba sólo del arribo a Granada de un gran compositor, sino de una persona profundamente humana.

A través de la criada de don Manuel, tía de la cocinera de los García Lorca, éstos recibían puntual información acerca de las peculiaridades del maestro: de su extraordinaria asepsia, de su odio a las moscas y al ruido, del cronometraje riguroso de su lavado de dientes, de sus costumbres de una austeridad cartujana.<sup>[60]</sup> José Mora Guarnido también fue testigo de ello:

Terminado el té, don Manuel pasaba a la ceremonia ritual del cigarrillo que ejercía, como todo lo que hacía, de una manera disciplinada, metódica, coordinada. De una cajita donde María del Carmen iba guardando los cigarrillos que ella misma liaba con papel especial y tabaco rubio («Príncipe Albert») sacaba uno, deshacía una de las puntas y le introducía un canutito de cartón que obstruía con una bolita de algodón empujada con un palito de dientes, y, preparada meticulosamente esta embocadura higiénica, lo encendía.<sup>[61]</sup>

Francisco García Lorca ha recordado, en unas bellas páginas, el aspecto físico de Falla por aquellos años. El compositor, que se había quitado ya en Madrid el bigote, iba rasurado, «calvo y marfilino», como un monje.<sup>[62]</sup> «Su sonrisa siempre presta alternaba con la expresión grave, el mirar hondo —escribe Francisco—. Sus ojos de superficie dura y brillante contribuían a darle un aspecto de imagen tallada».<sup>[63]</sup> Y añade el hermano del poeta unos detalles que indican que Falla, como Federico, a veces se abstraía momentáneamente mientras se encontraba en compañía: «Su timidez no podía vencer la sensación de intenso fervor de alma que expresaban sus dibujadas facciones, un segundo inmobilizadas, lejana la mirada.

De pronto, don Manuel “regresaba” para escuchar con atención cortés y pronta sonrisa».<sup>[64]</sup>

«Si Falla hubiera llegado a Granada unos años antes —escribe Mora Guarnido—, cuando Federico estaba indeciso entre la literatura y la música, quién sabe si el estímulo directo del compositor no habría actuado en forma decisiva sobre aquella vocación incipiente».<sup>[65]</sup> Es posible, en efecto, que, de haber coincidido la llegada de Falla a Granada con la muerte de Antonio Segura Mesa en 1916, todo hubiera sido muy diferente en la vida de Lorca quien, además, ya interpretaba obras del maestro antes de conocerle personalmente. Porque es cierto que Falla y él, a pesar de los veintidós años que les separaban, compartían importantes afinidades, y que el compositor, al poco tiempo de conocer a Federico, ya sentía por éste un hondo cariño y respeto.

¿Afinidades? Había, en primer lugar —a más de ser Federico excelente pianista—, la influencia de la música popular andaluza en la formación de la sensibilidad de ambos. Allí donde Federico había escuchado, y empezado a imitar, desde su más tierna infancia, los cantos de las criadas de su casa de Fuente Vaqueros, el niño Manuel de Falla y Matheu había asimilado, en Cádiz, de labios de *La Morilla* —sirvienta de la casa paterna— la rica herencia de la tradición popular andaluza.<sup>[66]</sup> Ésta se vería reforzada por otras influencias parecidas y luego, bajo el estímulo de su maestro Felipe Pedrell, férvido estudioso de la música popular e inspirador del movimiento nacional moderno, explorada en profundidad e incorporada, en sus esencias, a su propia música.

Lorca afirmó que fue Antonio Segura Mesa quien le «inició en la ciencia folklórica».<sup>[67]</sup> Si fue así, no cabe duda de que una de las consecuencias de la amistad de Federico con Falla, iniciada tres años después de la muerte de aquél, consistió precisamente en la profundización, por parte del poeta, en tal «ciencia», para cuyo estudio pondría el maestro a disposición del joven amigo sus vastos conocimientos en la materia. El compartido interés por la música popular —y no sólo la andaluza— cuajaría, como veremos, en la colaboración de Falla y Lorca en la organización del Concurso de Cante Jondo, celebrado en Granada en 1922.

Pero no se trata sólo de música popular. El artículo de Lorca «Las reglas en la música», que hemos visto, publicado en el otoño de 1917, demuestra hasta qué punto el poeta ya se identificaba para entonces con las tendencias de la música europea de vanguardia. Federico admiraba profundamente, como Falla, a Debussy, y, según varios testimonios, interpretaba muy bien algunas obras suyas. Aquí también, pues, existía un importante vínculo entre ambos artistas. Es más: el tono

combativo y el contenido teórico del artículo de Lorca se parecen tanto a los de varios trabajos publicados poco antes en Madrid por Falla —ataque a los críticos que no comprenden, o no quieren comprender, la música contemporánea, reivindicación de «la conquista de nuevas sonoridades», reconocimiento del liderazgo de Debussy, etc.—, que cabe preguntarse si no conocería aquellos textos del maestro. No habría sido difícil, pues es casi seguro que la sección de música del Centro Artístico de Granada estaría suscrita a la *Revista Musical Hispanoamericana* y a la revista *Música*, órganos en que habían aparecido dichos escritos.

Luego, Falla y Lorca sentían una común pasión por el guiñol, habiendo poseído ambos, de niños, su propio teatrillo de muñecos. En el caso de Federico, hemos visto cómo nació aquella afición un día en Fuente Vaqueros. En el de Falla, sabemos que escribía pequeñas comedias para su teatro, además de pintar los decorados del mismo,<sup>[68]</sup> y que visitaba asiduamente el famoso teatro de títeres de la *Tía Norica* de Cádiz.<sup>[69]</sup> Al pasar Falla su primera estancia larga en Granada, en 1919, ya había recibido de la princesa Polignac, como queda dicho, el encargo de escribir una obra para su teatro de París. *El retablo de maese Pedro* estaba bastante avanzado cuando Falla y Lorca se conocieron. No era sorprendente, pues, que pronto surgiesen proyectos de trabajar juntos en obras de tipo guiñolesco, ni que la mutua afición a tal teatro estimulara aspectos de la labor personal de ambos.

Las lecturas de Falla, desde su niñez, eran extensísimas, y, a los trece años, hacía un periódico satírico manuscrito, *El Cascabel*, íntegramente redactado por él, dibujos —por cierto, graciosísimos— incluidos.<sup>[70]</sup> Durante su adolescencia, Falla había vacilado, así como luego Lorca, entre la literatura y la música. Hemos hablado de la fuerte influencia de Rubén Darío sobre Lorca, para quien el esfuerzo del nicaragüense por superar la antinomia cuerpo-alma tuvo importantes consecuencias. No menos fuerte sería la influencia del autor de *Prosas profanas* sobre Falla, influencia profundizada con el paso de los años. El hipercatólico músico, desgarrado por la tensión entre lo dionisiaco y lo ascético, torturado por la conciencia del pecado, conocía bien la obra de Darío, y parece fuera de duda que, en *Noches en los jardines de España*, hay una influencia fundamental de los dos «Nocturnos», y de la «Canción de otoño en primavera», de *Cantos de vida y esperanza*.<sup>[71]</sup> Son poemas en los cuales Darío vierte su amargura y desconsuelo ante la pérdida de la juventud, el inexorable paso del tiempo y el fracaso de sus sueños, además de expresar su horror ante la muerte:

Y el pesar de no ser lo que yo hubiera sido,

la pérdida del reino que estaba para mí,

el pensar que un instante pude no haber nacido,

¡y el sueño que es mi vida desde que yo nací!<sup>[72]</sup>

No sería sorprendente que la obra de Darío fuera tema frecuente de conversación entre Falla y Lorca.

¿Pudo el poeta —que tanto habla en sus primeros poemas del amor infeliz— sospechar en Manuel de Falla a un amante desilusionado? Creemos que sí. Falla, antes de irse a París en 1907, se había enamorado en Madrid de una prima suya, María Prieto Ledesma. Parece ser que la familia de la muchacha no estuvo precisamente encantada con la idea de tener por yerno a un compositor pobre. Sea como fuera, al volver éste a España en 1914 se encontró con que María estaba ya casada con el doctor Federico Olóriz de Granada. Al ir Falla a vivir en la misma ciudad, la pareja le visitaba con frecuencia en su carmen. Y fue allí donde, según los recuerdos de la amiga de Lorca, Emilia Llanos, el poeta se percató del «secreto» de don Manuel, al observar las especiales atenciones que tenía con la esposa del médico. Federico indagó y, finalmente, daría con la confirmación de lo que, intuitivamente, había olfateado.<sup>[73]</sup>

El descubrimiento serviría, sin duda, para unir aún más a los dos creadores.

Otras varias circunstancias contribuyeron a que se forjasen entre Falla y Lorca eslabones de duradero afecto. Entre ellas podríamos mencionar la común amistad con Gregorio Martínez Sierra; el hecho de haber sido tanto Antonio Segura Mesa como Pedrell grandes maestros pero compositores frustrados, lo cual incidiría sobre la sensibilidad de sus discípulos; la francofilia que compartían ambos y el deseo de Lorca, frustrado, de ampliar sus estudios musicales en París, ciudad de la cual pudo hablarle largo y tendido don Manuel y que le había hecho «casi feliz»;<sup>[74]</sup> y, finalmente, la intensa pasión por el arte que animaba a ambos. Podemos decir, juntando todos estos factores (sin duda había otros) que, si Falla tenía una «vocación granadina» mucho antes de conocer a Lorca, su amistad y colaboración con el poeta de Fuente Vaqueros también tenía casi carácter de predestinada.

## PRESIONES FAMILIARES.

## DE LIBRO DE POEMAS A SUITES

El emprendedor Federico García Rodríguez y la voluntariosa Vicenta Lorca querían que sus hijos varones tuviesen una sólida carrera universitaria. En esto Federico les defraudó pero Francisco, excelente estudiante, colmó todas sus esperanzas. Escribe el hermano del poeta:

La obtención de un título académico era para mi padre un prejuicio que compartían, creo, todos los padres de entonces. Quizá se añadía, en su caso, la actitud del labrador acomodado que quiere que sus hijos —y Federico era el mayor— tengan los títulos académicos que él no tuvo, ni tampoco sus propios hermanos, algunos naturalmente inclinados a las cosas del espíritu y más cultivados, de hecho, que cientos de licenciados. El título, en una sociedad entonces más cerrada que ahora, era vía de acceso a futuras posiciones. Nosotros teníamos que ser «hombres de carrera». Esta disposición de mi padre sobrepasaba —hay que reconocerlo— el prejuicio de clase, ya que mi hermana Isabel también estudió, y en el provinciano ambiente granadino era excepcional que una chica «de su clase» asistiera al Instituto para graduarse de bachiller. No sería demasiado arriesgado afirmar que, en aquel entonces, Isabelita, mi hermana, era en el Instituto la única hija de «propietario». Creo que este dato sirve para situar adecuadamente la actitud de mi padre frente a Federico.

Pero mi padre, que no era ciertamente un iluso, no esperaba que su hijo pudiese ser algún día titular de una profesión liberal. Y si tuvo esta ilusión alguna vez, Federico se encargó de desengañarlo.<sup>[1]</sup>

No había contribuido el fracaso comercial de *Impresiones y paisajes*, y luego de *El maleficio de la mariposa*, a fortalecer la fe del avisado labrador en la capacidad de su hijo mayor para ganarse la vida con su producción literaria. Y la presión paterna para que Federico terminase sus estudios universitarios seguiría aplicándose. Hemos mencionado que, en el verano de 1920, al morir Berrueta, había decidido complacer a su padre y reanudar sus estudios. No tiene desperdicio la carta escrita

entonces por el poeta, desde Asquerosa, a su amigo del Rinconcillo, Antonio Gallego Burín, nombrado pocos meses antes profesor auxiliar temporal de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada:

Queridísimo Antoñito:

Poco a poco el topo doméstico del amor familiar ha ido minando mi corazón en mantillas convenciéndome de que debo por deber y por educación terminar mi naufragada carrera de Letras... ¿Qué te parece? Ya había pensado mi madre en que me tenía que marchar a Madrid en octubre y toda la familia estaba conforme, pero con una conformidad resignada, no alegre como yo deseo, a causa de estar mi padre dolorido al verme sin más carrera que mi *emoción ante las cosas*. Ayer me dijo: «Mira Federico, tú eres libre, vete donde quieras, porque yo estoy convencido de tu extraordinaria vocación por el arte, pero, ¿por qué no me das gusto y vas haciendo como quieras tu carrera?, ¿te cuesta algún trabajo? Si en este septiembre hicieras alguna asignatura, yo te dejaría marchar a Madrid con más alegría que si me hubieses hecho emperador».

Ya ves, queridísimo, como mi padre tiene razón y como ya está viejo\* y es gusto suyo el que me *adorne* con una carrera ya mi decisión es irrevocable. ¡Voy a terminar! Como ya murió el pobre Berrueta (que era molesto examinarme con él) entraré otra vez aunque con carácter libre en el *alma mater*.

Y ahora viene la consulta: ¿Qué debo hacer? Yo trabajo en estos momentos en dos cosas de teatro,<sup>[2]</sup> un poema «Los chopos niños»<sup>[3]</sup> y mis poesías líricas de siempre. ¿Tendré, Antonio de mi alma, que abandonar mis hijos sin criar, lo que es lágrimas de mi espíritu y carne de mi corazón por acariciar el frío volumen de historias muertas y conceptos moribundos?, ¿yo podré sobrellevar sin peso las dos cargas? Me faltan desde la Historia Universal en adelante. ¿Qué asignaturas podré aprobar? ¿Te parece bien que haga la Historia, la Paleografía (que debe ser facilísima) y la Numismática? ¿Dónde podré aprobar y con quién? No es que yo no quiera trabajar (puesto que trabajo de sufrimiento), pero es molestísimo, molestísimo, y a ti, ¡oh salvador mío!, acudo.

Yo lo que quiero es presentarle a mi padre en septiembre unas cuantas papeletas para darle un alegrón y marcharme tranquilo a publicar mis libros y a estudiar con un poco [de] detenimiento principios de filosofía con el *Pepe Ortega*,\*\* que me lo tiene prometido.

Contéstame a vuelta de correo con las instrucciones necesarias y la verdad de

lo que pase. ¿Y el hebreo y el árabe son fáciles de camelo con Navarro?\*\*\* (¿Cuándo sabré hebreo ni árabe? ¡Me deben aprobar inmediatamente!). Como tú eres auxiliar de la Facultad estarás bien enterado de asignaturas, catedráticos y [*tachado*] e (¡oh gramática!) incompatibilidades.

Seriamente te lo agradeceré en el alma y espero que te portarás conmigo como yo deseo y espero, así es que ten la bondad de contestarme en seguida...<sup>[4]</sup>

**\* Don Federico tenía, en 1920, sesenta y un años.**

**\*\*José Ortega y Gasset.**

**\*\*\* José Navarro Pardo.**

Aunque no conocemos la respuesta de Gallego Burín a esta carta, sí disponemos en cambio de la de José Fernández-Montesinos —entonces en el Centro de Estudios Históricos de Madrid— a otra petición del poeta. «Querido Federico —le escribe el 31 de agosto—: recibo tu carta *canallesca* y aunque no debiera me apresuro a complacerte. Bien es verdad que si te remito el trabajo con tanta prontitud no es tanto por favorecerte a ti cuanto por reírme, por que nos riamos, de esa Facultad de Letras que Dios confunda, más rica en melones que Villaconejos». Se trata de que el poeta prepare para los exámenes de septiembre la asignatura «Literatura Española (curso de investigación)», por lo cual le ha pedido a Fernández-Montesinos información sobre la especialidad de éste, Lope de Vega, y que le remita un trabajo inédito suyo acerca de la obra del gran dramaturgo, *Barlán y Josafá*. En medio de varias indicaciones al respecto, José insiste: «Quiere decir todo lo anterior, que te *presto* el trabajo para el examen, pero que si por inadvertencia alguien *pisa* el descubrimiento tendrás que darme estrecha cuenta y habrá rompimiento de cara, masticamiento de mier [*sic*] y otros excesos».<sup>[5]</sup>

Lorca supo aprovechar la «ayuda» del lopista Montesinos, aprobando su «curso de investigación» con «sobresaliente y premio». También aprobó Historia Universal, pero, en Historia de la Lengua Castellana, recibió un suspenso contundente.<sup>[6]</sup>

El catedrático de esta última asignatura, Eloy Seán y Alonso —«respetable, benévolo y competente anciano», según Francisco García Lorca—,<sup>[7]</sup> fue debidamente ridiculizado por los compañeros del poeta cuando éstos se enteraron del suspenso. «Le enviamos de inmediato una carta —recuerda Mora Guarnido— a

cuyo pie pusimos nuestras firmas, felicitándole de que, ya que no pasaría a la Historia por la eficacia y brillantez de su labor docente, había ganado en cambio mención memorable en la biografía de un gran poeta, cuya obra haría por el idioma castellano más que todos sus años de adocenado e incompetente magisterio».<sup>[8]</sup> Incluso se inventó una copla maliciosa en la cual se pronosticaba la mala suerte que esperaba al maestro, y que empezaba así:

Eloy Señán

los cuervos te comerán...<sup>[9]</sup>

La verdad, sin embargo, es que Federico no era alumno capaz de pasar horas y horas estudiando gramática histórica, y es de suponer que el bueno de don Eloy, al suspenderle, no hacía sino cumplir con su deber y su conciencia.

En el expediente de Lorca en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada consta que el poeta se «trasladó a Madrid» el 30 de octubre de 1920.<sup>[10]</sup> Sin duda su éxito en Historia Universal y Literatura Española había tenido el efecto de satisfacer, aunque sólo fuera momentáneamente, las exigencias del padre.

En el otoño de 1920 el poeta está instalado de nuevo en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Desde allí escribe a sus padres, quejándose de que sus hermanos no le mandan nunca cartas y preocupándose porque la familia le haga un regalo a la recién nacida hija de Manuel Ángeles Ortiz, Isabel, de quien es padrino Federico. Es una carta que demuestra hasta qué punto Lorca se siente imbricado en la vida de su extensa red de parientes:

Queridos padres:

Recibo vuestra carta que como siempre me llena de alegría como es natural y aunque ni papá ni Paquito ni las niñas me escriben sabiendo yo que están buenos con eso me basta y sobra pero ya debía de dirigir la carta a mamá sola que es la que me escribe.

El tiempo está malo y me estoy en casa leyendo y escribiendo y es casi seguro que me mudo a una habitación de las baratas.

Yo estoy muy preocupado con las cosas que estoy haciendo porque he tomado la resolución de renovarme, renovarme constantemente.



Ya ni os pregunto siquiera por las *fotos*. ¡Una cosa tan fácil de mandar! y que ni siquiera os dignáis contestarme por qué no las enviáis.

Oye ¿qué le vais a regalar (materirterirterirle) a la niña de Manolo? Yo creo que alguna atención debíais tener con ella dada la gran amistad que nos profesamos y desde luego yo creo que debíais escribirle a Paquita... y a mí porque sois unos sinvergüenzas con no escribirme, sobre todo Paquito y las niñas porque papá aunque no lo haga yo sé que no puede y basta con que mamá escriba pues es como si escribiera él... pero mis hermanos son unos descastados que no se acuerdan de mí. ¡Luego diréis que yo! - - - -

Y Antonio Delgado,\* ¿cómo está? Y Clotilde,\*\* ¿se casa?

Haced el favor de tenerme al corriente de la familia pues me interesa mucho. Yo no escribo más cartas que a vosotros y debéis de decirme las cosas.

En Madrid estamos sin pan hoy hemos comido pan con tasa y en la mayor parte de las casas no lo hay. Como comprenderéis el pueblo no puede sufrir más. Eso de que se peleen los patronos y los obreros (minoría de minoría) y pague el pato el pueblo infeliz es intolerable - - - - ¡y el gobierno panza en gloria! Hoy vi a Romanones entrar en su palacio de la Castellana y me dieron ganas de tirarle una piedra. Es triste esta situación de España, patria hermosísima atormentada por unos cuantos idiotas y canallas. Pero los estudiantes todo lo tomamos a risa. ¡Si vierais lo que nos divertimos al pensar que mañana o pasado estaremos sin pan! Menos mal que yo casi no lo pruebo. Aquí todo se toma a risa y es natural. Recuerdos a la familia besos a mis hermanos y vosotros recibid un beso y abrazo de vuestro hijo que os quiere mucho.

FEDERICO — SIN PAN<sup>[11]</sup>

**\* Antonio Delgado, primo de Federico, hijo de la tía Matilde García Rodríguez.**

**\*\* Clotilde García Picossi, prima de Federico, hija del tío Francisco García Rodríguez.**

Por estas mismas fechas doña Vicenta le escribe, tal vez contestando la carta

que acabamos de transcribir:

No me dices nada de venir ni tampoco de tus cosas con Martínez Sierra; verdad que te has hecho estudiante (aparentemente) para que no te molestemos; pero yo, hijo mío, no puedo por menos de decirte algo, tanta es la gana de leer tus cosas en letras de molde; porque en la tuya no se pueden leer bien los versos sin desentonarse a cada momento, y francamente no se les toma sabor ninguno.<sup>[12]</sup>

Al leer estas líneas no podemos olvidar que, antes de casarse con el *rico* de Fuente Vaqueros, Vicenta Lorca, a fuerza de voluntad y tenacidad, se había hecho maestra. Era, sin duda, una madre que sabía combinar afecto y exigencia en el trato con sus hijos. Al poner el adverbio «aparentemente» entre paréntesis, doña Vicenta sabía lo que hacía.

El fragmento de la carta de la madre hace pensar que ya estaba en marcha con Martínez Sierra otro proyecto teatral. Como veremos, fue, efectivamente, así. Y también deja traslucir que ya para entonces pensaba Federico editar pronto una selección de aquellos versos cuya letra a veces difícil de descifrar tanto desagradaba a la antigua profesora.

Las carpetas de Federico contenían en estos momentos más de doscientos poemas, además de numerosas prosas y varias obritas dramáticas. Del caudal poético creado a partir de 1917, sólo habían visto la luz, en revistas, poquísimas composiciones.<sup>[13]</sup> Lorca es, todavía, prácticamente inédito. Su primer libro, *Impresiones y paisajes*, yace en el olvido. Y apenas se recuerda el malhadado estreno de *El maleficio de la mariposa*.

Los amigos del poeta, tanto en Granada como en Madrid, le urgen — como le tendrán que urgir casi siempre — a editar su obra. Y también, como acabamos de ver, doña Vicenta. El 29 de marzo de 1921, ya más avanzado el proyecto editorial, la madre le escribe otra vez:

No nos dices a quién le das el libro y si tardarán mucho en editarlo; ya comprenderás que yo como mujer y además madre tuya tengo en todas estas cosas más curiosidad que todos. La publicación del poema por tu cuenta nos parece muy bien, pues ya sabes que tu padre está dispuesto (en trabajando vosotros) a todo lo que sea menester. Nos alegra mucho que te encuentres con ánimo suficiente para reconocer que tienes condiciones y facultades de artista puro y exquisito; pues así te lanzarás a la lucha que te espera con gran valentía, sin que te arredren críticas de ignorantes y la mala intención de los envidiosos que casi siempre en estos casos son

en mayor número. Yo le pido a la Virgen que todo te salga muy bien y que tú tengas mucha serenidad para que no te des mal rato por nada.<sup>[14]</sup>

Federico tiene, pues, el entusiasta apoyo de sus padres para el proyecto de editar el libro: comprensión de la madre —la carta revela la finura y la intuición psicológica de doña Vicenta— y generosidad de don Federico, dispuesto otra vez a financiar la carrera literaria de su hijo mayor. Éste cuenta, además, con la valiente ayuda, y agudeza crítica, de su hermano Francisco, que colaborará con él en la selección y ordenación de las poesías.<sup>[15]</sup>

El manuscrito de *Libro de poemas* se entregará a un amigo de Federico, Gabriel García Maroto, dueño de una modesta imprenta —la Imprenta Maroto— ubicada en la madrileña calle de Alcántara, números 9 y 11. Nacido en 1889 en el pueblo manchego de Solana, en la provincia de Ciudad Real, Gabriel García Maroto —que no sólo era impresor sino pintor, crítico y poeta— vivía desde 1909 en Madrid.<sup>[16]</sup> Según José Mora Guarnido se trataba de «un gran tipo humano».<sup>[17]</sup> Melchor Fernández Almagro estaba de acuerdo y le llamaba «el enfervorizado Maroto», pues en todo lo que hacía, que era mucho, ponía pasión y ardor, máxime en sus múltiples iniciativas artísticas y políticas (más adelante sería comunista militante).<sup>[18]</sup>

Mora Guarnido refiere que Maroto le tuvo que arrebatarse a Federico, «casi a la fuerza», los originales de *Libro de poemas*, tal era su renuencia a entregarlos.<sup>[19]</sup> Una vez en sus manos los manuscritos, Maroto sacó una copia en limpio —tarea nada fácil dada la letra del poeta— y le pidió que la corrigiera, escribiéndole a estos efectos:

Pon al pie de cada poesía el día, mes, año y sitio en que la escribiste. Aparte de que fija fielmente tu obra en el tiempo me va a mí muy bien para la cosa plástica de la tipografía.

Supongo que tendrás en seguida corregido esto. Me conviene porque quiero terminar pronto.

Mañana si no llueve mucho pasaré el día en la sierra. Si hoy lo corriges, lo traes.<sup>[20]</sup>

Federico fechó debidamente todos los poemas de la colección,<sup>[21]</sup> pero parece fuera de duda que, una vez compuesto el libro, no corrigió las pruebas del mismo, puesto que el texto impreso contiene numerosas erratas y confusiones.<sup>[22]</sup>

Según se deduce de otra carta de Maroto al poeta, el padre de Federico tuvo que desembolsar 1.700 pesetas para pagar la edición de *Libro de poemas*,<sup>[23]</sup> la impresión del cual, de acuerdo con el colofón del tomo, se acabó el 15 de junio de 1921. Era un libro de 299 páginas, pulcramente confeccionado, con 68 poemas fechados entre 1918 y 1920. Iba dedicado «A mi hermano Paquito» y llevaba las siguientes «Palabras de justificación» algo reminiscentes de las antepuestas a *Impresiones y paisajes* tres años antes:

Ofrezco en este libro, todo ardor juvenil, y tortura, y ambición sin medida, la imagen exacta de mis días de adolescencia y juventud, esos días que enlazan el instante de hoy con mi misma infancia reciente.

En estas páginas desordenadas va el reflejo fiel de mi corazón y de mi espíritu, teñido del matiz que le prestara, al poseerlo, la vida palpitante en torno recién nacida para mi mirada.

Se hermana el nacimiento de cada una de estas poesías que tienes en tus manos, lector, al propio nacer de un brote nuevo del árbol músico de mi vida en flor. Ruindad fuera el menospreciar esta obra que tan enlazada está a mi propia vida.

Sobre su incorrección, sobre su limitación segura, tendrá este libro la virtud, entre otras muchas que yo advierto, de recordarme en todo instante mi infancia apasionada correteando desnuda por las praderas de una vega sobre un fondo de serranía.<sup>[24]</sup>

Poesía radicalmente autobiográfica, pues, «imagen exacta» del alma del poeta adolescente: no cabe declaración de intenciones más neta.

El 1 de julio de 1921, José Mora Guarnido, que había seguido de cerca la génesis de *Libro de poemas*, así como los preparativos para su publicación, anunció en *El Noticiero Granadino* la buena nueva de la próxima aparición del volumen en los escaparates de las librerías. «Federico se ha resuelto por fin a romper el silencio, silencioso y tranquilo sosiego de su vida inédita, y dar sus poesías al lector —¡y al crítico!—. Trabajo ha costado convencerle a que lo haga», proclama Mora, que no duda de que la publicación del libro significa poner el primer peldaño de una fama que irá creciendo año tras año, pese al desinterés que pueda haber en Granada ante tal acontecimiento: «Un gran poeta, querida Granada, ¿qué descubrimiento es éste? “¿Para qué sirve un poeta?”, dirán en el Casino o en la terraza del Café Royal». Es el Mora Guarnido que ya conocemos, agresivo, antiburgués. Y está en plena, arremetedor forma:

¡Hace tanta falta un poeta en Granada! Hay que expulsar a carcajadas los pretenciosos orientalismos de Villaespesa. Y además hay que sanear nuestro ambiente lírico y barrer desdeñosamente los literatillos incongruentes e ignorantes de *El Defensor*. Nunca ha estado Granada tan vacía y tan pobre de arte. Ante la sequedad actual de toda fuente de vida artística, sequedad de pensamiento, sequedad de aspiraciones, falta de ideal, profusión excesiva de hombres razonables y prácticos, la mirada de los pocos que contamos estrellas en vez de céntimos buscaba un cantor de las estrellas, un cazador de ilusiones... El *Libro de poemas* de Federico García Lorca quizá constituya el punto de partida de una innovación del lirismo en España, y es, desde luego, la primera aportación granadina a la poesía española. En muchos años no se ha publicado un volumen de poesías tan denso. Será siempre para su autor y para los que en la amistad aspiramos y anhelamos junto a él valores mejores para nuestra tierra, una razón de legítimo orgullo.<sup>[25]</sup>

Del contenido temático de *Libro de poemas* les dice Mora poco, o nada, a los lectores del *Noticiero*. Aunque sí acierta al referirse a la densidad del tomo, que en efecto tenía, y tiene, con respecto a otros poemarios editados en las mismas fechas.

De mucho más peso que la reseña de Mora —al fin y al cabo dirigida a, o contra, sus paisanos granadinos— fue el artículo de Adolfo Salazar, «Un poeta nuevo. Federico G. Lorca», aparecido el 30 de julio de 1921 en *El Sol* de Madrid. Esta reseña atrajo para Lorca, durante algunos días, la atención de la intelectualidad española, dada la importancia del diario, y marcó así un hito en la carrera literaria del poeta.

Salazar, después de señalar las, para él, características del libro —poesía «en modo menor» que «se compone de los ingredientes más humildes del repertorio», amor a la Naturaleza, etc.—, señala que el tomo «es sólo un libro de transición, un “dignus est intrare” y un a modo de acta o fe de poeta con el que ese artista solicita el permiso de aventurarse por los terrenos inexplorados de la poesía».

Salazar no oculta el hecho de ser amigo del «poeta nuevo» reseñado, ni de haberse informado acerca de éste en lo referente a su evolución poética. «Antes de publicar sus versos actuales —dice—, Lorca ha querido recopilar en un libro las distintas muestras de su jornada poética. “Un libro de entronque” —dice él— donde se encuentran los frutos sencillos de su alborar y en donde se despide el poeta de esas horas ingenuas, antes de mostrar su labor presente». A Salazar le ha confiado Federico su proyecto de editar pronto otro libro de versos más recientes:

Mientras llega el otoño del año que corre, y con él el libro que García Lorca

promete, en el que ahora nos ofrece se reúne una colección copiosa de poemas comprendidos entre los años 1918 y 1920. Es curioso observar el progreso continuo y firme que se muestra en sus versos conforme la fecha avanza, y es esto lo que autorizaría, de no saberse ya cuál es la rara categoría de este poeta, a ver en él una promesa del granar más rico.

En *Libro de poemas*, Adolfo Salazar —tenemos en cuenta que es músico y crítico musical— percibe la constante influencia de la poesía «de pura estirpe popular», así como la presencia de Juan Ramón Jiménez. «De ambos influjos —sugiere— proviene, acaso, su exquisita mezcla de aristocracia y popularidad que tiene la poesía de Lorca, y que es general en los poemas de 1920». En efecto, como señala Salazar, los poemas más recientes del libro ya tienen un «perfil moderno», producto del contacto del poeta con las nuevas corrientes estéticas que entonces circulan en España.

Vale la pena indicar que Adolfo Salazar no alude —como tampoco lo ha hecho Mora Guarnido— a la angustia erótica que impregna *Libro de poemas*. Tal vez prefirió silenciar este aspecto suyo, aspecto del cual, como amigo de Lorca, sería perfectamente consciente.

Que sepamos, sólo escribieron acerca de *Libro de poemas* otros dos comentaristas: Cipriano Rivas Cherif, en *La Pluma*,<sup>[26]</sup> y Guillermo de Torre, en *Cosmópolis*,<sup>[27]</sup> revistas, ambas, de Madrid. Los dos críticos coincidieron en señalar el carácter panteísta del mundo poético lorquiano. Y Torre, en plena exaltación ultraísta, reprochó al poeta, como era de esperar, los dejos de romanticismo perceptibles en el libro. No obstante, sabía apreciar las «imágenes originales» de los poemas más recientes de la colección, algunas de las cuales cita. Concluye su reseña:

Por los anteriores versos transcritos podrá deducirse la calidad admirable del lirismo de Lorca, que a su abandono de abolidas estructuras y añejas motivaciones logrará vencer el límite de transición en que se encuentra, y aceptando los imperativos de su modernidad inminente llegará a ser un genuino poeta de la nueva generación de vanguardia.

El joven Torre, uno de los capitanes del ultraísmo y ya buen amigo de Lorca, no cesaría en su empeño por atraer a éste hasta las filas del flamante movimiento vanguardista.<sup>[28]</sup> Pero Federico se mantendría fiel a sus propias intuiciones poéticas, aunque es indudable que la reacción ultraísta contra los excesos del romanticismo y del modernismo reforzó un proceso de contención ya iniciado antes de su llegada a

la capital y del comienzo de su amistad con el propio Torre, Buñuel, Garfias y otros militantes de Ultra.

El 2 de agosto, desde Asquerosa, Federico le agradece efusivamente a Adolfo Salazar su reseña de *Libro de poemas*, así como la carta suya (del 31 de julio) que acaba de recibir.<sup>[29]</sup> Salazar le ha expresado en ésta, lealmente, algunos reparos en relación con el libro suprimidos en su reseña de *El Sol*. Y le contesta Lorca:

Estoy en absoluto conforme contigo en las cosas que *me echas en cara* de mi libro. ¡Hay muchas más!... pero eso lo vi yo antes... lo que es malo salta a la vista... pero, querido Adolfo, cuando las poesías estaban en la imprenta me parecían (y me parecen) todas lo mismo de malas. Manolo\* te puede decir los malos ratos que pasé... ¡pero no había más remedio! ¡Si tú supieras! En mi libro yo no me encuentro, estoy perdido por los campos terribles del ensayo, llevando mi corazón lleno de ternura y de sencillez por la vereda declamatoria, por la vereda humorística, por la vereda indecisa, hasta que al fin creo haber encontrado mi caminito inefable lleno de margaritas y lagartijas multicol[or]es.<sup>[30]</sup>

**\* Se trata, probablemente, del pintor Manuel Ángeles Ortiz.**

Aunque la elogiosa reseña de Adolfo Salazar había salido en uno de los diarios más reputados de España —¡qué más podía pedir Federico!— los padres del poeta no parecían estar satisfechos. Y sigue el poeta contándole a Salazar sus penas:

Ya ves cómo me pesarán esos versos terribles que me citas, que en mi casa ¡no hay un libro mío!... así es que estoy como si no lo hubiera publicado. Y si no fuera por mis padres (que dicen [que] soy un fracasado porque no hablan de mí), yo no te hubiera dicho que te enteraras de mis críticas, etc., etc.

Pero mi familia, que está disgustada conmigo porque no he aprobado las asignaturas, les gusta, claro está, que se hable del libro. Yo pienso escribirle a Peinado Chico, *mi administrador*, para que mande libros a los periódicos y terminemos ya de una vez, pues yo tengo toda mi ilusión en lo que hago ahora, que me parece lo mejor y más exquisito que he producido, para que en otoño vea la luz. Si tú ves a Canedo,\* se lo avisas, y si no quiere, pues que se vaya a la porra, que yo no pido sino una cosa corriente y justa...<sup>[31]</sup>

**\* El crítico literario Enrique Díez-Canedo.**

El «caminito inefable» que cree haber encontrado por fin es el de la *suite*, vehículo de expresión lírica que empieza a elaborar hacia finales de 1920, es decir en el período en que fecha las últimas composiciones de *Libro de poemas*. En Asquerosa este verano de 1921 —«Yo no te puedo decir lo enorme que es esta vega y este pueblecito blanco entre las choperas oscuras», le dice al músico amigo—,<sup>[32]</sup> trabaja intensamente:

Trabajo ahora mucho y creo que te gustará lo que hago, pues a mí me parece mejor que las *suites* que ya conoces. ¿Quieres que te envíe algo? Yo titulo estas cosas «canciones con reflejos», porque quiero tan sólo eso: dar la sublime sensación del reflejo con las palabras, quitando al temblor lo que tiene de *salomónico*. Hago también baladas amarillentas y un pequeñísimo devocionario en honor de nuestro padre inmortal Sirio... en suma, trabajo bastante...<sup>[33]</sup>

Pero ¿qué son estas «suites» —pronunciaba la palabra *suite* a la española—,<sup>[34]</sup> algunas de las cuales ya conoce Salazar? Se trata de poemas de versos cortos organizados en serie, por analogía con la *suite* musical de los siglos XVII y XVIII, que integraba una sucesión de danzas compuestas todas en la misma tonalidad. «El vínculo que une aquí cada poema al inicial —escribe André Belamich— es más estrecho: es el que existe entre un tema y sus variaciones, las “diferencias” de los vihuelistas del siglo XVI como Cabezón, Luis Milán, Mudarra».<sup>[35]</sup> Lorca pensó un momento llamar la colección *Libro de las diferencias*, subrayando así la idea musical inspiradora del conjunto.<sup>[36]</sup> Otro título desechado fue *Cielo bajo*, alusión a la vista del Albaicín por la noche que Falla, Lorca y sus amigos solían disfrutar desde el Cubo de la Alhambra.<sup>[37]</sup> «Estas series —resume Belamich— se presentan como las facetas de un mismo objeto o como las etapas de una meditación que va profundizando el mismo motivo».<sup>[38]</sup>

Hemos visto que, en su reseña de *Libro de poemas*, Adolfo Salazar anuncia que Lorca tiene preparada para el otoño (de 1921) la salida de otro libro en el cual mostrará su «labor presente». La contestación de Lorca a la carta de Salazar recibida a principios de agosto confirma que el poeta tiene, efectivamente, esta intención. Pero dicho libro, que no puede ser otro que las *Suites*, no aparecería ni aquel otoño, ni jamás en vida del autor, a pesar de ocuparle intensamente entre 1920 y 1923 y de las numerosas referencias posteriores, en sus cartas y entrevistas, a la anhelada publicación del mismo. Sólo en 1983, cuarenta y siete años después de la trágica muerte de Lorca, ha sido «reconstruido» el libro de las *Suites*, gracias a los pacientes esfuerzos de André Belamich. Se trata de más de dos mil versos inéditos que,



añadidos a las pocas *suites* publicadas por el poeta en revistas y en el libro *Primeras canciones* (1936), forman un conjunto impresionante.

Belamich ha escrito, en la introducción a su edición crítica de las *Suites*, que éstas marcan «el punto de partida del gran río negro, meditativo y visionario, radicalmente pesimista que, corriendo por debajo de las *Canciones* y del *Romancero gitano*, anegaría *Poeta en Nueva York* y el *Diván del Tamarit*».<sup>[39]</sup> Extraña aseveración ésta, sin embargo, puesto que las características temáticas de *Suites* señaladas por el lorquista francés son también, como hemos visto, las dominantes en toda la producción inédita de la primera época del poeta, así como de *Libro de poemas*. La temática de las *suites* reunidas y editadas por Belamich no significa, nos parece, ningún nuevo «punto de partida» temático dentro de la obra lorquiana. Lo que sí representa este poemario de los años 1920 a 1923 es una notable depuración estilística con respecto a los versos anteriores, además de un desarrollo progresivo de temas ya expresados o esbozados.

En las *suites* compuestas durante el verano de 1921 son constantes, en efecto, las alusiones a la definitiva pérdida y frustración del amor, refiriéndose el poeta, insistentemente, a su corazón herido y desolado, que califica, en un momento dado, de «San Sebastián de Cupido».<sup>[40]</sup> También reaparece la añoranza de la niñez. En el poemilla «Canción bajo lágrimas», de la *suite* titulada «Momentos de canción» (10 de julio de 1921), ambos temas se funden, así como hicieran en poemas compuestos cuatro años antes:

En aquel sitio,  
muchachita de la fuente,  
que hay junto al río,  
te quitaré la rosa  
que te dio mi amigo,  
y en aquel sitio,  
muchachita de la fuente,  
yo te daré mi lirio.  
¿Por qué he llorado tanto?

¡Es todo tan sencillo!...

Esto lo haré ¿no sabes?

cuando vuelva a ser niño,

¡ay! ¡ay!

cuando vuelva a ser niño.<sup>[41]</sup>

En varios poemas juveniles de Lorca aparece el lirio, como aquí, en contraste con la rosa (o el clavel), emblemas florales del amor heterosexual.<sup>[42]</sup> Parece claro que el poeta está indicando, otra vez —como en la confidencia hecha en 1918 a Adriano del Valle, ya citada—, su condición de marginado sexual.

En su carta a Adolfo Salazar del 2 de agosto de 1921, escribe: «Veo que la vida ya me va echando sus cadenas. La vida tiene razón, mucha razón, pero... ¡qué lástima de mis alas!, ¡qué lástima de mi niñez seca!». <sup>[43]</sup> Aunque no se lo dice al amigo, está componiendo su «Suite del regreso», fechada cuatro días después y, sin duda, el poema más logrado y más personal que conocemos de este verano. La relación entre poema y carta salta a la vista. La *suite* empieza:

## EL REGRESO

Yo vuelvo

por mis alas.

¡Dejadme volver!

¡Quiero morirme siendo

amanecer!

¡Quiero morirme siendo

ayer!

Yo vuelvo

por mis alas.

¡Dejadme retornar!

Quiero morirme siendo  
manantial.

Quiero morirme fuera  
de la mar.<sup>[44]</sup>

Es altamente significativo el primer esbozo de estos versos, luego desechado por el poeta:

EL CAMINO CONOCIDO

Yo vuelvo hacia atrás.

¡Dejadme que retorne  
a mi manantial!

Yo no quiero perderme  
por el mar.

Me voy a la brisa pura  
de mi primera edad  
a que mi madre me prenda  
una rosa en el ojal.<sup>[45]</sup>

La *suite* desarrolla a continuación, en diez «variaciones», el tema de la infancia añorada, pero irrecuperable, del poeta, que quisiera poder volver atrás al mundo de su niñez en el pueblo, mundo seguro, envolvente y amoroso. En la sección «Realidad» —el título llama la atención— surge otra vez la figura de la madre, que, una tarde oscura de invierno, lee en voz alta, al lado del fuego, el episodio de *Hernani* en el que muere, «como un cisne rubio / de melancolía», doña Sol. Y reflexiona el poeta:

Yo debí cortar

mi rosa aquel día  
Pura apasionada  
de color sombría  
al par que los troncos  
dorados ardían.<sup>[46]</sup>

En las dos últimas «variaciones» de la *suite*, expresa su sentido de la futilidad de la vida sin amor, y recuerda a aquella «niña» suya perdida ya para siempre:

### CASI-ELEGÍA

Tanto vivir.  
¿Para qué?  
El sendero es aburrido  
y no hay amor bastante.  
Tanta prisa.  
¿Para qué?  
para tomar la barca  
que va a ninguna parte.  
¡Amigos míos volved!  
¡Volved a vuestro venero!  
No derramáis el alma  
en el vaso  
de la Muerte.<sup>[47]</sup>

### RÁFAGA

Pasaba mi niña  
¡qué bonita iba!  
con su vestidito  
de muselina.  
Y una mariposa  
prendida.  
¡Síguela, muchacho!  
la vereda arriba  
y si ves que llora  
o medita,  
píntale el corazón  
con purpurina  
y dile que no llore  
si queda solita.<sup>[48]</sup>

Fijación materna —clave, para la crítica de orientación psicoanalítica, del mundo lorquiano—<sup>[49]</sup> y obsesión con el amor perdido o imposible: si es cierto que se ven claramente reflejadas en esta *suite*, también aparecen en otros muchos versos escritos por el poeta en esta misma época.

Este verano de 1921, de intensa actividad creadora, Federico no trabajaba sólo en las *suites*. Por la misma carta del 2 de agosto a Adolfo Salazar, sabemos que está inmerso también en el estudio de la guitarra flamenca:

Por las noches nos duele la carne de tanto lucero y nos emborrachamos de brisa y de agua. Dudo que en la India haya noches tan cargadas de olor y tan delirantes. Y, como es natural, yo te recuerdo como recuerdo a todos *los míos* y tengo la esperanza de que vendrás por aquí.

Además, ¿no sabes?, estoy aprendiendo a tocar la guitarra; me parece que lo flamenco es una de las creaciones más gigantescas del pueblo español. Acompaño ya fandangos, peteneras y *er cante de los gitanos*: tarantas, bulerías y romeras. Todas las tardes vienen a enseñarme el Lombardo (un gitano maravilloso) y Frasquito er de la Fuente (otro gitano espléndido). Ambos tocan y cantan de una manera genial, llegando hasta lo más hondo del sentimiento popular. Ya ves si estoy divertido.<sup>[50]</sup>

Pero si Federico estudiaba estos días, allá en Asquerosa, guitarra flamenca, no es cierto, como se ha supuesto erróneamente, que compuso entonces algunas composiciones de su futuro *Poema del cante jondo*. Como veremos, la idea de tal libro sólo cristalizaría aquel otoño al surgir el proyecto de organizar en Granada un concurso de cante jondo.<sup>[51]</sup>

De las primeras conversaciones de Falla y Lorca acerca del cante jondo de los gitanos de Granada no poseemos información documental alguna, aunque sí sabemos, por Miguel Cerón, que, con una anterioridad de dos años a la celebración, en junio de 1922, del concurso referido, éste, Falla y Federico ya visitaban juntos las cuevas del Sacromonte, que evocara el compositor en *El amor brujo*, y tenían amistad con varios *cantaos* y *tocaos* del célebre barrio granadino.<sup>[52]</sup>

Si a Manuel de Falla le fascinaba la música del cante jondo, Ramón Menéndez Pidal andaba ocupado, por las mismas fechas de la llegada de aquél a Granada, en la transcripción de los textos de romances populares. Escribe el gran filólogo en su monumental *Romancero hispánico*:

Recuerdo que cuando en 1920 hice un viaje a Granada, un jovencito me acompañó durante unos días, conduciéndome por las calles del Albaicín y por las cuevas del Sacro Monte para hacerme posible el recoger romances orales en aquellos barrios gitanos de la ciudad. Este muchacho era Federico García Lorca, que se mostró interesadísimo en aquella para él extraña tarea recolectiva de la tradición, llegando a ofrecerme recoger y enviarme más romances. Pero juventud y poesía le hicieron olvidadizo de su oferta.<sup>[53]</sup>

Durante su visita Menéndez Pidal recogió de labios de una criada de los García Lorca varios romances. Entre otros transcritos para él por Federico figuraban «Gerineldo» y «La condesita», recitados en la plaza de Mariana Pineda por una tal Isabel García, «de 35 años». Es probable que también volviera a Madrid con versiones de «Don Bueso» (luego armonizado por el poeta), del romance infantil de Mariana Pineda —que utilizará Lorca en su obra inspirada por la heroína granadina— y acaso de «Los pelegrinitos» (también armonizado por el granadino)

y del romance de Tamar.<sup>[54]</sup>

Parece indudable que la estancia de Menéndez Pidal en 1920, unida a la presencia de Falla en la ciudad, reforzó el atractivo que ya desde hacía varios años tenían para Federico el Sacromonte, sus gentes y su cultura musical.<sup>[55]</sup> Resultado de todo ello serían, primero, el *Poema del cante jondo* y, luego, el *Romancero gitano*.

En el verano de 1921 también estuvo ocupado Lorca en escribir una obrita para títeres. La carta a Salazar, tan rica en información acerca de las actividades y proyectos del poeta por esos meses, demuestra que ya había hablado con el musicólogo acerca de la posibilidad de que ambos colaborasen en la creación de un teatro de muñecos que ayudase a resucitar la tradición de los *crisobitas* andaluces, en vías de perderse:

Los Cristobital los estoy *machacando*. Pregunto a todo el mundo, y me están dando una serie de detalles encantadores. Ya han desaparecido de estos pueblos, pero las cosas que recuerdan los viejos son picarescas en extremo y para tumbarse de risa. Figúrate tú que en una de las escenas un zapatero que se llama *Currito er der Puerto* quiere tomarle medida de unas botinas a Doña Rosita y ella no quiere por miedo a Cristóbal, pero Currito es muy retrechero y la convence cantándole en el oído esta copla:

Rosita por verte

la punta del pie

si yo te *pillara*

veríamos a ver

con una melodía de una chabacanería estupenda. Pero viene Cristóbal y lo mata de dos porrazos.

Siempre que este hercúleo celoso remata a sus víctimas dice, «Una, dos y tres, ¡al barranco con él!», y se oye un formidable golpe de tambor en el abismo del teatrillo.

¡Verdad que es divertido! Dime lo que tú piensas hacer, que en seguida yo te daré una sorpresa.<sup>[56]</sup>

He aquí la raíz popular de la guiñolesca *Tragicomedia de don Cristóbal y de la*

*señá Rosita*, que Lorca no terminará hasta el año siguiente. Una carta de Salazar al poeta, del 13 de agosto, da a entender que los dos amigos han hablado de la posibilidad de que una versión de la misma sea montada por Diáguilev:

A ver si descubres nuevas cosas para los cristobitas. La escena del zapaterillo resultará deliciosa y no debería faltar otra de un barberillo que afeite ante una puerta a Cristobitas. ¡Cómo haría esto Massine! Consigue *de todo punto necesario* el hacer dos versiones: una de ellas de *ballet* solo. Si consiguiéramos interesar a los rusos sería estupendo...<sup>[57]</sup>

Al finalizar el verano de 1921, editado ya *Libro de poemas*, Lorca tiene en marcha varios proyectos. Además, acaban de salir en *Índice*, la revista de Juan Ramón Jiménez, unos fragmentos de la *suite* «El jardín de las morenas», probablemente escrita a principios de año. Es la primera indicación pública de la nueva dirección que está tomando la poesía lorquiana y a la que había aludido Adolfo Salazar en su reseña de *Libro de poemas*.

La carrera literaria de Federico parece estar bien encaminada. ¿Y la universitaria? Es, en estos momentos, otra de las grandes preocupaciones del poeta. Este mismo agosto se matricula para examinarse en Lengua Árabe, Paleografía y Bibliología, pero no se presentará luego a la convocatoria de otoño.<sup>[58]</sup> Y a partir de entonces ya nunca más será cuestión de «adornarse» con el título de licenciado en Filosofía y Letras.

¿Y la carrera de Derecho? Si su expediente universitario muestra que, entre 1916 y 1920, sólo se examinó en Historia General del Derecho, aprobada en 1917, también revela que reemprendió en serio sus estudios legales durante el curso 1921-1922.<sup>[59]</sup> En efecto, ayudado por su hermano Francisco —excelente estudiante de Leyes que terminó su carrera en 1922—, respaldado por don Agustín Viñuales, catedrático de Economía (a quien dedicará un poema del *Romancero gitano*), y otros miembros de la Facultad, entre ellos Manuel Torres López y Guillermo García Valdecasas, Lorca puso manos a la obra,<sup>[60]</sup> aprobando al final del curso Derecho Canónico, Político, Administrativo, Internacional Público e Internacional Privado, y luego, en septiembre de 1922, Derecho Penal, Derecho Civil (primer curso), Procedimientos Judiciales y Práctica Forense.<sup>[61]</sup>

El poste de llegada estaba ya a la vista. «He aprobado *diez* [*sic*] asignaturas —le escribe Federico, jubiloso, a Melchor Fernández Almagro aquel diciembre— y terminaré la carrera en enero. Entonces mi señor papá me dejará correr tierras. Pienso ir a Italia...».<sup>[62]</sup>



En enero de 1923, efectivamente, aprobará las dos últimas asignaturas pendientes, Derecho Civil (segundo curso) y Derecho Mercantil.<sup>[63]</sup> Es ya, por increíble que parezca, licenciado en Derecho. Con él han sido extraordinariamente indulgentes — ¿hace falta decirlo? — los profesores de la Facultad de Derecho de Granada.

Al lado de Federico también terminará su carrera de Derecho el poeta ultraísta y crítico Guillermo de Torre, buen amigo suyo.<sup>[64]</sup> Acaba de publicar *Hélices*, denso libro de versos vanguardistas, y en una hoja encabezada con este título, impreso en letras de molde, stampa el futuro editor de Lorca esta dedicatoria: «A mi querido camarada Federico García Lorca —gran poeta de la sonrisa aérea. Con todo afecto. Guillermo de Torre. Granada, 23-I-1923».<sup>[65]</sup>

Así pues, a principios de 1923 el honor académico de la familia García Lorca se pone a salvo pero, según Francisco, de allí en adelante «Federico nunca quiso abordar el tema de sus estudios».<sup>[66]</sup> Podemos estar seguros de que, a partir de aquel momento, el poeta jamás volvería a abrir un libro de Derecho.

## FALLA, LORCA Y EL «CANTE JONDO»

¿De dónde partió la idea del Concurso de Cante Jondo de 1922? Para contestar contundentemente a esta pregunta carecemos de documentación rigurosa.

De acuerdo con unas declaraciones hechas en 1955 por Miguel Cerón Rubio —íntimo amigo de Falla, apasionado diletante de arte y de música—, la iniciativa original habría sido suya. Según Cerón (persona, por más señas, absolutamente desprovista de todo deseo de protagonismo), en la tertulia del carmen de Alonso Cano de Fernando Vílchez, a la que asistía a menudo Falla, se hablaba frecuentemente de cante jondo: de sus orígenes, enterrados en el lejano pasado de Andalucía, de sus exponentes y de su porvenir.<sup>[1]</sup>

Vílchez era especialista en la materia y poseía una excelente colección de discos de los grandes cantaores,<sup>[2]</sup> mientras otro asiduo del grupo, Manuel Jofré, *el Niño de Baza*, era magnífico guitarrista, «uno de los mejores intérpretes del *toque hondo* de Granada».<sup>[3]</sup> Falla estaba preocupado por lo que consideraba la decadencia del género, adulterado por el comercialismo y el *flamenquismo*, y temía que los cantes puros terminasen por perderse. Y sería en este ambiente donde, en la mente de Cerón, iría cuajando, y luego afloraría, la idea del concurso, idea que expondría ante Falla durante un paseo por los jardines del Generalife una tarde del otoño de 1921, y que el maestro luego haría suya.<sup>[4]</sup>

Las declaraciones de Miguel Cerón, hechas en fechas muy posteriores a la celebración del concurso, deben confrontarse con el testimonio de una importantísima carta dirigida por Lorca, el 1 de enero de 1922, a Adolfo Salazar. Escrita en papel con membrete del Centro Artístico de Granada, la carta es rigurosamente contemporánea de los preparativos ya en marcha para la organización del concurso:

Ya *sabrás* lo del concurso de cante jondo. Es una idea nuestra que me parece admirable por la importancia enorme que tiene dentro del terreno artístico y dentro del popular. ¡Yo estoy entusiasmado! ¿Has firmado el documento? Yo no lo he

querido firmar hasta última hora, porque mi firma no tiene ninguna importancia... pero me he tenido que casi poner de rodillas delante de *Manuelito* para que lo consiguiera, y al fin lo he conseguido. Esto es lo que yo debía hacer, ¿verdad?<sup>[5]</sup>

Estas palabras del poeta no nos parecen confirmar, como se ha alegado, que el «principal inspirador» del concurso fuera Lorca;<sup>[6]</sup> uno de los principales, sí. Y en cuanto a las iniciales dudas de Falla, vencidas no sólo por Federico, un texto inédito de Miguel Cerón es revelador:

El hecho de que hace 40 años yo colaborase con Falla o, hablando con más exactitud, que trabajase como su peón de confianza, en la organización de aquel concurso del año 22, fue algo meramente anecdótico en mi vida. Lo mismo me hubiera comportado —es un decir— si Falla hubiera querido entonces exaltar el canto gregoriano. No sé si mi colaboración le serviría de algo porque finalmente se armó un barullo en el que todos resultamos resentidos. Lo que sí puedo afirmar es que fue grande el juvenil entusiasmo que hasta cierto instante puse en la faena, y también que de algún modo contribuí para hacer ver a D. Manuel que la idea del Concurso era realizable si él la patrocinaba... fue a... Don Manuel Jofré al primero a quien recurrí para pedir consejo tan pronto como convine con Falla poner el asunto en marcha.<sup>[7]</sup>

Cuando Lorca dice que el concurso es «una idea nuestra» cabe pensar, pues, que se está refiriendo no sólo a los amigos del Rinconcillo, sino también al grupo del carmen de Alonso Cano, tertulia a la que también asistía. Y, según muchos testimonios, fue, efectivamente, Miguel Cerón —administrador de una fábrica de azúcar de la Vega y buen organizador— el «cerebro» de los preparativos.<sup>[8]</sup>

Unas declaraciones de Manuel Ángeles Ortiz —autor del cartel del concurso y entusiasta colaborador de Falla, Lorca y los demás organizadores del proyecto—, hechas cuando el pintor ya tenía ochenta y siete años, tal vez arrojen más luz sobre el nacimiento de la idea del certamen. Según Ortiz, se pensó, en un primer momento, crear un café cantante en la Alcaicería granadina —antiguo mercado árabe—, con la idea de intentar salvar de la extinción los estilos que se perdían. Pero, al no poder llevarse adelante el proyecto, Miguel Cerón ideó entonces el concurso.<sup>[9]</sup>

Los iniciadores del proyecto comprendieron pronto que la única manera de hacerlo realidad sería encauzándolo a través del Centro Artístico, al cual pertenecían casi todos ellos, con el apoyo económico del Ayuntamiento de Granada. Y entendieron que, para la celebración del concurso, ninguna fecha más idónea que la de las fiestas del Corpus Christi, tradicionalmente brillantes en la ciudad de la

Alhambra. El Centro Artístico decidió en seguida hacer suyo el proyecto, y Miguel Cerón empezó a redactar la solicitud que sería cursada al Ayuntamiento.<sup>[10]</sup>

De celebrarse el concurso, pues, éste tendría lugar en junio de 1922.

En noviembre de 1921, Federico, inmerso en los preparativos del mismo, escribe una serie de composiciones que luego pasarán a formar el grueso de su *Poema del cante jondo*. En su mencionada carta del 1 de enero de 1922 a Adolfo Salazar, le cuenta al amigo lo mucho que ha trabajado, informándole que ha dado el «último repaso» a las *suites* y que en estos momentos está poniendo «los tejados de oro» al *Poema del cante jondo*, cuya publicación, dice, coincidirá con el concurso (otro proyecto fallido, pues el libro no se editará hasta 1931). Acerca de este *Poema* precisa:

Es una cosa distinta de las *suites* y llena de sugerencias andaluzas. Su ritmo es *estilizadamente popular* y saca a relucir en él a los *cantaos* viejos y a toda la fauna y flora fantásticas que llena estas sublimes canciones: el Silverio, el Juan Breva, el Loco Mateo, la Parrala, el Fillo... y ¡la Muerte! Es un retablo... es... un *puzzle americano*, ¿comprendes? El poema empieza con un crepúsculo inmóvil y por él desfilan la *siguiriya*, la *soleá*, la *saeta* y la *petenera*. El poema está lleno de gitanos, de velones, de fraguas, tiene hasta alusiones a Zoroastro. Es la primera cosa de *otra orientación mía* y no sé todavía qué decirte de él..., ¡pero novedad sí tiene! El único que lo conoce es Falla y está entusiasmado... Y lo comprenderás muy bien conociendo a *Manué* y sabiendo la locura que tiene por estas cosas. Los poetas españoles no han *tocado* nunca este tema y siquiera por el atrevimiento merezco una sonrisa, que tú me enviarás en seguidita.<sup>[11]</sup>

Como bien le dice Lorca a Salazar, el *Poema del cante jondo* suponía, en efecto, «otra orientación» suya, orientación novísima y de imponderables consecuencias para su arte. En estos versos Lorca no procura en absoluto imitar —como habían hecho tantos poetas del siglo XIX y aun posteriores— las *letras* del cante jondo. No canta en primera persona. Lo que intenta es crear en el lector —mejor, en quien escucha— la sensación de estar viendo los primitivos escenarios —«remotos países de la pena»—<sup>[12]</sup> de donde mana la angustia del cante, y de seguir éste imaginativamente desde su arranque hasta que se extingue la voz del cantaor.

«El poema empieza —escribe a Salazar— con un crepúsculo inmóvil y por él desfilan la *siguiriya*, la *soleá*, la *saeta* y la *petenera*». Miguel Cerón había presenciado, pocos meses antes, el nacimiento de la primera sección de la «Siguirilla» (así figura el título en el manuscrito)<sup>[13]</sup> en que el poeta da vida a aquel «crepúsculo inmóvil»:

Una noche de luna subimos Federico, Falla y yo a la Silla del Moro, detrás de la Alhambra, siguiendo una vereda que iba serpeando por un olivar. Una brisa movía las ramas de los olivos y, a través de éstas, se filtraba la luz lunar. De repente Federico se detuvo, como si acabara de ver algo raro. Efectivamente. «¡Los olivos se están abriendo y cerrando como un abanico!», exclamó.<sup>[14]</sup>

Aquella visión pasó a los primeros versos del «Poema de la seguiriya»:

El campo

de olivos

se abre y se cierra

como un abanico.

Sobre el olivar

hay un cielo hundido

y una lluvia oscura

de luceros fríos.<sup>[15]</sup>

En cada uno de los cuatro principales poemas del libro, estructurados, como las *suites*, en una secuencia de pequeñas secciones (aquí más escenas que meditaciones), el poeta encarna en una mujer el cante evocado. Así la *siguiriya* es «una muchacha morena» que «va encadenada al temblor / de un ritmo que nunca llega».<sup>[16]</sup> La *soleá* es una mujer enlutada «vestida con mantos negros»<sup>[17]</sup> (la palabra *soleá* deriva de «soledad» y, según Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, «es debida a una mujer llamada Soledad y no a su melancólica tristeza»)<sup>[18]</sup> En el caso de la *saeta*, se trata de la Virgen, a quien tradicionalmente se dirigen, en Semana Santa, esos doloridos cantes-flecha mientras es llevada en procesión por las calles. Finalmente, la *petenera* —que debe su origen, siempre de acuerdo con *Demófilo*, a una «excelente cantadora de flamenco conocida por el apodo de *Petenera*» (por Patenera, de Paterna, pueblo de Cádiz)<sup>[19]</sup>— aparece en el poema de Lorca como una bailaora gitana.

Son poemas, los cuatro, de muerte, de amor truncado o frustrado, de sufrimiento, donde surgen a veces, inesperadamente, chispas de dramático diálogo (tendencia observable en los poemas más tempranos de Lorca), como en el

«Encuentro» de *La soleá*:

Ni tú ni yo

estamos

en disposición

de encontrarnos.

Tú... por lo que sabes.

¡Yo la he querido tanto!

Sigue esa veredita.

En las manos

tengo los agujeros de los clavos.

¡No mires nunca atrás!

Vete despacio

y reza como yo

a San Cayetano.<sup>[20]</sup>

En cuanto a los legendarios personajes del cante mencionados en la carta a Salazar, sólo fija Lorca la atención detenidamente en las figuras de Juan Brea y Silverio Franconetti. Los poemas en que aparecen estos célebres cantaores son de los mejores de la colección. De Silverio —de origen italiano, propietario de un famosísimo café cantante de Sevilla y cuya biografía nos traza *Demófilo* en sus *Cantes flamencos*—<sup>[21]</sup> dice el poema:

La densa miel de Italia

con el limón nuestro

iba en el hondo llanto

del siguiroyero.

Su grito fue terrible.  
Los viejos  
dicen que se erizaban  
los cabellos  
y se abría el azogue  
de los espejos.<sup>[22]</sup>

Acerca de Juan Breva, Lorca tenía información directa de su familia, pues el gran cantautor de Vélez Málaga había visitado en una ocasión Fuente Vaqueros. La tradición familiar consignaba que Breva, al discurrir sobre la naturaleza efímera del éxito, diría que para él todo acababa con «un velón y una manta en el suelo».<sup>[23]</sup> Federico recuerda la anécdota en su «Lamentación de la muerte», titulada primero «Lamentación del Juan Breva»:

Quise llegar adonde  
llegaron los buenos.  
¡Y he llegado, Dios mío!  
Pero luego,  
un velón y una manta  
en el suelo.<sup>[24]</sup>

Al definir a Juan Breva y su arte, Lorca nos ha dejado, en tres versos, tal vez la más penetrante descripción que se conozca de sí mismo:

Era la misma  
pena cantando  
detrás de una sonrisa.<sup>[25]</sup>

El mundo del *Poema del cante jondo* es un mundo mítico, antropomórfico, ctónico, densamente metafórico en su plasmación lingüística, cruzado por signos

fatídicos y resonancias cósmicas y protagonizado por la muerte que, encarnada en figura femenina, domina con su presencia la escena.<sup>[26]</sup> Así, en «Café cantante» (de *Viñetas flamencas*):

Sobre el tablado oscuro,

la Parrala sostiene

una conversación

con la Muerte.<sup>[27]</sup>

Mientras que, en «Clamor» (*Gráfico de la petenera*) la muerte aparece asociada a la frustración amorosa:

Por un camino va

la Muerte, coronada

de azahares marchitos.<sup>[28]</sup>

Las metáforas del poemario demuestran que, si Lorca no ha querido aliarse estrechamente con los ultraístas y creacionistas madrileños, rechazando, probablemente, la falta de hondura emocional de la obra de estos jóvenes vanguardistas, tiene en cuenta, no obstante, sus experimentos con la técnica de la imagen poética. En *Poema del cante jondo*, así como en las *suites*, las imágenes son atrevidas. La guitarra, por ejemplo, cuyas seis cuerdas se personifican en «Seis caprichos» como seis gitanas que bailan en la «redonda encrucijada» del instrumento,<sup>[29]</sup> es sujeta a un proceso de metaforización continua, siendo ya «corazón malherido / por cinco espadas»,<sup>[30]</sup> ya como una tarántula que:

teje una gran estrella

para cazar suspiros,

que flotan en su negro

aljibe de madera.<sup>[31]</sup>

La chumbera (Lorca piensa, sin duda, en las que pueblan las peladas lomas del Sacromonte) se transforma en «múltiple pelotari» que amenaza con sus brazos



al viento;<sup>[32]</sup> la pita (otra presencia característica del paisaje sacromontano) se metamorfosea en «pulpo petrificado» que pone:

cinchas cenicientas

al vientre de los montes

y muelas formidables

a los desfiladeros.<sup>[33]</sup>

¿Y estos «extraños unicornios» que, en Semana Santa, vienen por las calles de Sevilla?<sup>[34]</sup> Son los penitentes, cuyo capirote se asemeja metafóricamente al cuerno del mitológico animal, protector de vírgenes.

Para entender las raíces del *Poema del cante jondo*, y la forma en que Lorca ha llegado a esta visión de su tierra, la conferencia pronunciada algunos meses después por el poeta es fundamental. Pero antes de comentarla, volvamos un momento a los preparativos para el concurso.

Una copia de la solicitud del Centro Artístico al Ayuntamiento de Granada, redactada por Miguel Cerón, circulaba por Madrid a finales de 1921 y principios de 1922 en busca de firmas célebres que apoyasen el mismo. El 14 de enero le escribe Falla a Ángel Barrios: «No hay duda de que usted necesita la Villa del Oso tanto como yo la Antequeruela Alta, donde me tiene a sus órdenes ante el panorama más hermoso del mundo... ¡Cuánto siento que don Fernando [de los Ríos] no haya podido traer el documento!». <sup>[35]</sup> El 1 de febrero ya le puede informar el compositor que el documento ha vuelto a Granada: «Ya está aquí el pliego que me ha enviado Adolfo Salazar. Muy pronto haremos su entrega al Ayuntamiento y como para entonces no estará usted aquí para firmar con el resto del “Sindicato”, preciso de su adhesión de usted por telegrama». <sup>[36]</sup>

«El Sindicato» fue el grupo de granadinos, cada vez más numeroso, que, si no iniciadores de la idea del concurso, ahora colaboraban con Falla en los preparativos para la gran fiesta del cante.

Pocos días después de volver a Granada, la solicitud fue entregada al Ayuntamiento. La encabezaban, en representación del Centro Artístico, Antonio Ortega Molina, presidente de la entidad; Francisco Vergara, secretario; y Eduardo Alcalde, vocal de la sección de Música. Luego venía la lista de los «famosos» (unos más que otros), empezando con la firma de Miguel Salvador, presidente de la

Sociedad Nacional de Música, a quien seguía la de Manuel de Falla. Entre los compositores y músicos figuraban Joaquín Turina, Bartolomé Pérez Casas, Enrique Fernández Arbós, Conrado del Campo y Manuel Jofré. Había escritores conocidos: Juan Ramón Jiménez, Ramón Pérez de Ayala, Tomás Borrás, el mexicano Alfonso Reyes. Críticos, de música y de literatura: Adolfo Salazar, Carlos Bosch, Enrique Díez-Canedo, J. Gómez Ocerín, Fernando Vela. Catedráticos: Fernando de los Ríos y su pariente Hermenegildo Giner de los Ríos. Y pintores: Manuel Ángeles Ortiz, José María Rodríguez Acosta y José Ruiz de Almodóvar. En cuanto a Federico García Lorca, ya sabemos que fue uno de los últimos en firmar, alegando que su firma no tenía «ninguna importancia».<sup>[37]</sup>

Las firmas se habían recogido con prisa, por lo cual, al elevarse la solicitud al Ayuntamiento granadino a principios de febrero, aún faltaban muchos nombres que luego se unirían al proyecto. Entre ellos, además de Ignacio Zuloaga, cabe recordar a Santiago Rusiñol, Andrés Segovia, Kurt Schindler (director de la Schola Cantorum de Nueva York), John B. Trend, Ramón Gómez de la Serna, Maurice Legendre, Federico Mompou y Robert Gerhard.<sup>[38]</sup> En cuanto a Felipe Pedrell, maestro de Falla, su avanzada edad —ya tenía sus ochenta y un años a costas— le impediría la asistencia al concurso, pero mandó su adhesión, escribiendo a su discípulo: «Diga usted a sus amigos que el cante jondo lo estoy ahora cantando por dentro; si no estoy en presencia con ustedes, lo estoy y estaré siempre en esencia y con toda mi alma».<sup>[39]</sup>

Los iniciadores y organizadores del concurso podían sentirse altamente satisfechos con la reacción nacional —e internacional— ante su propuesta, y más al prometerles su apoyo el Ayuntamiento de Granada. Había, sin embargo, desde los primeros momentos, una fuerte reacción en ciertos sectores contra la idea del concurso, y no menos en la propia Granada donde, capitaneados por el veterano editor de la revista *La Alhambra*, Francisco de Paula Valladar, los detractores del proyecto empezaron pronto a calificar éste de «españolada». El mismo Falla se vería forzado a replicar a tales ataques, publicando en *El Defensor de Granada*, el 21 de marzo de 1922, un importante artículo sobre los valores del cante jondo.<sup>[40]</sup>

El famoso pintor Ignacio Zuloaga, en cuya obra la raza gitana tiene una presencia aún más destacada que en la de Falla, apoyó desde los primeros momentos el proyecto. Al recibir de Falla una carta, fechada 13 de enero de 1922, en la que el maestro le informaba del proyecto y pedía su colaboración,<sup>[41]</sup> mandó inmediatamente desde París un telegrama que llenó de satisfacción a los granadinos: «Siempre fino entusiasta de cante y toque jondo, chanelo y endiquelo bastante en ello\* y me creo de los pocos cabales que quedan. Daré un premio de mil

pesetas a la mejor siguiyriya gitana que se cante. Cuenten incondicionalmente conmigo».<sup>[42]</sup>

\* **Caló:** «sé y comprendo bastante en ello».

Vale la pena reproducir la respuesta de los organizadores del concurso ante la llegada de tan generosa y divertida comunicación:

Granada, 24 enero 1922

Maestro: su épico telegrama de V., lleno de jocundidad, ha alborozado lo más íntimo de nuestro desfallecido garlochi.\* Todos sabíamos que siempre había sido V. uno de los cabales, porque su pintura nos lo decía; pero ahora, después de los términos de su adhesión, tenemos la satisfacción de haber hallado nuestro Papa; y desde hoy, si nosotros nos sentimos atados a V. por la admiración de siempre y la gratitud de ahora, también estamos seguros de que no nos ha de abandonar y ha de ser un guía de nuestros amores. Cuanto hagamos lo conocerá usted antes que nadie.

El retardo que siempre lleva consigo la reunión de un Cónclave ha dilatado algunos días esta respuesta que expresaría, si fuera posible para la palabra recoger semitonos sutiles, sentimientos muy complejos entre los que se verían sobrenadar a flor de alma el de una honda admiración y gratitud.

¡Y arriba los hombres de pro!

MIGUEL CERÓN MANUEL DE FALLA FERNANDO VÍLCHEZ  
FERNANDO DE LOS RÍOS FRANCISCO VERGARA MANUEL JOFRÉ FEDERICO  
GARCÍA LORCA MIGUEL SÁNCHEZ A. ORTEGA MOLINA H. GINER DE LOS  
RÍOS<sup>[43]</sup>\* **Caló:** «corazón».

La noche del 19 de febrero de 1922 Lorca leyó en el Centro Artístico de Granada su conferencia «El Cante Jondo. Primitivo canto andaluz», ilustrada por el gran guitarrista Manuel Jofré. No se trataba sólo del primer acto público encaminado a despertar entusiasmo entre los granadinos por el proyectado concurso, sino —y esto lo sabían poquísimas personas presentes aquella tarde— de una glosa de sus propios poemas de inspiración *honda*, recién compuestos.<sup>[44]</sup>

En el curso de su conferencia Lorca reconoce explícitamente que, en todo lo referente a los orígenes y evolución históricos del cante jondo, así como a la insólita estructura musical de éste, estructura de raíces orientales, se ha documentado con «el gran maestro Falla», a quien designa como «auténtica gloria de España y alma de este concurso».<sup>[45]</sup>

Falla había elaborado ya para esas fechas unas notas que luego serían publicadas, en vísperas del concurso, en un pequeño folleto anónimo patrocinado por el Centro Artístico y titulado *El «Cante Jondo» (canto primitivo andaluz). Sus orígenes. Sus valores musicales. Su influencia en el arte musical español.*<sup>[46]</sup>

Siguiendo la exégesis del maestro casi al pie de la letra, Lorca identifica los tres hechos históricos que, según Falla, intervinieron en su creación: la adopción por la Iglesia española del canto litúrgico bizantino, la invasión sarracena de 711 y la llegada a España, hacia 1400, de los gitanos.

Lorca no duda de que son los gitanos —«estas gentes misteriosas y errantes»—<sup>[47]</sup> quienes dieron «forma definitiva» al cante, que existiría en germen antes de su llegada a la península. Prueba contundente del papel esencial desempeñado por esta raza en su creación, de acuerdo con Falla, son las características musicales de la siguiriya *gitana*, así como los numerosos vocablos calós que ostentan las letras de la misma.<sup>[48]</sup> Dice Lorca:

El maestro Falla, que ha estudiado profundamente la cuestión y del cual yo me documento, afirma que la siguiriya gitana es la canción tipo del grupo *cante jondo* y declara con rotundidad que es el único cante que en nuestro continente ha conservado en toda su pureza, tanto por su composición como por su estilo, las cualidades que lleva en sí el cante primitivo de los pueblos orientales.

Antes de conocer la afirmación del maestro, la siguiriya gitana me había evocado a mí (lírico incurable) un camino sin fin, un camino sin encrucijadas, que terminaba en la fuente palpitante de la poesía «niña», el camino donde murió el primer pájaro y se llenó de herrumbre la primera flecha.<sup>[49]</sup>

Aquí Lorca está pensando en unos versos de su poema «Siguirilla» [sic], compuesto en noviembre de 1921, donde la guitarra:

Llora por cosas

sobrehumanas.

Caminos infinitos  
sin encrucijadas  
nos llevan a las fuentes  
perdidas de la [¿rosa?]  
Llora la flecha sin blanco  
la tarde sin mañana  
y el primer pájaro muerto  
sobre la rama.<sup>[50]</sup>

Estos cantos, que constituyen «el hilo que nos une con el Oriente impenetrable»,<sup>[51]</sup> deben su conservación, en gran parte, a los gitanos. Consignemos que ya, a mediados del siglo XIX, Fuente Vaqueros —según observó Horacio Hammick— tenía una colonia gitana, que vivía entre los escombros de la Casa Real.<sup>[52]</sup> Federico conocería pronto a unos gitanillos del pueblo y, en el verano de 1921, como hemos visto, daba clase de guitarra «flamenca» con su paisano Frasquito «er de la Fuente» que, así como su otro profesor, «el Lombardo», tocaba y cantaba «de una manera genial, llegando hasta lo más hondo del sentimiento popular».<sup>[53]</sup>

Es decir, Lorca está en contacto con el mundo gitano desde su infancia. Y es precisamente la profundidad atávica del cante lo que le atrae al poeta, al margen de eruditas consideraciones históricas, al fin y al cabo discutibles, acerca de sus orígenes. Lo que cuenta es que, en el cante, se oye «la aguda elegía de los siglos desaparecidos»,<sup>[54]</sup> se percibe «la desnuda, escalofriante emoción de las primeras razas orientales»<sup>[55]</sup> y nos estremecemos ante «la patética evocación del amor bajo otras lunas y otros vientos».<sup>[56]</sup> Lo esencial, en definitiva, es la hondura de este arte. Concluye el poeta esta parte de su exposición:

Veán ustedes, señores, la trascendencia que tiene el cante jondo y qué acierto tan grande el que tuvo nuestro pueblo al llamarlo así. Es hondo, verdaderamente hondo, más que todos los pozos y todos los mares que rodean el mundo, mucho más hondo que el corazón actual que lo crea y la voz que lo canta, porque es casi infinito. Viene de razas lejanas, atravesando el cementerio de los años y las frondas de los vientos marchitos. Viene del primer llanto y el primer beso.<sup>[57]</sup>

Sin entrar en una discusión acerca de la polémica musicológica todavía hoy existente en torno a los lejanos orígenes históricos del cante jondo, sí merece la pena señalar, en este punto de nuestro relato, que ni Lorca ni Manuel de Falla aluden, en 1922, a un posible factor judío en la composición del mismo.

Tal factor sería admitido por el poeta después de su visita a Nueva York y Cuba en 1929 y 1930, al conocer el importante artículo al respecto de *Medina Azara* (Máximo José Kahn), «“Cante jondo” y cantares sinagogales», editado en diciembre de 1930 en la *Revista de Occidente*.<sup>[58]</sup>

*Medina Azara* había creído percibir, en la obra de Lorca, la «expresión cumbre literaria» del fandanguillo (se refería al *Romancero gitano*), sospechando una «inclinación hacia la atmósfera hebrea» —inclinación inconsciente— del poeta, y afirmando que «debajo de sus intuiciones vibra el semitismo».<sup>[59]</sup> La reacción de Lorca ante la lectura de dicho trabajo sería recogida en una entrevista de 1931, en la cual el poeta insistiría: «De expresar yo algo flamenco, sería la soleá o la siguiriya gitana —o el polo o la caña—, o sea lo hondo, lo escueto, el fondo primitivo del andaluz, la canción que es más grito que gesto».<sup>[60]</sup>

¿Y el elemento hebreo? A partir de la lectura del artículo mencionado, Lorca aceptará que, en aquel «fondo primitivo del andaluz», puedan latir también reminiscencias judías. En la conferencia «Arquitectura del cante jondo», versión posterior de la pronunciada en Granada en 1922 y leída, por vez primera, en 1932,<sup>[61]</sup> el poeta declarará:

Se trata de un canto netamente andaluz que existía en germen antes que los gitanos llegaran, como existía el arco de herradura antes que los árabes lo utilizaran como forma característica de su arquitectura. Un canto que ya estaba levantado en Andalucía, desde Tartesos, amasado con la sangre del África del Norte y probablemente con vetas profundas de los desgarrados ritmos judíos, padres hoy de toda la gran música eslava.<sup>[62]</sup>

Al hablar del papel decisivo desempeñado por la guitarra en la formación del cante jondo, Lorca añadirá, en la misma conferencia, otra alusión a los hebreos de Andalucía:

Lo que no cabe duda es que la guitarra ha construido el cante jondo. Ha labrado, profundizado, la oscura musa oriental judía y árabe antiquísima, pero por eso balbuciente. La guitarra ha occidentalizado el cante, y ha hecho belleza sin par, y belleza positiva del drama andaluz, Oriente y Occidente en pugna, que hacen de

Bética una isla de cultura.<sup>[63]</sup>

Al lado de estas declaraciones, no estará de más volver a citar las contundentes palabras pronunciadas en 1931 por Lorca acerca de su granadinismo: «Yo creo —dijo— que el ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío..., del morisco, que todos llevamos dentro».<sup>[64]</sup>

Está claro que lo que le atrae a Lorca en el cante jondo es su calidad de vehículo de expresión de los sentimientos más profundos del alma andaluza. Y está claro también que, al explorar, al lado de Falla, los enigmas del cante, tuvo la sensación de irse ahondando en sí mismo, en su propia autenticidad andaluza. No es sorprendente que, al escribirle a Salazar acerca del *Poema del cante jondo*, indicara que éste significaba «otra orientación» suya, orientación que, sin la decisiva influencia de Falla y la presencia de éste en Granada, es probable que nunca hubiera surgido. En su búsqueda de lo esencial andaluz, en definitiva, Lorca tratará de conseguir en poesía algo de lo que el maestro ha realizado en música. Y, al descartar en su conferencia de 1922 las meras imitaciones de las letras del cante jondo compuestas por Melchor de Palau, Manuel Machado y otros, es indudable que tenía muy presentes los escritos, y la práctica, del autor de *Noches en los jardines de España*.<sup>[65]</sup>

Aquella milenaria esencia andaluza, tal como ha llegado a entenderla Lorca ya en 1922, es de naturaleza netamente trágica, y muy lejos de la idea que han solido tener los extranjeros, y aun algunos españoles, de las gentes del sur del país. Para Lorca no hay duda. «Somos un pueblo triste, un pueblo estático», afirma ante el público congregado en el salón del Centro Artístico.<sup>[66]</sup>

Al poeta le ha confirmado en esta opinión el estudio de las letras del cante jondo, que analiza en la segunda parte de la conferencia, mucho más original que la primera. Al escudriñar el contenido de las coplas, habla ya como joven poeta moderno, empeñado en la búsqueda de una expresión escueta, concisa, libre de excesos retóricos: «Todos los poetas que actualmente nos ocupamos, en más o menos escala, en la poda y cuidado del demasiado frondoso árbol lírico que nos dejaron los románticos y los postrománticos —explica—, quedamos asombrados ante dichos versos».<sup>[67]</sup> Asombrados tanto por su contenido como por su forma:

Las más infinitas gradaciones del Dolor y la Pena, puestas al servicio de la expresión más pura y exacta, laten en los tercetos y cuartetos de la siguiriya y sus derivados.

No hay nada, absolutamente nada, igual en toda España, ni en estilización, ni en ambiente, ni en justeza emocional.

Las metáforas que pueblan nuestro cancionero andaluz están casi siempre dentro de su órbita; no hay desproporción entre los miembros espirituales de los versos y consiguen adueñarse de nuestro corazón de una manera definitiva.<sup>[68]</sup>

El «fondo común» temático que encuentra Lorca en las coplas del cante jondo lo define a continuación: «el Amor y la Muerte..., pero un Amor y una Muerte vistos a través de la Sibila, ese personaje tan oriental, verdadera esfinge de Andalucía».<sup>[69]</sup> La percepción no era, ni pretendía ser, totalmente original. Cuarenta años antes, *Demófilo*, uno de los más eminentes folkloristas españoles y padre de los poetas Antonio y Manuel Machado, había observado, en el prólogo a sus *Cantes flamencos* (1881), que integran éstos «composiciones todas en que predominan los sentimientos melancólicos y tristes en grado ascendente, y en donde han venido a mezclarse, o mejor dicho, a amalgamarse y a confundirse, las condiciones poéticas de la raza gitana y de la andaluza».<sup>[70]</sup> *Demófilo* dedicó párrafo aparte a la seguidilla gitana. «Cuando en una fiesta se dice a un cantador: cante V. por *toó lo jondo*, se sobreentiende que se desea que cante *seguidillas gitanas*»,<sup>[71]</sup> apuntó, añadiendo que «la letra de estas composiciones es, por lo común, tristísima y encierra a veces sentimientos muy profundos y delicados e imágenes que revelan extraordinario vigor de fantasía».<sup>[72]</sup>

Es indudable que Lorca conocía el libro de *Demófilo*, así como los *Cantos populares españoles* del colega de éste, Francisco Rodríguez Marín.<sup>[73]</sup> La mayoría de las letras aducidas por el poeta granadino en su conferencia de 1922 se encuentran en una u otra colección. Así el primero:

Cerco tiene la luna

mi amor ha muerto

en cuyos dos versos Lorca descubre «mucho más misterio que en todos los dramas de Maeterlinck».<sup>[74]</sup>

El poeta recalca que el cante jondo, obsesionado por la muerte, «canta siempre en la noche» y que no tiene «ni mañana ni tarde, ni montañas ni llanos. No tiene más que la noche, una noche ancha y profundamente estrellada. Y le sobra todo lo demás».<sup>[75]</sup>

La *pena*, he aquí la palabra clave para entender el cante. Pena que,



antropomórficamente, toma con frecuencia en las coplas la forma de una mujer:

La mujer, corazón del mundo y poseedora inmortal de la «rosa, la lira y la ciencia armoniosa», llena los ámbitos sin fin de los poemas. La mujer en el cante jondo se llama Pena.

Es admirable cómo a través de las construcciones líricas un sentimiento va tomando forma y cómo llega a concretarse en una cosa casi material. Éste es el caso de la Pena.

En las coplas la Pena se hace carne, toma forma humana y se acusa con una línea definida. Es una mujer morena que quiere cazar pájaros con redes de viento.<sup>[76]</sup>

*Demófilo* recoge en su colección una espléndida copla que no cita Lorca, pero que éste difícilmente hubiera podido pasar por alto al ir saboreando los *Cantes flamencos* del gran folklorista. Dice así:

¿Qué quieres tú que tenga?

Que te busco y no te encuentro,

Me ajoga la pena negra.<sup>[77]</sup>

En su «Romance de la pena negra», de 1924, Lorca encarnará en la persona de Soledad Montoya esta desesperada *búsqueda del amor* que, si es tema del cante jondo, también lo será de toda la obra lorquiana. En dicho romance hay un desgarrador diálogo entre una presencia que se supone masculina y la gitana, cuya frustración erótica la tiene al borde de la locura:

Soledad: ¿por quién preguntas

sin compañía y a estas horas?

Y la mujer contesta:

Pregunte por quien pregunte,

dime: ¿a ti que se te importa?

Vengo a buscar lo que busco,

mi alegría y mi persona.<sup>[78]</sup>

No se podría encontrar mejor ejemplo que este romance de la forma en que Lorca elabora su poesía andaluza, extrayendo de la tradición popular los elementos esenciales y elaborando con ellos un mundo personal y nuevo.

Otra característica de las coplas de cante jondo que señala Lorca —y será característica constante de su propia poesía— es lo que llama su *panteísmo*: «Todos los poemas del cante jondo son de un magnífico panteísmo —dice—, consultan al aire, a la tierra, al mar, a la luna, a cosas tan sencillas como el romero, la violeta y el pájaro. Todos los objetos exteriores toman una aguda personalidad y llegan a plasmarse hasta tomar parte activa en la acción lírica».<sup>[79]</sup> Y aporta algunos ejemplos:

En mitá der «má»  
había una piedra  
y se sentaba mi compañerita  
a contarle sus penas.  
Todas las mañanas voy  
a preguntarle al romero  
si el mal de amor tiene cura  
porque yo me estoy muriendo.<sup>[80]</sup>

«El andaluz —concluye—, con un profundo sentido espiritual, entrega a la Naturaleza todo su tesoro íntimo con la completa seguridad de que será escuchado».<sup>[81]</sup>

Otra vez tenemos la sensación de que el estudio del cante jondo no ha hecho sino revivificar la «memoria poética» que guardaba de su infancia en Fuente Vaqueros, donde hablaba con los insectos y, «como todos los niños, adjudicaba a cada cosa, mueble, objeto, árbol, piedra, su personalidad».<sup>[82]</sup>

Si las coplas expresan una visión panteísta del mundo, no es menos cierto que contienen, a menudo, elementos antropomórficos. El poeta se asombra, por

ejemplo, ante la frecuente materialización del viento en estos cantes, citando esta muestra:

Subí a la muralla;  
me respondió el viento:  
¿para qué tantos suspiritos  
si ya no hay remedio?<sup>[83]</sup>

En su romance «Preciosa y el aire», desarrollaría el tema del viento antropomórfico, acudiendo no sólo a la musa popular andaluza sino a fuentes grecolatinas.

No cabe duda, en definitiva, que la tendencia antropomorfizante, visible ya en sus primeros poemas, fue reforzada por su estudio del cante jondo. Otra vez la tradición andaluza le ayudaba a encontrarse a sí mismo como poeta.<sup>[84]</sup>

Otro importante «descubrimiento» del poeta ha sido la lectura de las *Poesías asiáticas* de Gaspar María de Nava Álvarez, conde de Noroña, traducción al castellano (publicada en París en 1833) de unas versiones inglesas de poemas árabes, persas y turcos.<sup>[85]</sup> El conocimiento de tal colección le ha revelado la afinidad temática y lingüística existente entre las coplas del cante jondo y la poesía oriental. Es, otra vez, el tema de la antiquísima Andalucía subyacente a la actual. «Verdad —dice— es que en el aire de Córdoba y Granada quedan gestos y líneas de la remota Arabia, como es evidente que en el turbio palimpsesto del Albaicín surgen evocaciones de ciudades perdidas».<sup>[86]</sup>

En Sérage-al-Warak, en Ibn Ziati, y, especialmente, en Hafiz, el granadino encuentra ecos familiares, como en esta estrofa del último:

El visitar la tumba de mi amada  
me daban mis amigos por consuelo,  
mas yo les repliqué: ¿Tiene ella, amigos,  
otro sepulcro que mi pecho?<sup>[87]</sup>

La obsesión de Hafiz con los cabellos de las mujeres también se encuentra en

muchas coplas de cante jondo, según observa Lorca al comparar unos versos del poeta de Siraz:

Enredado en tu negra cabellera  
está mi corazón desde la infancia,  
hasta la muerte unión tan agradable  
no será ni deshecha ni borrada.<sup>[88]</sup>

con esta copla andaluza:

Si acasito muero mira que te encargo  
que con las trenzas de tu pelo negro  
me ates las manos.<sup>[89]</sup>

También afín es el tratamiento del llanto. Otra vez compara Lorca a Hafiz:

Desde que el eco de mi voz no escuchas  
está en la pena el corazón sumido  
y a los mis ojos ardorosas fuentes  
de sangre envía.<sup>[90]</sup>

con el anónimo poeta andaluz:

Cada vez que miro el sitio  
donde te he solido hablar,  
comienzan mis pobres ojos  
gotas de sangre a llorar.<sup>[91]</sup>

En el tema del vino hay también afinidades entre los poetas orientales (no olvidemos que Lorca ya conocía a Omar al-Khayyam varios años antes de 1922) y los andaluces. «Cantan ambos grupos — dice — el vino claro, el vino quitapenas que

recuerda a los labios de las muchachas, el vino alegre, tan lejos del espantoso vino baudelairiano».<sup>[92]</sup> Y el poeta cita una copla en cuyo protagonista —célebre *siguiriyero* de Sevilla— ve «personificados a todos los verdaderos poetas andaluces»:

Yo me llamo Curro Pulla

por la tierra y por el mar,

y en la puerta de la tasca

la piedra fundamental.<sup>[93]</sup>

«Es el mayor elogio del vino que se oye en los cantares de este Curro Pulla», comenta. «Como el maravilloso Omar Kayyán sabía aquello de

Se acabará mi querer,

se acabará mi llorar,

se acabará mi tormento

y todo se acabará».<sup>[94]</sup>

Terminó la conferencia recordando brevemente a los *cantaores* de cante jondo, sin los cuales el género indudablemente hubiera desaparecido ya:

La figura del cantaor está dentro de dos grandes líneas: el arco del cielo en el exterior y el zigzag que culebrea dentro de su alma.

El cantaor, cuando canta, celebra un solemne rito, saca las viejas esencias dormidas y las lanza al viento envueltas en su voz..., tiene un profundo sentido religioso del canto.

La raza se vale de ellos para dejar escapar su dolor y su historia verídica. Son simples médiums, crestas líricas de nuestro pueblo.<sup>[95]</sup>

Es la segunda vez que encontramos en la obra de Lorca la palabra «médium». Antes, en 1918, el poeta había afirmado:

El poeta es el médium

de la Naturaleza,  
que explica su grandeza  
por medio de palabras.<sup>[96]</sup>

¿Podemos dudar, ante el testimonio de esta conferencia y de los poemas que ya le ha inspirado el cante jondo, que el Lorca de veinticuatro años se identifica con los *cantaos* de su tierra, «médioms», según él, a través de quienes el pueblo andaluz expresa su «dolor y su historia verídica»? Creemos que no. Lorca ya sabe que él, al recitar, tiene a menudo «duende», así como lo tienen los intérpretes de cante jondo, esas «gentes extrañas y sencillas a la vez».<sup>[97]</sup> Ha podido comprobarlo en numerosas ocasiones.

Pero ¿qué es «tener duende»? El diccionario de la Real Academia, en su edición de 1914, definía así la locución: «Traer en la imaginación cosas que le inquietan».<sup>[98]</sup> Lorca no utiliza la frase en su conferencia de 1922, al hablar de los cantaores, lo cual puede indicar que aún no la conocía, o que todavía no había meditado sobre ella. Pero sí sabemos que, algunos meses después, durante el concurso, se daría cuenta de la especial significación que daban a tal expresión las gentes del cante.

Veámoslo. En una conferencia posterior, «Juego y teoría del duende» (1933), Lorca explicará que en toda Andalucía «la gente habla constantemente del duende y lo descubre en cuanto sale con instinto eficaz».<sup>[99]</sup> Atribuye al gran *cantaor* Manuel Torre, a quien conoció en Granada durante el concurso, la siguiente frase: «Tú tienes voz, tú sabes los estilos, pero no triunfarás nunca, porque tú no tienes duende».<sup>[100]</sup> Torre —«el hombre de mayor cultura en la sangre que he conocido»— haría amistad con Falla en Granada aquel junio y, según Lorca, al escuchar al compositor interpretar al piano el primer movimiento de *Noches en los jardines de España* («En el Generalife»), exclamaría entusiasmado: «Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende».<sup>[101]</sup> Y comenta el poeta:

Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. Sonidos negros dijo el hombre popular de España y coincidió con Goethe, que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo: «Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica».<sup>[102]</sup>

Poco después del concurso, en una fecha imposible de determinar con

precisión, Lorca estuvo una noche en casa de su amigo Miguel Cerón (Bomba, 2, al lado de la de Fernando de los Ríos). Cerón, gran aficionado a la literatura inglesa, le había leído, tiempo atrás, traduciendo del inglés, el drama *Jinetes hacia la mar*, del irlandés J. M. Synge, obra cuya influencia en *Bodas de sangre* ha sido investigada por la crítica.<sup>[103]</sup> Ahora le quería comunicar unas páginas que le habían llamado recientemente la atención en un libro de G. K. Chesterton, *Charles Dickens*. De repente, mientras Cerón traducía de viva voz, el poeta se extasió. El culto diletante acababa de verter al castellano el siguiente pasaje:

This sentiment of the grotesqueness of the universe ran through Dickens's brain like the mad blood of the elves.<sup>[104]</sup>

Pasaje que Cerón creía, años después, haber traducido más o menos así:

Este sentimiento de lo grotesco del universo corría por el cerebro de Dickens como la loca sangre de los duendes.

«¡Claro! —exclamaría el poeta—. ¡Dickens también tenía duende!».<sup>[105]</sup>

Para Lorca, el duende vendría a significar una inspiración siempre relacionada con el peligro, el sufrimiento y la muerte, y que anima especialmente al artista que actúa en público, corpóreamente. «Todas las artes son capaces de duende —diría—, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada, ya que éstas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alcanzan sus contornos sobre un presente exacto». <sup>[106]</sup>

España, para Lorca, como «país de música y danza milenaria», está siempre «movida por el duende». <sup>[107]</sup> ¿Cómo explicar de otro modo el arte de los toros? Y no nos puede sorprender que el poeta, obsesionado él mismo por la muerte, plenamente identificado, a partir de 1921, con lo esencial andaluz y consciente de su inimitable calidad de transmisor oral, «en cuerpo vivo», de su propia poesía, hallara en el tema del duende otro motivo de profunda reflexión en torno a su labor creativa y a su vida.

El éxito de la conferencia, amenamente ilustrada por el guitarrista Manuel Jofré, fue considerable. No sólo se comentó y reprodujo en la prensa local sino que *El Sol* de Madrid, en una breve sinopsis, dio cuenta del acto, informándose así los amigos del poeta en la capital de que estaba inmerso entonces en el mundo del cante andaluz. <sup>[108]</sup>

No hace falta que nos detengamos aquí a documentar en profundidad los frenéticos preparativos hechos para el concurso. Fue un período de intensa actividad, y de no pocos sinsabores, para el tímido Manuel de Falla, que tuvo que enfrentarse con problemas, y presiones, de todo tipo. Se intentó, desde los primeros momentos, dar un realce internacional a la fiesta, mandando a artistas y escritores extranjeros invitaciones cuidadosamente redactadas en un francés y un inglés correctísimos. Se anunció que las mujeres deberían asistir al certamen vestidas a la antigua usanza, en el estilo de 1840, de cuando la visita a Granada del gran Théophile Gautier. El 6 de abril de 1922, Falla, acompañado de José Mora Guarnido y otro colaborador, se presentó en el Ayuntamiento. Allí explicó con profusión de detalles el proyecto del concurso, y el probable desarrollo de los preparativos. El primer día, dijo, abriría los actos un discurso del poeta malagueño Salvador Rueda, uno de los padres del modernismo español. Y, el segundo, actuaría Federico García Lorca, leyendo su *Poema del cante jondo*.<sup>[109]</sup> (De hecho, por razones que desconocemos, Rueda no acudiría al concurso, tomando su lugar Ramón Gómez de la Serna. Tampoco leería Lorca su poema durante los actos, sino unos días después). Federico, Ángeles Ortiz y sus amigos visitaron pueblos de las comarcas vecinas en busca de cantaores olvidados, contando a su vuelta a Granada innumerables anécdotas,<sup>[110]</sup> y en la ciudad misma se siguieron las huellas de personas que supieran cantar los viejos estilos.<sup>[111]</sup> Llegaban cartas de toda Europa pidiendo información acerca del concurso, o mandando su apoyo. En la prensa andaluza y madrileña se entablaron polémicas en torno al proyecto. El periódico granadino *La Opinión* lanzó una ponzoñosa campaña contra éste, y distribuyó pasquines en los que se refería al concurso como «la fiesta del “jipío” tabernario y del “pingo” en tablado canalla».<sup>[112]</sup> Se decía que el concurso dejaría sin fondos al Ayuntamiento, o que el dinero dedicado al mismo haría que el resto del Corpus quedara bastante deslucido.<sup>[113]</sup> En fin, como diría Miguel Cerón algunos años después, todo un barullo.

En Madrid, Adolfo Salazar y José Mora Guarnido fueron los encargados de difundir propaganda y buscar apoyos y dinero. En esta última tarea, Mora iba acompañado a veces del gran cantaor Antonio Chacón, «emperador del cante», que luego presidiría el jurado del concurso.<sup>[114]</sup>

Un día Mora le escribió a Falla que «dice Zuloaga que Rabel y Strabinski (no sé si será ésta la ortografía) vienen si se les invita».<sup>[115]</sup> Falla inició en seguida los trámites correspondientes, dirigiendo al Ayuntamiento granadino, el 24 de mayo de 1922, una solicitud en la cual pedía que la corporación cursara una invitación oficial a tan ilustres compositores, sufragando, como era natural, sus gastos de viaje. «Sería una nota de enorme trascendencia —decía la solicitud— que acudieran a



nuestra capital los famosos músicos Maurice Ravel e Igor Stravinsky, colosos del divino arte, representantes de las modernas escuelas francesa y rusa, que han estudiado con cariño nuestros cantos populares y que tanto se han dejado influir por ellos».<sup>[116]</sup>

La petición iba firmada por Falla, el presidente del Centro Artístico e Ignacio Zuloaga. Fue debatida acaloradamente por el Ayuntamiento, con resultado negativo. Según ha contado Andrés Segovia, el alcalde de Granada, Germán Gil de Gibaja, cometió durante aquella sesión una monumental metedura de pata. «Pero ¿para qué necesitamos traer a Granada el *rabel* —preguntaría el edil— si aquí tenemos la guitarra?».<sup>[117]</sup>

Tal rechazo por parte de la corporación municipal, por lo que significaba de incultura y de cicatería, le dolió profundamente a Manuel de Falla. Suponía, a cambio del ahorro de una suma sin importancia, perder la oportunidad de invitar a Granada a dos insignes personalidades de la música contemporánea que luego hubieran podido difundir por el mundo la fama de la Colina Roja. Granada, en fin, seguía fiel a su reputación de «tierra del chavico».

Falla, Federico y Francisco García Lorca decidieron pasar la Semana Santa, que empezaba el 9 de abril, en Sevilla. Tenían, tal vez, la intención no sólo de disfrutar del magnífico ambiente de la ciudad en tales fechas sino de verse con gente del cante y de hacer propaganda para el concurso. En Sevilla —donde, según parece, ningún periódico local anunció la visita del gran compositor—,<sup>[118]</sup> los hermanos recibieron una carta de su madre. ¿Qué comían? ¿Qué hacían? Doña Vicenta, siempre solícita con sus hijos, querría estar con ellos. «Recuerdos a don Manuel», termina la carta.<sup>[119]</sup> Durante su estancia Federico conoció al poeta cubano José María Chacón y Calvo, que luego será excelente amigo suyo y que, ocho años después, le presentará en Cuba ante el público de la ciudad de Caibarién. Chacón recordará entonces «aquella semana maravillosa» durante la cual el poeta granadino le dio a conocer su obra inédita: «Encontrarse a Lorca en Sevilla, en medio de las procesiones religiosas, era como encontrarse con la poesía pura. No era gozar de un momento de poesía, era sentir todos los momentos del día y de la noche como una poesía sin término. Poesía para embriagarse, para desvanecerse...».<sup>[120]</sup>

En la noche del 7 de junio de 1922 se cerró la propaganda oficial del concurso con la celebración, en el pequeño teatro árabe del Hotel Alhambra Palace, de una velada artística. Antonio Gallego Burín, vicepresidente del Centro Artístico, inició el acto con la lectura del folleto anónimo, fundamentalmente debido a Manuel de

Falla y recién publicado, sobre el cante jondo. Le siguió Manuel Jofré, *el Niño de Baza*, extraordinario *tocaor jondo*, que interpretó un *Preludio para la Petenera* y una *siguiriya*. Luego fue el turno de García Lorca, que leyó varias composiciones de su *Poema del cante jondo*, especificadas por *La Gaceta del Sur* como «Baladilla de los tres ríos», «Siguiriya», «Peteneras», «Viñetas», «Saeta» y «Soleá».<sup>[121]</sup> Andrés Segovia finalizó el acto tocando unas soleares, participación insólita en un músico cuyo respeto por el cante flamenco era, en realidad, mínimo.<sup>[122]</sup>

*El Noticiero Granadino*, al comentar la velada, reprodujo una sección de «La petenera» y dos de «La soleá».<sup>[123]</sup> «La tarde fue para Federico García Lorca», declaró, por su parte, *El Defensor de Granada*, añadiendo: «Granada cuenta con un poeta. Este chico, soñador y enamorado de lo bello y lo sublime, mañana será una gloria».<sup>[124]</sup>

¿Y el concurso? Tuvo lugar en el incomparable marco de la plaza de los Aljibes de la Alhambra, decorada por Ignacio Zuloaga, las noches del 13 y 14 de junio, desechado ya el proyecto inicial de que se celebrara en la albaicinería plaza de San Nicolás, juzgada ésta, con razón, demasiado pequeña para acomodar al público previsto.<sup>[125]</sup>

La plaza de los Aljibes estuvo abarrotada ambas noches —se calculó que acudieron cuatro mil personas para asistir al gran espectáculo de cante y baile—, aunque, durante la segunda velada, un fuerte chaparrón aguó sin piedad la fiesta.

Entre el público se encontraba el musicólogo John B. Trend, fiel amigo de Falla, que, a las pocas semanas, publicaría, en una prestigiosa revista londinense, una entusiasta descripción del concurso:

Un frío análisis sólo puede dar una pobre idea del efecto musical, de la apasionada exaltación con que se cantaba, del profundo sentido trágico de las letras y de la extremada belleza de estilo de toda la función. Los cantes no eran curiosos e interesantes restos de un pasado oriental, sino música viva preñada de cada emoción que la tradición, la memoria, el entorno y la belleza musical pura les podían conferir.<sup>[126]</sup>

El pintoresco atuendo lucido por las granadinas en aquella ocasión le encantó al inglés, que refiere:

Adondequiera que uno dirigiera los ojos había exquisitas figuras vestidas con alegres mantillas llenas de flores y con altas peinetas; mientras muchas mujeres

habían puesto las sedas y los rasos de otros tiempos y aparecieron vistiendo la moda de 1830 o 1840 —de la España de Prosper Mérimée y de Théophile Gautier, de Borrow y de Ford.<sup>[127]</sup>

Entre el público femenino no podía faltar Emilia Llanos, tan admirada por Federico, que lucía un magnífico traje rojo hecho adrede para la ocasión. Emilia había vuelto hacía poco a Granada desde Barcelona, donde le operara los ojos el conocido doctor Barraquer, y se sentía más atractiva que nunca. Durante los preparativos para el concurso había visto con frecuencia al poeta:

En Granada tuve un éxito. Federico vino a verme cariñosísimo y encantador, me habló del Cante Jondo que se celebraría en junio, esto era en abril, yo regresé con una Sra. americana que conocí en Barcelona muy chiflada pero que se empeñó en estar invitada en casa y mi madre y tía la tomaron afecto, yo no. Federico le fue muy desagradable, algunas veces nos acompañó, pero hasta que se fue no quiso presentarme en casa de los Fallas ni hacer planes para el Cante Jondo. Ya me dijo: «tienes que vestirme a la antigua con traje popular, espero serás la mejor, y debes venir a los ensayos todas las tardes». Granada estaba llena de artistas, pintores, poetas, músicos, escritores, en fin no vivía más que para los preparativos. Nos veíamos casi a diario en casa de Falla, en el teatrillo del Hotel Palace, por la noche en el Museo donde seguían los ensayos, en fin una temporada deliciosa. Nos conocimos Emilia Aragón y yo e íbamos juntas a todas partes. Federico, como siempre, cuando teníamos *corro* alrededor se iba, yo tenía ya mis ojos y era más alegre, me rodeaban sus amigos y aunque me daba coraje de esas repentinas desapariciones tuyas, disimulaba y reía y charlaba con todos, ya no era la joven tímida y callada del 18.<sup>[128]</sup>

¡Pobre Emilia! Después del asesinato del poeta nunca dejaría de recordar los días del Festival de Cante Jondo ni su amistad con el poeta, amistad que su nostalgia e imaginación febril irían convirtiendo poco a poco en amor.

Gran sorpresa del concurso fue la actuación de Diego Bermúdez Calas, *el Tenazas*, anciano cantaor de setenta años, casi olvidado de la «afición», que, según se decía, había venido andando a Granada durante tres días desde Puente Genil para participar en el certamen. Bermúdez había dejado de cantar profesionalmente treinta años antes, de resultas de una puñalada que le penetrara el pulmón durante una riña. Pero, al enterarse de que se iba a celebrar un concurso de cante en Granada, había sentido la comezón de volver a empezar. Y en Granada triunfó, cantando la primera noche con poderoso «duende». La segunda no le fue tan bien, pues aquel día había bebido más de la cuenta, eufórico por su éxito de la velada

anterior. Con todo, *el Tenazas*, si no se llevó el Premio de Honor del Ayuntamiento, declarado vacante, sí se embolsó las mil pesetas del «Premio Zuloaga», suma considerable entonces. Otro ganador destacado fue Manuel Ortega, *el Caracol*, niño de once años que luego sería famosísimo cantaor.<sup>[129]</sup>

Manuel de Falla estuvo encantado con Diego Bermúdez, que durante los días del concurso grabó varios discos para la casa Odeón.<sup>[130]</sup> «¡Es un arsenal de cante verdad!», exclamaba el maestro gaditano, que, en sesiones privadas con el cantaor, escuchaba, fascinado, las raras melodías que almacenaba la memoria del viejo.<sup>[131]</sup>

John B. Trend no fue el único musicólogo presente durante el certamen. También acudió a Granada Kurt Schindler (1882-1935), director, como queda dicho, de la Schola Cantorum de Nueva York, y marido de la célebre cantante Ursula Greville, que le acompañó en su visita. Schindler era fervido estudioso del folklore peninsular y, durante los años de la República, recorrería el país registrando canciones populares en un estafalario y nunca visto aparato portátil fabricado por la Fairchild Aerial Company, con el cual grabó en discos de aluminio casi 500 melodías folklóricas desconocidas por los especialistas.<sup>[132]</sup> Conoció a Lorca durante el concurso (o tal vez un poco antes en la Residencia de Estudiantes), y los dos se harían amigos.

Una vez terminada la fiesta, Falla volvió con profundo alivio a su propio quehacer musical. «No puede usted suponer —le escribe a Trend el 7 de julio— hasta qué punto es grande la aglomeración de trabajo y de cosas abandonadas durante la larga y laboriosa preparación del concurso».<sup>[133]</sup>

Larga y laboriosa, sí, y, en muchos aspectos, ingrata. Después del Corpus surgieron otras tensiones relacionadas con el destino de los copiosos fondos recaudados durante el concurso. Falla, escandalizado, se alejó definitivamente del Centro Artístico, y se encerró en su carmen de Ave María. El concurso marcó para él —tal vez como reacción— el fin de la etapa netamente andaluza de su producción.<sup>[134]</sup>

En cuanto a Lorca, su experiencia del concurso le confirmó, precisamente, en la dirección andaluza de su obra actual, emprendida con las composiciones de su *Poema del cante jondo* de noviembre de 1921. De este libro —como hemos visto— le dijo a Adolfo Salazar, el 1 de enero de 1922: «Saco a relucir en él a los *cantaores* viejos y a toda la fauna y flora fantásticas que llena estas sublimes canciones. El Silverio, el Juan Breva, el Loco Mateo, la Parrala, el Filo... y ¡la Muerte! Es un retablo... es... un *puzzle americano*, ¿comprendes?».<sup>[135]</sup> Nueve años después, al hablar del *Romancero*

*gitano*, publicado en 1928 pero la mayoría de cuyos poemas se compusieron entre 1924 y 1927, utilizaría otra vez la palabra *retablo*, diciendo que dicho libro, en su esencia, «es un retablo andaluz de todo el andalucismo».<sup>[136]</sup> Que el *Romancero gitano* fue una prolongación, o ampliación, del *Poema del cante jondo* no puede ponerse en duda.

La profundización por parte de Lorca, guiado por Falla, en el primigenio, mítico mundo del cante jondo —mundo más lunar que solar— puede considerarse, por todo ello, como una de las vivencias clave de la biografía del poeta granadino. En el *Poema del cante jondo*, consciente del sentimentalismo de gran parte de su poesía anterior, ha encontrado la forma de evadirse de la cárcel del subjetivismo, y de proyectarse fuera de sí mismo. Ahora es la Andalucía esencial —y, por tanto, universal, no localista— la protagonista del poema. Y, al estudiar las letras de las coplas, el poeta, a tono con las tendencias de la poesía contemporánea, se ha aprendido una necesaria lección de concisión, de sobriedad, de contención.<sup>[137]</sup>

En definitiva, la experiencia de este encuentro con el cante jondo —o reencuentro, puesto que, en Fuente Vaqueros, el niño lo oiría seguramente, entre los gitanos del pueblo— pone la obra de Lorca al servicio de lo más profundo de la sensibilidad andaluza. A partir de este momento se le podrá aplicar la definición de Georges Bataille: el poeta es «el individuo que se comporta como una colectividad».<sup>[138]</sup>

1922-1923

*Títeres*

Desde el verano de 1921 hasta principios de 1922 no tenemos noticias del proyecto de resucitar, con la ayuda de Adolfo Salazar, el teatro de cachiporra andaluz. Pero el poeta no se había olvidado de la idea.

Manuel de Falla celebraba su día el 1 de enero, y para la noche del 31 de diciembre de 1921, cuando ya estaban en marcha los preparativos del Concurso de Cante Jondo, Federico había preparado para el maestro una descomunal sorpresa. En su carta de Año Nuevo a Salazar, ya aludida, narra el simpático episodio:

Anoche le dimos mi hermano y yo una serenata [a] Falla. ¡Qué cosa más divertida! Instrumenté yo la «Canción del fuego fatuo»\* para trombón, clarinete, tuba y cornetín. Te aseguro que era una cosa endiablada... y ¡maravillosa! Cuatro músicos de la banda municipal se encargaron de tocarla, y dimos una deliciosa sorpresa a Manolo y María del Carmen. Les dio tanta risa que no se podían levantar para abrirnos... pero ahora viene lo gracioso. Falla dijo que aquella instrumentación era genial y que ni el gran Don Igor la soñaba siquiera, y, dando grandes voces, metió a los desarrapados músicos en su habitación, y les hizo repetir cuatro veces el divertido estrépito, ¡acompañándolos al piano! Te digo que yo gocé lo grande. Bueno... pues esta mañana se presenta en mi casa y me dice que la idea que yo tenía de hacer un teatro de cachiporra es menester llevarla a cabo, y me dice que te lo diga para animarte a terminar el Cristobital que yo ya veo como el primer episodio del cachiporra. Falla se compromete a hacer música ¡como la de anoche! para otras cosas, y asegura que Don Igor y Ravel harían inmediatamente *cosas*! Manuelito piensa, si hacemos esto, recorrer Europa y América con nuestro teatro de muñecos

que se llamaría así: Los títeres de Cachiporra de Granada. Ya ves, Adolfo, como la murga de anoche sirvió para algo.

Falla está tan entusiasmado que anoche no durmió pensando en las instrumentaciones que hará para el cachiporra y yo te llamo la atención para que arremetas con nuestro *Cristobital*, que será lo primero que pongamos en la inauguración de los *Títeres españoles*. Yo estoy muy contento también porque si hacemos esto saldré contigo, Adolfito, en una obra que es la ilusión de mi juventud. Estoy deseando hablar contigo para empezar ardientemente el trabajo.<sup>[1]</sup>

### **\* De El amor brujo.**

Por desgracia, no sabemos nada acerca del «Cristobital» cuya redacción hubiera iniciado Salazar en 1921 y que tanto Falla como Lorca le instan ahora a terminar. En el archivo del poeta no consta ninguna de las cartas recibidas del gran crítico musical y, al abandonar éste España en 1936, quedaron destruidos o dispersados muchos papeles suyos, entre ellos, tal vez, los relativos a los «cristobicas».<sup>[2]</sup> Tampoco arrojan luz sobre el proyecto las cartas de Salazar a Falla que se conservan en el archivo del maestro gaditano.<sup>[3]</sup>

Los preparativos para la celebración del Concurso de Cante Jondo fueron motivo de que la realización del proyecto guiñolesco de Lorca y Salazar se aplazara. Pero una vez terminado el certamen no tardaría en aflorar otra vez el entusiasmo de Federico por aquella obra, «ilusión» de su juventud.

Hemos mencionado ya el banquete celebrado por el Rinconcillo en el restaurante granadino El Último Ventorrillo el 1 de julio de 1922, durante el cual Paquito Soriano Lapresa anunció el proyecto de organizar un homenaje a Théophile Gautier, cuyas páginas dedicadas a Granada tanto admiraban los miembros del grupo.

Pocos días después de este animado acto, Lorca se va con su familia a pasar el verano en Asquerosa. Pero durante el mes vuelve brevemente a Granada, donde —según le escribe a Melchor Fernández Almagro— hace un calor «verdaderamente infernal». Le explica a Melchor que está en la capital para saludar a sus amigos y «tratar de un asunto precioso con Falla», explicando a continuación que es cuestión de los títeres de Cachiporra que está «*fabricando*», y en los que el compositor tendrá «parte activa».<sup>[4]</sup> Una carta de Federico a Falla, redactada después de la vuelta del

poeta a Asquerosa, arroja más luz sobre el proyecto y demuestra que, si no se trata ya, como a principios del año, de llevar un teatro de muñecos por Europa y América, sí planean los dos colaboradores montar su teatrillo en algunos pueblos granadinos:

Estoy entusiasmado con el proyecto de viaje a La Alpujarra. Ya sabe V. la ilusión tan grande que tengo de hacer unos *Cristobical* llenos de emoción andaluza y exquisito sentimiento popular.

Creo que debemos hacer esto muy en serio; los títeres de cachiporra se prestan a crear canciones originalísimas. Hay que hacer la tragedia (nunca bien alabada) del caballero de la flauta y el mosquito de trompetilla, el idilio salvaje de Don Cristóbal y la *señá* Rosita, la muerte de Pepe Hillo en la plaza de Madrid, y algunas otras farsas de nuestra invención. Luego habrá que llevar romances de crímenes y algún milagro de la Virgen del Carmen, donde hablen los peces y las olas del mar. Si vamos a La Alpujarra, habrá que llevar también algún asunto morisco, que podría ser el de Aben-Humeya... En el pueblo no hace muchos días hubo un tío con unos cristobical que se *metía* con todo el pueblo de una manera verdaderamente aristofanesca.

Manolito\* y usted pueden hacer cosas preciosísimas, y Mora, que conoce muy bien el bajo romance popular, puede ser utilísimo.<sup>[5]</sup>

**\* Manuel Ángeles Ortiz.**

El 5 de agosto de 1922 Lorca fecha el borrador de su «farsa guiñolesca» la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, empezada el año anterior.<sup>[6]</sup> Manuel de Falla recordaría, en una carta a José Mora Guarnido de 1924 cómo, aquel verano de 1922, el poeta les había leído la obra a ambos.<sup>[7]</sup>

La *Tragicomedia*, luego considerablemente reformada, significa un extraordinario avance formal sobre *El maleficio de la mariposa*. Lorca, trabajando ya dentro de la tradición andaluza, ha encontrado aquí su voz auténtica. La comedia contiene varios elementos característicos de la dramaturgia madura del granadino: sutil utilización de canciones populares en función de la temática de la obra; rica, picante habla del pueblo, sin concesiones a lo Álvarez Quintero; y el tema, especialmente, de la supresión de la libertad personal que supone un matrimonio impuesto desde arriba y contra la voluntad individual. Aun teniendo en cuenta la



naturaleza guiñolesca y el desenlace feliz de la farsa, las palabras de Rosita acerca del amor anticipan ya las de las grandes protagonistas lorquianas:

Entre el cura y el padre, estamos las muchachas completamente fastidiadas. (*Se sienta a bordar*). Todas las tardes —tres, cuatro— nos dice el párroco: ¡que vais a ir al infierno!, ¡que vais a morir achicharradas!, ¡peor que los perros!... ¡pero yo digo que los perros se casan con quien quieren y lo pasan muy bien! ¡Cómo me gustaría ser perro! Porque si le hago caso a mi padre —cuatro, cinco—, entro en un infierno, y si no, por no hacerle caso, luego voy al otro, al de arriba... También los curas podrían callarse y no hablar tanto...<sup>[8]</sup>

Otro personaje que se anticipa a figuras clave de la obra de Lorca es Currito, *el del Puerto*, quien, por ser «hombre errante», pierde para siempre a Rosita, que ha sido su novia. En él se puede identificar al embrión del Joven de *Así que pasen cinco años*, de idéntico sino.

A Melchor Fernández Almagro le habla Federico también de los poemas que acaba de componer, y de otro libro que ya vislumbra. El poeta está en época de desbordante creatividad:

Estoy trabajando bastante. He *compuesto* unos poemas del cuco (admirable y simbólico pajarito) y los *ensueños del río*, poemitas patéticos que siento dentro, en lo más hondo de mi corazón infeliz. No tienes idea qué sufrimiento tan grande paso cuando me veo retratado en los poemas; yo me figuro que soy un inmenso cínife color violeta sobre el remansillo de la emoción. Bordar y bordar..., zapatero, tero, tero, ¡y nada! Estos días me siento embarazado. *He visto* un libro admirable que está por hacer y que quisiera hacerlo yo. Son «Las meditaciones y alegorías del Agua». ¡Qué maravillas hondas y vivas se pueden decir del agua! El poema del agua que mi libro tiene se ha abierto dentro de mi alma. Veo un gran poema, entre oriental y cristiano-europeo, del agua; un poema donde se cante en amplios versos o en prosa *muy rubato* la vida apasionada y los martirios del agua. Una gran Vida del Agua, con análisis detenidísimos del círculo concéntrico, del reflejo, de la música borracha y sin mezcla de silencio que producen las corrientes. El río y las acequias se me han entrado. Ahora se debe decir: el Guadalquivir o el Miño nacen en Fuente Miña y desembocan en Federico García Lorca, modesto soñador e hijo del agua. Yo quisiera que Dios me diera fuerzas y alegría bastantes. ¡Oh, sí, alegría! para escribir este libro que también veo, este libro de devoción para los que viajan por el desierto... Yo veo hasta los capítulos y las estancias (habría prosa y verso)... Creo que, si yo atacase de firme esto, podría hacer algo, y si yo fuese un gran poeta, lo que se llama un gran poeta, quizá me hallase ante mi gran poema.<sup>[9]</sup>

Al final de esta carta, con la exclamación «¡Oh, qué obsesión padezco del agua!», Federico añade un anticipo —«una piedra del pórtico de lo que pienso»— de los proyectados «Ensueños del río» (se trata, evidentemente, de una *suite*):

#### CORRIENTE LENTA

Por el río se van mis ojos,

por el río...

Por el río se va mi amor,

por el río...

(Mi corazón va contando

las horas que está dormido).

— — — —

El río trae hojas secas,

el río...

El río es claro y profundo

el río...

(Mi corazón me pregunta

si puede cambiar de sitio.)<sup>[10]</sup>

En cuanto a «Las meditaciones y alegorías del agua», libro nunca acabado, se conocen unos breves trozos de prosa así titulados, probablemente escritos este mismo verano de 1922, en los cuales el poeta —«soñador modesto y muchacho alegre»— deja correr su fantasía sobre el tema del río Cubillas (remanso, reflejo, corriente, remolino),<sup>[11]</sup> en cuya «fresca orilla» pasa desde hace años sus veranos. Citamos antes (p. 56) unos renglones de estas prosas en los cuales el poeta evoca la línea divisoria que, no lejos de Asquerosa, separa la Vega de los secanos que la bordean. Se percibe la influencia del ultraísmo en «Las meditaciones y alegorías del agua» que, por su tono y por lo atrevido de sus imágenes, recuerdan a veces los

textos que entonces se publicaban en revistas como *Alfar* y *Ultra*. «La luna menguante como un ajo de oro pone un bozo adolescente a la comba del cielo», rezan las últimas palabras de la evocación.<sup>[12]</sup> Difícilmente podía haberlas escrito Lorca sin pensar en las «greguerías» de su amigo Ramón Gómez de la Serna.

En su contestación, del 4 de agosto de 1922, a la carta que venimos comentando, Melchor Fernández Almagro le informa al poeta que acaba de recibir una tarjeta de Miguel Pizarro, que está rumbo al Japón; que va a mandar un artículo a *El Noticiero Granadino* en relación con el proyectado homenaje a Théophile Gautier; y que también ha instado a José Mora Guarnido para que haga lo propio, con la idea de «formar ambiente» en torno a aquel proyecto. Sendos trabajos aparecerán en dicho diario el 16 y 19 de agosto de 1922.<sup>[13]</sup>

Melchor ha visto con frecuencia en Madrid a Guillermo de Torre, que acaba de terminar su libro de versos ultraístas *Hélices*.<sup>[14]</sup> Con Torre, en vísperas de un viaje a París, Melchor ha hablado largo y tendido de Federico, «y no es preciso decirte —añade— que te tiene en el concepto que mereces. Ahora bien, dice él, compungido, “No se atreve Lorca a hacerse ultraísta del todo”». Luego comenta Melchor, con grandes muestras de entusiasmo, el proyecto que tiene Federico de «poemizar el agua». Y termina recordando el recién celebrado concurso y preguntando por los títeres aludidos por el poeta en su carta:

Supongo que me seguirás escribiendo. Supongo también que recordarás a Paquito su compromiso de enviarme tu *cante jondo*. Y supongo, por último, que le habrás recordado a Falla su ofrecimiento de la hoja que tú, él y Manolo Ortiz me ibais a dedicar, como el mejor de los recuerdos de *nuestra* fiesta del Cante. Si no lo has hecho, hazlo. Díselo a Falla: yo deseo enormemente guardar ese recuerdo. ¿Y ese proyecto del *tío Cachiporra*, en qué consiste? Me lo figuro. Pero háblame de él.<sup>[15]</sup>

No cuajó el proyecto de llevar al *Tío Cachiporra* aquel otoño por tierras de la Alpujarra. El poeta, como hemos visto, decidió por esas fechas que, habiendo aprobado en octubre todas las asignaturas pendientes de su licenciatura de Derecho, con la excepción de dos, su imperiosa obligación era acabar cuanto antes su carrera. También sabía que sólo así podría conseguir su deseada independencia. Por todo ello se entregó a prepararse lo mejor posible para los exámenes de enero, resignado a no moverse de Granada hasta licenciarse.

No vuelve el poeta a la Residencia de Estudiantes, pues, este otoño —otoño de la llegada de Salvador Dalí a la Colina de los Chopos—, y en cartas a Melchor Fernández Almagro expresa su añoranza de la capital, donde están sus

«compañeros del alte», y da como segura su salida de Granada una vez terminada su carrera, pero no ya hacia Madrid sino en dirección a París o Italia.<sup>[16]</sup>

Entretanto, mientras no está inmerso en sus estudios, sigue escribiendo poemas dentro del ciclo de las *suites*, y participa en la vida literaria de Granada. Son los días en que el Rinconcillo prepara la colocación del azulejo a Gautier y la salida de su revista *Sur*, dos iniciativas mencionadas en nuestro capítulo sobre la tertulia del Café Alameda.

Federico tampoco se ha olvidado de sus muñecos, y, para sustituir el naufragado plan de llevarlos por la Alpujarra, idea otro proyecto de más fácil realización: se trata de organizar con Falla, para el día de Reyes de 1923, una fiesta de títeres en los amplios salones de la casa de los García Lorca en la Acera del Casino.

Esta vez el proyecto se llevará felizmente a cabo, y la gran función guiñolesca montada aquel 5 de enero de 1923 por el poeta y el músico dejará recuerdos imborrables en la memoria de los niños (y mayores) invitados a participar en ella: porque también de participación se trataría, según la larga tradición del teatro de muñecos.

El programa-invitación cuidadosamente impreso para la fiesta es un documento curioso. En su portada, debajo del dibujo de un guitarrista andaluz del siglo XIX, leemos: *Títeres de Cachiporra (Cristobica)*. Dentro del pliego, sin duda alguna redactado por el poeta —y luego leído por él al principio de la función—, «El Dueño del Teatrillo» anuncia, con profusión de detalles y variada tipografía, las obras que se estrenarán en tan notable ocasión, y señala que la música que acompaña a éstas será ejecutada por Manuel de Falla (piano y cémbalo), José Gómez (violín), Alfredo Baldrés (clarinete) y José Molina (laúd).

No se registra la voz «cémbalo» en el diccionario de la Real Academia Española. Se trataba de una pequeña broma. Según recordaría Falla años después, para parte del programa se había «convertido» el piano de los García Lorca en clavicémbalo mediante el truco de colocar un diario entre las cuerdas del instrumento. Falla estuvo encantado con el sonido así producido.<sup>[17]</sup>

Pero sigamos con el pliego. «Oigan señores el programa de esta Fiesta para los niños —empieza “El Dueño del Teatrillo”— que yo pregonó desde la ventanita del Guiñol, ante la frente del mundo». En primer lugar se representará el entremés *Los dos habladores* (todavía por esas fechas atribuido a Cervantes), «con la aparición

final del pícaro *Cristobica*». Esta representación será ilustrada musicalmente por la «Danza del Diablo» y el «Vals» de *La historia del soldado* de Stravinsky, según el arreglo de Falla para clarinete, violín y piano.\*

**\* Según el programa se trata de un arreglo del «autor» de la obra, es decir de Stravinsky. Sin embargo, en una carta a Melchor Fernández Almagro, Lorca dice que la instrumentación de la misma fue de Falla, lo cual es mucho más probable.<sup>[18]</sup>**

Luego el público verá «el viejo cuento andaluz en tres estampas y un cromó», *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, «dialogado y adaptado al *Teatro Cachiporra Andaluz* por Federico García Lorca». Esta obra será amenizada por las siguientes músicas: *Serenata de la muñeca* (piano), de Debussy; *La Vega de Granada* (fragmento), de Albéniz; una *Berceuse* (piano y violín), de Ravel; y *Españoleta, Paso y medio*, anónimo español del siglo XVII transcrito por Felipe Pedrell. Se indica que las cabecitas de ambas obras han sido talladas por «el aguafuertista Hermenegildo Lanz» y las decoraciones pintadas por «el poeta Federico García Lorca».

Y prosigue el programa de mano, en grandes letras: «ATENCIÓN. ¡AHORA VIENE LO GRANDE!». Se trata de la representación, en teatro planista esta vez, del *Misterio de los Reyes Magos*, del siglo XIII: la obra, anónima, más antigua que se conoce del teatro español. Música: *Cantiga «Ave et Eva»* y *Cantiga LXV*, del código de Alfonso el Sabio, transcritas y armonizadas por Pedrell; *Dos Invitorios*, del código de Montserrat conocido como *Llibre Vermell*; y *Cançó de Nadal*, «antiguo villancico de los Tres Reyes de Oriente», armonizada por el padre Luis Romeu. Las decoraciones (copiadas del código de Alberto Magno conservado en la Universidad de Granada)<sup>[19]</sup> y figuras de la obra han sido pintadas y escalfadas por Hermenegildo Lanz, y la música instrumentada por Falla para «cémbalo», violín, clarinete y laúd. E indicación final: cantarán el primer *Invitorio* y el *Villancico de los tres Reyes de Oriente* las niñas Isabelita García Lorca y Laurita de los Ríos Giner, hija, ésta, de don Fernando de los Ríos. Isabel tenía entonces doce años y Laura diez.

El texto de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* se creía perdido, no obrando el manuscrito en el archivo de la familia del poeta, pero en 1982, procedente verosímelmente de una copia que perteneciera a Manuel de Falla, se publicó una versión de la obra.<sup>[20]</sup> Este texto, aunque parece contener algún elemento ajeno al original del poeta,<sup>[21]</sup> sí está, en líneas generales, acorde con los detalles de la trama y del lenguaje de la obra recordados por Francisco García Lorca

en su libro sobre su hermano.<sup>[22]</sup>

Dicha trama es sencillísima: una niña, hija de un zapatero pobre y viudo, riega cada mañana la maceta de albahaca —tradicional símbolo del amor en los pueblos de Andalucía—<sup>[23]</sup> que tiene en la ventana. Un día la ve el príncipe desde su palacio, y se enamora de ella. Para poder hablar con la niña más de cerca, el príncipe se disfraza de vendedor de uvas (o, según el recuerdo de Francisco, de pescador).<sup>[24]</sup> Luego, saliéndole mal el truco, enferma de amor. La chica se disfraza de mago, se presenta en palacio, le recomienda al príncipe que, si quiere sanar, se case con la «niña», y se quita el disfraz. Alegría. Se casarán y serán felices...

Desde el punto de vista biográfico, tal vez lo más interesante de la obra sea el hecho de llamarse la niña Irene García. En el libro *Canciones*, editado en 1927, encontramos este poema:

A IRENE GARCÍA

*(criada)*

En el soto,

los alamillos bailan

uno con otro.

Y el arbolé,

con sus cuatro hojitas,

baila también.

¡Irene!

Luego vendrán las lluvias

y las nieves.

Baila sobre lo verde.

Sobre lo verde verde,

que te acompaño yo.

¡Ay cómo corre el agua!

¡Ay mi corazón!

En el soto,

los alamillos bailan

uno con otro.

Y el arbolé,

con sus cuatro hojitas,

baila también.<sup>[25]</sup>

Francisco García Lorca ha dudado de la existencia real de esta Irene García, afirmando que la familia nunca tuvo una criada así llamada y viendo en el nombre de la niña una alusión a una canción popular conocida de Federico:

A los prados del Rey

vas, Irene.

¡Qué serenita cae la nieve!

Tanto ha llovido,

que hasta los naranjales

han florecido.

Pino verde.

¡Qué serenita cae la nieve!<sup>[26]</sup>

El hecho de aparecer Irene García dos veces en la obra de Lorca, sin embargo, y ambas en un contexto amoroso, nos hace preguntar si el poeta tiene presente a alguna niña conocida en su infancia.\* ¿Se trata, otra vez, de una alusión a un primer amor perdido para siempre en la lejanía de los años de Fuente Vaqueros? El poema

dedicado a la criada evoca, sin lugar a dudas, el paisaje de La Fuente, y el tono nostálgico de la composición es inconfundible. Pero acerca de la identidad de Irene García —cuyo nombre verdadero es posible que el poeta haya disfrazado— no sabemos hasta el momento nada.

**\* No se nos oculta, empero, la posibilidad de que la aparición de Irene García en el texto, no autorizado, de la obrita (cuyo manuscrito desconocemos), así como una reminiscencia del poema «A Irene García» contenida en el mismo, pudieran ser interpolación de un extraño.**

Aquella fiesta para niños, preparada con tanto cariño, fue todo un éxito. Y si, en el exilio de Argentina después de la guerra española, Falla recordaría con emoción tan insólita tarde, al hablar con su biógrafo Jaime Pahissa,<sup>[27]</sup> tampoco la olvidaría García Lorca, ni el magnífico ejemplo dado entonces por el compositor. En una entrevista de 1933 declara el poeta:

Tres días antes del estreno de nuestro teatro entro yo en casa de Falla y oigo tocar al piano. Con los nudillos golpeo la puerta. No me oye. Golpeo más fuerte. Al fin entro. El maestro estaba sentado al instrumento ante una partitura de Albéniz.

—¿Qué hace usted, maestro?...

—Pues estoy preparándome para el concierto de su teatro.

Así es Falla, para entretener a unos niños se perfeccionaba, estudiaba. Porque Falla es eso, conciencia y espíritu de perfección.<sup>[28]</sup>

En otra ocasión, en 1934, pondría Lorca en boca del propio don Cristóbal, el de la porra, las siguientes palabras preñadas de nostalgia, y en las cuales el muñeco recuerda aquella tarde granadina de 1923 cuando entabló diálogo con los amiguitos y amiguitas de Isabel García Lorca, llamándolos por su nombre:<sup>[29]</sup>

Señoras y señores: No es la primera vez que yo, don Cristóbal, el muñeco borracho que se casa con doña Rosita, salgo de la mano de Federico García Lorca a la escenita, donde siempre vivo y nunca muero. La primera vez fue en casa de este poeta, ¿te acuerdas, Federico?; era la primavera granadina, y el salón de tu casa estaba lleno de niños que decían: «Los muñecos son de carnicilla, ¿y cómo se quedan tan chicos y no crecen?». El insigne Manuel de Falla tocaba el piano, y allí se estrenó por vez primera en España *La historia de un soldado*, de Strawinsky. Todavía



recuerdo las caras sonrientes de los niños vendedores de periódicos que el poeta hizo subir, entre los bucles y las cintas de las caras de los niños ricos.<sup>[30]</sup>

Fue la primera vez que Federico había montado una obra suya de inspiración popular, y sin duda el éxito de la representación hizo mella en su sensibilidad. «En aquella celebración de los Reyes Magos —escribe Francisco García Lorca, que participó en la organización de la fiesta— mi hermano Federico debió sentir su arte vagamente enlazado con una tradición varias veces centenaria, y en la que el genio mismo de Cervantes parecía achicarse y reír con los niños que llenaban la sala de nuestra casa».<sup>[31]</sup> Es probable que el éxito obtenido impulsara a Lorca, a partir de aquel momento, a buscar la forma de hacer representar en un teatro público su *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, obra mucho más ambiciosa que *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*.

Para Falla también la experiencia de aquella fiesta de Reyes debió de tener su importancia, pues el compositor terminaba entonces, por fin, y después de muchas dificultades técnicas, su propia obra de muñecos, *El retablo de maese Pedro*, encargado varios años antes, como hemos visto, por la princesa de Polignac. En versión orquestal, *El retablo* se estrenaría en Sevilla el 21 de marzo de 1923<sup>[32]</sup> y, en versión completa, y después de muchos ensayos, el 25 de junio siguiente en el salón parisiense de la princesa. Como se sabe, el éxito del estreno de París fue rotundo, debido no poco a la parte del clavicémbalo, brillantemente interpretada por Wanda Landowska (que había estado en Granada en noviembre de 1922).<sup>[33]</sup> Corrieron a cargo de Hermenegildo Lanz las cabezas de los títeres, además de algunos decorados, mientras otro «rinconcillista», Manuel Ángeles Ortiz, ejecutó la embocadura del teatro, varios decorados y numerosos figurines. Aquella tarde, con las salas de «Madame Machine à Coudre» rebosantes de representantes del mundo artístico y aristocrático de la capital francesa, el arte viejo y el arte más moderno de España se fusionaron en un cordial abrazo, así como harían en las mejores obras de Federico García Lorca.<sup>[34]</sup>

Entretanto la fiesta de Reyes Magos celebrada en casa de los García Lorca había tenido cierta resonancia en España, debido al artículo «En Granada resucita el guignol», de José Francés, publicado en la prestigiosa revista madrileña *La Esfera*. En esta reseña, que iba acompañada de cuatro excelentes fotografías del teatrillo y muñecos de la función, Francés elogiaba el «generoso propósito» de Lorca («un poeta joven y ya dotado de eficaz respeto en torno suyo») y de Falla («un músico de universal renombre») para, a través de aquella iniciativa, despertar al niño que, según el crítico, todos llevamos dentro de nuestra alma.<sup>[35]</sup>

A finales de enero Federico termina, como ya se ha dicho, su carrera de Derecho. Tiene veinticuatro años. Le había anunciado a Melchor Fernández Almagro que, una vez obtenida la licenciatura, su padre le dejaría «correr tierras» (vieja ilusión de Lorca), y que pensaba ir a Italia.<sup>[36]</sup> Ahora le escribe al guitarrista Regino Sainz de la Maza: «Voy a hacer mi *primera salida* al extranjero y quiero que sea brillantísima».<sup>[37]</sup> Pero tal viaje no se lleva a cabo, y en mayo el poeta le escribirá a Falla, entonces en París para el estreno de *El retablo de maese Pedro*: «No pude ir a Roma porque mis padres no me dejan. Las causas ya las diré por carta...».<sup>[38]</sup> Estas causas las desconocemos, aunque es probable que don Federico seguía con la misma insistencia de siempre sobre la necesidad de que su hijo mayor, así como el menor, *trabajara* en algo... algo que no fuera sólo literatura o arte.

Lo que sí consigue Lorca es volver a Madrid, donde, el 12 de marzo, asiste a un multitudinario banquete organizado, en dos locales a la vez —Lhardy y el Oro del Rhin— en honor de Ramón Gómez de la Serna. Al acto mandan su adhesión el Rinconcillo del Café Alameda, del cual Ramón ha sido contertulio durante el Concurso de Cante Jondo, y Manuel de Falla.<sup>[39]</sup>

El 5 de abril, Federico está otra vez en el elegante comedor de Lhardy, para participar en la tercera comida del Pen Club español. Entre los asistentes están Azorín, Ramón Pérez de Ayala, Ramiro de Maeztu, Ramón Gómez de la Serna, Melchor Fernández Almagro, José de Ciria y Escalante y el escritor y crítico venezolano Rufino Blanco-Fombona que, seis años después, en un libro sobre el modernismo, dirá que Lorca, «uno de los mejores poetas españoles de la nueva generación, es un muchacho que vive en Granada sin preocuparse de títulos y escuelas y que escribe, después de leer a Góngora y a Quevedo, viejos romances, que resultan novísimos».<sup>[40]</sup>

### ***Lola la comedianta y otros proyectos***

Pero el proyecto que principalmente ocupa ahora a Federico es de otro orden. Se trata de colaborar con Manuel de Falla —después del éxito de la fiesta de los Reyes Magos— en la composición de una ópera cómica.

Cuando Falla se estableció en Granada en 1920 acababa de abandonar la preparación de una ópera cómica en tres actos, *Fuego fatuo*, sobre música de Chopin

y con libreto de su amiga María Martínez Sierra. En su libro *Gregorio y yo*, antes citado, María refiere la génesis y suerte de la obra. Según ella, el escrupuloso Falla, cuando tenía casi terminada la orquestación de dos actos, empezó a preocuparse por la trama del libreto compuesto por su colaboradora, cuyo tema era el amor de dos mujeres —una «buena» y otra decididamente «mala»— por el mismo hombre, un joven compositor. «El pudor de Falla se alarmó agudamente — escribe María—. Su galantería natural no podía ni por un instante consentir en rebajar el ideal de “eterno femenino” con motivos culpables».<sup>[41]</sup> No hubo manera, según la libretista, de hacer que el compositor viera lo inocuo o puramente teatral del caso y la necesidad de que en la obra hubiera un interesante conflicto amoroso. Falla, una vez tomada una decisión, era de una testarudez inquebrantable. Y se dio un triste carpetazo a la obra.<sup>[42]</sup>

Luego se repetiría el caso con otra obra dramática de los Martínez Sierra, *Don Juan de España*. Terreno pantanoso el de don Juan, qué duda cabe, para que se adentrara en él el gaditano. «Una vez más —prosigue María Martínez Sierra— el músico, aprendiz de santo, no pudo decidirse a poner su inspiración y su ciencia al servicio, pensaba él, del pecado».<sup>[43]</sup>

A raíz de todo ello se produjo entre Falla y los Martínez Sierra una dolorosa ruptura. Y el compositor se encontró, de repente, sin libretista.<sup>[44]</sup>

Es probable que, al ir conociendo y apreciando cada vez más al Lorca poeta y músico, Falla intuyera que Federico —autor en su adolescencia de unos trozos de zarzuela y, por tanto, consciente de los problemas que conllevaba el unir palabras y música— pudiera ser para él un libretista de condiciones inmejorables. ¿Por qué no colaborar en una obra que reemplazara el fracasado *Fuego fatuo*? Es decir, ¿en una ópera cómica?

Y así nació, probablemente a principios de 1923, la idea de *Lola la comedianta*.

Lorca trabajó primero en un guión de la obra, que entregó al maestro para que éste lo comentara.

La trama de *Lola la comedianta* es muy sencilla. Estamos en el primer tercio del siglo XIX. Un poeta y una gran comedianta llegan, en viaje de bodas, a una venta entre Cádiz y Algeciras. Es de noche. Vienen en una calesa. Se irán de madrugada. Dispuestos a divertirse y a burlarse de los demás, el poeta va disfrazado de calesero y su esposa de gran dama. En la venta hay un joven marqués, recién vuelto a España desde Inglaterra. Allí ha estado exiliado como liberal. La «gran dama», de

exquisita belleza, tiene un fulminante efecto sobre el marqués, que será objeto de la burla de aquella noche. Habiendo coqueteado con él, la comedianta aparece disfrazada de gitana y le dice la buenaventura, con palabras muy crueles acerca de su falta de éxito en el amor. Luego, sale disfrazada de cubana. Finalmente, otra vez «gran dama», le ofrece al marqués sitio en su calesa para llevarle a Cádiz. Alegría del joven. ¡La dama será suya! Pero luego, desilusión. El marqués descubre la verdad y, mientras se alejan riéndose poeta y comedianta, cae desplomado en una silla.

La reacción inicial de Falla ante la lectura del guión parece haber sido muy positiva, pues llenó las cuartillas de Federico con acotaciones que demostraban su entusiasmo por el proyecto. A juzgar por las mismas, la música sería de una gran variedad, utilizándose una mezcla de motivos italianos y andaluces. He aquí una de ellas:

ESTILO CAVATINA ITALIANA. TODAS LAS TONTERÍAS QUE HACE Y DICE EL MARQUÉS DEBEN TRADUCIRSE EN «TONTERÍAS» MUSICALES, CON MUCHAS ROULADAS, ESCALAS, ARPEGIOS, SÍNCOPAS, MUCHO «SÍ, SÍ, SÍ, AH, AH, AH!, NO, NO, NO». DIÁLOGO CON FLAUTA, CLARINETE, ETC. PARODIA DEL ACOMPAÑAMIENTO ITALIANO.<sup>[45]</sup>

Estimulado por el maestro, Lorca puso manos a la obra y empezó a elaborar el libreto que para principios de mayo estaba bastante avanzado. Le escribe el poeta entonces:

Nuestro asunto marcha perfectamente. Hice una nueva versión del romance para que V. elija. Ya sé el gran éxito que tuvo V. en Bruselas,\* que me alegra como propio, pues ya sabe V. el cariño y la admiración tan grande y entusiasta que tengo por su obra y su persona. ¡Cómo siento no poder estar con V. en la ciudad y [sic] santa y en toda la maravillosa Italia! Pero como yo espero que nuestro proyecto se realice, ya tendré el enorme placer de visitarla en su compañía...<sup>[46]</sup>

**\* Se trata, de acuerdo con los biógrafos de Falla, de una representación de *La vida breve*.**

Sobre lo ocurrido posteriormente carecemos de puntual información. Al volver Falla a España después de su estancia en Italia y París —*El retablo*, como ya hemos señalado, se estrena en el salón de la princesa de Polignac el 25 de junio—,

Federico le mostró la parte del libreto que ya tenía hecha. Durante el verano, que Lorca pasa, como siempre, con su familia en Asquerosa —donde a finales de julio le visita el compositor—<sup>[47]</sup> prosigue el trabajo del libretista. «¿Ha pensado usted mucho de lo *nuestro*? —le pregunta a Falla en una carta—. Creo que debemos resolver en seguida el dichoso trío y el final, para que usted se ponga a trabajar tranquilamente».<sup>[48]</sup> El 18 de agosto Falla le contesta desde Granada, donde hace «un calor digno del Senegal». Entre bromas sobre su empeño por encontrar «una definición exacta de la cuarta dimensión», Falla declara: «Después de resuelto tan importante asunto nos ocuparemos del Trío y del Final y de todo lo que sea preciso...». Y añade a continuación algunos comentarios sobre sus preparaciones para empezar la parte musical:

Por cierto que me han escrito de Cádiz que no me encuentran por ninguna parte los sainetes de don Juan del Castillo.

No los he pedido ya en Madrid porque mi hermano está en el norte. Pero los creo indispensables para nuestro asunto.

He encargado los libretos de *Falstaff* y del *Barbero*, que nos serán también utilísimos.<sup>[49]</sup>

Federico sigue elaborando el libreto. A mediados de octubre le dice a Melchor Fernández Almagro que trabaja casi todo el día en la «obra poemática» que hace con Falla. Cree que pronto estará acabada.<sup>[50]</sup> Y poco después, ya desde Madrid, le escribe a Falla: «Anoche y todas las noches entra Lola a verme en mi cuarto, y el marqués riñe con el calesero. Cada día me voy enamorando más de nuestra linda comedianta. ¿Y usted? Yo espero que sí».<sup>[51]</sup>

Hasta mediados de agosto de 1924 no tenemos más noticias acerca de *La comedianta*. «Dentro de días —le escribe entonces Federico a Melchor— Falla el angélico pondrá sus manos sobre mi operita. Espero que nos divertiremos mucho, pues el asunto tiene juego y gesto, que es lo necesario en todo poema teatral».<sup>[52]</sup>

Después, silencio. No hay indicios de que el compositor empezara jamás la orquestación de la obra. ¿Escrúpulos otra vez ante el tema del libreto? Es posible que, al darse progresivamente cuenta de la crueldad y cinismo de la comedianta de Lorca, Falla se echara atrás. Burlarse de la gente en materia amorosa sería, para el músico, pecado gravísimo, aunque sólo se tratara de una representación operesca. Tal vez en ello iría el recuerdo de sus propias aspiraciones amorosas fracasadas. Fuese como fuese, la colaboración del compositor y Lorca en *Lola la comedianta* no

pudo lograrse. Y así se perdió una magnífica oportunidad para que los dos amigos alumbrasen una obra que hubiera podido tener un excepcional interés.

Durante el verano de 1923 sigue vigente otro proyecto de Falla y Lorca. Se trata de organizar una nueva función de títeres. «En el mes de septiembre —escribe Federico a finales de julio desde Asquerosa a su amigo el joven poeta José de Ciria y Escalante— preparamos Falla y yo la segunda representación de los títeres de Cachiporra, en los que representaremos un cuento de brujas, con *música infernal* de Falla y además colaborarán Ernesto Halffter y Adolfo Salazar».<sup>[53]</sup> Era típico de Federico adelantar una noticia de esta índole sin haber hablado aún con todos los interesados, en este caso Salazar y Halffter. Por esas mismas fechas, es cierto, Halffter —discípulo predilecto de Falla— había recibido una carta de Lorca, pero en ésta el poeta sólo mencionaba una «sorpresa», sin facilitar más precisiones.<sup>[54]</sup> El 1 de agosto, Halffter le escribe a Falla: «He escrito ayer a Federico y tengo gran deseo de conocer la sorpresa que ustedes nos preparan».<sup>[55]</sup> Pero Falla no satisfará el deseo de su discípulo de saber de qué se trata, por las razones que expone en su contestación del 6 de agosto: «Y si pudiera usted pasar este otoño unos días en Granada —dice—, mejor que mejor. Aquí trataríamos también de ese proyecto sobre el que le escribirá Federico y que creo interesará a usted y a Adolfo, con cuya colaboración contamos también para realizarlo. No le digo más sobre ello porque Federico —que no está en Granada— me encargó mucho que esperara a que él lo hiciera».<sup>[56]</sup>

A quien Lorca sí le ha contado más detalles del proyecto es al joven músico Gustavo Durán, amigo íntimo suyo de la Residencia de Estudiantes. De una carta de Salazar a Falla del 23 de julio de 1923, se desprende la fascinación que ejercía Durán sobre Federico por esas fechas:

Con motivo de los éxitos de Ernesto han ocurrido cosas graciosas y son la aparición de artistas e imitadores espontáneos. Entre estos hay un muchacho con quien ahora está entusiasmado Federico y que, empeñado en ser compositor «modernista», «liba» por cuantas partituras nuevas salen y a Ernesto le fusila hasta los títulos. Por él sé que el gran Federico anda bien, pues parece que le escribe todos los días. Me hubiera agradado que Federico y Ernesto colaborasen juntos, y les había indicado una porción de proyectos para los cuales Ernesto hacía inmediatamente los bocetos de música (es el ejemplo del torito fino y noble que acude enseguida donde se le llama), pero estoy un poco desesperanzado, por parte de Federico, de si éste no puede hacer otros versos sino como quien lanza un suspiro, muy hondo y lleno de sentimiento, pero sin intervención ni «control» en su hechura. Esto que es, desde luego, encantador, me asusta pensando que no es

suficiente para poder «llegar a ser» un real artista.<sup>[57]</sup>

El 11 de agosto, Salazar le vuelve a escribir a Falla: «No he recibido aún noticias de Federico sobre la *sorpres*a, pero me figuro en qué consiste, por lo que le ha escrito al joven discípulo de Turina».<sup>[58]</sup>

Tal discípulo no es otro que Gustavo Durán (lástima que no conozcamos las cartas cruzadas entre él y Lorca). En vista del recato de Federico con respecto de la nueva función guiñolesca proyectada para el otoño, la información transmitida por Salazar le sorprende algo a Falla, que, el 18 de agosto, al escribirle a Lorca, todavía en Asquerosa, añade este post scriptum: «¿Escribió usted a Adolfo y a Halffter sobre lo del teatrillo? Salazar me ha escrito que *sabe por Durán de qué se trata...*».<sup>[59]</sup>

Es la última referencia que conocemos a este nuevo intento de colaboración por parte de Falla y Lorca. La «segunda representación» del teatro de cachiporra granadino, prevista con tanto optimismo por Federico para el otoño de 1923, no se llevaría a cabo.

Por las mismas fechas mantiene correspondencia con Gregorio Martínez Sierra. A pesar del fracaso de *El maleficio de la mariposa* nunca ha perdido contacto con el conocido empresario teatral. Una carta de éste del 31 de agosto demuestra que ya existe la posibilidad de que en el Teatro Eslava se monte una versión de la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, aunque don Gregorio tiene poca confianza en que el autor realmente ponga manos a la obra (seguramente no ha olvidado sus demoras durante la redacción de *El maleficio*):

Muy querido amigo: Contesto a su muy amable carta, para decirle respecto al consejo que me pide, que me parece muy bien la combinación de prosa y verso para su obra, cuyas dimensiones y división en actos, nadie mejor que la obra misma han de aconsejarlo. Conviene desde luego que la acción no sea lánguida, pero eso lo aconseja el propio criterio mientras se va haciendo. Mi temor es el de que V., a pesar de la amable consulta, se conforme con eso: con consultar y no acabe nunca de escribir el retablillo. Veremos si acierto o si puede más que mi pesimismo el famoso jazminero persa bajo el cual se hace V. la ilusión de que va a trabajar.<sup>[60]</sup>

Podría más el jazminero, en efecto, que el pesimismo de don Gregorio. El 1 de febrero de 1924 Falla le escribiría a José Mora Guarnido, ya en Montevideo: «Federico marchó a Madrid. Según parece van a hacerle en *Eslava* el *Cristobica* que nos leyó hace dos años, pero muy reformado».<sup>[61]</sup> Pero Martínez Sierra no llegaría a estrenar el «retablillo», por razones que desconocemos. Tal vez el mismo poeta

desistiría del proyecto.

Para Federico el verano de 1923 —como todos los veranos suyos— es de intenso trabajo. Aparte los proyectos con Falla y el de Martínez Sierra se encuentra «solicitado por una muchedumbre de poemas» que le «hacen la vida imposible».<sup>[62]</sup> A Melchor Fernández Almagro y José de Ciria y Escalante les escribe conjuntamente desde Asquerosa:

He terminado un poema, «El jardín de las toronjas de luna», y estoy dispuesto a trabajar todo el verano sobre él, pues tengo una ilusión infinita de que sea como le he visto. Puede decirse que lo he hecho de una manera febril pues he trabajado veinte días con sus veinte noches... pero no ha sido más que para *fijarlo*. Los paisajes en este poema son absolutamente inmóviles, sin viento ni ritmo alguno. Yo notaba que mis versos huían entre mis manos, que mi poesía era fugitiva y *viva*. Como reacción a este sentimiento, mi poema actual es extático y sonámbulo. Mi *jardín* es el jardín de las posibilidades, el jardín de lo que no es, pero pudo (y a veces) debió haber sido, el jardín de las teorías que pasaron sin ser vistas y de los niños que no han nacido. Cada palabra del poema era una mariposa y he tenido que ir cazándolas una a una.

Luego he sostenido una lucha con mis dos enemigos seculares (y de todos los poetas) la Elocuencia y el Sentido Común... lucha espantosa cuerpo a cuerpo como en las batallas del poema del Cid.<sup>[63]</sup>

En una carta un poco posterior a Ciria y Escalante —el sobre lleva matasellos del 30 de julio de 1923— le envía al amigo varias secciones de su «jardín extrañísimo de toronjas de luna», que tanto esfuerzo le está costando «terminar y *pulir*». La carta demuestra hasta qué punto está entregado a esta tarea, que ahora le ocupa exclusivamente.<sup>[64]</sup>

André Belamich ha reunido, en su edición crítica de *Suites*, dos versiones —ambas con prólogo en prosa— de esta importantísima composición cuyo texto definitivo no se conoce (y tal vez nunca se terminó).<sup>[65]</sup> La segunda versión, que se titula ya *El bosque de las toronjas de luna*, es mucho más extensa y elaborada que la primera; su última sección, «¡Amanecer y repique!» lleva la indicación «1 de agosto de 1923, campo».<sup>[66]</sup> En esta composición, según el estudioso francés, Lorca ha puesto «lo más íntimo de su pena».<sup>[67]</sup> Es cierto. Al principio del prólogo a la segunda versión del poema leemos:

Me voy a un largo viaje.



Sobre un espejo de plata encuentro, mucho antes de que amanezca, el maletín y la ropa que debo usar por las extrañísimas tierras y jardines teóricos.

Pobre y tranquilo, quiero visitar el mundo extático donde viven todas mis posibilidades y paisajes perdidos. Quiero entrar frío pero agudo en el jardín de las simientes no florecidas y de las teorías ciegas, en busca del amor que no tuve pero que era mío...<sup>[68]</sup>

Tres secciones del poema reconstruido por Belamich atraen especialmente la atención del biógrafo: «Arco de lunas», «[Altas torres]» y «Encuentro».

En la primera se trata de los hijos del poeta que no han nacido —y no nacerán nunca:

#### ARCO DE LUNAS

Un arco de lunas negras

sobre el mar sin movimiento.

Mis hijos que no han nacido

me persiguen.

«Padre, no corras, espera,

¡el más chico viene muerto!».

Se cuelgan de mis pupilas.

Canta el gallo.

El mar hecho piedra ríe

su última risa de olas.

«¡Padre, no corras!»...

Mis gritos

se hacen nardos.<sup>[69]</sup>

El segundo poemita recoge el tema del anillo de bodas que ya apareció en *Libro de poemas*. El poeta sabe que nunca se casará, que no quiere casarse:

Altas torres.

Largos ríos.

HADA

Toma el anillo de bodas

que llevaron tus abuelos.

Cien manos bajo la tierra

lo echaron de menos.

YO

Voy a sentir en mis manos

una inmensa flor de dedos

y el símbolo del anillo.

¡No lo quiero!

Altas torres.

Largos ríos<sup>[70]</sup>

En «Encuentro», tal vez uno de los poemas de Lorca más patéticos, el poeta dialoga con la mujer que pudo ser su compañera:

ENCUENTRO

Flor de sol.

Flor de río.

YO

¿Eras tú? Tienes el pecho  
iluminado y no te he visto.

ELLA

¡Cuántas veces te han rozado  
las cintas de mi vestido!

YO

Sin abrir, oigo en tu garganta  
las blancas voces de mis hijos.

ELLA

Tus hijos flotan en mis ojos  
como diamantes amarillos.

YO

¿Eras tú? ¿Por dónde arrastrabas  
esas trenzas sin fin, amor mío?

ELLA

En la luna ¿te ríes? Entonces  
alrededor de la flor del narciso.

YO

En mi pecho se agita sonámbula  
una sierpe de besos antiguos.

ELLA

Los instantes abiertos clavaban  
sus raíces sobre mis suspiros.

YO

Enlazados por la misma brisa  
frente a frente ¡no nos conocimos!

ELLA

El ramaje se espesa, vete pronto.  
¡Ninguno de los dos hemos nacido!

Flor de sol.

Flor de río.<sup>[71]</sup>

Raras veces en la obra de Lorca oiremos unas confidencias tan directas como éstas. Y de ellas se desprende que, en el verano de 1923, el poeta ha aceptado ya la inexorabilidad de su destino ambiguo.

«Cada día sufro más de ver que tengo que publicar en seguida mis *Suites*», escribe a Ciria y Escalante a finales de julio, dando a entender con ello que este largo ciclo de poemas está ya prácticamente cerrado.<sup>[72]</sup> Efectivamente, a partir de agosto de 1923, se entregará a otras tareas creativas. Pero, como sabemos, no editará «en seguida» el libro de las *Suites*... ni en seguida ni después. A mediados de octubre de 1923 le dirá a Melchor Fernández Almagro: «Quisiera publicar mis *Suites*, pues estoy que *ya no puedo* más».<sup>[73]</sup> El libro, que parece haber cobrado carácter de una losa que pesa sobre el alma del poeta, lo seguirá puliendo y limando durante varios años. Lo tendrá preparado para la imprenta en 1926 pero, por razones que veremos, no saldrá entonces. Y diez años más tarde, en la quizá última entrevista de su vida, se referirá a *Suites* como «un libro que he trabajado mucho y con gran amor sobre temas antiguos».<sup>[74]</sup> ¿Qué habría pensado de saber que el libro que él quiso pero no pudo editar se daría a conocer, aunque fragmentariamente, más de cuarenta años después de su muerte, y en francés antes que en español?<sup>[75]</sup>

A mediados de agosto de 1923 vuelve a Granada con su familia camino de Málaga donde, como en veranos anteriores —y posteriores—, pararán en el Hotel Hernán Cortés, al lado mismo del mar. Desde el hotel, Federico y Francisco le mandan una postal a Manuel de Falla, cuya llegada a Málaga, sin duda convenida en Granada, esperan ansiosamente. La postal lleva matasellos del 1 de septiembre. Escribe el poeta:

Queridísimo don Manuel: ¿Cuándo nos avisa su llegada? Dios quiera que sea pronto pues aquí estamos encantados pensando en que ustedes van a venir. ¡Animarse señores! ¡Al agua patos! ¡Manolo debe venir! ¡Es imprescindible!

Y Francisco añade:

Querido don Manuel: Ya nos está haciendo falta un telegrama avisándonos la llegada de todos ustedes. No darán lugar a que me marche a Madrid antes de saludarlos en mi propia salsa (Málaga). Recuerdos de mi familia por Vd. y M.<sup>a</sup> del Carmen. Un abrazo mío, o sea, de *Paco*.<sup>[76]</sup>

Falla contestó la simpática postal el 12 de septiembre.<sup>[77]</sup> Pero, que sepamos, él y su hermana no se juntaron con los García Lorca al lado del Mediterráneo. El 13 se produce el golpe de Estado del general Miguel Primo de Rivera: es el inicio de siete años de dictadura. Y el 21 *El Noticiero Granadino* anuncia, en su «Crónica de sociedad», que el día anterior ha vuelto a Granada desde Málaga, «después de pasar una larga temporada» en ella, Federico García Rodríguez y su familia.<sup>[78]</sup>

### **Nace Mariana Pineda**

Entretanto, el poeta ha empezado a informar a varios amigos de un nuevo proyecto dramático cuyas raíces se hunden en su infancia: un drama sobre la heroína granadina Mariana Pineda, ejecutada en 1831 por el tiránico Fernando VII, acusada de haber bordado una bandera para los liberales.

Cuando era niño en Fuente Vaqueros Federico se había enterado —a través de «romances y narraciones de personas muy próximas al suceso»—, de muchos pormenores, reales o inventados, de la vida y muerte de Mariana.<sup>[79]</sup> Y a partir de entonces su figura le había atraído con cada vez mayor fuerza para ir convirtiéndose casi en una obsesión.

Poco antes del golpe de Primo de Rivera, y cuando ya llevaba tiempo elaborando el argumento de la obra, escribió una larga carta al respecto desde Asquerosa a Melchor Fernández Almagro. Iba encabezada con un gracioso dibujo con lápices de colores de la heroína sentada en su salón granadino:

Queridísimo Melchorito

Marianita en su casa de Granada medita si borda o no borda la bandera de la Libertad. Por la calle pasa un hombre vendiendo «alhucema fina de la sierra» y otro «naranjas naranjitas de Almería» y los árboles recién plantados de la placeta de Gracia saben ya por los pájaros y por el pino del seminario, que un romance trágico y lleno de color, ha de dormirlos en las noches del plenilunio turquesa de la vega. ¡Si vieras qué emoción tan honda me tiembla en los ojos ante la *Marianita de la leyenda!* - - - desde niño estoy oyendo esa estrofa tan evocadora de

Marianita salió de paseo

y a su encuentro salió un militar - -

Vestida de blanco, con el cabello suelto y un gesto melodramático hasta lo sublime, esta mujer ha paseado por el caminito secreto de mi niñez con un aire inconfundible. Mujer entrevista y amada por mis nueve años cuando yo iba de Fuente Vaqueros a Granada en una vieja diligencia cuyo mayoral tocaba un aire salvaje en su trompeta de cobre. Si tengo miedo de hacer este drama es precisamente por *enturbiar* mis recuerdos delicadísimos de esta viudita rubia y mártir.

¿Qué me aconsejas tú? Yo quiero hacer un drama *procesional*... una narración *simple* e *hierática* rodeada de evocaciones y brisas misteriosas, como una vieja madonna con su arco de querubines.

Una especie de cartelón de ciego *estilizado*. Un *crimen*, en suma, donde el rojo de la sangre se confunda con el rojo de las cortinas. Mariana según el romance y según la poquísima historia que la rodea, es una mujer pasional hasta sus propios pelos, una *posesa*, un caso de amor magnífico de andaluza, en un ambiente extremadamente *político* (no sé si me explico bien). Ella se entrega al amor por el amor, mientras los demás están obsesionados por la Libertad. Ella resulta mártir de la Libertad siendo en realidad (según incluso lo que se desprende de la historia) *víctima* de su propio corazón enamorado y enloquecido.

Es una Julieta sin Romeo y está más cerca del madrigal que de la oda.

Cuando ella decide morir, está ya muerta, y la muerte no la asusta lo más mínimo. El último acto ella estará vestida de blanco y toda la decoración en este mismo tono. Ni el romance ni la historia me vedan en absoluto que yo piense así es más, mi madre me ha dicho que estas cosas se susurraron por Granada. Me gustaría que conocieras el argumento y la división de las escenas...<sup>[80]</sup>

Diez años después, en unas declaraciones hechas a un periodista argentino en vísperas del estreno de *Mariana Pineda* en Buenos Aires, volvería a relacionar a la trágica viudita con su infancia en La Fuente:

Mariana Pineda fue una de las más grandes emociones de mi infancia. Los niños de mi edad, y yo mismo, tomados de la mano en corros que se abrían y se cerraban rítmicamente, cantábamos con un tono melancólico, que a mí se me figuraba trágico:

¡Oh!, qué día tan triste en Granada,

que a las piedras hacía llorar,

al ver que Marianita se muere

en cadalso por no declarar.

Marianita, sentada en su cuarto,

no paraba de considerar:

«Si Pedrosa me viera bordando

la bandera de la libertad».

Marianita, la bandera de la libertad, Pedrosa, adquirirían para mí contornos fabulosos e inateriales de cosas que se parecían a una nube, a un aguacero violentísimo, a una niebla blanca en copos, que venía a nosotros desde Sierra Nevada y envolvía al pequeño pueblo en una blancura y un silencio de algodón.<sup>[81]</sup>

Al trasladarse la familia García Lorca a Granada, en 1909, e instalarse en la Acera del Darro, no lejos de la plaza de la Mariana, había surgido otra vez la imagen de la heroína liberal:

Un día llegué, de la mano de mi madre, a Granada: volvió a levantarse ante

mí el romance popular, cantado también por niños que tenían las voces más graves y solemnes, más dramáticas aún que aquellas que llenaron las calles de mi pequeño pueblo, y con el corazón angustiado inquirí, pregunté, avizoré muchas cosas, y llegué a la conclusión de que Mariana Pineda era una mujer, una maravilla de mujer, y la razón de su existencia, el principal motor de ella, el amor y la libertad.

Sobre estas dos cruces de dolor y de dicha, clavada en estos dos espejismos, creados por los dioses para dar a la vida del hombre un contenido de esperanza, Mariana Pineda se me antojaba un ente fabuloso y bellissimo, cuyos ojos misteriosos seguían con inefable dulzura todos los movimientos de la ciudad...<sup>[82]</sup>

Al mudarse la familia, en 1917, al otro lado del Embovedado e instalarse en la Acera del Casino, Federico ya podía divisar la estatua de Mariana Pineda desde su balcón.

A partir de este momento el poeta y su admirada Mariana son, por así decirlo, vecinos. Y va surgiendo la idea del drama. Referirá Federico en otra entrevista:

Todos los héroes del siglo XIX español que tienen estatua han tenido también ya su dramaturgo. La única que no lo tenía era Mariana Pineda, quizá porque ésta necesitaba su poeta. Yo tenía en Granada su estatua frente a mi ventana, que miraba continuamente. ¿Cómo no había de crearme obligado, como homenaje a ella y a Granada, a cantar su gallardía?<sup>[83]</sup>

De las muchas Mariana Pinedas posibles, la que más le interesa a Lorca, como hemos visto, es la amante. Dadas las obsesiones temáticas del poeta no podía ser de otra forma. ¿Estaba la joven viuda enamorada de su primo Fernando Álvarez de Sotomayor, cuya fuga de la cárcel de Granada ayuda a preparar? ¿Lo que se «susurraba» en Granada tenía fundamento? Los investigadores nunca lo habían podido demostrar, pero la tradición popular daba por descontada tal relación amorosa. Y de esta tradición Lorca hará el eje de su drama. «No enfoqué el drama épicamente —escribiré—. Yo sentí a la Mariana lírica, sencilla y popular. No he recogido, por tanto, la versión histórica exacta, sino la legendaria, deliciosamente deformada por los narradores de placeta».<sup>[84]</sup>

Melchor Fernández Almagro coincide plenamente con el planteamiento de la obra que le ha hecho Federico en su carta, a la cual contesta con fervido entusiasmo inmediatamente después del golpe de Estado de Primo de Rivera. Melchor percibe, además, que al volver España a caer en manos del despotismo, el argumento y el ambiente de la proyectada obra pueden tener una aguda relevancia contemporánea.



Es un factor que, inevitablemente, tendrá presente el poeta durante la redacción del drama:

Queridísimo Federico: Tu carta última me ha conmovido profundamente. Primero, la estampa era deliciosísima.<sup>[85]</sup> Luego, el texto era de una intuición sorprendente. Mariana Pineda no pudo ser de otra manera. La historia con aparato documental no te daría la razón. Pero ello no te importe. Tú no pretendes recoger la verdad histórica y sí la verdad poética, que coincide de seguro con la verdad psicológica de Mariana Pineda. Fue así en efecto: una Julieta del año treinta, mejor que una heroína a la manera clásica de Judith o de Virginia. Está más cerca del madrigal que de la oda (¡Admirable!) y no sería difícil intentar a base de tu intuición una teoría explicativa de nuestros movimientos políticos del siglo XIX. Nuestros abuelos no eran gentes de ideas claras y distintas, sino de sensibilidad vehemente. Y a cuenta del amor —y del odio— hay que cargar las idas y venidas de nuestros conspiradores, revolucionarios y cabecillas. Ardo en deseos de ver a tu Mariana sobre las tablas. No dudo de que harás un poema escénico de patetismo irresistible. ¡Me lo darás a conocer! ¡Me enviarás fragmentos! Pero no, no me resigno a que me los mandes. Es menester que me los leas tú; es menester que vengas. Te conviene venir. Díselo a tus padres (a quienes saludarás en nombre mío y de mi familia). Las circunstancias políticas del momento presente exaltan la figura de Mariana Pineda. Vuelve el siglo de nuestros abuelos, que nuestros padres no han sabido superar.

Ya habrás visto el enorme retroceso que la militarada representa. Nuestro pueblo continúa en una inconsciencia inverosímil. Han visto ya la avanzada del caos... y no se asustan. ¡Extraordinaria ceguera! Purgamos pecados históricos de difícil remisión.

Salinas ha vuelto ya de Burgos. La gente se reintegra a su lugar de invierno. Si no fuera por Primo de Rivera, el otoño se presentaría espléndido. ¿Vendrás? ¿Y Paquito? Un abrazo fraternal, Melchor.<sup>[86]</sup>

A otro amigo del Rinconcillo, Antonio Gallego Burín —especialista, como Melchor, en la historia de Granada—, también le pide Federico información y datos. Porque, aunque se siente libre para prescindir en su drama de la exactitud histórica —no le importará, por ejemplo, anteponer el fusilamiento de Torrijos, ocurrido en diciembre de 1831, a la ejecución de Mariana—, sí quiere que el ambiente general de la obra resulte históricamente fiel.

A Gallego Burín, que está preparando un trabajo de investigación sobre Mariana Pineda, Federico le confía que ya ha hablado con Gregorio Martínez Sierra

y Catalina Bárcena del proyecto, y que ellos ven en éste «las posibilidades de una *cosa fuerte*». A Gallego le pide noticias de Mariana «con objeto de hacer un poco [de] ambiente... una biografía de ella y algunos datos sobre la conspiración...», añadiendo: «Yo quiero que tú me guíes en lo referente a Pedrosa, y que me digas dónde puedo enterarme del estado de Granada en aquella época. Yo, con varias *notas* tengo bastante, lo esencial está ya pensado... pero no quiero tirarme planchas, ¿comprendes?». <sup>[87]</sup>

Estimulado y ayudado por estos dos amigos, Lorca trabajó de prisa. En 1933 declararía que *Mariana Pineda* se escribió diez años antes, en 1923, <sup>[88]</sup> dato corroborado por José Mora Guarnido quien, cuando abandonó España definitivamente a finales de 1923, ya conocía la obra «por una primera lectura de su autor». <sup>[89]</sup>

El texto pasará luego por varias modificaciones, impuestas algunas de ellas, casi seguramente, por las circunstancias políticas, entre ellas la censura, en las que se halla el país bajo la dictadura de Primo de Rivera. Durante cuatro años, como veremos, Lorca no cesará en su lucha por ver representada *Mariana Pineda*. Cuatro años de constantes sinsabores que, en ciertos momentos, le llevarán al borde de la desesperación.

Preñado de proyectos, Federico va demorando su vuelta a la Residencia de Estudiantes. «¿Vendrás este invierno?», le pregunta Ernesto Halffter desde Madrid en una carta fechada el 19 de septiembre, que también firma Adolfo Salazar. <sup>[90]</sup> Parece ser que el poeta no abandonó Granada hasta noviembre. Entretanto, el 13 de octubre, Melchor Fernández Almagro publica en la revista *España* un penetrante artículo titulado «El mundo lírico de García Lorca» en el cual —Melchor será uno de los mejores críticos de Lorca— ilumina las raíces de la poética de su amigo:

El mundo lírico de Federico García Lorca es alto, ancho y profundo. «La estrella, arriba. El pulpo, abajo». La mirada de nuestro poeta se alza hasta los astros de más desvanecida presencia. Y se abate —conservando la devoción y el estupor— sobre los seres más miserables de la creación... Los niños cantan en una encrucijada del mundo. Nada de color local en el paisaje: todo alude a muchos horizontes. Y el sol y la luna que se suceden, son el sol y la luna de los cuentos de cualquier parte. (No hay Internacional más cierta y firme que la de los niños.)...

Y Melchor termina su análisis con palabras contundentes sobre el joven granadino que todavía sólo ha publicado un libro de versos:

Federico García Lorca —la gran revelación de la lírica reciente— cuenta veinticinco años. De niño, iba para músico, y ha parado en poeta. Bien se comprueba la presión de tal antecedente en la obra literaria de este victorioso cazador de ritmos. Hoy, cede a la tentación de los lápices de colores, y el color se incorpora al ritmo, para componer estampas y poemas. Poemas y estampas que se recatan en carpetas, de tiempo en tiempo entreabiertas con mano confidencial.<sup>[91]</sup>

Federico le agradece a Melchor su artículo, y en la misma carta le informa que está trabajando casi exclusivamente en la «obra poemática» —*Lola la comedianta*— que prepara con Falla, y que espera terminar pronto «para poder seguir mi *Marianita*».<sup>[92]</sup>

Pocas semanas después, el poeta está de regreso en su cuarto de la Residencia de Estudiantes, rodeado de aquel excepcional grupo de amigos de que ahora nos incumbe hablar.

## LOS AMIGOS DE LA «RESI»

Si Federico tenía entre los residentes numerosos amigos, el grupo que más frecuentaba era mucho más reducido y se componía principalmente de Emilio Prados, Luis Buñuel, Pepín Bello, Juan Vicéns y Salvador Dalí. A partir del otoño de 1924 también formará parte del grupo Rafael Alberti, asiduo visitante de la Residencia aunque nunca viviría allí.

A Emilio Prados (1899-1962), que cursa Ciencias Naturales, con notable desgana, en la Universidad Central, Federico le había conocido en Málaga, su ciudad natal, varios años antes, tal vez en el verano de 1912 (ya sabemos que la familia García Lorca solía pasar algunas semanas de cada verano allí).<sup>[1]</sup> El reencuentro de los dos andaluces en la «Resi» en 1919 se traduce pronto en estrecha amistad.

Enfermo del pecho desde niño, Emilio Prados es de una sensibilidad a flor de piel, intensamente introvertido y solitario. En las páginas de su *Diario íntimo*, escrito esporádicamente entre 1919 y 1921, expresa las dudas, angustia y desesperación que entonces le atenazan.<sup>[2]</sup> Vuelve insistentemente sobre el fracaso de sus amores con Blanca, inspiradora de sus primeros versos. Siente asco de sí mismo, de su falta de voluntad, de su egoísmo, de sus «sentimientos perversos».<sup>[3]</sup> Se analiza obsesivamente, y es consciente de una honda, desgarradora división en su personalidad que con frecuencia le impide todo trabajo creativo. «¡No hay mayor desdicha que la de sentir desprecio y asco por uno mismo!», apunta un día.<sup>[4]</sup>

Prados cree durante un tiempo haber hallado en Federico al verdadero amigo que siempre ha buscado. En un pasaje de su *Diario* correspondiente probablemente al otoño de 1920, leemos:

La única gran alegría que he tenido ha sido el haber encontrado en Federico al amigo que tanto deseaba. A él le he abierto mi corazón y él ha sabido comprenderlo. Al principio de conocerle no lo pude comprender bien, su poesía, su literatura, lo envolvían en una costra difícil de atravesar; pero luego una vez que he logrado llegar a su corazón he comprendido su bondad infantil y su cariño. Tendría

un enorme desengaño si esta idea que de él tengo fuera falsa; pero creo que esta vez he encontrado el compañero que buscaba y con el que podré hablar de mis cosas íntimas sin que se ría de ellas. Su manera de ser y de pensar es muy semejante a la mía, su misma *niñez de hombre*, su afán por subir a la cumbre de la gloria, su [\*] no comprendido, pero deseado por desear lo nuevo y lo revolucionario: todo es igual a lo mío. Sus ideales políticos, contrarios a su bienestar, son los mismos míos, y esto le hacen que sea más querido por mí.<sup>[5]</sup>

**\* Palabra tachada en el manuscrito. Creemos leer «satanismo».**

Estas observaciones no tienen desperdicio. Sabemos por otros testimonios que Federico, pese a lo que hubiera podido declarar en ciertas ocasiones, no era en absoluto indiferente a la fama.<sup>[6]</sup> Mientras que, al aludir Prados a los «ideales políticos» de Lorca, «contrarios a su bienestar», no hace sino confirmar lo que se desprende de los primeros escritos del granadino, siempre alineado al lado de las víctimas de la injusticia social. Acaso no esté de más colocar junto a este comentario de Prados unas palabras dirigidas a Federico el 24 de junio de 1921 —es decir, más o menos en las mismas fechas— por otro amigo, Rafael Azpitarte: «Mi enhorabuena más sincera —rezan— por tu cargo de bibliotecario de la juventud izquierdista de Granada».<sup>[7]</sup> ¿Broma? Creemos que no, aunque no ha sido posible averiguar de qué agrupación habría sido elegido bibliotecario el joven poeta.

Y Prados sigue apuntando sus reflexiones acerca de Lorca:

Quisiera tenerlo estos días aquí para poderle contar todo lo que en estos días siento, y estoy seguro que sabría consolarme y alegrarme en mis tristezas. Tengo grandes ganas también de que esté aquí para organizar la propaganda de nuestros comunes ideales, que tantas ganas tengo de ver realizados. Mi sangre toda la daría por ver a la humanidad unida con amor, y que la igualdad fuera completa para todos. Me da horror pensar cuánta hambre y cuántos sufrimientos hay que pueden cambiarse en alegrías.

En fin, cuando venga Federico trabajaremos con ardor por esta causa y aun cuando de mí no espero grandes triunfos, pues no tengo confianza en mi inteligencia embrutecida, a él le hablaré con el corazón y él suplirá mi falta...<sup>[8]</sup>

Está claro, pues, que Lorca y Prados habían hablado largamente de sus preocupaciones sociales y de su mutuo deseo de luchar por la causa de la igualdad

y del amor. Pero viene pronto cierta desilusión con Federico por parte del malagueño. Ahora se queja de que, pese a haberle abierto a Lorca su corazón, éste parece no haber caído en quién es:

He recibido una carta de Federico que me ha producido gran extrañeza. ¿Es que no me comprende todavía? El habla como si realmente me conociera a fondo y, por lo que se deduce de su carta, está bastante equivocado. Molesto por ello le he contestado inmediatamente, diciendo cosas que sentía en aquel momento y otras que dije sólo por ver qué efecto le producían, como es por ejemplo el que no debe juzgarme por mis cartas de este verano...<sup>[9]</sup>

Poco después Prados va a Suiza, al sanatorio de Davos, para que traten de curarle su tuberculosis pulmonar, que ahora se ha agravado. Por su *Diario* sabemos que ha habido una ruptura con Lorca. «Tú bien sabes el desengaño que he tenido con Federico —le confía al cuadernito—. Le abrí mi alma. A él ha sido a la única persona que se la he mostrado tal cual es. Llegué a considerarlo como hermano y luego nuestra amistad ha terminado de una manera tan trágica, tan trágica».<sup>[10]</sup> No sabemos qué ocurriría para que se rompiera aquella relación. Tal vez, como ha sugerido José Luis Cano,<sup>[11]</sup> Prados le pedía demasiado a Federico, siempre rodeado de amigos y admiradores. La ruptura, de todas maneras, no iba a ser definitiva, ni mucho menos, reanudándose la amistad al volver Prados a España.

Para Federico, Emilio Prados —así como el gran amigo y colaborador suyo, Manuel Altolaguirre— siempre representará a Málaga y sus olas. La «Balada del agua del mar», fechada en 1920 e incluida en *Libro de poemas*, va dedicada «A Emilio Prados (cazador de nubes)».<sup>[12]</sup> La *suite* titulada «Estampas del mar», probablemente compuesta a finales de 1920, está dedicada a Prados y Altolaguirre.<sup>[13]</sup> Y en el «diálogo» *La doncella, el marinero y el estudiante*, de 1925, aparecen Prados y Altolaguirre «enharinados por el miedo del mar».<sup>[14]</sup>

Serán estos dos poetas malagueños, finalmente, los editores no sólo del libro *Canciones*, publicado en 1927, sino, en su revista *Litoral*, de numerosas colaboraciones lorquianas.

José (*Pepín*) Bello, nacido en 1904 en la ciudad aragonesa de Huesca, hijo de un conocido y próspero ingeniero, era seis años menor que Lorca y uno de los primeros «residentes», pues habiendo vivido en la efímera Residencia de Niños de la calle de Fortuny, se trasladó con ella a la Colina de los Chopos en 1915. Allí, terminado el bachillerato, vivirá hasta finales del curso 1923-1924, cuando su familia se muda a Madrid.<sup>[15]</sup>

Pepín Bello, de un arrollador encanto personal, sería íntimo amigo de Lorca, Buñuel y Dalí y, dados su buen humor e imperturbabilidad, sortearía las tensiones que a veces dividían a los otros tres compañeros. Pepín, siempre risueño, afable y ocurrente, se llevaba bien con todos. «Buenazo, imprevisible, aragonés de Huesca, estudiante de Medicina que nunca aprobó un examen... ni pintor, ni poeta, Pepín Bello no fue nada más que nuestro amigo inseparable»: es el testimonio de Luis Buñuel, en su libro de memorias *Mi último suspiro*.<sup>[16]</sup> Testimonio un poco injusto, pues Bello, diletante nato, tenía un indudable temperamento de artista —allí están varios dibujos y versos suyos— que, sencillamente, nunca se preocupó en desarrollar.

Es una desgracia el que de las muchas cartas escritas por Federico a Pepín Bello sólo conozcamos algunos fragmentos, todos ellos de 1925.<sup>[17]</sup> En éstos se trasluce el afecto que siente por el joven amigo, cuyo estilo epistolar elogia y por cuya familia se interesa. Lorca le enviará aquel verano, desde la Vega de Granada, una copia dedicada de la fotografía hecha por Pepín durante el curso recién acabado, y en la cual el poeta aparece vestido de moro. «A Pepín. Recuerdo de nuestro cuarto de la Residencia, 1924-1925», dice la dedicatoria (realmente se trataba del curso 1923-1924). «¿Qué recuerdo como un ave medio viva, medio soñada, te trae esta foto oriental de mi “vera efigie”? —le pregunta Federico—. ¿Qué te recuerda cuando me hiciste la foto? ¿No ves en la blanca pared colgado tu reloj de pulsera? ¿No ves tu famosa manta a cuadros?».<sup>[18]</sup>

Es curioso constatar cómo, a través de los años, sigue aflorando en el poeta el deseo —o la necesidad— de ataviarse de vez en cuando de musulmán granadino, como si con ello quisiera afirmar su afinidad espiritual con los ya lejanos moradores de la Alhambra y del Albaicín. Esta fotografía es buena prueba de ello.

Durante el curso 1923-1924 Federico le regala a Pepín un poema que evoca no sólo su amistad sino el ambiente de camaradería que predominaba entre los que tenían la suerte de poder hospedarse en la casa dirigida por don Alberto Jiménez Fraud:

#### TARDECILLA DEL JUEVES SANTO

1924

Cielo de Claudio Lorena.

El niño triste que nos mira

y la luna sobre la Residencia.

— — — —

Pepín, ¿por qué no te gusta

la cerveza?

En mi vaso la luna redonda,

¡diminuta!, se ríe y tiembla.

— — — —

Pepín: ahora mismo en Sevilla

visten a la Macarena.

Pepín, mi corazón tiene

alamares de luna y de pena.

— — — —

El niño triste se ha marchado.

Con mi vaso de cerveza,

brindo por ti esta tarde

pintada por Claudio Lorena.

FEDERICO<sup>[19]</sup>

Aquel mismo día de Jueves Santo de 1924 —el 17 de abril— Pepín le pregunta al poeta cómo visualizaría una Semana Santa en Aragón. Federico coge sus lápices y dibuja, en un momento, una escena de «Frailes entrando en S. Juan de la Peña», monasterio que no ha visto nunca.<sup>[20]</sup> El dibujo, sin duda, intenta expresar la sobriedad de la Semana Santa aragonesa, sobriedad que contrasta con la exuberancia de la sevillana.



Las cartas de Pepín Bello a Federico, algunas de las cuales se conservan en el archivo del poeta, tienen un encanto muy suyo, y son elocuente demostración del afecto que sentía el joven aragonés por el granadino, a quien gusta de apodarar, cariñosamente, *Cereza*. Estas cartas suelen estar repletas de anécdotas familiares, cruzando por ellas una multitud de parientes y amigos y prodigándose detalles de comidas y conversaciones. Una de ellas, fechada en Zarauz (Guipúzcoa) el 27 de agosto de 1924, tiene un interés especial. Pepín expresa aquí, entre alusiones a Juan Vicéns, Luis Buñuel, Rafael Sánchez Ventura, Enrique Díez-Canedo y otros compañeros suyos y de Lorca, así como a sus hermanos Manolo y Severino (*Filín*), una profunda nostalgia por los días de la Residencia; días que han terminado ya irrevocablemente, pues el padre de Pepín acaba de instalarse en Madrid, donde ha sido destinado como director del canal de Isabel II:

Queridísimo e inolvidable Federico:

No te puedes figurar las ganas que tenía de escribirte. Ahora, que si no lo he hecho, no creas que ha sido por olvido sino por pereza. En fin, no tengo por qué darte explicaciones, ya me conoces. Supongo recibirías mi carta desde Huesca en la que te decía que habían estado Vicéns y Sánchez Ventura y en la que, además, prometía escribirte como te mereces desde Zarauz. Aquí lo paso admirablemente, tengo muchos amigos y amigas, todos muy animados, pero yo continuamente estoy pensando si tú estuvieras aquí conmigo. ¡Qué bien estaríamos! Formaríamos rancho aparte, desde luego. ¡Qué lástima me da pensar que ya no nos volveremos a reunir en la Residencia! Se acabó aquello. Sí, es verdad que se acabó aquello pero nuestra amistad, este cariñazo que nos tenemos, eso no se ha terminado ni se terminará aunque no nos viésemos en años. Aquí cuando hablo de ti con algún amigo que te conoce personalmente, como Ansuátegui\* etc., o de nombre, y hablo de nuestra amistad, siempre digo que eres mi mejor amigo, el que más quiero, ¿verdad que sí, cereza?

Anteayer pasó por aquí en su automóvil Buñuel y me vino a ver. Venía con su madre y una amiga. Éstas se fueron con otras señoras conocidas y Buñuel se vino conmigo. Estuvimos paseando por la playa con Díez-Canedo que está veraneando aquí. Después de comer fuimos en su auto Buñuel, Canedo y yo a Zumaya, pues ellos iban a sacar las entradas para los toros, esa corrida que ha organizado Zuloaga que fue ayer y ha resultado admirable, ya verás algo en los periódicos, si es que los lees. Allí en Zumaya vimos el museo de Zuloaga que Conrado\*\* y yo ya conocíamos y que a Buñuel le gustó muchísimo pues tiene una porción de Grecos y Goyas muy interesantes. Como puedes suponerte, con Buñuel y Canedo hablamos de ti *muy mal*. Hoy, después de comer, hemos estado viendo unas revistas inglesas

que han traído mis hermanas en las que hay unas fotos preciosas de la Alhambra y esto me ha hecho recordarte de nuevo. No dudo que el año que viene irás a Madrid donde nos veremos, si no con la frecuencia que el año pasado, porque eso es imposible, por lo menos con mucha. Tito\*\*\* va a venir a pasar unos días en mi casa, la despedida será triste pues no sé cuándo nos volveremos a ver aunque Manolo y yo gestionamos la ida a Huesca en Navidades. De todos modos los días que esté aquí procuraremos pasarlos lo mejor posible y no olvidaremos el juego del *clavo*.

Adiós queridísimo Federico, contéstame pronto, son tus cartas las que más agradezco. Un abrazón a tu hermano Paquito y para ti muchos y un beso en la frente de tu mejor amigo Pepín [*aquí, dibujo de una cereza*] ¡Cereza! Filín quizá venga para Navidad a Madrid. Ya tenemos la casa puesta en Madrid.<sup>[21]</sup>

**\* Nos informa amablemente Pepín Bello que este vasco, muy amigo de Lorca, fue después falangista de la guardia personal de José Antonio Primo de Rivera.**

**\*\* José Bello no logra recordar la identidad de esta persona.**

**\*\*\* El abogado Tito Oarasa, de Huesca, íntimo amigo de Bello.**

En agosto de 1927 Pepín Bello se trasladaría a Sevilla, donde llegaría a relacionarse estrechamente con el mundo literario y artístico de la ciudad andaluza.<sup>[22]</sup>

Luis Buñuel (1900-1983), de temperamento muy distinto al de Pepín Bello, con quien no tardó en intimar, había llegado a la Residencia de Estudiantes desde Zaragoza, recién terminado su bachillerato, en 1917. Como Lorca, a quien no conocerá hasta 1919, Luis había querido estudiar música en París, pero sus padres, como en el caso del granadino, se habían opuesto resueltamente a ello.<sup>[23]</sup>

Buñuel se quedaría en la Residencia de Estudiantes hasta principios de 1925, cuando se iría a la capital francesa a probar suerte. Muy poco antes de morir escribiría: «Puedo decir que a él [Alberto Jiménez Fraud] y su Residencia le debo todo lo que soy».<sup>[24]</sup>

En Madrid, Buñuel había empezado a estudiar, sin entusiasmo alguno, para ingeniero agrónomo. No le gustó la carrera y la cambió pronto por la de ingeniero industrial. Tampoco le agradaban aquellos estudios. Su padre accedió entonces a

que siguiera su inclinación por las Ciencias Naturales, y durante un año se entregará —en el Museo de Historia Natural, a dos pasos de la «Resi»— a estudiar Entomología. Al futuro cineasta siempre le fascinarían los insectos. Finalmente, se matriculará en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central, licenciándose, en 1924, en Historia.<sup>[25]</sup>

En la Residencia, Buñuel se convierte rápidamente en uno de los «raros» de la casa. Se aficiona al deporte, corriendo cada mañana, en calzón corto y descalzo —incluso en tiempos de escarcha—, por el campo de entrenamiento de la Caballería del cercano cuartel de la Guardia Civil de Bellas Artes.<sup>[26]</sup> Un día llega incluso a escalar la fachada de uno de los pabellones, ante el asombro de sus compañeros.<sup>[27]</sup> También practica el boxeo, aunque sin la tenacidad que se ha dicho: Buñuel es verbalmente agresivo, virulento, pero nunca será pugilista de verdad.<sup>[28]</sup> Está orgulloso, esto sí, de la dura musculatura de su cuerpo y de la firmeza de su vientre, y le gusta echar pulsos a sus amigos (entre ellos al ex campeón mundial de boxeo, el negro Jack Johnson).<sup>[29]</sup> Esta costumbre de echar pulsos no le abandonará nunca. Hay en el joven Buñuel, sin duda, una imperiosa necesidad de hacer alarde de su virilidad.

En su libro de memorias *Mi último suspiro* —libro caótico en cuanto a cronología, y repleto de inexactitudes—, Buñuel habla de sus visitas a los burdeles de Madrid («los mejores del mundo, sin duda»);<sup>[30]</sup> de sus experimentos en materia de hipnosis;<sup>[31]</sup> de sus bromas, que a veces consistían en tirar cubos de agua fría debajo de las puertas de los dormitorios... o a la cabeza de sus compañeros;<sup>[32]</sup> de su amistad con Ramón Gómez de la Serna, máximo jerarca de la tertulia literaria de Pombo, a la que Buñuel asiste religiosamente;<sup>[33]</sup> y de su amor por el jazz:

El jazz me tenía cautivado, hasta el extremo de que empecé a tocar el banjo. Me había comprado un gramófono y varios discos norteamericanos, que escuchábamos con entusiasmo mientras bebíamos grogs al ron, que yo mismo preparaba (el alcohol estaba prohibido en la Residencia, incluso el vino con la comida, so pretexto de evitar las manchas en los manteles blancos).<sup>[34]</sup>

Buñuel tenía la suerte de disfrutar de un notable desahogo económico, pues su padre era uno de los ricos de Zaragoza. Además podía contar siempre con la indulgencia de su madre, así como Federico con la de la suya. Ambas mujeres eran mucho más jóvenes que sus maridos, y con ellas los hijos tenían más confianza que con sus padres. A los pocos meses de fallecer el padre de Buñuel, en 1923, éste ya se había comprado un flamante Renault en el cual él y sus amigos residentes daban largas giras por los alrededores de Madrid,<sup>[35]</sup> y que hemos visto aparecer por

Zarauz —verano de 1924— en la carta antes citada de Pepín Bello a Federico.

En cuanto a los contactos de Buñuel con los *ultraístas* (cuya revista *Ultra. Poesía. Crítica. Arte* empieza a editarse en enero de 1921), merece la pena citar unas palabras del cineasta al respecto. Fueron pronunciadas en el curso de una entrevista celebrada en 1980, y demuestran que al aragonés le atraía, en la época en que conoce a Lorca, el anarquismo:

—Entonces nacía el ultraísmo; era hacia el 19, si no recuerdo mal. Con Guillermo de Torre, Humberto Rivas... Borges estaba por allá en esa época y era ultraísta. También Barradas, Chabás, Pedro Garfias. Nos interesaba todo, y particularmente la cuestión social. Una vez participamos en una manifestación contra la pena de muerte, a la puerta de la cárcel... Entre los ultraístas había algunos anarquistas, como Garfias y Ángel Samblancat. Yo sentía simpatía por los anarquistas... En aquel tiempo los que, como yo, se interesaban por el aspecto sociopolítico de la época, no podían sino acercarse al anarquismo.<sup>[36]</sup>

Buñuel, plenamente identificado con los propósitos iconoclastas del poeta Pedro Garfias y sus correligionarios ultraístas, publicaría, durante 1922 y 1923, varias prosas vanguardistas, heraldos de su posterior ingreso en las filas del superrealismo parisiense.<sup>[37]</sup>

Lo que no hizo Buñuel por estos años, pese a haberse dicho muchas veces, fue organizar en la Residencia de Estudiantes un cineclub.<sup>[38]</sup> Sólo en 1927 se fundará en Madrid el Cine-Club Español: su propulsor será Ernesto Giménez Caballero y uno de sus colaboradores más eficaces, eso sí, Luis Buñuel.

En *Mi último suspiro* Buñuel evoca la amistad que entabló con Lorca en la «Resi». Fue inmediata y profunda, a pesar de —o tal vez a causa de— las diferencias temperamentales que separaban al «aragonés tosco» del «andaluz refinado» (las descripciones son de Buñuel, que notó en seguida la «evidente propensión a la elegancia» de Lorca y la «corbata impecable» que solía lucir).<sup>[39]</sup> Muchas tardes los dos amigos van al descampado —hoy recinto del Consejo Superior de Investigaciones Científicas— que se extiende detrás de los pabellones. Allí, sentados sobre la hierba, el poeta lee sus versos. «Fui trasformándome poco a poco ante un mundo nuevo que él iba revelándome día tras día», recuerda Buñuel en sus memorias,<sup>[40]</sup> tal vez exagerando la influencia sobre su sensibilidad de aquella convivencia diaria con la poesía.<sup>[41]</sup>

Pero la amistad tuvo sus altibajos. Un día alguien le comentó a Buñuel que

uno de los residentes, un vasco fuerte llamado Martín Domínguez, iba diciendo que Federico era homosexual. Buñuel no podía creerlo. «Por aquel entonces en Madrid no se conocía más que a dos o tres pederastas»,<sup>[42]</sup> escribe, ampliando en otro momento de sus memorias:

En nuestra juventud, no nos agradaban los pederastas... Debo añadir que yo llegué a desempeñar el papel de agente provocador en un urinario madrileño. Mis amigos esperaban afuera, yo entraba en el edículo y representaba mi papel de cebo. Una tarde, un hombre se inclinó hacia mí. Cuando el desgraciado salía del urinario, le dimos una paliza, cosa que hoy me parece absurda.

En aquella época, la homosexualidad era en España algo oscuro y secreto. En Madrid solamente se conocían tres o cuatro pederastas declarados, oficiales. Uno de ellos era un aristócrata, un marqués, que debía de tener unos quince años más que yo. Un día, me lo encuentro en la plataforma de un tranvía y le aseguro al amigo que tengo al lado que voy a ganarme veinticinco pesetas. Me acerco al marqués, le miro tiernamente, entablamos conversación y él acaba citándome para el día siguiente en un café. Yo hago valer el hecho de que soy joven, que el material escolar es caro. Me da veinticinco pesetas.

Como puede suponerse, no acudí a la cita. Una semana después, también en el tranvía, encontré al mismo marqués. Me hizo un gesto de reconocimiento, pero yo le respondí con un ademán grosero del brazo. Y no le volví a ver más.<sup>[43]</sup>

Este pasaje revela tanto sobre la mentalidad a veces gamberril y cínica del Buñuel de entonces como acerca de la hostilidad social que rodeaba en tiempos de Primo de Rivera a los homosexuales.

Dada la actitud de Buñuel hacia los pederastas, y el hecho de que «nada permitía suponer que Federico lo fuera»,<sup>[44]</sup> los rumores que iba propagando Martín Domínguez en torno al poeta le molestaban profundamente al agresivo aragonés. Y decidió hacer algo. La escena se inicia en el comedor de la Residencia, donde Buñuel y Lorca están comiendo, y podría pertenecer a una de las películas del futuro cineasta:

Estábamos sentados en el refectorio, uno al lado del otro, frente a la mesa presidencial en la que aquel día comían Unamuno, Eugenio d'Ors y don Alberto, nuestro director. Después de la sopa, dije a Federico en voz baja:

—Vamos fuera. Tengo que hablarte de algo muy grave. —Un poco

sorprendido, accede. Nos levantamos.

Nos dan permiso para salir antes de terminar. Nos vamos a una taberna cercana. Una vez allí, digo a Federico que voy a batirme con Martín Domínguez, el vasco.

—¿Por qué? —me pregunta Lorca.

Yo vacilo un momento, no sé cómo expresarme y a quemarropa le pregunto:

—¿Es verdad que eres maricón?

Él se levanta, herido en lo más vivo, y me dice:

—Tú y yo hemos terminado.

Y se va.

Desde luego, nos reconciamos aquella misma noche. Federico no tenía nada de afeminado ni había en él la menor afectación. Tampoco le gustaban las parodias ni las bromas al respecto, como la de Aragon, por ejemplo, que cuando, años más tarde, vino a Madrid a dar una conferencia en la Residencia, preguntó al director, con ánimo de escandalizarle —propósito plenamente logrado—: «¿No conoce usted algún meadero interesante?».<sup>[45]</sup>

Al lado de este testimonio —al que tal vez sólo se puede atribuir una veracidad relativa—<sup>[46]</sup> habría que colocar el de Pepín Bello, que ha insistido enfáticamente en que, durante aquellos primeros años de Federico en la Residencia, ni él ni nadie se daba cuenta de la homosexualidad del poeta: «Jamás, jamás, en nuestra época de la Residencia, ni dijimos ni pensamos que Federico era maricón, porque no lo era». Bello insiste, además, que en la Residencia nunca se hablaba abiertamente de temas sexuales. Y concede que, en lo tocante a Lorca, lo que sí notaban los otros residentes era que el poeta no compartía la obsesión generalizada de aquellos estudiantes con las mujeres. Tal singularidad la achacaban a la condición de enfervorizado artista entregado en cuerpo y alma a la creación de su obra.<sup>[47]</sup>

No cabe duda que la homosexualidad era entonces un tema extraordinariamente tabú, y que la gran mayoría de los estudiantes con tales tendencias hacían todo lo posible por ocultar su verdadera personalidad. José Moreno Villa, gran amigo del grupo de Buñuel y Lorca, es de los pocos que han

tenido el valor de reconocer que, en la «Resi», algunos no ignoraban la homosexualidad de Lorca. «No todos los estudiantes le querían —escribe en *Vida en claro*—. Algunos olfateaban su defecto y se alejaban de él. No obstante, cuando abría el piano y se ponía a cantar, todos perdían su fortaleza».<sup>[48]</sup>

Buñuel recuerda, después de afirmar, otra vez, que fue Lorca quien le hizo descubrir la poesía, especialmente la poesía española, su participación juntos en las fiestas de San Antonio de 1924. En el dorso de una foto en la que se ve a los dos amigos montados en una moto de cartón, Federico estampó este canto a la amistad:

La primera verbena que Dios envía

es la de San Antonio de la Florida.

Luis: en el encanto de la madrugada

canta mi amistad siempre florecida,

la luna grande luce y rueda

por las altas nubes tranquilas,

mi corazón luce y rueda

en la noche verde y amarilla,

Luis, mi amistad apasionada

hace una trenza con la brisa.

El niño toca el pianillo

triste, sin una sonrisa,

bajo los arcos de papel

estrecho tu mano amiga.<sup>[49]</sup>

Si Federico despertó en Luis Buñuel el gusto por la poesía, también le hizo descubrir libros que tendrían una marcada influencia sobre su labor de cineasta. Entre éstos habría que destacar *La leyenda áurea*, de Jacopo di Voragine, «el primer

libro —puntualiza Buñuel— en que encontré algo acerca de san Simeón el Estilita, que más adelante devino *Simón del desierto*». Y añade el aragonés, después de esta alusión a una de sus películas más conocidas: «Federico no creía en Dios, pero conservaba y cultivaba un gran sentido artístico de la religión».<sup>[50]</sup> La influencia de *La leyenda áurea* se percibe también en la obra del propio Lorca.<sup>[51]</sup>

Buñuel recuerda en sus memorias cómo, después de tener una visión, fundó —el día de San José de 1923— la noble «Orden de Toledo» en homenaje a aquella maravillosa ciudad romana, visigoda, mora, hebrea y cristiana de la cual se había enamorado perdidamente. Se nombró a sí mismo *condestable* de la Orden. Entre los fundadores estaban Federico y Francisco García Lorca, Rafael Sánchez Ventura, Pedro Garfias, Augusto Centeno y, como secretario, Pepín Bello. La Orden, que seguiría admitiendo a nuevos miembros, tanto españoles como extranjeros, hasta 1936, constaba de *caballeros* (entre ellos Dalí, Alberti, René Crevel y el pintor Hernando Viñes) y *escuderos* (entre los cuales figuraban Roger Desormières y su mujer Colette, José María Hinojosa, Manuel Ángeles Ortiz y Ana María Custodio). Luego había el *jefe de invitados de los escuderos*, que era José Moreno Villa, *los invitados de los escuderos* y, finalmente, en el escalón más humilde de la Orden, *los invitados de los invitados de los escuderos*. «Para acceder al rango de caballero había (dijo Buñuel) que amar a Toledo sin reserva, emborracharse por lo menos durante toda una noche y vagar por las calles. Los que preferían acostarse temprano no podían optar más que al título de escudero».<sup>[52]</sup>

Aquellos fervorosos de Toledo se solían hospedar en la famosa Posada de la Sangre, antiguamente del Sevillano, escenario de *La ilustre fregona* de Cervantes. La fonda, que estaba situada justo debajo del Alcázar y sería destruida durante la guerra civil, no había cambiado apenas desde el siglo XVII. No tenía agua corriente, pero ello no importaba toda vez que a los miembros de la Orden les estaba vedado lavarse durante su estancia en la ciudad sagrada.<sup>[53]</sup>

María Luisa González y su hermana Ernestina, dos atractivas jóvenes que pertenecían al Cuerpo de Archivos, Bibliotecas y Museos, visitaban con frecuencia la Residencia y eran amigas del grupo de Buñuel, Dalí y Lorca. En 1925 María Luisa se casaría con Juan Vicéns, y poco tiempo después iría el matrimonio a París a encargarse de la Librairie Espagnole de la calle Gay-Lussac.<sup>[54]</sup> Tanto María Luisa como su hermana pertenecían a la Orden de Toledo, y la primera conserva varias fotografías sacadas durante aquellos felices tiempos. Expresan el sentido intensamente lúdico y burlesco que animaba al grupo de amigos. Allí, en un retrato de enero de 1925, están Dalí, Hinojosa, Juan Vicéns, Pepín Bello, Moreno Villa y la propia María Luisa, todos en actitud burlona y, en su mayoría, disfrazados. Buñuel,



como gustaba de hacerlo, lleva una impecable sotana y bonete de cura (en otra foto aparece en un baile de disfraces en Madrid vestido de monja). Dalí también está, con su pipa de siempre (que nunca fumaba), pelo lacio bajo un sombrero de ala ancha y, alrededor de los hombros de un *blazer* inglés elegantísimo, una enorme capa. Falta Lorca, que aún no ha vuelto a la Residencia después de las vacaciones de Navidad.

En *La arboleda perdida* Rafael Alberti ha contado, con inimitable gracia, las peripecias de su iniciación en la famosa Orden de Toledo, celebradas al día siguiente por los cofrades ante una cazuela de las famosas perdices escabechadas de la Venta del Aire.<sup>[55]</sup>

Buñuel y Lorca eran ya amigos cuando, en el otoño de 1922, había llegado Salvador Dalí a la Residencia de Estudiantes.

Nacido en Figueras (Gerona) en 1904, Dalí había cumplido dieciocho años aquel mayo, y acababa de aprobar el examen de ingreso en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado (Academia de Bellas Artes de San Fernando), solicitado el 11 de septiembre de 1922.<sup>[56]</sup> Habían venido con él a Madrid su padre, Salvador Dalí y Cusí —acomodado notario de Figueras— y su hermana Ana María. La madre, Felipa Domènech, había muerto de cáncer en 1921.<sup>[57]</sup>

La presentación de los Dalí a Alberto Jiménez Fraud se había efectuado a través de los buenos oficios del dramaturgo Eduardo Marquina, casado con Mercedes Pichot, hija de una conocida familia de artistas que tenía con don Salvador y sus hijos estrecha amistad.<sup>[58]</sup>

En su libro *Salvador Dalí, visto por su hermana*, Ana María, que en 1922 tenía doce años, ha recordado aquella visita, y la sorpresa que ocasionó entre los madrileños el aspecto bastante estrafalario de los tres ampurdaneses:

En efecto, la indumentaria de Salvador llegaba ya a un grado de extravagancia alarmante. Acaso por ser los últimos tiempos que le quedaban de ser el «señor Patillas», acentuaba más los rasgos que como tal le caracterizaban. La melena le cubría enteramente el cogote; la chalina asumía unas proporciones enteramente anormales; llevaba, además, una boina negra y peluda y una capa muy extraña. Mi padre, con su cabello blanco y su aspecto venerable; yo, niña todavía, peinada con tirabuzones; los tres vestidos de negro, preocupados, sin ver siquiera dónde poníamos el pie, tropezando con todo el mundo, debíamos de tener, ciertamente, un aspecto inquietante.<sup>[59]</sup>

En la Residencia, donde Ana María y su padre paran estos días con Salvador, los Dalí se sienten, por el contrario, perfectamente a gusto. Allí los estudiantes les tratan con afabilidad, como a seres normales. Entre los residentes no se encuentra en estos momentos Lorca, que —ya lo hemos visto— no volverá a Madrid hasta terminada su carrera de Derecho, a principios de 1923.<sup>[60]</sup>

Salvador Dalí, a su llegada a la Residencia, era un joven bello y delgado, con ojos verdes que llamaban la atención, y de una timidez exagerada, morbosa. «Era la persona más tímida que he conocido», ha dicho Pepín Bello.<sup>[61]</sup> Y el escultor Cristino Mallo, compañero de Salvador en la Academia de San Fernando, le ha recordado así: «Lo formidable de este Dalí, que hizo después cosas tan escandalosas, es que por encima de todo era muy tímido».<sup>[62]</sup> Hay otros varios testimonios en el mismo sentido. Para Rafael Sánchez Ventura, amigo del grupo de la «Resi», el Dalí de aquella época se parecía físicamente a Buster Keaton y era «de una timidez enfermiza».<sup>[63]</sup> Y ha dejado José Moreno Villa esta evocación del extraño joven: «Delgaducho, casi mudo, encerrado en sí, tímido (¿quién lo dijera?), como un niño abandonado por primera vez o separado violentamente de su padre y de su hermana, melencólico, no muy limpio, enfrascado siempre en las lecturas de Freud y de los teorizantes modernos de la pintura».<sup>[64]</sup>

El propio Dalí recuerda, en su *Vida secreta*, que había empezado a leer entonces *La interpretación de los sueños*. «Me pareció este libro uno de los descubrimientos capitales de mi vida —refiere—, y se apoderó de mí un verdadero vicio de autointerpretación, no sólo de los sueños, sino de todo lo que me sucedía, por casual que pareciese a primera vista».<sup>[65]</sup>

Durante los primeros meses en Madrid, Dalí apenas se comunica con los demás residentes, encerrándose en su cuarto cuando no asiste a sus clases o visita el Prado. Pero no tarda mucho tiempo en ser «descubierto», acontecimiento que evoca en los siguientes términos:

Un día en que me hallaba fuera, la camarera había dejado mi puerta abierta, y Pepín Bello vio, al pasar, mis dos pinturas cubistas. No pudo esperar a divulgar tal descubrimiento a los miembros del grupo. Éstos me conocían de vista y aún me hacían blanco de su cáustico humor. Me llamaban el «músico», o «el artista», o «el polaco». Mi manera de vestir antieuropea les había hecho juzgarme desfavorablemente, como un residuo romántico más bien vulgar y más o menos velludo. Mi aspecto serio y estudioso, completamente desprovisto de humor, hacía verme aparecer a sus sarcásticos ojos como un ser lamentable, estigmatizado por la deficiencia mental y, en el mejor de los casos, pintoresco. En efecto, nada podía

formar un contraste más violento con sus ternos a la inglesa y sus chaquetas de golf, que mis chaquetas de terciopelo y mis chalinas flotantes; nada podía ser más diametralmente opuesto que mis largas greñas, que bajaban hasta mis hombros, y sus cabellos elegantemente cortados en que trabajaban con regularidad los barberos del Ritz o del Palace. En la época en que conocí al grupo, especialmente, todos estaban poseídos de un complejo de dandismo combinado con cinismo, que manifestaban con consumada mundanidad. Esto me inspiró al principio tanto pavor, que cada vez que venían a buscarme a mi pieza creía que me iba a desmayar.<sup>[66]</sup>

El encuentro de Federico y Salvador, ocurrido en febrero o marzo de 1923, fue, sin duda alguna, uno de los acontecimientos más significativos en la vida de ambos. Desde el primer momento, Lorca quedó fascinado, deslumbrado, por el pintor catalán, seis años menor que él, en tanto que Dalí, por su parte, se dio cuenta inmediatamente de lo absolutamente insólito de la personalidad del granadino. Escribe el pintor:

Aunque advertí en seguida que mis nuevos amigos iban a tomarlo todo de mí sin poder darme nada en cambio —pues realmente no poseían nada de que yo no tuviera dos, tres, cien veces más que ellos—, por otra parte la personalidad de Federico García Lorca produjo en mí una tremenda impresión. El fenómeno poético en su totalidad y en «carne viva» surgió súbitamente ante mí hecho carne y huesos, confuso, inyectado de sangre, viscoso y sublime, vibrando con un millar de fuegos de artificio y de biología subterránea, como toda materia dotada de la originalidad de su propia forma.<sup>[67]</sup>

El Dalí al que conoce Lorca a principios de 1923 está en plena etapa cubista. Le apasiona la geometría de las líneas puras. Odia el sentimentalismo. Rehúye la emoción. Y desprecia la religión. Como él mismo reconoce en una carta al crítico de arte Sebastià Gasch, en 1926, comenzó su amistad con Lorca «basada en un total antagonismo», antagonismo que resultaba del conflicto entre el «espíritu eminentemente religioso (erótico)» de Federico y el «anti-religioso (sensual)» del pintor. «Recuerdo aquellas inacabables discusiones que duraban hasta las tres o las cinco de la madrugada —le dice Dalí a Gasch— y que se han perpetuado a lo largo de nuestra amistad».<sup>[68]</sup>

Entre otras características del joven Dalí —ya hemos mencionado su timidez—, señalemos la facilidad con que cualquier persona de marcada personalidad podía influir en él;<sup>[69]</sup> su absoluta indiferencia ante los encantos femeninos;<sup>[70]</sup> el abundante dinero de que disponía, gracias a la generosidad de su

padre notario;<sup>[71]</sup> el hecho de frecuentar la obra de Picasso en momentos en que éste era prácticamente desconocido todavía en Madrid;<sup>[72]</sup> y su asombrosa vocación de pintor, que ha evocado Rafael Alberti en *La arboleda perdida*:

Dibujaba como quería, real o imaginado: una línea clásica, pura, una caligrafía perfecta, que aun recordando al Picasso de la etapa helenística, no era menos admirable; o enmarañados trazos como lunares peludos, tachones y salpicaduras de tinta, ligeramente acuarelados, que presagiaban con fuerza al gran Dalí surrealista de sus primeros años parisienses.

Con cierta seriedad muy catalana, pero en la que se escondía un raro humor no delatado por ningún rasgo de la cara, Dalí explicaba siempre lo que sucedía en cada uno de sus dibujos, apareciendo allí su innegable talento literario.<sup>[73]</sup>

No tardará demasiado Dalí en construirse, para poder contrarrestar los embates de su extrema timidez, una costra exhibicionista y rebelde a prueba de bala. Y ya, durante el curso 1923-1924, a raíz de unas protestas estudiantiles, será suspendido por un año de asistencia a la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado. Es el inicio de las escaramuzas dalianas con el profesorado de la docta institución de la calle de Alcalá, y el episodio será narrado, con inimitable gracia, tanto en la *Vida secreta* del pintor como en sus *Confesiones inconfesables*. La participación de Dalí en aquellos disturbios le llevará a un breve encarcelamiento en Figueras y Gerona, motivo, después, de bromas y sarcasmos.<sup>[74]</sup>

Acerca del zaragozano Juan Vicéns (1895-1959), que luego se casará con María Luisa González, como queda dicho, y que morirá en Pekín, la historia no nos ha dejado una información muy completa. Su cuarto era célebre en la Residencia por la abigarrada colección de extraños objetos —comprados en el Rastro— que en él se amontonaban. Allí se reunía con frecuencia el grupo para tomar el té. Era otra costumbre inglesa que había arraigado fuertemente en la casa regentada por Alberto Jiménez Fraud. Las cantidades de aquella infusión que ingerían los amigos eran tan descomunales que a Federico se le ocurrió un día plasmar la escena en un gracioso dibujo titulado «La desesperación del té», ejecutado en un ejemplar de *Impresiones y paisajes* regalado a Vicéns en 1924. «¡Té! ¡Té! ¡Más té! ¡Más té!», solían gritar los contertulios.<sup>[75]</sup>

Pero también había en la «Resi» aficionados al clásico café español. Un día, después de comer, Alberto Anabitarte y Federico se cruzaron con José Moreno Villa y Paulino Suárez (médico de los residentes), que se dirigían al laboratorio de Fisiología, dominio del doctor Negrín. «Fíjate tú —le dijo Anabitarte a Lorca— si se

necesita tener un buen estómago para tomar café allí junto a los perros destripados». Federico, asintiendo, soltó en el acto estos versos improvisados *ad hoc*:

Oliendo a tripas de perros

se van a tomar café

con los microbios del tifus

y la mosca tsétsé.<sup>[76]</sup>

El poeta compadecía profundamente a los perros utilizados en los experimentos de anatomía. En una fotografía sacada por Anabitarte se le ve con una de estas pobres criaturas en los brazos.

A las reuniones «de la desesperación del té» asistían a veces invitados no residentes, entre ellos Rafael Martínez Nadal, que había conocido a Federico en casa de la pianista Rosa García Ascot, alumna aventajada de Manuel de Falla antes del traslado del maestro a Granada.<sup>[77]</sup> Martínez Nadal sería uno de los mejores amigos del poeta... y uno de los más agudos comentaristas de la obra lorquiana. Otros visitantes frecuentes a estas reuniones son Rafael Sánchez Ventura —gran amigo de Buñuel y, como éste y Vicéns, zaragozano—, el pintor manchego Gregorio Prieto, a quien conoce Federico en abril de 1924,<sup>[78]</sup> y Rafael Alberti.

«Cuando dos poetas se conocen y se dan la mano por vez primera —ha escrito éste—, es como si dos corrientes transangélicas tropezaran, fundiéndose».<sup>[79]</sup> El encuentro entre Federico y Alberti —que había nacido en Puerto de Santa María en 1902— tuvo lugar en la Residencia de Estudiantes una tarde de comienzos del otoño de 1924. Los presentó el pintor Gregorio Prieto y, desde el primer instante, se sintieron amigos de toda la vida. Alberti había leído ya el *Libro de poemas* de Lorca, y oído múltiples anécdotas relacionadas con él, mientras Federico conocía algunos poemas de Alberti aparecidos en el suplemento literario de *La Verdad* de Murcia. El momento era apropiado, pues, para que se iniciara aquella amistad.<sup>[80]</sup>

A Rafael, entonces empeñado en la lucha por convertirse de pintor en poeta, Federico le anunció que eran, sin lugar a dudas, «primos» —según el uso gitano del término—, y le encargó en el acto, como ya dijimos, «un cuadro en el que se le viera dormido a orillas de un arroyo y arriba, allá en lo alto de un olivo, la imagen de la Virgen, ondeando en una cinta la siguiente leyenda: “Aparición de Nuestra Señora del Amor Hermoso al poeta Federico García Lorca”». Alberti accedió al ruego de su «primo», insistiendo, empero, en que sería la última obra pictórica que por el

momento ejecutara. Algunos días después le llevó su encargo, que el granadino, entre grandes muestras de entusiasmo, colocó en seguida sobre la cabecera de su cama.<sup>[81]</sup> El dibujo, recordado algo imprecisamente por Alberti en *La arboleda perdida*, se ha conservado. Dice la dedicatoria: «A Federico G. Lorca esta estampa del Sur en la inauguración de nuestra amistad. Rafael Alberti. 1924».<sup>[82]</sup>

La noche de aquel primer encuentro, después de cenar, Lorca le había recitado al nuevo amigo su «Romance sonámbulo», cuyo «misterioso dramatismo, más escalofriante todavía en la penumbra de aquel jardín de la Residencia susurrado de álamos», le impresionó hondamente al gaditano:

Verde que te quiero verde.

Verde viento. Verdes ramas.

El barco sobre la mar

y el caballo en la montaña.

Con la sombra en la cintura,

ella sueña en su baranda,

verde carne, pelo verde,

con ojos de fría plata...

Hasta pasadas las doce de la noche se quedan deambulando por el jardín los dos jóvenes poetas. «¡Primo! Fue con ese gracioso tratamiento gitano —recuerda Alberti—, que ya nunca más abandonó, como se despidió de mí aquel arrebatado andaluz oriental el primer día de nuestro encuentro en la Residencia de Estudiantes».<sup>[83]</sup>

Entre Lorca y Alberti se tejerá una complicada amistad, no exenta, a veces, de malentendidos.

No podía faltar en la Residencia el interés por la música y la poesía populares de España, tan de moda entonces, y cuyo estudio —como nos ha recordado Francisco García Lorca— formaba parte esencial del programa educativo de la Institución Libre de Enseñanza, de la cual era «hijuela» la «Resi».<sup>[84]</sup> Ramón Menéndez Pidal, presidente del Patronato de la Residencia en los primeros años,

había publicado, antes de 1920, numerosos trabajos sobre el romancero. Frecuentaba la Residencia Eduardo Martínez Torner, ferviente estudioso de la música popular, que editó, en 1920, un *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* y, en 1924, en las ediciones de la Residencia, sus *Cuarenta canciones españolas*. Francisco Rodríguez Marín, que entre 1882 y 1883 había dado a conocer en Sevilla su monumental *Cantos populares españoles*, aún proseguía, cuando Lorca llegó a Madrid, sus investigaciones sobre las coplas y el refranero. Falla, cuya amistad con el poeta hemos visto, era profundo investigador de la tradición musical popular, mientras que su maestro, Felipe Pedrell, daría a la imprenta, entre 1918 y 1922, un importante *Cancionero musical*. Otros muchos investigadores, tanto españoles como extranjeros, buceaban por esas fechas en el río de la cultura popular peninsular. Y todo ello influyó en Lorca, cuyas propias investigaciones folklóricas habían empezado unos años atrás.

José Moreno Villa y Rafael Alberti han recordado la presencia musical de Lorca en la Residencia, y las sesiones celebradas alrededor del gran piano de cola del salón de actos. «Federico era un alma musical de nacimiento, de raíz, de herencia milenaria —apunta Moreno Villa, acertadamente—. La llevaba en la sangre, como Juan Brevas, Chacón o la gran “Argentina”. Daba la impresión de que manaba música, de que todo era música en su persona».<sup>[85]</sup> Alberti, por su parte, evoca, con profunda nostalgia, el rincón donde se sentaba Federico, rodeado de amigos, ante aquel piano:

Si existe aún y hoy levantáramos su tapa, veríamos que guarda años enteros de melodías romancescas y canciones de España. La voz, las manos de Federico están enterradas en su caja sonora. Porque Federico era el cante (poesía de su pueblo) y el canto (poesía culta): es decir, Andalucía de lo *jondo*, popular, y la tradición sabia de nuestros viejos cancioneros. Aunque en casi todos los poetas contemporáneos del sur, con Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez a la cabeza, pueda encontrarse esta misma veta, este recuperado hilillo de agua transparente, es García Lorca quien con más fuerza y continuidad representa esta línea... Federico cantaba y se acompañaba, en ese piano que para él se abría en todas partes, con un gusto y una gracia muy suyos, reinventando las melodías y palabras semiolvidadas de esos cantos y cantes, sustituyendo las fallas de su memoria con añadidos de su invención. Es decir, era una fuente de poesía popular, que manaba con el mismo chorro, lleno de torceduras, ausencias e interrupciones que el verdadero que alimenta la memoria del pueblo. Aquel piano de cola, en aquel íntimo rincón de la Residencia, junto a aquella ventana por donde la madreselva florida asomaba su olor, recordará mejor que nadie la capacidad asombrosa de transformación, de recreación, de adueñamiento de lo de nadie y lo de todos, haciéndolo materia

propia, que, como un Lope de Vega, poseía Federico.<sup>[86]</sup>

Alberti nos recrea los improvisados desafíos folklóricos que a veces se organizaban entre Lorca, los jóvenes músicos Ernesto Halffter y Gustavo Durán, y otros residentes melómanos:

Los mozos de Monleón

se fueron a arar temprano

— ¡ay, ay! —

se fueron a arar temprano...

En aquellos primeros años de creciente investigación y renacido fervor por nuestras viejas canciones y romances, ya no era difícil conocer las procedencias.

— Eso se canta en la región de Salamanca — respondía, apenas iniciado el trágico romance de capea, cualquiera de los que escuchábamos.

— Sí, señor, muy bien — asentía Federico, entre serio y burlesco, añadiendo al instante con un canturreo docente —: Y lo recogió en su cancionero el presbítero D. Dámaso Ledesma.<sup>[87]</sup>

Lorca poseía un ejemplar del libro *Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares*, publicado por Eduardo Ocón en Málaga en 1874. Dicho libro, compilado con el objeto de «dar a conocer en el extranjero algunos de nuestros cantos nacionales y populares», ofrecía la singularidad de imprimir los textos de las canciones no sólo en castellano sino también en alemán. A Federico, según ha recordado el residente Alfredo Anabitarte, entonces excelente tenor, le gustaba interpretar especialmente, de los cantos recogidos y transcritos por Ocón, «El marabú», «El contrabandista» (de Manuel García) y las «Seguidillas sevillanas», cantando el texto alemán de estas últimas, entre la hilaridad de sus compañeros, con pronunciación exagerada y enfática:

Hoch, hoch, Se-vil-la!

Es le-be Se-vil-la!

Hoch, hoch, Se-vil-la!



Hol-de Mäd-chen dort tra-gen

auf der Man-til-la vol-ler

Stolz die-se Wor-te:

Hoch, hoch Se-vil-la!<sup>[88]</sup>

A veces los residentes montaban alguna obra de teatro. Una gran favorita fue el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. De las representaciones de este drama se han conservado algunas fotografías, correspondientes a 1920 o 1921, en las que aparecen juntos Buñuel y Lorca, éste en el papel del escultor y aquél en el del protagonista.<sup>[89]</sup> Buñuel, poco antes de morir, afirmaría que todavía se sabía de memoria la obra.<sup>[90]</sup>

También se solían celebrar en una especie de trastero de la Residencia, donde había un piano vertical antiguo, sesiones de ópera bufa. En ellas participaban Buñuel, Lorca, Carlos Martínez y Alberto Anabitarte. Buñuel hacía los libretos, que tenían cierto parecido con el de *Rigoletto*. «Improvisábamos la música del cuarteto —ha recordado Anabitarte— y de vez en cuando Federico, al piano, “pedía vez” para soltar unos gorgoritos, tipo soprano lírica, que le salían muy graciosos».<sup>[91]</sup>

También existió el proyecto de representar una obra de Rabindranath Tagore, *Sacrificio*. La visita del poeta indio a España se había anunciado, y Juan Ramón Jiménez y su mujer Zenobia —que habían publicado versiones castellanas de varios libros suyos— tuvieron la idea de montar dicha obra en la Residencia, en homenaje a tan ilustre escritor. Dirigidos por la célebre pareja empezaron los ensayos. Lorca hacía el papel del ayudante de templo, Jainsing. «Su única preocupación —escribe Alberto Anabitarte— era el que se le notase algo su acento andaluz». Entre los otros actores figuraban el propio Anabitarte y Adolfo Salazar, crítico de música de *El Sol*. Ángel Ferrant, el escultor, preparó en barro policromado una preciosa diosa Kali, con sus seis brazos extendidos, y todo parecía ir viento en popa. Pero llegó la noticia de que la visita de Tagore se había suspendido, y la obra nunca llegó a ser representada.<sup>[92]</sup>

Un juego que se puso muy de moda en la Residencia fue el de los «anaglifos». Según el diccionario de la Real Academia, esta voz significa «vaso u otra obra tallada, de relieve abultado». Pero también, durante los años veinte, había gafas llamadas *anaglifos* que servían para ver en relieve, estereoscópicamente, ciertas ilustraciones hechas adrede, y, en Madrid, un cine que se especializaba en proyectar películas para ver las cuales era preciso llevar unos anaglifos de cartón con un

cristal rojo y otro verde.<sup>[93]</sup> Con ello una palabra griega de las más abstrusas se hizo rápidamente popular. Pero los anaglifos de la Residencia eran distintos. Se trataba de un juego de ingenio verbal. Explica Moreno Villa: «Constaban de tres sustantivos, uno de los cuales, el de en medio, había de ser “la gallina”. Todo el chiste consistía en que el tercero tuviese unas condiciones fonéticas que impresionasen por lo inesperadas». Moreno da varios ejemplos:

El búho,

el búho,

la gallina

y el Pancreator.

La codorniz,

la codorniz,

la gallina

y el viso.

El té,

el té,

la gallina

y el Teotocópuli.<sup>[94]</sup>

Rafael Alberti, ingenio verbal donde los había, también participaba en estos juegos, de los cuales da una definición que discrepa ligeramente de la de Moreno Villa en lo tocante al último verso del anaglifo: «La dificultad y la gracia de un buen anaglifo radicaba —insiste— en que el tercer sustantivo no tuviese la más remota relación con el primero».<sup>[95]</sup>

La creación de anaglifos se convirtió en una epidemia. Y, naturalmente, Federico se destacó como uno de los máximos especialistas del género. Inventó una variante que consistía en alargar el último verso, como en este ejemplo recordado por Moreno Villa:

La tonta

la tonta

la gallina

y por ahí debe andar alguna mosca.<sup>[96]</sup>

Otro anaglifo lorquiano, recuperado esta vez por Alberti, decía:

Guillermo de Torre,

Guillermo de Torre,

la gallina

y por allí debe andar algún enjambre.<sup>[97]</sup>

¿Y los «putrefactos»? Es probable que haya que atribuir a Pepín Bello —«el travieso genio de todo el grupo, alegre, eléctrico, hacedor-inventor de mil disparates y situaciones, luego atribuidas con frecuencia a Lorca, Dalí o Buñuel»—<sup>[98]</sup> la elección de este término para designar a los no entendidos, o los trasnochados, en materia de arte. La ocurrencia hizo furor entre los residentes, y fue aprovechada en seguida por Dalí, de quien escribe Alberti:

Cazaba putrefactos al vuelo, dibujándolos de diferentes maneras. Los había con bufandas, llenos de toses, solitarios en los bancos de los paseos. Los había con bastón, elegantes, flor en el ojal, acompañados por la *bestie*. Había el putrefacto académico y el que sin serlo lo era también. Los había de todos los géneros: masculinos, femeninos, neutros y epicenos. Y de todas las edades.<sup>[99]</sup>

Otro invento de Pepín Bello en la misma línea fue el *carnuzo*, «que a veces se enlazaba con el putrefacto —sigue Alberti—, pero de matices diferentes, vistos con mayor agudeza que nadie por el propio Pepín, siempre lleno de sal y de imaginación».<sup>[100]</sup>

Dalí y Lorca planearon juntos un libro llamado *Los putrefactos*. Alberto Anabitarte y otros residentes han recordado el cuaderno que el pintor de Cadaqués llenaba de dibujos que representaban distintos especímenes de putrefactos, y que el granadino adornaba con divertidas prosas al respecto.<sup>[101]</sup> Pero tal cuaderno, desgraciadamente, parece haberse perdido. Y el proyectado libro, cuyos avatares

veremos, nunca se publicó.

En cuanto a la influencia de la Residencia en la obra de Lorca, se puede decir que muchos de los poemas que integrarán el libro *Canciones. 1921-1924*, publicado en 1927 por la Editorial Sur de Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, reflejan el espíritu lúdico que animaba a aquel grupo de camaradas y de sus amigos, con sus reuniones de «la desesperación del té», sus elegantes atuendos, sus sesiones alrededor del piano, sus interminables conversaciones nocturnas y sus visitas a Toledo. En tal libro se aprecia, más que en cualquier otro poemario de Lorca, el esfuerzo de éste por expresar —bajo el signo de la cancioncilla popular de Lope de Vega— el aspecto risueño, juguetón y burlesco de su personalidad. Y no es casualidad que, al lado de las dedicatorias a una serie de pequeñas amigas del poeta —hijas de Manuel Ángeles Ortiz, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Alberto Jiménez Fraud, Fernando de los Ríos, Carlos Morla Lynch, José Segura,<sup>[102]</sup> además de Isabelita García Lorca—, figuren los nombres de compañeros que habitaban o frecuentaban con asiduidad la «Resi», tales como Pepín Bello, a quien va dedicada la sección *Eros con bastón*, Gustavo y Enrique Durán, Ernesto Halffter, Luis Buñuel (la sección *Juegos* está dedicada «a la cabeza de Luis Buñuel. En gros plan»), el inglés Colin Hackforth, estudiante de Oxford, Rafael Alberti y José Bergamín. Los *Nocturnos de la ventana* —la ventana es la del cuarto del poeta— llevan la indicación «Residencia de Estudiantes. 1923» y van dedicados al malogrado poeta José de Ciria y Escalante, muerto a principios de junio de 1924 y muy amigo del grupo de la «Resi». Finalmente, Melchor Fernández Almagro, Pedro Salinas y Jorge Guillén, a quienes se dedica todo el libro, también están vinculados a la Residencia, especialmente los dos últimos.

Hay que decir, sin embargo, que pese al aspecto aparentemente risueño de *Canciones*, se perciben en estos poemas, escritos contemporáneamente con las *Suites*, las constantes temáticas de siempre, aun cuando veladas o meramente aludidas: la búsqueda infructuosa del amor, el miedo a la muerte, la tristeza del poeta ante el enigma del tiempo que corre inexorable... expresado, todo ello, de forma admirablemente contenida, refinada e irónica.<sup>[103]</sup>

Veamos dos ejemplos. En «Susto en el comedor» —el comedor de la Residencia, cabe imaginar—, surge la mínima narración de un pequeño equívoco sexual, con clara referencia a las preferencias eróticas del poeta:

Eras rosa.

Te pusiste alimonada.

¿Qué intención viste en mi mano

que casi te amenazaba?

Quise las manzanas verdes.

No las manzanas rosadas...

alimonada...

(Grulla dormida la tarde,

puso en tierra la otra pata.)<sup>[104]</sup>

En «Primer aniversario» recurre al tema, tan frecuente en los poemas de la juventud, del amor heterosexual perdido o fracasado:

La niña va por mi frente.

¡Oh, qué antiguo sentimiento!

¿De qué me sirve, pregunto,

la tinta, el papel y el verso?

Carne tuya me parece,

rojo lirio, junco fresco.

Morena de luna llena.

¿Qué quieres de mi deseo?<sup>[105]</sup>

Pero para poder captar las notas sombrías de *Canciones* hay que afinar el oído. Lo que llama la atención en primer lugar son el humor, la elegancia y la alada gracia de estos versos: elementos todos ellos que recuerdan el ambiente de la Residencia de Estudiantes, ambiente del cual se empapa Federico a partir de 1919 y que tanta mella hace en su sensibilidad. *Canciones* será, sin que se lo proponga el poeta, el mejor homenaje de Lorca a la Colina de los Chopos. A aquella casa donde, bajo la dirección de Alberto Jiménez, tuvo lugar, en palabras de Jaime Gil de Biedma, «el más deslumbrante ensayo de dignificación universitaria que ha conocido nuestro

país».<sup>[106]</sup>

1924-1925

### Camino del Romancero gitano

Escasea la documentación en torno a la vida de Federico García Lorca en 1924: poquísimas cartas suyas de este año se han localizado; en el archivo del poeta tampoco se conservan muchas a él dirigidas en el mismo período; y en la prensa —Lorca, aunque poco a poco va siendo reconocido como uno de los mejores poetas de su generación, todavía no es una figura nacionalmente célebre— sólo raras veces aparece su nombre.

Hemos visto que, durante la primavera y principios de verano de 1924, vive en la Residencia de Estudiantes. El 1 de febrero, en carta ya citada, Manuel de Falla le escribe a José Mora Guarnido, que lleva varios meses en Montevideo: «Federico marchó a Madrid. Según parece van a hacerle en Eslava el *Cristobica* que nos leyó hace dos años, pero muy reformado».<sup>[1]</sup> Por razones aún desconocidas, Martínez Sierra desistió de estrenar la obra, versión, probablemente, de la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*.

Martínez Sierra también proyectaba por estas fechas montar *Mariana Pineda*. Pero, el 17 de junio, Falla le informa a Mora en otra carta que Federico acaba de decirle, en Madrid, que el estreno se ha aplazado y que está reformando la obra.<sup>[2]</sup>

Época de frustración profesional, pues, para el Lorca dramaturgo, que desde el fracaso de *El maleficio de la mariposa* no ha vuelto a estrenar. No sabe el poeta que tendrá que esperar todavía tres años antes de que el telón se levante —y no será el del Eslava— sobre su *Mariana Pineda*.

Son meses, repetimos, mal documentados. Aparte de los escasos datos cronológicos contenidos en el capítulo anterior correspondientes a la primera mitad

del año —encuentro con el pintor Gregorio Prieto, poema y dibujos dedicados a Pepín Bello— podemos mencionar la firma por el poeta, en marzo, del manifiesto de los escritores castellanos en defensa del idioma catalán, dirigido al Directorio de Primo de Rivera;<sup>[3]</sup> la publicación, en *La Verdad* de Murcia, en mayo, de una *suite* (la «del regreso»);<sup>[4]</sup> la probable asistencia a la conferencia de Paul Valéry pronunciada en la Residencia el 17 de mayo;<sup>[5]</sup> y su gran tristeza ante la muerte, el 4 de junio, de su amigo José de Ciria y Escalante.<sup>[6]</sup>

Por esta época, Lorca y el grupo de la «Resi» solían frecuentar el restaurante Los Gabrieles, cerca del Ateneo, donde sus modales y atuendo nunca dejaban de atraer la atención de los otros clientes del establecimiento. Un día, mientras comen en un reservado del local, Federico exclama: «¡A Lope de Vega quien le continúa soy yo, y no Juan Ramón Jiménez!». Aquella frase, que provoca una ruidosa discusión, se le clavó en la memoria a una de los presentes: María Luisa González.<sup>[7]</sup>

Y es un hecho que, entre Federico y Juan Ramón, llegó a existir cierta rivalidad, así como existiría entre él y Rafael Alberti. Rivalidad probablemente inevitable, dado el hecho de ser andaluces los tres poetas, y de nutrirse parte de su obra de una misma corriente popular.

Federico había llegado a Madrid, como se ha visto, con una carta de presentación de Fernando de los Ríos para el «andaluz universal», y éste, después de aquel primer encuentro, había otorgado, en su calidad de Supremo Sacerdote de la poesía española, su *nihil obstat* al joven granadino. *Nihil obstat* extraordinariamente alentador para Lorca, pues, como escribiría Alberti, «por aquellos apasionados años madrileños, Juan Ramón Jiménez era para nosotros, más aún que Antonio Machado, el hombre que había elevado a religión la poesía, viviendo exclusivamente por y para ella, alucinándonos con su ejemplo».<sup>[8]</sup> En *Índice*, revista del moguerense, Lorca publicó varias *suites*,<sup>[9]</sup> y entre él y Juan Ramón se forjó una relación de mutuo aprecio, si no de cálida amistad.

Juan Ramón, cuya vinculación con la Residencia de Estudiantes ya se ha comentado, siguió visitando la Colina de los Chopos después de su matrimonio con Zenobia Camprubí en 1916, y allí le vería Lorca con frecuencia. Resultado de todo ello sería el deseo de Juan Ramón de conocer Granada con Federico como cicerone.

La visita tuvo lugar a principios de julio de 1924, saliendo el poeta y su mujer de Madrid, en tren, la noche del 30 de junio, acompañados de Federico y de su hermano Francisco, y llegando a Granada la tarde siguiente.<sup>[10]</sup>



Días inolvidables, tanto para los Jiménez como para los García Lorca y sus amigos. Hubo al principio algunos pequeños problemas: al hipersensible y pulcro Juan Ramón no le gustó el primer hotel donde se hospedaron; tampoco le sentaba bien la comida; y podemos deducir que le molestaría profundamente —si es que la vio— la nota aparecida el 5 de julio en *El Defensor de Granada*: «Desde hace unos días es nuestro huésped el ilustre poeta don Juan Ramírez Jiménez».<sup>[11]</sup> ¡Juan Ramírez! Parece ser que fue la única referencia al autor de *Platero y yo* publicada entonces en la prensa granadina.

Juan Ramón y Zenobia no podían ir mejor acompañados durante su estancia en Granada: los García Lorca, todos ellos; Fernando y Gloria de los Ríos y su hija Laura; Manuel de Falla y su hermana María del Carmen; Miguel Cerón Rubio; Emilia Llanos (cuya belleza cautiva al poeta); Manuel Ángeles Ortiz; el arquitecto de la Alhambra, Leopoldo Torres Balbás... todos se vuelcan y miman a la pareja durante sus paseos por la ciudad.<sup>[12]</sup> El entusiasmo de Juan Ramón quedará plasmado en la pequeña colección de prosas poéticas titulada *Olvidos de Granada*, nunca terminada ni editada como libro en vida del autor.<sup>[13]</sup> Y de la estancia quedará también el testimonio de algunas excelentes fotografías, sacadas en la Alhambra, que captan la intensidad de aquellos momentos.

Juan Ramón, que se extasía ante los encantos de Granada —y, especialmente, ante el agua del Generalife—, arremete desolado, por otra parte, contra los desmanes antiestéticos que se están cometiendo en la ciudad. El 20 de julio, ya de vuelta a Madrid, el poeta le escribe a «Teodorico García Laorta»:

Mi querido Teodorico:

El encanto, la satisfacción, el avivo que esta vez traigo de tu secreta Granada, fina y fuerte, recojida y ancha, suma inmensa de misticismo lento y delicada sensualidad, están todo el tiempo moteados por una obsesión seca, agria, desagradable, que me tapa la errante maravilla morada, frondosa y plata, como mosca en el ojo: la escalera jardín empergolada que están componiendo dentro de la Alhambra.

Y es esa tristísima imagen la que me da angustia, más, ¡si esto es posible!, que las terribles edificaciones jactantes y agresivas que levanta por llano y monte granadinos la osadía abarrotada de cobre, en los lugares más bellos de línea y color de ese imponderable paisaje universal, porque su desgraciada realización es más sencillo evitarla, y porque el crimen es en el corazón de la rosa misma.

¡Qué pena, Teodorico poeta, que se pueda «todavía» seguir haciendo cosas así...!<sup>[14]</sup>

Después de la estancia de Juan Ramón y Zenobia, los García Lorca se trasladan, como todos los veranos, al pueblo de Asquerosa. Desde allí Federico le escribe a Melchor Fernández Almagro, comentando la estancia del poeta moguerense entre ellos. Éste, por lo visto, le había dado a entender que no estaba satisfecho de su actitud respecto a él. Y es cierto que tanto a Lorca como a otros jóvenes poetas del momento les irritaban a veces el paternalismo e intolerancia de Juan Ramón. Ello habría sido causa, tal vez, de cierto distanciamiento de Lorca en los meses precedentes a la visita de Juan Ramón a Granada. Y Federico le comenta a Melchor:

Ahora que le he tratado íntimamente he podido observar qué profunda sensibilidad y qué cantidad divina de poesía tiene su alma. Un día me dijo: «Iremos al Generalife a las cinco de la tarde, que es la hora en que empieza el *sufrimiento* de los jardines». Esto lo retrata de cuerpo entero, ¿verdad? Y viendo la escalera del agua\* dijo: «En otoño, si estoy aquí, me muero». Y lo decía convencidísimo. Hemos charlado largo rato sobre las hadas y me he guardado muy bien de enseñarle las haditas del agua, pues esto no lo hubiese podido resistir...<sup>[15]</sup>

**\* La famosa *escalera de agua del Generalife, construida por los árabes y por los pasamanos de cuyos pretilos laterales baja presurosa el agua.***

Durante julio y agosto Lorca despliega su habitual energía creativa veraniega. El 29 de julio, bajo el título genérico de *Romances gitanos*, estampa un contundente número «1» y copia a continuación, sin título, el «Romance de la luna, luna»,<sup>[16]</sup> compuesto, de aceptar el testimonio de José Mora Guarnido, el año anterior<sup>[17]</sup> y, según el propio poeta, el primer romance de la serie.<sup>[18]</sup> En hojas del mismo cuaderno data, el 30 de julio, «El romance de la pena negra»<sup>[19]</sup> y, el 20 de agosto, sin título, «La monja gitana».\* Por las mismas fechas le manda a Melchor Fernández Almagro otro romance —no sabemos cuál— y promete enviarle también, si le contesta pronto, el «Romance sonámbulo».<sup>[20]</sup> Tal vez corresponde a este mismo verano una primera versión del «Romance de la Guardia Civil Española» puesto que, en 1926, el poeta recordaría haberlo empezado dos años antes.<sup>[21]</sup>

**\* Manuscrito reproducido en facsímil por Martínez Nadal, *Federico García Lorca, Autógrafos, I*, 142-145. Para la fecha del poema, Martínez Nadal lee «20 de**

**Agosto 1925», pero el característico «4» lorquiano se diferencia netamente del bien definido «5» suyo (véanse frecuentes ejemplos de ambos números en este mismo tomo de *Autógrafos*).**

Estamos presenciando el momento en que cuaja como proyecto de libro el *Romancero gitano*, que procede, como la mariposa de la crisálida, del *Poema del cante jondo* de 1921.

No hace falta insistir otra vez sobre los hechos reales, no literarios, que vinculaban a Lorca —primero en Fuente Vaqueros, luego en Granada— con el mundo de los gitanos andaluces. Tampoco necesitamos volver sobre las ideas del poeta acerca de la aportación gitana a la creación del cante jondo, desarrolladas durante su conferencia de 1922. Para Lorca, al celebrarse el famoso concurso de aquel año, el gitano ya va simbolizando lo esencial andaluz; y en el *Romancero* este proceso se culmina.

Ha habido, ciertamente, mucha confusión en torno a la significación de los gitanos lorquianos, que el propio poeta se vería en la necesidad de disipar, deshaciendo malentendidos y aclarando conceptos. Declararía en una entrevista en 1931:

El *Romancero gitano* no es gitano más que en algún trozo al principio. En su esencia es un retablo andaluz de todo el andalucismo. Al menos como yo lo veo. Es un canto andaluz en el que los gitanos sirven de estribillo. Reúno todos los elementos poéticos locales y les pongo la etiqueta más fácilmente visible. Romances de varios personajes aparentes, que tienen un solo personaje esencial: Granada...<sup>[22]</sup>

Esta definición se complementa con unas precisiones escritas algo posteriormente:

El libro en conjunto, aunque se llame gitano, es el poema de Andalucía, y lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal.

Así, pues, el libro es un retablo de Andalucía con gitanos, caballos, arcángeles, planetas, con su brisa judía, con su brisa romana, con ríos, con crímenes, con la nota vulgar del contrabandista y la nota celeste de los niños desnudos de Córdoba que burlan a San Rafael. Un libro donde apenas si está expresada la Andalucía que se ve,

pero donde está temblando la que no se ve. Y ahora lo voy a decir. Un libro antipintoresco, antifolklórico, antiflamenco, donde no hay ni una chaquetilla corta, ni un traje de torero, ni un sombrero plano, ni una pandereta; donde las figuras sirven a fondos milenarios y donde no hay más que un solo personaje, grande y oscuro como un cielo de estío, un solo personaje que es la Pena, que se filtra en el tuétano de los huesos y en la savia de los árboles, y que no tiene nada que ver con la melancolía, ni con la nostalgia, ni con ninguna otra aflicción o dolencia del ánimo; que es un sentimiento más celeste que terrestre; pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender.<sup>[23]</sup>

El protagonista del *Romancero gitano*, pues —el poeta lo afirma rotundamente— es un personaje que se llama a la vez Granada y Pena. Para Lorca (ya lo sabemos), los dos términos son casi sinónimos. Y en lo hondo de estos romances aparentemente «gitanos», pese a su brillante y abigarrada superficie, a su vitalidad, lo que subyace es la angustia lorquiana de siempre: frustración amorosa, acecho de la muerte, acción represora de una sociedad cruel, representada ésta, aquí, por la Guardia Civil.

Genial intuición lorquiana la de dar forma épica, en su *Romancero gitano*, a la secular enemiga existente entre la Benemérita y los calés. En Granada siempre fueron frecuentes las riñas no sólo entre gitanos (reflejadas en «Reyerta» y «Muerte de Antoñito el Camborio») sino entre éstos y la Guardia Civil. A principios de noviembre de 1919, por ejemplo, *El Defensor de Granada* relatava cómo algunos gitanos acababan de matar en la Sierra a dos tricornios.<sup>[24]</sup> Los culpables fueron pronto apresados y llevados, montados en mulos y con las manos atadas, a Granada. Allí los vieron llegar Federico y Manuel Ángeles Ortiz. Los gitanos habían sido tan brutalmente apaleados por los guardias —tenían las caras violáceas, machacadas— que, al verlos, el joven pintor se desmayó y tuvo que ser atendido en el Café Alameda.<sup>[25]</sup> Ángeles Ortiz nunca olvidaría aquella escena tan dramática y cabe pensar que tampoco Lorca, que probablemente la tuvo presente al componer la «Canción del gitanillo apaleado» con que, en julio de 1925, terminó su *Escena del teniente coronel* (luego *Escena del teniente coronel de la Guardia Civil*):

Veinte y cuatro bofetadas

Veinte y cinco bofetadas

después mi madre a la noche

me pondrá en papel de plata.

Guardia civil caminera  
Dadme unos sorbitos de agua  
Agua con peces y barcos  
Agua, agua, agua, agua.  
¡Ay mandor de los civiles  
Que estás arriba en tu sala!  
¡No habrá pañuelos de seda  
para limpiarme la cara!<sup>[26]</sup>

En cuanto a la forma del romance en sí, Lorca diría que le preocupaba desde 1919, año en que se dio cuenta de que era «el vaso donde mejor se amoldaba» su sensibilidad:

El romance había permanecido estacionario desde los últimos exquisitos romancillos de Góngora, hasta que el duque de Rivas lo hizo dulce, fluido, doméstico, o Zorrilla lo llenó de nenúfares, sombras y campanas sumergidas.

El romance típico había sido siempre una narración, y era lo narrativo lo que daba encanto a su fisonomía, porque cuando se hacía lírico, sin eco de anécdota, se convertía en canción. Yo quise fundir el romance narrativo con el lírico sin que perdieran ninguna calidad, y este esfuerzo se ve conseguido en algunos poemas del *Romancero*, como el llamado «Romance sonámbulo», donde hay una gran sensación de anécdota, un agudo ambiente dramático, y nadie sabe lo que pasa, ni aun yo, porque el misterio poético es también misterio para el poeta que lo comunica, pero que muchas veces lo ignora.<sup>[27]</sup>

Lorca señalaría, como temprano antecedente del *Romancero gitano*, el poema «El diamante», compuesto en 1920 y publicado en *Libro de poemas*.<sup>[28]</sup> Este libro contiene, de hecho, ocho romances, y entre la *juvenilia* inédita figuran otros tantos ensayos en el género. No es sorprendente que al joven poeta, consciente de ser juglar nato, se le hubiera ocurrido pensar que el romance, forma juglaresca por excelencia, fuera el vaso donde mejor «se amoldaba» su sensibilidad poética. Si Lorca prefería transmitir oralmente sus poemas a un público, si temía que el poema editado perdiera gran parte de su eficacia comunicativa, ¿no era inevitable que se

sintiera poderosamente atraído por la gran tradición, a la vez culta y popular, del romance, para Juan Ramón Jiménez «río de la lengua española»<sup>[29]</sup> y cuya historia, a juicio de Pedro Salinas, «es, en buena parte, la de la literatura española»?<sup>[30]</sup>

Sí, era indudablemente fatal, y a lo largo de toda la obra lorquiana volverá a oírse el ritmo, y las rimas asonantadas, del romance octosilábico, verso que, según Tomás Navarro Tomás, «tiene sus raíces en la medida básica de los grupos fónicos de la lengua»,<sup>[31]</sup> y que el español lleva casi en la sangre.

Los cuatro romances ya compuestos con toda seguridad al terminar este verano de 1924 tienen cada uno un inconfundible escenario granadino (aunque éste no se identifica explícitamente), confirmando así las palabras del poeta acerca del «protagonista» esencial del libro. «La monja gitana» y «Romance de la luna, luna» evocan el Albaicín; «Romance sonámbulo» el bosque de la Alhambra y el Generalife; y «Romance de la pena negra» los montes de Granada, a pesar de que, en una carta de 1926, el poeta lo titulara «Romance de la pena negra en Jaén».<sup>[32]</sup>

Son poemas, los cuatro, de frustración amorosa y de muerte. La protagonista de «Romance de la pena negra», Soledad Montoya —«concreción de la Pena sin remedio», según el poeta—,<sup>[33]</sup> es una de las figuras lorquianas de mayor patetismo, encajando memorablemente en aquella larga sucesión de mujeres angustiadas que va desde Juana la Loca y la soltera de «Elegía» (*Libro de poemas*) hasta las hijas de Bernarda Alba. El dramático diálogo establecido entre el narrador y la desesperada gitana representa acaso uno de los momentos cumbre de la poesía de Lorca:

Soledad: ¿por quién preguntas

sin compañía y a estas horas?

Pregunte por quien pregunte,

dime: ¿y a ti qué se te importa?

Vengo a buscar lo que busco,

mi alegría y mi persona.

Soledad de mis pesares,

caballo que se desboca,

al fin encuentra la mar  
y se lo tragan las olas.  
No me recuerdes el mar  
que la pena negra brota  
en las tierras de aceituna  
bajo el rumor de las hojas.  
¡Soledad, qué pena tienes!  
¡Qué pena tan lastimosa!  
Lloras zumo de limón  
agrio de espera y de boca...<sup>[34]</sup>

Estos versos demuestran hasta qué punto es difícil saber en la obra de Lorca qué elementos proceden de la tradición popular andaluza y cuáles son elaboraciones originales. Porque entre las coplas recogidas por *Demófilo* y publicadas en 1881 se encuentra una —ya lo señalamos antes— cuya relación con el «Romance de la pena negra» salta a los ojos:

¿Qué quieres tú que yo tenga?  
Que te busco y no te encuentro;  
Me ajoga la pena negra.<sup>[35]</sup>

La crítica se ha encargado de identificar otros numerosos ejemplos de la deuda del *Romancero gitano* para con una tradición que Lorca, al nacer en la Vega de Granada, empezó a asimilar desde su más tierna infancia.

Alrededor de los dieciocho poemas del *Romancero* lorquiano, escritos, la gran mayoría de ellos, entre 1924 y 1927, se ha acumulado una ingente bibliografía en diversos idiomas. El *Romancero gitano* es, sin duda alguna, el libro de poemas más leído, más recitado, más estudiado y, en suma, más célebre de toda la literatura española. Desde las raíces míticas del mundo gitano de Lorca hasta la identidad en

la vida «real» de algunos de sus personajes (tales como el cónsul inglés de «Preciosa y el aire», Soledad Montoya o Antoñito *el Camborio*); desde las múltiples reminiscencias folklóricas (una de las cuales acabamos de ver) y no pocas fuentes literarias de estos versos hasta el valor simbólico que tienen en ellos la luna, el pez, el toro, las flores o el color verde; desde las recónditas alusiones a Mitra y al maniqueísmo hasta las referencias cristológicas; desde la función de las asonancias hasta la de la puntuación: apenas hay elemento de este «retablo andaluz de todo el andalucismo» que no haya sido objeto de la crítica y de la erudición nacionales e internacionales. Ello demuestra que, pese al sambenito de «costumbrista» que de vez en cuando ha sido colgado a los romances de Lorca, éstos trascienden con creces —¡y qué creces!— el marco geográfico localista de sus orígenes.<sup>[36]</sup>

### *La zapatera prodigiosa y Mariana Pineda*

En aquel verano de 1924 no sólo le ocupaban a Federico sus romances. En una carta del poeta a Melchor Fernández Almagro, que parece corresponder a estas fechas, encontramos la primera referencia conocida hasta hoy a *La zapatera prodigiosa*:

He trabajado bastante y estoy terminando una serie de *romances gitanos* que son por completo de mi gusto. También estoy haciendo interpretaciones modernas de figuras de la mitología griega, cosa nueva en mí que me distrae muchísimo.\* De teatro he terminado el primer acto de una comedia (por el estilo de Cristobal) que se llama *La zapatera prodigiosa*, donde no se dicen más que las palabras precisas y se *insinúa* todo lo demás. Como yo creo que una comedia se puede saber si es buena o mala con sólo leer el reparto, te lo envío para que me digas qué te parece.

La zapatera

La vecina vestida de rojo

La beata

El zapatero

Don Mirlo



El niño amargo

El alcalde

El tío de Tatachín Vecinos y curas Música flauta y guitarra

Léele el reparto a Cipriano\*\* el *simpático* y *culto* comediógrafo y dile si quiere colaborar conmigo en otra cosa que preparo, que ya le diré.

Adiós, Melchorito, recuerdos a todos y un abrazo para ti de

FEDERICO

A Canedo\*\*\* le das un abrazo si está ahí. Pronto te enviaré *eso*, dentro de un día o dos que vaya a Granada.

Te mando poemas, ¡para que veas!<sup>[37]</sup>

**\* No sabemos a qué «interpretaciones» se refiere el poeta.**

**\*\* Cipriano Rivas Cherif.**

**\*\*\* Enrique Díez-Canedo.**

No se conoce el manuscrito de este primer acto de *La zapatera prodigiosa*. Lo que sí existe es un esbozo de la obra, anterior, con toda seguridad, al borrador perdido y escrito en forma de cuento popular:

Era un zapatero que no tenía nada más que su mujer, y su mujer no lo quería nada porque andaba tonteando con los mozos del pueblo. Y un día el zapatero descubrió que él tampoco estaba enamorado de su mujer, y se puso muy contento. Y ella era joven, pero él era viejo y decidió marcharse de la casa porque estaba harto de hacer zapatos. Y comunicó el asunto a Mirlo, que estaba enamorado de su mujer, y su mujer se puso triste porque al menos le daba de comer, y vio lo bueno que era. Ya casi estaba dispuesta a pedirle perdón, pero él se había marchado. Y ella se quedó triste y dijo a don Mirlo: «Hazme el amor». Y Mirlo le decía: «Ya voy», pero estaba muy amargado porque no tenía dinero y toda su juventud era pintura. Y ella

recordó al viejo simpático, pero fuerte, que tanto le quería, y recordó: «¡Qué bien se portaba! Sería viejo, pero ¡qué bien se portaba!». Y entristeció. Y venían los mozos del pueblo para echarle serenatas, pero ella no les hacía caso, diciendo: «El sí que valía». Y puso Posada para ganar dinero. Y vino un contrabandista barbudo y simpático, y le hizo el amor locamente, y ella no lo quiso. Y entonces le dijo que la quería con el alma, pero que no podría casarse porque estaba casado. Y entonces ella se enamoró de él, pero estaba indecisa, porque se acordaba de su queridísimo zapatero. Y el contrabandista, que era el zapatero disfrazado, al oír las cosas que ella decía del zapatero, le dijo: «Pues yo me iré». Pero ella no lo dejó, porque también le gustaba. Y entonces él se arrancó las patillas y le dijo: «Aquí estoy». Y entonces ella, como una furia, empezó a reñirle de la misma manera que antes de irse, y empezó a suspirar por don Mirlo delante de él. Y don Mirlo pasó por la calle, pero, al llamarlo, él salió corriendo. Y pasó Amargo haciéndole señas, pero ella le hizo burla, y dijo a su marido: «Conque tanto tiempo fuera de casa... Ya te arreglaré». Y él se convenció de que ahora era cuando más la quería. Y se puso en el banquillo a trabajar mientras ella como una furia arreglaba la casa. Y telón.<sup>[38]</sup>

Ni los pormenores de este esbozo, ni el reparto incluido en la carta de Federico a Melchor Fernández Almagro, tienen su equivalente exacto en las versiones de *La zapatera prodigiosa* que se estrenarán a partir de 1930. Como pasará con *Mariana Pineda*, la obra será reformada varias veces, proceso que, en vista de la ausencia de algunos manuscritos, es difícil reconstruir.

Lorca le indica a Melchor que *La zapatera prodigiosa* cae dentro del «estilo de Cristobical», estilo que, entre 1922 y 1924, es el preferido del joven dramaturgo y que refleja la influencia de Manuel de Falla. *Lola la comedianta*, que el compositor abandonará definitivamente, según parece, este mismo 1924, pertenece al mismo ciclo.

En *La zapatera prodigiosa* —que, de acuerdo con la tradición de la familia del poeta, se llamaría en un primer momento *La zapatera fantasiosa*—<sup>[39]</sup> los ecos tanto de Cervantes como de Pedro Antonio de Alarcón (*El sombrero de tres picos*) resuenan claramente, y vienen filtrados a través de *Le Tricorne* y *El retablo de maese Pedro* de Falla, obras que conocía muy bien Lorca.<sup>[40]</sup> No tan obvios son los elementos tomados por el poeta de su entorno granadino. Dijimos antes que el «traje verde rabioso» con el cual aparece la Zapatera al principio de la obra corresponde al puesto por Adela en *La casa de Bernarda Alba*, y es alusión a un vestido de este color que solía lucir en días de fiesta una de las primas más queridas de Federico, Clotilde García Picossi.<sup>[41]</sup> La «polquita antigua» tocada en la calle del pueblo por una flauta acompañada de guitarra, y que tanto le gusta a la Zapatera, es reminiscencia

—según les aseguraba el poeta a sus amigos— de una polca que interpretaba en Fuente Vaqueros, con clarín, un tal Pepe *el Pintor*.<sup>[42]</sup> El Niño tiene rasgos del propio Federico, indudablemente: el amor que siente por la Zapatera se parece al que experimentaba el futuro poeta por varias primas suyas mayores, especialmente Mercedes Delgado García;<sup>[43]</sup> su reacción de júbilo ante la llegada del titiritero recuerda la emoción de Federico en La Fuente al ver por primera vez una representación guiñolesca;<sup>[44]</sup> y cuando el Niño, deseoso de proteger a su amiga de los ataques de los vecinos, le ofrece «el espadón grande» de su abuelo, «el que se fue a la guerra», Lorca —como ya queda dicho— aduce un dato de su propia infancia.<sup>[45]</sup> En cuanto a la tremenda lengua resplandona de la Zapatera —«Cállate, larga de lengua, penacho de catalinata... viborilla empolvada... en este pueblo las autoridades son calabacines, ceros a la izquierda, estafermos... ¡Callarse, largos de lengua, judíos colorados!»—,<sup>[46]</sup> Lorca tiene muy presente, como señalamos en su momento, a Dolores Cebrián, criada de Emilia Llanos, cuya vitalidad y dominio verbal le deleitaban. Años después del asesinato del poeta, Dolores declararí­a:

Estando en casa de la señorita me salió un novio. Yo salía a la ventana a pelar la pava. Y ella me oía regañar algunas veces, porque teníamos muchas peleas. Yo le decía a mi novio cuando estaba de «monos»: «Que te vayas, que no vuelvas más, alcatuero, que aunque me dejes, prefiero vestir santos, al penacho de tu catalineta diaria de todos los días, condenao». Y otras veces: «Maldita, maldita hora que empecé a hacerte caso; ay, tonta, tonta, con los buenos pretendientes que una ha tenido». Bueno, pues luego la señorita se lo contaba al señorito Federico, que se moría de risa y me decía que iba a sacarme en una comedia que iba a escribir: «Tú vas a ser esa zapatera guapa y prodigiosa de mi comedia». Y por lo visto, sacó aquellos dichos míos: «Garabato de candil, estafermo y chupaletinas, corremundos y judío colorado». El día que le dije que había pasado «tal sofocación que hasta había crujido la cómoda», las carcajadas de los dos sonaron por toda la Plaza Nueva...<sup>[47]</sup>

En *La zapatera prodigiosa*, que será una de las obras más célebres de Lorca —y la más repuesta en vida del autor—, el poeta vuelve a encontrar la vena popular andaluza, explotada por vez primera en la *Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita*, y que formará una de las expresiones más logradas y auténticas de su arte. Música, coplas (tomadas directamente del pueblo o inventadas), el rico lenguaje de la Vega de Granada —serán elementos fundamentales de los grandes dramas rurales lorquianos de los años treinta. Mientras que el tema de la obra— el infeliz matrimonio de una joven de dieciocho años con un hombre de cincuenta y tres— expresa, pese a los aspectos de farsa, guiñol e intencionado humor de la comedia, una variante más de la omnipresente obsesión del poeta con la frustración amorosa

y la esterilidad.

Terminado el verano de 1924, Federico vuelve a la Residencia de Estudiantes donde, como ya hemos anticipado, conoce a Rafael Alberti, a quien lee su «Romance sonámbulo». En Madrid, el poeta sigue en contacto con Gregorio Martínez Sierra, a quien le pone al corriente no sólo del estado presente de la reformada versión de *Mariana Pineda*, sino de la nueva comedia que tiene entre manos, *La zapatera prodigiosa*.

En noviembre Federico les escribe eufórico a sus padres y hermanos para informarles que tanto *Mariana Pineda* como *La zapatera prodigiosa* tienen asegurado su estreno. Apenas se puede contener:

Estoy muy contento, contentísimo, porque ¡esto marcha! Mi «Mariana Pineda» ha tenido un éxito que yo no me esperaba y «La zapatera prodigiosa» ha entusiasmado por su novedad. «Mariana Pineda», le estoy dando los últimos toques. Martínez Sierra está entusiasmado como *empresario*, pues dice que la obra puede tener un éxito como el *Tenorio* de Zorrilla. Ayer comí en casa de Marquina y me dijo *que se cortaba la mano derecha*, con la que escribe, si esta obra no era un clamor en todos los países de habla española.\* Canedo, Salinas y Melchor hace días la oyeron y les causó una profunda impresión. Parece ser que el Directorio (agravado por el Manifiesto de Blasco Ibáñez y los sucesos de Vera)\*\* no la deja poner, pero nosotros vamos a empezar a ensayarla, para tenerla preparada en la primera ocasión, que será dentro de este año, según todos creen. Desde luego, ponerla inmediatamente es imposible y vosotros lo comprenderéis, pues aunque la dejaran poner en escena, en el teatro *se armaría un cisco* y lo cerrarían, viniendo por tanto la ruina del empresario, cosa que nadie quiere. Las circunstancias están de manera imposible, pero nosotros vamos a hacer las decoraciones, trajes, ¡todo!, y tenerla estudiada. Yo creo, y todos creen lo mismo, que este año se verá puesta; y el éxito de la obra, me he convencido de que no es *ni debe*, como quisiera don Fernando, ser político, pues es una *obra de arte puro*, una tragedia hecha por mí, como sabéis, sin interés político y yo quiero que su éxito sea un éxito *poético* —¡y lo será!—, se represente cuando se represente.

Y si no lo es, que no lo sea: que obra de arte será siempre. Mis amigos creen lo mismo.

*La zapatera* tengo que terminarla bien, y se pondrá en seguida, pues la Bárcena tiene uno de sus mejores papeles. Así es que *se ponen de seguro las dos cosas*. Martínez Sierra lo dice a todos los vientos, y yo, además, he enviado a Marquina

para que le sonsaque; y Marquina me ha dicho que no tengo nada que temer ni dudar de él, pues le conviene como empresario y esto basta.

Estoy satisfecho. Me voy haciendo mi vida y mi nombre de la manera más sólida y pura. Si en el teatro *pego*, como creo, todas las puertas se me abrirán de par en par y con alegría...<sup>[48]</sup>

**\* Eduardo Marquina, el dramaturgo.**

**\*\* Dichos sucesos ocurrieron, según el editor de esta carta, Pablo Luis Ávila, el 7 de noviembre de 1924, en Vera de Bidasoa, Navarra, publicándose el mismo mes el manifiesto del famoso novelista (véase *E*, I, 106).**

Federico necesitaba convencerse a sí mismo, y necesitaba convencer a sus padres, que su carrera literaria marchaba bien y que, a pesar de las dificultades del momento, no tardaría en ser lanzado como autor teatral de éxito. Pero la realidad iba a ser mucho más dura. *Mariana Pineda* no se estrenaría hasta el verano de 1927, y *La zapatera prodigiosa* hasta la vuelta del poeta de Nueva York en 1930.

Lorca pasa las Navidades en Granada con su familia. Allí recibe una carta desde Zaragoza de Juan Vicéns. «Supongo que vendrás a Madrid para la despedida de Buñuel y todo lo demás», le dice el amigo.<sup>[49]</sup> Buñuel está en vísperas del salto a París, y no sabemos si Lorca volvería a Madrid a tiempo para despedirle pues, el 25 de enero de 1925, fecha en Granada el manuscrito «definitivo» de *Mariana Pineda*, manuscrito que se conserva en el archivo familiar con algunos folios de otras versiones anteriores del drama. Este texto corresponde, con unas variantes de poca importancia, al publicado en *La Farsa* el 1 de septiembre de 1928, un año después del estreno. Con respecto a los primitivos borradores de *Mariana Pineda*, Federico declararía en 1927 que tenía «tres versiones completamente distintas del drama. Las primeras no viables teatralmente. En absoluto». Y agregaría: «La que estreno implica una conexión, una sincronización. Hay en ella dos planos: uno amplio, sintético, por el que pueda deslizarse con facilidad la atención de la gente. Al segundo —el doble fondo— sólo llegará una parte del público».<sup>[50]</sup>

¿Qué quería insinuar el poeta al decir esto? ¿Que la obra tenía un «secreto» sólo accesible a los entendidos?

El doble fondo de *Mariana Pineda* no lo puede constituir, desde luego, una crítica dirigida específicamente contra el régimen de Primo de Rivera, puesto que la

obra se concibió meses antes de producirse la militarada de septiembre de 1923. Y, en realidad, aunque *Mariana Pineda* tiene como tema la libertad, hay pocas alusiones en ella que pudieran ser consideradas como irónicas referencias a la España contemporánea. Difícilmente podía ofenderse la censura ante la observación de Angustias:

Que si el rey no es buen rey, que no lo sea;

las mujeres no deben preocuparse.<sup>[51]</sup>

O el comentario de Fernando:

Y las gentes cómo aguantan.

Señores, ya es demasiado.<sup>[52]</sup>

Tampoco encerraba gran peligro para aquel régimen la bella visión que esboza Pedro de una futura España libre y generosa:

No es hora de pensar en quimeras, que es hora

de abrir el pecho a bellas realidades cercanas

de una España cubierta de espigas y rebaños,

donde la gente coma su pan con alegría,

en medio de estas anchas eternidades nuestras

y esta aguda pasión de horizonte y silencio.

España entierra y pisa su corazón antiguo,

su herido corazón de Península andante,

y hay que salvarla pronto con manos y con dientes.<sup>[53]</sup>

No, si *Mariana Pineda* tiene doble fondo parece claro que hay que buscar éste en otro aspecto de la obra, probablemente, a nuestro juicio, el amoroso.

La Mariana Pineda de Lorca es, ante todo, una mujer enamorada, desesperadamente enamorada. Desde la primera escena de la primera estampa de

la obra sabemos que, si se ha comprometido la viuda a bordar una bandera liberal —actividad sumamente peligrosa— es por complacer a su amante. A su «madre adoptiva» Angustias se lo ha dicho claramente. Comenta ésta:

Ella me dice

que la obligan sus amigos liberales.

(*Con intención*).

Don Pedro, sobre todos; y por ellos

se expone...<sup>[54]</sup>

Mariana *se expone*, en definitiva, no porque ella sea militante liberal sino porque entiende que sólo si se logra derrocar el régimen fernandino podrá disfrutar de su amor por Pedro. Si es «la primera» que pide con ansia una España libre, tiene para ello razones específicas:

Quiero tener abiertos mis balcones al sol

para que llene el suelo de flores amarillas y

quererte, segura de tu amor sin que nadie

me aceche, como en este decisivo momento.<sup>[55]</sup>

Por ello acepta la obligación de bordar la bandera. Y si Mariana no es militante liberal, tampoco comparte la ingenuidad política de Pedro y sus amigos. Se pregunta —y les pregunta a éstos— si los conspiradores serán respaldados por el pueblo, dado el miedo imperante.<sup>[56]</sup> Y, en cuanto al rey Fernando, sospecha que puede ser «un juguete de los suyos», principalmente de su ministro Calomarde. No caerá tan fácilmente el régimen. Mariana, pues, no tiene fe, como Pedro y los suyos, en las «huestes liberales». Para ella lo único, en fin de cuentas, es su amor por Pedro y su odio hacia las circunstancias que le impiden expresarlo y vivirlo.

El amor que siente Mariana por el capitán liberal la consume hasta el punto de que apenas atiende a sus hijos, como ella misma reconoce. Es el amor que quema, que arrastra, que enloquece, el mismo que experimentarán casi todas las protagonistas lorquianas. Mariana, además, es consciente de que ya perdió su juventud. «¡Ya pasé los treinta!», exclama, y dice la acotación: «*Sonriendo con*

*amargura*». Algunos segundos después, hay otra exclamación: «¡Viudita y con dos niños!», con su correspondiente acotación: «*Siempre con un dejo de melancolía*».<sup>[57]</sup> Pedro, para Mariana, representa tal vez la última esperanza de conocer otra vez el amor. Por ello está dispuesta absolutamente a todo.

La crítica ha puesto poca atención en la persona de Fernando, el joven de dieciocho años que ama perdidamente a Mariana. Es otro arquetípico personaje lorquiano, abocado al fracaso amoroso. Desde niño, dice, ha amado a Mariana con «amarga pasión».<sup>[58]</sup> Y, al enterarse de que ésta quiere a Pedro, su vida se derrumba:

¡Cómo has cortado el camino

de lo que estaba soñando!<sup>[59]</sup>

Inútilmente, en versos que recuerdan indefectiblemente a Bécquer, Fernando alega la superioridad de su amor:

Y seca ese llanto,

pero quédate sabiendo

que nadie te querrá tanto

como yo te estoy queriendo.<sup>[60]</sup>

Otro posible aspecto del «doble fondo» del drama lo constituye, tal vez, el pésimo concepto de la burguesía granadina que transmite la obra. Al darse a la fuga Pedro y sus compañeros, después de visitar a Mariana en casa de ésta, dos de los conspiradores expresan la indignidad que supone abandonar a la viuda, sola e indefensa ante Pedrosa, el «alcalde del crimen». «¡Es necesario!», exclama Pedro. «¿Cómo justificar nuestra presencia?».<sup>[61]</sup> Se van, y, cuando es detenida Mariana, no se mueve nadie de la ciudad para salvarla. Alegrito, jardinero del convento, trae una mala noticia para la prisionera. Acaba de hablar con unos nobles granadinos, amigos de Mariana que simpatizan con la causa liberal. Pero que no espere nada de ellos:

Y me han dicho que les era

imposible pretender

salvarla. Que ni lo intentan,



porque todos morirían;

pero que harán lo que puedan.<sup>[62]</sup>

«Hay un miedo que da miedo», afirma el jardinero.<sup>[63]</sup> No transita nadie por las calles. La gente se ha encerrado. Y se rumorea que Pedro de Sotomayor se marcha a Inglaterra. Mariana no quiere creerlo. Dice no haber perdido todavía la esperanza. ¡No podría abandonarla su amante!:

Don Pedro vendrá a caballo

como loco cuando sepa

que yo estoy encarcelada

por bordarle su bandera.

Y, si me matan,

vendrá para morir a mi vera,

que me lo dijo una noche

besándome la cabeza...<sup>[64]</sup>

Pedrosa no comparte la confianza depositada por Mariana en sus paisanos. En absoluto. Hay entre ellos un momento de diálogo espeluznante:

MARIANA. (*Fiera*).

Se olvida

que para que yo muera tiene toda

Granada que morir. Y que saldrían

muy grandes caballeros a salvarme,

porque soy noble. Porque yo soy hija

de un capitán de navío, Caballero

de Calatrava. ¡Déjeme tranquila!

PEDROSA.

No habrá nadie en Granada que se asome  
cuando usted pase con su comitiva.

Los andaluces hablan; pero luego...<sup>[65]</sup>

Pedrosa tiene razón. Nadie tratará de salvar a Mariana Pineda. Históricamente no se sabe de ninguna intervención a su favor ni de la Iglesia ni de la aristocracia granadinas.<sup>[66]</sup> Poco más de cien años después Federico García Lorca también se encontraría desamparado y solo ante los verdugos, mandados otra vez por un «alcalde del crimen» venido de fuera.

Pedro no vuelve a Granada para salvar a Mariana, ni para morir a su lado. Quien llega es Fernando. Decepción de decepciones. Y es Fernando quien le dice a Mariana la terrible verdad. Son los versos tal vez más punzantes del drama:

FERNANDO. (*Enérgico y desesperado, al ver la actitud de MARIANA*).

Don Pedro

no vendrá, porque nunca te quiso, Marianita.

Ya estará en Inglaterra, con otros liberales.

Te abandonaron todos tus antiguos amigos.

Solamente mi joven corazón te acompaña.

¡Mariana! ¡Aprende y mira cómo te estoy queriendo!

MARIANA. (*Exaltada*).

¿Por qué me lo dijiste? Yo bien que lo sabía;

pero nunca lo quise decir a mi esperanza.

Ahora ya no me importa. Mi esperanza lo ha oído

y se ha muerto mirando los ojos de mi Pedro.

Yo bordé la bandera por él. Yo he conspirado  
para vivir y amar su pensamiento propio.

Más que a mis propios hijos y a mí misma le quise.

¿Amas la Libertad más que a tu Marianita?

¡Pues yo seré la misma Libertad que tú adoras!<sup>[67]</sup>

Es el momento cumbre del drama. Momento de la transfiguración de Mariana. Aceptada la durísima verdad, la heroína se prepara para hacer el gesto definitivo. Su muerte será un sacrificio. Con ella salvará a mucha gente, así como el honor suyo y de su familia:

¡No quiero que mis hijos me desprecien! ¡Mis hijos

tendrán un nombre claro como la luna llena!

¡Mis hijos llevarán resplandor en el rostro,

que no podrán borrar los años ni los aires!

Si delato, por todas las calles de Granada

este nombre sería pronunciado con miedo.<sup>[68]</sup>

¿Y Fernando? Ha perdido para siempre a su Mariana, quien le dice con toda serenidad:

¡A ti debí quererte más que a nadie en el mundo,

si el corazón no fuera nuestro gran enemigo!

Corazón, ¿por qué mandas en mí si yo no quiero?<sup>[69]</sup>

La frustración amorosa que desemboca en la muerte es tema principal de toda la obra de García Lorca. Y al pronunciar estas palabras, Mariana Pineda no hace sino confirmar una visión del mundo y de la existencia ya desarrollada en los primeros escritos del poeta, y que no será sustancialmente modificada durante los

pocos años de vida que a Federico le quedaban. Cabe pensar que en ello reside el «doble fondo» de la obra al que aludía el poeta en 1927. El tema de la obra no es el amor a la libertad, sino el amor al amor.

Esta lectura de la obra no es incompatible con otra según la cual la identificación de Mariana Pineda con Cristo se subrayaría a través de toda la comedia.<sup>[70]</sup>

En el verano de 1923, Emilia Llanos, que se encontraba entonces en Barcelona, acompañada de otra atractiva granadina, Emilia Aragón, para que los médicos le atendiesen los ojos, había querido preparar el terreno para una visita de Federico a la Ciudad Condal, que aún no conocía el poeta. El 31 de julio de aquel año, en papel con membrete del Ateneo barcelonés, le escribía la Emilia:

Querido amigo y admirado poeta. No sé si entenderá mi letra con esta infernal pluma. Queremos darlo a conocer aquí en el Ateneo como *quizás* el más grande poeta de esta época. ¡Qué vergüenza para V. que sus dos mejores amigas no tengan su *Libro de poemas!* Veremos si se organiza alguna lectura de sus poesías. Cuando vuelva Lorenzo\* de Valencia hablaremos con él de esta idea y trabajaremos por que sepan los catalanes qué cosas se crían en Graná.<sup>[71]</sup>

**\* Lorenzo Martínez Fuset.**

Aquella proyectada visita de Federico al Ateneo de Barcelona se haría realidad en la primavera de 1925, no sabemos si debido en parte a los esfuerzos de las dos bellas Emilias de Granada.

En noviembre de 1924 le refiere a su familia que el Ateneo le ha invitado a dar una conferencia y lectura de versos, «pagándome viajes, gastos, y algún dinero que todavía no saben». Algunos meses después, a mediados de marzo de 1925, ya de vuelta a la Residencia, alude otra vez, en carta a su familia, a su visita a Barcelona, después de informarles de los vaivenes de su relación con Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena:

Queridísimos padres y hermanos:

He estado seis días en cama con la inevitable gripe que ahora se está señoreando aunque naturalmente de una manera benigna.

Me han atendido perfectamente y aunque me he acordado de vosotros como es natural no he echado de menos los cuidados caseros y sobre todo he tenido más médicos que el rey. A última hora todos tomaron a guasa la grippe y han hecho cosas graciosísimas. Ya estoy completamente bien y con unas ganas de comer que me asusto yo mismo.

Como os habréis enterado la pobre Catalina ha sufrido un ataque de grippe tan fuerte que ha quedado afónica una temporada y ha habido necesidad de cerrar el teatro. Las gentes se han lanzado a decir calumnias contra ella y sus amigos y se ha visto precisada a querellarse. Se dijo que se había fugado con Honorio Maura\* y que tenía relaciones con todos los que íbamos al saloncillo. Como comprenderéis esto es una cosa monstruosa y que da miedo la falta de pudor que tiene la gente. Yo lo siento por ella que es muy simpática. Ayer estuve a verla y lloró la pobre como no tenéis idea. Mañana estoy dispuesto a plantearle a Gregorio el problema de mis estrenos en el sentido de que yo no quiero que se estrenen este verano en provincias sino que quiero que se estrenen en Madrid que es lo que me interesa. La entrevista será interesante toda vez que yo no estoy dispuesto a ceder. Si fracasara o me disgustara con Gregorio llevaría la *Mariana* a la compañía de la Guerrero\*\* que tiene una sobrina guapísima que se acaba de revelar como una gran actriz. Pero desde luego los asuntos literarios como todos cuestan en Madrid como no tenéis idea pues hay que transigir con muchas cosas a que yo no estoy dispuesto ¡ni cederé jamás! De todos modos el día en que tenga un gran nombre (cosa que espero, pero que no anhelo) (y Paquito sabe por qué) y estrene y publique en todas partes *echaré de menos* esta época tan bonita y llena [de] emociones que estoy viviendo. Desde luego *yo siempre seré un artista puro* que es a lo más que puede el hombre aspirar pero que cuesta tanto trabajo como a las mocitas conservar su honor:

Espero que M. Sierra en el momento en que me vea fuerte responderá como debe pero si así no ocurriera tengo compañía que pone las obras, aunque si espero y contemporizo (aparte de que *Marianita* no se puede poner ahora) es porque M. Sierra pone las obras como nadie en España.

Un día de estos me escribirán de Barcelona diciéndome qué me ofrecen por la lectura. Si me conviene iré porque sería utilísimo para mi carrera literaria. Yo os tendré al corriente...<sup>[72]</sup>

**\* Autor dramático hoy prácticamente olvidado.**

**\*\* La famosa actriz María Guerrero.**

Catalina Bárcena acababa de pasar, efectivamente, por una experiencia desagradable. El 12 de marzo el *Heraldo de Madrid* había anunciado la inesperada terminación de la temporada de la compañía de Gregorio Martínez Sierra en el Eslava, refiriéndose a la «afonía absoluta» de que, aparentemente, sufría la célebre primera actriz, y aludiendo a los rumores que, en relación con todo ello, circulaban por la Corte.<sup>[73]</sup> El 17 de marzo el mismo diario glosaba una entrevista con la actriz aparecida en *Abc* aquella mañana, en la cual protestaba contra las calumnias que se repetían en torno a su persona, anunciaba su intención de poner las indicadas querellas criminales y declaraba que, ya que la temporada del Eslava casi había terminado, la compañía la daba por cerrada y se iba a trasladar en seguida a la Ciudad Condal, donde en el Teatro Barcelona iniciaría su temporada de primavera y verano aquel Sábado de Gloria. Después —explicó la Bárcena— viajaría el elenco a París, para actuar en el Teatro Fémina, y luego, después de una temporada en Madrid, emprendería una larga gira por Nueva York, Argentina, Uruguay y Chile.<sup>[74]</sup>

No sabemos cómo se desarrolló la entrevista celebrada entre poeta y empresario, pero, en vista de la gira por el extranjero que pronto iniciarían Catalina Bárcena y Martínez Sierra, además de las circunstancias políticas imperantes en el país, es probable que don Gregorio le sugiriera la conveniencia de buscar otra compañía que montara *Mariana Pineda* y *La zapatera prodigiosa*. Tenemos, por otro lado, el testimonio de José Mora Guarnido: según éste, le diría Martínez Sierra en Montevideo (sin duda durante la gira de 1925-1926) que «*Mariana Pineda* no lo es, pero parece un panfleto contra la dictadura de Primo de Rivera».<sup>[75]</sup> Buena razón, por consiguiente, para no correr el riesgo de estrenarla.

Sea como sea, lo cierto es que, antes de que Margarita Xirgu aceptara la obra en 1926, Federico la había ofrecido a otras actrices, pues, según declararía en 1927, *Mariana Pineda* había sido rechazada por «todas las compañías que en España se precian de artísticas».<sup>[76]</sup> Entre éstas, probablemente habría que incluir las de María Guerrero y de Josefina Díaz Artigas.<sup>[77]</sup>

En cuanto a la visita de Federico al Ateneo de Barcelona, la oferta se concretó, según parece, aquel mismo marzo de 1925, siendo transmitida a Lorca por el pintor Barradas.<sup>[78]</sup> Salvador Dalí, al saber la gran noticia, o tal vez antes, invitó al poeta que pasara la Semana Santa con él en Figueras y Cadaqués. Así Federico combinaría algunos días de descanso al lado del mar con su lectura ante los ateneístas barceloneses.

Federico, que nunca había estado en Cataluña, aceptó entusiasta la invitación del pintor.

Pero primero los dos amigos proyectan una pequeña escapada a la sierra. El 20 de marzo Salvador le escribe al dramaturgo Eduardo Marquina, excelente amigo de la familia Dalí. Se trata de darle un sablazo:

Distinguido amigo: Mañana sábado marchamos Federico i demas amigos a despedirnos por este año de la nieve del Guadarrama. Me permito la libertad de rogarle me preste 100 ptas. hasta finales de mes.

Puede usted entregarlas en sobre cerrado al botones que lleva esta carta.

Mil gracias adelantadas. Muchos recuerdos.

Un abrazo

SALVADOR DALÍ<sup>[79]</sup>

A los pocos días, el 28 de marzo, los restos de Ángel Ganivet vuelven, desde Finlandia, a Madrid, camino de Granada. Federico y Marquina están entre los organizadores del acto de homenaje al malogrado pensador granadino que tiene lugar aquella mañana.<sup>[80]</sup> Dos días después el féretro llega a Granada, y, al subir el cortejo al cementerio, se para en el bosque de la Alhambra ante la escultura de Juan Cristóbal, tan ligada, como hemos visto, al nacimiento del poema de Lorca «El macho cabrío».

### **Con Dalí en Cadaqués**

La Semana Santa de 1925 se celebra entre el 5 y 11 de abril. Unos días antes, Ana María Dalí —que entonces tiene diecisiete años— y su padre habían ido desde Figueras a Cadaqués a preparar la casa de verano, vacía durante el invierno. Federico y Salvador llegaron a la hora de comer, «y a los postres —ha recordado Ana María— éramos tan amigos como si desde siempre nos hubiéramos conocido».<sup>[81]</sup>

La casa de los Dalí en Cadaqués estaba situada en el mismo borde de la playa de Es Llané, a pocos metros del agua. Las viviendas que hoy la cercan no existían entonces, con una sola excepción, de modo que estaba prácticamente aislada. Y no pasaba delante de ella la *riba* que hoy le impide el acceso directo a la playa. Ante la casa se extendía una terraza a la que daba sombra un frondoso eucalipto, y en las tardes de *calma blanca* la vivienda se reflejaba en el espejo casi inmóvil del agua. Por la noche la familia se dormía arrullada por el rumor de las olas y el plañir de las gaviotas. Toda la amplia casa —de un blanco relumbrante— estaba impregnada de mar.<sup>[82]</sup>

Cadaqués, uno de los pueblos más bonitos de la Costa Brava, separado del resto de España por la imponente mole del Paní, que alcanza unos setecientos metros de altura, rodeado de olivares, casado con el mar y mirando hacia Italia, era —y sigue siendo— un lugar idílico.

Ana María Dalí, en *Salvador Dalí, visto por su hermana*, ha evocado en hermosas páginas el pueblo que inspiraría tantos cuadros del pintor.

Federico estaba encantado: con la familia Dalí, con la belleza de Cadaqués, y con los personajes a quienes allí iba conociendo.

Entre éstos ocupaba un lugar de honor Lidia Noguer, *la Lidia*, que tendría unos cincuenta años cuando esta primera visita de Federico. La Lidia era famosa en Cadaqués donde, de joven, había regido una casa de huéspedes que contaba, entre sus clientes, a Picasso y André Derain. Desquiciada y genial, la Lidia se había enamorado locamente del pensador catalán Eugenio d'Ors (*Xènius*), llegando a creer que ella era Teresa la *Ben Plantada*, protagonista de la célebre novela del mismo. A d'Ors le escribía Lidia numerosas cartas, y creía que el escritor le contestaba —en clave, por supuesto— en sus artículos periodísticos, que ella escudriñaba en busca de ocultos mensajes amorosos. Lidia Noguer había perdido trágicamente a sus dos hijos, pescadores, antes de conocerla Federico, y vivía sola en una barraca, entregada a la lectura y relectura de las obras de su héroe. Su conversación era disparatada y brillante, llena de deslumbrantes metáforas.<sup>[83]</sup>

Las ocurrencias de la Lidia le intrigaban a Federico, y en sus cartas a Ana María aludiría con frecuencia a ellas. Así, en el otoño de 1925, escribe desde Granada:

Lo de la Lydia es encantador. Tengo su retrato sobre mi piano. Xenius (¿conde de qué?) dice que *ella* tiene la locura de Don Quijote (aquí hay que apretar



los labios y entornar los ojos), ¡pero se equivoca! Cervantes dice de su héroe «que se le secó el cerebro», ¡y es verdad! La locura de Don Quijote es una locura seca, visionaria, de altiplanicie, una locura abstracta, *sin imágenes*... La locura de Lydia es una locura húmeda, suave, llena de gaviotas y langostas, una locura *plástica*. Don Quijote anda por los aires y la Lydia a la orilla del Mediterráneo. Es ésta la diferencia.<sup>[84]</sup>

En años sucesivos, y máxime a raíz de su segunda estancia en Cadaqués, en 1927, a Federico le seguirán fascinando los dichos, intuiciones y andanzas de aquella extraña Lidia, con quien tanto congeniaba Salvador.

En casa de los Dalí, esta Semana Santa de 1925, instado por Salvador, accede a leer *Mariana Pineda*. Fue, para todos los presentes, un acontecimiento emocionante durante el cual el poeta desplegó sus mejores cualidades de actor y recitador. «Al terminar —refiere Ana María—, todos estábamos conmovidos. Mi padre gritaba, exaltado, diciendo que Lorca era el más grande poeta del siglo. Yo tenía los ojos llenos de lágrimas, y Salvador nos miraba, curioso y enorgullecido, como diciendo: “¿Eh, qué os creíais?”, y al mismo tiempo, complacido ante nuestra reacción, miraba también a García Lorca, quien no se cansaba de repetir lo agradecido que estaba a nuestro entusiasmo».<sup>[85]</sup>

A partir de este momento, afirma Ana María, Federico sería para don Salvador Dalí y Cusí como un hijo más.

Además de la lectura de *Mariana Pineda*, Federico les recitaba a sus huéspedes versos de *Libro de poemas* —«Canción otoñal», «El canto a la miel», «Balada de un día de julio», «Balada de la placeta», «Canción para la luna»— y alguna composición posterior.<sup>[86]</sup> También les entretenía con chistes, anécdotas y juegos y, de vez en cuando, alguna pequeña *boutade*. Sigue Ana María:

A veces era como un niño, un niño desvalido, frágil, que necesitaba todos los cuidados del mundo. Algunas veces se enfadaba con nosotros y nos decía: «¡No me queréis, pues ahora me voy!». Y se iba y se escondía. Salvador y yo lo buscábamos por el pueblo. Sabía que correríamos tras él. Y, cuando menos lo pensábamos, aparecía muerto de risa, contento de que lo hubiésemos buscado, porque entonces se sentía querido.<sup>[87]</sup>

Hicieron algunas excursiones en barca al Cap de Creus y a la playa de Tudela. Excursiones deliciosas pero que a Federico le daban también escalofríos por su terror al mar y a ahogarse. En sus cartas a Ana María hay indicios de que hubiesen

tenido algún pequeño susto durante una de ellas. «¡Cuántas veces me he acordado de aquel verdadero conato de naufragio que tuvimos en Cap de Creus! —le escribe durante el otoño—. ¡Y qué rico aquel conejillo que nos comimos con sal y *arena* al pie del águila naranja! Aquel mar es mi mar, Ana Maria».<sup>[88]</sup>

Federico participó con entusiasmo en las varias fiestas tradicionales de la Semana Santa cadaquense. El Sábado de Gloria por la noche siguió con los Dalí por las calles a *les caramelles*, coros de hombres y mujeres que festejan la Resurrección. Y, al día siguiente, acude a la plazuela del General Escofet donde, en conmovedor acto, de reminiscencias medievales, el ángel de Regina da la buena nueva del Cristo resucitado y se le quita el manto a la Virgen, a quien acompañan tres niños vestidos de ángeles, en señal de que el período de luto por la muerte de su hijo ha llegado a su término.<sup>[89]</sup>

Un día, Salvador le presenta a Federico a un amigo suyo, Iu Sala, redactor del periódico local, *Sol Ixent*, que le pide un autógrafo para su álbum. Federico hace memoria y stampa allí el fragmento de un poema, «Palmera (*Poema tropical*)», escrito en noviembre de 1921:

¡Mar latino!

Entre las torres blancas

y el capitel corintio

te cruzó patinando

la voz de Jesucristo.

Guardas gestos inmortales

y eres humilde.

Yo he visto

salir marineros ciegos

y volver a su destino.

¡Oh Pedro de los mares,

oh magnífico

desierto coronado

de vides y olivos!<sup>[90]</sup>

Enterándose de que en la catedral de Gerona los oficios de Semana Santa tienen una especial brillantez, Federico quiere conocerlos. Queda constancia de aquella visita en una tarjeta postal mandada a Manuel de Falla (a quien visitaba entonces en Granada el poeta Gerardo Diego):<sup>[91]</sup> «Desde este admirable pueblo de Gerona le envió un abrazo a usted y a María del Carmen. He pasado una magnífica Semana Santa con oficios en la catedral de Gerona y ruido de olas latinas. ¡Hasta pronto! ¡Salude a mi gente!».<sup>[92]</sup>

Salvador y Federico también mandaron postales a Jorge Guillén<sup>[93]</sup> y a un compañero de la Residencia de Estudiantes, José García Rodríguez. «Querido amigo —le escribe Dalí a éste—: Unos días de plan estupendo, grandes excursiones por mar, y largas horas de tomar el sol». Y Federico añade: «Todo el día frente al mar. Hemos hecho una admirable excursión al Cabo de Creus».<sup>[94]</sup>

Otro amigo que recibe noticias de Federico desde Cataluña es el granadino Fernando Vílchez, simpático dueño del albaicinerio carmen de Alonso Cano. El poeta le manda una postal con una fotografía de la carretera del castillo de Figueras, señalando el monumento allí erigido a su «paisano» Mariano Álvarez de Castro, defensor de Gerona contra los franceses en la guerra de la Independencia. «Después de la Vega —le asegura Federico— pocas cosas más bellas que el Ampurdán. Por las mañanas y desde el automóvil, parece que todo acaba de nacer. Las brujas de los Pirineos bajan a pedir a las sirenas un poquito de luz por Dios. En este paisaje he oído por primera vez en mi vida la verdadera y clásica flauta del pastor».<sup>[95]</sup>

Fue tal vez el mismo día de la visita a la catedral de Gerona cuando Salvador le llevó a ver las famosas ruinas del puerto de Empúries (Ampurias) —el griego y romano Emporion—, del cual toma el Ampurdán su nombre. Al volver a Cadaqués, Federico le refiere entusiasmado a Ana María la visita, hablándole de la impresión que le ha causado un gran mosaico romano que representa el sacrificio de Ifigenia. Es posible que, antes de abandonar Cadaqués unos días después, el poeta ya hubiera empezado a esbozar en su imaginación el argumento de un drama o poema basado en el mito de la hija de Agamenón y Clitemnestra, mito ya explotado por Eurípides en *Ifigenia en Áulide* e *Ifigenia en Táuride*. A finales del verano, Federico le dirá a Ana María en una carta que, gracias a una estancia en Málaga, ha podido

completar la obra: «Puedo decir que Málaga me ha dado la vida. Así pude terminar mi *Ifigenia*, de la que te enviaré algún fragmento».<sup>[96]</sup>

Pero no le mandaría a su amiga ningún fragmento de aquella obra, de la cual hasta la fecha no sabemos absolutamente nada. No se olvidaría, de todas maneras, del tema de *Ifigenia*. En 1935 le instará a Margarita Xirgu para que represente, en Ampurias mismo, una de las tragedias de Eurípides basadas en este mito. Pero el proyecto, iniciado por la actriz catalana, no podrá ser llevado a cabo.<sup>[97]</sup>

En una hornacina del comedor de la casa de Es Llané había una risueña imagen barroca de la Virgen, enmarcada por unas cortinillas de damasco verde, que presidía la mesa y las alegres conversaciones de la luminosa sala que, con su ventana sobre la bahía de Cadaqués, hará famosa el pintor. A Federico se le ocurrió un día colocarle a la «Divina Pastora» una rama de coral rojo en la mano. Y de allí en adelante la imagen se llamaría la Virgen del Coral.<sup>[98]</sup>

Salvador quería que sus amigos catalanes, o algunos de ellos, conociesen al poeta granadino, y así invitó a un grupo de escritores y artistas barceloneses a pasar un día con ellos en Cadaqués. Fue un acontecimiento importante en la vida de Lorca... su primer contacto con el mundo artístico catalán. Acudieron a la casa de Es Llané, entre otros, el poeta Josep Maria de Sagarra —que será buen amigo de Lorca—, el poeta, novelista y crítico literario Alexandre Plana, el doctor Joaquim Borralleras y el pintor Lluís Llimona.<sup>[99]</sup> Ana María recordaba que la comida fue divertidísima.<sup>[100]</sup>

Cerca de la playa de Es Llané se adentra en el mar la pequeña península de Els Sortells que, con su masía La Conca, pertenece a la familia Pichot de Figueras. Familia extraordinaria, pródiga en artistas. Los siete hijos de Ramón Pichot y Antonia Gironés tenían casi todos ellos —así como los nueve hermanos García Rodríguez de Fuente Vaqueros— algún raro talento. José, procurador, floricultor y fotógrafo que, en múltiples imágenes, captó la infancia de Salvador Dalí, era un personaje bohemio y entrañable que se había casado con una tía suya, Angeleta. La pareja no tuvo prole y, para José, Salvador sería casi como un hijo adoptivo. Ramonet, excelente pintor, fue gran amigo de Pablo Picasso, en Barcelona y París, y murió en 1925. Antonio falleció muy joven, en 1903. María, que actuó bajo el apellido de su marido, Gay, llegó a ser cantante de ópera internacionalmente famosa. Mercedes se casó, como hemos dicho, con Eduardo Marquina (a éste se le conocía en la familia, afectuosamente, como *El Padre*). Luis era violinista. Ricardo, el menor, violoncelista y discípulo predilecto de Pau Casals.<sup>[101]</sup>

La Conca había sido punto de reunión de los artistas más diversos, alcanzando la afluencia de pintores y escritores su apogeo en la segunda década del siglo.<sup>[102]</sup> En 1910, tanto Pablo Picasso como su amigo André Derain fueron visitantes: hay un conocido cuadro de Cadaqués pintado por Derain aquel verano, así como varios lienzos de Picasso en los cuales se anuncian sus nuevos rumbos cubistas.<sup>[103]</sup> También pasaron por La Conca Santiago Rusiñol, el escenógrafo Sigfrido Bürmann y otros muchos personajes pintorescos y, a veces, estafalarios. «La infancia de los hermanos Dalí —escribe Antonina Rodrigo— está inmersa en la atmósfera de delirio artístico y creativo en que vivían los Pichot, viajeros del mundo y buceadores en todas las artes».<sup>[104]</sup> No cabe duda de que aquel ambiente influyó poderosamente en el desarrollo artístico de Salvador Dalí, aunque éste tratara de negarlo años después.

Una tarde, Federico, a quien Salvador y Ana María habían contado anécdotas de los Pichot, quiso entrar en la famosa casa. Estaba ausente la familia. Allí se sentó Lorca al piano e interpretó para sus amigos música clásica. Al poeta le impresionó hondamente La Conca, llena de cuadros y recuerdos artísticos.<sup>[105]</sup> De vuelta a Granada, le escribe a Ana María, refiriéndose a unos guantes prestados que se le habían roto durante el episodio del «naufragio»:

En los guantes y en los sombreros está toda la personalidad cuando se han usado y *empapado*. Dame un guante y te diré el carácter de su dueño... En los desvanes de la casa Pichot debe haber guantes de todos ellos, negros, de cabritilla, blancos pequeñitos de primera comunión, de punto..., debe ser impresionante verlos en el cesto de mimbre..., sobre todo los de la madre, ¡y el ruido del mar! No quiero pensar en este tema de Ibsen. Pensemos en *La Niní* que viene vestida de Orfeo cantando como un marinero borracho sobre una concha de hojalata.<sup>[106]</sup>

Aunque Federico no llegó a conocer a *la Niní* —se trata de María Pichot, la cantante, así apodada por los suyos—, sí le presentarían a otros miembros de la familia unos días después en Figueras. En sus cartas a Ana María, el poeta raras veces se olvidaría de mandar un recuerdo a «la tietta», Angeleta Pichot, «segunda madre» de Salvador y su hermana, por quien sentía un sincero afecto.

Federico mostró un vivo interés por saber los nombres de las cosas en catalán. Le encantaba la palabra *crespell*, por ejemplo. Se trataba de un buñuelo tradicional de Semana Santa, propio de Cadaqués, que, mojado con garnacha, probó durante aquellos días.<sup>[107]</sup> Otras palabras favoritas eran *núvol* (nube) y *mona*, especie de tarta que, en toda Cataluña, los padrinos y abuelos regalan a sus ahijados y nietos el Domingo de Pascua, y que también fue probada por el poeta durante su estancia al

lado del mar. En las cartas a Ana María le gusta jugar con estas y otras voces aprendidas y saboreadas durante esa pequeña escapada de Madrid y Granada.

Salvador Dalí sabía de sobra que a Lorca le atenazaba el temor a la muerte. Años después evocaría la ceremonia que a veces le imponía el poeta a sus amigos de la Residencia de Estudiantes, y en la cual representaba su propio fallecimiento. Refiere Dalí:

Recuerdo su rostro fatal y terrible, cuando, tendido sobre su cama, parodiaba las etapas de su lenta descomposición. La putrefacción, en su juego, duraba cinco días. Después describía su ataúd, la colocación de su cadáver, la escena completa del acto de cerrarlo y la marcha del cortejo fúnebre a través de las calles llenas de baches de su Granada natal. Luego, cuando estaba seguro de la tensión de nuestra angustia, se levantaba de un salto y estallaba en una risa salvaje, que enseñaba sus blancos dientes; después nos empujaba hacia la puerta y se acostaba de nuevo para dormir tranquilo y liberado de su propia tensión.<sup>[108]</sup>

Sí, todo ello lo sabía Dalí, que llevaba ya más de dos años en estrecha convivencia con el poeta, cuyas obsesiones conocía como si fuesen suyas. En Cadaqués, aquel abril, el pintor consigue que Federico, tumbado en postura de cadáver, pose para él. Mientras Salvador toma apuntes, Ana María saca una fotografía del amigo «muerto», fotografía que, debido al asesinato del poeta, nunca ha querido publicar, considerando que aquella representación, de alguna forma, fue como una premonición del crimen de Granada.<sup>[109]</sup>

A base de aquellos apuntes Dalí empezaría un cuadro, fechado en 1926, en que ya se denuncia la influencia del superrealismo. Titulado *Natura morta (Invitació al son)* —«Naturaleza muerta. (Invitación al sueño)»—, será dado a conocer en la exposición individual de Salvador celebrada en las Galerías Dalmau de Barcelona entre el 31 de diciembre de 1926 y el 14 de enero siguiente. En él se reconoce sin dificultad la cabeza del poeta muerto-dormido, a modo de cabeza heroica yacente, al lado de la cual ha colocado el pintor uno de sus luego célebres *aparells* (aparatos): un extraño objeto triangular, con agujero redondo central, que, sostenido en pie por un frágil palo, acaso simbolice el sexo femenino en un contexto de impotencia, frustración o esterilidad. En el fondo, detrás de la cabeza y entre dos vallas, Dalí ha pintado un avión, símbolo, tal vez, de la aceleración de la vida moderna (que cantará Alberti en *Cal y canto*).

El cuadro en cuestión no será el único de Dalí alusivo a Federico, ni mucho menos. A partir de esta primera visita de Lorca a Cadaqués, en 1925, la presencia

del poeta empezará a convertirse en motivo frecuente, y hasta obsesivo, de la obra daliniana, desplazando como tal a Ana María, cuyos bellos contornos llenan los lienzos de la época inmediatamente anterior. No sin justificación ha designado el crítico Rafael Santos Torroella al período 1926-1928 de Dalí —que después veremos más de cerca— como la «época lorquiana» de éste.<sup>[110]</sup>

El día antes de volver a Figueras con los Dalí, Federico le escribe a su familia:

Queridísimos padres y hermanos:

Hoy recibo una preciosa carta de la niña diciéndome que está en Nerja y muy contenta.\* ¡Por donde el mayor de la casa y el más pequeño han ido a mojar sus manos en el agua del mar latino!

Los días de Cadaqués serán inolvidables para mí por la cantidad de extraordinarias sugerencias que he tenido, acompañado de Dalí y de Ana María su hermana que es, sin duda, la muchacha más guapa que yo he visto en mi vida.

Mañana parto para Figueras donde la gente del Ateneo me dará una comida íntima y daré lectura seguramente de *Mariana Pineda* que estos viejos republicanos catalanistas me lo han suplicado por carta. A ella asistirá la flor y nata del elemento avanzado e intelectual de Figueras que no tenéis idea de lo nutrido que es. La lectura en Barcelona será el jueves o viernes y enseguida regresaré a Madrid. Me han organizado además una audición de sardanas en la plaza que será admirable ya que en el Ampurdá es el sitio donde se baila mejor esta danza armoniosa y lenta. Las fiestas de Resurrección en Cadaqués han sido maravillosas. Los niños vestidos de angelitos corrían por las playas y recitaban romances en catalán. Los pescadores y marineros acompañados de trompetas y acordeones cantaban con suma afinación y a varias voces las canciones de las *caramellas*.

El padre de Dalí me obsequió con una torta de azúcar y frutas que tenía escrito mi nombre y dos versos míos y Ana María un muñeco hecho con masa de «crespell» que es una especie de buñuelo catalán.

Mañana os volveré a escribir. Yo estoy muy inquieto porque no recibo carta vuestra. Escribidme ya a Madrid. Abrazos de vuestro hijo

FEDERICO<sup>[111]</sup>

**\* Se trata de Isabel García Lorca, que tiene entonces quince años.**

La lectura de *Mariana Pineda* tuvo lugar, de hecho, en el salón de la notaría de don Salvador Dalí y Cusí, adonde acudieron, entre otros numerosos invitados: Carlos Costa, director del diario barcelonés *El Matí*; Juan Sutrà, director de la Escuela de Artes y Oficios de la Fundación Clerch y Nicolà, de Figueras; varios miembros de la familia Pichot; el amigo de Salvador, y en adelante de Federico, Jaume Miravittles; y, es de suponer, varios miembros del Ateneo de la ciudad.<sup>[112]</sup>

El acto causa honda impresión entre los asistentes. En cuanto a la comida organizada por el Ateneo, se celebra en el Hotel Comercio.<sup>[113]</sup> Asiste un numeroso público y, después del banquete, Federico ofrece, no una lectura de *Mariana Pineda*, sino un recital de poemas. Algunos días después comentará elogiosamente el acto *La Veu de l'Empordà*, principal diario de Figueras.<sup>[114]</sup>

Finalmente, en último gesto de homenaje al joven poeta, ya en vísperas de partir para Barcelona, tiene lugar en la Rambla de Figueras la proyectada audición de sardanas... de sardanas del andaluz José (*Pep*) Ventura, creador de la versión moderna del género y que muriera en Figueras en 1875. «García Lorca —apunta Antonina Rodrigo— conocía el folklore catalán, pero no había tenido ocasión de oír una cobla, con los característicos instrumentos que la componen: caramillo, tamboril, dos tiples, dos tenoras, dos cornetines, dos fiscornos y un contrabajo». El poeta se quedó emocionado tanto por el espectáculo en sí como por la música de las sardanas. Ana María Dalí ha recordado:

La queja de la *tenora*\* nos llenaba el corazón de tristeza. Mientras la próxima separación acercábase, rápida, ya hacíamos proyectos para su vuelta. Quedamos incluso en que yo le haría confeccionar una de esas pescadoras azul marino que llevan los marineros en Cadaqués; él me recomendó que los cordones, en vez de ser del mismo color, fueran rojos. Este pequeño detalle daba cierta solidez a la esperanza de un próximo regreso ... García Lorca y yo paseábamos arriba y abajo por la Rambla, contemplando las sardanas. Un aire cálido, al rozarnos la mejilla, parecía acariciarnos, diciendo que no tardaríamos en volver a encontrarnos en nuestra casita de la orilla del mar para reanudar los días que apenas acababan de transcurrir y de los que ya sentíamos nostalgia.<sup>[115]</sup>

**\* Instrumento de viento parecido al oboe.**



El pequeño pueblo blanco, con su bahía, sus islotes, sus playas, sus barcas pescadoras, su *calma blanca*; con los cerros circundantes recortados en terrazas; su constante rumor de mar y su luz fulgurante; los ocres y rojizos acantilados y rocas del cabo de Creus, que bajo los cambios de luz se retuercen en mil formas fantásticas; las extravagancias de la Lidia; el comedor de la casa de los Dalí, con su ventana sobre la playa de Es Llané; los olivares, que a Federico hacen pensar en Tierra Santa...:<sup>[116]</sup> de todo ello hubiera podido decir el poeta, como Antonio Machado de los álamos del Duero en Soria, «conmigo vais, mi corazón os lleva». En adelante, Salvador y Cadaqués estarán, para Federico, indisolublemente unidos. Este amor por el pueblo catalán asentado al pie del Paní se aprecia en la *Oda a Salvador Dalí*, que empieza a ocuparle al poeta a partir de esta visita primaveral, así como en la primera carta que Ana María recibe después de volver Federico a Madrid:

Pienso en Cadaqués. Me parece un paisaje eterno y actual, pero perfecto. El horizonte sube construido como un gran acueducto. Los peces de plata salen a tomar la luna y tú te mojarás las trenzas en el agua cuando va y viene el canto tartamudo de las canoas de gasolina. Cuando todos estéis en la puerta de vuestra casa, vendrá el atardecer a poner encendido el coral que la Virgen tiene en la mano. No hay nadie en el comedor. La criada se habrá marchado al baile. Las dos bailarinas negras de cristal verde y blanco bailarían la danza sagrada que temen las moscas, en la ventana y en la puerta. Entonces mi recuerdo se sienta en una butaca. Mi recuerdo come *crespell* y vino rojo. Tú te estás riendo y tu hermano suena como un abejorro de oro. Bajo los pórticos blancos suena un acordeón.

En la puerta de la Lydia está llamando la Bien Plantada, pero nadie la contesta. Los dos «bravos pescadores de Culip» están llorando con sus voces sentadas en sus rodillas. La Lydia se ha muerto. Yo quisiera oír en este momento, Ana Marie, el ruido de las cadenas de todos los barcos que suben el ancla en todos los mares..., pero el ruido de los mosquiteros y del mar me lo impiden. Arriba, en el cuarto de tu hermano, hay un santo en la pared. Puig Pujades con su globito en la barriga baja la escalera. Estoy demasiado solo en el comedor. Pero no puedo levantarme. Un dibujo de Salvador me enreda los pies. ¿Qué hora será?... Yo quisiera comer ahora mismo un pedacito de *mona*. ¿Cómo se dice nublo? Nub... Por la ventana pasan y pasan llorando amargamente esas mujeres polvorientas y enlutadas que van a ver al notario...<sup>[117]</sup>

Como suele ocurrir en el mundo lorquiano, las imágenes de esta carta tienen

todas su «explicación» en la vida real. Así, como ha señalado Ana María Dalí, al escribir Federico «vendrá el atardecer a poner encendido el coral que la Virgen tiene en la mano» (y que el poeta había colocado allí), se refiere a un fenómeno que, de hecho, tenía lugar al amanecer, «porque el sol sale por el mar, pero Federico me aseguraba que, cuando en la casa no había nadie, “también el atardecer lo encendía”. Esto lo decía muy seguro y a mí siempre me ha gustado pensar que es así».<sup>[118]</sup> En cuanto a «las dos bailarinas negras de cristal verde y blanco» que «bailarán la danza sagrada que temen las moscas, en la ventana y en la puerta», tampoco le ofrecen dificultad interpretativa a Ana María: «Se refería a unas cortinas de bolitas de cristal verde y blanco que teníamos en la ventana y en la puerta del comedor. Estas cortinas, al moverse, impedían que entrasen las moscas».<sup>[119]</sup>

Lo que no señala Ana María Dalí es que la imagen «El horizonte sube construido como un gran acueducto» reaparece en la *Oda a Salvador Dalí* («El aire pulimenta su prisma sobre el mar / y el horizonte sube como un gran acueducto»),<sup>[120]</sup> lo cual tal vez sugiera que, ya a principios del verano de 1925, Lorca estuviera trabajando en su magno poema.

Hemos mencionado los dulces llamados *crespell* y *mona*, que tanto encantaron —nombre y sabor— al poeta, y cuánto le gustaba la palabra *núvol* (nube). Pero ¿por qué suena Salvador «como un abejorro de oro»? Por Ana María también lo sabemos: Dalí, mientras pintaba, siempre canturreaba, emitiendo «un ruido especial, semejante al de las abejas».<sup>[121]</sup> Por lo tocante a las otras alusiones de la carta, sabemos que la Lidia de Cadaqués llamaba «los bravos pescadores de Culip» a sus dos hijos, muertos trágicamente;<sup>[122]</sup> que ella se identificaba con Teresa *la Ben Plantada* de la novela de su héroe Eugenio d’Ors;<sup>[123]</sup> y que Josep Puig Pujades era un conocido periodista de Figueras, amigo de la familia Dalí y presente cuando Federico leyera *Mariana Pineda* en la capital ampurdanesa.<sup>[124]</sup>

Por esta carta, tan cargada a la vez de fantasía y de aguda observación, sopla toda la magia de la personalidad de García Lorca.<sup>[125]</sup>

## Barcelona

Terminada la breve estancia en Cadaqués y Figueras, Salvador y Federico pasan algunos días en Barcelona, parando en casa de Anselmo Domènech, hermano

de la madre de Dalí.<sup>[126]</sup>

Barcelona le fascina a Federico. Más europea que Madrid, más abierta a las nuevas corrientes artísticas, la Ciudad Condal enciende el entusiasmo del granadino, dejándole recuerdos imborrables y el deseo de volver cuanto antes para conocerla en profundidad. A principios de 1926 le dirá a Melchor Fernández, cuya mala impresión de la Zaragoza moderna dice compartir:

En cambio Barcelona ya es otra cosa, ¿verdad? Allí está el Mediterráneo, el espíritu, la aventura, el alto sueño de amor perfecto. Hay palmeras, gentes de todos países, anuncios comerciales sorprendentes, torres góticas y un rico pleamar urbano hecho por las máquinas de escribir. ¡Qué a gusto me encuentro allí con aquel aire y *aquella pasión!* No me extraña el que se acuerden de mí, porque yo hice muy *buenas migas* con todos ellos y mi poesía fue acogida como realmente no merece. Sagarra tuvo conmigo deferencias y camaraderías que nunca se me olvidarán. Además, yo que soy *catalanista furibundo* simpatiqué mucho con aquella gente tan *construida* y tan harta de Castilla.<sup>[127]</sup>

En la Sala de los Balancines del Ateneo, Federico lee, ante unos pocos invitados —por razones que desconocemos no fue una lectura pública—, *Mariana Pineda* y algunas composiciones del *Romancero gitano* todavía inéditas. Acuden los nuevos amigos que le visitaron en Cadaqués —Sagarra está otra vez entre ellos y con él forjará Lorca, como acabamos de ver, buena amistad— y varias personas más. Allí está, por ejemplo, Tomás Garcés, redactor de *La Publicitat*, y, a su lado, Claudio Díaz, amigo de Federico de la Residencia de Estudiantes que le había enseñado allí varias canciones populares catalanas.<sup>[128]</sup> La lectura tiene el esperado éxito, y, después, el animado grupo va a cenar al Canari de la Garriga, famoso restaurante regido por la familia Mestres y que se encuentra en la calle de Lauria, frente al Ritz. Por el Canari habían desfilado, a principios de siglo, los más notables artistas y escritores de Cataluña y España, entre ellos Picasso, y poco a poco los propietarios habían ido formando una extraordinaria colección de cuadros.<sup>[129]</sup>

En el libro de oro del establecimiento quedaron estampadas aquella noche las firmas de los comensales. Jaume Miravittles, a quien Federico acababa de conocer en Figueras, puso bajo su nombre la autodefinition «ex i futur presidiari». Había sido detenido y brevemente encarcelado poco antes por aplaudir demasiado fervorosamente a la cantante Mercedes Serós que, en protesta contra la política anticatalanista de Primo de Rivera, interpretaba en catalán sus picantes canciones.<sup>[130]</sup> Siguiendo la iniciativa de Miravittles, Federico escribió junto a su firma: «Presidiario en potencia. Visca Catalunya lliure!», mientras Dalí, al lado de

un pequeño y divertido retrato titulado «Visca en Picasso», apuntó su condición de «ex-presidiari»,<sup>[131]</sup> referencia a las dos veces que, adolescente en Figueras, fue detenido por la policía y, también, a su más reciente y breve encarcelación a raíz de los incidentes de la Real Academia de San Fernando que ocasionaran su expulsión de la casa en 1923-1924.

Durante la cena hay un impresionante desafío poético entre José María de Sagarra y Lorca, que se dirigen a los presentes, incluido al camarero, en verso. Parece ser que, a la hora de pagar la cuenta, nadie tenía dinero, siendo salvada la situación por la inesperada llegada de Catalina Bárcena quien, sin duda por su amistad con Federico, ofreció a los jóvenes literatos sacarles las castañas del fuego.<sup>[132]</sup>

La Bárcena acababa de inaugurar, el 11 de abril, su temporada en el Teatro Barcelona, al frente de la compañía de Martínez Sierra, con *La octava mujer de Barba Azul*, de Alfred Savoir.<sup>[133]</sup> No sabemos si Federico se daría cuenta de que, entre las obras anunciadas, figuraba el sainete *En capilla*, de Antonio Ramos Martín, triunfador aquella noche de marzo de 1920 en el Eslava de Madrid después del fracaso de *El maleficio de la mariposa*.<sup>[134]</sup>

Las representaciones de la compañía de Martínez Sierra no eran la única atracción teatral que a la sazón se les brindaba a los barceloneses. Lorca pudo enterarse, durante su breve estancia en la ciudad, de la vitalidad que entonces animaba los escenarios de Barcelona donde, precisamente aquel abril de 1925, entusiasmaban a los públicos los *Bailes Rusos* de Diáguilev (Gran Teatro del Liceo), el Teatro dei Piccoli de Roma (Goya) y la compañía de Margarita Xirgu (Tívoli).<sup>[135]</sup>

Para celebrar la inauguración de su amistad con Sagarra, Federico le regaló durante esta visita el poema «Cancioncilla» que luego, titulado «Agosto», se publicaría en el libro *Canciones*. Y, poco tiempo después, le envió un soneto bellissimo, «Soneto. Narciso», con la dedicatoria «A Josep Maria Sagarra. Recuerdo de la primavera de 1925».<sup>[136]</sup> El poema, titulado ya sencillamente «Soneto», dedicado «A José M. Sagarra» y fechado «Granada. 1925», se editó aquel junio, con alguna pequeña variante, en la revista *Proa* de Buenos Aires (que dirigían, entre otros, Jorge Luis Borges y Ricardo Güiraldes), al lado del «Romance de la luna de los gitanos»:

Largo espectro de plata conmovida,

el viento de la noche suspirando,

abrió con mano gris mi vieja herida  
y se alejó. Yo estaba deseando.  
Llaga de amor que me dará la vida  
perpetua sangre y pura luz brotando.  
Grieta en que Filomela enmudecida  
tendrá bosque, dolor y nido blando.  
¡Ay qué dulce rumor en mi cabeza!  
Me tenderé junto a la flor sencilla  
donde yace ignorada tu belleza,  
Y el agua errante se pondrá amarilla.  
Mientras corre mi sangre en la maleza  
Mojada y temblorosa de la orilla.<sup>[137]</sup>

Poco a poco el nombre de García Lorca se iba conociendo por tierras americanas como poeta extraordinariamente prometedor. No en balde dedicó Federico el romance publicado en *Proa* a José Mora Guarnido, su viejo amigo del Rinconcillo granadino que actuaba, con mucha eficacia, de embajador suyo en Montevideo.<sup>[138]</sup>

Federico no era todavía figura célebre, aunque poco a poco crecía su fama de juglar, especialmente en Madrid. Su lectura del Ateneo de Barcelona no había tenido carácter público, por lo cual no trascendió a los periódicos, donde habitualmente se reseñaban tales actos. Pero había hecho unas firmes amistades y había tomado con Cataluña un primer contacto. Su estancia, tanto en Cadaqués y Figueras como en Barcelona, dejaría en su sensibilidad una honda impresión y, en 1927, se estrecharían los vínculos que le unían con las tierras y gentes catalanas.

### **Surrealismo en Madrid**

Federico y Dalí se perdieron la conferencia sobre el surrealismo pronunciada en la Residencia de Estudiantes el 18 de abril de 1925 por el poeta Louis Aragon, uno de los puntales del movimiento. Pero, a su vuelta a Madrid, Lorca (no sabemos si Salvador regresó con él a la capital, más bien parece que no) recibiría una información plena sobre el provocador acto, tal vez incluso del propio Alberto Jiménez Fraud. Hasta es posible que viera una copia de la conferencia, siendo habitual que los visitantes a la «cátedra» de la Residencia entregasen una al director de la casa. Y si no fue así, hubiera podido leer fragmentos del discurso poco después en el número de *La Révolution Surréaliste* correspondiente a junio de 1925.<sup>[139]</sup>

Aragon, con el «tono insolente» que, según explicaba a sus oyentes, le gustaba adoptar para hablar en público, había lanzado en aquella ocasión una feroz invectiva contra la sociedad occidental contemporánea, contra «las grandes potencias intelectuales, universidades, religiones, gobiernos, que reparten entre ellas este mundo, y que desde la infancia le apartan al hombre de sí mismo según un proyecto siniestramente preestablecido». Acababa de expirar «la vieja era de la cristiandad», y Aragon, «portador de gérmenes, un envenenador público», declaraba que había venido a Madrid para lanzar la buena nueva del surrealismo, «la llegada de un nuevo espíritu de rebeldía, un espíritu decidido a atacar todo»:

Despertaremos por todos lados los gérmenes de confusión y del malestar. Somos los agitadores del espíritu. Todas las barricadas son buenas, todas las trabas puestas a vuestras alegrías malditas. Judíos, ¡salid de los guetos! ¡Que se haga pasar hambre al pueblo, para que éste conozca por fin el sabor del pan de la rabia! ¡Que te muevas, India de mil brazos, gran Brahma legendario! Es tu momento, Egipto. Y que los traficantes de drogas se abalancen sobre nuestros países aterrorizados. Que los lejanos Estados Unidos se derrumben bajo el peso de sus edificios blancos en medio de las absurdas prohibiciones. Sublévate, mundo. Mirad como está seca esta tierra, lista para todos los incendios. Se diría paja.<sup>[140]</sup>

La conferencia de Louis Aragon, pronunciada en francés, no parece haber trascendido a ninguna publicación periódica de Madrid. Sin embargo, el hecho estaba allí: el surrealismo, en la persona de uno de sus mayores representantes, había acudido aquella tarde de abril de 1925 a la Residencia de Estudiantes. La visita no pudo por menos de dejar huellas en el ambiente cultural de la capital y, más específicamente, entre los habituales de la Colina de los Chopos.

Es cierto, además, que meses antes de la conferencia de Aragon ya habían ido llegando a la Residencia rumores del último *ismo* nacido en París.

El 15 de octubre de 1924 se había terminado de imprimir la séptima edición del *Manifeste du Surréalisme* de André Breton, publicado aquel verano. Tal proliferación de ediciones era una elocuente prueba del extraordinario interés suscitado en seguida por aquel documento.<sup>[141]</sup>

Recordemos la dogmática definición del nuevo *ismo* promulgada, «una vez por todas», por Breton:

SUPERREALISMO, s.m. Automatismo síquico puro mediante el que se propone expresar, bien verbalmente bien por escrito, bien de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en la ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral.

ENCICLOP. Filosof. El superrealismo descansa sobre la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociaciones desatendidas hasta su llegada, en la naturaleza todopoderosa del sueño, en el juego desinteresado del pensamiento. Tiende a arruinar definitivamente todos los demás mecanismos síquicos y a tomar su lugar para la resolución de los principales problemas de la vida.<sup>[142]</sup>

El gran gurú del superrealismo de Breton, como demuestran estas citas, era Sigmund Freud. La deuda se reconoce explícitamente en el *Manifiesto*.<sup>[143]</sup> Breton, en su día estudiante de medicina, había utilizado ocasionalmente el método analítico de Freud —la libre asociación de ideas— con víctimas de la primera guerra mundial, traumatizadas emocionalmente por su experiencia, y los resultados le habían impresionado.

Breton llegó a creer en la posibilidad de que el hombre pudiera fusionar sus dos realidades fundamentales, la consciente (mundo de la vigilia) y la inconsciente (mundo de los sueños), en una nueva, revolucionaria síntesis. En una superrealidad. Escuchémosle otra vez:

Yo creo en la resolución futura de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de *sobrerrealidad*, si se puede decir así. Es a esta conquista a la que voy, seguro de no conseguirla pero demasiado despreocupado de mi muerte para no calcular un poco la alegría de una tal posesión.<sup>[144]</sup>

Se trata, mucho más que de un manifiesto artístico, de una nueva visión de la vida. El texto respira, después de los horrores de la guerra, un boyante optimismo. Para ser feliz, libre y creativo, el hombre necesita restablecer una comunión vital con los estratos profundos de su ser. El método para iniciar tal recuperación psíquica, descubierta por Freud, ya existe: la libre asociación. Sólo es cuestión de aplicarlo.

El surrealismo era, en realidad, una prolongación de Dada. Comentando el nuevo movimiento en su libro *Literaturas europeas de vanguardia*, publicado en mayo de 1925, Guillermo de Torre cita una frase al respecto de Georges Ribemont-Dessaignes, «El *surréalisme* está hecho de una costilla de Dada», y añade por su parte que tal movimiento «entronca en línea recta con algunas de las teorías primigenias de Tristán Tzara, aunque el nombre de éste haya sido escamoteado en la lista de precursores y adherentes que redacta Breton».<sup>[145]</sup> Prolongación, pues, de Dada... y religión. Religión encaminada a conseguir la liberación del individuo. Lo ha resumido admirablemente David Sylvester:

Dada y Superrealismo no son movimientos artísticos; no son ni siquiera movimientos literarios con artistas afiliados. Son religiones, con una visión del mundo, un código del comportamiento, un odio del materialismo, un ideal del futuro estado del hombre, un espíritu misionero, una alegría en pertenecer a una comunidad de gentes de las mismas ideas, una insistencia en que los fieles deban sacrificar otros vínculos, una hostilidad hacia el arte por el arte, una esperanza de poder transformar la existencia. Hasta su historia sugiere la historia de una religión. Dada, como el cristianismo primitivo, es férvidamente nuevo, algo nómada, poco metódico en su doctrina, sin burocracia; el Superrealismo se parece a la Iglesia establecida, con su dirección centralizada y su imperialismo, su jerarquía y su hagiografía, su ortodoxia y sus herejías, sus excomuniones y sus cismas.<sup>[146]</sup>

El programa de la nueva religión superrealista puede resumirse así: guerra a la «realidad», a la lógica tradicional, al conformismo, al autoritarismo y dogmatismo (aunque son lacras, estas últimas, de las cuales —todo lo contrario— nunca se liberaría el movimiento); primacía del «todopoderoso» sueño, de lo «aparentemente» irracional (el inconsciente tiene sus razones que la razón no conoce), de lo primitivo, de lo espontáneo. La locura no podía por menos de fascinar a los superrealistas, como tampoco el hipnotismo y otros fenómenos psíquicos afines.

En cuanto a la literatura, Breton preconiza en el *Manifiesto* de 1924 la necesidad de «remontar a las fuentes de la imaginación poética».<sup>[147]</sup> En la práctica,



los surrealistas creen que, en poesía, lo esencial es la imagen surgida, sin intervención del intelecto, de las profundidades de la psique, y producto, según la definición citada, del «juego desinteresado del pensamiento».<sup>[148]</sup>

El contenido del *Manifiesto* de Breton no tarda en ser conocido en los círculos literarios y artísticos de Madrid y Barcelona. En diciembre de 1924, cuatro meses antes de la conferencia de Aragon en la Residencia de Estudiantes, Fernando Vela, amigo de Lorca, publica en la *Revista de Occidente* un artículo sobre el movimiento donde analiza, con agudeza, ironía y escepticismo, el documento fundacional de Breton. A Vela no le queda la menor duda de que la teoría surrealista es más «entretenida» que los resultados literarios de la misma, entre ellos el texto *Poisson soluble* del mismo Breton, añadido al final del *Manifiesto* a modo de muestra del método utilizado por los propugnadores del nuevo movimiento. No obstante, dicho artículo, publicado en una de las revistas más prestigiosas no sólo de España sino de Europa, tuvo el efecto de dirigir la atención de escritores y artistas hacia los experimentos y las tesis de Breton y sus amigos.<sup>[149]</sup>

Lorca se irá informando, poco a poco, acerca del movimiento, así como Salvador Dalí, y aquel otoño de 1925 le escribirá a su hermano Francisco, que acaba de instalarse en Burdeos, becado por la Junta para Ampliación de Estudios:<sup>[150]</sup> «Cuéntame muchas cosas y pronto. Tu impresión de Burdeos, los chicos surrealistas, etc».<sup>[151]</sup> Entretanto, en la revista *Alfar*, de La Coruña,<sup>[152]</sup> y otras, crece el interés por el último *ismo* francés y su incidencia, o posible incidencia, sobre la cultura española.

El 28 de mayo de 1925 se abre en el Palacio de Cristal del parque del Retiro de Madrid la primera exposición de la Sociedad Ibérica de Artistas. Ésta tiene como objeto principal «coordinar las acciones dispersas de los artistas catalanes y los grupos de Madrid», y su manifiesto ha sido firmado por figuras ya destacadas, como Manuel de Falla, Adolfo Salazar, Daniel Vázquez Díaz, Oscar Esplá, Manuel Abril, Benjamín Palencia, Emiliano Barral, así como por numerosos jóvenes que luego serán muy conocidos, sobre todo García Lorca.<sup>[153]</sup>

Entre los expositores hay varios amigos de Federico: Rafael Barradas, Benjamín Palencia, José Moreno Villa, Ángel Ferrant y Salvador Dalí. Una sección especial está dedicada al recién fallecido Ramón Pichot, cuya casa al lado del mar en Cadaqués había visitado Federico en abril, y cuya hermana Mercedes es esposa de Eduardo Marquina.<sup>[154]</sup>

Dalí expone varias obras: *Naturaleza muerta*, pintada en 1924 (se trata del

cuadro cubista más conocido como *Sifón y botella de ron sobre una mesa de café*); *Desnudo femenino*; un espléndido retrato de Luis Buñuel, con fondo, esquematizado, de la Residencia de Estudiantes; el óleo *Muchacha sentada de espaldas* —retrato de su hermana Ana María—, que luego admirará tanto Pablo Picasso; y alguna otra.<sup>[155]</sup>

Con motivo de la inauguración de la exposición, los artistas participantes publican un breve y agresivo manifiesto cuya redacción se debe, probablemente, a Dalí. El documento expresa bien el inconformismo de los «nuevos»:

Los que firmamos estas líneas, expositores en el salón de Artistas Ibéricos, nos interesa hacer constar:

1.º Que la lucha nos estimula y la buena voluntad del público nos adormece.

2.º Que detestamos la pintura oficial.

3.º Y que la comprendemos perfectamente.

4.º Que nos parece horrible la pintura valenciana.

5.º Que respetamos y nos parece maravillosa la pintura de los grandes maestros antiguos, Rafael, Rembrandt, Ingres, etcétera.

6.º Que los irreverentes por lo clásico, parece ser que son precisamente la gente de la Academia de San Fernando, puesto que ahora empiezan a maravillarse descubriendo los comienzos del impresionismo francés, falsificados a través de la incomprensión de los pintores valencianos, que como Muñoz Degren [*sic*] son el asombro de la Academia, y que, según nosotros, después de Sorolla pocos pintores han hecho tanto daño a la juventud.

7.º Que admiramos nuestra época y los pintores de nuestra época y queremos que nuestras obras expuestas sean un homenaje cordial a: Derain, Picasso, Matisse, Braque, Juan Gris, Severini, Picabia, Chirico, Socficsi [*sic*], Lotte [*sic*], Quislin [*sic*], Gleisers [*sic*], Léger, Ozenfant, Togores, Friets [*sic*], etcétera.<sup>[156]</sup>

No cesaba, pues, el pulso establecido entre Dalí y la Real Academia de San Fernando.

Las obras del mismo expuestas en el Retiro fueron muy elogiadas por la crítica, destacándose en este sentido José Moreno Villa<sup>[157]</sup> y Manuel Abril.<sup>[158]</sup> Era evidente para los amigos de Salvador, y tal vez especialmente para Lorca, que la

carrera del pintor ampurdanés avanzaba a paso de gigante.

### San Sebastián

El principio del verano lo pasa Federico, como de costumbre, en Asquerosa. A poco de llegar, y desde la finca de Daimuz —con su nombre evocador de los tiempos de los árabes—, escribe a Pepín Bello, refiriéndose a los recientes buenos oficios de su amigo común Néstor Martín-Fernández de la Torre, el pintor grancanario. «Néstor me había hecho la maleta —refiere—. ¡Qué maravilla! Cuando llegué a casa, todo el mundo estaba asombrado. Todo tan dobladito y tan bien puesto. Me dijo: “Yo en esta maleta tuya metería una casa entera”».<sup>[159]</sup>

El poeta se pone inmediatamente a trabajar. En julio le da cuenta de los resultados obtenidos a Melchor Fernández Almagro, allá en el Madrid canicular:

Yo trabajo... (no me digas nada), 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.

Hago unos diálogos extraños profundísimos de puro superficiales que acaban todos ellos con una canción. Ya tengo hechos «La doncella, el marinero y el estudiante», «El loco y la loca», «El teniente coronel de la guardia civil», «Diálogo de la bicicleta de Filadelfia» y «Diálogo de la danza» que hago estos días. Poesía pura. Desnuda. Creo que tienen un gran interés. Son más *universales* que el resto de mi obra... (que, entre paréntesis, no la encuentro aceptable).<sup>[160]</sup>

De estas obras, *El loco y la loca* y *Diálogo de la danza* se desconocen. *El teniente coronel de la Guardia Civil*, cuyo manuscrito está fechado 5 de julio de 1925, se publicaría en *Poema del cante jondo* (1931). Es casi seguro que el *Diálogo de la bicicleta de Filadelfia* se puede identificar con *El paseo de Buster Keaton*, publicado, después de *La doncella, el marinero y el estudiante*, en la revista granadina *gallo* (abril de 1928), donde lleva la fecha «julio 1925».

El poeta tiene razón: en *El paseo de Buster Keaton* asoma un aspecto «universal» nuevo en su obra y, tal vez, producto de su estancia en Cataluña.

Dalí y Lorca, así como Buñuel, Alberti y otros amigos suyos más o menos

vinculados a la Residencia de Estudiantes, eran fervidos aficionados al cine, y admiraban profundamente a Buster Keaton. En una fecha imposible de determinar con precisión, pero verosíblemente de 1925, Dalí le envía a Federico un *collage* suyo titulado *El casamiento de Buster Keaton*, compuesto de recortes de periódico —fotografías de *Pamplinas* y relato del noviazgo de éste con Natalia Talmadge—, de ilustraciones astronómicas, y de añadidos específicamente dalinianos.<sup>[161]</sup> En otra carta el pintor le escribe a Lorca: «Parece que Buster Keaton ha hecho una película en el fondo del mar con su sombrerito de paja encima la escafandra de buzo».<sup>[162]</sup> La referencia es, evidentemente, a *El navegante*, rodado en 1924. Luego, en la prosa *Sant Sebastià*, publicada en 1927, el pintor exclamará: «Buster Keaton —¡he aquí la Poesía Pura, Paul Valéry!»). Chaplin, por el contrario, le parecía a Dalí cada vez más sentimental... y, por ello, más «putrefacto».

*El paseo de Buster Keaton*, pese a su extrema brevedad, es un texto de innegable importancia dentro de la evolución de la obra lorquiana, y anticipa en varios aspectos *Poeta en Nueva York*, *El público* y *Así que pasen cinco años*, escritos cuando el poeta ya conocía personalmente la metrópoli estadounidense. El «diálogo» —en realidad hay más acotaciones que diálogo— nos sitúa en un escenario norteamericano, sin una sola alusión a España: afueras de Filadelfia; el gallo de las Noticias Pathé; un negro que «entre las viejas llantas de goma y bidones de gasolina ... come su sombrero de paja»;<sup>[163]</sup> la Mujer Moderna, agresivamente liberada; la deshumanización de una inmensa sociedad entregada al materialismo («un gramófono decía en mil espectáculos a la vez: “En América hay ruiseñores”»)...<sup>[164]</sup>

Se ha aventurado la tesis de que el Buster Keaton del paseo de bicicleta lorquiano encarna hasta cierto punto los miedos, ansiedades y preocupaciones del propio poeta.<sup>[165]</sup> Tal hipótesis no es sin justificación. La descripción de los ojos de *Pamplinas*, por ejemplo, llama fuertemente la atención, y demuestra que Lorca se ha fijado atentamente en ellos:

*Sus ojos infinitos y tristes como los de una bestia recién nacida, sueñan lirios, ángeles y cinturones de seda.*

*Sus ojos que son de culo de vaso. Sus ojos de niño tonto. Que son feísimos. Que son bellísimos. Sus ojos de avestruz. Sus ojos humanos en el equilibrio seguro de la melancolía.*<sup>[166]</sup>

Especialmente significativo es el encuentro, en un jardín, con «una americana» que somete al héroe a unas preguntas de evidente y descarado signo sexual:

AMERICANA.— Buenas tardes.

*Buster Keaton sonríe y mira en gros plan los zapatos de la dama. ¡Oh qué zapatos! ¡No debemos admitir esos zapatos! Se necesitan las pieles de tres cocodrilos para hacerlos.*

BUSTER K.— Yo quisiera...

AMERICANA.— ¿Tiene usted una espada adornada con hojas de mirto?

*Buster Keaton se encoge de hombros y levanta el pie derecho.*

AMERICANA.— ¿Tiene usted un anillo con la piedra envenenada?

*Buster Keaton cierra lentamente los ojos y levanta el pie izquierdo.*

AMERICANA.— ¿Pues entonces?...

*Cuatro serafines con las alas de gasa celeste bailan entre las flores. Las señoritas de la ciudad tocan el piano como si montaran en bicicleta. El vals, la luna y las canoas estremecen el precioso corazón de nuestro amigo.*

*Con gran sorpresa de todos el Otoño ha invadido el jardín, como el agua al geométrico terrón de azúcar.*

BUSTER K. (*Suspirando*).— Quisiera ser un cisne. Pero no puedo aunque quisiera. Porque ¿dónde dejaría mi sombrero? ¿Dónde mi cuello de pajaritas y mi corbata de moaré? ¡Qué desgracia!<sup>[167]</sup>

Está claro que el Keaton de Lorca tiene un problema de identidad. Quisiera —como tantos personajes lorquianos— ser otro, pero las circunstancias, entre ellas sus propias inhibiciones, se lo impiden.

Si *El paseo de Buster Keaton* constituye un pequeño homenaje al cine mudo (y prefigura el guión que escribirá Lorca en Nueva York, *Viaje a la luna*), *La doncella, el marinero y el estudiante* parece respirar el aire de Málaga —he aquí a Emilio Prados y Manuel Altolaguirre que aparecen, inesperadamente, al final de la obra—, aunque también hay reminiscencias de Cadaqués. El balcón donde se desarrolla el diálogo recuerda la ventana de la casa de los Dalí, así como el cuadro de Salvador *Venus y el marinero* (*Homenaje a Salvat-Papasseit*), pintado este mismo año,<sup>[168]</sup> mientras la acotación «Una canoa automóvil llena de banderas cruza la bahía, dejando atrás su canto tartamudo»<sup>[169]</sup> evoca no sólo el mencionado cuadro y varios dibujos de Dalí sino, más concretamente, la carta de Lorca a Ana María de mayo de 1925, ya citada, en la cual el poeta «imagina» la escena en el pueblo: «Los peces de plata salen a tomar la luna y tú te mojarás las trenzas en el agua cuando va y viene el canto tartamudo de las canoas de gasolina».<sup>[170]</sup>

Hay una carta de Federico a Melchor Fernández Almagro correspondiente a este verano de 1925 en la cual se trasluce la infelicidad y desasosiego del poeta, que siente la necesidad de ausentarse de Granada y de España:

Tengo ganas de viajar largamente, pero nunca al tonto y misterioso Japón ni a India sucia y recién despierta eternamente. Quiero viajar por Europa, donde se saca la moneda que se echa al fondo del amor.

¿Tú eres Melchorito? ¿Sí? No lo sabía. No tengo ni un solo amigo. Pero esto me llena de satisfacción.

Ahora estoy sin proyectos... ¡Sí!... Pero trabajo intensamente. He hecho un libro de diálogos y otro de poesías. Una pequeña historia natural, una guirnalda de frutos por los cuales van insectos.

Y hago ahora una obra de teatro grotesca:

«Amor de Don Perlimplín

con Belisa en su jardín».

Son las aleluyas que te expliqué en Savoia, ¿recuerdas? Disfruto como un idiota. No tienes idea.

Pero luego estas cosas *son malas*. ¿Pero es que no lo sabes? Muy malas. Si yo tuviera fe en ellas..., otro gallo me cantarían..., porque hoy podría ir a Italia, que es mi sueño, y no puedo porque mis padres están enfadados.

En cuanto termine este trabajo veré la manera de ganar mi vida.

Si puedo, pienso en unas oposiciones, y si no... ¡ya veremos! Dinero creo que no me ha de faltar mientras esté fuerte.

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 requeteandaluz, suspiro por Málaga, por Córdoba, por Sanlúcar la Mayor, por Algeciras, por Cádiz auténtico y entonado, por Alcalá de los Gazules, por lo que es *íntimamente* andaluz. La verdadera Granada es la que se ha ido, la que ahora aparece muerta bajo las delirantes y verdosas luces de gas. La otra Andalucía está viva; ejemplo, Málaga...<sup>[171]</sup>

¡Escaparse de la España de Primo de Rivera, con sus censuras y sus tabúes! ¡Tener libertad económica! ¡Un puesto! ¡Hacer oposiciones! (esta posible solución a la situación del poeta volverá a presentarse en 1926). Era lógico que Lorca soñara en estos momentos con las costumbres más desenfadas de la Europa de allende los Pirineos donde ya se habían refugiado varios amigos suyos, entre ellos Buñuel, y donde ahora se encontraba también su hermano Francisco.

Lorca le confiesa poco después a Ana María Dalí que, si ella ha disfrutado «un verano delicioso... un verano con canoas y gestos clásicos», él lo ha pasado «bastante mal».<sup>[172]</sup> A través de unas cartas cruzadas entre Federico y el pintor Benjamín Palencia nos enteramos de que, en efecto, padecía entonces una grave depresión, cuyas proporciones ocultaba a muchos amigos, entre ellos su fiel Melchor Fernández Almagro. Escribe a Palencia:

Tu carta ha sido un motivo de alegría en este verano melancólico y turbio que

estoy pasando. Atravieso una de las crisis más fuertes que he tenido. Mi obra literaria y mi obra sentimental se me vienen al suelo. No creo en nadie. No me gusta nadie. Sueño un amanecer *constante*, frío como un nardo lleno de olores fríos y sentimientos justos. Una ternura exacta y una luz inteligente y dura. ¡Veremos cómo escapo!

Espera irse pronto al mar, a Málaga, ciudad que, como sabemos, adora, y donde Dionisio, según la misma carta, «te roza la cabeza con sus cuernos sesgados y tu alma se pone color de vino». «Allí —continúa— espero rehacer y [*ilegible*] esta vieja creencia mía en el *fatalismo*, que el aire impuro y estúpido de Madrid había atacado en sus raíces. *Lo que tiene que ser será*. ¡Y nada más! ¡Chitón!».<sup>[173]</sup>

A la vista de esta carta, y de otra anterior dirigida aquel verano al mismo destinatario, parece claro que la crisis del poeta está relacionada con Dalí. «El asunto de Barcelona no lo olvido —le asegura allí—. Es la única manera de que puedo saludar a nuestro amigo Dalí este verano». No sabemos de qué «asunto» se trata. Luego anuncia el poeta: «Salvadorito Dalí viene pronto a mi casa».<sup>[174]</sup>

Pero Dalí, frenéticamente entregado a la preparación de su primera exposición individual en las Galerías Dalmau de Barcelona, no se desplazará a Granada.

A finales del verano de 1925 Federico pasa la esperada estancia al lado del mar en Málaga, donde, según le dice a Ana María Dalí, se ha curado completamente. «Puedo decir que Málaga me ha dado la vida. Así pude terminar mi *Ifigenia*, de la que te enviaré algún fragmento».<sup>[175]</sup> Pero de esta obra, como se dijo antes, no se sabe nada.

En respuesta a la confesión por parte de Federico de su estado de ánimo, Palencia le escribe desde Madrid —un Madrid vacío, donde se aburre soberanamente— una carta que podemos considerar como poco intuitiva. «Me dices que has atravesado una de las crisis más fuertes de tu vida —comenta el pintor—; pero, ¿qué te pasa? ¿Es que has estado malo, o es que el ambiente de Granada se te ha indigestado? Porque a veces el paisaje por muy bello que sea se le indigesta a uno lo mismo que la comida».<sup>[176]</sup>

Pero el problema no era el paisaje de Granada, sino Dalí. Y si Federico echaba de menos a Salvador, también le seguía deprimiendo la dependencia en que se hallaba frente a su familia. Una carta que recibe de Dalí en septiembre demuestra que le ha contado sus problemas; y acaba con la esperanza de que pronto le visite el



pintor:

Querido Federico:\* Te escribo lleno de una gran serenidad y de una santa calma; verás; ya hace un poco de mal tiempo en ese vendito septiembre, llueve, hace viento, ancla un barco en el puerto; eso hace sentir más el interior, y los ruidos suaves de los trabajos suaves y quietos en los interiores... Mi hermana cose ropa blanca a mi lado cerca de la ventana, en la cocina se hacen confituras y se habla de poner huvas a secar, yo he pintado toda la tarde, 7 olas duras y frías como son las del mar... mañana pintaré 7 más; estoy tranquilo porque las he pintado *bien*, además cada vez el mar se parece más al que yo pinto.

Resulta también que San Sebastián es el patrón de Cadaqués, ¿te acuerdas de la ermita de San Sebastián en la montaña de Pani? Pues bien, hay una historia que me ha contado la Lidia, una historia de San Sebastián que prueba lo atado que está a la columna, i la seguridad de lo intacto de su espalda.

¿No habías pensado en lo *sin herir* del culo de San Sebastián? Pero de eso i voy a contestarte tu carta de situaciones, como *viejos!* amigos que ya somos.

Tú no harás oposiciones a *nada*, convence a tu padre de que te deje vivir tranquilamente sin esas preocupaciones de *aseguramientos de porvenir, trabajo, esfuerzo personal* y demás cosas... publica tus libros, eso te puede *dar fama*... América ect. con un nombre *rreal* y no *legendario* como ahora todo *Dios te estrenará* lo que hagas ect ect...

... Yo sueño irme a Bruselas para *copiar* a los holandeses en el museo, mi padre está contento del proyecto... ¿Venir a Granada? No te quiero engañar, no puedo, por Navidad pienso hacer mi exposición en Barcelona que será algo gordo hijo, tengo que trabajar esos meses como ahora, todo el santo día sin pensar en Nada Más —Tú no puedes darte cuenta de cómo me he entregado a mis cuadros, con qué cariño pinto mis ventanas abiertas al mar con rocas, *mis cestas con pan, mis niñas cosiendo, mis peces, mis cielos como escultores!*

Adios te quiero mucho, algún día volveremos a vernos, que *Vien lo pasaremos!*

Escribe

adios

adios

Me voy a mis cuadros de mi corazón

SALVADOR DALÍ<sup>[177]</sup>

**\* En esta carta, como en otras de Dalí, respetamos la peculiar ortografía y puntuación del pintor, sólo corrigiendo ésta cuando el sentido de la frase no queda claro.**

Las referencias a san Sebastián contenidas en esta carta de 1925 tienen un gran interés, pues el tema del santo asaeteado, tan popular entre los pintores del Renacimiento, llegará a ser —o ya es— una obsesión tanto de Dalí como de Lorca. La carta da a entender que, durante la visita de Federico a Cadaqués, visitaron los amigos la ermita del santo en las laderas del Paní, y sugiere que pintor y poeta han hablado largo y tendido acerca del suplicio del mismo y de sus posibles interpretaciones simbólicas. Pero, si existe la ermita mencionada, Dalí sabía que san Sebastián no era patrón de Cadaqués.<sup>[178]</sup> Es que ha decidido nombrarle como tal el propio pintor. Todo ello desembocará en la prosa *Sant Sebastià* de Dalí, publicada en 1927; en dibujos de Lorca del santo; en el proyecto del poeta de dictar tres conferencias sobre este tema;<sup>[179]</sup> y en una serie de alusiones secretas y esotéricas en el epistolario cruzado entre ambos amigos.

Federico, encadenado en Granada, no volverá a Madrid hasta entrado 1926. Dalí tampoco.

Durante el verano el poeta trabaja en su *Oda a Salvador Dalí*, empezada tal vez en Madrid después de la breve estancia pasada con el pintor en Figueras y Cadaqués durante Semana Santa.

En Granada, acaso en agosto o septiembre, lee *La zapatera prodigiosa* a Miguel Cerón, Fernando Vilchez y los hijos de éste. La lectura tiene lugar en el Generalife, quedando como testimonio de ella no sólo los recuerdos de Cerón sino una fotografía.<sup>[180]</sup>

¿Y Mariana Pineda? El 10 de septiembre Eduardo Marquina le informa a Federico al respecto: «Hoy mismo escribo a Margarita Xirgu recomendándole *Mariana Pineda*», asegura el famoso dramaturgo. En cuanto reciba noticias de la actriz le volverá a escribir, dice. «Una vez que tenga contestación de Margarita, la

cosa irá de prisa», insiste el autor de *En Flandes se ha puesto el sol*, añadiendo: «Confíe en que he de hacer como si de mí se tratara; mejor dicho, *más*: yo hago poco por mí».<sup>[181]</sup> La noticia es alentadora, pues Margarita Xirgu tiene un altísimo concepto de Marquina, así como lo tiene él de la actriz catalana.

A principios de noviembre Federico hace un pequeño viaje a Jaén y Úbeda con José Segura Soriano, Alfonso García Valdecasas, Miguel Pizarro Zambrano (recién vuelto de Japón) y algún amigo más. Jaén le encanta al poeta. «El que está en *Jaén* puede decir que ha llegado al corazón recóndito y *puro* de Andalucía la alta», le escribe a Melchor Fernández Almagro.<sup>[182]</sup> En la misma postal uno del grupo ha apuntado: «Mac Donald sigue su cuesta abajo de desilusiones granadinas». Se trata de una broma montada por algunos contertulios del Rinconcillo, tal vez con participación del poeta. El 3 de noviembre, *El Defensor de Granada* había publicado, en primera plana, una carta de un tal Antonio Mac Donald Levy, que decía haber estado en la ciudad unos años antes y haber conocido a Lorca y su grupo cuando éstos empezaban. Mac Donald acaba de volver a Granada. Ahora encuentra todo muy cambiado: «Sé quién es Federico García Lorca, y lo que vale hoy la Universidad granadina. Deseo hablar con todos estos elementos nuevos que completarán mi futuro ensayo sobre el carácter granadino en la historia y en el mundo».<sup>[183]</sup> Constantino Ruiz Carnero contesta la carta del «amigo ignorado que vuelve».<sup>[184]</sup> Desde Madrid, hace lo propio Melchor Fernández Almagro, precisando:

El último joven que usted conoció, en anteriores estancias, es Federico García Lorca. Lo dejó usted como un poeta que apuntaba con personalidad insospechable. Lo encontrará ahora, de seguro, como una realidad por entero lograda. Y como usted ya le habrá escuchado con poemas que arranca de su alma, con la divina facilidad [con] que el mar o el viento dan sus peculiares armonías nada le he de decir. Salude usted en él al Príncipe de la nueva poesía en lengua castellana y procure conocer a su hermano, espíritu de parecido aliento...<sup>[185]</sup>

Melchor le proporciona a Mac Donald toda una lista de gente granadina interesante, y espera los próximos artículos del viajero. El último de éstos se publica el 1 de diciembre, después de lo cual Mac Donald desaparece tan rápidamente como ha venido. «Granada es hoy algo europeo —ha dicho esta nueva figura apócrifa inventada por los amigos de Lorca—. La moderna interpretación de Granada se debe a Ganivet, porque Ganivet ha sido revelado al mundo por Havelock Ellis, mi gran compatriota».<sup>[186]</sup> Entre burlas y veras, ironías y sutiles insinuaciones, esta correspondencia expresaba, como anteriores iniciativas del Rinconcillo, un profundo amor a Granada mezclado con un desprecio por los

valores imperantes entre la burguesía de la ciudad. La broma tenía su gracia, y prefiguraba otras que inventarían en 1927 y 1928 el grupo de la revista *gallo*.

El 14 de noviembre de 1925 se inaugura, en las prestigiosas Galerías Dalmau de Barcelona, la primera exposición individual de Dalí, muestra que continuará abierta hasta el 27 del mes.

El éxito es extraordinario. Salvador expone diecisiete cuadros y cinco dibujos: dieciocho de ellos son de su más reciente producción, tres de 1924 y uno de 1917. En muchas de las obras aparece la hermana del pintor. Muy alabado es el cuadro *Noia a la finestra* («Muchacha en la ventana»), de corte «realista», en el cual Ana María, de espaldas y vestida de azul, contempla el mar desde la ventana del comedor de Cadaqués (esta misma ventana, que tanto gustaba a Federico, aparece en un retrato de Salvador dibujado por el poeta y mandado por éste a Ana María).<sup>[187]</sup> Otros cuadros muy admirados son los cubistas *Venus y un marinero* (*Homenaje a Salvat-Papasseit*) y *Sifó i ampolleta de rhon* («Sifón y botellita de ron»). Este último lo regalará Dalí luego a Lorca. En casi todos ellos aparecen el paisaje del Ampurdán o de Cadaqués, que serán fundamentales en toda la obra de Dalí.

La crítica se deshace en elogios al joven pintor de veintiún años. Salvador Dalí y Cusí está orgulloso de su hijo. Y el propio homenajeado le escribe a Federico:

Querido Federico, la exposición ha sido un éxito completo —tanto de crítica como de *benta* — Me han dado un banquete ect ect.....  
La crítica más *severa* es la que te mando, las demás no tienen interés por lo muy incondicionalmente entusiastas que son.

Qué haces — dibujos?

No dejes de escribirme, tú; el único hombre interesante que he conocido —

Supongo recibistes una carta con *Barradas*... No tienes idea qué vida más intensa durante la exposición —

Recuerdos a los tuyos i tú un gran abrazo de tu Dalí.<sup>[188]</sup>

La carta va acompañada de un dibujo titulado «El picador», firmado «Salvador Dalí 1925» y dedicado así: «Para Federico García Lorca con toda la ternura de su hijito Dalí, 1925».

Dalí casi nunca fecha sus cartas, pero es probable que el banquete a que se refiere fue el «Apat d'homenatge al pintor Salvador Dalí Domènech» celebrado en Figueras el 5 de diciembre. Salvador le manda a Lorca la invitación a este acto, firmada «Para ti, Dalí, 1925».

Para Salvador, pues, el año termina estupendamente, lleno de promesas para el futuro.

Entre el 16 y 31 de enero de 1926 —son días en que hierve la sangre española con la excitación ocasionada por el raid Moguer-Buenos Aires del hidroplano Plus Ultra, pilotado por el comandante Ramón Franco y sus compañeros—, el diario *Heraldo de Madrid* patrocina una importante exposición de Arte Catalán Moderno, instalada en el Salón permanente del Circulo de Bellas Artes (sito entonces en la Plaza de las Cortes, número 4).<sup>[189]</sup>

Otra vez está en candelero Salvador Dalí, a dos meses escasos de su éxito de Barcelona. En Madrid expone sólo dos cuadros: el cubista *Venus y un marinero* y *Muchacha en la ventana*, que pese a ser de factura muy diferente habían gustado tanto en la exposición Dalmau. El público madrileño, así como en la muestra de Artistas Ibéricos del año anterior, queda algo perplejo ante la aparente incompatibilidad estilística de los cuadros dalinianos. Para Cipriano Rivas Cherif, amigo tanto de Salvador como de Lorca, no hay duda: *Venus y un marinero*, pese a su factura cubista, es el más «clásico» de las dos obras expuestas. Y a Rivas Cherif le gusta más. «Salvador Dalí sabe lo que se hace —concluye la reseña—. Y ama los clásicos. Dios le conserve la vista y le tenga en su mano».<sup>[190]</sup>

Las muchas cartas escritas por Lorca a Dalí se perdieron, con casi toda seguridad —aunque lo haya negado el pintor—<sup>[191]</sup> durante la guerra civil. No hay noticias de ninguna que haya sobrevivido al holocausto. Lo único que de ellas sabemos nos viene por referencias en las cartas del propio Dalí o, a veces, por alusiones contenidas en las de Federico a otros amigos.

Salvador quedaba a veces deslumbrado ante la brillantez e inventiva epistolares del granadino. Así, en una carta de principios de 1926 le dirá a Federico: «Je vous salue. He estado toda la tarde de domingo de hayer, releyendo todas tus cartas. Fillet! Son algo extraordinario, en cada linia hay sugerencias para numerosos libros, obras teatrales, pinturas, ect. ect. ect. ¡Qué japonsito más gordo eres coño!».<sup>[192]</sup> Y en otra carta un poco posterior: «Todo lo que me dices me parece extraordinario, lo del tranvía (trenvia) sin ruedas, i lo de la esacervada sensivilidad de Braque me parece indiscutible e incomentarista (que no se puede comentar). Ay!

Quien dice esas cosas que dices tú —NADIE!...». [193]

La tragedia que supone la pérdida de las cartas de Lorca a Dalí es de magnas proporciones, máxime en vista de la poca precisión con la cual el pintor ha recordado aquella relación apasionada. Por suerte constan, en el archivo de los herederos del poeta, la mayor parte de las de Dalí. Sin ellas habría quedado para siempre en penumbra la naturaleza de los sentimientos que unían a ambos geniales creadores.\*

**\* Todavía, en 2011, no se ha recuperado este precioso material.**

1926

### *Don Perlimplín, Góngora y la «Nueva Objetividad»*

A principios de 1926 Lorca informa a varios amigos de su intención de publicar pronto tres libros, nada menos, de poesía: las *Suites*, *Poema del cante jondo* y *Canciones*. A Melchor Fernández Almagro le escribe:

Quiero publicar. Porque si ahora no lo hago, no lo hago ya nunca, y esto está mal. Pero quiero publicar bien. He trabajado en el arreglo de mis libros. Son tres. *Depuradísimos*. Las cosas que van en ellos son las que deben ir. El libro que me ha salido de canciones cortas es interesante. Como no te acuerdas de ellas, crees que *las han copiado ya*. Nada más lejos que eso. *Han salido ilesas*. ¡Pobrecitas! Pero tienen *un algo* y ese algo es lo que no se copia. Yo no le *doy todo a la música* como ciertos *poetas jóvenes*. Le doy *amor* a ¡la palabra! y no al sonido. Mis canciones no son de ceniza. ¡Qué útil me ha sido tenerlas guardadas! ¡Bendito sea yo! Ahora en esta revisión les he dado el *último toque* y ¡ya están!

Tiene ganas de escaparse de Granada, de Madrid, de España. Melchor ha estado recientemente en Barcelona. Allí recuerdan a Lorca con afecto. «Yo tengo noticias constantes de ese país por mi amigo y compañero inseparable Salvador Dalí, con quien sostengo una abundante correspondencia —continúa—. Yo estoy invitado por él a pasar otra temporada en su casa, cosa que haré ciertamente, pues tengo que *posarle* para un retrato.»\* Y algunos momentos después Federico añade: «Quiero ir pronto a Madrid... pero me iré a Figueras y luego a Toulouse con Paquito. Me va pareciendo el *ambiente literario* de Madrid demasiado *gurrinica*. Todo se vuelven comadreos, insidias, calumnias, y bandidaje americano. Tengo gana de refrescar mi poesía y mi corazón en aguas extranjeras para darle más riqueza y ensanchar sus horizontes. Estoy seguro que ahora empieza una nueva época para mí».<sup>[1]</sup>

**\* Referencia, cabe pensarlo, al cuadro que será conocido como *Natura morta (Invitación al son)*, que comentamos antes.**

Que en estos momentos Lorca pensaba seriamente en ir a Toulouse lo demuestra una carta suya a su hermano Francisco, recién instalado en aquella ciudad:

Dentro de pocos días quiero marchar a Madrid. He arreglado mis libros. Han salido estupendos. Tres. Tienen, cosa que yo no creía, una *rarísima unidad*. Pero he de publicarlos los tres juntos porque se completan uno a otro y forman un conjunto poético de *primer* orden. Estoy convencido. Su aparición puede ser, y así me lo aseguran todos los amigos que están entusiasmados con la idea, un acontecimiento *íntimo*. Yo estoy decidido a esto. He trabajado en *pulir* cosas. Las suites *arregladas* quedan deliciosas y de un lirismo profundísimo. Son tres. Un libro de Suites. Un libro de Canciones cortas, ¡el mejor! Y el poema del cante jondo con las canciones andaluzas. El romancero gitano quisiera reservarlo y hacer un libro sólo de romances. Estos días he hecho algunos, como el de *Preciosa* y el «Prendimiento de Antoñito el Camborio». Son interesantísimos. Si me contestas pronto te los mandaré. También he terminado la Oda a Salvador Dalí, que queda una gran pieza de ciento cincuenta versos alejandrinos.

Quiero ir a Madrid a ver cómo puedo solucionar mi Mariana, que me resolverá muchas cosas, y arreglar mis libros.

En seguida de conseguir esto, quisiera irme contigo a Toulouse a *devorar* el francés y trabajar allí en el Diego Corrientes y crear mi lírica, que teniendo tanto vuelo está con las alas atadas.<sup>[2]</sup>

Pero, como ocurre en tantas ocasiones parecidas, el entusiasmo de Federico es muy superior, a principios de 1926, a las posibilidades reales del momento. Confía en publicar los tres libros en abril,<sup>[3]</sup> pero, en la práctica, ninguno de ellos verá la luz este año. Tampoco irá a Francia para estar con su hermano; no visitará a Dalí; y del *Diego Corrientes* no sabemos absolutamente nada.

Es interesante constatar que, en esta carta, Lorca habla ya del «romancero gitano» como libro, y no sólo de «romances gitanos» sueltos. Además de anunciarle a Melchor Fernández Almagro la inminente publicación de los «tres libros», le envía el «Romance gitano de la luna luna de los gitanos», el más antiguo de la serie,



y la escena segunda del cuadro tercero de su «aleluya erótica» *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, obra dramática en la cual el poeta ya trabajaba en el verano de 1925, como hemos visto.

El hecho de que le mande a Melchor la escena penúltima de esta breve obra, y de que tal escena concuerde casi exactamente con la versión mecanografiada de 1928 (falta el manuscrito), sugiere que ya, a principios de 1926, está prácticamente terminada la «aleluya erótica».

*Don Perlimplín* es, indudablemente, una de las obras dramáticas más logradas e intensas de Lorca. En ella, pese a los elementos de farsa y grotescos que ostenta, explora, con honda penetración, el tema de la impotencia sexual y no solamente, como tantas veces se ha dicho, el del matrimonio de un viejo con una joven. De hecho Perlimplín no es tal «viejo»: tiene, exactamente, cincuenta años, y si es impotente es por razones puramente psíquicas, no de senilidad.

Perlimplín —que muy poco tiene que ver con su homónimo de las aleluyas aludidas en el subtítulo de la obra—<sup>[4]</sup> nunca ha conocido mujer. Cuando su criada Marcolfa le insta a que se case, el tímido cincuentón revela la causa del terror que le ha mantenido alejado toda su vida del otro sexo:

Cuando yo era niño una mujer estranguló a su esposo. Era zapatero. No se me olvida. Siempre he pensado no casarme. Yo con mis libros tengo bastante.<sup>[5]</sup>

Este temor a la mujer ha sido interpretado por la crítica de orientación psicoanalítica como complejo de castración y, en el fondo, como temor a la madre.<sup>[6]</sup> Es cierto que Perlimplín ha vivido dominado por la suya, ya difunta —según unas tempranas indicaciones del poeta, ésta se llamaba Perlimplina, lo cual subraya la dependencia madre-hijo—,<sup>[7]</sup> y su fiel criada Marcolfa es, asimismo, evidente imagen materna: en su nombre (MAR-GOLF) la crítica aludida ha creído ver una referencia a la equivalencia mar-madre-ahogar, tan recurrente en Lorca.<sup>[8]</sup> Perlimplín aparece como un hombre sobre quien la presión materna ha sido tan fuerte, tan envolvente, que le ha reducido a un estado de impotencia sexual, siendo su «vejez» una eficaz defensa contra el terror que le inspira la idea del coito.

Es Marcolfa quien, con la connivencia de su vecina, la codiciosa madre de Belisa, organiza el matrimonio de ésta con Perlimplín. Belisa es jovencísima, deslumbrante y apasionada (como el macho cabrío de *Libro de poemas*, su sed erótica «no se apaga nunca».<sup>[9]</sup> Una vez hecho el trato, Perlimplín le pregunta a Marcolfa si Belisa será capaz de *estrangularle*. Al poner Lorca en boca de su protagonista, por

segunda vez, esta palabra, ya no lo podemos dudar: Perlimplín es víctima, desde su infancia, de un paralizador terror al cuerpo femenino.

La noche de bodas es, para el marido, inevitablemente, un fracaso. «Belisa —le dice a ésta al ver su extravagante traje de dormir—, con tantos encajes pareces una ola y me das el mismo miedo que de niño tuve al mar».<sup>[10]</sup> Otra vez la alusión al miedo de morirse ahogado. Perlimplín tiene frío. Ello no le impide confesarle a Belisa que, al espiarla por el ojo de la cerradura mientras se vestía de novia, ha sentido por primera vez el amor («un hondo corte de lanceta en mi garganta»). Pero luego, en vez de intentar copular con su libidinosa esposa (se contenta con darle algún besito) se refugia, como un niño, en el sueño.

En Lorca, quien vacila se pierde. Es el caso de Perlimplín, como será el caso de otros personajes. Durante la noche Belisa se entrega, mientras duerme su «maridito», a «los representantes de las cinco razas de la tierra» que entran por los balcones del dormitorio. Perlimplín se despierta con unos enormes cuernos en la cabeza. Empezar a experimentar el amor, y conocer a continuación el desengaño: es la herida mortal recibida en el curso de unas pocas horas.

Lo más interesante de la obra estriba en la reacción de Perlimplín ante su desgracia. Se suicidará, sí, pero no antes de poner en marcha una fabulosa operación imaginativa encaminada a afirmar su personalidad y a abrirle los ojos a su mujer. Disfrazado de joven galante, envuelto en capa roja, logra enamorar a Belisa sin que ésta le vea nunca la cara. Y es más: el *alter ego* de Perlimplín no es impotente puesto que, después de un encuentro nocturno con Belisa, ésta exclama: «He sentido tu calor y tu peso, delicioso joven de mi alma».<sup>[11]</sup> Estimulado por el juego de la fantasía, pues, Perlimplín puede disponer momentáneamente de la libido que, normalmente, está reprimida. Tal descubrimiento debe ser de lo más perturbador. Perlimplín le anuncia a Belisa que se va a *sacrificar* por ella y, finalmente, vestido del rojo traje del joven, se apuñala mortalmente, quedándose así libre, como él mismo dice a Belisa, «de esta oscura pesadilla de tu cuerpo grandioso ... ¡Tu cuerpo!... ¡¡¡que nunca podría descifrar!!!»,<sup>[12]</sup> y quedando la viuda con una nueva visión del amor y del mundo.

En la muerte de Perlimplín, así como en la de Mariana Pineda, no es difícil encontrar una dimensión cristológica. Él mismo, como hemos visto, habla de su suicidio como un sacrificio. La acotación escénica del cuadro segundo dice: «Comedor de Perlimplín... La mesa, con todos los objetos pintados, como en una “Cena” primitiva».<sup>[13]</sup> Perlimplín, en estos momentos, ya ha decidido dar su vida por Belisa (a efectos, dice, de que el misterioso joven sea suyo completamente), y la

alusión a la Última Cena es tajante. La capa roja en la cual muere envuelto el protagonista tal vez se pueda relacionar con el manto de púrpura que viste Cristo durante la coronación de espinas; y Marcolfa, al decirle a Belisa que está «vestida por la sangre gloriosa de mi señor», nos remite indefectiblemente a la crucifixión. Todo ello es otro indicio de la profunda influencia crística en la obra lorquiana.

Todavía, en estos primeros meses de 1926, no se ha estrenado *Mariana Pineda*. El poeta está desesperado porque sabe que el éxito comercial de la obra podría liberarle de la dependencia económica de su padre, dependencia que le duele y que le corta las alas. Hace ya alrededor de seis meses que Eduardo Marquina le ha dado su palabra de hablar con Margarita Xirgu acerca de la obra, pero parece ser que la actriz catalana no ha visto todavía el manuscrito. Gregorio Martínez Sierra, por su parte, está de vuelta en Madrid después de su larga gira por tierras americanas con Catalina Bárcena. Se ha reafirmado en su negativa a estrenar la obra. Lorca está furioso con él. «Ahora quisiera resolver la Mariana Pineda —le escribe a Melchor Fernández Almagro— ya que el cabrón de Martínez Sierra se ha portado como tal. Pero Martínez Sierra *ignora mi fantasía*. No sabe él, *la que se ha echado encima* conmigo. Cabrón».<sup>[14]</sup>

¿Y *La zapatera prodigiosa*? Lorca no la menciona en las cartas que conocemos de esos días. Pero hay otro proyecto, algo tenue, en marcha: el posible estreno, por Cipriano Rivas Cherif, de una versión de los títeres de cachiporra que el poeta acaba de arreglar un poco.<sup>[15]</sup> Probablemente se trata de la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, cuya primitiva redacción se remonta hasta 1922. Sea como sea, tal estreno no tendrá lugar.

Lorca se siente profundamente frustrado y aislado en Granada. Quiere escaparse de casa a toda costa. Luis Buñuel que, cada vez más fascinado por el surrealismo pero sin conocer todavía al grupo de Breton, empieza a reconocer ya su vocación de cineasta, se muestra preocupado por la situación del poeta, a quien escribe desde París el 2 de febrero:

Querido Federico:

¡Qué vergüenza el dejar que nuestra amistad se apolille tan por completo! En parte es tuya la culpa porque he visto que no tienes ningún interés en saber de mí. No te has dignado preguntar a ninguno de los amigos que podían haberte dado noticias. No quiero que pueda achacarse a mí toda la culpa. Como arma defensiva te envió ese monísimo retrato supongo que lo colocarás sobre esos fondos de tela popular granadina que pones siempre en el tabique de tu cuarto. Sólo te ruego que

disimuladamente me sustraigas a las miradas de nuestro común amigo Paquito Soriano\* si por acaso te hiciera una visita.

¿Trabajas mucho? ¿Qué haces? Preguntas inútiles; para responderlas en el Juicio Final, si es que los poetas acuden a aquella confusión. Ya sé que no me contestarás, pero «te perdono de Dios en el santo juicio».

¡Qué lástima que no vengas por aquí o, al menos, no renuevas el aire que respiras! Tú eres de los que conozco el que saldrías más beneficiado con ello. Al menos podría verte continuamente y zurcir nuestra vieja amistad. Recuerdo siempre los intensos momentos que, durante varios años, convivimos. Madrid me parecería ahora demasiado vacío sin ninguno de vosotros y la Residencia... lo que seguramente opinarás tú de ella.

Trabajo mucho. Ahora me ocupo de un libro que publicaré en breve relativo al cine: estética, teorizaciones, retratos, algo de divulgación, etc. Además voy a ayudar a Epstein en la «mise en scène». Tal vez dentro de dos años seré ya un obrero más en la construcción de films. Esto, además de lo que tiene de pura creación, está muy bien pagado. Sobre todo trabajo muy mucho y se me fue por completo aquella especie de hastío que me entró en Madrid los últimos meses que lo habité. Si esta primavera fuese a Madrid iría a verte. Dalí, creo, irá también allí por esa época. Nos escribimos con frecuencia. Hinojosa publica otro libro, mucho mejor que el primero. Lo ilustra Manolo.\*\* Allí tienes un caso. París ha convertido a don José María en otra persona muy diferente. Aquí se ha encontrado consigo mismo. No quiero darte más el latazo. Si me escribes te responderé largo, «ingeniosamente, con estilo». Ahora me limito a lagrimear unas líneas para ver si te conmueven y me escribes muy largo a vuelta de correo. Un abrazo muy fuerte de

LUIS<sup>[16]</sup>

**\* Francisco Soriano Lapresa, que conocería a Buñuel en una de sus visitas a Madrid desde Granada.**

**\*\* Manuel Ángeles Ortiz.**

Unos días después, el 10 de febrero de 1926, Buñuel le escribe desde París a León Sánchez Cuesta, el gran librero madrileño amigo de tantos escritores, poetas y

artistas de la época. La carta confirma la firme entrega del aragonés al cine. Ha encontrado su vocación:

En mayo próximo iré a Madrid a publicar un libro. Ha tomado mi vida un rumbo definitivo e inesperado. Me dedico a la cinegrafía. Voy a comenzar a ayudar a Jean Epstein en la «mise en scène» para aprender el oficio. Además, paralelamente, publicaré cosas relativas al cine. Teoría, escenarios, etc. Tal vez dentro de un par de años con lo publicado y con la experiencia adquirida al lado de tan buen maestro me declare independiente. Excuso decirle que en España hay campo virgen para un cineasta. Lo hasta ahora existente es tan putrefacto que aleja de la pantalla a cualquier hombre de sensibilidad.<sup>[17]</sup>

Pero si Buñuel entra, efectivamente, a estudiar en 1926 con Epstein, el libro a que alude en sendas cartas a Lorca y Sánchez Cuesta no se editará ni aquel verano, ni al año siguiente, ni jamás, aunque, eso sí, el aragonés publicará varios artículos — «cosas relativas al cine» — tanto en París como en Madrid.

El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Granada se creó a principios de 1926 como reacción contra el Centro Artístico, al que consideraban ya irremediabilmente moribundo los jóvenes granadinos preocupados con la cultura y la sociedad contemporáneas. La conferencia inaugural, pronunciada la tarde del 13 de febrero de 1926, corrió a cargo de Lorca. Se titulaba «La imagen poética de don Luis de Góngora», y era fruto de una profunda meditación sobre la estética del poeta de las *Soledades* que, en opinión de Federico, era tan cercana a la de las modernas escuelas, por su «herencia objetiva y su sentido de la metáfora»,<sup>[18]</sup> que Góngora debía considerarse como «padre de la lírica moderna»,<sup>[19]</sup> y Stéphane Mallarmé, a pesar de no haber conocido la obra del cordobés, como el «mejor discípulo» de éste.<sup>[20]</sup>

Lorca admira en Góngora la «nativa necesidad de belleza nueva» que le lleva a «un nuevo modelo del idioma»<sup>[21]</sup> y su amor por «la belleza objetiva, la belleza pura e inútil, exenta de congojas comunicables».<sup>[22]</sup> Una y otra vez, en el curso de la conferencia, surgen las referencias a la *limitación* a que se somete Góngora, a su deseo de dibujar con nitidez los contornos de sus metáforas, a su saber *atar y ponerle bridas* a su desbordante imaginación.<sup>[23]</sup> Góngora, insiste Lorca, con aprobación manifiesta, «odia lo sordo y las fuerzas oscuras que no tienen límite»,<sup>[24]</sup> siendo su obra «campo ordenado, donde la poesía mide y ajusta su delirio».<sup>[25]</sup> Y si las *Soledades* son «poesía pura»,<sup>[26]</sup> su dificultad no es producto de un perverso afán de oscuridad, sino de la implacable búsqueda de «nuevas perspectivas»<sup>[27]</sup> que se ha impuesto el poeta barroco, que «intuye con claridad que la naturaleza que salió de

las manos de Dios no es la naturaleza que debe vivir en poemas, y ordena sus paisajes analizando sus componentes».<sup>[28]</sup> Leídas correctamente las *Soledades*, en definitiva, dan fe de una claridad insospechada.

Lorca arremete en esta conferencia contra quienes en sus «éxtasis putrefactos» —en primer lugar los intelectuales de la Real Academia— no han querido comprender a Góngora y que se parecen a aquellos «beethovenianos empedernidos» sólo capaces de comparar la música de Debussy con «un gato andando por un piano».<sup>[29]</sup> Son los enemigos de siempre, a los que atacara en 1917 en «Las reglas en la música».

Si Lorca encuentra en Góngora a un poeta cuyo ejemplo es altamente válido para la lírica moderna, es primordialmente a causa de sus características metafóricas, que manan, en su esencia, de la imaginación andaluza popular. Es inevitable la impresión de que en esta conferencia, así como en la de 1922 sobre el cante jondo, está glosando, en el fondo, su propia obra. Góngora, según observa con admiración, «armoniza y hace plásticos, de una manera a veces hasta violenta, los mundos más distintos. En sus manos no hay desorden ni desproporción. En sus manos pone como juguetes mares y reinos geográficos y vientos huracanados, *une las sensaciones astronómicas con detalles nimios de lo infinitamente pequeño*, con una idea de las masas y de las materias desconocida en la Poesía hasta que él las compuso».<sup>[30]</sup> Varios años después hablará, con palabras casi idénticas a las que acabamos de subrayar, y refiriéndose esta vez a su propia lírica, del «gusto de mezclar imágenes astronómicas con insectos y hechos vulgares que son notas primarias de mi carácter poético», tendencia ya identificable en 1919.<sup>[31]</sup>

Es decir que Lorca encuentra en Góngora, a mediados de la década de los años veinte, y en momentos en que se está iniciando una revaloración del poeta cordobés —el tercer centenario de cuya muerte se celebrará en 1927—, evidentes puntos de contacto con su propio mundo poético, además de otros elementos peculiarmente afines a los de la poesía y el arte contemporáneos.

Como veremos, no cabe duda de que, al redactar esta conferencia, Federico tiene muy presentes no sólo sus largas conversaciones con Salvador Dalí (a quien no se menciona en el texto) acerca del cubismo y de la anhelada «objetividad», o asepsia, del arte moderno, sino la oda que en estos mismos momentos está componiendo en homenaje a la persona y a la obra del pintor de Cadaqués.

La conferencia le mereció cálidos elogios, y no menos el de Fernando de los Ríos, que en carta del 14 de febrero le escribe a Francisco García Lorca: «Anoche dio

Federico en nuestro flamante y simpático Ateneo la primera conferencia que se ha dado; versó sobre Góngora y tuvo atisbos de gran belleza artística. Si Federico estudia y se recoge llegará a ser un gran poeta español».<sup>[32]</sup> Siempre sería materia de sorpresa para el catedrático lo mucho que sabía Lorca sin, por lo visto, haber estudiado jamás con gran seriedad.<sup>[33]</sup>

Aquel mismo 14 de febrero, entre calurosos elogios al poeta («Espíritu inquieto, delicado, pleno de emoción, García Lorca es hoy una de las figuras más interesantes y más intensas de la poesía española»), se publicó en *El Defensor de Granada* una sinopsis de la conferencia,<sup>[34]</sup> unos fragmentos de la cual serían retomados en mayo por *La Verdad* de Murcia.<sup>[35]</sup> En realidad, con esta conferencia Federico anticipó en un año los actos celebrados en torno al tricentenario de la muerte de Góngora.

### Dalí y «su» oda

En los primeros días de marzo escribe una extensa y cariñosa carta a Jorge Guillén, recién instalado como catedrático de Literatura Española en la Universidad de Murcia. Lorca, que dentro de pocos días espera salir de Granada para Madrid, está eufórico: su conferencia sobre Góngora —producto, según le dice al amigo, de tres meses de trabajo— ha sido un éxito, y ahora empieza una *Soledad* en honor del maestro cordobés; está terminando su romancero gitano; sus visitas a la Alpujarra y —con Falla, Alfonso García Valdecasas, Antonio Luna, Manuel Torres López y José Segura— al castillo de Calahorra, en el Marquesado de Zenete, al pie de Sierra Nevada le han llenado de entusiasmo y fervor andalucista; y tiene en marcha un ambicioso «poema largo», del cual le manda a Guillén seis estrofas con el comentario:

Ya la *Oda didáctica a Salvador Dalí* tiene ciento cincuenta versos alejandrinos, pero este poema tendrá cuatrocientos seguramente. Se llama «La sirena y el carabinero». En él se cuenta cómo un carabinero mata a una sirenita de la mar de un tiro de fusil. Es un idilio trágico. Al final habrá un gran llanto de sirenas, un llanto levantado y derrumbado al mismo tiempo, como el agua marina, mientras los carabineros ponen a la sirena en el cuarto de banderas. Todo con gran empaque lírico. El mismo lirismo para el carabinero que para la Sirena. Una luz plana y un *amor y serenidad* en la forma. Será un *latazo* pero a mí me conmueve profundamente esta historia. Es el mito de la belleza inútil del mar. Luego quisiera que el agua se

quedara tranquila, y describir minuciosamente una ola (la primera) y luego la segunda, y luego la tercera, así hasta que nos tropezáramos con una barquilla... barquilla donde el poeta dormirá su último sueño. Este final de agua movediza puede ser admirable si lo *consigo*.<sup>[36]</sup>

En esta descripción de «La sirena y el carabinero» —que nunca llegaría a terminar el poeta (sólo conocemos las estrofas enviadas a Guillén y publicadas el 1 de marzo de 1927 en *La Gaceta Literaria*)— se puede apreciar otra vez la influencia de Dalí, especialmente en lo que dice el poeta acerca de su deseo de «describir minuciosamente» las olas (véase la carta de Salvador a Lorca, escrita en septiembre de 1925 y citada antes, p. 437). Parece indudable que en «La sirena y el carabinero» el poeta quiere moverse, intencionadamente, dentro de la órbita estética del amigo catalán, que le acaba de invitar, además, a pasar otra temporada en su casa.<sup>[37]</sup> Los veinticuatro versos alejandrinos que se conocen del poema tienden a confirmarlo. Citemos los ocho primeros:

El paisaje escaleno de espumas y de olivos

recorta sus perfiles en el celeste duro.

Honda luz sin un pliegue de niebla se atiranta,

como una espalda rosa de bañista desnuda.

Alas de pluma y lino, barcos y gallos abren.

Delfines en hilera juegan a puentes rotos.

La luna de la tarde se despega redonda

y la casta colina da rumores y bálsamos.<sup>[38]</sup>

A principios de 1926 Federico le escribe a Dalí, así como a Guillén, en relación con esta proyectada composición larguísima. La reacción de Salvador es poco menos que extática, y demuestra que los dos han hablado ya del poema, tal vez durante la estancia de Lorca en Cadaqués y Figueras en 1925:

QUERIDO FEDERICO

ME HE QUEDADO



MUELTO\*

†

con aquel proyecto de las

[aquí un dibujo de *olas*

con una barquilla]

Es una idea extraordinaria, es lo que mas me gusta de todo lo que se a ocurrido a los señores de la tierra, esa monotonía qué bien estaria, tienes que hacerlo si no quieres perder tu hijito para SIEMPRE (no lo creas). Ya hace tiempo que te rodea esa idea tan sutil i constructivo del LATAZO LATAZO LATAZO LATAZO uniforme i diverso... Yo no se decirte las cosas que tu me dices de mis pinturas... pero ten la seguridad que te creo el unico genio actual —ya lo sabes— a pesar de lo burro que soy en literatura, lo poco que cojo de ti me deja muelto!...

**\* Por «muerto», claro. Aquí Dalí participa en un juego fonético muy practicado por Lorca.**

Esta carta, en que se cruzan enigmáticas alusiones a Pepín Bello y a la Residencia de Estudiantes, la firma Dalí en francés, así: «Dalí, Salvador, peintre d'un certain talent et ami (intime) d'un gran [*sic*] POÈTE TRES JOLI» [«Dalí, Salvador, pintor de cierto talento y amigo (íntimo) de un gran POETA MUY GUAPO»]. Y termina rogándole a Federico que le escriba mucho, «cada día o cada 2 días».<sup>[39]</sup>

La carta da la fuerte impresión de que Dalí está jugando con los sentimientos del poeta, que sabe obsesionado con él, y hace imprescindible que nos remitamos a unas declaraciones hechas por el pintor a Alain Bosquet treinta años después de la muerte de Lorca. Preguntado cuáles eran sus relaciones en la época en que éste componía la *Oda a Salvador Dalí*, el pintor contestaría entonces que Lorca «era pederasta, como se sabe» y estaba «locamente enamorado» de él, y que había intentado dos veces, sin éxito, sodomizarle. «Aquello me molestaba mucho —afirmaría Dalí— porque yo no era pederasta y no estaba dispuesto a ceder. Además aquello me hacía daño. Así pues, la cosa no ocurrió». Dalí añadiría que,

aunque no pudo satisfacer los deseos del amigo, se sentía extremadamente halagado por las atenciones sexuales con que le colmaba tan gran poeta. Consecuencia de su repetida negativa sería el «sacrificio» de una muchacha, la primera con la que se había acostado Lorca.<sup>[40]</sup>

Pero aquellas pretendidas tentativas, ¿existían sólo en la imaginación del pintor? Es posible, aunque, como insiste Rafael Santos Torroella, máxima autoridad sobre la «época lorquiana» de Dalí, éste no ha solido mentir al hablar de los aspectos realmente fundamentales de su vida íntima.<sup>[41]</sup> El mismo crítico no duda de que la paranoia daliniana fue consecuencia de la tremenda resistencia opuesta por el pintor a sus tendencias homosexuales, ni de que la potente atracción que ejercía sobre él la personalidad de Lorca fue causa, finalmente, de su distanciamiento de éste.<sup>[42]</sup>

En cuanto a la muchacha que hubiera reemplazado a Dalí después de fracasados los intentos del poeta, no tenemos la menor idea de su posible identidad. ¿Puro invento del pintor? Cabe imaginarlo.

Durante la estancia en Figueras y Cadaqués, Federico y Salvador habían planeado juntos su *Libro de los putrefactos*, del cual los estudiantes de la Residencia ya conocían las primicias. Aquel otoño Dalí le había escrito a su amigo:

Cross (aleman) y Pascin (frances)\* han pretendido dibujar ya la putrefacción; pero han pintado por ejemplo al señor tonto; con odio, con saña, con rabia; en un sentido (*social*). Por lo tanto han llegado nada mas a la primera capa, a lo mas superficial del *senyor tonto*; a la primera reaccion del que empieza nada mas a distinguir el señor tonto del que no lo es tanto. Nosotros todo al contrario, hemos elevado el señor tonto, *la idiotez* —a categoria *lirica* —Emos llegado a la *lirica de la estupidez humana*; pero con un cariño i una ternura tan sincera hacia esta estupidez casi Franciscana —

#### La Diferencia

El señor tonto de Cross nos repugna, lo odiamos —

A nuestro señor tonto lo *adoramos* enternecidos con las lagrimas en los ojos — (i lo vesariamos)

No es nuestra obsesion —es nuestra alegria.

En resumen otra vez, nuestro mar Mediterraneo...<sup>[43]</sup>

**\* Se trata de Georg Grosz (le agradezco a Rafael Santos Torroella esta identificación) y de Jules Pascin. Este último era de origen búlgaro, no francés.**

En cartas sucesivas, Dalí vuelve insistentemente al proyectado libro. Le escribe a Federico a principios de 1926:

Estoy esperando tus sugerencias sobre la putrefacción, para editar inmediatamente el cuaderno, *si vinieras en seguida mejor*. ¿Qué te parece incluir el paseo de Buster Keaton? Te respondo de lo depuradísima que saldrá la edición — se que lo estas haciendo, que lo recibire mañana, mañana pasado a lo mas tardar; o es que no te *enternecen ya mis pequeños* putrefactitos? Acuérdate de tu cuarto en la resi, de Pepín...<sup>[44]</sup>

Poco tiempo después se queja otra vez:

Veo tristemente que no llegan la foto i el prologo! Seras capaz de no hacerlo! Que señorito mono eres! No te enternecen ya mis [putrefactos]\* señores — Tan exquisita que quedará la Edicion tirada sobre papel japon.

¡Hay!

No tienes siquiera de hablar de mis dibujos — dar solamente una idea de la putrefacción 5 cuartillas... por Dios

POR

LA MADRE de Dios

azlo no me escrivas sin mandarmelo — parece mentira que no te guste, sentarte a escribir sobre esto, i para mi!<sup>[45]</sup>

**\* Aquí, unos dibujos de putrefactos tachados.**

No sabemos si, finalmente, Federico llegó a redactar el prólogo al proyectado cuaderno, pero más bien parece que no, a juzgar por las cartas de Salvador. El entusiasmo de éste era tal que hizo imprimir varios dibujos para el libro.<sup>[46]</sup> Y es cierto que, el 6 de junio de 1926, el suplemento literario de *La Verdad* de Murcia, que capitaneaba Juan Guerrero, anunciaría, bajo el rótulo de «Libros buenos a aparecer», los siguientes títulos: *Vísperas de gozo* de Pedro Salinas (que sí se editó entonces) y *Los putrefactos* de Lorca y Dalí.<sup>[47]</sup> A no ser que tal nota fuera una broma, parece ser, pues, que pensaban realmente sacar el libro. Pero nunca vería la luz.

Federico y Salvador, así como sus compañeros de la Residencia, seguirán hablando durante años de «putrefactos» y «putrefacción». En una carta de Lorca a Ana María Dalí aparece un dibujo de una variante del género, simpatiquísima, el «putrefacto artístico», designado por el poeta como *vatis capiliferus*.<sup>[48]</sup> El putrefacto no podrá faltar tampoco en la revista *gallo*, que editarán Lorca y su grupo en Granada en 1928, y en cuyo primer número se reproduce un dibujito de Dalí dedicado al personaje. Curiosamente, los bigotazos de este ejemplo se parecen mucho a los que, en fechas no lejanas, llevará y hará famosos el propio pintor.

A Dalí le intriga saber, en estos primeros días de 1926, que la oda que está componiendo Lorca en su honor está casi, si no totalmente, terminada. Durante meses le ha inquietado el hecho de no conocer el texto completo del poema. Y le escribe a Federico durante el otoño de 1925: «Cuando podre conocer *entera* tu Oda! ¡No hay derecho a darmela a cuenta gotas!».<sup>[49]</sup> Ahora, en carta sin fecha (como todas las de Dalí a Lorca), pero probablemente de finales de febrero o principios de marzo de 1926,<sup>[50]</sup> vuelve al tema, citando unos versos de la oda:

Si algo he comprendido en poesía es precisamente

esto

↓

Una *dura* corona de blancos bergantines

Ciñe frentes amargas y *cabellos de arena*

*Las sirenas convencen pero no sugestionan*

*y salen si mostramos un vaso de agua dulce*

eso ultimo es gordo porque es casi

— A R I T M E T I C A —

Antes me encantaban cosas de contrastes poeticos, relaciones distantes, fuertemente realistas como esto de Cocteau, ablando de la vida de las trincheras

Car ici le silence est fait

avec tout: de la glaise, du plâtre,

du ciment, des branchages secs, de la tête

de planches, du sable, de l'osier,

*du tabac, de l'ennui*

*des jeux de cartes.*

Silence de stéréoscope,

de musée Grevin,\* de boule

en verre où il neige, de chloroforme,

d'aréostat.

Es estupendo verdad? pero eso tu lo empleas en la simple conversación!

\*

\*\*

... Noël me donne le vertige,  
m'angoise [sic] l'ame, avec douceur,  
comme descendre [sic] en ascenseur.

No es todo esto al lado de lo tuyo puro impresionismo? En poesia me parece que nadie ha savido ahun de la *sensacion*, lo mas que hacen es un poco de humorismo para no parecer tan *romanticos*. En canvio en esos versos tuyos solo guegan los conceptos —

Era sensación aquello de... *Sabado, puerta de jardin...* ect ect pero en *una corona de bl* ect ya no hay sensacion de nada hay comprensión — abstraccion — antiputrefaccion —

Boy comprendiendo *algo*?

**\* «Museo de figuras de cera», como explica Dalí en una nota, y que muy pronto visitará en París.**

Al final de la carta, Dalí vuelve a quejarse de que Federico todavía no le haya mostrado la oda completa. «No hay derecho que esté condenado a no conocer *mi HODA!!!*», exclama, añadiendo con característica guasa: «No soy tan burro —halgo comprendere—».<sup>[51]</sup>

Muy pocas semanas después, el pintor podía leer en letras de molde el tan esperado poema.

La *Oda a Salvador Dalí*, publicada en abril de 1926 en la *Revista de Occidente*, constituye un acendrado homenaje no sólo al amigo sino también a la pintura europea contemporánea y al paisaje de Cadaqués, paisaje que tanta mella ha hecho en el alma de Lorca. Federico admira en la obra de Dalí —y en la de los maestros cubistas de éste— la geometría, la construcción, la asepsia. Se trata, en realidad, de una valoración, en gran parte positiva, de la pintura cubista, de la pintura que huye del trasnochado realismo, de la «niebla impresionista»<sup>[52]</sup> y del sentimentalismo romántico. Al final de la primera sección del poema encontramos la estrofa:

Un deseo de formas y límites nos gana.

Viene el hombre que mira con el metro amarillo.

Venus es una blanca naturaleza muerta

y los coleccionistas de mariposas huyen.<sup>[53]</sup>

El poeta se identifica, pues, con la nueva estética. Y su oda viene a ser a la vez exégesis y ejemplo de los principios cubistas.

El mar y el caserío de Cadaqués, donde Picasso creara unas de sus primeras obras cubistas, representan para el poeta granadino, así como para Dalí, el ideal clásico de armonía, luz y nitidez en los contornos:

Cadaqués, en el fiel del agua y la colina,

eleva escalinatas y oculta caracolas.

Las flautas de madera pacifican el aire.

Un viejo dios silvestre da frutos a los niños.

Sus pescadores duermen, sin ensueño, en la arena.

En alta mar les sirve de brújula una rosa.

El horizonte virgen de pañuelos heridos,

junta los grandes vidrios del pez y de la luna.<sup>[54]</sup>

El poeta alaba en Dalí —aparte de su «voz aceitunada» y «alma higiénica»— sus «ansias de eterno limitado», su empeño por huir de «la oscura selva de formas increíbles», su anhelo de exactitud, de claridad, de orden, su «amor a lo que tiene explicación posible». Son las mismas cualidades —ya lo hemos visto— que Federico admira en el Góngora de las *Soledades*:

Al coger tu paleta, con un tiro en un ala,

pides la luz que anima la copa del olivo.

Ancha luz de Minerva, constructora de andamios,

donde no cabe el sueño ni su flora inexacta.

Pides la luz antigua que se queda en la frente,

sin bajar a la boca ni al corazón del hombre.

Luz que temen las vides entrañables de Baco

y la fuerza sin orden que lleva el agua curva.<sup>[55]</sup>

Y otra vez:

Amas una materia definida y exacta

donde el hongo no pueda poner su campamento.

Amas la arquitectura que construye en lo ausente

y admites la bandera como una simple broma.<sup>[56]</sup>

En cuanto a la amistad que une a poeta y pintor, Lorca afirma que, para ambos, lo esencial de la vida es el amor, el calor humano, el aspecto lúdico y no, exclusivamente, el arte:

Pero ante todo canto un común pensamiento

que nos une en las horas oscuras y doradas.

No es el Arte la luz que nos ciega los ojos.

Es primero el amor, la amistad o la esgrima.

Es primero que el cuadro que paciente dibujas

el seno de Teresa,\* la de cutis insomne,

el apretado bucle de Matilde la ingrata,

nuestra amistad pintada como un juego de oca.<sup>[57]</sup>

**\* El poeta escribió primero «el culo de Teresa», según consta en el manuscrito del poema conservado en el archivo familiar.**



La *Oda a Salvador Dalí* es uno de los más altos cantos a la amistad jamás escritos en español. Y el hecho de haberse dado a conocer en la prestigiosa *Revista de Occidente* fue motivo de extraordinario orgullo por parte del pintor, como él mismo reconoció en 1980.<sup>[58]</sup>

La *Oda*, de construcción tan apretada y clásica, no tardará en suscitar el interés de los críticos. El 1 de julio de 1926 la alabará el hispanista Jean Cassou en el *Mercure de France*, encontrando en ella «la manifestación más deslumbrante de un estado de ánimo completamente nuevo en España». Se trata, para el crítico, de la influencia entre los pintores españoles del cubismo francés, que ahora va a incidir sobre la literatura. «Este gusto de la construcción y de la nitidez —augura Cassou—, que, además, se aprecia en varios jóvenes escritores de la *Revista de Occidente*, se va a extender a la poesía, y podemos considerar como un manifiesto, al mismo tiempo que como una demostración y como un ejemplo, el bellissimo y muy importante poema de García Lorca».<sup>[59]</sup>

Ante tal elogio, Federico no se mostrará indiferente, preguntándole a Jorge Guillén si ha visto el comentario en cuestión.<sup>[60]</sup> Cassou será, luego, amigo del poeta, que le dedicará la enigmática «Burla de don Pedro a caballo» del *Romancero gitano*.

### El poeta en Valladolid

El 12 de marzo Federico asiste a la comida ofrecida por la revista *Reflejos* al célebre humorista y caricaturista barcelonés Luis Bagaría.<sup>[61]</sup> Unos días después logra finalmente escaparse de Granada y, al parecer, vuelve a recalar en la Residencia de Estudiantes.

El 8 de abril, *El Norte de Castilla*, importante diario de Valladolid, anuncia, para ese día, una lectura poética de García Lorca —«hoy por hoy el primer poeta de la joven generación lírica española»— en el Ateneo de aquella ciudad.<sup>[62]</sup>

El acto dejó una honda impronta en el recuerdo de los asistentes. La presentación corrió a cargo de Jorge Guillén, oriundo de Valladolid. Federico admiraba profundamente al futuro autor de *Cántico*... al hombre y a su poesía. Le admiraba y le respetaba. Nadie más idóneo que Guillén, pues, para presentar ante el Ateneo vallisoletano al poeta andaluz.

La presentación sitúa con precisión, lucidez y amor este momento en la vida del granadino cuando, pese a ser todavía prácticamente inédito, ya va ocupando el primer puesto entre los jóvenes poetas de su país. Creemos imprescindible su cita íntegra:\*

**\* No concuerda exactamente el texto publicado en *El Norte de Castilla* (9 de abril, 1926) con el reproducido por el propio Guillén en *Federico en persona* (OC, I, LI-VII). Seguimos el texto de OC, estimando que es copia del original conservado por el poeta.**

Yo debo decir, yo no he venido aquí sino a decir con la más tranquila y sencilla seguridad: Federico García Lorca, este gran amigo —que en seguida será el amigo de ustedes todos— es un gran poeta; en seguida lo será para todos ustedes. Porque, cuidado, que todos serán, que todos seremos suyos, en cuanto rompa a cantar. Ya empiezo por prevenirles. Oír a Lorca y rendirse a su poesía es todo uno. Lorca se impone necesariamente con esa fuerza inmediata y simplísima de la evidencia. Por eso, una predicción de este calibre, que en situaciones normales implicaría un gran riesgo y una gran arrogancia, esta vez no implica arrogancia y riesgo algunos. La situación, ahora y aquí, no es normal, quiero decir, a nivel de la tensión media de nuestra vida. Pero, en sentido estricto, nada más sano que esta manera de ser un gran poeta. Porque de esto se trata: de ver y oír nada menos que a todo un poeta. No, no se asusten ustedes. Es una especie de fiera, de fenómeno, sí; pero un fenómeno de seducción irresistible.

Ésta es la primera virtud de Lorca: nos reconcilia a todos, nos pone a todos de acuerdo. Reconozcamos lealmente que hoy, en punto a las artes nuevas, no lo estamos. Terribles escisiones dividen al público en varios públicos antagónicos. ¿Dónde está el centro, la cabeza visible, Roma? Todos son cismas en este Occidente de pura dispersión. ¡Qué caro nos ha costado aquel jugar a la «torre de marfil» de nuestros mayores, en que venía a resolverse la gran oposición creada entre el artista y el llamado «filisteo» por todo el siglo XIX romántico! El filisteo, el burgués, el gran público se rezaga definitivamente, se multiplican las minorías de varios tamaños. El arte mejor es para los muy pocos. Y si acaso uno de esos «exquisitos» —así motejados con ironía e impaciencia por los «otros»— anuncia: señores, tales versos los juzgo muy buenos, no suscitará sino una reacción recelosa, hostil, negativa. Pues bien, ¿cómo, por qué magia van a identificarse el arte para pocos y el arte para muchos? Éste es el gran secreto de Federico García Lorca. Su poesía, tradicional y novísima a un tiempo, y siempre de la mejor calidad, exige para su plenitud la

recitación en público. (Otra tradición perdida). Y el público la entiende y al público le gusta. Y mucho. ¿Qué milagro es éste? ¿Qué ha ocurrido?

Sigamos los demás en nuestro Occidente cismático, con teorías, con manifiestos, con proyectos. En ese mundillo germina tal vez, germina, sí, germina algo capital. Así lo esperamos con inmensa esperanza. Y mientras, he aquí inmediato, fresco, jovial y seguro, en todo su celeste esplendor, al Poeta. Es el elegido. El predestinado. Llega con alegría, con sencillez, como un niño, un niño de veras que juega a los versos divinos, los más transparentes, los más graciosos, los más gratuitos, con esa suprema gracia del poeta por la gracia de Dios: el «ángel». Viene al mundo en Granada con el «ángel» andaluz por excelencia: el poético. No tiene que reñir con la tradición ni romper molde alguno. Siente en sí y tiene frente a sí un pueblo magnífico. Y se pone a cantar como el pueblo canta en su Andalucía, se pone a poetizar, redondo\* universo absoluto, a su Andalucía: sierra, cielo, hombre y fantasma. No los copia; los canta, los sueña, los reinventa; en una palabra: los poetiza. Pero ¡qué integración sublime de los elementos universales en una obra que integra a su vez los grandes elementos formales de la poesía de siempre! La lírica de Lorca se resuelve, sin perder su propio carácter de lirismo, en una épica y en una dramática: desarrolla sucesos y pasiones, apela a la narración y al diálogo, al cuento infantil y a la leyenda trágica, concilia a la imagen con el argumento. ¡Y qué riqueza extraordinaria en la invención, y qué esplendidez en la materia y qué acento, Dios mío, qué acento y qué aliento! Candor y vigor, y una sutileza increíble en el capricho imaginativo y en lo delicado; y sobre todo, la alegría; alegría poética y alegría humanísima de alegre arroyo transparente. ¡Universal y andaluz, niño y pueblo! Nada falta: este poema es poesía, siendo pintura, y música y arquitectura. Lorca pone al margen de sus borradores, como añadidura divertida, dibujos y acuarelas. Pero donde introduce de verdad valores plásticos es en los propios versos. Sus valores musicales, sin embargo, prevalecen. La memoria de Lorca es el más rico tesoro de la canción popular andaluza. Él ha recogido muchas, letra y canto, directamente. En esta dirección su arte corre paralela al de su gran amigo y maestro Falla. Por algo el sentido del ritmo en este poeta alcanza una variedad, una finura prodigiosas. El ritmo es ya también arquitectura. Y no les engañe la aparente ligereza al desgaire de algunas de sus canciones. Todos sus poemas están, con cálculo, muy contruidos, muy sabiamente estructurados —y no sólo el último, la *Oda didáctica a Salvador Dalí*, estupenda poetización del anhelo arquitectónico de estos últimos lustros.

Pero antes de esa cumbre, Lorca va a enseñarles algunas perspectivas de la gran montaña de su obra. Lorca es fecundo según el gran modo español. Lástima que no lea nada de su teatro... La lírica de Lorca, que inaugura el *Libro de poemas*,

publicado en 1921, se compone de varios libros, todos inéditos, menos el primero. ¿Por qué están inéditos todavía? No será por falta de invitaciones amistosas a la publicidad impresa. Pero a Lorca le gusta sobre todo comunicar vida oral a sus producciones. (Otro rasgo de su temperamento andaluz y de su raigambre popularísima). Sus amigos y los amigos de sus amigos conocen tan sólo esta obra. Y caso único: así ha logrado ya una como recóndita gloria privada. Los círculos literarios han consagrado hace tiempo a Lorca como gran artista —un gran artista que no tiene prisa alguna en alcanzar ese gran renombre público a que está fatalmente condenado.

Por fin, y por fortuna, va a comenzar ese vuelo. En este año publicará tres libros: uno, aún sin título, compuesto de las que él llama *suites*; otro, *Canciones*; y un tercero, *Cante jondo*. Mientras, entre diversos empeños, va escribiendo su *Romancero gitano*. De todos ellos ofrecerá esta noche algunas muestras.

El momento es conmovedor... Antes de entrar con pie firme en la Historia, aun entre los bastidores íntimos, aparece ante nosotros. ¡Instante patético! No hay todavía solemnidad obligatoria ni prejuicio oficial. No se nos brinda el papel, casi pasivo, de redondear una consagración sino el activísimo, el férvido, el supremo, de iniciarla. Y andando los años podremos decir: nosotros previmos en Federico García Lorca al gran poeta glorioso que iba a ser. Nosotros fuimos de los hacedores, no de los enterradores. Instante patético —pero qué sencillo—, Federico García Lorca es un gran poeta como dos y dos son cuatro. La Historia no tendrá más remedio que decir: «Amén».

**\* Aquí, en el texto de *El Norte de Castilla*, se lee «reducido».**

Raras veces habrá recibido un poeta joven, todavía desconocido del gran público, una presentación tan profética, tan halagadora, tan segura de sí misma, como la hecha por Jorge Guillén aquella tarde de abril de 1926 en Valladolid. Guillermo de Torre —en esas fechas, según definición del mismo Guillén, «nuestro “vanguardista número I”»—<sup>[63]</sup> estuvo entre los asistentes. «Pude comprobar —escribirá Torre—, con la satisfacción del turiferario, que nuestro entusiasmo, el de sus amigos próximos más antiguos, podía ser compartido por gentes lejanas, no prevenidas».<sup>[64]</sup>

El éxito del recital, en efecto, fue extraordinario, desbordante. Algunos días después, en *El Norte de Castilla*, comentó la lectura Francisco de Cossío, con notable

perspicacia:

Las imágenes en este poeta se hacen sugestivas, más que por la fuerza, por la calidad y la justeza. Así, en el color, llega siempre al tono preciso, y pinta con unos oros, con unos verdes, con unos blancos absolutamente puros. Pero en el manejo del color tiene un sentido cubista. El color posee una significación plástica: exalta y completa la forma, jamás la mixtifica. Esto quiere decir que en la poesía de García Lorca no hay ni un leve asomo de impresionismo. Y de aquí el contraste maravilloso: el andamiaje de la más refinada cultura de hoy, para elevar un edificio popular. Ello, posiblemente, no se ha visto nunca, hasta ahora.

Esta lectura ha tenido, para mí, por tantos motivos, el encanto de una revelación. Federico García Lorca es, todavía, un desconocido. Aún falta tiempo para que los niños canten en corro sus baladas. Pero llegará ese día, y entonces podré decir: fuimos los primeros espectadores y oyentes, y no me equivoqué. Había un poeta. Y un poeta como deben ser: puros, desinteresados, libres de preocupaciones estéticas, indiferentes a todo aquello que no sea poesía. Y, por añadidura, con un alma de niño, fácil a la risa y a la ingenuidad. ¿Alma de niño? García Lorca es niño todavía y, posiblemente, lo será siempre. Niño que hace sus óperas con destino a un teatro infantil y que se divierte con ellas, no siendo pequeña la diversión que le ofrecen el movimiento de los hilos y el juego de la luz.<sup>[65]</sup>

### **Dalí abandona Madrid.**

#### **Problemas con *Mariana Pineda*. Proyectos**

Coincidiendo con el triunfal recital de Federico en Valladolid —que comenta con orgullo *El Defensor de Granada* al reproducir las palabras de Jorge Guillén—,<sup>[66]</sup> sale de España, rumbo a París, Salvador Dalí. Va acompañado de Ana María y «la tieta», Angeleta Gironés, ilusionado con el proyecto de visitar los museos de la capital francesa y de Bruselas.

Luis Buñuel espera en la estación a los catalanes y será su guía durante la estancia en París. Dalí se encuentra en un estado de febril excitación, y conoce en seguida a los pintores españoles que forman la llamada Escuela de París: Hernando Viñes, Ismael González de la Serna, Joaquín Peinado, Francisco Bores... y Pablo Picasso, a quien le presenta Manuel Ángeles Ortiz. «Cuando llegué a casa de

Picasso, en la calle de la Boétie —confiesa en su *Vida secreta*—, estaba tan hondamente emocionado y tan lleno de respeto como si tuviera audiencia con el Papa. “He venido a verle —le dije— antes de visitar el Louvre”. “Ha hecho usted muy bien” —contestó».<sup>[67]</sup>

La visita fue breve —poco más de dos semanas repartidas entre París y Bruselas—, pero sirvió como poderoso acicate a la ambición de Dalí que, a partir de estos momentos, siente la necesidad cada vez más imperiosa de alejarse de España y de emprender la conquista de una fama internacional.

A finales de abril Dalí estaba de vuelta en Madrid,<sup>[68]</sup> donde es de suponer que vería diariamente a Federico durante mayo. Pero se aproximaba la ruptura final del pintor con la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando, y su definitivo alejamiento de la capital. El 14 de junio crea deliberadamente un escándalo, delante de numeroso público, en el salón de actos del vetusto caserón de la calle de Alcalá. Al comparecer el examinando ante el tribunal declara incompetente a éste para juzgarle y anuncia que se retira, abandonando a continuación el edificio.<sup>[69]</sup> En su *Vida secreta*, Dalí explica los motivos que le llevaron a comportarse de tal manera:

Quería terminar con la Escuela de Bellas Artes y la vida orgiástica de Madrid de una vez por todas; quería verme forzado a huir de todo eso y volver a Figueras a trabajar durante un año, después de lo cual trataría de convencer a mi padre de que mis estudios debían continuarse en París. ¡Una vez allí, con las obras que llevaría conmigo, tomaría definitivamente el poder!<sup>[70]</sup>

Y así terminó la carrera de estudiante de Dalí. Unos pocos días después volvió a Figueras,<sup>[71]</sup> donde le esperaba un padre consternado, y, el 20 de octubre de 1926, se publicó en *La Gaceta* la orden oficial, firmada por el rey Alfonso XIII, según la cual se le separaba de la Academia.<sup>[72]</sup>

A partir de junio de 1926 —con la excepción de la larga visita de Lorca a Cataluña en el verano de 1927, con motivo del estreno de *Mariana Pineda*—, poeta y pintor sólo se comunicarán por vía epistolar. Este hecho será motivo de intensa tristeza y frustración por parte de Lorca.

Federico pasa el verano de 1926 entre Asquerosa, Granada y Lanjarón (al célebre balneario de la Alpujarra ha tenido que acudir urgentemente Vicenta Lorca, aquejada por «unos fuertes cólicos hepáticos».<sup>[73]</sup> A principios de agosto, desde Lanjarón, Federico le cuenta a Guillén su propósito de terminar el *Romancero gitano*

y de dirigirle «una epístola sobre la poesía y arte poética, que será un poema largo, monótono, estructurado, antidecorativo y *latazo*».<sup>[74]</sup> Pero la epístola, que sepamos, nunca se compuso.

Le sigue obsesionando durante el verano la mala suerte que está corriendo *Mariana Pineda*. Durante su última estancia en Madrid había conocido personalmente a Margarita Xirgu, tal vez a través de una amiga cubana de ambos, Lydia Cabrera, y le había entregado una copia de la obra. Margarita, impresionada por la personalidad del poeta, había prometido leer en seguida la comedia y comunicarle su opinión de la misma.<sup>[75]</sup> Pero la esperada carta no llega. Y Federico, a finales del verano, le escribe desesperado a Eduardo Marquina:

Yo no sé qué hacer y estoy fastidiado, porque como mis padres no ven *nada práctico* en mis actuaciones literarias están disgustados conmigo y no hacen más que señalarme el ejemplo de mi hermano Paquito, estudiante de Oxford lleno de laureles.

Aunque sea una lata para usted le ruego no me olvide en esta situación indecisa. El verano se acaba y yo sigo colgado, sin el menor atisbo de iniciar mi labor de poeta dramático, en la cual tengo tanta fe y tanta *alegría*.

No deje de contestarme lo que piensa y cuál es su opinión.

¿Debo escribir yo a Margarita? Si usted considera perdido el asunto, dígame también.

Salude a todos los de su familia.

Eduardo, usted sabrá disculpar estas molestias que le causo.

¡No me olvide!<sup>[76]</sup>

Lorca no recibe contestación a esta carta, ni a otra que le dirige al dramaturgo.<sup>[77]</sup> Tal vez Marquina, que solía pasar sus vacaciones en Cadaqués, no recibió ninguna de ellas. Sea como fuera, hizo en *La Esfera*, el 31 de julio de 1926, la siguiente declaración:

No hay nada más injusto que la expresión de desdén hacia el autor nuevo, sacando a colación esa vulgaridad de que «quien tiene una onza la cambia». No hablo de comedias de baja extracción. Éstas, desgraciadamente, no son muy difíciles de colocar. Me refiero a otras de cierta altura literaria. Yo le aseguro a usted

que no son pocos los casos de autores nuevos con onzas legítimas incambiables. Puedo hablarle así por la sencilla razón de que conozco unas cuantas obras muy dignas de ser representadas, sin que haya medio humano de hacerlas representar. Yo mismo he andado por esos escenarios tratando de convencer a las Empresas para que aceptaran obras de autores nuevos. ¡Imposible! Ahora mismo estoy haciendo gestiones para que acepten una comedia de García Llorca [*sic*]. Lo que ocurre es que todos exigen de un autor nuevo una obra maestra.<sup>[78]</sup>

Lorca, ya lo sabemos, estima que el estreno de *Mariana Pineda* podrá significar el comienzo de su liberación económica de su familia, algo que en estos momentos le obsesiona. Entretanto busca, enfebrecido, otras salidas a su situación de dependencia frente a sus padres. Ya, en el otoño de 1925, como hemos visto, le había contado a Dalí su idea de hacer oposiciones, proyecto desaconsejado tajantemente por el pintor. Ahora vuelve a atraerle la misma posibilidad. A Guillén le informa a principios de septiembre:

Yo *he decidido* prepararme para unas oposiciones a cátedra de Literatura, pues creo que tengo vocación (lentamente va surgiendo en mí) y capacidad de entusiasmo.

Quiero, por otra parte, ser independiente y afirmar mi personalidad dentro de mi familia, que me da, naturalmente, toda clase de gustos y facilidades. Apenas lo he dicho en casa, mis padres se han puesto contentísimos y me han prometido, si empiezo pronto a estudiar, darme dinero para un viaje por Italia que yo sueño hace años.

Yo estoy *decidido* y quiero decidirme más, pero *no sé cómo se hacen las cosas*. Desde luego tendré que darme grandes golpes en la cabeza para realizar esto, porque yo no como, ni bebo, ni entiendo más que en la Poesía. Y para eso me dirijo a ti. ¿Qué crees tú que debo hacer para empezar seriamente mi preparación de profesor?... ¡sí! ¿profesor de poesía? ¿Qué debo hacer? ¿Adónde debo ir? ¿Qué debo estudiar? ¿Qué *disciplinas* me serán convenientes? Contéstame. Yo no tengo prisa, pero quiero hacer esto para justificar mi actitud (ya definitiva) poética.

Contéstame en seguida y sé bueno. Yo seré un discípulo tuyo y de Salinas, y hago voto de obediencia y fervor académico.

Por otra parte no tengo otra salida y siento mi voz pobre pero iluminada en las salas bajas de las otras gentes... y además... ¿está esto mal pensado?... ¿Es que yo no puedo hacerlo?



Adiós. No te olvides de mí.

Ahora estoy en «la Huerta de San Vicente» situada en la Vega de Granada. Hay tantos jazmines en el jardín y tantas «damas de noche» que por la madrugada nos da a todos en casa un dolor lírico de cabeza, tan maravilloso como el que sufre el agua detenida. Y sin embargo, ¡nada es *excesivo*! Éste es el prodigio de Andalucía.<sup>[79]</sup>

El padre de Federico había comprado la cortijada, verdadero oasis de paz, en 1925, cambiando el antiguo nombre suyo —Huerta de los Mudos— por el de San Vicente en homenaje a su mujer, Vicenta.<sup>[80]</sup> La hermosa vivienda —que después ampliaría don Federico— estaba rodeada de casi dos hectáreas de tierra cultivada y se encontraba en el mismo borde de la Vega, ya en pleno campo pero con pronto acceso a la ciudad a través de los Callejones, y Placeta, de Gracia. A partir de 1926 la familia García Lorca se instala definitivamente en la Huerta de San Vicente, abandonando la amplia casa de la Acera del Casino, y en este sitio idílico (hoy dominado por bloques nuevos) el poeta escribirá algunas de sus obras más importantes.

Guillén, a diferencia de Dalí, encuentra «de perlas» el que Federico quiera hacerse profesor de Literatura, y le insta a que empiece en seguida a tomar notas de sus lecturas... y a leer a «los historiadores y eruditos que han hablado de esos textos y resumirlos en notas también». ¡Hay que comprar un fichero! ¡Hay que trabajar en serio! Todo lo cual, según Guillén, producirá «una gran impresión» a la familia del poeta.<sup>[81]</sup>

Federico le contesta agradecido. Sí, tomará notas, notas «notables» porque «yo me fijo en cosas siempre raras de un autor». Antes de hacer las oposiciones, sin embargo, ¿qué programa establecer? Y empiezan otra vez las preguntas:

Pero además de este trabajo *ordenado* de lecturas ¿crees tú que debo trabajar *con alguien*? ¿Que debo marchar a algún sitio? ¿Debo ir de lector? Porque esperar *leyendo* en Granada el momento de la oposición me parece excesivo, ¿no crees? Dime algo sobre esto. Además ¿tardaré mucho tiempo? Esto es importante. Porque yo necesito *estar colocado*. Figúrate que quisiera casarme. ¿Podría hacerlo? No. Y esto es lo que quiero solucionar. Voy viendo que mi corazón busca un huerto y una fuentecilla como en mis primeros poemas. No huerto de flores divinas y mariposas de rico, sino huerto de aire y de hojas monótonas donde miren al cielo, domesticados, mis cinco sentidos. Háblame de qué podré ser profesor o... ¡algo! No creas que estoy en *relaciones* con ninguna muchacha, pero ¿es que no es

inminente?... Mi corazón busca un huerto etc., etc... (¡qué etcéteras más llenos de poesía y novedad!).<sup>[82]</sup>

Al final de esta larga carta, en la cual habla de su proyecto de dar tres conferencias sobre «El mito de san Sebastián» (tema tan discutido con Salvador Dalí) y transcribe para Guillén dos romances gitanos, «San Miguel Arcángel» y «Reyerta de mozos», vuelve compulsivamente a su principal preocupación del momento:

También me gustaría *ir de lector* una temporada. París sería el ideal. ¿Podiera conseguir esto? Ocurre una cosa. Mi familia me da todo el dinero que quiera y más, en cuanto me vean en un camino... como diré... oficial. ¡Eso es, oficial!

Pero por primera vez *se oponen* a que siga haciendo versos sin pensar en nada. Basta una cosa mínima de esfuerzo mío para que ellos queden satisfechos. Por eso quiero empezar a hacer algo... oficial. Lo de lector sería bueno antes de cualquier oposición y útil para la orientación de catedrático. Tú has sido, ¿verdad?

Dime cosas.

Ya he mandado pedir el fichero. ¡Qué notas fantásticas va a llevar! De camino voy sintiendo una comezón y una gana aguda de alejarme de España. *Allí fuera* podré hacer mi «Diego Corrientes» y otros poemas intensos que aquí no puedo mirar.

Además me libentaré (en el buen sentido de la palabra) de la familia y me iré solo a los montes para ver amanecer, sin tener que volver a casa. Amanecer de la responsabilidad. Seré responsable del sol y de las brisas. Puerta de la paternidad.

Tú me contestas y me dices *los pasos* que tengo que dar para hacerme lector. Salinas me dirá los pasos para ser profesor.

¿Pero, y si no tengo condiciones? Porque yo no soy inteligente ni *trabajador* (¡un flojo!). Entonces... ¡ya veremos!<sup>[83]</sup>

Federico sabía, en su fuero interno, que nunca sería catedrático de Literatura. Y si, en un momento de euforia, había mandado realmente pedir un fichero, lo cierto es que jamás llegaría a llenarlo de «notas fantásticas». Su vida, forzosamente, discurriría por caminos muy distintos.

El 17 de octubre Lorca lee en el Ateneo de Granada, inaugurando el curso de 1926-1927, su conferencia sobre la obra del poeta granadino Pedro Soto de Rojas,

*Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, en la cual expone su tesis —resumida antes en nuestro capítulo sobre Granada— de que conforma el arte granadino una «estética del diminutivo».<sup>[84]</sup> Diez días después, el 27 de octubre, lee en el Ateneo la *Égloga* y tres madrigales del poeta barroco y, a continuación, fragmentos de un poema «creacionista» de Gerardo Diego, «Fábula de Equis y Zeda», mandados expresamente para la ocasión. La admiración de Federico por Soto de Rojas, en estos momentos, corre pareja a la que siente por el maestro de éste, Góngora, y sus comentarios sobre los poemas leídos, según *El Defensor de Granada*, «pusieron de manifiesto la objetiva y clara perspectiva en que uno de los más grandes líricos de la hora actual sabe ver a otro de sus ilustres antecesores que, no obstante su sólida construcción clásica, continúa iniciando el camino que ha de preparar el poderoso nacimiento de la poesía española contemporánea».<sup>[85]</sup>

Terminado este último acto del ciclo de homenajes dedicados a Soto de Rojas, los socios del Ateneo suben a la casa del poeta en el Albaicín, conocida como la de los «Mascarones», donde se coloca un azulejo conmemorativo dibujado por Hermenegildo Lanz.<sup>[86]</sup>

Si la teoría de Lorca acerca de «la estética del diminutivo» tuvo una aceptación general entre los socios del Ateneo, también provocó comentarios graciosos. El amigo del poeta Constantino Ruiz Carnero, por ejemplo, habló en *El Defensor* de las graves consecuencias que iba provocando ya tal teoría entre la ciudadanía:

Hasta ahora, los hombres de estatura insignificante mostrábase un poco cohibidos y tenían la preocupación de levantarse sobre las puntas de los pies para simular falazmente mayor altura. Además, recurrían a reforzar subrepticamente sus zapatos para ganar unos centímetros de estatura y despistar a sus convecinos. ¿Quiere el lector que señalemos el nombre de personas conocidas? No cometamos tal indiscreción... El caso es que estos distinguidos señores han visto llegar la hora de la revancha. La estética granadina es la estética del diminutivo. Luego ellos son la representación estética de Granada, el tipo más puro y admirable de la ciudad; algo así como una portentosa creación preciosista. Y éste es el peligro que yo apuntaba al comenzar estas líneas. Desde ahora, se pondrán insoportablemente vanidosos los hombres pequeños. Para ellos serán los elogios de los artistas y las miradas incendiarias de las mujeres. ¡Que sea enhorabuena, señores!<sup>[87]</sup>

En esta segunda quincena de octubre, Emilio Prados pasa una temporada con Federico en Granada, participando en excursiones y asistiendo a los actos de homenaje a Soto de Rojas. Prados se lleva a Málaga, para publicarlos en la Imprenta

Sur, los originales manuscritos de los famosos «tres libros» de Federico: *Canciones*, *Poema del cante jondo* y *Suites*. «Se ha llevado todos mis libros y saldrán cuanto antes», le refiere Federico a Melchor Fernández Almagro, añadiendo:

También va Emilio a hacer una preciosa impresión de la *Oda* con dibujos y estatuas para regalar a los amigos. Emilio me ha encargado una colección de libros de canciones populares y romances que pienso organizar en seguida. En ellos saldrá a luz por fin el cancionero granadino tan importante para esta clase de estudios todavía inédito. Como ves, tengo una enormidad de trabajo. Ahora va saliendo la oda a Juan Belmonte que, como salga como la veo, puede ser una cosa estupenda.<sup>[88]</sup>

Pero Prados no haría ninguna «preciosa impresión» de la *Oda* (es de suponer que se trataba de la *Oda a Salvador Dalí*). \* Tampoco editaría la colección de libros de canciones populares y romances. Y, por lo que toca al poema inspirado por el célebre torero, no se sabe nada de él.

**\* El manuscrito de la *Oda* que consta en el archivo de la familia del poeta lleva la dedicatoria: «A Emilio Pimpi. ¡Qué le vamos ha [sic] hacer! ¡ay! 1926». ¿Se trata de Emilio Prados?**

Tanto a Melchor, en la carta citada, como a Jorge Guillén<sup>[89]</sup> y a Pedro Salinas, Federico les pregunta si debería publicar juntos o distanciados los tres libros (a principios de año, como hemos visto, tenía la certeza de que sería conveniente que saliesen juntos). La respuesta del último es tajante: deben aparecer separadamente.<sup>[90]</sup>

En la misma carta a Fernández Almagro, Lorca vuelve a lo que llama el «asunto feo» de *Mariana Pineda*, y le ruega al fiel amigo que intervenga cerca de Eduardo Marquina al respecto. Es evidente que, a estas alturas, ya no tiene confianza en la buena fe de éste —a quien llama, entre paréntesis, «el sinvergüenza y fresco Marquina»—, cuya entrevista de *La Esfera*, citada antes, demuestra conocer:

Tengo varios proyectos, pero quiero dejar ultimada esta desastrosa intervención mía en el antro del teatro, intervención que hice para agradar a mis padres, y he fracasado con todo el equipo. Yo no lo siento por mí. Pero sí por mi padre, que es tan bueno y que hubiese tenido tanta alegría con el estreno de esta obra. Así es que tengo necesidad de arreglar este asunto. Tú me vas a hacer un

pequeño favor. Vas a visitar a Eduardo Marquina de mi parte, en vista de que no me contesta, y le vas a decir que haga el favor de preguntar a la Xirgu su opinión sobre el drama y lo que piensa hacer. Y si no piensa nada, que devuelva la copia que tiene en su poder. Marquina, si yo no lo veo, queda encantado. Él está satisfecho si *Mariana Pineda* no se pone y bastante le he mareado ya. Ahora bien, yo no sé, querido Melchorito, si le tengo que agradecer algo o no, porque su actitud (que se reflejó en la interviú con Milla en *La Esfera*) es equívoca y llena de nieblas. Tú en seguida visitas a Marquina y le dices que vas de mi parte (y con interés tuyo, como es natural tratándose de mí) para preguntarle sobre el asunto de *Mariana*. Él te empezará a dar *buenas razones y treguas*. No hagas caso. Tú insiste y dile que hable con la Xirgu y que claramente exponga su opinión. No tardes en hacerme este favor. Si la Xirgu no quiere representar mi obra y devuelve el original, tú te quedas con él como regalo de mi fracasada tentativa, en una época en que *no hay teatro* y tenemos que resignarnos. Pero haz porque Marquina dé sus razones. No tardes. Quiero saber qué pasa. ¡Es una verdadera lástima el tiempo que he perdido! Pero hay *mala fe* en todos. Marquina se pone la careta queriendo *protegerme* pero no lo creo. Por todas partes gentuza y cretinismo. Perdona. Nadie mejor que tú para esto. Eres amigo de Marquina y él habla bien de ti y te *está agradecido* por tus crónicas benévolas. Tú sirves mejor que yo para esto. Sé fuerte y firme. Todo lo que tú hagas estará bien hecho. Lo que tú hagas será aceptado por mí. Toma la decisión y la actitud que te parezca ante los acontecimientos. Y si no quieres hacer esto por cualquier causa, yo no me disgusto. Me lo dices. Si te decides y quieres, hazlo inmediatamente y escíbeme la marcha del *caso*. Desde luego, si *Mariana* se representara yo ganaría todo con mi familia.<sup>[91]</sup>

Melchor, aunque se da cuenta de la injusticia de las palabras de Federico acerca de Marquina, no le falla al poeta, y el 8 de noviembre le envía unas noticias esperanzadoras: ha hablado personalmente con Margarita Xirgu, y ésta le ha dicho que no ha devuelto el original de *Mariana Pineda* porque está «decidida a hacer la obra», o bien al final de la presente temporada madrileña o en abril en Barcelona. Continúa Melchor:

Parece que habló con gran sinceridad, demostrando haber leído con cariño y atención tu magnífica *Mariana*. Claro que si a ti no te conviene aguardar el plazo que señala, dímelo con franqueza, y le recojo la obra. Pero creo que lo pertinente es no dejarla de la mano, para que cumpla su ofrecimiento, por lo que convendría tal vez que tú le escribieras dándote por enterado de nuestra conversación, o quizá venir para que formalmente consolidarais el acuerdo. Como Marquina no ha vuelto aún, que yo sepa, para nada ha podido intervenir. Pero yo haré por verle en cuanto venga, para estrechar más el cerco...<sup>[92]</sup>

Pasarán todavía varios meses antes de que Federico tenga la seguridad de que la Xirgu tiene realmente la intención de estrenar *Mariana Pineda*.

A finales de noviembre, el primer número de la revista *Litoral*, de Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, publica, en lugar de honor, tres «romances gitanos» de Lorca: «San Miguel», «Prendimiento de Antoñito el Camborio» y «Preciosa y el aire». En el mismo número inaugural de la revista se incluyen varios poemas de Guillén y textos de Bergamín, Diego, Alberti, Jarnés, Hinojosa y del propio Prados, con dibujos de Francisco de Cossío y José M. Uzelai, y portada de Manuel Ángeles Ortiz. La factura y contenido de *Litoral* son extraordinariamente atractivos, y la revista se convertirá pronto en una de las más representativas del momento.

Cuando Lorca recibe su ejemplar de *Litoral* le produce rabia y desconsuelo ver que sus romances tienen algunas erratas de imprenta, y envía inmediatamente un telegrama a Prados, que, según el granadino, había quedado en mandarle pruebas,<sup>[93]</sup> cosa que no hizo. «Puse un telegrama a Prados —le cuenta a Guillén— y éste se ha disgustado, y echa la culpa a mis originales imposibles, etc., etc. Pero él, que me conoce, debía saber esto». Prados le ha devuelto los originales de los tres libros, rogándole en una «lacónica carta» que los «corrija y ponga en limpio». Y continúa Federico:

Pero lo curioso del caso es que están copiados a máquina. Esto casi equivale a decirme que no quiere publicarlos. No sé si le pasará el *ataque*. Yo me dirijo a él en este momento como a un editor. Porque, aunque sea el libro de *Canciones*, quiero editarlo. Además no es *gitano*. Espero que todo se arreglará. Después de todo, si yo intento publicar es por dar gusto a unos cuantos amigos, y nada más. A mí no me interesa *ver muertos* definitivamente mis poemas... quiero decir publicados... Ahora mismo recibo un telegrama de Emilio en el que me pregunta que [si] voy *al fin* a publicar mis *Canciones*. En seguida le digo Si (en el tono de Ors)...<sup>[94]</sup>

La «lacónica carta» de Prados ofrece otro punto de vista sobre lo sucedido, además de darnos una interesante información acerca de la intensa actividad editorial desplegada en esos momentos por el grupo de Málaga:

Querido Federico:

Tu opinión sobre *LITORAL* la esperábamos con la natural impaciencia. ¡Hijo nuestro! Tenemos sobre nuestra conciencia, para ti, el haberte descabalado tus romances para cuya impresión nos hemos atenido, claro, al original que conservamos.

Pero lloramos contigo, por tu culpa, es verdaderamente triste escribir lo que no se quiere y, hasta más, el olvidar de copiar versos cuando se mandan a la imprenta. No creo que tus poemas hayan perdido nada de la extraordinaria belleza que poseen. Aquí en Málaga han tenido un rotundo éxito, lo que más ha gustado de la revista, nosotros lo adivinamos y por eso te colocamos en el lugar preferente. La falta de material de cajas nos imposibilita enviar pruebas, si no te la hubiéramos enviado. Al gran sacrificio de tiempo y de dinero que nos supone *LITORAL* se unen estos disgustos que, afortunadamente, no nos desalientan para seguir nuestra labor.

Como hemos de imprimir todo lo tuyo, y para evitar estas cosas, te enviamos hoy por correo todo tu original. Corrígelo definitivamente y con toda claridad, a máquina, en copia última y devuélvenoslos. Esto, por las circunstancias actuales de la imprenta, se lo exigimos a todos; Alberti, cuyo libro está ya impreso debido a la claridad de sus originales, lo hizo así, lo mismo que los demás colaboradores. La revista ha sido un triunfo, todos nos animan y nos encargan libros; Juan Ramón nos ha encargado la impresión de su obra y, con toda seguridad, *LEY*, esto depende del presupuesto que le demos.

Y, a continuación, Prados expresa su interés en publicar el *Romancero gitano*:

Tenemos suplementos todos los jóvenes, pero tú sigues en el primer lugar, tu libro será Primer Suplemento.

Para corregir lo de los romances nos parece que mejor que una hoja es publicar como primer suplemento *ROMANCES GITANOS*. Ya tenemos pensada la edición, que será la más bella y la que con más cariño haremos, te agradeceríamos muchísimo copiaras definitivamente este libro y lo mandes para aquí cuanto antes, en él rectificaremos nuestra revista, quedando a tu gusto el texto. Hemos terminado ya «La amante»\* y hoy comenzamos con *CARACTERES* de Pepe Bergamín, luego haremos a Salinas, Cernuda; si quieres salir el primero date prisa, pues no podemos tener más tiempo las ediciones en casa.<sup>[95]</sup>

**\* De Rafael Alberti.**

La carta de Prados no justifica la impresión de Federico, según la cual el poeta-editor tal vez ya no quiere publicar sus libros. Al contrario, Prados, si bien echa la culpa de lo ocurrido principalmente a la ilegibilidad de los originales lorquianos,<sup>[96]</sup> se empeña en seguir adelante con su edición, una vez debidamente

puestos en limpio sus originales. Pero Lorca se echa atrás. Prados sólo publicará *Canciones*, en mayo de 1927. El *Primer romancero gitano* saldrá en 1928 en las ediciones de la *Revista de Occidente*, y el *Poema del cante jondo* en 1931 (Ediciones Ulises, Madrid), mientras las *Suites* no serán publicadas en vida de su autor.

El 2 de diciembre de 1926 Pepín Bello le había escrito una larga carta, instándole a volver inmediatamente a Madrid («con tu familia llevas ya más de 5 meses») y preguntando por la estancia de Emilio Prados en Granada. «Yo sé que se llevó tres libros para publicarlos en esa pederastísima Imprenta Sur —comenta maliciosamente Pepín—. Por fin ha hecho falta para que publicases que haya ido alguien a sacarte los libros... ¿Alguno de los libros que diste a Emilio está dedicado a mí? Me figuro que sí. Al menos así lo acordamos hace ya tiempo».<sup>[97]</sup> Pero Pepín tendría que esperar, pues el único libro publicado por Prados, *Canciones*, irá dedicado a Salinas, Guillén y Fernández Almagro.

La referencia de Pepin Bello a las supuestas preferencias sexuales de los directivos de la Imprenta Sur —Prados y Altolaguirre, se sobreentiende— se complementa con una divertidísima carta, ilustrada con dibujos eróticos y fálicos, mandada en estas fechas por Benjamín Palencia a Lorca y Prados. La epístola no tiene desperdicio:

Emilio y Federico: queridos hermanos de espíritu: recibo vuestra postal con gran alegría por hacer tanto tiempo que no he tenido noticias de Federico. Yo le escribí a Emilio dándole las gracias por su hermoso regalo, en una carta muy pintoresca y alegre con dibujos, pájaros. Me extraña lo que me dice de mandarle mis cosas, pues estuvo Hinojosa hace unos días en casa, y le di dos dibujos «desnudos de mujer» a pluma, de los mejores, me dijo que inmediatamente se los mandaría a Emilio. No sé si lo habrá hecho, porque Hinojosa desde que estuvo en París, lo sabe todo y no se puede casi tolerar con las tonterías que hace y dice. Me disgustaría mucho que se hubieran extraviado. Yo me enteraré de esto; los dibujos son algo grandes y no sé cómo lo habría hecho.

Federico, me dices que es bueno Emilio, ya me lo figuro yo, le aprecio y lo tengo por algo que hay que querer mucho. Si está contigo, dile que se ponga al teléfono un momento. ¿Palencia? ¡Hola! Oye, Emilio, no vayas a dar el dibujo de Narciso Díaz Escobar.\* ¿Me oyes? Que no vayas a dar el dibujo de Narciso Díaz Escobar, pues ya sabes que en España con esas cosas nos haríamos célebres, pero como yo creo que ni tú ni yo queremos eso, te suplico que lo rompas, y yo te haré otros mejores, más artísticos y pornográficos, porque el que te mandé es una porquería. Me indigno de mi lápiz, ¿me oyes?



Escribeme, me darías una gran alegría si lo hicieras; hablaré más alto: que me escribas, adiós, que ya me han avisado; falta medio minuto. Un abrazo, adiós, aaadiaaa...dios.

Federico ¿porqué no me escribes? Parece mentira que me hayas olvidado. Recuerdos de Rafael y recibir un fuerte abrazo de vuestro buen amigo

BENJAMÍN PALENCIA

Madrid 1926

Perdón por la broma y otras cosas<sup>[98]</sup>

**\*Poeta malagueño muy famoso entonces, autor de cantares y hoy olvidado.**

Uno de los dibujos eróticos —en todos ellos Palencia cubre los genitales de sus personajes con un papelito rojo alzado— lleva la indicación: «Se prohíbe mirar no siendo Federico o Emilio». Otro: «Se puede tirar del papelito después de leer la carta». Esta broma revela una faceta del pintor que pocos hubieran tal vez sospechado.

Si, a finales de 1926, todavía sigue siendo problemático el estreno de *Mariana Pineda*, Lorca tiene otros varios proyectos en marcha y mucha obra ya construida. Aparte de los tres libros en manos de Prados, tiene prácticamente concluido el *Romancero gitano*. Está escrita una versión de *La zapatera prodigiosa* y otra de *Don Perlimplín*. No cabe, pues, el desaliento. ¿Intuye, a finales de diciembre, que 1927 va a ser, para él, un año decisivo?

1927

(1)

**Por fin, Mariana Pineda**

A principios de 1927 estaba ya claro, para los perspicaces, que tenía lugar en España algo así como una explosión cultural, pese a las circunstancias políticas y socioeconómicas del momento, bastante aletargadas.

Los síntomas de esta explosión se veían por doquier, y no menos en el hecho de que se publicaban entonces, en todo el país, numerosas revistas literarias nuevas. Algunas de ellas serían, es cierto, efímeras, pero otras pondrían raíces más hondas. El primer número de *Litoral*, como hemos visto, había salido, en Málaga, en noviembre de 1926. La revista viviría hasta 1929. En Murcia, *Verso y prosa* —digno sucesor del suplemento literario de *La Verdad*— empieza su andadura en enero de 1927. Sus fundadores son Juan Guerrero y Jorge Guillén. *Verso y Prosa* seguirá saliendo hasta octubre de 1928, y en sus doce números, así como en los nueve de *Litoral*, encontramos a prácticamente todos los nombres de la generación de Lorca. Cerca de Barcelona, en Sitges, se edita, desde abril de 1926, *L'Amic de les Arts*, de tipografía variada y extraordinariamente bella. La revista, donde Dalí es una presencia destacada, acogerá generosamente a Lorca, contribuyendo de manera contundente a que se le vaya conociendo en Cataluña. En Sevilla, *Mediodía*, fundada en 1926, seguirá su trayectoria hasta 1928. Y, durante 1927, verán la luz, entre otras, *La Nova Revista* (Barcelona); *Papel de Aleluyas* (Huelva); *Parábola* (Burgos); *La Rosa de los Vientos* (Tenerife); las revistas de Gerardo Diego *Carmen* (dirigida desde Gijón, impresa en Santander) y *Lola* (Sigüenza); y, la más importante de todas, *La Gaceta Literaria* (Madrid).

Durante los últimos meses de 1926, Guillermo de Torre, cofundador, con

Ernesto Giménez Caballero, de ésta, y secretario de la misma, había mantenido informado a Lorca de los preparativos para lanzar la revista (que, en principio, iba a salir a finales de noviembre), requiriéndole al poeta el envío de originales.<sup>[1]</sup> El primer número se publica, de hecho, el 1 de enero de 1927, y la revista, por la variedad y riqueza de sus secciones —su título completo es *La Gaceta Literaria ibérica: americana: internacional. Letras-Arte-Ciencia. Gran periódico quincenal*—, la densidad de su información, el hecho de publicar artículos en distintos idiomas románicos (castellano, catalán, portugués, italiano...) y su amplitud de miras, llega rápidamente a reunir a las mejores plumas del país, con relevantes colaboraciones de fuera. Es imposible minimizar el importantísimo papel desempeñado en la cultura española por *La Gaceta Literaria* durante sus cinco años de vida, pues, como escribiría Guillermo de Torre —desde el exilio de la posguerra—, «acogió y potenció todo el espíritu de modernidad germinado en los años inmediatamente anteriores».<sup>[2]</sup>

Entre todas estas revistas se forjan relaciones de estrecha amistad, y los mismos nombres reaparecen en ellas constantemente. Así, por ejemplo, Lorca publica, el 1 de marzo de 1927, en *La Gaceta Literaria*, un fragmento de su poema «La sirena y el carabinero», dedicado a Guillermo de Torre,<sup>[3]</sup> y éste, por su parte, corresponde, el mismo mes, con un artículo sobre la obra de Lorca que aparece en *Verso y Prosa* y en el cual, después de señalar la singularidad juglaresca del fenómeno Lorca —el granadino es «un vate pre-gutenbergesco, anterior a la imprenta», «el último bardo»—, analiza la *Oda a Salvador Dalí*, que considera como «la pieza poética más importante del año 1926» y «una de las piedras angulares en el edificio total de la obra lorquiana».<sup>[4]</sup> «¡Qué bonito resulta *Verso y Prosa* de este mes! —exclama Federico en una carta a Guillén—. El artículo de Guillermo es bonito, y me ha gustado, aunque yo no merezco tanto. Es tan elogioso que me parece que no *soy yo*».<sup>[5]</sup> El 13 de marzo el artículo es reproducido en primera plana por *El Defensor de Granada*.

En todas partes hay revistas y proyectos de revistas. En Granada, donde Lorca y sus amigos tratan desde hace años de sacar una, ya está en marcha, a principios de 1927, un nuevo proyecto en este sentido. Se aúnan todos los esfuerzos, esta vez, en torno a la idea de editar un suplemento literario de *El Defensor de Granada*. El título de la revista ya está decidido: *El Gallo del Defensor*. Federico, con su habitual entusiasmo, pide colaboraciones a los amigos de siempre: a Jorge Guillén, a Guillermo de Torre, a José Bergamín, a José María de Cossío (gran especialista en poesía y toros), a Salvador Dalí y a Melchor Fernández Almagro.<sup>[6]</sup>

La carrera periodística de Melchor va en auge en estos momentos, pues acaba

de pasar de la monárquica *La Época*, rotativo con poca difusión fuera de Madrid, a *La Voz*, diario liberal de la tarde. Federico le escribe:

¿Te doy la enhorabuena? No sé en qué condiciones habrás hecho *traspaso* de la tienda de tu talento, pero el periódico me gusta más. Antes ninguno podíamos leer tus crónicas, y ahora tendremos el gusto de saborearlas. Y desde luego serán más eficaces. Aquí la gentuza de Granada ha comentado esto como *un triunfo* tuyo. El putrefacto Lumbreras\* ha movido en tu honor su boca de culo. Has llegado, has luchado y has vencido. La gente dice también: «Dentro de *ná* ese niño le da la *patá* a Fabián Vidal, y lo tenemos amo de *La Voz*». Estos gallegos-judíos de Granada son lo peor del mundo.<sup>[7]</sup>

**\* Francisco Martínez Lumbreras, profesor de la Facultad de Derecho de Granada, según Gallego Morell.<sup>[8]</sup>**

Melchor no llegaría a darle ninguna *patá* al director de *La Voz*, Enrique Fajardo (granadino como él y excelente periodista cuyo seudónimo de *Fabián Vidal* era conocidísimo en toda España). Pero sí desempeñaría en el popular vespertino una intensa labor, apoyando en cuanto podía las iniciativas de sus compañeros del Rinconcillo y siguiendo con particular interés la carrera de Federico.

Si Lorca tiene la satisfacción de ver que Melchor Fernández Almagro triunfa en Madrid como crítico de teatro, sabe también que la carrera de Salvador Dalí avanza a paso de gigante.

En primer lugar, las dos obras expuestas en el Saló de Tardor (Salón de Otoño) de Barcelona en 1926 —*Noia cosint* («Muchacha cosiendo») y *Natura morta*— han obtenido una gran resonancia, constituyendo, según el crítico de arte Sebastià Gasch (que luego será excelente amigo de Lorca), el «clou» de la muestra.<sup>[9]</sup>

*Natura morta*, reproducida en noviembre de 1926 en *L'Amic de les Arts*<sup>[10]</sup> —el título definitivo del óleo será *Peix i balcó* o *Naturaleza muerta al claro de luna*—<sup>[11]</sup> se relaciona estrechamente con el cuadro *Natura Morta (Invitació al son)*, inspirado por la obsesión de Lorca con la muerte y ya mencionado. En esta nueva obra yacen sobre una mesa, en un ambiente nocturno bañado de luz lunar —es imposible no reconocer la sala de estar de los Dalí en Cadaqués, con la ventana sobre el mar que hacía las delicias del poeta—, las cabezas seccionadas y fundidas de Salvador y Federico, a las que acompañan una guitarra, la paleta de Dalí, peces, una red de

pesca...<sup>[12]</sup> Vale la pena señalar que un cuadro gemelo de la misma época, *Natura morta al claro de luna malva*, repite estos motivos, con más complejidad, añadiendo al lado de las cabezas del poeta y del pintor un par de *aparells* (aparatos) con agujero redondo, parecidos al que apareció, acaso por vez primera, en *Natura morta (Invitació al son)*.<sup>[13]</sup>

Al poco tiempo, entre el 31 de diciembre de 1926 y el 14 de enero de 1927, Dalí ha tenido un éxito mucho mayor, al celebrarse durante estas fechas, en las Galerías Dalmau de Barcelona, su segunda muestra individual.

Entre las veinte pinturas expuestas figuran por lo menos cuatro en las que se aprecia el tema de Lorca. En *Composició amb tres figures (Academia neocubista)* —número uno del catálogo, reproducido en *L'Amic de les Arts* el 31 de enero de 1927— aparece una cabeza heroica yacente que proyecta la sombra de la del poeta.<sup>[14]</sup> Dalí vuelve a exponer en esta muestra *Natura morta (Invitació al son)*, que figura con el número quince del catálogo. *Taula davant del mar* («Mesa ante el mar»), número doce del catálogo, ha sido identificado por Rafael Santos Torroella con el posteriormente titulado *Homenaje a Eric Satie*: aquí la gran sombra azul de la cabeza heroica es indudablemente la de Lorca.<sup>[15]</sup> En el cuadro *Arlequí* —número trece del catálogo y posteriormente titulado por Dalí *Cabeza amiba*—, la silueta de la cabeza del poeta llama fuertemente la atención.<sup>[16]</sup> Es posible que el número doce de la exposición, *Natura morta*, sea el cuadro del mismo título expuesto en el Saló de Tardor de 1926, y luego llamado *Peix i balcó* o *Naturaleza muerta al claro de luna*, en el cual caso se trata, otra vez, de la cabeza del poeta.

Repetida y extraordinaria presencia de Federico, pues, en esta exposición daliniana de las Galerías Dalmau.

Estas obras de tema lorquiano —y otras del mismo ciclo se pueden relacionar con un pasaje de la *Vida secreta* de Dalí, donde el pintor afirma, refiriéndose a su relación con el poeta: «La sombra de Maldoror se cernía sobre mi vida, y fue precisamente en ese período cuando, por la duración de un eclipse, otra sombra, la de Federico García Lorca, vino a oscurecer la virginal originalidad de mi espíritu y de mi carne».<sup>[17]</sup> En los cuadros y dibujos de la «época lorquiana» de Dalí, efectivamente, la cabeza de éste va acompañada de la *sombra*, silueta o superposición de la del poeta, lo cual indica la fuerza de los vínculos afectivos que unían a ambos artistas. En estas obras vemos una y otra vez el mismo motivo: la cara oval de Dalí, con sus características orejitas salientes, yuxtapuesta con la ancha cabeza de Lorca, cuyas orejas, también prominentes, contrastan, por su forma más abultada, con las de Salvador. También inconfundible es la mandíbula del poeta, de

silueta casi cuadrada. Entre los varios dibujos en los cuales aparecen estos detalles podemos mencionar *Head Molested by Flies* («Cabeza molestada por moscas»), de 1926;<sup>[18]</sup> *Autorretrato*, reproducido el 31 de enero de 1927 en *L'Amic de les Arts*;<sup>[19]</sup> un dibujo incluido en una carta de Dalí a Lorca de la misma época<sup>[20]</sup> y otro, *La playa*, que comentaremos más adelante.

La fama de Dalí va creciendo, y hay interés por su obra hasta en los Estados Unidos. Un delegado del Instituto Carnegie se lleva dos cuadros a la Exposición de Pittsburg. El Museo de Arte Moderno de la misma ciudad compra uno de ellos, *Cesta de pan*, siendo devuelto a España el otro —un retrato de Ana María— sólo porque don Salvador Dalí y Cusí se oponen a su venta.<sup>[21]</sup> Salvador está contentísimo. En un recorte de prensa que le manda a Federico se afirma que es «una de les personalitats més formidables de la moderna pintura catalana».<sup>[22]</sup>

Lorca, por su parte, le pide a Dalí en febrero que les «ornamente» *gallo*, diseñando la cabecera de la revista granadina y mandando un dibujo del alegre pájaro de la aurora que aquellos jóvenes han escogido como símbolo de sus aspiraciones. Salvador, que a principios de 1927 ha empezado su servicio militar, le contesta:

Carisimo amigo: por fin encuentro el verdadero papel de escribir, en ese papel ya escribire mas y mas a gusto.

Me pides cosas absurdas; que titulo mas gordo el ¡Gallo del Defensor! — cojo la pluma y te mando el gallo te mando todo lo que me dices ya ves... seguramente no servira nada de lo que te mando, porque al llegar a tus manos empezaran a perderse y a diluirse por los poros de tu maravillosa disociación — H A !!!

tu no te imaginas — Soy soldado hace un mes! no te he hablado porque es muy largo de contar, y ademas me gusta por lo extraño del caso — Nada de Viajar por ahora! pero ese verano 3 meses, tenemos que pasarlos juntos en cadaques esto es fatal, no, fatal no, pero seguro.

Dime que te parece mi literatura — digo cosas que se me ocurren, producto de mi fisica y de mi metafisica

Adios

DALI

Como puedes pensar que no me gustan tanto los olandeses?

Cuando veas lo que estoy haciendo te convencerás... pero...

A continuación —la carta no termina aquí— Dalí revela que sigue obsesionado con el tema de san Sebastián, y que está escribiendo un «artículo» sobre el mártir, artículo que dice no poder mandar todavía a Federico «porque estoy suprimiendo una parte y añadiendo otras cosas». Se trata de la prosa *Sant Sebastià* que, dedicada a Lorca, se publicará en *L'Amic de les Arts*, en catalán, el 31 de julio de 1927, y luego en el primer número de *gallo* (febrero de 1928), en traducción al castellano.

Con su carta Dalí incluye una extravagante tarjeta, tal vez comprada en alguna papelería de Figueras, en la que una sirena alada, con la parte superior del cuerpo (discretamente vestida) fuera del agua, ofrece, amorosa, una gran fuente de frutas. Debajo del dibujo se encuentran los siguientes versos impresos:

*A mi Prenda Adorada*

Si una muestra no te diera

de mi amor y simpatía,

en verdad amada mía

poco atento pareciera;

Dígnate pues placentera

aceptar lo que te ofrezca,

alma, vida y corazón.

Con un cariño sin igual

un amor extenso y sin

fin y solo me siento feliz

cuando a tu lado puedo estar.

Dalí ha modificado el sentido del verso «un amor extenso y sin fin», subrayando «extenso» y «sin», y añadiendo a la preposición una llamada que remite a la indicación manuscrita que sigue: «en vez de sin Lease con, nota de San Sebastian».

¿Qué quiere decir Dalí con estas matizaciones? ¿Tal vez rechazar la noción romántica del amor «más allá de la muerte», incompatible con las ideas del pintor en 1927, y, al mismo tiempo, subrayar lo profundo de su afecto por Lorca? ¿Sugerir que, tarde o temprano, su relación tendrá que acabar? Es imposible contestar con seguridad tales preguntas.

La carta termina con otras referencias al mártir que tanto fascinaba a ambos:

Deseo, mon cher! una muy larga carta tuya... En mi san Sevastian te recuerdo mucho y a veces me parece que eres tu... A ver si resultara que San Sevastian eres tu!... pero por ahora dejame que use su nombre para firmar

Un gran abrazo

de

tu San Sevastian

Debajo de la frase «un gran abrazo» ha escrito Dalí «Mantegna... ironia!?!». Se trata, con casi toda seguridad, de una alusión al *San Sebastián* (Viena) del pintor italiano, una reproducción del cual habrían comentado juntos los dos amigos. A este cuadro, como veremos, hay una probable alusión en el *Sant Sebastià* de Dalí.

Finalmente, después de la firma, Dalí añade los siguientes renglones:

Te mando *puñetitas* para el Gallo — Yo no creo en la ornamentación de nada — ni tu tampoco, pero eso son intenciones mas que adornos.

Porque no quieres nada con la ironia? en mi articulo hablo de eso precisamente, i la defiando — ironia = desnudez, *ver claro*, ver limpidamente,



descubrir la desnudez de la naturaleza que según *Eraclito gusta a esconderse a ella misma*, eso es ironía pintar todas las olas del mar ironía.<sup>[23]</sup>

Lorca esperará con impaciencia la llegada del texto del amigo sobre san Sebastián. Y cuando por fin lo vea, quedará deslumbrado ante su originalidad.

Para finales de enero Federico no ha recibido todavía «la más leve noticia» de Margarita Xirgu. «Desde luego, tengo la seguridad de que la Xirgu no pone la ya famosa Mariana», le confiesa a Melchor Fernández Almagro.<sup>[24]</sup>

Melchor no está en absoluto de acuerdo e insiste en su contestación del 2 de febrero: «Piensas mal si crees que la Xirgu no pondrá tu obra; lo ha repetido a Cipriano y a Margarita Nelken cuando le han hablado del asunto. De suerte que la estrenará. Y si vienes tú con más seguridad. Insisto, pues, en que tomes el tren. Lo de la gripe no debe intimidarte; ya está pasando, y no ha sido grave en momento alguno...».<sup>[25]</sup>

El 13 de febrero de 1927, en una carta graciosa y pícaro, Cipriano Rivas Cherif le confirma a Federico la buena noticia:

Querido Federico: Aunque Melchor te ha adelantado algo ya, quiero apresurarme a comunicarte *oficialmente* que tu *Mariana* ha entrado en el turno de estrenos de la Xirgu para inmediatamente después del próximo, que será *La cantaora del puerto* de Ardavín.

La Xirgu, que está muy ocupada, le ha encargado de decírtelo a Margarita Nelken, quien por deferencia a nuestra amistad quiere que sea yo el que te lo comunique. Debes apresurarte a escribir a la Xirgu, a Margarita Nelken, que se ha interesado de veras (Av. Menéndez Pelayo, 29), y a Eduardo Marquina. Como yo era quien más desconfiaba de su apoyo, me apresuro y complazco en decirte que ahora no ha podido estar más efusivo. Ayer, después de su gran éxito de *La ermita, la fuente y el río* se desbordó (él, no el río) en elogios a tu persona con Margarita Xirgu. No dejes, pues, de escribir a los tres. Y, si te es posible, ven. La Xirgu está dispuesta, dice, a gastarse el dinero y poner la obra a tu gusto. Ven, y si lo crees necesario te escribiré otra carta diciéndote que la obra se estrena en marzo, para que tu padre consienta en tu viaje. Porque la verdad es que *Mariana* ya no se hará sino en Barcelona, para inaugurar los estrenos en Madrid a la vuelta de la Xirgu el invierno próximo. Lo cual no es inconveniente, porque después del éxito de Marquina, y el que tendrá Ardavín, tú no puedes esperar nada parecido. Entre otras razones fortísimas porque tu *Marianita* no es una *Doña María de Algo*, ni eres capaz

de poner tantos disparates como por lo visto son necesarios para gustarle al público, a Canedo, a Pérez de Ayala, a Mesa \* y a Melchor.

No dejes de felicitar mucho a Marquina, por el grandísimo éxito. A mí la obra no me gusta nada; pero me alegro infinito del suceso, porque quiero a Eduardo, que está radiante. A Margarita dile que sabes *por mí* que la protagonista de *La ermita*, etc. es una de sus cosas mejores. ¡Cómo te van [*sic*] a destrozar los versos de *Mariana*! Porque los dice de una manera bárbara y catalana; pero es lo cierto que hace algunas escenas, las mudas y cachondas, por *manera excelente*. Y no dejes, y perdona que insista dada tu habitual dejadez, de agradecerle mucho a Margarita Nelken lo que ha hecho —indudablemente, puedes creerme— la que más ha influido —aparte la señorita Lydia, a quien tú amas. Y claro que a la Xirgu le ha parecido bien la comedia, porque si no no la hubiera hecho...<sup>[26]</sup>

**\* Enrique de Mesa, crítico teatral de *El Imparcial* de Madrid.**

La carta de Rivas Cherif precisa de algunas observaciones. El estreno de *La ermita, la fuente y el río* de Marquina, el 10 de febrero, había sido, efectivamente, un clamoroso éxito de público.<sup>[27]</sup> La obra quedaría en cartel hasta el 12 de abril de 1927, última representación de la temporada de la Compañía Xirgu en el Teatro Fontalba.<sup>[28]</sup> La obra de Luis Fernández Ardavín, *La cantaora del pueblo*, se estrenaría el 24 de marzo, teniendo menos éxito que la de Marquina, con la cual alternaría durante las pocas semanas que quedaban antes de que terminara la temporada.<sup>[29]</sup>

La actriz catalana cosechó, con la creación de la protagonista de Marquina, Deseada, uno de los mayores éxitos de su carrera hasta entonces. Y puede ser que su extremada satisfacción por el éxito obtenido reforzara su determinación de estrenar cuanto antes la obra de Lorca. Según tradición de la familia de Marquina, le preguntó a éste la Xirgu, radiante, después del estreno, qué regalo quería para el día de su beneficio, prometiendo cumplir lo que le pidiera. Marquina contestaría que lo único que deseaba era que ella estrenara *Mariana Pineda*, cosa que, en seguida, la actriz se comprometió a hacer.<sup>[30]</sup>

En cuanto a la «señorita Lydia, a quien tú amas», parece indudable que se refiere Rivas Cherif a la cubana Lydia Cabrera, quien, como hemos visto, intervendría acerca de la Xirgu en 1926 para que la actriz leyera *Mariana Pineda*.

Seguro ya de que la obra se va, por fin, a estrenar, Lorca empieza a

preocuparse por la inmadurez —o carácter trasnochado— de la obra. «Ahora estoy aterrado y bajo el peso de una cosa superior a mis fuerzas —le confiesa a Guillén—. Parece ser que la Xirgu va a estrenar Mariana Pineda (drama romántico). El hacer un drama romántico me gustó extraordinariamente hace tres años. Ahora lo veo como al *margen* de mi obra. No sé».<sup>[31]</sup>

1927 es el año del tricentenario de la muerte de Góngora, sobre quien, desde 1926, tiene preparada Lorca la conferencia que hemos visto. Están en marcha varios proyectos de homenaje al autor de las *Soledades*, y tanto Rafael Alberti como Federico están trabajando en poemas dedicados al maestro barroco. En febrero de 1927 Alberti le escribe a Federico desde Madrid, incluyendo un fragmento de su *Soledad tercera (paráfrasis incompleta)*:

Queridísimo primo:

Una gran alegría por tu carta.

Creo que andas en vísperas de descorchar dos libros: *Canciones*, en *Litoral*, y otro, cuyo título ignoro, en la biblioteca de Cossío. (¿Te acuerdas? —En la casa de Tudanca— te van a coger la tranca). Primo, me alegro. Ya era hora, suicida, ya era hora de que hicieras algo bueno en favor del gran poeta Federico García Lorca. Mal te has portado con él, primo... Primo, ¿cuándo vamos a ser los mejores amigos? ¿Cuándo vamos a dejar la literatura para llegar a serlo? Tú ignoras hasta qué punto podía quererte yo (esto no es una declaración amorosa). Tú me conoces mal, primo. Porque, después de todo, ¿cuántas veces habremos estado juntos desde que nos conocemos (1924)? 20 o 30 veces. Total: un mes de compañía: treinta o cuarenta horas de amistad. Bien poco. Después, nunca nos escribimos. Y luego, hasta has hablado mal de mí... y yo de ti. Pero esto en nosotros no importa, primo. Son palabras, nada más. Mientras, por dentro, permanecemos seráficos.

No te distraigas y mándame pronto tu homenaje a Góngora. Escríbeme enseguida y largo. Adelántame, si te parece, algún trozo de tu homenaje. Tengo vivos deseos de conocerlo. Seguramente, el tuyo y el mío serán los mejores. Adiós, primo, primillo. Escríbeme a vuelta de correo. No tardes. Adiós, adiós.

El abrazo más fuerte de

RAFAEL<sup>[32]</sup>

Los amigos de Lorca —como lo demuestra la carta de Alberti— saben que, por fin, es inminente, después de un lapso de seis años, la publicación de un libro del granadino. Y el poeta se siente feliz. El 12 de febrero le escribe a su compañero del Rinconcillo, Ramón Pérez Roda, entonces en Albuñol: «Hoy empiezo a recibir pruebas de mi libro de *Canciones*. Esto ya es un hecho. Olvidemos, pues, todas las canciones, ya que pasan a otros ojos y a otras fuentes».<sup>[33]</sup> Dos días después, Federico le da a Jorge Guillén la misma buena nueva:

Ya están *gimiendo* las prensas con mi libro de *Canciones*... Yo sé que tendrás ese libro en tu casa con cariño. Por eso lo publico. Mis amigos lo recibirán de una manera que me conmueve verdaderamente. Aquí en Granada todos los muchachos están preparando una fiesta para el día en que llegue el libro, en la que habrá música y danzas. Pocos libros son recibidos de esta manera. Pero en el fondo creo que no reciben a mi poesía... me reciben a mí.

He pasado verdadera angustia ordenando las canciones, pero ¡ya están! Estoy seguro. El libro, malo o bueno, es *noble* por los cuatro costados.<sup>[34]</sup>

Federico incluye en su carta a Guillén algunos fragmentos de la «Soledad insegura» que en estos momentos compone en honor de Góngora. A diferencia de Alberti, que en su *Soledad tercera* consigue una extraordinaria imitación de la intrincada sintaxis gongorina, Lorca pretende captar más bien el espíritu que la letra del poeta homenajead. Guillén aprueba este propósito. «Lo que más me gusta —contesta el 25 de febrero— es el punto de gongorismo en que lo detienes: punto en sazón (con ecos y analogías) pero sin imitación formal demasiado estrecha...».<sup>[35]</sup>

La «Soledad insegura» empieza así:

Rueda helada la luna, cuando Venus,

con el cutis de sal, abría en la arena

blancas pupilas de inocentes conchas.

La noche cobra sus precisas huellas

con chapines de fósforo y espuma.

Mientras yerto gigante sin latido

roza su tibia espalda sin venera.

El cielo exalta cicatriz borrosa,  
al ver su carne convertida en carne  
que participa de la estrella dura  
y el molusco sin límite de miedo.<sup>[36]</sup>

«¿Verdad que esto es una bonita alusión al mito de Venus? —le pregunta Lorca a Guillén—. Y esto me gusta porque es verdad. “El molusco sin límite de miedo”».<sup>[37]</sup> El poeta intuye, sin embargo, que no conseguirá terminar la composición, pareciéndole, por otra parte, una «irreverencia» este homenaje suyo al gran cordobés.<sup>[38]</sup> Y, en efecto, no logrará acabar el poema, ni publicará fragmento alguno de él en las varias revistas que dedicarán números especiales al tricentenario de Góngora.

Entretanto las perspectivas para el estreno de *Mariana Pineda* van mejorando.

El 1 de abril de 1927 el *Heraldo de Madrid* informa, en la popular columna «Sección de rumores» de su página teatral:

SE DICE:

—Que ayer se leyó en Fontalba [Gar] cía\* Lorca su comedia *Mariana Pineda*, que se estrenará en provincias por la compañía de Margarita Xirgu.

—Que la obra tuvo un gran éxito de lectura.<sup>[39]</sup>

**\* Debido a un error de composición, las tres primeras letras del apellido han desaparecido.**

Federico, después de una ausencia de Madrid de ocho meses, ha vuelto por fin a la capital, en viaje relámpago, para ultimar con la Xirgu detalles del estreno de *Mariana Pineda* en Barcelona. A Melchor Fernández Almagro, que tanto había contribuido a que la obra llegase al escenario, le invita a la lectura:

Melchorito: Ven esta tarde a las tres *en punto* al *Savoja* para ir de allí con Cipriano y el imponente señor Azaña a la lectura de Mariana en el Fontarba.\* Dice Cipriano que me conviene muchísimo que vengas. ¿Vendrás? Hasta ahora.

**\* Vimos antes que a Lorca le encanta el juego de intercambiar la erre y la ele, juego basado, además, en una realidad fonética andaluza.**

Manuel Azaña, presidente del Ateneo en estos momentos, era ya, sin lugar a dudas, un «imponente señor», aunque todavía no el gran político de la Segunda República. Federico le había conocido varios años antes, así como a su cuñado Cipriano Rivas Cherif, cuando ambos dirigían la revista *La Pluma*, que acogiera uno de los primeros poemas suyos publicados fuera de Granada:<sup>[41]</sup>

En 1949, Margarita Xirgu rememoraría algunos detalles de la lectura. Federico quería que Azaña, que de hecho no acudió al hotel y llegó tarde al teatro, instalándose cerca del escenario, se sentara a su lado. Pero nada que hacer. «De ningún modo consintió en moverse de su sitio, por más que hicimos —refiere la gran actriz—. Tuvimos que acatar su voluntad, y desde allí, sentado en un montón de listones, oyó la lectura de *Mariana Pineda*».<sup>[42]</sup>

La historia no ha recogido la opinión de Azaña acerca de las cualidades de la obra escuchada aquella tarde en el Fontalba.

Podemos tener la seguridad de que, nada más saber con certeza que *Mariana Pineda* se iba a estrenar en Barcelona, en junio, Federico enteraría de todo ello a Salvador Dalí. Era, por fin, una inesperada oportunidad para volver a ver a su amigo, y eso sin pretexto alguno.

¿Concibió Federico en seguida la idea de que Salvador decorara la obra? Parece que sí, conservándose una interesante carta del pintor en este sentido:

Querido Federico: Veo que parece cierto al fin la realización de tu «Marianita Pineda». Mi padre esta encantado, iremos toda la familia al estreno, mi padre además me dice que si dentro 2 meses no has publicado ahun nada va a escribirte una *carta terrible* — Yo siento mucho estar haciendo de Tailon por que segun lo pronto que fuese el estreno me seria materialmente imposible de hacer los decorados, ya que si me encargara de ellos, seria para hacer algo tan bien como supiera i

naturalmente, con bastante tiempo, apesar de que tengo vista perfectamente su realizacion plastica —

No hay que hablar de que una cosa tan depurada como tu «Mariana Pineda» es imposible que sea realizada con un decorado estúpido, de los conocidos solo Manuel Ángeles\* y yo te lo podemos hacer —

*Indicaciones generales para la realizacion plastica de Mariana de Pineda —*

Todas las escenas enmarcadas en el marco blanco de la litografia, que tu proyectastes, en ese marco blanco, ademas del titulo, podria ir un *verso*, que *canviaria cada acto*.

Los telones de los decorados, tienen que servir de meros fondos a las figuras, con afiligranadas *indicaciones* plasticas de la escena; *El color* tiene que *estar en los trages de los personajes* por lo tanto para que estos tengan maxima visualidad el *decorado sera casi monocromo*, las ligerisimas canviantes de tono tienen que ser como desteñidas, todos los muebles, cornucopias, consolas ect, dibujados sencillamente en el decorado; el clave, de carton recortado y pintado igual que los demas muebles, en canvio *los cristales* tienen que *ser de verdad* (me parece, y a ti?).

El conjunto sera de una *sencillez* tal, que (me parece) a los mismos puercos dejará de indignar — por que la impresion que hara al levantarse el telón y antes de empezar a analizar sera de una calma y naturalidad absolutas —

Ademas desgraciadamente, ya hay demasiada gente que tolera esas cosas; aqui todo dios teme pasar por tonto y dice que le gusta por pasar por inteligente.

(nota para el decorado — «Mariana Pineda»)

Aprovechar la maxima sugestion sentimental de los *ligerisimos* acordes cromaticos del decorado.<sup>[43]</sup>

**\* Manuel Ángeles Ortiz.**

Durante su visita a Madrid, es probable que Federico hablara con Margarita Xirgu de la posibilidad de que Dalí decorara *Mariana Pineda*, y que la actriz diera su beneplácito a la idea.

## En Barcelona con Salvador

Dalí espera con impaciencia la llegada de Lorca a Cataluña. «Te espero cada día, tenemos que no [*sic*] hablar tanto juntos», le escribe crípticamente —o este «no», ¿es un *lapsus calami*?— en tarjeta con matasellos del 10 de abril.<sup>[44]</sup> Federico, que ya ha vuelto a Granada para la Semana Santa, no tarda en hacer sus maletas. Con *Mariana Pineda* por fin encauzada, el poeta ha empezado a «ganarlo todo» con su familia. No sabemos la fecha exacta de su llegada a Barcelona, pero sería alrededor de finales de abril o principios de mayo.

Entretanto se ha inaugurado en el teatro Goya (hoy cine Goya), el 16 de abril, la temporada barcelonesa de Margarita Xirgu. En los momentos en que llega el poeta está en cartel *La mariposa que voló sobre el mar*, de Benavente. El 20 de mayo se estrena *La ermita, la fuente y el río*, de Marquina, que obtiene un éxito extraordinario, parejo al de Madrid, y continuará llenando de público el teatro hasta finales de junio.<sup>[45]</sup>

Lorca, durante este tiempo, va y viene entre Barcelona y Figueras y pasa temporadas con Dalí en Cadaqués.

Un día de junio llega a manos de Federico, desde Málaga, un ejemplar de *Canciones. 1921-1924*, cuya impresión, según el colofón del libro, se ha terminado, en la Imprenta Sur, el 17 de mayo. *Canciones* constituye el primer suplemento de la revista *Litoral* —así consta en la portada— aunque, de hecho, *La amante* de Rafael Alberti, segundo suplemento de la misma serie, se ha publicado ya. El libro, que tiene una delicada camisa rosa, va dedicado a Pedro Salinas, Jorge Guillén y «Melchorito» Fernández Almagro, las «tres debilidades» del poeta, según éste.<sup>[46]</sup> El equipo de *Litoral* responsable de la edición ha llenado una página en blanco del ejemplar de Federico con sus firmas: «El libro de Federico es un libro mu bonito», reza una indicación marginal. «A Federico pico Ayayayay qué ojos», dice el piropo que encabeza la lista de firmas. Éstas se colocan una bajo otra: Manuel Altolaguirre, Luis Cuervo Jaén, E. Ruiz del Portal, Álvaro,\* F. Domínguez y Emilio Prados. Debajo del todo, alguien ha puntualizado para la historia: «Mayo. ¡Málaga! 1927». Y en el margen derecho de la página, al lado de los nombres firmados, Lorca ha añadido de su puño y letra: «Todos a los preciosos pies de Ana María. P. C. de Federico».<sup>[47]</sup>



**\* No hemos logrado identificar a esta persona.**

Lorca regala este ejemplar a Ana María, con la inscripción: «Para mi querida amiga Ana María Dalí. Recuerdo cariñoso de Federico. Cadaqués. Junio. 1927».<sup>[48]</sup> Una de las composiciones —«Árbol de canción»— le está dedicada. «No sé si será de tu agrado —le había escrito Federico a principios de 1926—, pero he procurado que fuese de las más bonitas».<sup>[49]</sup> Ana María tiene razones de sobra, sin duda, para estar contenta con su ejemplar de *Canciones*.

Unos meses antes, Dalí le había escrito a Federico: «Pronto te mandaré los dibujos que me pides junto con un ex libris para ti y una portada deliciosa para tu libro de canciones».<sup>[50]</sup> Pero o bien el pintor no mandó la portada prometida, o Emilio Prados y Manuel Altolaguirre decidieron no utilizarla. *Canciones* no llevaba ilustración alguna.

El crítico de arte Sebastià Gasch ha descrito su primer encuentro aquel verano de 1927 con Lorca. Era Gasch buen amigo del pintor y escenógrafo Rafael Pérez Barradas que, desde 1925, año en que se había separado de Martínez Sierra y el Teatro Eslava de Madrid, vivía en Hospitalet con su esposa —campesina zaragozana «de corta instrucción, apagada, sumisa y silenciosa», según Gasch—, hermana y anciana madre. «Nunca hemos visto una miseria tan atroz y soportada con tanta fortaleza de ánimo, con tanto estoicismo, con tanto heroísmo, y, sobre todo, de un modo tan discreto y callado», puntualiza Gasch.<sup>[51]</sup> En casa de Barradas se reunía cada domingo por la tarde un grupo de escritores y artistas: los poetas Sebastián Sánchez Juan, Juan Gutiérrez Gili, José María de Sucre y Luis Góngora, los críticos de arte Lluís Montanyà y el propio Gasch, el caricaturista Manuel Font (*Siau*), los jóvenes artistas Cuyàs Ann, Moya Ketterer y Martín Bravo, Mario Verdaguer y otros varios.<sup>[52]</sup> Aquella tertulia había sido bautizada con el nombre de «Ateneílo de Hospitalet». Sigue recordando Gasch:

Rafael Barradas era un poeta, un auténtico poeta. Todos sus actos, su conversación millonaria en imágenes, sus maravillosos poemas, que sólo algunos íntimos conocíamos, reflejaban claramente la exquisita calidad del sentimiento poético que anidaba en lo más hondo de su ánimo. Una insobornable vocación de pintor le había empujado a cubrir superficies de líneas y colores, y ese lirismo poníase de manifiesto en todos sus lienzos...<sup>[53]</sup>

Un día Gasch recibe una nota del pintor:

Admirado amigo Sebastián Gasch: Tendríamos mucho gusto de verle. Estaremos en el Oro del Rhin a las 6 de la tarde del miércoles. Estaremos Federico García Lorca y este su amigo que mucho le admira.

BARRADAS<sup>[54]</sup>

Pero ¿Federico García Lorca? El nombre no le sonaba en absoluto a Gasch. Ni tampoco a su amigo Lluís Montanyà. Ni a otras muchas personas consultadas. Ello no impidió que el crítico acudiera a la cita:

Tan pronto como cambié cuatro palabras con el misterioso personaje, fui víctima del *flechazo*. De un modo fulminante, repentino, me sentí atraído hacia aquel apasionado muchacho como por un imán.

Federico García Lorca tenía una simpatía arrolladora y un don de gentes único. Poseía el puro aroma de lo que brota espontáneo y firme. Y, asomados siempre a su rostro, aquella franca risa, luminosa y cordial, entre ingenua y picaresca. Rezumaba *sur* por todos sus poros; tez morena, ojos brillantes y vivísimos, pelo negro y abundante, y un clavel encarnado en la solapa del terno gris. Gesto afectuoso, vehemente y enérgico, con intermitencias lánguidas. Carácter fogoso, joven, impulsivo —ampuloso y conciso a la par—, de una imaginación velocísima. Cada frase, una idea; cada palabra, un verso. Su conversación dejaba bien afirmada una individualidad violenta, salvaje y, al propio tiempo, alegre y fresca como el primer soplo de un viento que se inicia. A través de su conversación, esmaltada de bellísimas imágenes y sabrosísimas comparaciones, vine en conocimiento de una Andalucía que ignoraba en absoluto. Una Andalucía totalmente opuesta a la que ha desfigurado una literatura cargada de lugares comunes. Henchida de pasión, de fervor, de vida interior, con el recuerdo de un cuadro de Picasso a cada instante.

Así conocí al poeta granadino, en un café barcelonés, al atardecer de un día caluroso de verano...<sup>[55]</sup>

Aquella tarde Lorca le regala al nuevo amigo un ejemplar de *Canciones*, que el crítico lee de un tirón por la noche, quedándose deslumbrado ante la confirmación de la originalísima personalidad poética del autor.<sup>[56]</sup> Pronto les unirá a los dos una «fraternal amistad».<sup>[57]</sup> Juntos se pasean por Barcelona y sus alrededores, y, un fin de semana, Federico acompaña a Gasch y a Dalí a Sitges, donde conoce al director

de *L'Amic de les Arts*, Josep Carbonell. En casa de éste, sentado ante el piano, canta «Los pelegrinitos» y aquellas sevillanas del siglo XVII que tanto le gustaban. «Lorca, haciendo un alarde colosal de dicción, de gracia sutil, de gusto exquisito, logró momentos de indescriptible fuerza emotiva —refiere Gasch—. Seguimos, electrizados, aquel improvisado recital y en una de las canciones le interrumpimos con una ovación frenética que duró largo rato».<sup>[58]</sup>

Gasch ha recordado otras varias anécdotas de la estancia de Federico en Barcelona. Recojamos dos de ellas. Una tarde Lorca acompaña a su amigo al Ateneo, donde éste le presenta a algunos miembros de la tertulia «más famosa y temida» de aquella época. Refiere Gasch:

Tras las presentaciones de rigor y unas breves palabras de cortesía, uno de los tertulianos preguntó a Lorca en el mismo tono que hubiera empleado para dirigirse a un extranjero:

—¿De dónde es usted, joven?

En aquellos momentos, en plena dictadura del General Primo de Rivera, el catalanismo era algo de una intransigencia feroz. Lorca, que no tenía un pelo de tonto y que cazó inmediatamente la intención ultranacionalista de la pregunta, alzó solemnemente el brazo, como solía hacerlo cuando se trataba de alguna declaración trascendental, y contestó a su interlocutor en un tono entre retador y orgulloso:

¡Soy del Reino de Granada!<sup>[59]</sup>

Si la primera anécdota confirma el orgullo que sentía Lorca por su origen granadino, la segunda subraya la profunda distancia que separaba a Dalí y a Federico en cuestiones que tuviesen alguna relación con la religión:

Una noche, después de cenar, Dalí, Federico y el que esto escribe entramos en un cabaret de la plaza del Teatro que, si mal no recuerdo, se llamaba *Mónaco*. Después de una animada conversación, en el curso de la cual Dalí disertó sobre la necesidad de adaptar la música clásica al jazz, Lorca se levantó de su silla y se despidió de nosotros con estas palabras:

—Me voy. Quiero acostarme pronto. Mañana quiero ir al Oficio solemne de la Catedral. ¡Qué aroma de pompa antigua! —agregó, poniendo los ojos en blanco y con una suave sonrisa vagando por sus labios finos.

—Me interesa más esta aceituna —cortó, raudo, Dalí, señalando una sobre la

mesa con el dedo índice.

La obsesión que en aquel entonces tenía Dalí por lo «micrográficamente pequeño» y su anticatolicismo profundo se ponían de manifiesto en cuantas ocasiones se le ofrecían.<sup>[60]</sup>

Federico está encantado con las decoraciones, atrezzo y figurines de *Mariana Pineda* que va diseñando Dalí, y admira especialmente la intuición con la cual sabe captar en ellos la esencia de una Andalucía que no conoce personalmente. A Manuel de Falla le escribirá, ya estrenada la obra: «Yo le he recordado constantemente mientras se realizaba el decorado de *Mariana Pineda*, lleno de un maravilloso andalucismo intuido sagazmente por Dalí a través de fotografías genuinas y de conversaciones mías exaltadas, horas y horas, y sin nada de *tipismo*».<sup>[61]</sup> Sebastià Gasch, en *L'Amic de les Arts*, también resaltaré esta capacidad intuitiva de Dalí. «Este decorado — escribe — contiene, latente, toda Andalucía. Una Andalucía intuida, adivinada, presentida, por un hombre que no la conoce. Doble valor, pues. Este decorado sabe evocar todo un ambiente, toda una época, toda una geografía. Está lleno de sugerencias literarias». Y prosigue el crítico:

Toda esta literatura lírica, sin embargo, no es sino un vasto pretexto, una inmensa excusa para una serie de relaciones pictóricas y de dimensiones plásticas. El amarillo de un vestido se conjuga con el negro del fondo. La ondulación de un sofá se enlaza con la curva de una cadera. El reloj continúa la línea de la ventana. Las rayas de un traje juegan con las rayas de la puerta. Y así hasta el infinito. Sinfonía total, orquestación constante. Ritmo necesario, medidas exactas, dimensiones justas, sin los cuales no hay posible obra de arte. Unidad, unidad y unidad. Llamada de los ojos, ante todo, que es la antesala para penetrar en el corazón de la obra, hecha de imponderable efusión.<sup>[62]</sup>

Rafael Moragas, redactor de *La Noche*, visita el teatro «en plena tarde de achicharrante junio» y, antes del ensayo general, mantiene una conversación con Lorca y con Dalí. El poeta está muy contento con los ensayos, declarando:

No puedes imaginarlo. Tú no sabes qué colaboradora ha sido para mí Margarita. Aquellas obras que la mayoría de las empresas protestan y que a muchas actrices escandalizan por la razón que rompen moldes, a Margarita Xirgu la entusiasman. Ya la oirás vivir esta *Mariana Pineda* y te asombrarás dando la imprecisa sensación de una vida anterior, heroica y amorosa. Ya ves tú si lograr eso es difícil... Pues bien; esta Margarita, que sabe llegar a los recuerdos indefinidos, en el final de la obra, cuando la indican que el patíbulo va a ser su fin, expresa tan

extraños sentires, que le hacen dudar a uno de si aún existe Mariana Pineda en el mundo.\*

**\* Sobre un recorte de este artículo Lorca escribió: «Este Moragas es delicioso, dice todo lo contrario que le dije, como en todas las interviús. Pero es simpático». Le agradezco al poeta Juan de Loxa el haberme facilitado una fotocopia del mismo.**

Dalí está ocupado en poner los últimos detalles en los trajes. Y Moragas augura que «van a causar sensación entre los entendidos» los decorados del pintor ampurdanés. «Para quien conozca la obra de García Lorca —le dice Dalí—, no le sorprenderá que yo haya pintado así el sentido íntimo de *Mariana Pineda*. Desde que conocí este “romance en tres estampas”, sentí un culto misterioso por lo que iba a pintar. Simpatizo en extremo con estas suaves ideologías de García Lorca, tanto como con su culta sentimentalidad».<sup>[63]</sup>

*Mariana Pineda* se estrenó por fin la noche del 24 de junio de 1927, noche de San Juan. Gustó extraordinariamente al público, compuesto de espectadores de abono y de numerosos artistas y escritores. Federico tuvo que salir al escenario, con Margarita Xirgu, al final de cada acto, disfrutando por primera vez en su vida las mieles del éxito teatral.<sup>[64]</sup> A Melchor Fernández Almagro le envían Lorca y Dalí, la misma noche del estreno, un escueto telegrama: «GRAN ÉXITO MARIANA PINEDA. ABRAZOS».<sup>[65]</sup> Sin duda la familia del poeta recibiría una comunicación en el mismo sentido.

Federico sabía que la temporada barcelonesa de Margarita terminaba, irremediablemente, el 3 de julio, por lo cual no podía esperar que, a pesar del éxito obtenido, la obra estuviera muchos días en cartel. De hecho, el «romance en tres estampas» tendría seis representaciones, la última de ellas el 28 de junio.<sup>[66]</sup>

¿Y la reacción de la prensa?

*El Día Gráfico* supo apreciar la importancia que tenía el romance inspirador de la obra dentro de la estructura de la misma: «Tiene toda ella este carácter romancesco y dramático de cosa narrada —refiere—, intentando dar en su realización un ambiente constante de estampa coloreada, cartel de ciego y vieja litografía. Antes de empezar se hace una evocación del romance, cantado por un coro de niñas ante una estampa popular grandísima».<sup>[67]</sup>

Tal *estampa* representaba una famosa puerta árabe, el Arco de las Cucharas, hoy desaparecido, que daba acceso a la plaza de Bib-rambla. Con quizá algún elemento de la Puerta de Elvira, cerca de la cual fue ajusticiada Mariana Pineda. Federico ha dirigido personalmente los ensayos del corro —más que coro— de niñas cantoras que, instruidas por él, dan vueltas por el escenario en esta escena inicial de la obra,<sup>[68]</sup> y ha tratado de eliminar, dentro de lo posible, el fuerte acento catalán de las jóvenes, tan distinto al de Granada.<sup>[69]</sup>

Con la intención de subrayar la calidad de *estampas* de las decoraciones, Dalí había dispuesto que fuesen más pequeñas que la embocadura del teatro, dando la impresión así de un escenario dentro de un escenario.<sup>[70]</sup> Las realizaron los escenógrafos Brunet y Pous y no, como se había proyectado en un primer momento, Rafael Barradas.<sup>[71]</sup>

Los decorados fueron muy elogiados por la crítica, con alguna excepción. *El Día Gráfico* los encontró «en perfecta armonía de estructura y color con los episodios de la acción».<sup>[72]</sup> Para *La Veu de Catalunya*, Dalí había estilizado los decorados «amb evident encert i molt ben harmonitzades amb el mobiliari i vestits, i ambient de l'època».<sup>[73]</sup> Domènec Guansé, en *La Publicitat*, estimó que la decoración del último acto interpretaba «maravillosamente» la intención del autor: «Hay en ella una luminosidad blanca, de lirio, claustal y poemática. Una sombra melancólica de ciprés. Un surtidor que llora con el mismo plateado seductor y convencional de los versos del autor».<sup>[74]</sup> Para Valentín Moragas, en *Diario de Barcelona*, los decorados, «siguiendo las modernas tendencias», se habían resuelto «con gran simplicidad, y armoniosas y bellas notas de color».<sup>[75]</sup> Pero *La Vanguardia* llamó la atención sobre el «contrasentido» que ofrecía el contraste de trajes de 1831 con un decorado «concebido con arreglo a normas, y convenciones en algún caso, de cosa de un siglo después. Esto es, remedador del arte de avanzada que priva ahora en algunos escenarios extranjeros».<sup>[76]</sup> Y a E. G. G., de *El Diluvio*, tampoco le parecía convencer la decoración de Dalí: «La presentación se nos antojó poco en concordancia con el ritmo y el ambiente de la obra. El vestuario y el mobiliario muy en su punto».<sup>[77]</sup>

Para *La Veu de Catalunya*, «el éxito de *Mariana de Pineda* es uno de los más legítimos que se han registrado en nuestros teatros desde hace mucho tiempo»,<sup>[78]</sup> y añade el mismo periódico algunos días después: «Creemos que el señor García Lorca ha entrado en el teatro de una bella manera. Cabe saludarlo con alegría y no extremar el análisis con la intención de descubrir lo que hay y lo que no hay de principiante en la obra».<sup>[79]</sup>

Eran palabras generosas porque *Mariana Pineda* tenía, evidentemente, sus

puntos flacos, de los cuales el propio poeta era más consciente que nadie. A este respecto la crítica de *La Vanguardia* era tal vez la que leería con más atención. «Se echa de menos vigor en la presentación del personaje y verbo cálido en los momentos en que el drama culmina —decía—. Es que el autor, si juzgamos por la muestra, es antes un poeta y delicado sentimental, un evocador de luces y colores, que un animador de figuras y un dramaturgo de graves acentos».<sup>[80]</sup> El comentario era casi idéntico a otros publicados con ocasión del estreno de *El maleficio de la mariposa* en 1920. Y Federico nunca volvería a escribir un drama en verso.

En general, la crítica supo comprender que *Mariana Pineda*, pese a sus defectos, significaba la llegada al teatro de un dramaturgo prometedor. Bernat i Durán, por ejemplo, opinaba desde *El Noticiero Universal*: «La obra que nos presenta Federico García Lorca es un bosquejo sin ambientar. Mas ese bosquejo, a través de líneas pueriles, de versos sin articulación teatral y de imágenes rebuscadas, ofrece otras líneas, otros versos, otras imágenes, y, en general, un nervio que señala en el autor temperamento para cultivar el teatro».<sup>[81]</sup> Y Domènec Guansé, en *La Publicitat*, después de poner algunos reparos al lenguaje poético de la obra, prosigue:

En otros momentos su poesía consigue liberarse de música huera de bombos y platillos que tan a menudo hacen las rimas castellanas desde los clásicos a nuestros días. Poesía de los más primitivos y de los más modernos. Gusto de poesía gris y nutrida de cancionero anónimo y gusto de poesía quebradiza y preciosa de un Juan Ramón Jiménez. Ecos patinados de canción popular e imágenes de poeta de vanguardia, fantasmagóricas como el resplandor de un cohete...<sup>[82]</sup>

Especialmente elogiados fueron los romances del fusilamiento de Torrijos y de la corrida de toros en Ronda, reproduciéndose en algunos periódicos pasajes de los mismos.<sup>[83]</sup>

Varios críticos hicieron hincapié en la agudeza psicológica con la cual el autor analizaba la personalidad de su heroína, pero ninguno buceó en las honduras de la obra. Sólo con el paso de los años se podría apreciar los elementos característicamente lorquianos de *Mariana Pineda*.

La excelente labor de Margarita Xirgu había contribuido poderosamente al éxito de la obra. Según *El Diluvio*, la actriz,

dejándose llevar en buena parte de la obra por la honda dramaticidad del personaje que interpreta, consigue hacer llegar al público la emoción por ella sentida. Los instantes de terror del acto segundo y las transiciones bruscas y

humanamente paradójicas del tercero, encuentran en Margarita Xirgu una intérprete cabal, comprensiva y expresiva, que sabe vivir el difícil personaje y sabe, por ende, hacerlo llegar al ánimo del espectador.<sup>[84]</sup>

Este juicio es compartido por toda la prensa de la Ciudad Condal.

Margarita Xirgu, encantada con el personaje de Mariana Pineda y con el éxito de la obra, la pondrá poco después en San Sebastián,<sup>[85]</sup> y decidirá abrir con ella su temporada de invierno en Madrid. La relación de Lorca con la gran actriz catalana, que iba a ser fundamental para ambos, no podía haber empezado más favorablemente.

Al separarse Federico y Margarita a principios de julio, el poeta tiene la satisfacción de saber que su carrera de autor dramático está por fin en marcha. Y la Xirgu de haber encontrado en Lorca a un joven autor de indudable talento que ella intuye capaz de crear grandes obras de teatro.

Entretanto, los ecos del éxito de *Mariana Pineda* han llegado a Granada y a Madrid.<sup>[86]</sup> El 1 de julio, *La Gaceta Literaria* publica, en su habitual sección «Tarjetas Ibéricas», un comentario indicativo del entusiasta ambiente que rodea al poeta en la Ciudad Condal. Lo firma *Peer Gynt*, seudónimo de los poetas José María de Sucre y Juan Alsamora:<sup>[87]</sup>

García Lorca está en Barcelona... buen Embajador García Lorca de todas las Españas esenciales... Novalis dinámico, de españolidad cortical, es un entusiasta ultravertebrado. Una señorial Andalucía que se pone en pie para agitar, ante el asombro de la beocia internacional, el pañuelo arco iris de musical eternidad habla en García Lorca... Quien apetezca embriagarse de sabrosa espontaneidad y de multiforme comprensión, acuda al peripatético cónclave lorquiano, que diariamente inicia sus ucrónicos viajes en Tostadero o en las galerías del mago manresano Dalmau...<sup>[88]</sup>

Los habituales del «peripatético cónclave lorquiano», según apunta *La Gaceta Literaria*, son los pintores Rafael Barradas y Dalí, el guitarrista Regino Sainz de la Maza —buen amigo de Lorca entonces de paso en Barcelona— y los poetas Luis Góngora, José María de Sucre, Juan Gutiérrez Gili y Sebastián Sánchez Juan.<sup>[89]</sup>

Un día, mientras se preparaba el montaje de *Mariana Pineda*, Sebastià Gasch había recibido una urgente nota de Federico. «Querido Gasch —decía—: Acaba de llegar Dalí. Esta tarde, si puede, le esperamos, a las seis y media o siete, en el Oro



del Rhin. Yo le llevaré una colección de dibujos míos para que los vea...».<sup>[90]</sup> El crítico de arte había quedado impresionado ante la calidad de los dibujos que le mostró Federico, y es posible que naciera aquella misma tarde la idea de que tal vez se pudiera dar a conocer una selección de ellos en las Galerías Dalmau, con cuyo propietario —«el mago manresano»— mantenían excelentes relaciones tanto Dalí como Gasch. Josep Dalmau acogió la iniciativa con cordialidad y, coincidiendo con las representaciones de *Mariana Pineda*, se expusieron en la célebre galería del paseo de Gracia veinticuatro dibujos coloreados del poeta.

La portada del catálogo-invitación rezaba:

JOSEP DALMAU

SALVADOR DALÍ - J. V. FOIX -

JOSEP CARBONELL - M. A. CASSANYES -

LLUÍS GÓNGORA - R. SAINZ DE LA MAZA -

LLUÍS MONTANYÀ - RAFAEL BARRADAS -

J. GUTIÉRREZ GILI - SEBASTIÀ GASCH

US INVITEN A VISITAR L'EXPOSICIÓ DE

DIBUIXOS DE

FEDERICO GARCÍA LORCA

Oberta a les Galeries Dalmau,

del 25 de juny al 2 de juliol de 1927

BARCELONA <sup>[91]</sup>

Los títulos de los dibujos expuestos —cada uno de los cuales constituye, en opinión de Sebastià Gasch, «un auténtico poema»—<sup>[92]</sup> son los siguientes:<sup>[93]</sup>

Claro de luna

Sueño del marino

Vaso de cristal

Vaso de cristal

Dama en el balcón

Payaso

Gota de agua

Ojo de pez

Escándalo

Santa Teresa del Santísimo Sacramento

Claro de circo

Naturaleza muerta

Payaso japonés

Leyenda de Jerez

Teorema del jarro

La mantilla

La Musa de Berlín

El viento Este

Teorema de la copa y de la mandolina

Merienda

Pecera

Beso en el espejo

Naturaleza muerta

Retrato de Salvador Dalí.

De estos veinticuatro dibujos, sólo nueve se pueden identificar hoy con toda seguridad, y el paradero de la mayoría de las obras expuestas es desconocido. En las *Obras completas* de Lorca editadas por Aguilar se reproducen a todo color *Naturaleza muerta* (1927) —número 12 o 23 del catálogo— y *Merienda* (1927) —número 20 del mismo—, pertenecientes ambos a los herederos del poeta; y, en blanco y negro, *Leyenda de Jerez* (1927) —número 14 del catálogo— y *La musa de Berlín* (1927), que corresponde al número 17 del mismo.<sup>[94]</sup> *Dama en el balcón* (1927) —número 5 del catálogo— fue reproducido por primera vez, en blanco y negro, por Antonina Rodrigo: va dedicado a Rosa Montanyà, hermana del crítico de arte Lluís Montanyà, amigo de Lorca.<sup>[95]</sup> Ana María Dalí ha publicado en color el dibujo titulado por el poeta *La mantilla de madroños* (1925) y otro de Salvador que lleva la dedicatoria «Para mi amiga Ana María Dalí. Retrato de su hermano» y que le mandara Lorca con una carta en 1925;<sup>[96]</sup> según la hermana del pintor, estos dibujos (recogidos en blanco y negro por Aguilar) corresponden a los números 16 (*La mantilla*) y 24 (*Retrato de Salvador Dalí*) del catálogo.<sup>[97]</sup> El dibujo *Circo* (1927), así titulado por Sebastià Gasch, que lo reproduce en blanco y negro, figuró, según el nada sospechoso testimonio del crítico barcelonés, en la exposición lorquiana de 1927: parece fuera de duda, pues, que se trata de *Claro de circo*, número 11 del catálogo.<sup>[98]</sup> Finalmente, *Teorema de la copa y de la mandolina* —número 19 del catálogo—, fechado por el poeta «1927. Mayo. Figueras», se conserva, con este mismo título, en la colección particular de los herederos del poeta, así como un dibujo titulado *Pecera japonesa*, fechado «1927. Figueras» e identificable, probablemente, con *Pecera*, número 21 del catálogo.

Los dibujos lorquianos expuestos en 1927 que es posible identificar, así como otros de este período, demuestran que el poeta iniciaba entonces una época de transición, también reconocible en su obra literaria, que se debía en gran parte a su estrecha convivencia de aquel verano con un Dalí ya fuertemente atraído por el superrealismo.

*Dama en el balcón*, *Claro de circo*, *La musa de Berlín*, *Leyenda de Jerez* y *Retrato de Salvador Dalí* remiten estilísticamente al período anterior. Ejecutados con lápices de color, en ellos aparecen personajes de expresión melancólica y, a veces, hondamente angustiada. Estos rostros dan toda la impresión de que ya nunca más los iluminará una sonrisa.

*Naturaleza muerta, Merienda y Teorema de la copa y de la mandolina*, dibujados en Figueras al lado de Dalí, nos revelan, por el contrario, un Lorca vanguardista, a quien ahora le atrae una expresión más geométrica, menos figurativa, y donde la influencia cubista salta a la vista. En estos dibujos el poeta combina por vez primera los lápices de colores con la plumilla a tinta china, y llama la atención la soltura con que maneja esta última técnica.

En septiembre de 1927 Sebastià Gasch publica en *L'Amic de les Arts* un importante artículo panorámico sobre la evolución del arte moderno. Razona que la tendencia más auténtica del momento no es la «Nueva Objetividad» —tesis mantenida en un reciente libro de Franz Roh, *Realismo mágico*, publicado en Madrid por la editorial Revista de Occidente—, sino una fusión del cubismo y del superrealismo, que el crítico catalán, siguiendo a Maurice Raynal, denomina «lirismo plástico». Entre los artistas españoles que, a juicio de Gasch, pertenecen a esta nueva corriente internacional se hallan Picasso, Ismael González de la Serna, Manuel Ángeles Ortiz, Hernando Viñes, Juan Gris, Dalí... y García Lorca. Ilustran el artículo sendos dibujos de Miró, Dalí, Picasso y éste, todos ellos correspondientes a 1927. El dibujo del poeta, titulado *Arlequín veneciano* —y, cabe pensarlo, ejecutado en Granada después de la estancia ampurdanesa de aquel verano—, está hecho únicamente con tinta y demuestra un extraordinario dominio técnico, revelando, además, la influencia de Miró y de Dalí: los brazos del misterioso personaje, por ejemplo, son casi idénticos a los que aparecen en varias obras contemporáneas de Salvador, notablemente en *La miel es más dulce que la sangre*. A este dibujo seguirán otros muchos hechos con la misma técnica, entre ellos dos publicados en *L'Amic* en septiembre de 1928 (véase, para uno de ellos, la p. 586) y la escalofriante serie compuesta en Nueva York.<sup>[99]</sup>

Que Lorca admiraba profundamente el arte de Dalí lo prueban no sólo las cartas que le dirigió y las influencias dalinianas que se pueden rastrear en su obra, sino los tres retratos que le hizo al artista. De ellos, el más interesante desde el punto de vista psicológico es sin duda aquel en que, bajo una media luna amarilla —arquetípicamente lorquiana—, y al pie de una alta torre, aparece el pintor sentado a guisa de Supremo Sacerdote del Arte, vestido con hábito y mitra blancos, con su paleta en la mano derecha, sendos pequeños peces rojos adheridos a la punta de los dedos de la izquierda, y un gran pez rojo, vertical, sobre el pecho. El dibujo, bastante arrugado, es casi seguramente de 1926. Dalí comentó:

Lorca me veía como una encarnación de la vida, tocado como un dioscurio. La mano tiene cada uno de sus dedos convertido en pezcromosoma.<sup>[100]</sup>

Parece ser que es en este dibujo donde aparece, por vez primera, el pez fálico de Lorca, que luego encontraremos con frecuencia en su obra pictórica.

La exposición de Federico pasó prácticamente inadvertida, sin dejar apenas rastro en la prensa diaria. Ni éxito de público ni *succès d'estime*. Pero no por ello se desanimó el poeta. Al contrario, haber expuesto en galería tan famosa, tan vinculada con la vanguardia, le infundió ánimos para seguir dibujando. «Hice una exposición de dibujos *obligado* por todos —le escribe a Manuel de Falla—. ¡Y he vendido cuatro!».<sup>[101]</sup>

El pintor Gregorio Prieto ha escrito: «Todo creador tiene por añadidura a su labor específica una cierta aptitud para otras artes que le atraen. No sólo Ingres tuvo su violín; también en el gran poeta Federico García Lorca la poesía es su compañera oficial, inseparable y fiel. Pero la pintura es la secreta amante por la que se siente fatalmente atraído».<sup>[102]</sup> De este secreto amor los amigos granadinos y madrileños del poeta estaban al tanto. Para sus amigos catalanes fue toda una revelación. Sebastià Gasch exclamará, extático, en *L'Amic de les Arts*:

¡Dibujos de Federico García Lorca en las Galerías Dalmau!

¡Que los burócratas del arte, que los temerosos, que los sedentarios, pasen de largo!

¡Que los trascendentes, que los pagados de sí mismos, que los responsables, pasen de largo!

¡Que los temerosos del ridículo, y los inéditos de aventura, y los cargados de preocupaciones, pasen de largo!

Los dibujos de Lorca se dirigen exclusivamente a los puros, a los sencillos, a los capaces de sentir sin comprender. A los inefables gustadores de la infinita poesía de los objetos pueriles, antiartísticos y antitrascendentales: desde la tarjeta postal ilustrada, hasta el inmenso lirismo del interior de la *loge de concierge*, pasando por toda la patética intensidad del cartelón del *bistro*.

*Poesía plástica*, inventa Jean Cocteau.

Nada más justo al hablar de estos dibujos.

Productos de la intuición pura, es la inspiración lo que guía la mano de su autor. Una mano que se abandona. Una mano que deja hacer, que no pone

resistencia, que no sabe ni quiere saber adónde se la conduce.

Poesía, mucha poesía.

Plástica, además, mucha plástica.

Equilibrio de líneas, dimensión, relación de tonos. No una armonía deseada, sin embargo. Pues si la voluntad se mezclara en este juego, el juego se volvería impuro. Pues si el entendimiento tuviera acceso aquí, el juego perdería toda su importancia.

Armonía intuitiva, simplemente. Sentido plástico instintivo que se opone decisivamente a la caída en la divagación literaria.

*Poesía plástica*, inventa Jean Cocteau...<sup>[103]</sup>

Bien poco, en verdad, dice acerca de los dibujos de Lorca la entusiasta reseña de Gasch, pero no por ello deja de halagar al poeta. «Su artículo me gusta y le doy mis gracias efusivas —le escribe al crítico desde Granada—. Usted ya sabe el extraordinario regocijo que me causa el verme tratado como pintor».<sup>[104]</sup>

Salvador Dalí también comentará la exposición, en *La Nova Revista*. El pintor, que este verano de 1927 lleva a cabo una intensa labor tanto creativa como teórica, y que tiende cada vez más hacia la expresión del mundo subconsciente, opina que, en los dibujos lorquianos expuestos, lo que predomina es «el instinto afrodisíaco», no la imaginación, y que cuando ésta precede a los dibujos «éstos se resienten de ello, quedan limitados a puras ilustraciones más o menos encantadoras desde el punto de vista popular-infantilista». En los «mejores momentos» plásticos de Lorca —y Dalí identifica como expresión de ellos el dibujo *La gota de agua*, hoy desconocido— el pintor percibe la influencia del surrealismo y de lo que llama «el decorativismo tonto e irisado de los interiores coloreados y en espiral de las bolas de vidrio». En definitiva, lo que parece apreciar Dalí en los dibujos del amigo es el instinto más que la técnica.<sup>[105]</sup>

Terminada la temporada de Margarita Xirgu en Barcelona, y clausurada la exposición de Lorca en las Galerías Dalmau, los amigos del poeta le ofrecen una cena, la noche del dos de julio, para festejar sus éxitos en Barcelona. El acto se celebra en el restaurante Patria, de la plaça Sepúlveda, y antes de empezar el homenaje, o tal vez durante éste, Federico recibe un telegrama de la Lidia de Cadaqués redactado en el estilo característico de aquella fascinante mujer: «MI ASISTENCIA ESPIRITUAL AL BANQUETE DE ESTA NOCHE ESCRIBIR Y

ESPLICAR ALGO MUY IRÓNICO. LIDIA».<sup>[106]</sup>

Dos meses después *Peer Gynt* reseñaba el acto en una «postal ibérica» de *La Gaceta Literaria* de Madrid que evoca gráficamente el cordialísimo ambiente que rodeaba al poeta en Barcelona:

No lo ha referido la Prensa *grande* de Madrid, y lo ha callado la de la paradójica urbe catalana.

Para celebrar el éxito que tuvo García Lorca con su *Mariana de Pineda* y su postcubista exposición de dibujos en Galerías Dalmau, se le despidió antes de partir para Cadaqués —la soleada y maravillosa playa aún no trivializada por el turista— con una cena íntima.

Se leyeron adhesiones de todos los lorquianos hispánicos. Al escribir así, queremos expresar que estuvieron de corazón en la fiesta cuantos apetecen una renovación espiritual sincera a base de inteligencia, de comprensión esencial y de europeísmo.

Presidió Lorca, que tuvo a su derecha a Salvador Vilaregut (¡oh lejanos tiempos del Cyrano!), Tomás Garcés (*Amics de la Poesía*), Juan Gutiérrez Gili, Maria Manent y Jaume Bofill y Ferro (*Revista Catalana de Poesia*); arquitecto Rafols (*Nova Revista*, de Junoy); Montanyà, Dalí, Font y Gasch (*Amic de les Arts*, de Sitges); José María de Sucre (GACETA LITERARIA, *Sagitario*, de Méjico; *Ateneo Enciclopédico Popular*, etc., etc.). A la izquierda se sentaron el formidable Rafael Barradas, el dibujante Fresno, los actores de la compañía Xirgu, el guitarrista Sainz de la Maza, Rysikoff el músico, el pintor Néstor, el escultor Ángel Ferrant, el poeta Luis de Góngora, Martínez Sancho y el patriarca del vanguardismo artístico, Josep Dalmau.

Rysikoff ofreció el ágape con unas insinuantes y epicurianas palabras muy adecuadas.

García Lorca, por la mañana siguiente, seguía contando, con su peculiar desenfado, sus singulares anécdotas granadinas.

Se rió mucho y bien.<sup>[107]</sup>

Celebrada esta cena, y tras algún otro homenaje íntimo, el poeta volvió con Dalí a Cadaqués, donde pasó el resto del mes de julio.

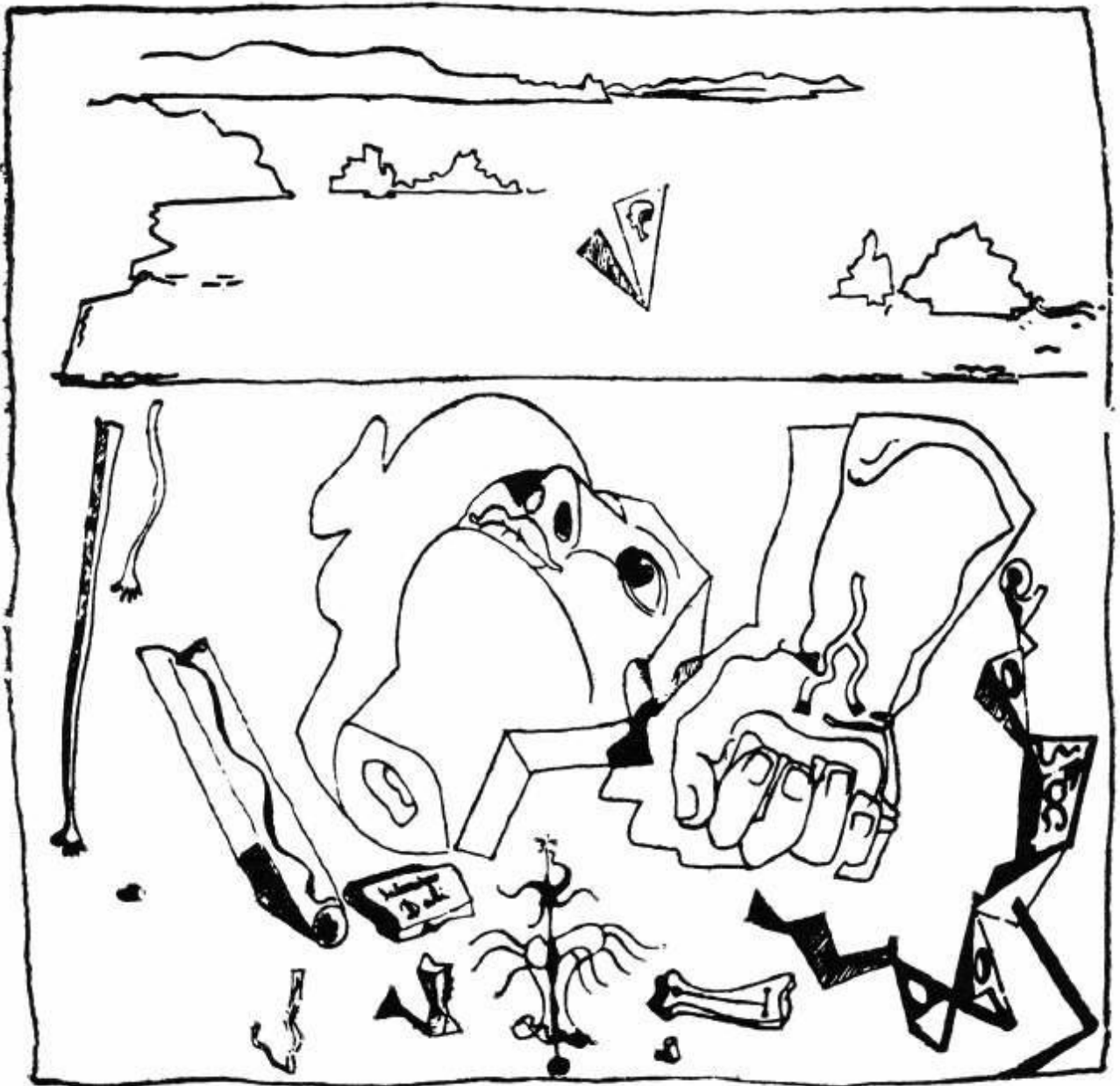
**La «época lorquiana» de Dalí**

Y aquí nos incumbe hablar otra vez de la «época lorquiana» de la obra de Dalí. Comentamos antes varios cuadros y dibujos de Salvador en los cuales aparece la cabeza del poeta, o bien fundida con la del pintor o a modo de silueta o sombra de ésta. En la primavera y verano de 1927 se publican dos dibujos de Dalí que constituyen variaciones del mismo tema. El primero, titulado *La playa*, encabeza una importante selección de poemas de Lorca dada a conocer, en primera plana, por la revista *Verso y Prosa* de Murcia —que lleva el subtítulo de «Boletín de la Joven Literatura»—, en el número correspondiente a abril. Es éste:



# BOLETIN DE LA JOVEN LITERATURA

MURCIA - 1927 - ABRIL



SALVADOR DALÍ: La playa

El segundo dibujo (véase página siguiente), firmado «Federico en la playa de Ampurias. Salvador Dalí. 1927», aparece en *L'Amic de les Arts* el 30 de junio, donde acompaña el romance «Reyerta de gitanos» de Lorca dedicado «A mis amigos de *L'Amic de les Arts*».



**EL POETA EN LA PLATJA D'EMPÚRIES  
VIST PER SALVADOR DALÍ**

Como se puede apreciar fácilmente, los dos dibujos guardan una estrecha relación entre sí. En ambos se trata del mismo escenario geográfico (Salvador y Federico habían visitado Ampurias en 1925, como vimos). En ambos hay una mano y una cabeza seccionadas y, en *La playa*, la cabeza de Lorca es inconfundible, así como la silueta de la de Dalí. El brazo cortado del segundo dibujo es idéntico a los dos que aparecen en el primero. Se encuentran en uno y otro dibujo ejemplares del *aparell* (aparato) triangular tan frecuente en las obras dalinianas de esta época, y que tal vez se puede interpretar como tambaleante símbolo femenino. En la mano derecha de Federico, del segundo dibujo, así como en la mano yacente, Dalí ha dibujado el mismo motivo de las venas que, con toda nitidez, aparece en la muñeca de la mano seccionada de *La playa*.

Cabe deducir que estos dibujos, que aparecen en público estrechamente asociados a poemas lorquianos, contienen alusiones personales sólo comprensibles por Dalí y Federico. Indicio de ello es una fotografía-tarjeta de Lorca, sacada en la plaza de Urquinaona, de Barcelona, en la cual Federico adopta exactamente la misma postura del dibujo de Dalí aparecido en *L'Amic de les Arts* (que Lorca conocía, seguramente, antes de que saliera en dicha revista) y sobre la cual el poeta ha añadido luego, a pluma, varias alusiones a aquél... y al tema de san Sebastián, que tanto fascina a ambos amigos.<sup>[108]</sup>

Esta fotografía-tarjeta sacada, cabe inferir, cuando Lorca llega a la Ciudad Condal a finales de abril o principios de mayo de 1927, la manda luego a Dalí en Figueras. «Hola hijo! Aquí estoy!», anuncia la boca del poeta, cuya cabeza lleva una aureola idéntica a la de san Sebastián en un dibujo del santo ejecutado por Federico.<sup>[109]</sup> Debajo de sus pies, Lorca traza un capitel que recuerda tanto la descripción de la postura del santo en la prosa de Dalí *Sant Sebastià*, que luego veremos («Sus pies reposaban sobre un capitel roto»), como el *San Sebastián* de Mantegna en Viena, cuadro que habían comentado juntos los dos amigos.<sup>[110]</sup> Sobre el dorso de su mano izquierda ha repetido el motivo de las venas que aparece en ambos dibujos de Dalí. A la derecha de la imagen, al lado del capitel, yace una cabeza seccionada; a la izquierda ha dibujado un *aparell* daliniano (aunque el estilo es netamente lorquiano) cuyas líneas son claro eco del que aparece en *La playa*. El motivo que arranca del capitel y sube por el lado izquierdo de la fotografía contiene, acaso, una alusión a los brazos cortados de los dibujos y cuadros del Dalí de esta época, además de una posible referencia —esto ya es más dudoso— al tema del

«lenguado», pez que, en una carta a Lorca de enero de 1927, Dalí relaciona con san Sebastián y que parece tener una significación fálica. El objeto esbozado por Lorca en la esquina izquierda inferior de la fotografía se parece, de todas formas, al «lenguado» que aparece en *La playa* de Dalí (entre el florero, muy lorquiano por cierto, y el *aparell*), *Natura morta al claro de luna malva*<sup>[111]</sup> y, después, en una viñeta de la revista *gallo*.<sup>[112]</sup> Observemos, finalmente, que, cubriéndole la parte inferior del cuerpo, Lorca ha dibujado la silueta de otra cabeza cuyo aspecto sugiere una profunda tristeza.

Esta fotografía-retrato, en la cual Federico aparece en guisa de san Sebastián, rodeado de alusiones dalinianas, es la única comunicación del poeta a Salvador que conocemos, ya que, como se dijo antes, las cartas de Lorca al pintor desaparecieron — con casi toda seguridad — durante la guerra civil. Por ello es un documento de extraordinaria importancia que habla elocuentemente de la íntima relación que unía a ambos.

También hay que mencionar, al comentar la presencia de Lorca en la obra de Dalí, dos extraordinarios cuadros empezados este verano y que, hoy, se suelen conocer con los nombres de *La miel es más dulce que la sangre* y *Cenicitas*.

El primero se titulaba originalmente *El bosc d'aparatus* o *El bosc d'aparells* («El bosque de aparatos»), debido, según el propio Dalí, a una sugerencia de Lorca.<sup>[113]</sup> El título posterior, definitivo, era producto de la fantasía de la Lidia de Cadaqués.<sup>[114]</sup> Dalí afirmaría años después que Lorca le diría: «Inscribe mi nombre en este cuadro para que pueda significar algo en el mundo».<sup>[115]</sup>

En cuanto a *Cenicitas*, perteneciente hoy al MNCARS, su título primitivo fue *El naixement de Venus* y, luego, *Els esforços inútils* («Los esfuerzos inútiles»)<sup>[116]</sup>

En *La miel es más dulce que la sangre*, expuesto en el Salón de Otoño de Barcelona en 1927 y hoy perdido o en paradero desconocido (pertenecía a Coco Chanel), la cabeza del poeta, que proyecta la sombra de la de Dalí, aparece medio enterrada en la arena al lado de una maniquí degollada y un burro podrido (en esta época Dalí está ya obsesionado con los burros podridos y se refiere a ellos con frecuencia en sus cartas a Federico). No lejos yacen otra cabeza seccionada del pintor, separada de la de Lorca por un demacrado y atenuado brazo cortado, y un cadáver putrescente que, asimismo, parece ser el de Dalí. Por todo el cuadro, entre los objetos desparramados por la espectral playa, ha colocado el pintor múltiples ejemplares de sus *aparells* triangulares y otros aparatos.

Rafael Santos Torroella analiza la presencia en *Cenicitas* de la cabeza de Dalí —inconfundible— y de la de Lorca.<sup>[117]</sup> La identificación de ésta no resulta muy arriesgada a la luz de la serie lorquiana del pintor. El tema del cuadro —un nacimiento de Venus en versión muy daliniana, y cuyo verdadero sentido lo indica el segundo título de la obra («Los esfuerzos estériles»)— gira en torno a la impotencia masculina ante el cuerpo femenino. Y es importante constatar la presencia en este cuadro de 1927 de uno de los más bellos desnudos femeninos, vistos desde atrás, que se conocen de Dalí, gran especialista en nalgas (cuya versión ideal encontrará dos años después en las de la calipigia Gala). Dalí siempre insistiría en que, hasta conocer a su mujer, en 1929, nunca había hecho el amor. Y tampoco ocultaría jamás su repugnancia ante los pechos y el sexo femenino, su preferencia por el ano y el horror que le producía la idea del coito, producto, todo ello, según refiere en su *Vida secreta*, de la obsesión de su padre por el peligro de las enfermedades venéreas, obsesión que logró transmitir muy temprano al hijo. Es de suponer que, en las conversaciones de Dalí con Lorca, estas preocupaciones serían motivo de frecuentes comentarios.<sup>[118]</sup>

En definitiva, el testimonio de todas estas obras —cuadros y dibujos de Dalí, la fotografía-tarjeta de Lorca, el dibujo de san Sebastián hecho por éste y la prosa *Sant Sebastià* de Dalí, que ahora veremos—, nos lleva a la inevitable conclusión de que, a partir de 1925, Dalí estuvo mucho más vinculado afectivamente a Lorca de lo que se dignaría admitir después. También es cierto que, consumado el asesinato de Federico, la cabeza de éste volverá a aparecer en numerosos cuadros del pintor ampurdanés, aunque raras veces los títulos de los mismos atraerán la atención sobre la presencia en ellos del poeta granadino.<sup>[119]</sup>

### **Cadaqués y San Sebastián**

En Cadaqués, durante el mes de julio, Dalí y Lorca comentarían, con toda seguridad, las obras en las cuales Salvador aludía a su relación con el poeta. Pero de esas conversaciones no queda constancia documental alguna. Rafael Santos Torroella cree probable que ocurriera durante este período un intento por parte de Lorca de poseer al pintor, intento narrado por éste a Alain Bosquet y testimonio del cual, según el crítico catalán, sería el cuadro *Calavera atmosférica sodomizando a un piano de cola*, realizado en 1934. El mismo especialista estima que fue tal intento la razón de que, a partir de este verano de 1927, Dalí, en quien las defensas psíquicas

contra la homosexualidad eran fortísimas, empezara a distanciarse de Lorca. Pero todo ello, como admite Santos Torroella, cae dentro del campo de la hipótesis. Lo único innegable es que, durante los tres meses pasados por Federico en Barcelona, Figueras y Cadaqués en 1927, la relación entre él y Dalí alcanza su máxima intensidad, dejando huellas imborrables en la vida y obra de ambos creadores.<sup>[120]</sup>

Dalí ha terminado ya su prosa *Sant Sebastià* que, dedicada a Lorca, se publicará en el número de *L'Amic de les Arts* correspondiente al 31 de julio de 1927. Es indudable que Lorca conoce este texto antes de su publicación, y que lo ha comentado con Dalí. E igualmente indudable que la prosa, que contiene alusiones a la relación de pintor y poeta, influirá poderosamente en la obra de éste. Por ello creemos imprescindible dar aquí una versión castellana de tan original y hasta revolucionario texto:<sup>[121]</sup>

### SAN SEBASTIÁN

A F. García Lorca

### IRONÍA

Heráclito, en un fragmento recogido por Temistio, nos dice que a la naturaleza le gusta esconderse. Alberto Savinio cree que este esconderse ella misma es un fenómeno de autopudor. Se trata —nos cuenta— de una razón ética, ya que este pudor nace de la relación de la naturaleza con el hombre. Y descubre en eso la razón primera que engendra la ironía.<sup>[122]</sup>

\*

Enriquet, pescador de Cadaqués, me decía en su lenguaje esas mismas cosas aquel día que, al mirar un cuadro mío que representaba el mar, observó: Es igual. Pero mejor en el cuadro, porque en él las olas se pueden contar.\*

También en esa preferencia podría empezar la ironía, si Enriquet fuera capaz de pasar de la física a la metafísica.

Ironía —lo hemos dicho— es desnudez; es el gimnasta que se esconde tras el dolor de San Sebastián. Y es también este dolor, porque se puede contar.

**\* Se trata, según nos confirma Ana María Dalí, del bellissimo cuadro *Muchacha en la ventana* (1925), hoy en el MNCARS.**

## PACIENCIA

Hay una paciencia en el remar de Enriquet que es una sabia manera de inacción; pero existe también la paciencia que es una manera de pasión, la paciencia humilde en el madurar los cuadros de Vermeer de Delft, que es la misma paciencia que la del madurar de los árboles frutales.

Hay otra manera aún: una manera entre la inacción y la pasión; entre el remar de Enriquet y el pintar de Van der Meer, que es una manera de elegancia. Me refiero a la paciencia en el exquisito agonizar de San Sebastián.

## DESCRIPCIÓN DE LA FIGURA DE SAN SEBASTIÁN

Me di cuenta de que estaba en Italia por el enlosado de mármol blanco y negro de la escalinata. La subí. Al final de ella estaba San Sebastián atado a un viejo tronco de cerezo. Sus pies reposaban sobre un capitel roto. Cuanto más observaba su figura, más curiosa me parecía. No obstante, tenía idea de conocerla toda mi vida y la aséptica luz de la mañana me revelaba sus más pequeños detalles con tal claridad y pureza, que era imposible mi turbación.

La cabeza del Santo estaba dividida en dos partes: una, formada por una materia parecida a la de las medusas y sostenida por un círculo finísimo de níquel; la otra la ocupaba un medio rostro que me recordaba a alguien muy conocido; de este círculo partía un soporte de escayola blanquísima que era como la columna dorsal de la figura. Las flechas llevaban todas anotadas su temperatura y una pequeña inscripción grabada en el acero que decía: *Invitación al coágulo de sangre*. En



ciertas regiones del cuerpo, las venas aparecían en la superficie con su azul intenso de tormenta de Patinir, y describían curvas de una dolorosa voluptuosidad sobre el rosa coral de la piel.

Al llegar a los hombros del Santo, quedaban impresionadas, como en una lámina sensible, las direcciones de la brisa.

## VIENTOS ALISIOS Y CONTRA-ALISIOS

Al tocar sus rodillas, el aire escaso se paraba. La aureola del mártir era como de cristal de roca, y en su *whisky* endurecido florecía una áspera y sangrienta estrella de mar.

Sobre la arena cubierta de conchas y mica, instrumentos exactos de una física desconocida proyectaban sus sombras explicativas, y ofrecían sus cristales y aluminios a la luz desinfectada. Unas letras dibujadas por Giorgio Morandi indicaban *Aparatos destilados*.\*

**\* En la versión catalana, «Aparells destillats».**

## EL AIRE DEL MAR

Cada medio minuto llegaba el olor del mar, construido y anatómico como las piezas de un cangrejo.

Respiré. Nada era aún misterioso. El olor\* de San Sebastián era un puro pretexto para una estética de la objetividad. Volví a respirar, y esta vez cerré los ojos, no por misticismo, no para ver mejor mi yo interno —como podríamos decir platónicamente—, sino para la sola sensualidad de la fisiología de mis párpados.

Después fui leyendo despacio los nombres e indicaciones escuetas de los aparatos; cada anotación era un punto de partida para toda una serie de delectaciones intelectuales, y una nueva escala de precisiones para inéditas normalidades.

Sin previas explicaciones intuía el uso de cada uno de ellos y la alegría de cada una de sus exactitudes suficientes.

\* «L'olor» en la versión catalana. ¿Errata por *dolor*?

## HELIÓMETRO PARA SORDOMUDOS

Uno de los aparatos llevaba este título: *Heliómetro para sordomudos*. Ya el nombre me indicaba su relación con la astronomía, pero sobre todo, lo evidenciaba su constitución. Era un instrumento de alta poesía física formado por distancias, y por las relaciones de estas distancias; estas relaciones estaban expresadas geoméricamente en algunos sectores, y aritméricamente en otros; en el centro, un sencillo mecanismo indicador servía para medir la agonía del Santo. Este mecanismo estaba constituido por un pequeño cuadrante de yeso graduado, en medio del cual un coágulo rojo, preso entre dos cristales, hacía de sensible barómetro a cada nueva herida.

En la parte superior del heliómetro estaba el vidrio multiplicador de San Sebastián. Este vidrio era cóncavo, convexo y plano a la vez. Grabadas en la montura de platino de sus limpios y exactos cristales, se podía leer *Invitaciones a la astronomía*; y debajo, con letras que imitaban el relieve: *Santa objetividad*. En una varilla de cristal numerada, podía leerse aún: *Medida de las distancias aparentes entre valores estéticos puros*; y al lado, en una probeta finísima, este anuncio sutil: *Distancias aparentes y medidas aritméticas entre valores sensuales puros*. Esta probeta estaba llena, hasta la mitad, de agua marina.

En el heliómetro de San Sebastián no había ni música, ni voz, y era, en ciertos fragmentos, ciego. Estos puntos ciegos del aparato eran los que correspondían a su álgebra sensible y los destinados a concretar lo más insustancial y milagroso.

## INVITACIONES A LA ASTRONOMÍA

Acerqué mi ojo a la lente, producto de una lenta destilación numérica e intuitiva al mismo tiempo.

Cada gota de agua, un número. Cada gota de sangre, una geometría.

Me puse a mirar. En primer lugar, la caricia de mis párpados en la sabia superficie. Después, vi una sucesión de claros espectáculos, percibidos con una ordenación tan necesaria de medidas y proporciones que cada detalle se me ofrecía como un sencillo y eurítmico organismo arquitectónico.

Sobre la cubierta de un blanco paquebote, una muchacha sin senos enseñaba a bailar el *black-bottom* a los marineros empapados de viento sur. En otros trasatlánticos, los bailarines de *charleston* y *blues* veían a Venus cada mañana en el fondo de sus *gin cocktails*, a la hora de su pre-aperitivo.

Todo eso estaba lejos de vaguedad, todo se veía limpiamente, con claridad de vidrio de multiplicar. Cuando posaba mis ojos sobre cualquier detalle, este detalle se agrandaba como en un *gros plan* cinematográfico, y alcanzaba su más aguda categoría plástica.

Veo a la jugadora de *polo* en el faro niquelado del *Isotta Fraschini*. No hago más que detener mi curiosidad en su ojo, y éste ocupa el máximo campo visual. Este solo ojo, súbitamente agrandado y como único espectáculo, es todo un fondo y toda una superficie de océano, en el que navegan todas las sugerencias poéticas y se estabilizan todas las posibilidades plásticas. Cada pestaña es una nueva dirección y una nueva quietud; el *rimmel* untoso y dulce forma, en su aumento microscópico, precisas esferas a través de las cuales puede verse la Virgen de Lourdes o la pintura (1926) de Giorgio de Chirico: *Naturaleza muerta evangélica*.

Al leer las tiernas letras de la galleta

*Superior*

*Petit Beurre*

*Biscuit*

los ojos se me llenaban de lágrimas.

Una flecha indicadora y debajo: *Dirección Chirico; hacia los límites de una*

*metafísica.*

La línea finísima de sangre es un mudo y ancho plano del metropolitano. No quiero proseguir hasta la vida del radiante *leucocito*, y las ramificaciones rojas se convierten en pequeña mancha, pasando velozmente por todas las fases de su decrecimiento. Se ve otra vez el ojo en su dimensión primitiva al fondo del espejo cóncavo del faro, como insólito organismo en el que ya nadan los peces precisos de los reflejos en su acuoso medio lagrimal.

Antes de proseguir mirando, me detuve otra vez en los pormenores del Santo. San Sebastián, limpio de simbolismos, era un hecho en su única y sencilla presencia. Sólo con tanta objetividad es posible seguir con calma un sistema estelar. Reanudé mi visión heliométrica. Me daba perfectamente cuenta de que me encontraba dentro de la órbita antiartística y astronómica del *Noticiero Fox*.

Siguen los espectáculos, simples hechos motivadores de nuevos estados líricos.

La chica del bar toca *Dinah* en su pequeño fonógrafo, mientras prepara ginebra compuesta para los automovilistas, inventores de las sutiles mezclas de juegos de azar y superstición negra con las matemáticas de sus motores.

Sobre el autódromo de Portland, la carrera de Bugattis azules, vista desde el avión, adquiere un ensoñado movimiento de hidroideos que se sumergen en espiral en el fondo del acuario, con los paracaídas desplegados.

El ritmo de la Joséphine Baker al *ralenti* coincide con el más puro y lento crecimiento de una flor en el acelerador cinematográfico.

Brisa de cine otra vez. Guantes blancos a teclas negras de *Tom Mix*, puros como los últimos entrecruzamientos amorosos de los peces, cristales y astros de *Marcoussis*.

Adolphe Menjou, en un ambiente antitrascendental, nos da una nueva dimensión del *smoking* y de la ingenuidad (ya sólo delectable dentro del cinismo).

Buster Keaton —¡he aquí la Poesía Pura, Paul Valéry!—. Avenidas postmaquinísticas, Florida, Corbusier, Los Ángeles, Pulcritud y euritmia del útil estandarizado, espectáculos asépticos, antiartísticos, claridades concretas, humildes, vivas, alegres, reconfortantes, para oponer al arte sublime, delicuescente, amargo, putrefacto...

Laboratorio, clínica.

La clínica blanca se remansa en torno de la pura cromolitografía de un pulmón.

Dentro de los cristales de la vitrina, el bisturí cloroformizado duerme tendido como una Bella Durmiente en el bosque imposible de entrelazamiento de los níqueles y del *ripolín*.

Las revistas americanas nos ofrecen *Girls, Girls, Girls* para los ojos, y, bajo el sol de Antibes, *Man Ray* obtiene el claro *retrato* de una magnolia, más eficaz para nuestra carne que las creaciones táctiles de los futuristas.

Vitrina de zapatos en el Gran Hotel.

Maniquís. Maniquís quietas en la fastuosidad eléctrica de los escaparates, con sus neutras sensualidades mecánicas y articulaciones turbadoras. Maniquís vivas, dulcemente tontas, que andan con el ritmo alternativo y contra sentido de cadera-hombros, y aprietan en sus arterias las nuevas fisiologías reinventadas de los trajes.

Bocas de las maniquís. Heridas de San Sebastián.

## PUTREFACCIÓN

El lado contrario del vidrio de multiplicar de San Sebastián correspondía a la putrefacción. Todo, a través de él, era angustia, oscuridad y ternura aún; ternura, aún, por la exquisita ausencia de espíritu y naturalidad.

Precedido por no sé qué versos del Dante, fui viendo todo el mundo de los putrefactos: los artistas trascendentales y llorosos, lejos de toda claridad, cultivadores de todos los gérmenes, ignorantes de la exactitud del doble decímetro graduado; las familias que compran objetos artísticos para poner sobre el piano; el empleado de obras públicas; el vocal asociado; el catedrático de psicología... No quise seguir. El delicado bigote de un oficinista de taquilla me enterneció. Sentía en el corazón toda la poesía suya exquisita y franciscana y delicadísima. Mis labios sonreían a pesar de tener ganas de llorar. Me tendí en la arena. Las olas llegaban a la playa, con rumores quietos de *Bohémienne endormie*, de Henri Rousseau.

¿Tema de la sorprendente prosa? Sin duda Dalí quería expresar en ella, con toda seriedad, la estética de la Santa Objetividad que tanto le preocupaba estos días. En *Sant Sebastià* se ha suprimido toda referencia emotiva. Ambiente desinfectado, aséptico, de clínica o laboratorio. Medición científica de la agonía del santo. Maniqués deshumanizadas con sus «neutras sensualidades mecánicas y articulaciones turbadoras». La fría perfección de la máquina. Exaltación de la vida moderna; del útil estandarizado; de la fotografía. Desprecio absoluto por la banalidad y el sentimentalismo «putrefactos». En definitiva, «exquisita ausencia de espíritu y naturalidad». Todo ello expresado en una prosa incisiva, rápida, irónica entre cuyas frases a menudo parece faltar una ilación lógica pero que corresponde, no obstante, a una visión perfectamente coherente.

Federico conoció esta prosa de su amigo antes de abandonar Cataluña, y no cabe la menor duda de que le impresionó hondamente «¡Qué admirable “San Sebastián” de Dalí! —le escribiré a Sebastià Gasch durante el verano, después de ver otra vez el texto en *L’Amic de les Arts*—. Es uno de los más intensos poemas que pueden leerse. En este muchacho está, a mi juicio, la mayor gloria de la *Cataluña eterna*. Yo estoy preparando un estudio sobre él, que usted traducirá al catalán, si quiere, y lo publicaré antes en ese idioma».<sup>[123]</sup> Y a Ana María Dalí le dirá:

He recibido *L’Amic de les Arts* y he visto el prodigioso poema de tu hermano. Aquí en Granada lo hemos traducido y ha causado una impresión extraordinaria. Sobre todo a mi hermano, *que no se lo esperaba*, a pesar de lo que le decía. Se trata sencillamente de una prosa nueva llena de relaciones insospechables y sutilísimos *puntos de vista*. Ahora desde aquí adquiere para mí un encanto y una luz inteligentísima que hace redoblar mi admiración.<sup>[124]</sup>

Mientras escribía *Sant Sebastià*, Dalí había comentado en una carta a Lorca: «En mi san Sevastian te recuerdo mucho y a veces me parece que eres tu... A ver si resultara que San Sebastián eres tu...» (véase página 483). ¿Hay una alusión a Lorca en la referencia a la parte de la cabeza del santo ocupada por «un medio rostro que me recordaba a alguien muy conocido»? Es probable que sí. Apoya esta hipótesis el hecho de que, en el dibujo de san Sebastián que acompaña esta prosa en *L’Amic*, Dalí ha representado la cabeza del mártir en forma de pez, lo cual recuerda las referencias al «lenguado» —Lorca como lenguado— contenidas en las cartas al poeta.

En este contexto habrá que tener en cuenta las connotaciones homosexuales —y a veces sadomasoquistas— de la iconografía de san Sebastián, habitualmente representado como bellissimo joven apenas vestido, e indiferente ante el brutal

acoso de las flechas.<sup>[125]</sup> El *San Sebastián* de Mantegna, antes aludido, es, a este respecto, especialmente elocuente.

Al margen de tales consideraciones, el estilo del *Sant Sebastià* daliniano, como veremos, actuará con fuerza liberadora sobre la sensibilidad de Lorca, e inspirará su *Santa Lucía y San Lázaro*.

Los padres del poeta, ante la larga ausencia de su hijo, habían empezado a impacientarse. Así se lo cuenta Federico, que se encuentra en estos momentos sin fondos, a Melchor Fernández Almagro —siempre, para Lorca, roca, consejero y amparo—, y le ruega que, si puede, cobre por él en la Sociedad de Autores de Madrid, mandándole lo que haya:

Contéstame a vuelta de correo. Ahora no quisiera pedir dinero a mi familia y ya les he gastado un horror. Cadaqués está estupendo y es una verdadera delicia vivir aquí, pero mi familia me reclama urgentemente y con razón. Me costará trabajo marchar y estoy sosteniendo una verdadera batalla con la familia Dalí, pero no tengo ya más remedio.<sup>[126]</sup>

Todo indica, efectivamente, que habían sido días felicísimos. No sólo estaba al lado de Dalí sino que, durante esta estancia en Cadaqués, pudo reanudar su amistad con el joven guitarrista burgalés Regino Sainz de la Maza, a quien había conocido en Madrid en 1919 o a principios de 1920. Regino había estado entre la claqué del teatro Eslava la noche del fracaso de *El maleficio de la mariposa*, y algunos meses después, en mayo de 1920, llegó a Granada para dar un concierto en el hotel Alhambra Palace. Federico le sirvió entonces de cicerone, y Regino recordaría que el poeta le había leído, en una taberna de la calle de Elvira, *El sueño de una noche de verano*.<sup>[127]</sup> Lorca comentó la labor de Sainz de la Maza en un artículo anónimo publicado entonces en *El Defensor de Granada*, observando que el músico era de temperamento melancólico, «como todo el que quiere volar y nota que lleva los zapatos de hierro», y viendo en él, «como Lloret \* y Segovia, un caballero andante que con la guitarra a cuestas recorre tierras y tierras bebiéndose los paisajes y dejando los sitios por donde pasa llenos de melancólicas músicas antiguas».<sup>[128]</sup> A partir de entonces se había creado entre el granadino y el castellano antiguo —Regino se preciaba mucho de ser burgalés— una buena, si no íntima, amistad, de la cual dan fe las cartas cruzadas entre ellos. En ese verano de 1927, Regino, cuya celebridad, como la de Lorca y de Dalí, está en continuo ascenso, ofrece por las noches, en la terraza de la casa de Es Llané, conmovedores conciertos de guitarra, mientras Federico recita poemas o canta canciones andaluzas y habaneras. Eran momentos inolvidables.<sup>[129]</sup>

**\* Creemos que se trata de Miguel Llobet [sic], guitarrista y compositor.**

Ana María Dalí ha recordado que, por aquellos días, Lorca le rogó encarecidamente que no dejara de leer las *Metamorfosis* de Ovidio, cuya influencia sobre su propia obra es indudable. «¡Allí está todo!», exclamaría.<sup>[130]</sup> Otro recuerdo de Ana María también merece ser recogido aquí. Federico, con su irresistible atractivo para los niños, se había hecho amigo de dos chiquillos de Cadaqués que iban con frecuencia a casa de los Dalí. Entre los juegos que inventó para entretenerles figuraba el que llamaba «las cartas de Margarita petita», que Ana María, en conversación con Antonina Rodrigo, ha descrito así:

Un atardecer, cuando jugábamos en la playa, Federico, de pronto, simuló coger un papel que venía por los aires: Y dijo: «Es una carta de Margarita petita». Y la leyó: «Queridos niños: Soy un caballo blanco con la crin al viento que busca a una estrella. Mirad cómo corro en su busca. Pero no la encuentro. Estoy cansado, no puedo más, la fatiga me disuelve en humo... Mirad cómo cambian las formas». Todos nos quedamos contemplándolo. En efecto, la crin parecía desprenderse del cuello... la cola se alargaba de modo inverosímil... y las patas se convertían en alas...

De repente vimos aparecer en el horizonte la estrella de la tarde y gritamos: ¡¡La estrella!! ¡¡La estrella!!

Otro día, Eduard le dio una piedra a Federico para que la leyera: «Queridos niños: Estoy aquí desde hace muchos años, muchísimos años. Los más felices fueron los que serví de techo a un nido de hormigas. Estaban tan seguras de que era el cielo que me lo creí. Ahora sé que sólo soy una piedra y este recuerdo es mi secreto. No lo digáis a nadie».<sup>[131]</sup>

No es sorprendente que los niños adorasen a García Lorca. Entretanto, el 20 de julio, Esteban Salazar Chapela ha publicado en *El Sol* de Madrid una elogiosa reseña de *Canciones* que tiene que haber complacido a los padres del poeta. Empieza la crítica:

Goza Federico García Lorca, en estos días, tres triunfos rotundos: el triunfo de *Mariana Pineda* (poesía dramática); el triunfo de sus dibujos (poesía cromática); el triunfo de *Canciones* (poesía lírica). Representación, exposición y publicación. Tres puntos éstos que determinan el plano, definitivamente sólido, sobre el cual se



asienta la personalidad admirable, genuina de poeta, netamente andaluza, de Federico García Lorca...

Viendo en Lorca al mejor espada joven de la lírica andaluza actual, Salazar Chapela consigna que la influencia del granadino sobre el toreo poético del Sur es ya revolucionaria. Aprecia el crítico en *Canciones* su elegancia y contención, la delicada fusión de lo popular y lo culto, el saber Lorca estar plenamente atento al mundo en que vive y al arte contemporáneo mientras, por otro lado, recoge la antigua herencia de la poesía tradicional española.

Salazar Chapela termina ensalzando la excelente labor que están llevando a cabo en Málaga los poetas Emilio Prados y Manuel Altolaguirre con su editorial *Litoral*. Pues, además de *La amante* de Alberti y *Canciones* de Lorca, ya están en la calle otros suplementos de la revista: *Caracteres* de José Bergamín; *Vuelta* de Prados; y *Perfil del aire* de Luis Cernuda.<sup>[132]</sup>

A Manuel de Falla, que no ha olvidado felicitar al poeta en el día de su santo —18 de julio—, Federico le escribe en las mismas fechas:

Mi querido Don Manuel: Cuando reciba usted esta carta ya estaré camino de Granada, después de dejar con cierta pena esta hermosísima tierra catalana, donde tan bien lo he pasado. No se puede usted imaginar lo mucho que lo quieren aquí y cuántas atenciones tengo recibidas por el solo hecho de ser amigo de usted...<sup>[133]</sup>

A finales de julio, Lorca le informa a Sebastià Gasch de su próxima llegada a Barcelona, donde pasará un solo día, hospedándose, como siempre, en el Hotel Condal al lado de las Ramblas, y expresa su deseo de verle y también a Lluís Montanyà.<sup>[134]</sup> Una vez llegado, el poeta repite en otra nota a Gasch su deseo de ver a los dos amigos.<sup>[135]</sup> Luego, en un telegrama del 2 de agosto de 1927, le avisa a Melchor Fernández Almagro que llegará a Madrid el día siguiente en el tren expreso.<sup>[136]</sup> Son las únicas indicaciones que poseemos hasta ahora acerca de su rápido paso por Barcelona.

El poeta se queda unos tres días en Madrid. El 7 de agosto *El Defensor de Granada* anuncia, orgulloso, en primera plana.

*Federico García Lorca*

Ha regresado a Granada el poeta Federico García Lorca, después de pasar una temporada en Cataluña, donde ha sido cordialmente agasajado por los elementos intelectuales.

Como saben los lectores de *El Defensor*, García Lorca ha estrenado con gran éxito, en el teatro Goya de Barcelona, su drama *Mariana Pineda*, que ha dado ocasión a Margarita Xirgu para una de sus más felices creaciones artísticas.

Lo que no puede sospechar Federico es que pasarán siete años antes de que vuelva a ver a Salvador Dalí.

### Verano sin Dalí. Dibujos

A los pocos días de volver a Granada, Lorca recibe el número 31 de *L'Amic de les Arts*, fechado 31 de julio de 1927. Contiene no sólo el *Sant Sebastià* de Dalí, sino una elogiosa reseña de *Canciones* por Lluís Montanyà y el artículo ya citado de Sebastià Gasch en el cual éste expresa su gran admiración por los dibujos de Federico.

Durante el verano *Canciones* sigue atrayendo la atención de los críticos. El 21 de agosto se publica en la primera plana de *El Sol* un artículo de Ricardo Baeza titulado «De una generación y su poeta». El poeta es Lorca, que, «al parecer, pasados ya a la historia don Antonio Machado y el señor Jiménez, se nos anuncia como el primer lírico español contemporáneo». Baeza, al tanto de la tendencia juglaresca del granadino, estima que se hace un flaco servicio al no publicar su poesía actual, especialmente sus romances gitanos («que mal podrían olvidar quienes los oyeron recitar una vez»), y termina su artículo con un consejo:

Obraría cuerdamente el señor García Lorca no difiriendo demasiado la publicación de esa su obra inédita, tan copiosa como admirable. Por haber demorado en demasía la de este libro de *Canciones*, que hoy ya no supone sino una faceta pasada e inicial de su personalidad poética, los que no se hallan al corriente del caso podrán quizá discernir en él la influencia de otros poetas de su generación, que en realidad provienen en gran parte de su obra, generosa e incautamente comunicada en privado, pero que tuvieron la destreza de apresurarse a editar... De la voluntad del Sr. García Lorca depende ya la entronización. Publique los *Romances gitanos* y ella tendrá lugar automáticamente.

«Tarde, pero a tiempo»: siempre fue el lema de Lorca. Y pasaría otro año antes de que, finalmente, saliera a la calle el *Romancero gitano*, libro que, como auguraba Ricardo Baeza, significaría su «entronización», si no como «el primer lírico de su generación» —calificación siempre discutible—, indudablemente como el más leído y comentado.

Hacia finales del verano de 1927 se apodera de Federico un frenesí creador que le lleva, sobre todo, a dibujar. Desde Lanjarón, donde la familia pasa una temporada, escribe a Sebastià Gasch, que tanto le ha animado a seguir expresándose plásticamente:

Te agradezco extraordinariamente tus elogios, pues éstos me ayudan a dibujar como no tienes idea, y verdaderamente disfruto con los dibujos. Yo me voy *proponiendo* temas antes de dibujar y consigo el *mismo* efecto que cuando no pienso en nada. Desde luego me encuentro en estos momentos con una sensibilidad ya casi física que me lleva a planos donde es difícil tenerse en pie y donde casi se vuela sobre el abismo. Me cuesta un trabajo ímprobo sostener una conversación normal con estas gentes del balneario, porque mis ojos y mis palabras están en otro sitio. Están en la inmensa biblioteca que no ha leído nadie, en un aire fresquísimo, país donde las cosas bailan con un solo pie...<sup>[1]</sup>

En otro fragmento epistolar, tal vez de la misma carta, el poeta se explaya sobre la expresión pictórica a que le está llevando este extraño trastorno de su sensibilidad:

Estos últimos dibujos que he hecho me han costado un trabajo de elaboración grande. Abandonaba la mano a la tierra virgen y la mano junto con mi corazón me traía los elementos milagrosos. Yo los descubría y los anotaba. Volvía a lanzar mi mano, y así, con muchos elementos, escogía las características del asunto o los más bellos e inexplicables, y componía mi dibujo. Así he compuesto el «Ireso sevillano», la «Sirena», el «San Sebastián», y casi todos los que tienen una crucecita. Hay milagros puros, como «Cleopatra», que tuve verdadero escalofrío cuando salió esa armonía de líneas que *no había pensado, ni soñado, ni querido; ni estaba inspirado*, y yo dije «¡Cleopatra!» al verlo, ¡y es verdad! Luego me lo corroboró mi hermano. Aquellas líneas eran *el retrato exacto, la emoción pura* de la reina de Egipto. Unos dibujos salen así, como las metáforas más bellas, y otros buscándolos en el sitio *donde se sabe de seguro* que están. Es una pesca. Unas veces entre el pez solo en el cestillo y otras se busca la mejor agua y se lanza el mejor anzuelo a propósito para conseguir. El anzuelo se llama *realidad*. Yo he pensado y hecho estos dibujitos con un criterio poéticoplástico o plástico-poético, en justa unión. Y muchos son

metáforas lineales o tópicos sublimados, como el «San Sebastián» y el «Pavo real». He procurado escoger los rasgos esenciales de emoción y de forma, o de superrealidad y superforma, para hacer de ellos un *signo* que, como llave mágica, nos lleve a *comprender mejor* la realidad que tienen en el mundo.<sup>[2]</sup>

Texto complicado en el cual el poeta lucha por definir un arrebatador proceso creativo que él mismo no entiende bien, aunque no duda de su origen subconsciente ni de sus peligros. Rodeado de sus familiares, Lorca se siente ausente. Sabe que vuela sobre un abismo. Dibujando, abandona la mano. A veces los resultados le producen escalofrío, como si se hubiera convertido en un médium por el que se materializan apariciones y formas antes desconocidas. Es el caso de «Cleopatra» (dibujo hoy desconocido).

Realidad y superrealidad: baraja ambas palabras. Y es difícil no pensar, otra vez, en Dalí. En un Dalí que, en 1927, y a sabiendas de Lorca, empieza a aplicar su estética de la «Santa Objetividad» a la representación minuciosa del mundo de los sueños, de la actividad subliminal.

Federico reconoce el peligro que puede suponer para él la entrega a las fuerzas del subconsciente, cuyo halago, como ha escrito Guillermo Díaz Plaja, «siente tan de cerca el temperamento lorquiano».<sup>[3]</sup> Sebastià Gasch también se da cuenta, al recibir estas confidencias, de lo arriesgado del terreno por el cual se está aventurando su amigo. No conocemos la carta —o cartas— en que Gasch expresa sus dudas al respecto, pero sí algunos fragmentos epistolares de Lorca que constituyen respuesta suya a las prevenciones del crítico barcelonés:

Querido amigo Sebastián: Efectivamente, tienes razón en todo lo que me dices. Pero mi estado no es de «perpetuo sueño». Me he expresado mal. He cercado algunos días al sueño, pero sin caer del todo en él y teniendo desde luego un atadero de risa y un seguro andamio de madera. Yo nunca me aventuro en terrenos que no son del hombre, porque vuelvo tierras atrás en seguida y rompo casi siempre el producto de mi viaje. Cuando hago una cosa de pura abstracción, siempre tiene (creo yo) un salvoconducto de sonrisas y un equilibrio bastante humano...<sup>[4]</sup>

Mi estado es siempre alegre, y este soñar mío no tiene peligro en mí, que llevo defensas; es peligroso para el que se deje fascinar por los grandes espejos oscuros que la poesía y la locura ponen en el fondo de sus barrancos. YO ESTOY Y ME SIENTO CON PIES DE PLOMO EN ARTE. El abismo y el sueño los TEMO en la realidad de mi vida, en el amor, en el encuentro cotidiano con los demás. Eso sí

que es terrible y fantástico...<sup>[5]</sup>

Pero *sin tortura ni sueño* (abomino el arte de los sueños), ni complicaciones. Estos dibujos son poesía pura o plástica pura a la vez. Me siento limpio, confortado, alegre, *niño*, cuando los hago. Y me da horror la *palabra* que tengo que usar para llamarlos. Y me da horror la pintura que llaman *directa*, que no es sino una angustiosa lucha con las formas en las que el pintor sale *siempre* vencido y con la obra *muerta*. En estas abstracciones más veo yo realidad *creada* que se une con la realidad que nos rodea como el reloj concreto se une al concepto de una manera como lapa a la roca. Tienes razón, queridísimo Gasch, hay que unir la abstracción. Es más, yo titularía estos dibujos que recibirás (te los mando certificados), *Dibujos humanísimos*. Porque casi todos van a dar con su flechita en el corazón...<sup>[6]</sup>

Resultado del interés de Sebastià Gasch por los dibujos de Lorca será el proyecto de éste de editarlos con un prólogo del crítico catalán.<sup>[7]</sup> Proyecto que, como tantos otros, fracasará.

Durante estos meses, además de dibujar, Federico escribe una prosa de extraordinaria fuerza imaginativa —*Santa Lucía y San Lázaro*— que supone una nueva dirección en su obra y en la cual la influencia del *Sant Sebastià* de Dalí es patente. Si el narrador de la prosa daliniana se da cuenta, como en un sueño, de que se encuentra en Italia, el de *Santa Lucía y San Lázaro* llega, a medianoche, a una ciudad española no identificada donde para en una casa llamada —de ello sólo se dará cuenta a la mañana siguiente— Posada de Santa Lucía. El viajero descubre que, en la ciudad, todo gira en torno a la virgen martirizada en Siracusa bajo el cónsul Pascasiano (según la versión recogida por Lorca, procedente de *La leyenda áurea* de Jacopo di Voragine)<sup>[8]</sup> y que, en sus representaciones artísticas, a menudo lleva los ojos en una bandeja: \* las calles están llenas de tiendas de óptica, por ejemplo, y en la catedral se está celebrando una novena a los ojos de la santa. La creación de un nítido ambiente onírico, la utilización de párrafos cortos y de frases sin verbo recuerdan en seguida la prosa de Dalí:

**\* En una cala de Cadaqués se encuentran, según Ana María Dalí, unas piedrecillas «de forma ovalada como un ojo humano, conocidas como “ojos de Santa Lucía”». (Salvador Dalí visto por su hermana, p. 24). ¿Punto de partida de esta prosa?**

Tristeza recién llegada de los librillos de papel marca «El Paraguas», «El

Automóvil» y «La Bicicleta»; tristeza del *Blanco y Negro* de 1910; tristeza de las puntillas bordadas en la enagua, y aguda tristeza de las grandes bocinas del fonógrafo ... El mundo de la hierba se oponía al mundo de mineral. La uña, contra el corazón. Dios de contorno, transparencia y superficie. Con el miedo al latido, y el horror al chorro de sangre, se pedía la tranquilidad de las ágatas y la desnudez sin sombra de la medusa ... En una de las puertas de salida estaba colgado el esqueleto de un pez antiguo; en otra, el esqueleto de un serafín, mecido suavemente por el aire ovalado de las ópticas, que llegaba fresquísimo de manzana y orilla.<sup>[9]</sup>

Los símiles de esta prosa también se parecen a los de *Sant Sebastià*. Dalí:

Cada medio minuto llegaba el olor del mar, construido y anatómico como las piezas de un cangrejo.

Dentro de los cristales de la vitrina, el bisturí cloroformizado duerme tendido como una Bella Durmiente en el bosque imposible de entrelazamiento de los níqueles y del *ripolín*.<sup>[10]</sup>

Y Lorca:

El día de primavera era como una mano desmayada sobre un cojín.

Sus voces oscuras, como dos topos huidos, tropezaban con las paredes, sin encontrar la cuadrada salida del cielo.

La alegría de la ciudad se acababa de ir, y era como el niño recién suspendido en los exámenes.

Noche cerrada y brutal, como la cabeza de una mula con anteojeras de cuero.<sup>[11]</sup>

La crítica ha señalado que, en esta jeroglífica narración, el poeta, entre alusiones a distintas formas de ceguera, subraya la de la Iglesia católica —tema de tantos escritos de la juventud—, de la Iglesia que no atiende a las profundas necesidades instintivas del hombre sino que se mueve, bajo el peso de un dogma estéril, en un ambiente superficial, desprovisto de amor:<sup>[12]</sup>

En la catedral se celebraba la solemne novena a los ojos humanos de Santa Lucía. Se glorificaba el exterior de las cosas, la belleza limpia y oreada de la piel, el encanto de las superficies delgadas, y se pedía auxilio contra las oscuras fisiologías del cuerpo, contra el fuego central y los embudos de la noche, levantando, bajo la

cúpula sin pepitas, una lámina de cristal purísimo acribillada, en todas direcciones, por finos reflectores de oro. El mundo de la hierba se oponía al mundo del mineral. La uña, contra el corazón. Dios de contorno, transparencia y superficie. Con el miedo al latido, y el horror al chorro de sangre, se pedía la tranquilidad de las ágatas y la desnudez sin sombra de la medusa.<sup>[13]</sup>

*Santa Lucía y San Lázaro*, que se publicará en el número de la *Revista de Occidente* correspondiente a noviembre de 1927, puede considerarse como la respuesta de Lorca ante el asombro que le ha ocasionado el *Sant Sebastià* de Dalí, al cual, hay que decirlo, supera con creces la prosa de Lorca. Aunque va dedicada a Gasch, es un homenaje —y mensaje— al pintor ampurdanés que, a su vez, como veremos, quedará entusiasmado al conocer la narración lorquiana, reconociendo en ella la influencia de su propia obra, así como de su estética actual.

### **Marianita en Madrid**

Entretanto se va aproximando la fecha del estreno madrileño de *Mariana Pineda* con el cual Margarita Xirgu, fiel a la palabra dada, abrirá su temporada de otoño en la capital.

La mañana del estreno, que tiene lugar el 12 de octubre, *Abc* publica una breve «Autocrítica» de la obra. A este texto se referirán el día siguiente, en sus reseñas, varios críticos, demostrando que su propia reacción ante *Mariana Pineda* ha sido condicionada, en cierto modo, por las palabras del autor. Dice Lorca (después de afirmar que la obra fue escrita hacía cinco años, lo cual no dejaba de ser una exageración):

No enfoqué el drama épicamente. Yo sentí a la Mariana lírica, sencilla y popular. No he recogido, por tanto, la versión histórica exacta, sino la legendaria, deliciosamente deformada por los narradores de placeta.

No pretendo que mi obra sea de vanguardia. Yo la llamaría mejor de «gastadores»; pero creo que hay en ella una vibración que no es tampoco la usadera. Se trata de un drama ingenuo, como el alma de Mariana de Pineda, en un ambiente de estampas, querido por mí, utilizando en ellas todos los tópicos bellos del romanticismo. Inútil decir que tampoco es un drama romántico, porque hoy no se puede hacer en serio un «pastiche», es decir, un drama del pasado. Yo veía dos



maneras para realizar mi intento: una, tratando el tema con truculencias y manchones de cartel callejero (pero esto lo hace insuperablemente don Ramón), y otra, la que he seguido, que responde a una visión nocturna, lunar e infantil.

De lo que sí estoy contentísimo es de dos cosas: de la colaboración pictórica de Salvador Dalí y de la colaboración personal de Margarita Xirgu.<sup>[14]</sup>

El estreno fue triunfal, tanto para Federico como para Margarita Xirgu y su compañía. Al día siguiente toda la prensa de Madrid comentó el éxito. No se trataba ya de notas de seis líneas, como ocurriera en 1920 con el desafortunado *El maleficio de la mariposa*, sino de reseñas largas y, a veces, enjundiosas. Por fin el poeta había conseguido imponerse como dramaturgo.

Hasta los más adversos críticos señalaron la férvida reacción del público. Manuel Machado (uno de los benévolo) consignó en *La Libertad* «el éxito brillante, unánime, entusiasta» de la obra, comentando que los aplausos interrumpieron con frecuencia la representación y que, al final de cada acto, la ovación fue «verdaderamente estruendosa», haciendo que las salidas del poeta a escena tuviesen que repetirse numerosas veces. Especialmente del gusto del público habían sido los romances de la corrida de toros en Ronda y del fusilamiento de Torrijos.<sup>[15]</sup>

Entre los muchos amigos del poeta presentes en el Fontalba aquella noche se encontraba Rafael Alberti. «La sala era un hervidero —escribiría en *La arboleda perdida*—. Se temía la prohibición de la obra... Se prolongaron muy significativamente los aplausos cuando Marianita, ya condenada a la horca y abandonada de su amante, canta a la Libertad, convertida en heroína civil».<sup>[16]</sup>

Entre bastidores, Alberti y Dámaso Alonso presentan a Federico a un joven poeta, de origen malagueño, que empieza a publicar versos. Se trata de Vicente Aleixandre, futuro Premio Nobel, que será uno de los mejores amigos de Lorca.<sup>[17]</sup>

De las muchas reseñas del estreno de *Mariana Pineda* en Madrid merecen mencionarse dos, por la perspicacia y densidad de su contenido: sus autores, granadinos ambos, eran Antonio Gallego Burín y Francisco Ayala.

Antonio Gallego Burín, como sabemos, ha asistido de cerca al nacimiento de *Mariana Pineda*. Valoriza la obra como «un gran intento, el primer gran intento que en la España de hoy se hace por constituir un teatro de Arte ... la primera obra de un teatro poético nuevo y español, la primera obra histórica *sin historia* de nuestra

dramática actual». Especialmente incisivo es el comentario de Gallego sobre el deliberado carácter de *estampa* de la obra, parte esencial del total sentido de ésta:

Bien está la calificación de *estampas* para sus tres momentos. El drama este no busca la tercera dimensión. Tiene el planismo de un antiguo grabado que nos habla con un magnífico lenguaje, popular y españolísimo, iluminado con la luz clara de espléndidas imágenes, y todo ello situado sobre el fondo —ahora sí— romántico de la Granada ochocentista, llena de contrastes, de quietud, de andalucismo. Ambiente abocetado por Gautier con colores abigarrados y admirable integridad espiritual.

El decorado de Salvador Dalí tiene el mismo tono ingenuo, popular y simple de la obra. Fondos de las estampas, insustituibles y admirables; todos ellos, entonados con un sentido tan fuertemente lírico como el del poeta, dan una impresión tan reposada y suave que, ante ellos, discurre el drama entre su propio aire, prestándole el preciso color y espíritu a cada uno de sus momentos.<sup>[18]</sup>

El joven Francisco Ayala también vio claramente —tal vez aun más claramente— el efecto irónico, distanciador, del carácter de estampa dado por Lorca a la obra. En poquísimas palabras penetró en el meollo de la cuestión estética planteada por el drama:

Ha dicho Federico García Lorca que, en su *Mariana Pineda*, hay una vibración distinta de la frecuente. Y es verdad. Un temblor nuevo, puro, en las imágenes. Un fino temblor en la línea irónica —hebra de seda—, que corre por el centro del drama. Que le da una íntima organización. Que lo retira del espectador, hasta procurarle objetividad de estampa.

No se trata del *último romántico*. El romanticismo, aquí, se nos muestra —objeto, tema— a través de cristales fríos. (En cierto modo, deshumanizantes. Aunque alguien no lo quiera creer). Cristales del arte nuevo, que destellan siempre un bisel de ironía. No deliberada acaso. (Acaso, sí). Pero —de cualquier modo— implícita, dormida, como en todas las formas recientes de expresión: lírica o intelectual.

Ingenuidad intencionada. Artificial infantilismo. Es decir: esa ternura —integrada de crítica y amor— que es la ironía. Lo que realza y aleja el romanticismo del drama. Lo que le presta ambiente de estampa. (Lo que lo salva.) = Palpitación —levemente excesiva— de la carta y de la voz—. Rigidez —levemente excesiva— del cruel Pedrosa = .

A veces, el complejo se quiebra, se descompone. Uno de sus elementos —la crítica— se inhibe. Y salta entonces —arteria herida— un hilo de lirismo puro, hecho de imágenes recién nacidas...<sup>[19]</sup>

Pocos críticos lograron entender la «línea irónica» señalada certeramente por Francisco Ayala, o el proceso de distanciamiento del espectador que había pretendido conseguir el autor. Se destacó en este sentido Enrique de Mesa, crítico del famoso diario *El Imparcial*, para quien la obra, a pesar de sus bellos momentos poéticos, era un fracaso como drama:

No hay truco del teatro viejo que no haya sido en ella aprovechado: la copla que se oye en la lejanía; el tañido funeral de las campanas; las flores con que se adorna Marianita para ir a la muerte; la despedida larga y enfadosa, donde la poesía ceñida y popular que da carácter a la obra se pierde y deslustra en consideraciones abstractas y frías; y, sobre todo, Pedrosa —el fiscal inflexible de la Historia, de quien sólo sabemos que fue un canalla perseguidor de constitucionalistas y liberales— convertido en un torpe Scarpa melodramático.<sup>[20]</sup>

Otros críticos —como J. G. Olmedilla, del *Heraldo de Madrid*— consideraban, sencillamente, que *Mariana Pineda*, al margen de sus obvios méritos, era una obra «intermedia» y, por tanto, se sentían algo desilusionados, estimando que el granadino podía dar, a estas alturas, un drama más innovador. «El “romance popular” de García Lorca es tímidamente audaz, a mi juicio comenta Olmedilla—, y pobremente eficaz si lo miramos no como romance en tres estampas y sí como obra dramática». En ello, sin duda, el crítico tenía su parte de razón.<sup>[21]</sup>

Y hubo, inevitablemente, otros reparos. En primer lugar, los «historicistas». *El Socialista*, por ejemplo, se sentía dolido por el hecho de que el poeta hubiera «desnaturalizado» y «empequeñecido» al personaje de su heroína, ateniéndose más a la leyenda amorosa que a los hechos reales y comprobados de lo ocurrido, y que no hubiera tenido arrestos «para afrontar la grandeza de todo el episodio político en que intervino la sublime mujer por bordar la bandera de la Libertad».<sup>[22]</sup> Pero si *El Socialista* —con el pensamiento puesto en la actual falta de libertades en la España regida por Primo de Rivera— hubiera deseado que la obra de Lorca subrayara más los aspectos históricos y políticos del asunto, otros críticos, en Madrid como algunos meses antes en Barcelona, atacaron *Mariana Pineda* con saña por considerarla más lírica que dramática.<sup>[23]</sup>

Lorca leyó detenidamente las críticas aparecidas al día siguiente en la prensa madrileña. J. G. Olmedilla, del *Heraldo de Madrid*, visitó al poeta el 14 o el 15 de

octubre para conocer sus reacciones ante el éxito de la obra. Federico defendió entonces su interpretación personal de la heroína —una de tantas posibles y lícitas—, negó que quedara «empequeñecida» en el drama la Mariana Pineda liberal, y defendió la utilización hecha en la obra —utilización por supuesto intencionada— de «tópicos y trucos» y de algún que otro anacronismo. Y terminó sus comentarios:

¿Que unos pasajes son cruditos de expresión y otros populares? ¡Claro, también! De ese desequilibrio surge el contraste, otro bello efecto teatral. ¿Que las escenas finales son largas? ¡Como que he querido infundirle toda la angustia de una agonía del amor, de la libertad y de la vida...! También es larga, y hasta inoportuna, según la común medida, la apoteosis con que termina la muerte de *Cleopatra*. Bueno, en esto, le ruego cuidado y lealtad: no vaya a entenderse que me comparo con Shakespeare. Es que le tomo como autoridad y como modelo. Tampoco es vanidad ridícula, sino consciencia de lo que uno pretende hacer, el decirle que la línea dramática de mi obra busca el sentido clásico a lo Lope, y la poética, el sentido clásico —en sus dos direcciones: culta y popular— a lo Góngora. Por eso, aunque sea obra romántica, no sigue a nuestros clásicos del romanticismo, y nada tiene que ver con García Gutiérrez, Hartzzenbusch ni Zorrilla. ¡Ah! Y diga que, admirando el movimiento ultraísta, ya pasado, yo no lo he sido nunca. Ni vanguardista.

Finalmente, le confieso respecto a mi obra que no tengo hoy un juicio claro sobre ella, por lo lejana que está ya en mi producción. Si la volviese a escribir, lo haría de otro modo, en uno de los mil modos posibles. Por eso creo sinceramente que todos los críticos pueden tener razón al juzgarla, cada uno, desde su punto de vista...<sup>[24]</sup>

En cuanto a la observación del poeta acerca de la procedencia literaria de *Mariana Pineda*, es interesante constatar que, al negar la influencia de los románticos del siglo XIX, expresa un punto de vista muy cercano al de su amigo Melchor en su reseña de *La Voz*. «Pensemos en Lope y no en García Gutiérrez o Hartzzenbusch al fijar la filiación poética de *Mariana Pineda* —había escrito Melchor—. La delatan los aires populares, los motivos pasionales, que señorean la escena; la calidad misma de los romances, de las canciones...».<sup>[25]</sup>

Federico salió airoso de la importante prueba de fuego que fue para él el estreno de *Mariana Pineda* en Madrid. Aunque la obra sólo estuvo en cartel unos diez días, el éxito de crítica y de público había sido considerable. De allí en adelante le sería mucho más fácil estrenar. Y si *Mariana Pineda*, ya rebasada dentro de la producción del poeta, había podido obtener tal éxito, ¿qué no se podía esperar de su obra de más reciente composición? Tenía, en octubre de 1927, razones de sobra

para sentirse satisfecho. Bajo el «generoso madrinazgo» de Margarita Xirgu, recalcado por varios críticos, su carrera teatral había empezado, por fin, a despegar. «*Mariana Pineda* descubre a un verdadero dramaturgo —sentenció por esas fechas Carlos Arniches—, y no digo a un poeta porque ése ya lo admirábamos todos».<sup>[26]</sup>

Antes de desaparecer *Mariana Pineda* del cartel del Teatro Fontalba ya existía curiosidad por los próximos estrenos del poeta. El 20 de octubre de 1927, el *Heraldo de Madrid* publicó la siguiente nota en la cotidiana «Sección de rumores» de su página teatral:

SE DICE:

Que Federico García Lorca tiene terminadas tres obras nuevas, verdaderamente nuevas y no seminuevas, como la recién estrenada.

—Que una de ellas es *La zapatera prodigiosa*, pantomedia, o sea, mitad y mitad entre comedia y pantomima.

—Que la segunda es una aleluya erótica, titulada *Amor de don Perlimpín* [sic] con *Belisa en su jardín*.

—Que la tercera obra inédita del poeta granadino es una farsa, y se titula *Los títeres de Cachiporra*.<sup>[27]</sup>

Dos días después, el 22 de octubre, *La Gaceta Literaria* le ofreció una cena por el éxito de *Mariana Pineda*, teniendo lugar el acto en el restaurante andaluz Villa Rosa, de la plaza de Santa Ana, a dos pasos del Teatro Español.

Entre la concurrencia —acudieron unas sesenta personas— había muchos nombres conocidos, o que lo serán pronto: Ramón Gómez de la Serna, Ernesto Giménez Caballero, Melchor Fernández Almagro, Dámaso Alonso, Américo Castro, Max Aub, Pedro Salinas, Edgar Neville, Francisco Ayala, Benjamín Jarnés, Ramón de Basterra, Victorio Macho, Claudio de la Torre, Antonio Espina, Juan Chabás, Tomás Borrás, Ángel Vegue y Goldini... Al final del banquete, Ernesto Giménez Caballero —director de la revista— invitó a aquellos comensales que se sintiesen disconformes con el sentido poético de *Mariana Pineda* a que expresasen su opinión al respecto en voz alta. Refiere *La Gaceta*:

Sólo Ramón Gómez de la Serna, siempre circense, ágil y admirable, se subió en el trapecio y pirueteó a *Mariana Pineda*.

«Yo, que he sido en este banquete el único espectador de *Mariana Pineda*...»  
—comenzó diciendo Ramón, calado el monóculo de las solemnidades.

En efecto, gran parte de los asistentes no conocían la obra.

«¡Allí se respira (en *Mariana Pineda*) mucha libertad, mucha libertad, mucha libertad!» —prosiguió Ramón, sin exaltar más que su sonrisa.

Obtuvo una ovación de gracia.

Pero la gracia la concedió Lorca, al levantarse a recitar tres de sus romances maravillosos de gitanería: *El martirio de Santa Olalla*, *La Guardia Civil* y *La casada infiel*, que electrizaron a los comensales.<sup>[28]</sup>

Entre las numerosísimas adhesiones mandadas al acto estaban las de Margarita Xirgu, Jacinto Benavente, Luis Araquistáin... y de Salvador.<sup>[29]</sup>

Federico le había mandado un telegrama después del estreno, diciéndole que había sido «un éxito formidable» y que sus decorados habían recibido una ovación del público. «Si Lorca gana dinero —le comenta Dalí a Gasch poco después en una carta—, es segura la aparición de la *Revista ANTIARTÍSTICA*».<sup>[30]</sup> Ello hace pensar que el poeta se había comprometido, de ser *Mariana Pineda* un éxito comercial, a participar en la financiación de tal proyecto, nunca realizado.

Desde que pintor y poeta se separaron a principios de agosto, Dalí —que aún no ha terminado su servicio militar— ha continuado trabajando en su extraordinario cuadro *El bosc d'aparatus* (rebautizado luego, como hemos señalado, *La mel és més dolça que la sang*), así como en *El naixement de Venus* y *Aparell i mà*. A Federico le refiere en una carta, probablemente escrita en septiembre: «Mis *cuadrecitos* puros i recién nacidos van a ser expuestos a los PUTREFACTOS de Barcelona».<sup>[31]</sup>

Efectivamente, en octubre, en el Saló de Tardor, organizado, como en otros años, por la Sala Parés, expone, en las mismas fechas del estreno de *Mariana Pineda* en Madrid, *La mel és més dolça que la sang* y *Aparell i mà*, cuadros que, según él, la crítica ha sido incapaz de entender. En un suplemento a *L'Amic de les Arts*, comenta esta incapacidad en términos que demuestran que sigue en plena rebelión «antiartística»:

A mí, la pintura llamada *artística* me interesa poco, y tampoco emociona a la gente sana, desinfectada de arte... Mis cosas son, por el contrario, antiartísticas,

directas, emocionan y son comprendidas instantáneamente sin la más leve preparación técnica (la preparación artística es la que priva de entenderlas). No hacen falta, como ocurre con la otra pintura, explicaciones previas, *ideas previas*, *prejuicios*. Sólo hace falta mirarlas con ojos puros.

En el mismo artículo, Dalí argumenta que la precisión de su pintura, su atención a la «máxima realidad objetiva» de las cosas, le distancia del surrealismo. Pero no cabe duda de que el pintor se va acercando progresivamente a este movimiento, preocupándole cada vez más la expresión pictórica del mundo subliminal, expresión para la cual, además, su minuciosa técnica le ha ido preparando magníficamente. ¿Por qué ha mirado la gente con tanta fascinación sus dos cuadros del Saló de Tardor? Dalí contesta su propia pregunta: «Porque la retenía lo poético, que la emocionaba subconscientemente, a pesar de las enérgicas protestas de su cultura y de su inteligencia».<sup>[32]</sup>

En el número de *L'Amic de les Arts* correspondiente al 31 de octubre se reproducen *La mel és més dolça que la sang* y, ampliado, el fragmento del cuadro donde aparece al lado del burro podrido la cabeza de Lorca.<sup>[33]</sup>

Poco tiempo después de mandar su adhesión a la cena de *La Gaceta Literaria* ofrecida al poeta por el éxito de *Mariana Pineda*, Dalí le escribe una carta que refleja la creciente influencia que —pese a sus públicas negaciones— van ejerciendo sobre él las premisas surrealistas, además de expresar su disgusto con Margarita Xirgu, su continuada obsesión con los burros podridos y su confianza en la fascinación sexual que todavía despierta su persona en el amigo ausente:

Federico: Estoy pintando unos cuadros que me hacen morir de alegría; estoy creando con una pura naturalidad sin la mas minima preocupacion artistica; estoy hallando cosas que me dejan una profundisima hemocion y procuro pintarlas honestamente o sea exactamente; en este sentido estoy llegando a una total comprension de los sentidos. A veces me parece hallar de nuevo y con una intensidad imprevista las «ilusiones» y alegrías de mi infancia... tengo un gran amor a las iervas, a las espinas de las palmas de la mano, a las orejas rojas al contra sol y a las plumitas de las botellas; no solo me alegra todo eso sino que tanvien las vides y los burros que pueblan el cielo.

Aora pinto une muger muy hermosa, sonrriente *crispada* de *plumas de todos los colores*, sostenida por un pequeño dado de marmol *incendiado*, el dado de marmol es sostenido a su vez por un humito abatadito y quieto, en el cielo hay burros con cabezas de loritos, iervas y arena de playa todo a punto de explotar, todo limpio,

increiblemente objetivo; abunda un azul idescrivible, un berde rojo y amarillo de papagayo; blanco comestible, blanco metalico de pecho extraviado (hay tambien algun pecho *extraviado*, este es todo el contrario del pecho volador, este esta quieto sin saber lo que acer y tan indefenso que emociona)

— *Pechos extraviados* — (que bonito!)

Despues de este pienso pintar un *ruiseñor*, se titulara RUISEÑOR, y sera ahun, un burro begetal con plumas entre la enrramada de un cielo erizado de pinchitos ect ect

Ola señor; debes ser rico, si estuviera contigo haria de putito para conmoverte y robarte billetitos que iria a mojar (esta vez, en el agua de los burros (1). Hestoy tentado de mandarte un retazo de mi pijama color langosta, mejor dicho color 'sueño de langosta', para ver si te enterneces desde tu opulencia y me mandas dinerito; tu no crees, mono, que es inaudito que la Xirgu no se le haya ocurrido que tenia que pagarme, ahun que fuera un poco, mis decorados (que por otra parte han gustado a los putrefactos y han hecho aparecer sobre todo en Madrid una obra de banguardia, mucho mas de banguardia de lo que hubiera sido con unos de Fontanals o Alarma).\* Fijate, con dinerito, con 500 pts podriamos hacer salir un numero de la revista ANTIARTÍSTICA en la que podriamos *cagar* desde el orfeón catalan, hasta Juan Ramón.

(vesa la punta de la nariz de margarita que es toda ella un nido de avispas anestesiadas.

Adios señor se despide de ti vesandote en la palmera tu *Burro podrido*

(1) (Muera el *burro (platero)* de Juan Ramón, estilizacion decorativa de los burros, antirealismo de los burros, que como sabras acostumbran a ser hechos de corcho ormigueante igual que el cristal.)<sup>[34]</sup>

\* **Salvador Alarma, decorador al estilo clásico.**

**Buñuel, zapador parisiense**



En esta época, aunque no lo dice en la carta, Dalí tiene ya los ojos clavados en París, centro del mundo del arte donde Luis Buñuel está cada vez más en contacto con el movimiento surrealista.

A finales de mayo, cuando Dalí y Lorca estaban en Barcelona y Figueras preparando el estreno de *Mariana Pineda*, Buñuel —invitado por la Sociedad de Cursos y Conferencias de Madrid— había vuelto a la Residencia de Estudiantes para hablar del cine de vanguardia y proyectar varias muestras representativas de las más modernas tendencias.

Ante una sala abarrotada, entre ella la habitual élite aristocrática de la capital, el joven cineasta, de pie al lado de la pantalla instalada en el salón de actos del tercer pabellón, había sintetizado la historia del cine antes de proyectar *Cinematográfico de lo invisible* —corto de Lucien Brull— y algunos estudios de *ralenti*, entre cuyos varios planos —recordaría Buñuel años después en sus memorias— figuraba uno de una bala que sale lentamente del cañón de un arma. Luego se había pasado la secuencia del sueño de *La Fille de l'Eau*, de Jean Renoir, a la que siguió *Rien que les Heures*, de Alberto Cavalcanti, cuyo estreno en París comentara Buñuel unos meses antes en *La Gaceta Literaria*.<sup>[35]</sup> Finalmente se proyectó la extraordinaria película de René Clair *Entr'acte* (1924), cuyo guión había corrido a cuenta del pintor de origen cubano-francés Francis Picabia.<sup>[36]</sup>

Aquel acto había sido todo un éxito, diciéndole entonces José Ortega y Gasset a Buñuel que, de ser más joven, se dedicaría al cine: tal era el entusiasmo del gran pensador al conocer estas obras de vanguardia.<sup>[37]</sup>

Es muy probable que Lorca leyera en Cataluña la reseña de la velada cinematográfica celebrada en la Residencia que se publicó el 1 de junio de 1927 en *La Gaceta Literaria*, y cuyo autor fue su amigo Miguel Pérez Ferrero. Induce a pensarlo el hecho de que, en aquel mismo número de la revista, aparecía un «Romance apócrifo de don Luis a caballo» atribuido a Lorca, y que, en realidad, se debía al ingenio de Gerardo Diego. Sin duda el poeta se enteraría en seguida de aquella broma y vería, al hojear la revista, las referencias a la reciente estancia de Buñuel en Madrid.

Buñuel pensaba entonces publicar pronto unos textos y le escribe a León Sánchez Cuesta el 28 de julio de 1927, de vuelta ya en París: «Preparo un libro para octubre si como ahora tengo tantos ratos libres. Llevo hecho más de la mitad. Título,

*Polismos* (narraciones), que a Ud. no le gustan, reconociendo por mi parte que no se los leí nunca. Lo editaré en *Litoral* o en *La Gaceta*».<sup>[38]</sup>

Con tal título («varios ismos») cabe pensar que Buñuel quería indicar que en el libro sería cuestión de las distintas tendencias que circulaban entonces por las avanzadas artísticas de Europa, y con las cuales se identificaba.<sup>[39]</sup> El aragonés se veía a sí mismo, a todas luces, como representante español en el París de la vanguardia. Y no sólo representante sino heraldo y profeta de las nuevas corrientes estéticas ante sus paisanos más allá de los Pirineos.

¿Y qué pensaba ya de Federico García Lorca? En una carta escrita en septiembre de 1927 a Pepín Bello tenemos una clara indicación de ello. Es un documento que revela un aspecto de Buñuel que en absoluto se refleja en su poco fiable libro de memorias *Mi último suspiro*, dictado tantos años después:

Federico me revienta de un modo increíble. Yo creía que (Dalí) es un putrefacto, pero veo que lo contrario es aún más. Es su terrible esteticismo el que lo ha apartado de nosotros. Ya sólo con su narcisismo extremado era bastante para alejarlo de la pura amistad. Allá él. Lo malo es que hasta su obra puede resentirse.

Dalí influenciadísimo. Se cree un genio, imbuido por el amor que le profesa Federico. Me escribe diciendo: «Federico está mejor que nunca. Es el gran hombre, sus dibujos son geniales. Yo hago cosas extraordinarias, etc.» Y es el triunfo fácil de Barcelona. Con qué gusto le vería llegar aquí y rehacerse lejos de la nefasta influencia de García.<sup>[40]</sup>

No cabe duda de que la labor de zapa realizada por Buñuel a partir de este año, y que se encamina a separar a Dalí de Lorca, además de atraer a París al pintor, va influyendo progresivamente en éste. El proceso —que es de suponer nunca conoceremos a fondo— culminará con la llegada de Dalí a la capital francesa en la primavera de 1929.

### La «brillante pléyade» en Sevilla

Pero todavía estamos en 1927. Federico prepara, ese invierno, una sorpresa para sus amigos y admiradores. Se trata de la publicación, en el número de la *Revista de Occidente* correspondiente a noviembre, de su *Santa Lucía y San Lázaro*. El

poeta dedica este «ensayo en prosa», como lo llama, a Sebastià Gasch, cuya reacción, ante la lectura de la misma, será extática.<sup>[41]</sup>

El Lorca conferenciante también vuelve a actuar por las mismas fechas, repitiendo en la Residencia de Estudiantes su ya conocida charla sobre Góngora. Entre el público está el simpático hispanista inglés John B. Trend. «Me quedé mucho con la gente de la Residencia —le escribe a Falla algunas semanas después—. García Lorca estaba allí, dando una conferencia sobre Góngora, que era admirable en todo sentido de la palabra».<sup>[42]</sup>

La conferencia se pronunció en vísperas de la salida para Sevilla de un entusiasta grupo de jóvenes escritores invitados por el Ateneo de aquella ciudad. Con Federico viajaron Rafael Alberti, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Juan Chabás, Jorge Guillén y José Bergamín. Faltaban Melchor Fernández Almagro y Antonio Espina, cuyos compromisos les impidieron acudir.

A los «siete literatos madrileños» —como los llamó *El Sol*— les acompañó en el tren el famoso torero Ignacio Sánchez Mejías, de quien, según testimonio de Rafael Alberti, habían partido tanto la idea de la visita como los fondos que hicieran posible la realización de la misma.<sup>[43]</sup> Tal patrocinio se confirma en una nota publicada el 15 de diciembre de 1927 en *La Gaceta Literaria*, según la cual, al llevar a Sevilla a «estos jóvenes poetas gongorinos», el gran espada hacía «un gesto de Mecenas, de magnate, que no ha tenido ningún magnate de España».<sup>[44]</sup>

Sánchez Mejías había nacido en Sevilla en 1891, hijo de un médico de prestigio, y después de cursar como pudo el bachillerato, y ya atraído por los toros, se había escapado a América donde, en México, vestirá de luces por vez primera. En 1919 le da la alternativa a su cuñado Joselito *el Gallo* —se había casado con una hermana del famoso diestro, Dolores Gómez Ortega— y, en 1922, deja de torear, después de tres años de éxitos y cuando su renombre de matador extraordinariamente valiente, si algo falto de arte, está en su cenit.

A partir de entonces se había dedicado a cultivar su afición por el cante jondo, el baile gitano, el teatro y la literatura. Pero, en el verano de 1924, reaparece de repente en los carteles. «Yo vuelvo a los toros porque me moría de tristeza alejado de la profesión», declarará. Durante aquel verano recibe una cornada: una más a añadir a las muchísimas que ya le han desgarrado el cuerpo por las plazas de España y del Nuevo Mundo. En 1925, además de publicar crónicas taurinas y artículos en *La Unión*, diario sevillano, debuta como actor en la película *La malquerida*, basada en el conocido drama de Jacinto Benavente. Y, en la época en que

lleva a Sevilla desde Madrid a sus jóvenes amigos poetas y escritores, ya ha abandonado otra vez —definitivamente, dice— los ruedos y tiene escrita una obra de teatro, *Sinrazón*, inspirada en las teorías de Freud, que será estrenada en la capital española el 24 de marzo de 1928.<sup>[45]</sup>

Sánchez Mejías no era, pues, un torero habitual. La escritora francesa Marcelle Auclair, que llegaría a conocerle bien, a principios de los años treinta, ha afirmado que Ignacio —de varoniles facciones bronceadas, cuerpo de atleta y refinada sensibilidad, ducho en el arte de la conversación— «era la seducción misma».<sup>[46]</sup> Ignacio ejercía, ciertamente, un poderoso atractivo sobre las mujeres. Vivía separado de su esposa y ya, en 1927, estaba unido al gran amor de su vida, la bailarina y cantante Encarnación López Júlvez, *La Argentinita*, amiga de Lorca desde el malhadado estreno de *El maleficio de la mariposa* en 1920, y que hará célebres los arreglos lorquianos de canciones tales como «Los cuatro muleros», «Anda jaleo» y «El café de Chinitas».

Marcelle Auclair afirma que Lorca «admiraba en Sánchez Mejías al hombre capaz de hacer de su vida un duelo leal, pero loco, con el amor y la muerte, una *fiesta* gigantesca».<sup>[47]</sup> En aquel duelo leal pero loco la muerte, como se sabe, se llevaría la palma, en 1934, en la plaza de toros de Manzanares.

Pero no anticipemos acontecimientos. Los actos oficiales de la visita a Sevilla de la «brillante pléyade» tienen lugar en el salón de actos de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, cedido a estos efectos al Ateneo. Abre la primera velada, la noche del 16 de diciembre, el presidente de dicha asociación, Manuel Blasco Garzón, abogado que, durante la República, será diputado por Sevilla del Partido Radical y, en 1936, ministro bajo el Frente Popular y durante los primeros meses de la guerra. Le sigue en el uso de la palabra José Bergamín, que explica el programa e intención de los actos, y luego Dámaso Alonso, que pronuncia una provocativa conferencia en la cual defiende la tesis de que, contrariamente a lo que se suele afirmar, la literatura española no es fundamentalmente ni realista ni popular. Después habla el crítico Juan Chabás —hoy prácticamente olvidado—, que estudia detalladamente las características de la prosa española contemporánea, analizando, entre otros ejemplos, la de Pedro Salinas y de José Bergamín. Cierran el acto Alberti y Lorca, que leen un pasaje de la *Primera Soledad* de Góngora, haciendo Alberti el papel del narrador y Federico el del naufrago, «con interrupciones frecuentes de la concurrencia», según recordará el poeta gaditano en *La arboleda perdida*.<sup>[48]</sup>

La segunda velada, celebrada la noche siguiente, tiene un éxito aún mayor.

Entre el público hay numerosos intelectuales, artistas, poetas y escritores. Y allí también está un gran amigo de Federico, Pepín Bello, para quien los felices días de la Residencia de Estudiantes ya son pura nostalgia, y que desde hace un año vive en la ciudad de la Giralda.<sup>[49]</sup>

El acto, descrito por *El Correo de Andalucía* como una «verdadera fiesta espiritual»,<sup>[50]</sup> comienza con la lectura por Gerardo Diego de una bella y apasionada «Defensa de la poesía».<sup>[51]</sup> Luego Dámaso Alonso lee un texto de José Bergamín —éste está afónico a consecuencia de sus esfuerzos oratorios del día anterior—, en el cual el ingenioso escritor hace la presentación de la nueva lírica, trazando las fuentes de ésta —simbolismo y postsimbolismo francés, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado— antes de comentar la obra de Salinas, Guillén, Dámaso Alonso, Lorca, Alberti y Antonio Espina. Empieza entonces un recital (en el cual no falta el espíritu competitivo y combativo) de los poetas presentes, tanto de los sevillanos —Fernando Villalón, Luis Cernuda, Rafael Laffón, Alejandro Collantes de Terán y Joaquín Romero Murube, que tienen, todos ellos, estrecha relación con la revista *Mediodía*, fundada en junio de 1926— como de los de la «brillante pléyade».<sup>[52]</sup>

Rafael Alberti ha recordado que, si aquella noche el público «jaleaba las difíciles décimas de Guillén como en la plaza de toros las mejores verónicas», el entusiasmo llegó al paroxismo cuando Federico recitó varios romances gitanos. «Se agitaron pañuelos como ante la mejor faena —continúa Alberti—, coronando el final de la lectura el poeta andaluz Adriano del Valle, quien en su desbordado frenesí, puesto de pie sobre su asiento, llegó a arrojarle a Federico la chaqueta, el cuello y la corbata».<sup>[53]</sup>

El encuentro de García Lorca y Fernando Villalón es todo un acontecimiento, e intiman en seguida. Fernando Villalón-Daoiz y Halcón (1881-1930), para darle su nombre completo, ostenta el título de conde de Miraflores de los Ángeles y, además de poeta, es ganadero y espiritista. Sánchez Mejías le suele presentar como «el mejor poeta novel de toda Andalucía»,<sup>[54]</sup> y es cierto que Villalón, que ha empezado a escribir versos pasados ya los cuarenta años —debido, tal vez, al aliento del torero—, tiene dotes líricas considerables, que ya se han plasmado en *Andalucía la baja* (1926) y los *Romances del 800* (1926).

Rafael Alberti ha recordado «la cara de espanto» de Federico mientras Villalón les conducía por las intrincadas calles de Sevilla en un «disparatado automovillito» que el conde ganadero guiaba raudo entre los aterrados peatones, levantando las manos del volante y recitando estrofas de su poema en marcha «El Kaos».<sup>[55]</sup>

A Villalón le fascinaba, como a Lorca, el ocultismo, solía asistir a sesiones de espiritismo, gustaba de contar anécdotas de fantasmas y brujas, y tenía la obsesión de criar un toro con ojos verdes.<sup>[56]</sup> No podía por menos de ejercer una irresistible atracción sobre Federico.

Alberti también ha recordado la espléndida fiesta organizada en honor de los visitantes por Sánchez Mejías en Pino Montano, la finca que poseía en las afueras de Sevilla. El torero insistió en vestir de moros a sus invitados, proporcionando a cada uno una pesada chilaba marroquí. Así ataviados, Bergamín resultaba el más extraño y Juan Chabás el más apuesto. Del atuendo de Federico, que siempre gustaba de disfrazarse de musulmán, los anales no nos han dejado ninguna descripción. Entre frecuentes libaciones los amigos pasan la noche recitando poemas y contando anécdotas. Dámaso Alonso recita de memoria los 1.091 versos de la *Primera Soledad* de Góngora, Federico improvisa aquellas habituales ocurrencias teatrales suyas, que tantos amigos del poeta han recordado, y Villalón practica sobre Alberti algunos experimentos de hipnosis.<sup>[57]</sup>

Momento cumbre de la velada fue la llegada del gran cantaor gitano Manuel Torre —a quien Federico había conocido en 1922 durante el Concurso de Cante Jondo de Granada— acompañado del guitarrista Manuel Huelva. Torre cantó aquella madrugada con hondo, estremecedor «duende». «Parecía un bronco animal herido, un terrible pozo de angustias», según el testimonio de Alberti. Y al tratar de definir el misterio del cante, el gitano soltó una frase que impresionó profundamente a todos los presentes. «En el cante jondo —dijo— lo que hay que buscar siempre, hasta encontrarlo, es el tronco negro de Faraón».<sup>[58]</sup> Federico no olvidó la frase del cantaor, y dedicaría la sección «Viñetas flamencas» del *Poema del cante jondo* así: «A Manuel Torre, “Niño de Jerez”, que tiene tronco de Faraón».

El encuentro de Federico con el joven poeta sevillano Luis Cernuda —cuyo primer libro, *Perfil del aire*, había sido editado aquella primavera por Emilio Prados y Manuel Altolaguirre en la Imprenta Sur de Málaga— tendría importantes consecuencias para la biografía de ambos. Unos párrafos escritos por Cernuda en abril de 1938, muerto ya el poeta granadino, revelan hasta qué punto fue decisivo para él conocer, en los umbrales de su carrera poética, a quien ya era representante famoso de la lírica contemporánea:

En Sevilla hace más de diez años, allá por diciembre de 1927, conocí a Federico García Lorca. Fue en el patio de un hotel, en las primeras horas de esa tarde invernal sevillana de luz tibia y caída. Acababa de levantarse, según su costumbre de noctámbulo, y apareció vestido de negro por la sonora escalera de

mármol, alto y ancho de cuerpo, un poco murillesca la cara redonda y oscura sembrada de lunares, lacio y alisado el brillante pelo negro. Su vida asomaba por los ojos grandes y elocuentes, de melancólica expresión. Comenzó a hablar con voz un poco ronca que se quebraba a veces en bajas notas. Sus ojos y su voz me parecieron en contradicción con aquel cuerpo opaco de campesino granadino, que por su señorío propio había adquirido ya el derecho a sentirse igual si no superior a cualquier otro hombre.

Hablaba de no sé qué plato que había comido o iba a comer, y se divertía en trazar con sus palabras, repartiéndolas como si fueran pinceladas y él un pintor, pequeñas naturalezas muertas que adornaba luego con artificiosas guirnaldas de lirismo, como hacen los poetas árabes con sus gacelas. Todo el remoto e inconsciente dejo de poesía oriental que en él existió siempre me apareció de pronto. Pero en aquel momento esa complacencia en trazar miniaturas exquisitamente coloreadas de los objetos, de las apariencias, revistiéndolos y animándolos con un destello de sensualidad aguda y enervante, me chocó.

Estaba en compañía de otros jóvenes escritores de su generación. Acababan de aparecer en algunas revistas sus primeros romances gitanos; sus poemas inéditos, sus dibujos, pasaban de mano en mano entre amigos y admiradores. Se le jaleaba como a un torero, y había efectivamente algo de matador presumido en su actitud. Le iba cercando esa admiración servil tan peligrosa, que en pocos instantes puede derribar a alguien con la misma inconsciencia con que un momento antes le elogiaba.

Algo que yo apenas conocía o que no quería reconocer comenzó a unírnos por encima de aquella presentación un poco teatral, a través de la cual se adivinaba el verdadero Federico García Lorca elemental y apasionado, lo mismo que se adivinaba su nativo acento andaluz a través de la forzada pronunciación castellana que siempre adoptaba en circunstancias parecidas. Me tomó por un brazo y nos apartamos de los otros...<sup>[59]</sup>

Los actos oficiales del Ateneo terminan con la coronación de Dámaso Alonso —de todos estos compañeros de generación el mayor estudioso, exégeta y defensor del Góngora de las *Soledades*—, celebrada en el curso de una comida en la famosa Venta de Antequera. *Lola*, la revista de Gerardo Diego, daría debida cuenta del notable acontecimiento:

Mediada la comida, apareció, escoltado por una comisión que integraban representantes del Ateneo y de la revista *Mediodía*, el rector de la Universidad de

Apolo, Max Jacob Antúnez. Después de un elocuentísimo discurso, salpimentado de eruditas alusiones, depositó sobre las sienes ruborosas de Dámaso una auténtica corona de laurel. La siempre verde y vencedora rama fue cortada a un árbol vecino por las manos, expertas ya en tales cosechas, de Ignacio Sánchez Mejías. La ceremonia de la coronación constituyó un acto tan sencillo como inolvidable. Los comensales, puestos en pie, aclamaban delirantemente la modesta y laureada cabeza —portada viva de sus *Poesías completas*— del «joven erudito D. Isaías Alonso, profesor de castellano en Barcelona» según la prensa del día...<sup>[60]</sup>

«Fiesta de la amistad, del desparpajo, de la gracia, de la poesía —recuerda Rafael Alberti—, en la que aún resonaron los ecos —tal vez los últimos— de nuestra batalla por Góngora».<sup>[61]</sup>

La visita de aquel alegre grupo a Sevilla constituyó, de hecho, la culminación de los actos e iniciativas encaminados a festejar y reivindicar la obra y la relevancia contemporánea del gran poeta cordobés, muerto tres siglos antes. A partir de entonces la influencia de Góngora sobre estos poetas empieza a disminuir, así como la preocupación de éstos por la poesía y el arte asépticos, «puros», «deshumanizados». Pronto irá surgiendo un arte más cordial y más íntimamente ligado a la experiencia humana cotidiana.

Entre las anécdotas de la visita a Sevilla que *Lola* decide no contar, hay una que concierne a lo que la revista llama «la travesía heroica y nocturna del Betis desbordado».<sup>[62]</sup> Por suerte, Dámaso Alonso ha descrito, magistralmente, aquel episodio, viendo reflejados en él, además de un rasgo característico de la personalidad de Lorca, otras hondas significaciones:

Era muy de noche. El Guadalquivir, crecido, inmenso toro oscuro, empujaba la barca; la quería para sí y para el mar. La maroma, de orilla a orilla, que nos guiaba describía ya una catenaria tan ventruda que parecía irse a romper. Aún traíamos las risas de tierra, pero se nos fueron rebajando, como con frío, y hacia la mitad de la corriente sonaban a falso, a triste. Único entre todos, Federico no disimulaba su miedo. Tanto y con tanta ponderación lamentaba haberse embarcado, que primero creí que se trataba de una broma más, entre sus bromas. No: era auténtico terror; le salía de la carne al contacto de aquella fuerza negra, mugidora, fría.

Imagen de la vida: un grupo de poetas, casi el núcleo central de una generación, atravesaba el río. La embarcación era un símbolo: representaba los vínculos y contactos personales que ligan a los miembros de un grupo en conjunta



florescencia: la amistad, el compañerismo, los compartidos sentimientos, los mutuos influjos... La cuerda guiadora era el designio de Dios, la proyección teleológica que lleva hacia una meta la actividad de una hornada de hombres, contando con la fuerza de la riada (que Él mismo también impulsa), pero a través de la riada. ¡Quién nos había de decir, Federico, mi príncipe muerto, que para ti la cuerda se había de romper, brutalmente, de pronto, antes que para los demás, y que la marea turbia te había de arrastrar, víctima inocente! Tú tenías como ninguno la risa alegre, la gracia genuina que a todos impregna y hace desarrugar el ceño más plegado; la sal de España se había concentrado en ti, apurada y avivada a lo largo de lentísimas eras; pero de vez en cuando te salían esos aullidos animales, terror oscuro que venía ¿de dónde?, ramalazos de un difuso presentimiento. Patente está por todas partes en las imágenes oníricas de tu obra; pero sólo a veces atravesaba como un relámpago las risas de tu amistad, las facecias de tu genial juglaría. ¡Aquel pavor tuyo de la barca...!<sup>[63]</sup>

El grupo de jóvenes escritores había sido alojado en uno de los más lujosos hoteles de Sevilla, el París, pero terminados los actos del Ateneo ya hubo que abandonar las habitaciones —o bien seguir pagando éstas por cuenta propia—. Algunos miembros del grupo, entre ellos Federico y Dámaso, decidieron pasar unos días más en la ciudad, y se pusieron al habla con el personal del hotel. Ha dicho Dámaso Alonso:

Resultaba entonces carísimo para nosotros el precio de las habitaciones que teníamos, que eran del que entonces se llamaba «piso principal». Y dijeron que nos alojarían más tiempo a un precio mucho menor, pero que teníamos que ir a las guardillas del hotel. Y Federico iba escalera arriba con un pequeño maletín en la mano, y decía: «¡Así cayó Nínive! ¡Así cayó Babilonia!». Pero no se trataba de una invención de Federico. A Federico le pasaba lo que le pasa a mucha gente de gran humor. Federico tenía un humor extraordinario, un humor que atraía inmediatamente a todos los que estaban a su lado. Pues bien, los humoristas muchas veces inventan cosas, pero otras cosas se las apropian. En el caso de Federico, yo le oí contar en otra ocasión que lo de «¡Así cayó Nínive, así cayó Babilonia!» lo decía una señora que había sido muy rica y que había perdido toda su fortuna, y que cuando estaba con una visita, o había gente con ella, decía: «¡Así cayó Nínive, así cayó Babilonia!».<sup>[64]</sup>

Desde Sevilla los miembros del grupo dirigen tarjetas postales colectivas a Falla, Juan Ramón Jiménez y Melchor Fernández Almagro, y sin duda a otros amigos.<sup>[65]</sup> Sebastia Gasch recibe dos individuales de Federico. «Es bonita esta postal, ¿verdad? —le dice el poeta en una de ellas, que representa la famosa fábrica

de tabacos, escenario de *Carmen*—. Tiene una gracia *picassiana* (sin ser *picassiana*) encantadora. Su arbitrariedad poética limita con las cajas de puros y las envolturas de pasas malagueñas. ¡Mi recuerdo!».<sup>[66]</sup>

El 23 de diciembre *El Defensor de Granada* anuncia, como ya suele hacerlo, la llegada de García Lorca a la ciudad.<sup>[67]</sup> Allí, unos días después, se reúne con él Dámaso Alonso que, acompañado de su madre, llega desde Málaga para pasar quince días en la ciudad, que antes no ha podido conocer. Dámaso ve diariamente a Lorca, que le presenta a su familia y le revela los secretos de la Alhambra, el Generalife y el Albaicín.<sup>[68]</sup>

Una noche, Lorca y Dámaso se sientan a cenar en un restaurante. Y cuando éste espera que Federico va a pedir vino, lo que solicita son: «¡*Las Soledades!*» Ante la sorpresa del férvido gongorista, el camarero empieza a recitar, con verdadero esmero y retentiva perfecta, las difíciles estrofas del maestro cordobés. Dámaso queda, naturalmente, asombrado ante esta hazaña, y Federico contentísimo. El camarero —en realidad se trata del dueño del restaurante— es buen amigo suyo, y no es la primera vez que el poeta lleva allí a invitados desprevenidos.<sup>[69]</sup>

Dámaso Alonso no olvidará las apreciaciones que durante su visita le hace Federico acerca de la luz de Granada. «Una de las cosas que me decía era “la luz solar, ¡cómo barre la Vega!”. Y, en efecto, es que se veía que, en una hora de la tarde, estaba la luz toda recogida en un sitio muy pequeño, como si hubiera sido barrida allí con una escoba».<sup>[70]</sup>

Los «rinconcillistas» celebran la vuelta de Federico a su patria chica. «Bienvenido a esta Granada que te debe casi la existencia. Tú eres su espíritu», le escribe Ramón Pérez Roda,<sup>[71]</sup> mientras los chicos de la proyectada revista literaria, que ahora se llama *gallo*, sencillamente, cobran ánimos con la presencia entre ellos del poeta y redoblan sus esfuerzos por sacarla cuanto antes.

A finales del año o principios de 1928 Federico recibe una carta de Gasch en la cual éste le repite su profunda admiración por *Santa Lucía y San Lázaro*, y le transmite la de Salvador Dalí: «Dalí ha sabido también apercibirse de la enorme cantidad de poesía que contiene tu prosa y me ha escrito entusiasmado con una serie de consideraciones en torno de *Santa Lucía y San Lázaro* deliciosas».<sup>[72]</sup>

Se ha conservado una carta de Dalí a Gasch que parece ser la aludida por el crítico. Escrita en catalán —que aquí vertemos al castellano—, expresa una reacción ante la lectura de *Santa Lucía y San Lázaro* tal vez más compleja o ambigua de lo que

da a entender Gasch. Dalí, de todas maneras, no duda que su *Sant Sebastià* ha influido en Federico:

Amigo Gasch: Supongo que habrás leído el maravilloso escrito de Lorca, que te dedica. Hoy quería escribirle una larguísima carta hablándole de Santa Lucía —Santa Lucía es Santa Presentación, es la máxima corporeidad, es ofrecer la máxima superficie al exterior.

La poesía de San Sebastián consiste en su pasividad, en su paciencia, que es una manera de elegancia; Santa Lucía *expresa* la objetividad ostensiblemente. San Sebastián es más estético, Santa Lucía más *realista*.

Santa Lucía es, no obstante, la quintaesencia de la putrefacción.

Lorca parece ir coincidiendo conmigo —¡oh paradoja!— en muchos puntos, el tal escrito es muy elocuente —¿recuerdas lo que te decía hace poco de la superficie de las cosas?

Lorca, sin embargo, pasa por un momento intelectual, que creo durará poco (aunque por su aspecto los señores putrefactos creerán que se trata de un escrito superrealista)...<sup>[73]</sup>

Federico no oculta ante Gasch la intensidad de su obsesión con Dalí. Muy pocos días después se refiere al pintor en otra carta al crítico catalán:

Yo siento cada día más el talento de Dalí. Me parece único y posee una serenidad y una *claridad* de juicio para lo que piensa que es verdaderamente emocionante. Se equivoca y no importa. *Está vivo*. Su inteligencia agudísima se une a su infantilidad desconcertante, en una mezcla tan insólita que es absolutamente original y cautivadora. Lo que más me conmueve en él ahora es su *delirio* de construcción (es decir, de creación), en donde pretende crear de la *nada* y hace unos esfuerzos y se lanza a unas ráfagas con tanta fe y tanta intensidad que parece increíble. Nada más dramático que esta objetividad y esta busca de la alegría por la alegría misma. Recuerda que éste ha sido siempre el canon mediterráneo. «Creo en la resurrección de la carne», dice Roma. Dalí es el hombre que lucha con hacha de oro contra los fantasmas. «No me hable usted de cosas sobrenaturales. ¡Qué antipática es Santa Catalina!», dice Falla.

*¡Oh línea recta!*

*¡Pura lanza sin caballero!*

*¡Cómo sueña tu luz*

*mi senda salomónica!*

Digo yo. Pero Dalí no quiere dejarse llevar. Necesita llevar el volante y además la fe en la geometría astral. Me conmueve; me produce Dalí la misma emoción pura (y que Dios Nuestro Señor me perdone) que me produce el niño Jesús abandonado en el Pórtico de Belén, con todo el germen de la crucifixión ya latente bajo las pajas de la cuna.<sup>[74]</sup>

Los versos proceden del poema «Espiral», que pertenece a la *suite* titulada «Caracol», fechada en noviembre de 1922:

ESPIRAL

Mi tiempo

avanza en espiral.

La espiral

limita mi paisaje,

deja en tinieblas lo pasado

y me hace caminar

lleno de incertidumbre.

¡Oh línea recta! Pura

lanza sin caballero,

¡cómo sueña tu luz

mi senda salomónica!<sup>[75]</sup>

Comentando este poema en *Federico García Lorca. Heterodoxo y mártir*, Eutimio Martín señala, certeramente:

Desde el comienzo de su actividad literaria, Lorca ha dejado testimonio del carácter «salomónico» de su personal senda. Es el suyo un caminar en espiral, de derecha a izquierda y de izquierda a derecha desde un polo místico al otro erótico, desgarrado por una irresistible llamada de la más diáfana espiritualidad y de apetitos carnales tan irreprimibles como heterodoxos. Con este dolor «salomónico» a cuestas entra en el año 1928.<sup>[76]</sup>

Tan agudo conflicto, del que Lorca jamás se liberará totalmente, y que sólo puede sobrellevar convirtiéndolo en arte, seguirá reduciéndole, en distintos momentos de su vida, a estados de depresión y abatimiento. A finales de 1927 —año que, por otro lado, ha sido para él riquísimo en éxitos artísticos de varia índole, así como en nuevas amistades—, la esperanza de volver a ver pronto a Dalí, que dentro de dos meses terminará su servicio militar, le ayuda a mantener a raya su habitual angustia. Y que al mismo tiempo le sigue preocupando hondamente la problemática cristiana lo demuestra el hecho de que, en estos momentos, empieza a nacer la gran *Oda al Santísimo Sacramento*.

### Las revistas *gallo* y *Pavo*

Al poco tiempo de empezar el año, Federico le informa a Melchor Fernández Almagro que ha estado escribiendo muchas «cosas nuevas»; que ha terminado *La zapatera prodigiosa*; que está trabajando en la *Oda al Santísimo Sacramento*; y que prepara una conferencia sobre el «patetismo de la canción de cuna española» que pronunciará en la Residencia de Estudiantes.<sup>[1]</sup> A Guillén le anuncia, por las mismas fechas, la publicación, en la editorial de la *Revista de Occidente*, de sus romances. «Estoy aterrado porque son espantosamente malos», confiesa.<sup>[2]</sup> Y a Gasch le recuerda que su *Romancero* está «en puertas» y le confirma su deseo de editar sus dibujos, con la colaboración de éste y de Dalí.<sup>[3]</sup> Como siempre, tiene en marcha al mismo tiempo diversos y variados proyectos.

Pero lo que especialmente le ocupa en estos primeros meses del año, y que le retendrá en Granada hasta finales de abril o primeros de mayo, es *gallo*, al que dedicará buena parte de su tiempo y de su energía hasta «ver andando» la revista, de la cual se considera, con pleno derecho, «padre».<sup>[4]</sup> Se alegra de no haber cedido a la tentación de visitar Barcelona a principios de enero con una comisión de escritores madrileños (Ernesto Giménez Caballero, Juan Chabás, Antonio Espina, Benjamín Jarnés y Francisco Ayala), precisamente porque ello le ha permitido dedicarse casi exclusivamente a *gallo*.<sup>[5]</sup> Los redactores de la revista son, en su mayoría, bastante más jóvenes que él, y no cabe duda de que, sin el estímulo, apoyo y nombre del poeta difícilmente habría levantado el vuelo.

Los chicos de *gallo* se llaman: Joaquín Amigo Aguado, Enrique Gómez Arboleya, Manuel López Banús, Luis Jiménez Pérez, Antonio González Cobo, Francisco Cirre. Francisco García Lorca es, oficialmente, director de la revista. A Gasch le escribe Federico en enero de 1928: «Creo que estos muchachos valen

mucho. Desde luego, yo soy partidario de que la hagan exclusivamente ellos para hacer una cosa en la que no salgan nuestras firmas, que ya están en todas partes».<sup>[6]</sup> Afán generoso y desinteresado del poeta. Pero no pudo ser: su participación, a todos los niveles, era imprescindible para que la revista saliera adelante.

Las preparaciones para el lanzamiento de *gallo* no impiden que, en compañía de Manuel de Falla, haga un viaje relámpago a la ciudad de Guadix, famosa, entre otras razones, por sus cuevas, y donde el maestro se extasía ante un precioso clavicémbalo del siglo XVIII descubierto en los sótanos de la catedral. Los visitantes se encuentran con el joven escritor accitano Juan Aparicio, que manda a *La Gaceta Literaria* una sucinta y chispeante crónica del paso del poeta por la ciudad:

... Federico hizo la postrera anagnórisis del Barrio de las Cuevas —oh, ah, eh— incluyéndolo ya para siempre en el circuito de turismo recomendable a forasteros visitantes; llegó hasta prometer, para el verano próximo, una temporada de medio mes de vida troglodita, de casi probables cuadros suyos cueveros —que él cree entusiasmarían y entusiasmarán a Salvador Dalí—. ... Federico anunció la inminentísima aparición de la revista de la joven literatura granadina *gallo*... Federico estuvo toreando a la tarde y lo vimos a punto de interpretar a Haydn en el clave sin tecla...<sup>[7]</sup>

El 8 de marzo, en vísperas de la publicación del primer número de *gallo*, que saldrá al día siguiente, la redacción de la revista y sus amigos celebran, en la Venta de Eritaña —establecimiento situado en la carretera de la Sierra, cerca de Lancha de Cenes, y hoy desaparecido—,<sup>[8]</sup> una comida íntima para festejar tan magno acontecimiento. La mañana siguiente, *El Defensor de Granada* (dirigido ya en estas fechas por el gran amigo de Federico, y también fusilado en 1936, Constantino Ruiz Carnero) da detallada cuenta del acto, que se ha desarrollado en un ambiente eminentemente eufórico y lúdico.

Los discursos son muchos e ingeniosos, discurrendo varios oradores sobre los valores simbólicos del gallo y, por ende, del título y de los propósitos de la flamante revista. Enrique Gómez Arboleya proclama que ésta intenta ser «el comienzo de una nueva época para Granada», y sigue: «Todos sus redactores tienen el deseo de incorporar a esta ciudad al mapa artístico mundial teñida con el color alegre y jugoso de sus plumas. “Que se borren los últimos ecos románticos y que todos los relojes canten la serenidad y belleza de la hora actual” es la aspiración del grupo. Así Granada puede despertar».<sup>[9]</sup> Francisco García Lorca se expresa en términos análogos, refiriéndose al «ansia de renovación» que sienten todos los presentes.<sup>[10]</sup>

En cuanto a Federico, empieza recordando que, desde la desaparición de la revista *Andalucía*,\* en Granada se nota la falta de un periódico literario. A pesar de todos sus esfuerzos, él y sus amigos no han podido conseguir hasta ahora suplir aquella laguna, pues «hay en todos nosotros el mismo germen contemplativo y la misma actitud patética del don Alhambro de mi leyenda» (la «Historia de este gallo», prosa que encabeza el primer número de la revista). Pero, por fin, se ha producido el milagro. Y el poeta, hablando ya en términos casi ganivetianos, se exalta:

**\* Véase lo dicho antes sobre esta mal recordada revista (pp. 124-125).**

Un grupo de Granada, unido al antiguo, se reúne ahora en torno de este *gallo*, y creo que ahora va de firme. Todos a una. Con el amor a Granada, pero con el pensamiento puesto en Europa. Sólo así podremos arrancar los más ocultos y finos tesoros indígenas. Revista de Granada, para fuera de Granada, revista que recoja el latido de todas partes para saber mejor cuál es el suyo propio; revista alegre, viva, antilocalista, antiprovinciana, del mundo, como lo es Granada. Granada tiene un nombre en el universo y una corona de gloria... Hay que proteger esta revista, queridos amigos, porque es la voz más pura de Granada; la voz de su juventud, que mira al mundo y, desde luego, la única que se oirá fuera de ella. Protegedla, proteged las ediciones de sus clásicos y haced posible una unión de nuestros grandes poetas del siglo XVII y los escritores de hoy... Ése es nuestro camino. La tradición poética viva y la actual recién cuajada... Brindemos porque se extingan pronto los malos granadinos, que no la dejan decir su mejor canto, y pidamos a Dios aventureros, locos, gente que derroche el dinero para que en la ciudad vibre toda la fuerza que tiene escondida, y haya un atleta desnudo que con un martillo de oro vaya abriendo a la fuerza los puños cerrados, florecidos con el salitre de la avaricia.<sup>[11]</sup>

Constantino Ruiz Carnero, que se encuentra entre los comensales reunidos en la Venta de Eritaña, había sido —ya lo vimos— uno de los fundadores, en 1915, de la revista recordada por Lorca. Comentaría unos días después, en *El Defensor*, la ilusión con que se lanzó aquella efímera publicación, y, refiriéndose a las palabras finales del discurso de Federico, advertiría: «Y ese martillo de oro no habría de golpear sólo en los puños cerrados. Sería preciso también que golpease en las conciencias dormidas». Para Ruiz Carnero está claro, como para Lorca y los demás redactores de *gallo*, que Granada puede y debe abrirse al mundo, ahora: «Se puede haber nacido en el Campo del Príncipe y tener una sensibilidad europea. Ganivet,



que sintió hondamente el granadismo, fue un hombre europeo, un granadino sensible a las emociones universales. Y nadie como él representaba el espíritu de Granada».<sup>[12]</sup>

*Gallo* —subtitulada *Revista de Granada*— está ya en la calle. La redacción ha logrado conseguir catorce anuncios para ayudar a financiar la publicación que, con formato de veinticuatro por treinta y tres centímetros y con portada, muy sobria, diseñada por el propio Lorca, comprende veintidós páginas de texto, elegantemente impresas por la casa Paulino Ventura Traveset (la encargada, diez años antes, de la confección de *Impresiones y paisajes*).

Los anuncios nos evocan el ambiente de la ciudad entonces. El Salón Regio se proclama «el mejor cinema de Granada» y ofrece, con «proyección ultraluminosa insuperable», el estreno diario «de las más grandiosas y modernísimas producciones cinematográficas mundiales». El Gran Hotel París tiene «departamentos con cuarto de baño privado», mientras que el Real Hotel Washington Irving, «punto de reunión de las más distinguidas familias», insiste en que es el único hotel de Granada con instalación de agua corriente fría y caliente en *todas* sus habitaciones. Tiene, además, la ventaja de que los tranvías eléctricos paran en la misma puerta de la casa. La librería Enrique Prieto (Mesones, 65) es «la mejor surtida en obras literarias y científicas». José María Domínguez Nieto (Gran Vía, 2) es agente exclusivo para Granada de los automóviles Oakland, Cadillac, Chevrolet, Pontiac, GMC y La Salle, «los mejores del mundo». El Siglo es la «primera casa en ROPAS HECHAS y a la medida». El Café Imperial (Acera del Casino, 17) es «el mejor situado» y L'Abeille, compañía francesa fundada en 1857, ofrece una variada gama de seguros contra todo tipo de accidentes, siendo «el número uno» en el ramo de responsabilidad civil de los automóviles, caballos y carruajes. En cuanto a espectáculos, el Coliseo Olympia anuncia el estreno, para el día mismo de la publicación del primer número de *gallo* (9 de marzo), de la película de la Metro Goldwyn Mayer *El sargento Malacara*, cuyos intérpretes principales son Lon Chaney, Eleanor Boardman y William Haines. La película, que «ha causado una gran sensación en su reciente estreno en el Cine del Callao en Madrid», promete ser apasionante y divertidísima.

En estos anuncios, a pesar de sus alegatos en pro de la excelencia y modernidad de los productos y servicios ofrecidos, sentimos latir el aburrido corazón de la vida provinciana granadina: corazón que los muchachos de *gallo* quieren hacer vibrar al contacto del arte nuevo aun cuando saben, de antemano, que tal pretensión resultará fracasada.

El número inaugural de la revista comprende la «Historia de este gallo», de Federico; un poema de Jorge Guillén; un «Brindis de cualquier día», de Melchor Fernández Almagro, en el que éste, desde Madrid, aboga por la «reconstrucción» espiritual de Granada, «esclavizada por el perro chico» y lanza un duro ataque contra *el tacaño*, que «forma en la vanguardia de nuestros enemigos»; una serie de aforismos sobre el tema del gallo por el agudo José Bergamín, titulada «El grito en el cielo»; el *San Sebastián* de Salvador Dalí (que, como se ha visto, había aparecido el verano anterior, en catalán, en *L'Amic de les Arts*); «Lucía en Sexquilandia», cuento vanguardista de Manuel López Banús; la primera parte de una prosa de Enrique Gómez Arboleya, «Cuadernos de Eugenio Rivas»; y una serie de «Notas», impresas en papel amarillo: «Los pintores de Granada» (con referencia especial a Ismael González de la Serna y Manuel Ángeles Ortiz, «hoy triunfantes en París»); «La construcción urbana» (crítica al estilo «andaluzoide» y al «afán arabizante» que van predominando en Granada); una reseña despectiva de la novela *Los cármenes de Granada*, de Armando Palacio Valdés; y, debida a Lorca, la presentación de López Banús y Gómez Arboleya, «dos literatos auténticos, llenos de brío, sensibilidad y vocación».

En cuanto a ilustraciones, la cabecera y contraportada de la revista ostentan sendos gallos de Dalí, enviados a Federico más de un año antes, y en páginas interiores hay otros cinco dibujitos del catalán.

*Gallo* anuncia, en este número inicial, los proyectos editoriales aludidos por Lorca en su discurso del banquete de la Venta de Eritaña, declarando que, «cumpliendo con uno de sus principales fines», publicará en breve (como primeros títulos de una «Colección de clásicos granadinos») *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, de Pedro Soto de Rojas, con un prólogo de Lorca y fotografías de Fernando Vélchez, y *Fábula de Acteón y Diana*, de Antonio Mira de Amescua, edición a cargo de Dámaso Alonso con fotografías, esta vez, de Hermenegildo Lanz. Otras iniciativas editoriales anunciadas son una *Antología de los poetas árabes*, en traducción de José Navarro Pardo; una *Selección de poemas líricos* de Pedro de Espinosa; y un *Cancionero popular de Granada*, dirigido por Manuel de Falla. También proyecta *gallo* editar traducciones de obras modernas recientes, «en justa compensación a la atención que presta a los clásicos». «Suscríbase a la revista y proteja esta modesta labor editorial de tanta importancia para Granada», exhortan los redactores de *gallo* a sus conciudadanos. «Evite usted como buen granadino que por dificultades económicas no se lleve a cabo esta colección».

Pero las dificultades económicas no se superarían, al no otorgarse a tan digna iniciativa el apoyo solicitado a los granadinos. La edición de Soto de Rojas a cargo

de Lorca llegó a prepararse para la imprenta, pero de allí no pasó.<sup>[13]</sup> Y ninguno de los otros libros proyectados vería la luz.

La «Historia de este gallo» (ya escrita en marzo de 1927)<sup>[14]</sup> es un texto delicadamente irónico en el cual el poeta plasma su visión de Granada. Don Alhambro, protagonista del cuento (inspirado, en parte, en la persona de don Luis Seco de Lucena, fundador de *El Defensor* e incansable redactor de guías de Granada),<sup>[15]</sup> vuelve a su ciudad natal en 1830. En Inglaterra ha aprendido a amar a Granada y, al regresar a ésta, desea conocerla «en sus más íntimos detalles». Don Alhambro es un consumado catador de agua, como buen granadino. No ama la Granada pintoresca, costumbrista, de los románticos, sino la Granada profunda. La Granada que pudiera y que debiera ser. ¿Cómo puede don Alhambro sacudir a la ciudad «del sopor mágico en que vive»? ¿Cómo hacer que salga de su letargo? ¿Cómo «verla surgir con acento propio en el mapamundi»? A don Alhambro se le ocurre finalmente la idea de fundar una revista. Una revista cuyo lema será el simbólico gallo. Pero el gran proyecto fracasa:

Fue una lástima. Pero en Granada el día no tiene más que una hora inmensa, y esa hora se emplea en beber agua, girar sobre el eje del bastón y mirar el paisaje. No tuvo materialmente tiempo.

La reacción y suma de esfuerzos no se realiza en esta tierra extraordinaria. Dos y dos no son nunca cuatro en Granada. Son dos y dos, siempre, sin que logren fundirse jamás.<sup>[16]</sup>

Y don Alhambro, «en una constante aspiración de disentir de sus paisanos, pero sin expresarlo en letras de molde», se muere; una víctima más de la inercia granadina.<sup>[17]</sup>

No así García Lorca y sus jóvenes amigos. Según le cuenta el poeta, entusiasmado, a Gasch, la salida de *gallo* a la calle ha provocado la esperada polémica:

El *gallo* en Granada ha sido un verdadero escandalazo. Granada es una ciudad literaria y nunca había pasado nada *nuevo* en ella. Así es que el *gallo* ha producido un ruido como no tienes idea. Se agotó la edición a los dos días y hoy se pagan los números a doble precio. En la Universidad hubo ayer una gran pelea entre gallistas y no gallistas, y en cafés, peñas y casas no se habla de otra cosa.<sup>[18]</sup>

El estilo de las colaboraciones publicadas en este primer número —todas en

prosa con la excepción de la de Jorge Guillén— tiene un carácter marcadamente homogéneo. La influencia del Lorca de *Santa Lucía y San Lázaro* sobre sus jóvenes compañeros de redacción es evidente, así como la del *San Sebastián* de Dalí, texto conocido de los «gallistas» desde el verano anterior. Abundan las alusiones a la parafernalia de la vida contemporánea, en sus aspectos lúdicos: *kodaks*, charleston, tennis (con dos enes), películas americanas, automóviles, aeródromos, playas veraniegas con esbeltas chicas deportistas, deslumbrantes de belleza y exuberantes de erotismo cosmopolita... todo ello expresado en una prosa ágil, rítmica, irónica, surcada de metáforas resueltamente atrevidas. Si la redacción de *gallo* tenía el propósito de *épater le bourgeois*, es indudable que, por lo que concernía a los representantes granadinos de la especie, lo lograron plenamente.

El segundo número de *gallo* comentará la hostilidad e indignación con que se ha recibido en Granada la revista, contrastando esa reacción con las que ha suscitado fuera. Y, cosa extraña, entre los no granadinos sólo se ha expresado un reproche, el de Salvador Dalí, «que está compungido porque encuentra nuestra revista de una putrefacción intolerable».<sup>[19]</sup> A Sebastià Gasch le escribe Federico:

A Dalí (es natural) le ha parecido *gallo* malísimamente y dice que su *San Sebastián* es horroroso. Esto ya lo sabía yo. Su carta es deliciosa y nos hemos muerto de risa por las gansadas que tiene. Pero no tiene razón en absoluto. Es injusto. Y es irrazonable. No se puede llevar un criterio plástico a un arte literario. En esto es admirable, pero está equivocadísimo.<sup>[20]</sup>

Parece ser que Lorca ya no siente por el *San Sebastián* del pintor la admiración de antes, aunque no se desprenden claramente de sus palabras las razones que pudiera tener Dalí para que la prosa, en la versión dada por *gallo*, le parezca horrorosa. Gasch tampoco lo entiende. En su contestación a la carta de Lorca escribe:

No puedo concebir la actitud de Dalí frente a *gallo*. No sé qué quiere más. La presentación es noble, plástica, clara y el contenido excelente. No adivino a comprender por qué no le gusta. En cuanto al *San Sebastián*, releído ahora en castellano, me parece de lo mejor que ha hecho Dalí.<sup>[21]</sup>

Entretanto, el 17 de marzo, al salir a la calle otra revista, los granadinos han recibido una nueva sorpresa. «Ayer apareció el primer número de un simpático periódico bautizado por sus fundadores con el suculento título de *Pavo* —informaba *El Defensor* al día siguiente—. Los vendedores que lo voceaban en Puerta Real nos dieron la efímera sensación de unas Pascuas extraordinarias y fuera

de abono en pleno mes de marzo». Y continuaba el diario:

Como *Pavo* parece ser un periódico antivanguardista, hemos de encontrar en él una posición divergente de la revista de vanguardia *gallo*, recientemente aparecida y que tantos y tan apasionados comentarios ha producido en los medios intelectuales y no intelectuales. De todas maneras, justo es reconocer que el periodismo nuevo adquiere en Granada un carácter opíparo y sabroso.<sup>[22]</sup>

*Pavo*, como sabía *El Defensor*, era producto del ingenio satírico y burlón de los propios «gallistas». Este primer —y único— número de la revista consistía de un pliego de cuatro caras, impreso, como *gallo*, en los talleres de Paulino Ventura Traveset, y se proclamaba, efectivamente, como réplica burguesa a tan «aturdida» revista juvenil, con sus tendencias modernas y ataques a las «glorias nacionales».<sup>[23]</sup> Como viñeta de cabecera, la revista ostentaba una butaca, símbolo de la comodidad burguesa, ajena a inquietudes artísticas. Mientras que, en vez de números, las páginas dos, tres y cuatro de la revista se indicaban, respectivamente, con viñetas de una gabina, de dos bombines y, en la tercera página, de un bombín, una gabina y otro bombín. Se trataba, claro está, de otra alusión a la burguesía granadina y, tal vez, a los bien vestidos y tocados socios del Casino.

Al quiquiriquí de *gallo*, *Pavo* se proponía oponer el *glo-glo-glo* característico del pesado pájaro navideño.<sup>[24]</sup> En la primera plana de la revista se publicaba un «Romance no gallista» que empezaba:

Para hacer buena poesía  
aunque sea putrefacta,  
versos que rimen con garbo  
o prosas sin camelancia,  
es necesario señores  
ser muy de la retaguardia...

En un ejemplar de la revista Lorca añadió debajo del título del poema, de su puño y letra, la indicación: «(acróstico)».<sup>[25]</sup> Y es cierto que las letras iniciales de los versos forman esta frase: «Pavo está hecho por la redacción de gallo».

*Pavo* ofrece, para escarnio de los «gallistas», un ejemplo de «poesía de

vanguardia» seguido de otro de «la gran poesía tradicional española», en cuya composición se ha lucido el equipo de *gallo*, expresando en veinte versos alejandrinos el sentimentalismo granadino poético más raído y tópico:

## EL CRUZADO

*(Fragmento de un poema)*

Mientras la ingente mole como blanca paloma

recibe los fulgores del Astro Rey, el Sol.

Mientras en la enramada que la violeta aroma

y do la cruz venciera la espada de Mahoma,

mi corazón te ofrezco gallardo y español.

Yo que surqué los mares en busca de aventura,

yo que crucé las tierras de la esperanza en pos,

yo que medí los bosques de apretada espesura

y que afronté peligros bajo la noche oscura

a solas con mi alma y a solas con mi Dios.

Yo que agoté sin tasa mi juventud impía,

yo más fuerte mil veces que el tigre y el león,

vengo a tu fiel regazo con mi melancolía.

Acoge los suspiros de la esperanza mía

y cobija en tu seno mi herido corazón.

Quiero vencer la fuerza misteriosa del hado

y que Granada sea la tumba de mi amor.

Mujer de labios rojos y cuello nacarado:

un poeta a tus plantas quiere morir postrado

recibiendo en su frente tu aliento abrasador.

Luego viene una parodia de los aforismos «gallistas» de José Bergamín y otra, divertidísima, del *San Sebastián* de Dalí, titulada «Elogio del bisturí o San Cosme y San Damián» y firmada «Enrique Solí, mataor de marranos, La Rábita».\*

\* *San Sebastián está firmado en gallo*: «Salvador Dalí, pintor, Cadaqués».

San Antón tenía un marrano y no me dio las morcillas. Máquinas de picar carne: cuchillos, alpargatas. Euritmia de Ricardo León. Palais de Nouveautés. Apliqué mi ojo a los mataores de marranos... Pepa y Encarnación y Miss Bulto bailaban desnudas en los mondongos estupefactos. Danza única y final... Beeee, beeee, beeee, gemían las criadas enfangadas en la sosa cáustica de la sangre...

*Pavo*, claro, se vanagloria del «renacimiento arquitectónico pujante» hoy visible en Granada y tan criticado por *gallo*, y se proclama, lógicamente, defensor de la Gran Vía de Colón, tan odiada por Lorca y sus amigos, «que abrió nuestra ciudad a los aires de Europa». Finalmente, la revista da cuenta del acto antivanguardista celebrado el día antes en la «Venta de la Lata», durante el cual ha pronunciado un discurso tradicionalista «el ilustre poeta granadino Emilio Sandoval y Lindoré», quien terminó diciendo:

Queremos pintar, esculpir y hablar como nuestros padres y si algún día no podemos entendernos en la calle, nos encerraremos en la casa como buenos granadinos y en ella nos dedicaremos al comercio de antigüedades.

Pedimos el castigo de *gallo* como lo pide toda Granada, ¿seremos escuchados? (Algunas voces: vamos a Madrid).

No, no. Todo lo tenemos que hacer sin salir de Granada, de la que no debemos faltar ni un minuto, para impedir los asaltos de la canalla literaria.

Desde aquí y fijos nuestros ojos en las torres almenadas de la Alhambra a esperar confiados la muerte entre el ruido de las fuentes y el murmullo de los bosques de la Alhambra.<sup>[26]</sup>

Entre las adhesiones recibidas durante el banquete de *Pavo* figura, ¿cómo no?, la de Isidoro Capdepón Fernández, el eminente poeta apócrifo inventado por el Rinconcillo, y cuyas efusiones líricas habían aparecido en varias publicaciones granadinas.

La broma es buena. Federico está entusiasmado con el éxito de *gallo* y con el bullicio que su publicación —y la de *Pavo*— ha provocado en Granada. Llegan de fuera cumplidos y comentarios. El 22 de marzo el prestigioso crítico *Andrenio* (Eduardo Gómez de Baquero) publica en *La Vanguardia* de Barcelona un artículo sobre las revistas jóvenes, motivado por *gallo*, y en el cual elogia la tipografía de la revista granadina, observa que, como otras publicaciones parecidas, tiene un marcado carácter antipopular, y califica de «páginas interesantes» aquellas de García Lorca, Fernández Almagro y José Bergamín.<sup>[27]</sup> Juan Guerrero Ruiz —«cónsul general de la poesía», como le llama Federico— manda desde *Verso y Prosa* un telegrama de solidaridad.<sup>[28]</sup> Lluís Montanyà publica una entusiasta reseña en *L'Amic de les Arts* (31 de marzo), revelando que *gallo*, correspondiendo al proyecto de la revista sitgetana de dedicar un número extraordinaria a «la joven Andalucía», piensa consagrar otro tanto a «la joven Cataluña».<sup>[29]</sup> Sebastià Gasch, por su parte, se ocupa de *gallo* en *La Veu de Catalunya* (15 de abril), donde afirma que la nueva revista granadina es, de todas las que se publican actualmente en Andalucía, la más homogénea. «Todos sus redactores —dice— parecen estar inconscientemente unidos por un mismo anhelo y una misma inquietud. Un estilo común los vincula».<sup>[30]</sup> Gasch le informa a Federico, además, que en la librería *Catalònia*, de la plaza de Cataluña —«la librería más importante» de Barcelona— la gente, según le han dicho, pide constantemente *gallo*.<sup>[31]</sup> En cuanto a *La Gaceta Literaria* de Madrid, la revista más influyente de todas, *gallo* le parece de «excepcional» calidad y *Pavo* «una burla sangrienta y definitiva de los filisteos provincianos, un gracioso episodio de la vida literaria de Granada». El anónimo redactor, recordando, sin duda, que hace casi exactamente un año *La Gaceta Literaria* anunció la inmediata aparición de *gallo*, termina deseando que la revista «viva tanto —al menos— como se ha hecho aguardar de todos».<sup>[32]</sup>

Pero, por desgracia, *gallo* sólo viviría dos escasos meses.

La respuesta catalana ante la esperada aparición de la revista le es especialmente grata a Federico, así como el proyecto de *L'Amic de les Arts* de publicar un número extraordinario consagrado a la joven Andalucía. Le escribe a Gasch:

La idea del número dedicado a Andalucía te la agradecemos en el alma. Toda



Andalucía lo agradecerá, y, desde luego, cuenta conmigo. Yo buscaré anuncios y todo lo que sea preciso en Granada y donde pueda. Como ves, cada día Andalucía y Cataluña se unen más, gracias a nosotros. Esto es muy importante y no se dan cuenta, pero más tarde se darán. Todavía no ha venido Falla, pero está al llegar y se entusiasmará con la idea tanto como nosotros. Falla es amante de Cataluña y colaborará con verdadera fe. El número puede ser un *escandalazo*.<sup>[33]</sup>

Gasch se comportaba estupendamente y se revelaba —como buen catalán que era— formal y cumplidor en todo cuanto atañera a la amistad. El 15 de marzo sale en *La Gaceta Literaria* su artículo «Lorca dibujante», versión castellana bastante retocada de la reseña, publicada el verano anterior en *L'Amic de les Arts*, de la exposición de dibujos de Federico celebrada en las Galerías Dalmau. Lorca está encantado con Gasch. «Constantemente te tengo que dar las gracias —le escribe—. Gracias por tu artículo primoroso de la *Gaceta*. Me estás abrumando. Y no sé cómo te podré pagar nunca ni tu cariño ni tu bondad conmigo. Es demasiado». En la misma carta Federico le reitera su intención de publicar un libro de dibujos y su deseo de que le haga el prólogo.<sup>[34]</sup> En otra carta al mismo destinatario, correspondiente a una fecha próxima, el proyecto se concreta más. «Ya sabes que definitivamente y en las ediciones del *gallo* voy a editar mis dibujos —escribe Lorca—. Quiero que lleven un ensayo tuyo y otro de Dalí. Prólogo y epílogo». <sup>[35]</sup> Pero no podría ser.

A principios de abril, cuando los alegres quiquiriquíes de *gallo* resonaban por las calles de Granada, llegó a la Colina Roja una redactora del *New York Times*, Mildred Adams, que viajaba entonces por España. La Adams, que había venido a Granada con tarjetas de presentación para Antonio Gallego Burín y el poeta Valentín Álvarez Cienfuegos,<sup>[36]</sup> conoció durante su estancia a Lorca, teniendo lugar el encuentro en el hotel Washington Irving, al lado de la Alhambra. Allí el poeta, sentado ante el viejo piano, canta sus romances sobre el prendimiento y muerte del gitano Antonio *el Camborio*. «En gesto, tono de la voz, expresión de la cara y del cuerpo, Lorca era el propio romance», escribiría Mildred Adams.<sup>[37]</sup> A través de Federico la norteamericana conoce a otros miembros del grupo y, una tarde de domingo inolvidable, a Manuel de Falla, visitando con el poeta el carmen de la calle de Antequeruela Alta. Notó la viajera que, en aquella casa, Lorca no era sólo amigo y discípulo del maestro sino aceptado como un miembro de la pequeña familia.<sup>[38]</sup>

Mildred Adams se aleja de Granada con *gallo* bajo el brazo, como recuerdo de aquella estancia.<sup>[39]</sup> Poco más de un año después volverá a ver a Lorca, rodeado ahora de los rascacielos de Nueva York en vez de las torres, de dimensiones humanas, de la Alhambra y del Generalife.

Durante marzo y la primera parte de abril, la redacción de *gallo* trabaja denodadamente para preparar el segundo número de la revista. Fechado «abril 1928», parece haberse publicado a finales de aquel mes o a principios de mayo.<sup>[40]</sup>

Además de *La doncella, el marinero y el estudiante* y *El paseo de Buster Keaton* de Lorca, ya mencionados, este segundo número de la revista contiene un artículo de Sebastià Gasch sobre Picasso, acompañado de tres reproducciones representativas de la evolución de la obra del malagueño; un fragmento de novela vanguardista escrito por Francisco García Lorca (la novela nunca llegaría a ser editada), que hacía las delicias de Federico;<sup>[41]</sup> una «Novillada poética» compuesta de los primeros ensayos en el ruedo lírico de Manuel López Banús, Enrique Gámez Arboleya y Francisco Cirre, ensayos analizados a continuación (tal vez por el propio Federico) en una anónima «Reseña»; un comentario de José Navarro Pardo a cuatro versos árabes anónimos que ensalzan las bellezas de Córdoba; la segunda parte del «Cuaderno de Eugenio Rivas», de Enrique Gómez Arboleya; una breve y deslumbrante prosa de Francisco Ayala, «Susana saliendo del baño»; una traducción al castellano, con un comentario de Joaquín Amigo, del *Manifiesto antiartístico catalán* de Dalí, Lluís Montanyà y Sebastià Gasch, que se había publicado a mediados de marzo en Barcelona; y, en la sección de «Notas», un artículo sobre «Falla en París» (en el cual la redacción se mete con un «putrefacto» comentarista de la revista *La Esfera*), un picante análisis de la «recepción» de *gallo*, un artículo de Luis Jiménez sobre «Bandas de música» y, finalmente, unas «Advertencias sin importancia» acerca de la identidad de don Alhambro y otras menudencias.

*Gallo* se había marcado un tanto al ser la primera revista en publicar en castellano el *Manifiesto antiartístico catalán* —el *Manifest groc*—, al poco tiempo de salir éste en su versión original. El documento firmado por Dalí, Gasch y Montanyà, en cuya primitiva redacción había colaborado Lorca durante el verano de 1927, iba dirigido a la intelectualidad catalana, y expresaba, sobre todo, la reivindicación de la época moderna —«época nueva, de una intensidad poética imprevista», revolucionada por el maquinismo— y el tajante rechazo y denuncia de las imitaciones del arte anterior, del sentimentalismo y de la sensiblería. Para esta trinidad de inconformistas, «Grecia se continúa en la resultante numérica de un motor de aviación, en el tejido antiartístico de anónima manufactura inglesa destinado al golf, en el desnudo del music-hall americano». Hay, en el mundo actual, «nuevos hechos de intensa alegría y jovialidad» que reclaman la atención de los jóvenes: cinema, estadios, boxeo, «tennis» y otros deportes; jazz y la danza moderna; salones de automóviles y de aeronáutica; juegos en las playas; concursos de belleza al aire libre; desfiles de maniqués; nueva ingeniería y nueva arquitectura;

magníficos transatlánticos; el gramófono; el aparato de fotografiar; y otros tantos atractivos. Y Dalí, Gasch y Montanyà terminan así su manifiesto:

FINALMENTE PONEMOS BAJO LA ADVOCACIÓN DE LOS GRANDES ARTISTAS DE HOY, de las más diversas tendencias y categorías:

PICASSO, GRIS, OZENFANT, CHIRICO, JOAN MIRÓ, LIPCHITZ,

BRANCUSI, ARP, LE CORBUSIER, REVERDY, TRISTAN TZARA,

PAUL ELUARD, LOUIS ARAGON, ROBERT DESNOS,

JEAN COCTEAU, STRAWINSKY, MARITAIN, RAYNAL,

ZERVOS, ANDRÉ BRETON, etc., etc.

El mentor de todo el grupo de *gallo* era Joaquín Amigo, según Federico «uno de los jóvenes de más valía de Granada y de más entusiasmo y pureza».<sup>[42]</sup> Manuel López Banús ha recordado, con nostalgia, la extraordinaria capacidad de entrega de Amigo, que ayudaba a todos y poseía «una sonrisa increíble» y un don innato para la amistad.<sup>[43]</sup> En su análisis del manifiesto de los catalanes, Amigo subraya que lo que piden éstos, siguiendo en ello a vanguardistas anteriores, es, sencillamente, un arte nuevo capaz de satisfacer «la urgente necesidad de alegre y objetiva belleza que siente la aséptica emotividad de nuestro tiempo», y señala, con aprobación, que, a las «antiguas delicuescencias íntimas y subjetivas», Dalí, Gasch y Montanyà oponen «la objetiva asepsia de la máquina y de los útiles sencillos». «Bañemos nuestras pupilas en la maravillosa realidad que tenemos ante nosotros —le recomienda Amigo al lector—; intentemos captar la verdadera esencia de nuestro tiempo y aprendamos a sacar de ella su belleza como otras épocas que fueron fieles a sí mismas supieron hacerlo pudiendo dar por eso su creación original».<sup>[44]</sup>

*Gallo*, que ha tratado de expresar, a su modo, aquella esencia contemporánea, ya no saldrá más a la calle. Al poco tiempo de editarse el segundo número, Lorca se va a Madrid, después de una ausencia de unos cuatro meses. Allí se desentiende de la revista. Durante el último tercio de mayo recibe en la Residencia de Estudiantes, donde se hospeda, una desesperada postal de su hermano Francisco y de otro redactor de *gallo*, Antonio González Cobo:

¡Sinvergonzón!

El adjetivo calificativo que antecede es original de González Cobo que no se

ha atrevido a poner más. Esta postal quieren *ellos* que tenga carácter de ultimátum. El motivo es: *gallo* no anda. He escrito a M. Ángeles\* y no contesta. Gasch no contesta. A ti te han escrito: tú no contestas. ¿Qué hacemos? —Las fiestas se hechan [sic] encima. El original... Es preciso que reclutes original interesante y lo envíes. —No digo nada de ir. — Tú no dices nada ni a la familia. Esperamos carta. Recuerdos. Abrazos. PACO.

**\* Manuel Ángeles Ortiz.**

Y añade González Cobo:

Paquito ha dicho ya todo: yo lo ratifico en mi nombre y en el de Banús, Joaquín, Pitín,\* Montesinos,\*\* etc., etc. —Es una pena que nos desunamos en la suerte, ahora que se va viendo mejor la vida exuberante de *gallo* al recibir multitud de números de revistas nacionales y extranjeras que establecen el cambio. —Clientes que piden *con todo interés* el 1.er n.º de *gallo* —En fin: no hay más espacio. *Intelligenti [sic] pauca...* Gz. COBO.<sup>[45]</sup>

**\* Apodo de Luis Jiménez.**

**\*\* José Fernández-Montesinos.**

Sí, era una pena, pero Federico, después de su ausencia de Madrid, y con su *Romancero gitano* en prensa, ya se ocupaba de otras cosas, entre ellas la corrección de las pruebas del libro. Sin duda pensaba que, después de editado éste, cuando volviera a Granada para las vacaciones de verano, ya habría tiempo de sobra para ocuparse de sacar el tercer número de *gallo*. Además, Lorca —frustrado, por lo visto, su proyecto de visitar a Dalí— andaba muy entregado en estas fechas a su relación con un joven escultor de personalidad diabólica.

**Emilio Aladrén**

Emilio Aladrén Perojo era alumno de la Escuela Especial de Pintura,

Escultura y Grabado de San Fernando, donde había ingresado, como Salvador Dalí, en 1922. Hijo de un militar, Ángel Aladrén y Guedes, natural de Zaragoza, y de Carmen Perojo Tomachevsky, natural de Viena y cuya madre, Josefina Tomachevsky, era rusa, oriunda de San Petersburgo, había nacido en Madrid el 1 de marzo de 1906. Tenía, pues, ocho años menos que Federico.<sup>[46]</sup>

Aladrén era un chico extraordinariamente guapo, de brillante pelo negro, facciones finas y temperamento fogoso, dionisiaco. Federico ya le conocía en el verano de 1925, cuando el joven le pide que le escriba con frecuencia,<sup>[47]</sup> pero parece ser que su amistad sólo se llegó a profundizar en 1927. «Emilio Aladrén era muy guapo, muy guapo, como un efebo griego —ha declarado la pintora Maruja Mallo, compañera suya de San Fernando—. Era un festejante mío (como dicen en Argentina) y Federico me lo quitó, entre otras cosas porque le decía que tenía un temperamento ruso, y le decía tantas cosas que, claro, él se enardecía y se fue con Federico».<sup>[48]</sup> El hermano de Maruja, el escultor Cristino Mallo, estuvo en el mismo curso que Aladrén, y recuerda que éste llevaba «una vida disparatada».<sup>[49]</sup> Lo confirma hasta cierto punto el hecho de que, en marzo de 1926, el director de la Escuela le informó a Aladrén de las «repetidas quejas por indisciplina y conducta poco seria» que había recibido de los profesores y de que, en consecuencia, se le imponía el «castigo de apercibimiento, que constará en su expediente, esperando que moderándose será en adelante ejemplo de buen alumno».<sup>[50]</sup>

Cristino Mallo ha recordado que Lorca llegaba con frecuencia a la Escuela de San Fernando para ver a Emilio, con quien salía a la calle de Alcalá acompañado, a menudo, de Maruja Mallo, Alfonso Ponce de León (después uno de los decoradores de La Barraca) y una muchacha llamada Margarita Manso, a quien Federico dedicará el poema «Muerto de amor» del *Romancero gitano*.<sup>[51]</sup>

La mayoría de los amigos de Lorca tenían en poca estima a Aladrén, como escultor y como persona. «Federico le inventaba que era un escultor fabuloso —ha dicho Santiago Ontañón—, pero era malo, malo. Federico, cuando iba con un muchacho así, muy guapo, muy joven, pues le inventaba un talento para justificar el que este muchacho alternara con sus amigos».<sup>[52]</sup> El comentario de Ontañón ha sido corroborado por otras numerosas personas<sup>[53]</sup> y, especialmente, por uno de los confidentes de Federico en Granada, José María García Carrillo. El testimonio de éste, recogido en 1955 por el investigador Agustín Penón, puede ser exagerado; pero evoca con indudable fidelidad el ambiente de envidias y de rencores que provocaba la relación de Lorca con Aladrén. Penón apuntó en su diario, después de una larga conversación con García Carrillo:

Pepe me dice que el escultor explotaba descaradamente a Federico. Todos los amigos de Federico lo sabían. Como escultor, era malo. Utilizaba la fama de Federico para subir, para que la gente le conociera. Todos los amigos de Federico le aconsejaban que le dejara, pero el poeta estaba hondamente enamorado del escultor. Un día se quejó Federico ante Pepe de que el escultor no le quería lo que él hubiera deseado. Entonces Pepe, fastidiado, tuvo la idea de decirle que le abandonara, pues él, Pepe, también había estado en la cama con él. Federico estaba furioso. «¡No es posible!», exclamaba. «¡No es posible!». Pero Pepe insistió, inventando detalles y hasta la descripción de la casa donde había estado con el escultor. Federico estaba lívido.

Unos meses después, Lorca descubrió la mentira. Pepe estaba entonces en Madrid y se había hecho asiduo del grupo de Federico. Una noche, en un bar, el poeta observó a un señor ya mayor que estaba sentado en una mesa con una joven prostituta. Era el padre de un joven amigo de Federico, muy guapo, a quien el padre prohibía salir por la noche. Federico se levantó y se dirigió a él. «¡Usted debe avergonzarse de estar aquí con esta joven —le espetó el poeta— mientras tiene a su pobre hijo encerrado bajo llave en casa! ¡Sería mejor que usted se quedara en casa y permitiera que su hijo se divertiera siendo joven! ¡Viejo tirano!».

Aquel señor, claro, se levantó y se fue, pues fue una escena muy violenta. Todos felicitaron a Federico. Pero luego surgió el tema del escultor. Federico les dio su palabra de que éste no venía. Los amigos le empezaron a criticar como siempre hacían, diciendo pestes del chico. Y, de repente, éste apareció allí, entre ellos. Nadie dijo nada. Y entonces, al presentar a Pepe al escultor, Federico dijo: «Claro, ya os conocéis». Y el escultor dijo: «No creo conocerle». Y Pepe, sin poder contenerse ya más, gritó: «¡Claro que no! ¡Me alegro de poder decir que nunca he conocido a un tipo como tú!».

Se armó la marimorena. El escultor trató de pegarle a Pepe. Y Federico gritaba: «¡Estáis locos! ¡Estáis locos! ¡Dejadlo! ¡Pasaremos todos la noche en la cárcel!».

«El escultor fue el gran amor de Federico», dice Pepe. «Él fue la causa de que Federico quiso escaparse de España, huir... Él fue la causa de todo...».<sup>[54]</sup>

En cuanto a la opinión que le merecía Aladrén a Salvador Dalí quien, como queda dicho, había ingresado en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado el mismo año que él, no cabe duda que fue mala. Al escultor le llamaba Dalí, despectivamente, «Aladrenino»,<sup>[55]</sup> y sólo hay una alusión pasajera a él en la

*Vida secreta* del pintor ampurdanés.

De los amigos íntimos de Federico, quien más abiertamente se ha referido en público a la relación del poeta con Aladrén es Rafael Martínez Nadal, que conocía a Lorca desde el otoño de 1923.<sup>[56]</sup> Nadal ha escrito:

Era Emilio Aladrén un joven escultor de extraños ojos grandes y algo oblicuos, de pómulos marcados, «entre tahitiano y ruso», decía de él Federico. Algo de sangre eslava parece que en efecto tenía; lo de tahitiano sería acaso el lejano parecido con alguno de los rostros pintados por Gauguin en Tahití. No obstante críticas muy adversas respecto a las facultades artísticas de Aladrén, Federico creía que a su lado el joven escultor daría de sí todo lo que el poeta creía había en el joven Aladrén. Le llevaba a todas partes, lo presentaba a todo el mundo y era evidente que esa amistad fue para el poeta durante varios años fuente de alegría.<sup>[57]</sup>

Nadal describe una escena de la cual fue testigo a comienzos, según él, del verano de 1928, y que tuvo una indudable gracia:

Serían las dos o las tres de la madrugada. Yo regresaba a mi casa después de haber pasado la velada en una tertulia que en el entresuelo de la Granja El Henar tenían una vez a la semana un grupo de deportistas. En la calle de Alcalá, subiendo hacia la Plaza de la Independencia, me encontré con Ignacio Sánchez Mejías que bajaba llevando del brazo a la Argentinita con aquel gesto de propiedad amorosa que a ella tanto le deleitaba. «Encarna, vamos a acompañar un poco a Nadal para oler las acacias. Luego tomamos un taxi». De pronto por mitad de la plaza, riendo y cantando bajaban Lorca y Aladrén. «¡Comadre de mi alma!», Federico abrazaba a Encarna. Cuentos y chistes y, de pronto: «¿Habéis visto el nuevo circo?... ¡Emilio —gritó Federico—, quítate el impermeable y rueda por el suelo!». Había llovido y la plaza estaba cubierta de ese barrillo grasiento que dejan los breves chaparrones estivales. Emilio dio la gabardina a Lorca. Vestía un buen traje gris perla. Sin vacilar, se arrojó a la calzada y fingiendo rugidos de león rodaba por el suelo. A las tres o cuatro volteretas irrumpió Federico: «¡Emilio, en pie!». Le ayudó a ponerse la gabardina y haciendo los dos un cómico saludo de circo, se fueron abrazados, alegres, muertos de risa, la botella de ginebra asomando por el bolsillo de la gabardina de Emilio.<sup>[58]</sup>

En otro momento de su narrativa, Martínez Nadal precisa que la ginebra era la bebida preferida de aquel extravagante escultor «entre tahitiano y ruso».<sup>[59]</sup>

Un día Federico invitó a Jorge Guillén y a su mujer Germaine a visitar con él

el estudio de Aladrén. El autor de *Cántico* ha referido:

Y allí fuimos una tarde, y nos encontramos con un señor muy reverente, muy ceremonioso y serio. Claro, yo pienso que Federico le había dicho «Oye, mira, no hay que...». Y yo noté un joven de muchos gestos y tal, y al salir de allí mi mujer me dijo: «Hombre, ¿sabes que este es el amigo de Federico?». A veces las mujeres tienen más olfato que los hombres para estas cosas.<sup>[60]</sup>

De las pocas cartas de Aladrén que conocemos (las enviadas por Federico al escultor probablemente fueron destruidas durante o después de la guerra), dos —sin fecha— corresponden indudablemente al período anterior al viaje de Lorca a Nueva York. Dan una buena idea del temperamento exuberante y desordenado del joven escultor:

Federicoooooooooooo

Federicoooooooooooo — me oyes?

Como te he comprendido yo eso!

Sí, te oigo sí, te oigo.

[*Dibujo de tintero y despertador con las manecillas que indican las once*]

Mi tintero y un despertador con la hora de la noche que es

[*Dibujo de botón*]

El botón de apagar la luz

Hola Federico: Como estás? Son tantas las cosas que tengo que decirte que muchas veces por eso no te escribo. Fíjate, te escribo un montón de ideas, puha! Ocho días pasan, se me olvidó lo que te decía y *el estado de ánimo en que te las decía*, tú



me contestas, *bien*, pero ya no es lo mismo, ¿no te parece?

Federico quisiera ser franco contigo no sé si puedo. A veces pienso, estos días lo he pensado, ahora ya no, pero como ha habido un momento que lo he pensado y admitido, como máquina lo recuerdo y te lo escribo, y es que fíjate, he pensado que no comprendía como tú te habías interesado por mí (te diré una cosa, desde la otra página donde hay una cruz, hasta aquí, lo escribo después de cenar, la p.<sup>a</sup> 1 y 2 es de antes de cenar, en la cena un hermano mío ha hablado de una serie de cosas de que vivir no es nada, que me ha cambiado un poco le [*sic*] *curso de mis ideas* (!!)) que no comprendía etc. por mí que todo lo que yo te había dicho era una cosa tan sin interés para nadie, tan ridículo y tan mezquino me parecían esas cosas ahí!!! me gustaría ser taquígrafo, porque pienso una cosa y en el rato que tardó en escribirtela ya pienso otra. Qué mal he hecho Federico y como me has castigado tu en tu carta sin decirmelo de lo mal que he hecho hablandote en mis cartas de gente de fuera. Verdad que es como una profanación? Estoy leyendo «Du Côté de chez Swann» de Marcel Proust. Cómo me gusta lo fino, grande, misterioso, abierto y escondido que es! Te copio un párrafo que acabo de leer, bueno, que leí anoche (sabes por que te he dicho que acabo de leer, y luego que leí anoche? Verás. Si lo leo anoche lo he pensado todo el día y en todo el día me ha podido llegar a parecer feo y tú juzgarme mal gusto el mío, porque ya fríamente etc. etc. En cambio si lo acabo de leer está más en caliente y tú en vista de eso me disculpas. Pero no, verás como es bonito: «Nous sommes très longs à reconnaître dans la physionomie particulière d'un nouvel écrivain le modèle qui porte le nom du "grand talent" dans notre musée des idées generales. Justement parce que cette physionomie est nouvelle nous ne la trouvons pas tout à fait ressemblante à ce que nous appelons talent». Te quería haber buscado otro párrafo un poco poético también, para mandártelo con este que es un poco demasiado *definición*, pero verdad que está bien este que te he escrito?

Página novena y aun no te he dicho nada. ¿tú ves? Federico a ratos me tengo mucha rabia a mí, soy un afectao (he borrado la «d» porque «afectao» es natural y *afectado* no lo es). Y sin embargo empiezo a tener muchísima ambición, también soy un idiota y tu un buenazo de aguantarme. Me despido ya de ti. Adios escribeme mucho y dime muchas cosas. *Tengo ambición de progreso*

firmado,

EMILIO ALADRÉN

[En página aparte]

¿Seré un majadero? No quisiera pero a lo mejor quien sabe... Qué entiendes tú por majadero? Esto se presta a que me contestes. Entiendo por majadero lo que tú eres. Fíjate que en donde pone lo que tú eres he tenido que coger tinta nueva, la pluma se resistía etc.

[En otra página aparte]

Trátame bien en tus cartas<sup>[61]</sup>

La segunda carta, más breve y menos caótica, tampoco lleva fecha, pero puede corresponder al verano de 1928, cuando Federico ha vuelto ya a Granada:

La primera cosa que hago en este día es escribirte. Federico! Como estás? Escíbeme tú, si quieres... me alegraré mucho de recibir una carta tuya, pero... larga! Qué haces en Granada? Escíbeme donde siempre, Goya 61; aquí [*una flecha indica el membrete de la carta: Hotel Nacional, Madrid*] estuve unos días pero ya he vuelto al hogar (!) paterno. Es probable que en Diciembre [*sic*] vaya a París. Hago retratos a señores con *bigote y uniforme* y a señoras semidesnudas, trabajo mucho, para esa gente y para mí. Adios Federico espero que me escribirás a vuelta de correo. Hazlo! Poeta! Tú eres mi amigo de Primavera de jardín de residencia recién florida. No tengas mala idea de mí...

EMILIO<sup>[62]</sup>

En la primavera de 1928 Aladrén terminó una cabeza de Federico en escayola, de la cual, como veremos, el poeta estaba orgulloso, y que haría lo posible por promocionar. La cabeza, así como las cartas de Lorca al joven, ha desaparecido, pero por suerte se conservan algunas fotografías de la misma.

**El *Primer romancero gitano***

Los tres meses pasados por Lorca en Madrid en el período inmediatamente anterior a la publicación del *Romancero gitano* están poco documentados. Los amigos del poeta, que durante años le habían oído recitar sus romances, esperaban con impaciencia la salida del libro. El 30 de junio, cuando la publicación de éste ya está próxima, Ramón Gómez de la Serna le recomienda a Lorca que no deje de enviar un ejemplar al musicólogo judío Máximo José Kahn, que vive en Toledo, puesto que éste lo espera «con vivísimo interés».<sup>[63]</sup> Como Kahn, muchísima gente. Raras veces —tal vez nunca— en la historia de la poesía española había despertado tanta expectación la publicación de un libro de versos.

El 10 de julio Federico viaja en tren a Zamora, invitado por la Real Coral de esta ciudad. Allí le espera en la estación un ex compañero de la Residencia de Estudiantes, José Antonio Rubio Sacristán, quien, a pesar de tener sólo veinticinco años, ya se ha doctorado en Historia (en Alemania) y en Derecho (en Madrid). En Zamora —donde, doce años antes, los alumnos de Martín Domínguez Berrueta ofrecieran una «charla de viaje» y Lorca tocara una «Zambra gitana» y un «Idilio en el Albaicín» de su propia composición— el poeta pronuncia ahora la parte de su conferencia sobre Pedro Soto de Rojas en la cual se analiza el alma de Granada y la predilección por lo diminuto y lo primoroso que, según Lorca, define la ciudad. La conferencia es un gran éxito.

Federico pasa dos o tres días en casa de Rubio Sacristán en Zamora. Hacen varias excursiones: entre ellas al lago de Sanabria y a Toro a ver la colegiata de Santa María la Mayor, una de las iglesias románicas más bellas de España. Luego vuelve el poeta a Madrid.<sup>[64]</sup>

El *Romancero gitano* se pone a la venta a finales de julio, habiendo llegado a manos de los críticos madrileños algunos días antes, como se desprende del hecho de que salen casi en seguida las primeras reseñas del mismo.

Se trata de un librito pulcro y de pequeño formato, casi de bolsillo —mide sólo 9 x 15 centímetros—, de 149 páginas, con muchos espacios y páginas en blanco. Ha sido impreso en Tipografía Nacional, San Marcos, 4, Madrid, la misma calle donde Lorca pasara una temporada en una casa de huéspedes durante su primera estancia en la capital, en la primavera de 1919. El diseño de la cubierta es del propio poeta. Debajo del título, escrito en rojo, hay uno de esos graciosos búcaros andaluces que a Federico tanto le gustaba dibujar por esta época y, en él, tres flores negras hechas a plumilla con tinta china. Detrás del búcaro, fundiéndose con él, rojo y como salpicado de sangre, asoma el mapa, en miniatura, de España, con la firma del poeta debajo. A pie de página, en marcado y sobrio contraste con el carácter

popular del diseño de Lorca, y ya en letras de molde, constan las indicaciones editoriales:

#### 1924 Revista de 1927 Occidente

Cada uno de los dieciocho romances va dedicado. He aquí, respectivamente, los nombres de Conchita García Lorca, Dámaso Alonso, Fernando de los Ríos y su mujer Gloria, José Moreno Villa, la cubana Lydia Cabrera y «su negrita»,\* José Navarro Pardo, el diplomático Diego Buigas de Dalmau, Juan Izquierdo Croselles (contertulio ocasional del Rinconcillo), Agustín Viñuales (catedrático de Federico en la Universidad de Granada y luego ministro de la República), Margarita Xirgu, José Antonio Rubio Sacristán, Margarita Manso, Emilio Aladrén, Juan Guerrero («Cónsul general de la Poesía»), Rafael Martínez Nadal, el hispanista francés Jean Cassou y, finalmente, Alfonso García Valdecasas.

**\* Ha habido mucha especulación acerca de la identidad de esta «negrita». Se trata de una doncella que ayudaba a Lydia Cabrera en la casa de decoración montada por ésta en Cuba. La chica, llamada Carmela Bejarano, tenía talento y gracia, y hacía poemas. Lorca la conocería después en Cuba.**

De todas las reseñas aparecidas en la prensa a raíz de la publicación del *Romancero gitano*, la de Ricardo Baeza, dada a conocer en la primera plana de *El Sol* el 29 de julio y 3 de agosto de 1928, fue tal vez la más halagadora. Y una de las más incisivas. Hemos visto que, al comentar *Canciones* un año antes, en el mismo diario, Baeza había señalado la presencia, entre los líricos de la nueva generación, de «un verdadero gran poeta, don Federico García Lorca, que, al parecer, pasados ya a la historia don Antonio Machado y el señor Jiménez, se nos anuncia como el primer lírico español contemporáneo». Baeza había opinado en aquella ocasión que Lorca obraría cuerdamente no difiriendo demasiado la publicación de su obra inédita. «De la voluntad del señor García Lorca depende ya la entronización —terminó—. Publique los *Romances gitanos* y ella tendrá lugar automáticamente».<sup>[65]</sup>

Ahora, un año después, ante la edición, por fin, del esperado libro, Baeza declara en *El Sol* que «España tiene de nuevo un gran poeta, el poeta que le faltaba desde que Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez enmudecieron ... Federico García Lorca ha logrado forjarse el instrumento de expresión lírica más personal y singular que ha aparecido en castellano desde la gran reforma de Darío».<sup>[66]</sup>

Dada la elogiosa acogida otorgada al *Romancero gitano* por la gran mayoría de los críticos, la expectación con la cual se había esperado su publicación y las cualidades propias de los poemas, no es sorprendente que el libro fuera un éxito de ventas inmediato y sin precedentes. En unas pocas semanas Federico se hizo famoso. Una humorística «Postal ibérica» publicada el 15 de agosto de 1928 en *La Gaceta Literaria* («ANDALUCÍA. Del diario de un lector de García Lorca») expresaba la impaciencia con la cual los lectores de provincias —en este caso de Sevilla— esperaban la llegada de nuevas remesas del libro, que se agotaban en seguida:

3 de agosto. —EN LA LIBRERÍA

Librero: ¿El libro de García Lorca?

Lector: Sí, los *Romances gitanos*. ¿Tiene los *Romances gitanos*?

Librero: He vendido los dos que me remitió la editorial. Pero se han pedido más.

Lector: Pues cuando lleguen, guárdeme uno, el mío, debajo de una piedra.

4 de agosto. —EN LA CALLE

Lector (hablando sólo): Mañana tengo un domingo todo de huerta, con sombras y reposos para los *Romances gitanos*.

EN LA LIBRERÍA

Lector: ¿Vino García Lorca? Librero: No, no ha venido todavía.

(Contrariedad y jubileo de librerías. En el escalón de todas ellas, el recuerdo de la huerta. Dentro, sin noticias de García Lorca y la pena de la mano sin libro, a la salida. Cinco libreros sansebastianizados de maldiciones tácitas).

5 de Agosto. Domingo. —DOS HERMANAS

(En la huerta, dedicación de calés, canónigos, santamarías, alberos, alpechines, caminos, soles, al recuerdo del buen andaluz. Y riego —con sus sabidos versos— del eucalipto, el júpiter, el dompedro... «por una vereda»).

6, lunes. —EN LA LIBRERÍA

(11 mañana – 12,30, 6-8 tarde. Sin noticias del vuelo Madrid-Sevilla. Ha habido un desfile hormiguero de lorquistas sevillanos por la placeta del Salvador. Pura recepción de un García Lorca invisible. Con gran extrañeza en esta Sevilla tan... sevillana).

Librero: Tendré que hacer un pedido telegráfico.

7 ¡y martes! —EN LA LIBRERÍA

(Aumentan los lorquistas. Visitas sin reloj).

Librero: Esta noche, definitivamente, pongo el telegrama.

8, miércoles. —EN LA LIBRERÍA

(El correo está al llegar. Las 12,30 y un envoltorio de *Revista de Occidente*. El librero, con la calma propia de las situaciones excitadas, comienza a solucionar el nudo que centra la cruceta del bramante de seguridad. La dificultad de Gordio y la mano de Alejandro. El corte. En el aire de Sevilla hay plumas sueltas, invisibles, de alegría, esta tarde).

EN EL PRADO

(Media noche. Los de *Mediodía* hacen un homenaje oportuno a Federico García Lorca. En su arboleda del Prado de San Sebastián «beben limonada todos»).[67]

La «postal» lleva la firma de Alejandro Collantes de Terán, a quien Federico conociera, así como a otros redactores de la revista *Mediodía*, cuando visitó Sevilla en diciembre de 1927.

Los amigos del poeta granadino están de enhorabuena, entre ellos Miguel Pérez Ferrero, quien escribe en *La Gaceta Literaria*:

Verdaderamente, la publicación de este libro ha revestido carácter de acontecimiento. Las campanas de elogio han sido lanzadas al vuelo, y en el concierto no han faltado ni la voz grave, mesurada para un tipo medio de lector ... ni tampoco los desbordamientos de entusiasmo perjudicial ... Federico García Lorca debe estar satisfecho: él ha clavado las flechas de sus romances en diversas sensibilidades, y, a su modo, cada una de esas sensibilidades ha respondido.[68]

La Residencia de Estudiantes, en esos momentos, era un hervidero de actividad, pues allí se desarrollaba, como todos los años, el curso de verano organizado por el Centro de Estudios Históricos. Estos cursos se habían hecho muy populares, y atraían a la Colina de los Chopos a un cada vez mayor número de estudiosos extranjeros. Al constatar los nombres de los profesores que colaboraban en esta empresa de divulgación de la cultura española, no nos puede extrañar el éxito de la misma, pues entre ellas figuraban personalidades de la talla de Ramón Menéndez Pidal, Manuel Gómez Moreno, Américo Castro, Tomás Navarro Tomás, Ramiro de Maeztu, Federico de Onís, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Claudio Sánchez Albornoz, Pedro Sainz Rodríguez y Rafael Lapesa.

César M. Arconada, después de una visita a la Residencia, escribía el 15 de agosto de 1928 en *La Gaceta Literaria*:

Sepan ustedes ahí —en New York, en Baltimore, en California, en Londres...— Sepan ustedes —señoritas: alumnas lejanas de nuestro idioma...— Sepan ustedes estas noticias: Que el Centro de Estudios Históricos abre todos los veranos sus puertas —de la sabiduría— a los extranjeros. Que la Residencia abre sus pabellones monásticos a la coquetería femenina. Que el Centro envía el equipo más fuerte de sus profesores. Que la colina libérrima —linfa y chopos. Algo de morisco Albaicín— tiene frescura de sierra —saludos de Guadarrama—.

Arconada había quedado asombrado por la intensidad pedagógica del programa de aquel curso, y por el dinamismo administrativo de su director, Pedro Salinas. Y había notado que, al lado de Dámaso Alonso, Rafael Alberti, Concha Méndez y José Moreno Villa, se encontraba García Lorca, «poeta oficial de la Residencia».<sup>[69]</sup>

Algunos días antes —exactamente, el 25 de julio —Santiago Ontañón había visitado a Federico en la Residencia. El poeta, acompañado de algún amigo más, estaba tendido sobre su cama leyendo *Abc*. De repente se incorporó: «¡Fijaros lo que es la vida!», exclamaría. Le acababa de llamar la atención el siguiente relato:

#### *Crimen desarrollado en circunstancias misteriosas*

Almería 24, 1 tarde. En las inmediaciones de un cortijo de Níjar se ha perpetrado un crimen en circunstancias misteriosas.

Para la mañana de ayer se había concertado la boda de una hija del cortijero, joven de veinte años.

En la casa se hallaban esperando la hora de la ceremonia el novio y numerosos invitados. Como la hora se acercaba y la novia no llegaba ni aparecía por la casa, los invitados se retiraron contrariados. Uno de éstos encontró a una distancia de ocho kilómetros del cortijo el cadáver ensangrentado de un primo de la novia que iba a casarse, apellidado Montes Cañada, de treinta y cuatro años. A las voces de auxilio del que hizo el hallazgo acudieron numerosas personas que regresaban de la cortijada y la Guardia Civil, que logró dar con la novia, que se hallaba oculta en un lugar próximo al que estaba el cadáver y con las ropas desgarradas.

Detenida la novia, manifestó que había huido en unión de su primo para burlar al novio. La fuga la emprendieron en una caballería, y al llegar al lugar del crimen les salió al encuentro un enmascarado, que hizo cuatro disparos, produciendo la muerte a Montes Cañada.

También fue detenido el novio, quien niega toda participación en el crimen, que hasta ahora aparece envuelto en el mayor misterio.<sup>[70]</sup>

En días sucesivos toda la prensa sigue de cerca las averiguaciones de la justicia en relación con el *crime passionnel* de Níjar. Ontañón ha presenciado, aquel 25 de julio, el nacimiento de *Bodas de sangre*, obra que Lorca escribirá, con gran rapidez, cuatro años después.<sup>[71]</sup>

Entre los extranjeros que frecuentan la Residencia de Estudiantes este verano hay un joven norteamericano de veintidós años, Philip Cummings, que se hace amigo de Lorca. El 2 de agosto, a bordo del barco que le lleva a Estados Unidos, Cummings le escribe una simpática carta: «Nunca olvidaré España, la gente española, y especialmente mi poeta español —usted—, mi querido señor Lorca. Espero a ver unos versos de su poesía alguna vez por favor».<sup>[72]</sup> Al poco tiempo de llegar a Nueva York el verano siguiente, Federico pasará una temporada con Cummings en su casa de Eden Mills, Vermont. Como veremos después, el testimonio de Cummings acerca del granadino no carece de interés.<sup>[73]</sup>

Publicado el *Romancero gitano*, Federico vuelve inmediatamente a Granada donde, el 3 de agosto, *El Defensor* anuncia su llegada.<sup>[74]</sup> No regresará el poeta a Madrid hasta noviembre. Durante el verano y otoño le llegarán numerosas reseñas del libro, casi sin excepción elogiosas. Le llegarán también las reacciones de sus



amigos. El 24 de agosto le dice desde Murcia Juan Guerrero, a quien va dedicado el «Romance de la Guardia Civil Española»:

Creo será el libro de poesía que adquirirá mayor gloria popular de toda la obra poética de los poetas nuevos. Tus romances sabiamente recogidos del pueblo volverán a él, después de haber sido delicia en los paladares más finos de la España inteligente de nuestros días.

De un salto, te coloca este libro junto a los más grandes poetas de nuestra lengua.<sup>[75]</sup>

Vicente Aleixandre, que está pasando el verano en Miraflores de la Sierra, cerca de Madrid, le escribe el 7 de septiembre, al acabar de leer el *Romancero gitano*: «Te agradezco del todo la magnífica, la vehementísima fiesta de poesía a que me has convidado. Pocas veces — ¡qué pocas! — puede uno tan totalmente abandonarse a una fruición de belleza tan íntegra con tan absoluto contento».<sup>[76]</sup> En *El Defensor de Granada* Valentín Álvarez Cienfuegos dedica tres artículos al nuevo libro del «genial poeta granadino».<sup>[77]</sup> En la *Revista de Occidente*, Melchor Fernández Almagro publica una reseña que le agrada especialmente.<sup>[78]</sup> «Me ha gustado en extremo — le escribe — y me ha satisfecho tu modo de apreciar, tu *sentido común*, que casi no tiene ninguna persona que ejerce la crítica».<sup>[79]</sup>

### Desgarro amoroso

Federico, en Granada y fuera de ella, es ya un hombre indudablemente célebre. Pero, en vez de pasar estos meses de verano y otoño en un estado de euforia, el poeta es víctima otra vez de un desgraciado conflicto sentimental, condición que desvela discretamente en sus cartas a Jorge Zalamea y a Sebastia Gasch.

De la amistad de Federico con Zalamea se sabe poco, pero no cabe duda de que fue intensa. Rafael Martínez Nadal ha recordado el fervor que, en 1928, sentía Zalamea por Goethe, y sus conversaciones — en las cuales intervendría alguna vez Lorca — acerca de *Fausto*.<sup>[80]</sup> Y Carlos Morla Lynch nos ha dejado la siguiente descripción, correspondiente a 1932, de aquel joven:

Jorge Salamea [*sic*] es un muchacho colombiano, lleno de condiciones, amigo

muy apreciado de la juventud intelectual y especialmente de Federico, que lo distingue. Es un ser curioso, serio y reflexivo cuando está equilibrado; bullanguero y un tanto exaltado después de ingerir algunos *whiskies*. Vive con una joven amiga suya, de la cual tiene un niño. Un niño hermoso...

Posee Salamea [*sic*] un espíritu varonil dentro de una envoltura de aspecto frágil y linfático. Todo en él es transparente y sedoso; sus cabellos finos y naturalmente ondulados se soliviantan al contacto de la menor brisa. Sus ojos son de color indefinido, como las ondas glaucas de una laguna envuelta en niebla.<sup>[81]</sup>

Durante agosto de 1928, al poco tiempo de volver a Granada, Lorca le escribe a Zalamea. Espera una contestación rápida, pero ésta no llega. Y le escribe otra vez, preocupado. De la segunda carta conocemos dos fragmentos, publicados por el propio Zalamea menos de un año después de la muerte del poeta:

[I]

Yo hablo siempre igual y esta carta lleva versos míos inéditos, sentimientos de amigo y de hombre que no quisiera divulgar. Quiero y retequiero mi intimidad. Si le temo a la *fama estúpida* es por esto precisamente. El hombre famoso tiene la amargura de llevar el pecho frío y traspasado por linternas sordas que dirigen sobre él *los otros*...\*

Estoy enfrascado en la *Oda al Santísimo Sacramento del Altar*. Veremos a ver. Es difícilísima. Pero mi fe la hará.

Debajo de las alas del dragón hay un niño  
y en la luna que cruje, caballitos de sangre.  
El unicornio quiere lo que la rosa olvida  
y el pájaro pretende lo que las aguas vedan.  
Solo tú, Sacramento de luz en equilibrio,  
aquietabas la angustia del amor sin cadenas.  
Solo tú, Sacramento, manómetro que salva  
corazones lanzados a quinientos por hora.

Este verso, «El unicornio quiere lo que la rosa olvida», me gusta mucho. Tiene un encanto poético indefinido de conversación borrada.<sup>[82]</sup>

**\* La supresión indicada es del mismo Zalamea.**

[II]

Sentiría

que

te

hubieses

disgustado

por

la carta que te he mandado. ¿Es que un poeta no puede regañar a sus amigos díscolos? Vamos. No lo espero. Sería tonto. Y tú no eres tonto. ¿Qué sabes tú de lo que yo estoy sintiendo? No me hubiera quedado tranquilo sin decirte lo que te dije.

Pero bien te demostré que no estaba enfadado.

Adiós.

Ahora hago un poema que se llama «Academia de la rosa y el frasco de tinta». Es un poema cruel pero limpio. Dalí viene en septiembre. En su última carta me decía: «Tú eres una borrasca cristiana y necesitas de mi paganismo. La última temporada de Madrid te entregaste a lo que no debiste entregarte nunca. Yo iré a buscarte para hacerte una cura de mar. Será invierno y encenderemos lumbre. Las pobres bestias estarán ateridas. Tú te acordarás que eres inventor de cosas maravillosas y viviremos juntos con una máquina de retratar».

Es así este maravilloso amigo mío.

¿Tú no vienes a Granada? ¡Ven!

Adiós.

Otro adiós más sensible.

Adiós.

Y más lejano.

*Fede*

*ri*

*co.*<sup>[83]</sup>

La carta de Dalí citada por Lorca no se encuentra en el archivo de éste. ¿A qué se refería Salvador al aludir a «la última temporada de Madrid» durante la cual el poeta se habría entregado a lo que «no debió» entregarse nunca? Es posible que, informado por el propio Federico o por algún amigo de la Residencia, estuviera pensando en la relación de Lorca con Emilio Aladrén, por quien, como se ha señalado, sentía poco respeto. Tiende a confirmar esta hipótesis la segunda carta de Zalamea (no conocemos la primera), que merece ser reproducida íntegra:

No, Federico, no.

Desde antes de escribirte mi primera sabía que estabas disgustado conmigo. Y esto me gustaba. Si no te contesté antes... Paso por unos días horribles. Me siento relleno de aserrín, flojo y recuerdo a los tres hombres felices. ¡Tengo necesidad de libertarme de tantas cosas! Ahora, urgentemente, necesito cosas tuyas! Un baño de poesía tuya, limpia, fría (sí, la quiero así), llena de luces de cuchillos y de espejos de agua.

Debajo de las alas del dragón - - - - -

- - - - -

- - - - -

-----  
Solo tu Sacramento de luz en equilibrio

me han hecho feliz. Y la cita epistolar de Dalí. Mundo del que no quisiera estar desterrado y al que, tal vez, he penetrado sin derecho. Todavía cargo demasiadas cosas informes. Lo peor es que me aferro a ellas no sé bien si por orgullo o por disciplina. ¿Debo ir a Granada? Siento que lo necesito. Me has mostrado un camino nuevo y sería estúpido (e inútil) no seguirlo.

Ya quieren los ojos ver esa «Academia de la rosa y el frasco de tinta». Cópíame los versos que tengas.

No temas nunca la exhibición de tus cartas. Te quiero y me quiero demasiado para jugar a los manuscritos famosos.

El artículo de Andrenio\* y el de la *Gaceta Literaria*\*\* empiezan a mostrar la falta de poesía grande que había en España desde hacía siglos. No ven, no entienden, no sienten. Les has dado amor, misterio, formas, luces y no saben qué hacer con todas estas cosas. Yo les puedo perdonar porque nos acendran el goce de intuir siquiera tu verdad.

Envíame pronto ¡¡pronto!! versos tuyos. Me traerán tu necesaria presencia.

A E... no he vuelto a verle.

No veo a nadie. Mejor.

Ahora voy a soñar con Granada y contigo. Tengo seis horas limpias, talladas en cubo para este sueño. 6 horas y 6 lados en cada una hacen 36 imágenes tuyas.

JORGE<sup>[84]</sup>

\* Seguramente alude Zalamea al artículo de *Andrenio* sobre el *Romancero gitano* publicado en *La Vanguardia*, Barcelona, el 12 de agosto de 1928.

\*\* Aquí la referencia debe ser a la reseña del *Romancero gitano* hecha por Miguel Pérez Ferrero (*La Gaceta Literaria*, 15 de agosto de 1928), p. 2.

«E...», con toda probabilidad, es Emilio Aladrén, y el hecho de que Zalamea no escribe el nombre completo del escultor sugiere que está en el «secreto» de la relación de éste con Federico.

En cuanto a Dalí, ¿tenía realmente la intención de pasar una temporada con Lorca en Granada aquel otoño? Es imposible saberlo. Lo único cierto es que tal visita no tuvo lugar, ni entonces ni después.

Contestando a la carta de Jorge Zalamea, Federico le hace saber que él también ha padecido últimamente una grave depresión, sólo superada a fuerza de voluntad. La carta, una de las más conmovedoras que se conocen del poeta, reviste el extraordinario interés de revelar su lucha, en este atormentado verano de 1928, por impedir que puedan reconocerse en su obra los conflictos que le están desgarrando:

Querido Jorge: He recibido tu carta. Yo creí que estabas molesto. Celebro con todo mi pobrecito corazón (este desdichado hijo mío), que estés como antes, como la primera vez. Lo pasas mal y no debes. Dibuja un plano de tu deseo y vive en ese plano dentro siempre de una norma de belleza. Yo lo hago así, querido amigo... ¡y qué difícil me es!, pero lo vivo. Estoy un poco en contra de todos, pero la belleza viva que pulsan mis manos me conforta de todos los sinsabores. Y teniendo conflictos de sentimientos muy graves y estando *transido* de amor, de suciedad, de cosas feas, tengo y sigo mi norma de alegría a toda costa. No quiero que me venzan. Tú, no debes dejarte vencer. Yo sé muy bien lo que te pasa.

Estás en una triste edad de duda y llevas un problema artístico a costas, que no sabes cómo resolver. No te apures. Ese problema se soluciona solo. Una mañana empezarás a ver claro. Lo sé. Me apena que te pasen cosas malas. Pero debes aprender a vencerlas sea como sea. Todo es preferible a verse comido, roto, machacado por ellas. Yo he *resuelto* estos días con voluntad uno de los estados más dolorosos que he tenido en mi vida. Tú no te puedes imaginar lo que es pasarse noches enteras en el balcón viendo una Granada nocturna, *vacía* para mí y sin tener el menor consuelo de nada.

Y luego... procurando constantemente que tu estado no se filtre en tu poesía, porque ella te jugaría la trastada de abrir lo más puro tuyo ante las miradas de los que no deben *nunca* verlo. Por eso, por disciplina, hago estas *academias* precisas de ahora y abro mi alma ante el símbolo del Sacramento, y mi erotismo en la *Oda a*

*Sesostris*, que llevo mediada.

Te hablo de estas cosas, porque tú me lo pides; yo no hablaría más que de lo que, exterior a mí, me hiere de lejos de una manera segura y sapientísima.

¡Pero me defiendo! Soy más valiente que el Cid (Campeador).

Esta Oda a *Sesostris* te gustará, porque entra dentro de mi género *furioso*. La Oda al Sacramento está ya casi terminada. Y me parece de una gran intensidad. Quizá el poema más grande que yo haya hecho.

La parte que hago ahora (tendrá más de trescientos versos en total) es «Demonio, segundo enemigo del alma», y eso es fuerte.

Honda luz cegadora de materia crujiente,

luz oblicua de espadas y mercurio de estrella,

anunciaban el cuerpo sin amor que llegaba

por todas las esquinas del abierto domingo.

Forma de la belleza sin nostalgia ni sueño.

Rumor de superficies libertadas y locas.

Medula de presente. Seguridad fingida

de flotar sobre el agua con el torso de mármol.

Cuerpo de la belleza que late y que se escapa.

Un momento de venas y ternura de ombligo.

Amor entre paredes y besos limitados,

con el miedo seguro de la meta encendida.

Bello de luz, oriente de la mano que palpa.

Vendaval y mancebo de rizos y moluscos,

fuego para la carne sensible que se quema

níquel para el sollozo que busca a Dios volando.

Me parece que este Demonio es bien Demonio. Cada vez esta parte se va haciendo más oscura, más metafísica, hasta que al final surge la belleza cruelísima del enemigo, belleza hiriente, enemiga del amor.

Adiós. Te he dado la lata. Un abrazo muy cariñoso de

FEDERICO

Escríbeme.<sup>[85]</sup>

De las «academias», compuestas expresamente como defensa contra la tentación o el peligro de revelar conflictos personales, sólo sabemos que una de ellas, como hemos visto, se titulaba «Academia de la rosa y el frasco de tinta». Pero ni de ella ni de las otras se conoce fragmento alguno.

En cuanto a la *Oda a Sesostris*, en la cual el poeta dice «abrir» su erotismo, Lorca añade algunos detalles en una carta a Sebastià Gasch, escrita en septiembre: «Hago también la *Oda a Sesostris, el Sardanápalo de los griegos*, llena de humor y llanto y ritmo dionisiaco».<sup>[86]</sup> El borrador de este poema, que es casi seguro que el poeta no terminó, consta de cuarenta y ocho versos, y tiene un gran interés biográfico pues, con toda probabilidad, Lorca quiso proyectar en él sus preocupaciones homosexuales, como ha señalado André Belamich en los comentarios que acompañan su traducción del manuscrito al francés (manuscrito todavía inédito en español en el momento de redactar estas líneas).<sup>[87]</sup> Sardanápalo, como apunta Belamich, fue, según los autores griegos, el último rey de Asiria (aunque, en realidad, personaje ficticio), y era reputado como invertido.<sup>[88]</sup> El narrador del esbozo lorquiano subraya esta característica del rey, dirigiéndose a él en estos términos: «En el harem bordabas arrullado / por tijeras de negros cortadores. / Gran mariquita asirio...».

Los primeros veintiocho versos del borrador evocan a Sardanápalo. Los ocho siguientes a los marineros griegos. Y los últimos doce al faraón Sesostris, que «se peinaba en su pirámide / con un peine de avispas y marfiles». Tal vez se trataba de Sesostris III, «tipo ideal de vencedor egipcio», según precisa André Belamich.<sup>[89]</sup> No parece descabellado deducir, a la vista de los versos del poema que conocemos, que



la intención de Lorca era describir a continuación el encuentro de Sardanápalo y Sesostris, pero tampoco se puede avanzar tal hipótesis con certidumbre, ni hacer conjeturas fiables sobre las posibles consecuencias de tal encuentro. El gran interés del esbozo, de todas maneras, reside en que, diez meses antes de partir para Nueva York, Lorca ha empezado a construir un ambicioso poema en el cual se roza el tema de la homosexualidad. Este ensayo fracasado prepara el terreno, indudablemente, para la *Oda a Walt Whitman*, escrita poco después de llegar el poeta a Estados Unidos en el verano de 1929.

Por lo que toca a la *Oda al Santísimo Sacramento*, que desde principios de 1928 le ocupa, volveremos a ella más adelante.

Lorca, entusiasmado con la cabeza suya en escayola ejecutada por Emilio Aladrén, había decidido hacer lo posible por dar publicidad a esta obra del joven escultor, todavía poco conocido. Una reproducción de la misma acompañó la reseña del *Romancero gitano*, debida a Miguel Pérez Ferrero, publicada en *La Gaceta Literaria* el 15 de agosto, pero ello no sirvió de nada toda vez que no se mencionó el nombre del artista.<sup>[90]</sup> Lorca acudió luego a Cipriano Rivas Cherif a quien, poco después de volver a Granada, le pidió que interviniera para ver si había alguna manera de insertar una fotografía de la cabeza en las páginas de huecograbado de *Abc*. El fragmento de esta carta que se ha conservado demuestra hasta qué punto se sentía Lorca identificado entonces con su *protégé*:

Yo quisiera que se reprodujera en algún sitio, bien reproducido, no por mí, *naturalmente*, sino por él y por su familia.

Si en el *ABC* pudiera reproducirse bien, yo te enviaría la foto. Esto no es *compromiso*, de ninguna manera. Si a ti te ocasiona la más leve molestia, quiere decir que no se hace; pero si es fácil que salga *decentemente puesto*, me gustaría dar esta sorpresa a un buen amigo mío *artista novel*. Esto en la más discreta reserva. Me sonrojo un poco de pedir que salga como foto mía en los papeles, pero te repito que se trata de otra persona, aunque sea yo el modelo. En esto me parezco a Melchorito, que *coloca* poemas, dibujos y prosas de sus amigos y ha sido en cierto modo *lanzador* del pimiento picante de Maruja Mallo. Contéstame, Cipri. Ponte bueno, requetebueno. Te abraza estrechamente tu amigo

FEDERICO

Muchísimos recuerdos de mi familia, que dice eres simpatiquísimo. «Es un hombre de talento que sabe ir por la vida», ha dicho mi padre.<sup>[91]</sup>

Rivas Cherif sabía, indudablemente, «ir por la vida». Pero no se sentía muy dispuesto a aceptar el papel que en este caso le quería endilgar Federico, y le contestó el 28 de agosto:

No están en Madrid Juan Ignacio Luca de Tena ni Luis Calvo, únicas gentes de A.B.C. con quien tengo relación para la gestión que me pides; pero sospecho desde luego que no querrán, porque para hacerlo bien como tú quieres tenía que interesarle al A.B.C. el escultor (Benlliured\* por ejemplo) o el retratado, y aunque por este lado se puede intentar, también estimarán que es un reclamo gratis ... De todos modos, en cuanto venga uno u otro se lo diré. Donde sería más fácil, pero no te gustará, es en *Nuevo Mundo* o en *Estampa*. En ese caso convendría que le mandarás tu libro a José Francés y a Vicente Sánchez Ocaña...<sup>[92]</sup>

**\* Se trata del famoso escultor valenciano Mariano Benlliure (1866-1947).**

No saldría en *Abc*, ni en *Nuevo Mundo* ni *Estampa*, una fotografía de la escultura de Aladrén, pero sí en *El Defensor de Granada*, el 11 de septiembre, donde acompaña la segunda entrega de un largo artículo de Valentín Álvarez Cienfuegos sobre el *Romancero gitano*. Según rezaba el pie de la fotografía —¿redactado por el propio Lorca?— «La personalidad de este joven escultor comienza a destacarse entre los artistas de la última generación como una de las más brillantes promesas de la juventud». Federico pensaba dar a conocer la fotografía también en la edición de *Mariana Pineda* que preparaba *La Farsa* para su número del 1 de septiembre de 1928. «Hoy he recibido el paquete de las “fotos” y los dibujos —le escribe el director de la revista, Valentín de Pedro, el 20 de agosto—. Poco después recibí tu carta. Lo que no he recibido aún es la foto de tu retrato».<sup>[93]</sup> Si el poeta mandó ésta a Madrid, lo que no sabemos, no llegó a tiempo para ser reproducida en dicha publicación. De todas maneras, no podía quejarse Emilio Aladrén de Federico: hacía todo lo posible por darle a conocer.\*

**\* Otra fotografía de la cabeza aparecería en la revista madrileña *Cosmópolis* (agosto 1929), y al año siguiente, durante la estancia de Lorca en Cuba, en la revista *Social*, de La Habana (abril 1930, p. 106).**

## Un interesante pleito poético

El 4 de septiembre Lorca fecha el borrador de una prosa titulada, primero, *Técnica del abrazo*. (*Poema aclaratorio de varias actitudes*) y luego, tachado este título, *Últimos abrazos* (*Pequeño homenaje a un cronista de salones*).<sup>[94]</sup> A mediados del mes le manda el texto, ya titulado *Nadadora sumergida*. *Pequeño homenaje a un cronista de salones*, a Sebastià Gasch, para su publicación en *L'Amic de les Arts*, acompañándolo de otra prosa, *Suicidio en Alejandría*, de inspiración y hechura parecidas, y de varios dibujos. Por lo que le dice Lorca al crítico catalán, podemos deducir que *Suicidio en Alejandría* se compondría en las mismas fechas que *Nadadora sumergida*:

Mi querido Sebastián: Ahí te mando los dos poemas. Yo quisiera que fueran de tu agrado. Responden a mi nueva manera *espiritualista*, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina.

Son los primeros que he hecho. Naturalmente, están en prosa porque el verso es una ligadura que no resisten. Pero en ellos sí notarás, desde luego, la ternura de mi actual corazón.

Siempre te agradezco los elogios a mis dibujos. Debo publicar un libro.

Insiste con Dalí para que venga a Granada.

Yo, como siempre, tengo una enorme gana de ir a Barcelona y estar con vosotros, contigo, paseando por las Ramblas, por el prodigioso puerto, por los merenderos de Montjuïc [*sic*], donde tan bien lo pasamos.

Escríbeme. Los dibujos que publicáis te quedas tú con ellos. Te los regalo. Y te vas haciendo una colección de pequeñas tonterías. Adiós, Sebastián. Recibe un abrazo entrañable de

FEDERICO<sup>[95]</sup>

Las dos prosas, que se publicarán en el número de *L'Amic* correspondiente al

30 de septiembre de 1928 después de un texto surrealista de Dalí, *Peix perseguit per un raïm* («Pez perseguido por un racimo de uvas»), continúan, de hecho, la línea iniciada, a finales de 1927, con *Santa Lucía y San Lázaro*. Y demuestran que, pese a sus afirmaciones en contra, Lorca se encuentra en estos momentos muy atraído por el surrealismo. Es probable, además, que la yuxtaposición del texto daliniano con los de Lorca no fuera fortuita, dada la estrecha amistad que relacionaba a ambos creadores con Gasch y con otros redactores de la revista sitgetana. Pero hay más, de *Peix perseguit per un raïm* existe una versión en castellano mandada por el pintor a Federico y que lleva la indicación: «Dedicado a una conversación de Federico García Lorca con la Lydia» (dedicatoria que no figura en el texto publicado en *L'Amic*).<sup>[96]</sup> Y entre *Peix perseguit* y las dos prosas de Federico existen varios puntos de contacto: escenarios de playa, personajes —la Baronesa de X en Dalí, la Condesa de X en *Nadadora sumergida*—, tono irónico, alusiones al *whisky*, automóviles, tendencia o querencia de los objetos a metamorfosearse...

En la primera parte de *Nadadora sumergida*, el narrador, que ahora dice saber «lo que es despedirse para siempre», se dirige a la Condesa de X y le refiere el «último abrazo» de su gran amor, abrazo «tan perfecto, que la gente cerró los balcones con sigilo»:

Una noche, el demonio puso horribles mis zapatos. Eran las tres de la madrugada. Yo tenía un bisturí atravesado en mi garganta y ella un largo pañuelo de seda. Miento. Era la cola de un caballo. La cola del invisible caballo que me había de arrastrar. Condesa: hace usted bien en apretarme la mano.

Empezamos a discutir. Yo me hice un arañazo en la frente y ella con gran destreza partió el cristal de su mejilla. Entonces nos abrazamos.

Ya sabe usted lo demás...

Condesa: aquel último abrazo tuvo tres tiempos y se desarrolló de manera admirable.

Desde entonces dejé la literatura vieja que yo había cultivado con gran éxito.

Es preciso romperlo todo para que los dogmas se purifiquen y las normas tengan nuevo temblor.

Es preciso que el elefante tenga ojos de perdiz y la perdiz pezuñas de unicornio.

Por un abrazo sé yo todas estas cosas y también por este gran amor que me desgarró el chaleco de seda...<sup>[97]</sup>

De los dibujos enviados por Lorca a Gasch con sus dos prosas, la que se publicó en *L'Amic de les Arts* como ilustración a *Nadadora sumergida* nos parece de indudable interés biográfico. Veámoslo:



Las cabezas de estos dos cuerpos que se funden, al lado del mar, en el

«último abrazo» del primitivo título de la prosa, ¿representan las de Lorca y de Dalí? Es muy probable. La de la izquierda, más ancha que la otra, tiene mucho pelo y cierto parecido con los autorretratos del poeta que conocemos.<sup>[98]</sup> La de la derecha es ovalada y parece no tener pelo —alusión, cabe pensar, al Dalí que, durante el servicio militar, se ha visto obligado a llevar aquél muy corto.

Pero hay más. El narrador de *Nadadora sumergida* declara, sin ambages, que a raíz del desgarrador último abrazo en la playa ha abandonado la «literatura vieja» que hasta entonces cultivaba con gran éxito. Esta prosa, no hay que olvidarlo, está fechada 4 de septiembre de 1928. Por los mismos días Lorca ha recibido una larga carta de Dalí en la cual éste, desde Cadaqués, expresa su opinión — radicalmente adversa— del *Romancero gitano*, hace un acendrado panegírico del surrealismo y le urge a abandonar «las normas de la poesía antigua».

La carta de Dalí no lleva fecha, pero, toda vez que sabemos que llegó a manos del poeta con anterioridad al 8 de septiembre, parece razonable deducir que su lectura provocaría en éste una fuerte reacción y la composición, el 4, de *Nadadora sumergida*, resultado, ella misma, del esfuerzo de Lorca por que, como dice el narrador de la prosa, «las normas tengan nuevo temblor».

He aquí la importantísima carta de Dalí (cuyas tachaduras señalamos entre corchetes):

Querido Federico: He leído con calma tu libro del que no puedo estarme de comentar algunas cosas. Naturalmente me es imposible coincidir en nada a la opinión de los grandes puercos putrefactos que lo han comentado. Andrenio,\* ect ect. pero creo que mis opiniones que cada día van *concretandose* en torno de la poesía pueden interesarte algo.

I Me parece lo mejor del libro lo *ultimo*, martirio de Santa Olalla, pedazos del incesto —*Rumor de rosa encerrada*— estas cosas pierden ya buena parte de costumbrismo, son mucho menos anecdótico que los demás ect. *Lo peor* me parece lo de aquel senyor que *se la llevo al rio*. La *gracia* producto de un estado de espíritu vasado en la apreciación deformada sentimentalmente por el *anacronismo*. Lo de las enaguas del santito en su alcoba (San Gabriel)\*\* me es hoy en que en toda producción solo admito la *rabia* en el crearla, una especie de inmoralidad —eso es lo que a sido empleado por los Franceses por el —esprit— Frances, asqueroso i inatmisible —Cocteau— ect. i del que todos hemos estado contagiados.

II Tu poesía actual cae de lleno dentro *de la tradicional*, en ella atvierto la

substancia *poetica mas gorda que ha existido*: pero! ligada en absoluto a las normas de la poesia antigua, incapaz de emocionarnos ya ni de satisfacer nuestros deseos actuales —Tu poesia esta ligada de piez i brazos [*al arte*] a la poesia vieja — Tu quizas creeras atrevidas ciertas imagenes, o encontraras una dosis crecida de irracionalidad en tus cosas, pero yo puedo decirte que tu poesia se mueve dentro de la *ilustracion* de los lugares comunes mas estereotipados i mas conformistas — [*o gran Federico Tu*] — Precisamente estoy convencido que el esfuerzo oy en poesia solo tiene sentido con la evasión de las ideas que nuestra inteligencia a ido forjando [*sobre la realidad deseando una irrealdad*] artificialmente, asta dotar a *estas* de su exacto sentido real.

En Realidad, no hay ninguna relación entre dos danzantes i un panal de abejas, a menos que sea la relacion que hay entre Saturno i la pequeña cuca que duerme en la crisalida o a menos de que en realidad no exista *ninguna diferencia* entre la pareja que danza i un panal de abejas.

Los minutereros de un reloj (no te figes en mis ejemplos que no los busco, precisamente, poeticos) empiezan a tener un valor real en el momento en que dejan de señalar las oras del reloj i perdiendo su ritmo *circular* i su mision arbitraria a que nuestra inteligencia los a sometido (señalar las horas), se *evaden* del tal reloj para articularse al sitio que corresponderia al sexo de las miguitas del pan.

Tu te mueves dentro de las nociones aceptadas i antipoeticas, — hablas de un ginete i este supones que va arriva de un caballo i que el caballo galopa, *esto es mucho decir*, por que en *realidad*, seria *conveniente averiguar* si realmente es el ginete el que va arriva, si las riendas no son una continuacion organica de las mismisimas manos, si en realidad mas veloz que el caballo resultan que son los pelitos de los cojones del ginete i que si el caballo precisamente es algo inmovil aderido al terreno por raizes vigorosas... ect ect. Figurate pues lo que es llegar como tu haces al concepto de un Gardia civil —

Poeticamente,

un guardiacivil en realidad no existe... a menos que sea una alegre i mona silueta viva i reluciente precisamente por sus calidades i sus piquitos que le salen por todos lados i sus pequeñas correas que son parte visceral de la misma vestiecita ect ect



Pero tu, ...putrefactamente —el guardia civil— que hace? tal tal —tal. tal. irrealidad irrealidad.

—anti poesia—

formación de nociones arbitrarias de las cosas: Hay que dejar las cositas *libres* de las ideas convencionales a que la inteligencia las a querido someter — Entonces estas cositas monas ellas solas obran de acuerdo con su real i *consustancial* manera de ser — Que ellas mismas decidan la dirección del curso de la proyección de sus sombras! i a lo mejor lo que creiamos que haria una sombra mas espesa no hace sombra. ect ect —Feo. bonito? palabras que an dejado de tener todo sentido — Horror, eso es otra cosa, eso lo que nos proporciona lejos de todo *estilo* el conocimiento poetico de la realidad, ya que el lirismo solo es posible dentro de las nociones mas o menos aproximativas que nuestra inteligencia puede percibir de la realidad.

[Y *una rosa es una vestia ect ect*] *saldra* un *articulo* dedicado a ti en la Gaceta en que hablo de estos usos, i ademas de la importancia del dato estrictamente obgetivo obtenido antiartisticamente por un riguroso metodo analitico.

pero dejemos, yo cada dia puedo escribir menos asi en cartas, en canvio hago largos i substanciosos articulos llenos de ideas.

Federiquito, en el libro tuyo que me lo he llevado por esos sitios minerales de por aqui a leer, te he visto a ti, la vestiecita que tu eres, vestiecita erótica con tu sexo i tus *pequeños ojos de tu cuerpo*, i tus pelos i tu miedo de la muerte i tus ganas de que si te mueres *se enteren los señores*,\* tu misterioso espiritu echo de pequeños *enigmas* tontos, de una estrecha correspondencia horóscopa i tu dedo gordo en estrecha correspondencia con tu polla i con las humedeces de los lagos de baba de ciertas especies de planetas peludos que hay — Te quiero por lo que tu libro revela que eres, que es todo el rebes de la realidad que los putrefactos an forjado de ti, un gitano moreno de cabello negro, corazón infantil ect ect., todo ese Lorca *Nestoriano*\*\* decorativo antireal, inexistente, solo posible de haber sido creado por los cerdos artistas lejos de los pecitos i de los ositos i siluetas blondas, duras, i liquidas que nos rodean ect ect.

ti vestia con tus pequeñas huñas —ti que abeces la muerte te coge la mitad el cuerpo, o que se suve por [*el brazo asta*] las uñitas asta el ombro en esfuerzo esterilísimo; yo he vevido la muerte en tu espalda en aquellos momentos en que te ausentabas de tus grandes brazos que no eran otra cosa que dos fundas crispadas

del plegamiento inconciente e inutil del planchado de las tapices de la residencia; ... a ti, al Lenguado que se ve en tu libro quiero i admiro, a ese lenguado gordo que el día que pierdas el miedo te cagues con los Salinas, abandones la Rima, en fin el arte tal como se entiende entre los puercos —arás cosas divertidas, orripilantes, crispadas, poeticas como ningun poeta a realizado.

adios — CREO en tu inspiración, en tu *sudor*, en tu fatalidad astronomica

Este invierno [*sic*] te invito a l'anzarnos en el *vacio* Yo ya estoy en el desde hace dias, nunca abia tenido tanta seguridad

ahora se algo de *Estatuaria* i de claridad REAL ahora lejos de toda Estetica

Abrazos DALÍ

El surrealismo es *uno* de los medios de Evasion Es *esa* Evasion lo importante.

Yo voy teniendo mis maneras al margen del surrealismo, pero esto es algo vivo — Ya ves que no hablo de el como antes, tengo la alegría de pensar muy distintamente de el verano pasado qué fino he?<sup>[99]</sup>

\* «**Andrenio**», «**Romancero gitano**», *La Vanguardia*, Barcelona, 12 de agosto de 1928.

\*\* Dalí se confunde. Se trata del romance dedicado a San Miguel.

\*\*\* Dalí alude, con estas citas, a «Muerto de amor» y a «El empleado».

\*\*\*\* Alusión a Néstor Martín F. de la Torre, pintor de efebos.

Dalí es perfectamente consciente del cambio operado en su visión del mundo y del arte desde el verano de 1927 —es decir, desde la época de la larga estancia de Federico en Barcelona, Figueras y Cadaqués— por el cada vez más estrecho contacto con el superrealismo. El Dalí de septiembre de 1928 está en plena rebelión contra lo que considera la realidad convencional (que él define como «irrealidad») y, como siempre, está dispuesto a arremeter contra cualquier punto de vista no acorde con el suyo. No cabe duda de que Lorca leyó con suma atención la crítica del

*Romancero gitano* que le hizo el pintor. A Gasch le comenta:

Ayer me escribió una carta muy larga Dalí sobre mi libro (¿lo has recibido ya? Yo te lo mandé hace días). Carta aguda y arbitraria que plantea un pleito poético interesante. Claro que mi libro no lo han entendido los putrefactos, aunque ellos digan que sí.

A pesar de todo, a mí ya no me interesa nada o casi nada. Se me ha muerto en las manos de la manera más tierna. Mi poesía tiende ahora otro vuelo más agudo todavía. Me parece que un vuelo personal.<sup>[100]</sup>

Si la crítica de Dalí era «aguda y arbitraria», si planteaba «un pleito poético interesante», también constituía el rechazo de una faceta fundamental del temperamento poético y humano de Lorca. Todo ello se refleja, a nuestro juicio, en *Nadadora sumergida* y el dibujo que la acompaña: es el adiós al mundo andaluz del *Romancero* y, parece intuirlo Lorca, el adiós al gran amigo catalán, a quien, inútilmente, el poeta tratará de atraer a Granada en estos días. Se está proyectando un número especial de *gallo* dedicado al pintor ampurdanés. «Éste va a venir a Granada —escribe Lorca a Gasch— y le debemos este homenaje. Aconséjale tú en tus cartas que venga. Dile que le hace falta, como es verdad, una visita a este importante Sur. No te puedes imaginar con qué alegría le esperamos».<sup>[101]</sup> «Insiste con Dalí que venga a Granada», le urge en otra carta.<sup>[102]</sup> Pero los esfuerzos de ambos fracasarán.

Dalí, en estos momentos, se siente más cerca de Buñuel que de Lorca, algo que éste, probablemente, no sospecha. La reacción del aragonés ante el *Romancero gitano* ha sido tan próxima a la de Dalí que parece indudable que comentaron juntos el libro después de una visita del cineasta a Cadaqués durante el verano de 1928. El 14 de septiembre le escribe Buñuel a Pepín Bello:

A Federico lo vi en Madrid, volviendo a quedar íntimos; así mi juicio te parecerá más sincero si te digo que su libro de romances *El romancero gitano* me parece ...\* muy malo. Es una poesía que participa de lo fino y *aproximadamente* moderno que debe tener cualquier poesía de hoy para que guste a los Andrenios, a los Baezas y a los poetas maricones y cernudos de Sevilla. Pero de ahí a tener que ver con los verdaderos, exquisitos y grandes poetas de hoy existe un abismo. Abro el libro al azar:

San Miguel lleno de encajes

En la alcoba de su torre  
Enseña sus bellos muslos  
Ceñido por los faroles  
(Bueno y qué!).

Hay dramatismo para los que gustan de esa clase de dramatismo flamenco; hay alma de romance clásico para los que gustan de continuar por los siglos de los siglos los romances clásicos; incluso hay imágenes magníficas y novísimas, pero muy raras y mezcladas con un argumento que a mí se me hace insoportable y que es lo que tiene llenas de menstruaciones las camas españolas. Desde luego lo prefiero a Alberti, que está tocando los límites del absurdo lírico... Nuestros poetas exquisitos, de élite auténtica, antipopulacheros, son: Larrea, el primero; Garfias (lástima de su limitación y escasez de imaginación; sus efusiones serían divinas si tuviera sólo la mitad de fantasía de Federico); Huidobro; a veces el histrión de Gerardo Diego, y, la verdad, los demás a mí no me *excitan* como al grupo de Mediodía.<sup>[103]</sup>

**\* Aquí hay, evidentemente, un corte. Pepín Bello insistió, ante nuestra petición de que nos mostrara el original, en que no lo posee. ¿Dónde estará?**

La carta de Buñuel hace sospechar que el cineasta ha leído, en *La Gaceta Literaria* (de la cual, no lo olvidemos, es colaborador), la «postal ibérica» de Alejandro Collantes de Terán, citada antes, en la que éste evoca la impaciencia de los redactores de la revista sevillana *Mediodía* por conseguir ejemplares del *Romancero gitano*. Es interesante comprobar otra vez, además, el desprecio que sentía el aragonés por los homosexuales (la alusión a «los poetas maricones y cernudos de Sevilla» no sorprenderá a los que algo saben de Buñuel), así como el poco aprecio que le merece en general Andalucía, región que, por más señas, todavía desconoce, así como Dalí. Pepín Bello ha confirmado que entonces Buñuel «no le tenía demasiada simpatía a Andalucía», ni sentía entusiasmo por los poetas y artistas procedentes de allí.<sup>[104]</sup> Y no podemos dudar que este desdén pesaría en las apreciaciones de Dalí, siempre impresionable.

Podemos comparar esta carta de Buñuel a Pepín Bello con una de Dalí a Gasch, escrita en noviembre de 1928, acerca, asimismo, del *Romancero gitano*. En «Panorama», su columna habitual de *L'Amic de les Arts*, Lluís Montanyà acababa de

elogiar el nuevo libro de Lorca en un largo y extático artículo, insistiendo en las cualidades misteriosas, atávicas, del mundo poético del granadino y subrayando —demasiado, tal vez— los aspectos «gitanos» del mismo. Y comenta Dalí (traducimos del catalán):

Con Montanyà tampoco estoy totalmente de acuerdo — Del *Romancero* me repugna todo lo que tiene de trágico, de gitanismo, etc., yo creo que allí lo bueno son el maridaje imprevisto de ciertas *palabras*, el uso inadecuado (adecuadísimo) de ciertas cualidades, y sobre todo una inspiración erótica inconsciente (idiota, que no hay que confundir con la misteriosa), sobre todo para mí lo mejor es «El martirio de Santa Olalla» (dentro de la poesía), o sea lo importante es lo latente no lo realizado y ya sabes la enorme estima y admiración que siento por Lorca — Lo que me gusta más de todo el artículo de Montanyà es eso de que [Lorca] les dará muchas sorpresas — *eso yo se lo garantizo*.<sup>[105]\*</sup>

Durante septiembre, mientras sigue esperando la llegada de Dalí, Federico impulsa la preparación del tercer número de *gallo*. «El *gallo* apenas he llegado yo a Granada quiero que salga inmediatamente», le escribe a Gasch<sup>[106]</sup> quien, poco tiempo después, manda un artículo sobre el pintor Manuel Ángeles Ortiz que entusiasma a Lorca y a sus compañeros de redacción.<sup>[107]</sup> El 21 de septiembre *Constancio* —Constantino Ruiz Carnero— apunta en su «Silueta del día» de *El Defensor* que no sólo están preparando los «gallistas» una nueva salida de su revista sino que también reaparecerá pronto *Pavo*. *Constancio* ha podido constatar la frenética actividad nocturna que en estos momentos están desplegando, en el Café Alameda, los redactores de *gallo*:

**\* En su artículo, publicado en el número de *L'Amic* correspondiente al 31 de octubre de 1928, Montanyà había escrito, después de atacar a los intelectuales «burgueses» que no han comprendido más que los elementos superficiales del *Romancero*: «Federico García Lorca, sin embargo, les reserva todavía muchas sorpresas» («Federico García Lorca, però, els reserva moltes sorpreses encara»).**

Nuestros buenos y admirados amigos los jóvenes de la vanguardia literaria granadina piensan reanudar la publicación de *gallo*. Ya les hemos sorprendido en la ardua y generosa tarea de escribir artículos y versos demoledores en la mesa propicia, aunque inocente, del café. Es allí donde la fervorosa grey, capitaneada por el señor García Lorca, prepara por las noches, entre sorbos de café y de limonada, la nueva explosión vanguardista para inquietar e indignar a los buenos y pacíficos

burgueses que admiran aún a los escritores putrefactos del pasado siglo. Las gentes apacibles que toman asiento en las mesas de al lado, bajo la fronda rumorosa y mayestática de los árboles del Campillo, ignoran lo que allí se trama. A esta ignorancia se debe la tranquilidad con que toman el fresco y hablan de sus asuntos, sin sospechar que junto a ellos, en una mesa que será histórica, hay un volcán en erupción literaria...<sup>[108]</sup>

A principios de octubre, Federico le anuncia a Jorge Zalamea que la revista se está tirando.<sup>[109]</sup> Pero luego a finales de mes o principios de noviembre le confiará a Gasch que «El gallo se está retrasando por muchas cosas».<sup>[110]</sup> Es la última referencia de Lorca a *gallo* que se conoce hasta ahora. ¿Qué fueron las «muchas cosas» que impidieron la salida del tercer número de la revista? Hay que suponer que la principal fue económica, pues el entusiasmo no faltaba, y en cuanto a colaboraciones, el hecho de que *gallo* ya se estuviera tirando a principios de octubre es contundente. Por lo que toca al contenido del fallado tercer número de la revista sabemos que hubiera incluido, además del artículo de Gasch sobre Manuel Ángeles Ortiz, el diálogo *Quimera* de Lorca —texto parecido a *El paseo de Buster Keaton* y *La doncella, el marinero y el estudiante*—, y un fragmento de la *Fábula de Equis y Zeda* de Gerardo Diego.<sup>[111]</sup>

Hemos visto que, en su larga carta a Lorca sobre el *Romancero gitano*, Dalí había anunciado la próxima aparición de un artículo suyo, dedicado al poeta, sobre los temas desarrollados en dicha misiva. El trabajo en cuestión, titulado «Realidad y sobrerrealidad», se publica (sin la prometida dedicatoria a Lorca) en *La Gaceta Literaria* el 15 de octubre de 1928.<sup>[112]</sup> A Federico probablemente le sorprendería entonces encontrarse con que el artículo daliniano no sólo repetía las ideas expuestas en la carta, sino que reproducía textualmente, o casi, frases y hasta párrafos enteros de la misma, con algún que otro cambio requerido por la delicadeza (los «pelitos de los cojones del ginete», por ejemplo, se han metamorfoseado, decorosamente, en los «pelitos del brazo» del mismo personaje).

En aquella carta Dalí había declarado: «Presisamente estoy convencido que el esfuerzo oy en poesia solo tiene sentido con la evasión de las ideas que nuestra inteligencia a ido forjando artificialmente, asta dotar a *estas* de su exacto sentido real», añadiendo en una posdata que «El surrealismo es *uno* de los medios de Evasion. Es esa Evasion lo importante». No era la primera vez que Salvador había suscitado en sus cartas a Lorca el tema de la *evasión* estética. Pero sus palabras acerca de ello en esta contundente epístola teórica (tal vez la última carta que le escribiría al poeta hasta pasados varios años) hacen mella especial en la sensibilidad de Lorca, teniendo el efecto de hacerle meditar profundamente sobre su postura

estética actual y de que él también empiece a defender una teoría de evasión poética. Una indicación del cambio que se está operando en el espíritu del poeta, después de su etapa «aséptica», la encontramos en una carta de principios de otoño a Jorge Zalamea, en la cual alude otra vez a la crisis que le sacude, y se refiere a la poesía que ahora le ocupa:

Has debido pasar un mal verano. Ya afortunadamente entra el otoño, que me da la vida. Yo también lo he pasado muy mal. Muy mal. Se necesita tener la cantidad de alegría que Dios me ha dado para no sucumbir ante la cantidad de conflictos que me han asaltado últimamente. Pero Dios no me abandona nunca. He trabajado mucho y estoy trabajando. Después de construir mis Odas, en las que tengo tanta ilusión, cierro este ciclo de poesía para hacer otra cosa. Ahora tengo una poesía de *abrirse las venas*, una poesía *evadida* ya de la realidad con una emoción donde se refleja todo mi amor por las cosas y mi *guasa* por las cosas. Amor de morir y burla de morir. Amor. Mi corazón. Así es.

Todo el día tengo una actividad poética de fábrica. Y luego me lanzo a lo del hombre, a lo del andaluz puro, a la bacanal de carne y de risa. Andalucía es increíble. Oriente sin veneno, Occidente sin acción. Todos los días llevo sorpresas nuevas. La bella carne del Sur te da las gracias después de haberla pisoteado.

A pesar de todo, yo no estoy bien ni soy feliz. Hoy hace un día gris en Granada de *primera calidad*. Desde la Huerta de San Vicente (mi madre se llama Vicenta) donde vivo, entre magníficas higueras y nogales corpulentos, veo el panorama de sierras más bello (por el aire) de Europa...

Al final de la carta añade una posdata:

¡Qué estés alegre! Hay necesidad de ser alegre, el *deber* de ser alegre. Te lo digo yo, que estoy pasando uno de los momentos más tristes y desagradables de mi vida.<sup>[113]</sup>

Poesía «de *abrirse las venas*», poesía «*evadida* ya de la realidad»: ¿se refiere Lorca con ello a *Nadadora sumergida* y *Suicidio en Alejandría*, publicadas en el número de *L'Amic de les Arts* correspondiente al 30 de septiembre de 1928? Es probable, puesto que, en la carta del poeta a Sebastià Gasch que acompaña los dos textos, carta ya citada, llama a éstos «poemas», explicando: «Naturalmente, están en prosa porque el verso es una ligadura que no resisten. Pero en ellos sí notarás, desde luego, la ternura de mi actual corazón».<sup>[114]</sup>

Ahora bien, en estas mismas fechas, Lorca prepara, para la inauguración de la temporada 1928-1929 del Ateneo granadino, una conferencia que titulará «Imaginación, inspiración y evasión en la poesía». El manuscrito de la conferencia, pronunciada el 11 de octubre, no se conoce, pero el resumen de ella, publicado —con amplias citas— en *El Defensor de Granada* al día siguiente basta para demostrar, otra vez, la influencia de Dalí en estos momentos sobre la estética del poeta, que se aleja ya resueltamente de la «asepsia» artística. Para Lorca, en el otoño de 1928, la imaginación poética —imaginación, según él, siempre limitada por la realidad— ya no le es suficiente. Ahora le atrae otra «lógica poética», la de la inspiración, donde «ya no hay términos ni límites, admirable libertad».<sup>[115]</sup> Acabado, pues, el culto a Góngora, a quien, en una versión posterior de la conferencia, Lorca denominará «el perfecto imaginativo, el equilibrio verbal, y el dibujo concreto»,<sup>[116]</sup> prima ahora el «hecho poético» que descubre la inspiración y que tiene, según Federico, sus propias leyes, aunque rompe con todo «control lógico». Y resume *El Defensor* así el siguiente pasaje, clave, de la charla:

Poesía en sí misma llena de un orden y una armonía exclusivamente poéticos. Las últimas generaciones de poetas se preocupan de reducir la poesía a la creación del hecho poético y seguir las normas que este mismo impone, sin escuchar la voz del razonamiento lógico ni el equilibrio de la imaginación. Pretenden libertar la poesía no solo de la anécdota, sino el acertijo de la imagen y de los planos de la realidad, lo que equivale a llevar la poesía a un último plano de pureza y sencillez. Se trata de una realidad distinta, dar un salto a mundos de emociones vírgenes, teñir los poemas de un sentimiento planetario. «Evasión» de la realidad por el camino del sueño, por el camino del subconsciente, por el camino que dicte un hecho insólito que regale la inspiración.

El poema evadido de la realidad imaginativa se sustrae a los dictados de feo y bello como se entiende ahora y entra en una asombrosa realidad poética, a veces llena de ternura y a veces de la crueldad más penetrante.<sup>[117]</sup>

Resulta fuera de duda aquí la influencia del pintor. Al afirmar que los poetas nuevos «pretenden libertar la poesía no sólo de la anécdota, sino del acertijo de la imagen y de los planos de la realidad», Lorca está pensando en una reciente carta de Salvador en la cual pontifica, con casi idénticas palabras: «La metáfora y la imagen han sido hasta oy anecdóticas, tanto es así que hasta los mas puros e incontrables [sic] pueden ser explicados como un acertijo».<sup>[118]</sup> Mientras que, al referirse a la sustracción «a los dictados de feo y bello» conseguida por el poema «evadido de la realidad imaginativa», Lorca sigue teniendo presente la larga carta de Salvador sobre el *Romancero gitano*, en la cual el pintor afirmaba: «Feo. bonito? palabras que



an dejado de tener todo sentido — Horror, eso es otra cosa, eso lo que nos proporciona lejos de todo *estilo* el conocimiento poetico de la realidad...»).

Con la conferencia «Imaginación, inspiración, evasión en la poesía» se vincula estrechamente el «Sketch de la pintura moderna», que Lorca terminó de preparar el 26 de octubre de 1928 y pronunció al día siguiente en el Ateneo de Granada al final de una «Noche de *gallo*» dedicada al arte contemporáneo. Este acto sería el último organizado por los redactores de la ya moribunda revista granadina. En su charla Lorca analiza la revolución cubista que, sobre las cenizas del «arte de representaciones» y del impresionismo, ha levantado la nueva pintura autónoma, y fija su atención en las tendencias actuales. Ganada la batalla del cubismo, empieza a invadir la pintura, en 1926, según el poeta, «un triste cerebralismo, un cansado intelectualismo». «¿Adónde vamos?» en esta situación, pregunta el conferenciante, y contesta: «Vamos al instinto, vamos al acaso, a la inspiración pura, a la fraganda de lo directo».<sup>[119]</sup> Es decir, al surrealismo. El poeta no lo dice, pero en sus palabras acerca del nuevo movimiento se está refitiendo también a la evolución de su propia obra:

Empiezan a surgir los sobrerrealistas, que se entregan a los latidos últimos del alma. Ya la pintura libertada por las abstracciones disciplinadas del cubismo, dueña de una inmensa técnica de siglos, entra en un período místico, incontrolado, de suprema belleza. Se empieza a expresar lo inexpresable. El mar cabe dentro de una naranja y un insecto pequeñito puede asombrar a todo el ritmo planetario, donde un caballo tendido lleva una inquietante huella de pie en sus ojos fijos y fuera de lo mortal.

La pintura, después del objetivismo agudo a que llegó en 1920, llega hoy sapientísima y vieja a un campo lírico donde tiene necesariamente, siguiendo un proceso biológico, que salir desnuda de su antigua piel, pintura niña, hermana de las estilizaciones de la época cavernaria y prima hermana del exquisito arte de los pueblos salvajes.<sup>[120]</sup>

Federico ilustra sus comentarios sobre los surrealistas con la proyección de un cuadro (tal vez más) del «joven pintor Dalí, levemente influido por Chirico», y de dos de Joan Miró, hacia quien el poeta expresa una admiración profunda. El manuscrito del *sketch* no registra más alusiones a Dalí, pero parece ser que Lorca improvisó un comentario sobre la obra de éste durante la proyección, ya que, en una carta a Sebastià Gasch, refiere lo siguiente: «Cuando yo proyecté y elogí los cuadros de Miró, se armó una cosa gorda, pero yo *dominé* al público y hasta los hice aplaudir... También proyecté cosas de Dalí, del que hice un gran elogio».<sup>[121]</sup>

No cabe duda, en definitiva, que Lorca considera ya cerrada su etapa «aséptica», etapa de contención, de disciplina, de límites y términos, y que espera del arte nuevo grandes hallazgos y logros. Al final de la charla, y hablando ahora en nombre del grupo de *gallo*, afirma su plena identificación con los valores del arte actual:

El arte tiene que avanzar como avanza la ciencia día a día en la región increíble que es creíble y en el absurdo que se convierte luego en una pura arista de verdad.

Antes de terminar quiero decir que nuestra posición es honrada. Que tenemos todos fe en lo que decimos y que ni las risas ignorantes ni el tachado de locos o de otras cosas nos importan nada. Nada en absoluto.

La fe y la alegría de una hermosa época futura está clavada, y forma parte de nuestras conciencias.<sup>[122]</sup>

### **La Oda al Santísimo Sacramento**

Durante el otoño, o en las primeras semanas del invierno, Federico entrega a la *Revista de Occidente* las secciones «Exposición» y «Mundo» de su *Oda al Santísimo Sacramento del Altar*, que se publicarán en el número de la misma correspondiente a diciembre de 1928.<sup>[123]</sup> Como hemos visto, trabajaba ya, a principios del año, en este magno proyecto poético<sup>[124]</sup> cuya estructura cuatrimembre (después de «Exposición» vendrá la evocación de los «tres enemigos del alma»: el mundo, el demonio y la carne) estaría decidida, cabe pensarlo, desde los momentos iniciales de la composición. En agosto le había dicho a Jorge Zalamea que estaba «enfrascado» en el poema, mandándole dos estrofas de «Mundo»;<sup>[125]</sup> algunas semanas después le anunciaba que la oda se encontraba «ya casi terminada» y le envía esta vez, como vimos (pp. 580-581), las cuatro primeras estrofas de la sección tercera, entonces titulada «Demonio, segundo enemigo del alma».<sup>[126]</sup>

Por las mismas fechas Federico le informaba a Gasch que estaba trabajando en la «primera parte» de la oda («Exposición»)<sup>[127]</sup> y, poco tiempo después, que estaba ya «terminando» el poema.<sup>[128]</sup> Ello parece indicar que el poeta escribía entonces la cuarta, y última, sección de la oda («Carne») aunque, con toda probabilidad, ésta sólo la concluiría, así como «Demonio», en Nueva York en el

otoño de 1929.<sup>[129]</sup>

Cuando «Exposición» y «Mundo» se publicaron en la *Revista de Occidente* llevaban la dedicatoria: «Homenaje a Manuel de Falla». Lorca sabía que el catolicismo del maestro gaditano —a quien consideraba un «santo»— no era sólo acendrado sino estrictamente ortodoxo. Es impensable, en vista de ello, que, al dedicarle al compositor estos fragmentos, hubiera tenido en cuenta la posibilidad de que éste se ofendiera ante la lectura de tales versos. Cabe deducir que, si Falla era católico ortodoxo, también creía parecerlo Federico en la parte de su poema ofrecido al público en las páginas de la prestigiosa revista de Ortega y Gasset.

Lorca le había dicho a Zalamea, al mentar el esfuerzo que le costaba componer la oda: «Es difícilísima. Pero mi fe la hará».<sup>[130]</sup> ¿Fe en sí mismo o en Cristo? Creemos que la segunda. Acosado por conflictos emocionales, sintiéndose, sin duda, rechazado por una sociedad extremadamente intolerante en su actitud hacia la heterodoxia sexual, el poeta vuelve a aferrarse, en este turbulento período de su vida, a su fe cristiana, fe nunca perdida del todo. Recordemos aquellas otras palabras a Zalamea: «Se necesita tener la cantidad de alegría que Dios me ha dado para no sucumbir ante la cantidad de conflictos que me han asaltado últimamente. Pero Dios no me abandona nunca».<sup>[131]</sup> Al aludir a esta crisis, utiliza, tanto con Zalamea como con Gasch, una terminología idéntica, homogénea. Se siente *maltratado, baqueteado y asaltado* por «conflictos de sentimientos muy graves», por «pasiones» que tiene que vencer. Teme *sucumbir* ante el embate. Y para luchar contra la desesperación recurre a su voluntad, se entrega febrilmente a su trabajo... y vuelve, siquiera temporalmente, al seno de la religión en que ha sido educado.

El Dios cantado por Lorca en «Exposición», el Dios presente en la Eucaristía, es el Cristo a quien el poeta, en los escritos de la adolescencia, expresaba una férvida devoción, contrastando el amor de Jesús por los hombres con la actitud de un Padre autoritario, ausente. El Dios que Lorca dice haber visto dentro del ostensorio, vivo en la hostia, «palpitante y desnudo, como un niño que corre / perseguido por siete novillos capitales»,<sup>[132]</sup> es el Cristo indefenso que muere en la cruz:

Es así, Dios anclado, como quiero tenerte.

Panderito de harina para el recién nacido.

Brisa y materia juntas en expresión exacta,

por amor de la carne que no sabe tu nombre.  
Es así, forma breve de rumor inefable,  
Dios en mantillas, Cristo diminuto y eterno,  
repetido mil veces, muerto, crucificado  
por la impura palabra del hombre sudoroso.<sup>[133]</sup>

La segunda sección de la oda, «Mundo» —primer enemigo del alma—, arranca con la evocación de un desolador paisaje urbano que, más que reflejar el de Madrid (todavía, en 1928, capital pequeña, de proporciones humanas, con menos de un millón de habitantes y cuyo edificio más alto, no concluido hasta enero de 1930, será la Telefónica), prefigura la metrópoli neoyorquina que pronto conocerá personalmente el poeta. Estos versos escalofriantes demuestran que, meses antes de embarcarse Lorca para Estados Unidos, su poesía ya va rebasando el marco estrictamente español:

Noche de los tejados y la planta del pie,  
silbaba por los ojos secos de las palomas.  
Alga y cristal en fuga ponen plata mojada  
los hombros de cemento de todas las ciudades.  
La gillette descansaba sobre los tocadores  
con su afán impaciente de cuello seccionado.  
En la casa del muerto, los niños perseguían  
una sierpe de arena por el rincón oscuro.  
Escribientes dormidos en el piso catorce.  
Ramera con los senos de cristal arañado.  
Cables y media luna con temblores de insecto.  
Bares sin gente. Gritos. Cabezas por el agua.

Para el asesinato del ruiseñor, venían  
tres mil hombres armados de lucientes cuchillos.  
Viejas y sacerdotes lloraban resistiendo  
una lluvia de lenguas y hormigas voladoras.<sup>[134]</sup>

Para el «desamparo» de este mundo pecaminoso, cruel y deshumanizado, donde los elementos naturales son sometidos a una sistemática mutilación y el hombre vive sin amor, en espantosa soledad, sólo el Cristo crucificado presente en la hostia ofrece solución; para el horror del mundo ante la muerte, sólo el sacramento puede ser «meta»:

Sólo tu Sacramento de luz en equilibrio  
aquietaba la angustia del amor desligado.  
Sólo tu Sacramento, manómetro que salva  
corazones lanzados a quinientos por hora.  
Porque tu signo es clave de llanura celeste  
donde naipe y herida se entrelazan cantando,  
donde la luz desboca su toro relumbrante  
y se afirma el aroma de la rosa templada.<sup>[135]</sup>

Mencionemos brevemente las evocaciones del segundo y tercer enemigo del alma. Hemos visto (p. 577) las estrofas iniciales de «Demonio». Para el poeta, el terrible poderío de este deslumbrante, bellissimo tentador reside, fundamentalmente, en su absoluta falta de amor al prójimo y en su sistemática explotación sexual del mismo. Al demonio de Lorca, encarnación del principio de *carpe diem*, sólo le interesa el placer del momento. No le importan nada las consecuencias de sus actos ni los sufrimientos de los demás. Y el poeta subraya que el pecado no es el sexo en sí, sino el sexo sin amor:

No es la mujer desnuda ni el duro adolescente

ni el corazón clavado con besos y lancetas.

No es el dueño de todos los caballos del mundo

ni descubrir el anca musical de la luna.

El encanto secreto del enemigo es otro.

Permanecer. Quedarse en la luz del instante.

Permanecer clavados en su belleza triste

y evitar la inocencia de las aguas nacidas.<sup>[136]</sup>

Para combatir esta potentísima llamada dionisiaca sólo sirve el sacrificio de Cristo. El lenguaje del poema se vuelve de repente diáfano:

Para vencer la carne del enemigo bello,

mágico prodigioso de fuegos y colores,

das tu cuerpo celeste y tu sangre divina

en este Sacramento definido que canto.<sup>[137]</sup>

Sacramento maravilloso que, lanzando «semillas de alegría / contra los perdigones de dolor del Demonio», reconcilia al hombre con su sexualidad.<sup>[138]</sup>

En «Carne» el poeta desarrolla, con un lenguaje ya densamente simbólico, el tema de la dignificación de la sexualidad que, para él, ha supuesto el sacrificio de Cristo, sacrificio que, al mismo tiempo, abre la posibilidad de la resurrección de la carne:

Es tu cuerpo, galán, tu boca, tu cintura,

el gusto de tu sangre por los dientes helados.

Es tu carne vencida, rota, pisoteada,

la que vence y relumbra sobre la carne nuestra.

Es el gesto vacío de lo libre sin norte

que se llena de rosas concretas y finales.

Adán es luz y espera bajo el arco podrido

las dos niñas de lumbre que agitaban sus sienes.<sup>[139]</sup>

Como ha señalado Eutimio Martín, Lorca no perderá jamás su fe en la posibilidad de la resurrección de la carne,<sup>[140]</sup> declarando en junio de 1936, poco antes de su asesinato: «¿No sabes que la Iglesia habla de la resurrección de la carne como el gran premio a sus fieles? El profeta Isaías lo dice en un versículo tremendo: “Se regocijarán en el Señor los huesos abatidos”... Las criaturas no quieren ser sombras».<sup>[141]</sup>

Es lógico que, ante poema tan denso y de expresión tan hermética, los críticos no estén de acuerdo acerca del grado de ortodoxia o heterodoxia que éste encierra. Pero, con todo, la intención de la *Oda*, cuya composición abarca más de un año, parece clara, constituyendo una desesperada oración a Cristo en la cual, baqueteado por problemas que amenazan con destruirlo, el poeta busca reconciliarse con la religión de su juventud y encontrar así una paz interior que le permita seguir viviendo.

Pero ¿por qué, si creía que la *Oda al Santísimo Sacramento* era «quizá el poema más grande» que hubiera hecho, se apresuró a publicar sólo la primera mitad del mismo en la *Revista de Occidente*? ¿Por qué no esperó un poco hasta tener completa la oda, ya casi terminada? Según la hipótesis de Eutimio Martín, quizá quería con ello «tantear el terreno para ver cómo reaccionaba el lector en general y el católico en particular», correspondiendo al mismo motivo la tardía dedicatoria a Manuel de Falla (que no figura en el autógrafo). Ésta, como hemos sugerido, indica que, para Lorca, la primera mitad del poema era ortodoxa. De acuerdo con la tesis de Martín, sabía perfectamente que la segunda mitad de la composición no lo era tanto. Si la reacción del público y de Falla ante la lectura de la parte ortodoxa del poema era negativa, ¿qué pensarían de «Demonio» y «Carne»?<sup>[142]</sup>

Tal vez la teoría del «tanteo» sea correcta. Sea como fuera, Lorca no tomó la precaución de mostrarle a Falla el fragmento antes de editarlo, ni de pedirle permiso para dedicárselo en la *Revista de Occidente*. Tal proceder revelaba una ceguera poco habitual en el poeta. ¿Cómo podía imaginar que el hipercatólico, escrupuloso y tímido Falla reaccionaría positivamente ante la imagen del Dios vivo en el ostensorio, «latiendo como el pobre corazón de la rana / que los médicos ponen en el frasco de vidrio», o ante la oposición establecida, en la estrofa siguiente,

entre la nívea pureza de la hostia y «el mundo de ruedas y falos que circula»? La mera mención, sin paliativos, del órgano viril habría bastado, en otras circunstancias, para espantar al delicado músico. Pero más, mucho más le dolería en un contexto sagrado. Falla, que sólo vería casualmente los versos publicados en la *Revista de Occidente*, no dudaría en escribirle al respecto:

Granada, 9 de febrero 1929

Querido Federico:

Nada me había dicho usted de la obra que preparaba, ni esta vez —por consiguiente— que pensara dedicármela.

Ahora, al volver de Madrid Pepe Segura, me entero por él, y cuando quise procurarme un n.º de la Revista recibí el que ha enviado Adolfo Salazar para que leyera su artículo.\*

No extrañe Vd. por lo tanto que no le haya escrito antes mi agradecimiento por el honor que su dedicatoria me hace.

A usted, que tan bien me conoce, no necesito decirle cuáles son las diferencias que nos separan ante el tema de su Oda. De ser tratado por mí lo haría con el espíritu *puesto de rodillas*, y aspirando a que toda la humanidad se divinizara por la virtud del Sacramento.

Y con ello, la ofrenda: oro, incienso y mirra. *Puros; sin mezclas...*

Usted me entienda, Federico, y perdóneme si en algo le molesto. ¡Cuánto lo sentiría!...

Claro está que como siempre ocurre en sus obras, en esta hay bellezas y aciertos de expresión indiscutibles; pero tratándose de usted yo no podía ocultarle —como haría en otro caso mi impresión exacta. Ello sería contrario a la amistad y lealtad que le debo. — Pongo además mi esperanza en la versión definitiva y en el resto del poema.

Para don Federico y para Paco mis cariñosos recuerdos.

Todos los suyos están bien. Hoy he tenido el mucho gusto de verles.



Le abraza muy agradecido,

MANUEL DE FALLA<sup>[143]</sup>

\* Adolfo Salazar, «La música española en tiempos de Goya», en *Revista de Occidente*, XXII (1928), 334-377.

No sabemos cómo reaccionó el poeta al recibir esta noble carta, que es de suponer contestaría en seguida (estaba entonces en Madrid). El hecho de que la respuesta no se encuentre entre la correspondencia de Falla, que guardaba meticulosamente las cartas que recibía, hace pensar que tal vez la destruiría, pensando que su contenido —presumiblemente íntimo— no debía ser leído por otros ojos. Pero esto es especulación. Lo cierto es que la publicación de «Exposición» y «Mundo» no supuso el enfriamiento del sincero afecto sentido por Falla hacia Federico, aunque sí parece probable que la reacción adversa del compositor hizo que Lorca acudiera con menos frecuencia, a partir de entonces, al *carmen* de la calle de Antequeruela Alta.<sup>[144]</sup>

### Precisiones de fin de año

Hemos visto que, a principios de 1928, Lorca había anunciado, entre otros proyectos, el de pronunciar en la Residencia de Estudiantes una conferencia sobre «El patetismo de la canción de cuna española», tema, según él, «dificilísimo». No poseemos información alguna acerca de la elaboración de la misma, pronunciada en la Residencia el 13 de diciembre de 1928, pero cabe suponer que había ocupado al poeta asiduamente durante el año.

Conferencia bellísima esta de «Las nanas infantiles», en la cual el poeta bucea en el hondón del alma española, en la «viejísima y compleja sustancia de España», de España «el país de los perfiles», donde «un muerto es más muerto... que en cualquier otra parte del mundo».<sup>[145]</sup>

Al tratar de explicar la arraigada melancolía de las canciones de cuna, el

poeta —dentro de quien palpita siempre su propia niñez— no olvida a las transmisoras de esta tradición poética y musical, las mujeres pobres del pueblo, «cuyos niños son para ellas una carga, una cruz pesada con la cual muchas veces no pueden».<sup>[146]</sup> La compasión que siente Lorca por estas desaventajadas madres la expresó ya en aquel juvenil escrito en prosa *Mi pueblo*, de 1916 o 1917, y a ella añade ahora su gratitud por la profunda labor cultural que, sin saberlo, llevan a cabo estas criaturas:

Estas nodrizas, juntamente con las criadas y otras sirvientas más humildes, están realizando hace mucho tiempo la importantísima labor de llevar el romance, la canción y el cuento a las casas de los aristócratas y los burgueses. Los niños ricos saben de Gerineldo, de don Bernardo, de Tamar, de los amantes de Teruel, gracias a estas admirables criadas y nodrizas que bajan de los montes o vienen a lo largo de nuestros ríos para darnos la primera lección de historia de España y poner en nuestra carne el sello áspero de la divisa ibérica: «Solo estás y solo vivirás».<sup>[147]</sup>

Es interesante constatar que, al volver después de cuatro meses de ausencia a la Colina de los Chopos, Federico sintió la necesidad de aludir públicamente a su amistad con Salvador Dalí, que tanto le preocupaba en estos momentos. Hablando de la presencia del «coco» en las canciones de cuna, recuerda: «Yo conocí a una niña catalana que, en una de las últimas exposiciones cubistas de mi gran compañero de Residencia Salvador Dalí, nos costó mucho trabajo sacarla fuera del local, porque estaba entusiasmada con los “papos”, los “cocos”, que eran cuadros grandes de colores ardientes y de una extraordinaria fuerza».<sup>[148]</sup> ¿A qué exposición «cubista» alude el poeta? La última muestra individual del pintor que se puede considerar como cubista fue la celebrada en las Galerías Dalmau en 1927. Pero sabemos que Lorca no estuvo entonces en Barcelona. Tampoco había visto la exposición de 1925, asimismo organizada por Dalmau. Tal vez todo el episodio de la niña catalana fue invento del poeta, cuya capacidad para la elaboración de mentiras «pequeñas» era ilimitada.

El 15 de diciembre, dos días después de pronunciada esta conferencia, Ernesto Giménez Caballero publica en *La Gaceta Literaria* una entrevista telefónica con Federico. Después de preguntarle por su familia, su infancia, sus estudios, sus amigos granadinos, *Gecé* quiere saber quiénes son los «camaradas habituales» del poeta en Madrid. «Dalí, Buñuel, Sánchez Ventura, Vicéns, Pepín Bello, Prados y tantos otros», contesta Federico.<sup>[149]</sup> La respuesta es reveladora, toda vez que tanto Dalí —nombrado primero entre estos camaradas— como los otros cinco amigos mencionados están ya fuera de la capital: Salvador se encuentra en Figueras o Cadaqués; Buñuel, Rafael Sánchez Ventura y Juan Vicéns andan por París; Pepín

Bello está en Sevilla y Emilio Prados en Málaga. Los «días heroicos» de la Residencia pasaron hace ya tiempo, pero todavía viven dentro de Lorca en un eterno presente. En la respuesta del poeta a otra pregunta de Giménez Caballero («Dicen que se puede escribir un libro con tus aventuras de colegio, de Residencia. ¿Cuál te parece la más divertida?»), vuelve a surgir el nombre de Dalí:

La de la *Cabaña en el desierto*. Un día nos quedamos sin dinero Dalí y yo. Un día como tantos otros. Hicimos en nuestro cuarto de la Residencia un desierto. Con una cabaña y un ángel maravilloso (trípode fotográfico, cabeza angélica y alas de cuellos almidonados). Abrimos la ventana y pedimos socorro a las gentes, perdidos como estábamos en el desierto. Dos días sin afeitarnos, sin salir de la habitación. Medio Madrid desfiló por nuestra cabaña. También hemos encontrado nosotros eso de los «putrefectos», ya generalizado.<sup>[150]</sup>

No parece cierto que Federico y Dalí compartiesen durante mucho tiempo una habitación en la «Resi». Al propagar detalles como éste, Lorca quería realzar públicamente, sin duda, el hecho de ser íntimo amigo del pintor ampurdanés.

A Giménez Caballero le refiere que está preparando (se entiende que para su publicación) los siguientes títulos: *Odas*; *Las tres degollaciones* (que dice saldrán en *La Gaceta Literaria*); un tomo de teatro (*Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* y *Los títeres de cachiporra*); un *Libro de dibujos* («de mi exposición de Barcelona»); y otros no especificados.<sup>[151]</sup> Que pensaba editar un libro de *Odas* se confirma, además, por una nota que acompaña los fragmentos de la *Oda al Santísimo Sacramento* dados a conocer este mismo diciembre en la *Revista de Occidente*: «De un libro próximo de poemas que se publicará con fotografías». Pero, con la excepción de dos de las «degollaciones», ninguno de los otros títulos se editaría en vida del autor.

En respuesta a la pregunta de Giménez Caballero «¿Cuál es tu posición teórica actual?», el poeta, en estos últimos días de 1928, confirma que ya, para él, pasó la etapa de la «asepsia» poética: «Trabajar puramente. Vuelta a la inspiración. Inspiración, puro instinto, razón única del poeta. La poesía lógica me es insoportable. Ya está bien la lección de Góngora. Apasionado instintivamente, por ahora».<sup>[152]</sup>

Ya está bien la lección de Góngora no sólo para Lorca sino para otros poetas del grupo, entre ellos Rafael Alberti. El poeta gaditano está pasando por una aguda crisis sentimental que se refleja en poemas explosivos y desgarrados que integrarán el libro *Sobre los ángeles*, editado al año siguiente. Y el 20 de diciembre, presentado por Pedro Salinas, lee una selección de los mismos en la Residencia de

Estudiantes.<sup>[153]</sup>

Lorca se encuentra, con casi toda seguridad, entre el público, y cabe suponer que aquella tarde los dos poetas andaluces, amigos desde 1924, comentaron juntos el nuevo rumbo impuesto a su obra no sólo por imperativos internos sino por las circunstancias artísticas del momento. Como Lorca había dicho en su «sketch» de la pintura nueva, el creador auténtico no puede vivir ajeno a su época. Ni él, ni Dalí, ni Alberti eran excepciones a la regla.<sup>[154]</sup>

## CAMINO DE NUEVA YORK

*Crisis, Un perro andaluz, Perlimplín*

El 15 de enero de 1929, Federico, Dalí y Buñuel hicieron acto de presencia conjunta en *La Gaceta Literaria*, que publicó, en primera plana, *La degollación de los inocentes* de Lorca, con un dibujo verdaderamente escalofriante de Salvador\* y, en segunda, una prosa («Redentora») y un poema («Bacanal») del cineasta.

**\* No mandado específicamente para ilustrar la prosa de Lorca toda vez que, el 15 de julio de 1927, ya había acompañado, en la misma revista, el artículo «Salvador Dalí», de Sebastià Gasch.**

Buñuel se creía en estos momentos poseedor de la verdad surrealista. Escribía a Pepín Bello férvidas, dogmáticas cartas en las cuales se explayaba sobre las virtudes del movimiento capitaneado por Breton, y le daba al amigo consejos acerca de la manera de iniciarse en la escritura automática.<sup>[1]</sup> Arremetía, con su habitual vehemencia, contra los que no compartían sus puntos de vista. Y, por lo que tocaba a Lorca, afirmaba que encontraba intolerables los ensayos «surrealistas» del poeta. De ello es extraordinariamente reveladora una de las cartas dirigidas en esta época a Pepin Bello, poco después de publicado el mencionado número de *La Gaceta Literaria*:

Hay que *combatir* con todo nuestro desprecio e ira toda la poesía tradicional, desde Homero a Goethe, pasando por Góngora —la bestia más inmundada que ha parido madre— hasta llegar a las ruinosas deyecciones de nuestros poetillas de hoy...\* Comprenderás la distancia que nos separa a ti, Dalí y yo de todos nuestros amigos poetas. Son dos mundos antagónicos, el polo de la tierra y el sur de Marte, y

todos, sin excepción, se hallan en el cráter de la putrefacción más apestante.

Federico quiere hacer cosas surrealistas, pero falsas, hechas con la inteligencia, que es incapaz de hallar lo que halla el instinto. Ejemplo de su maldad, el último fragmento publicado en *La Gaceta*. Es tan artístico como su *Oda al Santísimo Sacramento*, oda fétida que pondrá erecto el débil miembro de Falla y de tantos otros artistas. A pesar de todo, dentro de lo tradicional, Federico es de lo mejor que existe.<sup>[2]</sup>

**\* La supresión no es nuestra.**

Parece fuera de duda que Buñuel, cada vez más unido a Dalí, al Dalí que sueña con escaparse a París, había redoblado a finales de 1928, ante el pintor, sus ataques a Lorca, iniciados tiempo atrás. Buñuel, que pasó quince días con Dalí en Figueras en enero de 1929,<sup>[3]</sup> acariciaba desde hacía tiempo el proyecto de editar sus poemas, bajo el título de *Polismos*. Este libro, según el propio cineasta, estaba en prensa aquel enero. Tenía entonces un nuevo título, encontrado durante la estancia en Figueras. «El título de mi libro de ahora es *Un perro andaluz*, que nos hizo mear de risa a Dalí y a mí cuando lo encontramos —le escribe Luis a Pepín Bello—. He de advertir que no sale un perro en todo el libro. Pero queda muy bien y muy dócil. Además de risueño es idiota. Apenas salga, dentro de un mes aproximadamente, te enviaré un ejemplar».<sup>[4]</sup>

Pero el libro no salió. Probablemente exageraba Buñuel al afirmar que estaba en prensa. Lo que ocurrió es que el libro fue desplazado y en parte asimilado por el guión cinematográfico sobre cuyo argumento habían trabajado Buñuel y Dalí, con gran seriedad (testigo de ello fue Ana María Dalí),<sup>[5]</sup> aquel enero. El guión fue titulado, en un primer momento, *El marista de la ballesta*, luego *Dangereux de se pencher au dedans*<sup>[6]</sup> —graciosa remodelación de la famosa advertencia colocada en los compartimentos de los trenes franceses— y, finalmente, *Un perro andaluz*. Como se sabe, la naturaleza de la colaboración de Dalí y Buñuel en este guión daría lugar, posteriormente, a agrias discusiones entre pintor y cineasta.

El 1 de febrero *La Gaceta Literaria* anunciaba la colaboración cinematográfica de ambos. Federico estaba ya en Madrid, acompañado de su hermano y de su padre, y no podemos dudar de que se enteraría en seguida de la interesante noticia:

*Buñuel y Dalí en el Cineclub*

Luis Buñuel y Salvador Dalí han terminado ya su colaboración en el escenario de un film, cuyo título provisional es *C'est dangereux de se pencher au dedans*. Se nos anuncia como un intento sin precedentes en la historia del cinema, por estar tan lejos del film ordinario como de los llamados oníricos, absolutos, de objetos, etcétera, etc. Viene a ser el resultado de una serie de estados subconscientes, únicamente expresables por el cinema. Contiene un argumento con intervención del elemento humano; además, hay rótulos y constituirá un ejemplo de cinema parlante. Luis Buñuel ha salido ya para París, en donde comenzará inmediatamente su realización. El film quedará terminado en abril, estrenándose en el Studio des Ursulines y de allí pasará luego al Cineclub de Madrid, y a las salas especializadas de Berlín, Génova, Londres, Nueva York, etc., etc.<sup>[7]</sup>

Pero ¿por qué la idea de sustituir el título primitivo de la película por el de *Un perro andaluz* les había producido tanto regocijo a Dalí y Buñuel, teniendo el efecto de hacerles «mear de risa»? J. F. Aranda, en su biografía de Buñuel, ha indicado que, en la Residencia de Estudiantes, Dalí, Buñuel, Pepín Bello y otros compañeros solían llamar *perros andaluces* a los artistas béticos de la casa, «poetas simbolistas insensibles a la poesía revolucionaria de contenido social preconizada por Buñuel quizá antes que nadie en España (aunque años después Alberti y otros seguirían por ese camino)». Y continúa Aranda:

En efecto, pensando en ello vemos que *Un chien andalou* es una biografía aplicable a muchos miembros del grupo, en su aspecto subconsciente y protoparanoico: sus complejos de infantilismo, castración, ambivalencia sexual y de personalidad, etc., y su lucha interior por la liberación de la carga burguesa y la afirmación de lo adulto.<sup>[8]</sup>

Este análisis exagera demasiado el asunto. Los andaluces de la Residencia no monopolizaban los problemas señalados por Aranda, siendo el propio Dalí (Cataluña) un tímido patológico durante su estancia madrileña, y Buñuel (Aragón) no precisamente un modelo de integración psíquica. Ahora bien, lo que sí es cierto es que Lorca, principal *perro andaluz* de la Residencia, no podía menos de sentirse aludido, no sólo en el título de la película, sino por su contenido. Buñuel se enteraría en Estados Unidos, en 1930, de la opinión del poeta al respecto, y negaría rotundamente que la obra tuviera tal «clave»:

No es así. La gente cree encontrar alusiones donde quiera si se empeña en sentirse aludida. Federico García Lorca y yo estuvimos enfadados por algunos años. Cuando, en los años treinta estuve en Nueva York, Ángel del Río me contó que Federico, que había estado también por allí, le había dicho: «Buñuel ha hecho una mierdesita así de pequeñita que se llama *Un perro andaluz* y el perro andaluz soy yo». No había nada de eso. *Un perro andaluz* era el título de un libro de poemas que escribí.<sup>[9]</sup>

Pero la desautorización de Buñuel no es del todo convincente, y no cabe descartar la posibilidad de que, al subrayar la impotencia del «personaje», encarnado por Pierre Batcheff, el aragonés se estuviera refiriendo a la homosexualidad del granadino. De todas maneras, fuera así o no, el testimonio nada sospechoso de Ángel del Río sugiere que Lorca interpretaba en este sentido la intención de la película. Siendo así, es probable que se sintiera cruelmente traicionado, convenciéndose de que quienes creía sus íntimos amigos se burlaban de él públicamente.

El 1 de febrero de 1929, en el mismo número en que se anunciaba la colaboración cinematográfica de Dalí y Buñuel, *La Gaceta Literaria* informó a sus lectores de la próxima aparición de un número «violento» de *L'Amic de les Arts*, dirigido por la «extrema izquierda» de la revista:

Combatirá el Arte en general: Charlot, la Pintura, la Música, la Arquitectura, la Imaginación, etc., etc.

Defenderá las actividades antiartísticas: Objetos surrealistas, la Ingeniería, el Cine idiota, los Textos surrealistas, la Fotografía, el Fonógrafo.

Lo integrarán textos de Pepín Vello [*sic*], Sebastián Gasch, Luis Buñuel, Luis Montanyà, J. V. Foix, Joan Llonch, Salvador Dalí, ilustrados con numerosas fotografías. Reproducirá, además, un fragmento de carta de G. Lorca y obras recientes de Juan Miró, Picasso, Salvador Dalí.<sup>[10]</sup>

Este número extraordinario de *L'Amic* —último de su intensa y fructífera vida— llevaría fecha del 31 de marzo de 1929. Escrito casi exclusivamente por Dalí, en él no se publicará ningún fragmento de una carta de Lorca. Puede ser que, al suprimir ésta, el pintor actuaba presionado por Buñuel, con quien la revista incluye una entrevista hecha por Salvador.

Durante la primera quincena de abril Dalí viajaría a París para tomar parte en



el rodaje de *Un Chien andalou*. Pronto empezaría la relación con Gala. Y pasarían seis años antes de que Salvador y Lorca se vieses otra vez.

En el otoño de 1928, gracias al apoyo de un industrial «de iniciativa y gusto» que le ofreció en condiciones de alquiler muy ventajosas un sótano de la calle Mayor, número 8, Cipriano Rivas Cherif había logrado formar la Compañía Caracol, nombre compuesto de las letras iniciales de Compañía Anónima Renovadora (del) Arte Cómico Organizado Librementemente, nada menos. El proyecto era sencillo: suplir la falta, en un Madrid bien surtido de teatros grandes, «de una sala pequeña donde la conferencia, el concierto de cámara, el teatro íntimo, tuvieran lugar adecuado».<sup>[11]</sup>

Desde el primer momento, Rivas Cherif pudo contar para este proyecto con la colaboración de numerosos actores, escritores, artistas e intelectuales.

En aquel sótano de la calle Mayor, bautizado Sala Rex en homenaje al mecenas empresarial, de apellido Rey —y también con la significación de Repertorio (R) de Experimentos (E) Infinitos (X)—<sup>[12]</sup> había tenido lugar, el 24 de noviembre de 1928, la inauguración de Caracol, con una conferencia de Azorín y el estreno de dos obras del mismo, *Doctor Death, de 3 a 5* y *La arañita en el espejo*.<sup>[13]</sup>

El 19 de diciembre Caracol estrenó *Orfeo*, de Jean Cocteau.<sup>[14]</sup> Y, a principios de enero de 1929, *Un sueño de la razón*, del propio Rivas Cherif, obra cuyo tema, extraordinariamente atrevido entonces, era la relación homosexual de dos mujeres. «Sin duda no se ha hecho nunca en España experiencia teatral tan valiente como la que realizó el sábado el Caracol, con toda felicidad», escribía Paulino Masip en el *Heraldo de Madrid* algunos días después.<sup>[15]</sup>

Durante enero, Caracol ensaya, bajo la dirección de Lorca, una «versión de cámara» de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, que deberá estrenarse el 5 de febrero, así como la tragedia de Enrique Suárez de Deza *Las nueve y media o por qué Don Fabián cambia constantemente de cocinera*. El reparto es el siguiente:

Perlimplín: Eusebio de Gorbea Marcolfa: Regina Belisa: Magda Donato La madre de Belisa: Alba Salgado Duende 1.º: Luisito Peña Duende 2.º: Pastora Peña Las ilustraciones musicales, bocetos y figurines son del propio autor, y las decoraciones de Antonio Ramón Algorta y los hermanos Lluch.<sup>[16]</sup>

El 3 de febrero la prensa madrileña empieza a anunciar el estreno de las dos obras para el día 5.<sup>[17]</sup> Pero, el 5, informa que éste se ha aplazado hasta el día siguiente.<sup>[18]</sup> Entretanto, en la madrugada del 6, se muere la madre de Alfonso XIII,

María Cristina. El acontecimiento conmociona al país y paraliza la vida de la capital durante varios días. Los teatros, en señal de luto, cierran sus puertas, y no tiene lugar el proyectado estreno de *Perlimplín* aquella noche.

José Jiménez Rosado, que entonces tenía dieciséis años, había desempeñado el papel de uno de los ángeles del *Orfeo* de Cocteau, estrenado por Caracol en diciembre de 1928, y seguía con mucho entusiasmo la labor del flamante grupo teatral. Ha declarado que la tarde del 8 de febrero —día en que fueron llevados al pudridero de El Escorial los restos de María Cristina— se ensayó otra vez la obra de Lorca, siendo entonces cuando llegó a la Sala Rex la orden de prohibición del estreno.

En el escenario estaba, de frente al auditorio, la cama de Perlimplín y Belisa y, en ella, el matrimonio, vestido el marido con levita y sombrero de copa y llevando unos descomunales cuernos dorados. Federico no estaba contento. «No, no, esto no sale bien», refunfuñaba.

Durante un descanso apareció al lado del poeta, que estaba sentado en la semioscuridad de la sala, una persona que, como Perlimplín, llevaba levita y sombrero de copa, y que Lorca, inmerso en sus pensamientos, confundió con el actor Gorbea. Se trataba, en realidad, del general Marzo, jefe superior de la policía de Madrid, que venía de los funerales de la reina madre en El Escorial con la orden de cerrar el teatro. Sin apenas mirar a la figura a su lado, Federico le espetó: «¡Ya te has quitado los cuernos otra vez!», aludiendo con ello a la desgana con la cual Gorbea llevaba los simbólicos apéndices de Perlimplín, pegados a su frente con goma. Por suerte, el general Marzo supo apreciar la gracia de la metedura de pata.<sup>[19]</sup>

Cipriano Rivas Cherif escribiría años después que, «a punto ya de estrenar allí *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* nos fue prohibida [*sic*] y cerrado el teatro por la dictadura del general Primo de Rivera, inculpados de no haber guardado luto por la muerte de la reina madre de Alfonso XIII, doña Maria Cristina de Habsburgo-Lorena».<sup>[20]</sup>

Si ésta fue la explicación oficial dada por el general Marzo, parece ser innegable que la censura primorriverista ya la tenía tomada con Caracol, primero por lo atrevido de *Un sueño de la razón* y ahora por el carácter escandaloso de la «aleluya erótica» de Lorca. Las autoridades se llevaron, según parece, las tres copias mecanografiadas de la obra, cosidas y encuadernadas en cartulina amarilla, que encontraron en el teatro. Éstas quedaron depositadas en la Dirección General de

Seguridad, de donde tres años después sacaría una de ellas Pura Ucelay, directora del grupo teatral del Club de Cultura Femenina luego rebautizado «Anfistora» por Lorca.<sup>[21]</sup> En la portada del ejemplar rescatado consta la fecha de ingreso del documento en la Dirección General de Seguridad: 6 de febrero de 1929 (lo cual puede sugerir que la escena del último ensayo narrado por Jiménez Rosado tuvo lugar el 6 y no el 8). El subtítulo («aleluya erótica») ha sido tachado, así como, en el cuerpo del texto, la acotación que describía el atuendo de Perlimplín en la escena de la cama («CON UNOS GRANDES CUERNOS DORADOS DE CIERVO EN LA CABEZA»).

Probablemente aquellos cuernos gustaban aún menos al censor por el hecho de que los llevaba un actor —Gorbea— que era teniente coronel del Ejército retirado. Ello suscitaría también, acaso, recuerdos del esperpento *Los cuernos de don Friolera*, de Valle-Inclán, obra publicada en 1925 pero irrepresentable bajo la dictadura de don Miguel Primo de Rivera.

En cuanto a Federico, éste le contaría a Ángel del Río en Nueva York su versión del asunto:

Según decía, la razón dada por la censura era la siguiente: Un comandante del ejército muy conocido en Madrid iba a representar el papel de Don Perlimplín, el cual al fin del cuadro primero tenía que aparecer en la cama con unos cuernos enormes. Al enterarse de ello Martínez Anido\* se puso furioso y mandó suspender la representación, amenazando con meter en la cárcel al autor, al actor y al director de escena: «Esto es un ludibrio. Esto es un ultraje al ejército».<sup>[22]</sup>

**\* Severiano Martínez Anido, ministro de la Gobernación de Primo de Rivera.**

Fuera como fuera, la «falta de respeto» pretendidamente expresada hacia la memoria de la reina madre por las gentes de Caracol fue el motivo aducido por el régimen para cerrar temporalmente la Sala Rex. Con ello, desapareció *Perlimplín* de vista durante varios años.

A José Jiménez Rosado se le grabó en la memoria un episodio ocurrido durante los ensayos de la *aleluya erótica* de Lorca, episodio que siempre le parecería indicativo del desasosiego sexual del poeta. Fue el caso que, una noche, el joven se sorprendió sobremanera al ver que, en un rincón de la sala, se besaban,

«completamente metidos el uno en la otra», Eugenio Suárez de Deza y la actriz Natividad Zaro, una de las «estrellas» de Caracol. Era la primera vez que el chico había visto abrazarse así, ardientemente, un hombre y una mujer, y no pudo quitar los ojos de la pareja. Súbitamente alguien le cogió el brazo. «¡Vente Pepito! ¡Vente Pepito!». Era Federico, un Federico inquieto, molesto, que no hizo luego ningún comentario sobre el incidente. En numerosas ocasiones, a partir de este momento, Jiménez Rosado observaría el azoramiento del poeta cuando, en reuniones, alguien empezaba a hablar de temas eróticos. Ha afirmado el mismo testigo:

Aunque parezca mentira Federico se ruborizaba con frecuencia. No le gustaba en absoluto que se tocasen, entre personas que él no conociera íntimamente, temas relacionados con el sexo. Él se sentía entonces muy incómodo, y muchas veces se negaba a hablar. En tales situaciones, cuando no tenía confianza, se ruborizaba a menudo, y ello me sorprendió mucho, pues normalmente rebosaba confianza en sí mismo.<sup>[23]</sup>

El 16 de febrero de 1929 Lorca repite en el Lyceum Club, ante numeroso público, su conferencia «Imaginación, inspiración, evasión», pronunciada por primera vez en Granada el otoño anterior.<sup>[24]</sup>

El mismo mes la *Revista de Occidente* edita la segunda edición de *Canciones*.<sup>[25]</sup>

Entretanto se ha iniciado la amistad de Federico con Carlos Morla Lynch, diplomático recién llegado a la embajada de Chile en Madrid.

En marzo, Federico le habla a Morla de su próximo viaje a Nueva York.<sup>[26]</sup> La idea de tal visita había sido sugerida, con toda probabilidad, por Fernando de los Ríos, que salía en junio para Estados Unidos, donde dictaría cursos en las universidades de Columbia y Puerto Rico, y que tenía muchos contactos personales entre los hispanistas norteamericanos.<sup>[27]</sup>

Rafael Martínez Nadal ha arrojado alguna luz sobre las razones de esta «huida» de Federico a Nueva York. Según aquél, el padre del poeta, preocupado por el estado de su hijo, aprovechó una visita de negocios a Madrid en la primavera de 1929 para ver a Nadal en su casa y pedirle su consejo al respecto. ¿Qué le pasaba a Federico? «Nada grave —contestaría Rafael—, la resaca del éxito; quizá un poco de depresión». Y al preguntarle don Federico si, a su juicio, le sentaría bien «una temporadita fuera de España», el amigo opinaría que sí. «Unos días más tarde Federico nos anunciaba alegremente que se iba a Nueva York con don Fernando de los Ríos —continúa Nadal—, y que su padre costeaba todo el viaje».<sup>[28]</sup>

Sabemos por una carta de Manuel de Falla a Federico, fechada 9 de febrero de 1929, y citada antes (pp. 603-604), que el padre del poeta estaba entonces en Madrid.<sup>[29]</sup> Tal vez tendría lugar durante este mes, pues, la entrevista recordada por Martínez Nadal.

Lo que no diría Nadal a don Federico era que «el poco de depresión» por que pasaba en aquellos momentos el poeta no era ajeno a su amistad con Emilio Aladrén quien, según el mismo testigo, iniciaba relaciones, a principios de 1929, «con una muchacha que luego sería su mujer». Y prosigue: «Aunque no lo quisieran se iba produciendo el inevitable distanciamiento entre escultor y poeta dando a éste la sensación de haber perdido una compañía que tanto le había exultado».<sup>[30]</sup>

Emilio Aladrén se casaría, en noviembre de 1931, con una inglesa llamada Eleanor Dove, de veintitrés años, natural de Gosforth, provincia de Northumberland, que trabajaba en Madrid como representante de la casa Elizabeth Arden.<sup>[31]</sup> Pero ¿había llegado la joven a España ya en 1929? No ha sido posible comprobarlo. Y de ser así, ¿la conocía ya Emilio? No necesariamente. Lo único cierto es que Emilio Aladrén era mujeriego empedernido, lo cual tiene que haber sido, para Federico, un hueso duro —y amargo— de roer.

También contribuiría a la depresión del poeta por estas fechas la ausencia de Dalí. Durante marzo Lorca tiene una razón muy especial para recordar al gran amigo pues, en la Exposición de Pinturas y Esculturas de Españoles Residentes en París montada por la Sociedad de Cursos y Conferencias, entre el 20 y 25 del mes, en un salón del Jardín Botánico, Salvador da a conocer *Els esforços inútils\** y *La mel és més dolça que la sang*.<sup>[32]</sup> En ambos cuadros, como ya queda dicho, aparece la cabeza del poeta, y también se aprecian en ellos los otros motivos principales de la «época lorquiana» de Dalí. Es impensable que Lorca no visitara esta exposición. Y contemplar los cuadros de Dalí sería revivir la estancia en Cadaqués y la felicidad de aquel maravilloso verano de 1927.

**\*Se trata del cuadro que, como se señaló antes, se titulaba antes *El naixement de Venus* y, finalmente, *Cenicitas*.**

El hecho de figurar las dos obras de Dalí —que todavía no ha iniciado su etapa parisina y en absoluto «reside» aún en París— entre las de Manuel Ángeles Ortiz, Bores, Cossío, Juan Gris, Ismael González de la Serna, Miró, Picasso, etc., etc., era significativo. De ello se daría cuenta, sin duda, Federico. Dalí no visita la

exposición de Madrid. Ya sólo piensa en París. Está con un pie en el estribo. Pronto empezará el rodaje —lo sabe Lorca— de *Un chien andalou*. Probablemente el poeta tendría la sensación, estos días, de ir perdiendo no sólo a Aladrén sino también a Dalí. Y estas circunstancias, junto con las preocupaciones religiosas que revela la *Oda al Santísimo Sacramento*, dan lugar, este mismo marzo de 1929, a un extraño y poco conocido episodio en la vida de Lorca. Veámoslo.

### **Penitente y cinéfilo**

Los granadinos profesan un acendrado amor a la Virgen de las Angustias, Patrona de la ciudad. Lorca no fue excepción a la regla y, durante la Semana Santa de 1929, sintió la necesidad de demostrarle su devoción y, cabe pensarlo, de pedirle su amparo en momentos para él de profunda angustia.

La Cofradía de Santa María de la Alhambra, poco conocida y activa antes de 1929, había decidido organizar, para este año, su primera procesión de Semana Santa y, en la prensa local, explicó el motivo que le impulsaba a ello, que no era sino «ligar aún más fuertemente los dos grandes amores de Granada: la Santísima Virgen de las Angustias y la Alhambra», la Alhambra que, en palabras del anónimo portavoz de la Cofradía, es una «genial creación divina».<sup>[33]</sup>

La procesión saldría de la iglesia de Santa María de la Alhambra la noche del 27 de marzo a las doce y media, y después de bajar por el bosque y la cuesta de Gomérez, recorrería diversas calles de la ciudad. La expectación ante esta primera salida de la Cofradía era enorme.

Pocas horas antes del inicio de la procesión, cuando se ultimaban los preparativos del desfile, surgió un problema inesperado. «Teníamos que conseguir que un hombre cumpliera su promesa de acompañar a la Virgen vestido de penitente —ha recordado uno de los cofrades, José Martín Campos—, ya que acababa de llegar a Granada con ese fin». El «hombre» no era otro que Federico García Lorca, que había vuelto a la ciudad casi sigilosamente, pues su llegada no fue señalada por la prensa, ni en ésta se puede encontrar referencia alguna a su presencia entonces en Granada.

No fue fácil acceder a la solicitud del poeta, en vista del reglamento de la Cofradía (había que estar inscrito como cofrade en la hermandad) y de que no tenía

hábito de penitente. ¿Quién le cedería el suyo? Pero se encontró una solución, decidiéndose que el recién llegado sustituyera a uno de los portainsignias, personas en realidad contratadas y pagadas por la Cofradía aunque vestidos con túnica y capirote.

Federico aceptó con gratitud la propuesta, vistiéndose en seguida y siendo acompañado, con la cara ya tapada, a la iglesia donde, al llegar delante de la imagen de Santa María de la Alhambra —una Piedad de Torcuato Ruiz del Peral—, se arrodilló y oró. Según el mismo testigo presencial, el poeta desfiló en cabeza de la procesión, con los pies descalzos, llevando una de las tres pesadas insignias de la Cofradía —una cruz— «que no se posó en tierra un solo momento, a lo largo de las cuatro horas que duró el desfile».<sup>[34]</sup>

La procesión tuvo un éxito extraordinario. El bosque de la Alhambra, iluminado por centenares de bengalas, se convirtió en recinto sagrado y mágico. Todas las farolas del alumbrado ostentaban el Ave María, insignia de la Cofradía y, desde la alta vigía de la Alcazaba, sonaba la profunda voz de la campana de la Vela, que evoca la célebre copla:

Quiero vivir en Granada

porque me gusta oír

la campana de la Vela

cuando me voy a dormir.

Al día siguiente, el cronista de *El Defensor* hablaba del paso de la procesión por el bosque como «cosa nunca vista y jamás soñada».<sup>[35]</sup>

Al terminar la larga procesión, José Martín Campos quiso darle un abrazo al poeta. Pero éste ya había desaparecido, «dejando la insignia debidamente colocada en su sitio, con el cingulo anudado en forma de cruz sujetando un papel que decía: “Que Dios os lo pague”».<sup>[36]</sup>

Algunos meses después —el 20 de mayo de 1929— Federico firmaría el boletín de inscripción de la Cofradía de Santa María de la Alhambra, pidiendo ser admitido como cofrade activo de la misma. Hubo discusiones en relación con la solicitud. «Unos lo consideraron muy grato y leal y otros como un “snobismo” más de Federico —recuerda el mismo testigo—. Pero triunfó la sensatez y quedó admitido, inscrito en el libro de registro de hermanos, con el número de 498 y la

cuota mensual de una peseta».<sup>[37]</sup>

No sabremos nunca qué pensamientos pasaron por la mente del poeta durante aquellas cuatro horas de silencio, ni qué sentimientos se reflejarían en las facciones que ocultaba el capirote de penitente. Pero sí podemos avanzar la hipótesis de que, desgarrado por conflictos internos, había implorado la ayuda de la divina *Mediatrix* y que, al participar en una procesión específicamente dedicada a la Virgen de las Angustias, y no en cualquier otra, el poeta quería demostrar a ésta su gratitud por los favores que estimaba haber recibido, o esperaba todavía recibir.

Cumplida su promesa a la Virgen, volvió a Madrid, tan silenciosamente como había llegado. Transcurrirían más de cuarenta años antes de que se tuvieran noticias de tan insólita visita.

Abril de 1929. Federico pasa sus últimas semanas en Madrid antes de volver a Granada donde, a finales del mes, Margarita Xirgu estrenará *Mariana Pineda*. Después de este acontecimiento, esperado con enorme expectación en la ciudad, el poeta hará sus preparativos para el viaje a Nueva York.

Lorca, cuando sus estancias en Madrid coincidían con sesiones del Cineclub (fundado en octubre de 1928 por el incansable Ernesto Giménez Caballero),<sup>[38]</sup> solía asistir con entusiasmo a éstas, y es indudable que, ya para 1929, antes de su salida para Estados Unidos, estaba bastante familiarizado con las tendencias actuales del cinema tanto europeo como norteamericano.

El Cineclub no tenía local propio, y las proyecciones se efectuaban en distintas salas de la capital: el cine Callao, el Goya, el Palacio de la Prensa y el cine de la Ópera. Buñuel fue el hombre del Club en París, donde se encargaba de la consecución de cintas y preparaba críticas de las nuevas películas para *La Gaceta Literaria*. En la primera temporada del Cineclub (seis sesiones entre el 23 de diciembre de 1928 y el 26 de mayo de 1929) se proyectaron 27 películas, entre ellas 13 documentales. *Tartufo* (de Murnau, con Emil Jannings en el papel del protagonista); *L'Étoile de mer* (de Man Ray y Robert Desnos); *La Nuit électrique* (de Eugen Deslaw); *Entr'acte* (de René Clair); *El poema de la Torre Eiffel* (del mismo realizador); *Moana* (de Flaherty); *Feu Mathias Pascal* (de Marcel l'Herbier): eran algunos de los títulos más notables pasados durante aquellos meses.<sup>[39]</sup>

De las películas estrenadas durante la primera temporada del Cineclub, tal vez la más fascinante es *Entr'acte*, proyectada durante la tercera sesión (17 de febrero de 1929) y a la cual es casi seguro que asistió Lorca. Rodada en 1924, con



guión del pintor Francis Picabia e intervención de Eric Satie, Man Ray, Marcel Duchamp y otras figuras de la vanguardia parisiense, el filme es una vertiginosa sucesión de turbadoras y, a veces, humorísticas imágenes expresadas a través de los más inesperados trucos, metamorfosis, superposiciones y *ralentis* (como esta bala que sale lentamente de un cañón). En Nueva York Lorca escribirá un guión de cine, *Viaje a la luna*, cuya deuda para con *Entr'acte* parece fuera de duda.

La quinta sesión de la temporada del Cineclub, celebrada a principios de abril de 1929, ofreció la novedad de presentar por primera vez en España unas muestras del cine chino (*La rosa que muere* y *La rosa de Pu-Chui*) en un programa titulado «Oriente y Occidente». Las cintas chinas fueron precedidas por la actuación del cuarteto de cuerda que dirigía Rafael Martínez,\* que se encargó de inducir un ambiente propicio entre el público. Luego, después de la proyección, hubo un «intermedio oral» protagonizado por Lorca, que leyó su *Oda a Salvador Dalí* y el «Romance de Tamar y Amnón». «Entre Oriente y Occidente —comenta *La Gaceta Literaria*—: Federico García Lorca. Granada, con mentalidad lírica, forjada en el cubismo, en la máquina». La lectura fue recibida, según el mismo reportaje, con extraordinario entusiasmo: «Fue algo tan magnífico y adecuado, que por largo rato duró la ovación al gran Lorca».

**\* A quien no habría que confundir con Rafael Martínez Nadal, el amigo de Lorca.**

La segunda parte del programa, a la que es de suponer asistió también el poeta, fue dedicada a Occidente, para simbolizar el cual «calló la música de cuerda y abrió su boca el gramófono jazzbándico, intercalado de canciones en inglés». Y termina la reseña de *La Gaceta Literaria* comentando las películas europeas proyectadas:

*La marche des machines* de Eugen Deslaw dio la nota archioccidental de *la máquina*. La deshumanización del hombre. La máquina. Sus brazos, sus apetitos, sus ritmos, sus músculos, su gracia, su organicidad, casi divina.

Finalmente, *Cristalizations* [sic] introdujo —frente a ese mundo maquinístico, termodinámico, electrostático, físico— el mundo mágico de *lo químico*: la gran brujería de Occidente.

¡Poemas cristalinos y geométricos! ¡Reinos unidos y siderales —inmensos—

de lo microscópico! ¡Cristales y cubos de la asparagina, del nitrato de uranio, flores de cristal puro!

El público total quedó conmovido por esta maravilla técnica, y rompió en larga ovación.<sup>[40]</sup>

Poco más de dos meses después el poeta se encontraría en el «Senegal de máquinas» de Nueva York. Sabía, de antemano, lo que le esperaba en *Yanquilandia bárbara* (título de un reciente libro de Alberto Ghirardo reseñado en el *Heraldo de Madrid* el 26 de marzo de 1929): es decir, algo así como «la deshumanización del hombre» que *La Gaceta Literaria* encontraba en la película de Deslaw.

*La Gaceta Literaria* había informado, en su relato de la quinta sesión del Cineclub, que Lorca salió aquella noche para Bilbao, invitado por «nuestro fraterno Cineclub y Ateneo vizcaíno». Efectivamente, el 15 de abril, ante el Ateneo bilbaíno, Lorca volvió a dar —por tercera vez en pocos meses— su conferencia «Inspiración, imaginación, evasión», y, la noche del 16, leyó, en el Cineclub, una selección de poemas suyos antes de que empezara la sesión. Leemos en *El Liberal* de Bilbao:

Justo Somonte presentó a la concurrencia del Cineclub al poeta García Lorca no sin aludir muy pertinentemente a dos poetas vizcaínos, uno muerto y otro desterrado, Ramón de Bastera, cuya memoria va a ser honrada por el Ateneo el sábado, y Miguel de Unamuno. Estos dos nombres fueron acogidos con grandes aplausos. Leyó seguidamente Federico García Lorca tres nocturnos y un romance de gitanos y tres o cuatro poesías cortas. La sala le mostró calurosamente su simpatía ovacionándole al final.<sup>[41]</sup>

No sabemos qué «tres nocturnos» recitaría el poeta en Bilbao. Tal vez los «Nocturnos de la ventana», del libro *Canciones* (que son, de hecho, cuatro).

### **Con Mariana Pineda en Granada**

Unos días después, el 23 de abril, *El Defensor de Granada* anuncia, en su sección «Ecos de Sociedad», que García Lorca acaba de regresar a la ciudad para asistir al estreno, por la compañía de Margarita Xirgu, de *Mariana Pineda*. «El estreno de este romance popular, ya sancionado por el aplauso de los públicos de toda España, constituirá en Granada un verdadero acontecimiento», comenta el

diario.<sup>[42]</sup>

Margarita Xirgu inicia su temporada granadina el 26 de abril con la representación de *Más fuerte que el amor*, de Jacinto Benavente, y el 29, ante una enorme expectación pública, se levanta el telón del Teatro Cervantes sobre el «romance popular en tres estampas» del poeta de Fuente Vaqueros.

El Teatro Cervantes fue demolido en 1966 para dar paso a un vulgar bloque moderno. Estuvo situado en un lado de la plaza de Mariana Pineda y, enfrente de él, se levantaba la estatua de la heroína de la Libertad. La noche del estreno llovía tenazmente, lo cual no impidió la afluencia del público.

El éxito del estreno fue, inevitablemente, arrollador, teniendo Federico que salir a saludar al público al final de cada acto.<sup>[43]</sup> Y la noche siguiente —segunda y última representación— se repitió el triunfo. «Maravillosa obra esta de García Lorca, genialmente vivificada por la gran trágica Margarita Xirgu —escribía José Navarro Pardo en *El Defensor*—. Puede Granada estar orgullosa de tener un poeta auténtico, con todos los quilates, de plena virtud». Navarro Pardo, haciendo alarde de sus conocimientos acerca de la Mariana Pineda histórica, defendió la interpretación «poética» de la heroína hecha por Lorca, y dudaba del interés de la víctima por la política. Mariana era, sencillamente, una enamorada, e «igual hubiera hecho de ser los conspiradores realistas».<sup>[44]</sup> No faltó en Granada quien viera en los comentarios de Navarro una concesión a las autoridades de la dictadura de Primo de Rivera.<sup>[45]</sup>

El domingo 5 de mayo se ofreció, en el Hotel Alhambra Palace, un banquete-homenaje a Federico y Margarita Xirgu. Entre los numerosísimos asistentes se sentaron al lado de los homenajeados Manuel de Falla, Fernando de los Ríos y el padre de Federico. Salvador Dalí y Melchor Fernández Almagro mandaron su adhesión al acto, que fue brillantísimo.

El homenaje fue ofrecido por Constantino Ruiz Carnero, director de *El Defensor*, que dirigió palabras de encendido encomio a «la más grande de las actrices y al más brillante de los jóvenes poetas de España». «Esta colaboración del poeta y de la actriz —dijo— ha dado a la escena, tan decaída en estos tiempos, un momento de verdadero prestigio». Y fue ovacionado Ruiz Carnero cuando declaró:

Pero a García Lorca le debíamos también este homenaje por su espléndida labor literaria. García Lorca es un poeta de horizonte universal, pero hondamente granadino, que en poco tiempo ha conquistado el puesto más alto de la moderna poesía española. Hay que proclamarlo así, sin temor a que haya quien no tenga la

generosidad de reconocerlo.

Pero, además, queremos romper esa estúpida tradición de que son las gentes de fuera quienes descubren los valores granadinos. A García Lorca, renovador de la lírica española, lo hemos descubierto los propios granadinos, y hemos dicho a Madrid y al resto de España: «Ahí lleváis un poeta que ha nacido en Granada y que tiene toda la magnificencia de esta prodigiosa tierra andaluza».

Alfonso García Valdecasas habló a continuación, y luego, entre el extraordinario entusiasmo de los asistentes, se levantó Federico. Recordó las dificultades recorridas antes de haber podido estrenar *Mariana Pineda* en 1927, hacía ya dos años, y se deshizo en elogios a Margarita Xirgu. En cuanto al tema de su «romance popular», insistió: «Yo he cumplido con mi deber de poeta oponiendo una Mariana viva, cristiana y resplandeciente de heroísmo frente a la fría, vestida de forastera y librepensadora del pedestal».

Federico confesó que el drama ahora le parecía «obra débil de principiante», y que, pese a tener algunos rasgos de su temperamento poético, «no responde ya en absoluto a mi criterio sobre el teatro». Lo cual no dejaba de ser cierto, aunque, fracasado el intento de estrenar *Don Perlimplín*, pocos entre aquel público tenían noticias del nuevo rumbo teatral emprendido entonces por el poeta.

Lorca expresó, finalmente, su agradecimiento a Granada, explicando que le producía cierto pudor aquel homenaje. Eran palabras hondamente sentidas:

Me ha producido verdadera tristeza ver mi nombre por las esquinas. Parece como si me arrancaran mi vida de niño y me encontrara lleno de responsabilidad en un sitio donde no quiero tenerla nunca y donde sólo anhelo estar en mi casa tranquilo, gozando del reposo y preparando obra nueva. Bastante suena mi nombre en otras partes. Granada ya tiene bastante con darme su luz y sus temas y abrirme la vena de su secreto lírico.

Si algún día, si Dios me sigue ayudando, tengo gloria, la mitad de esta gloria será de Granada, que formó y modeló esta criatura que soy yo: poeta de nacimiento y sin poderlo remediar.

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 entrenchen en medio de la más candente alegría.<sup>[46]</sup>

Extraordinario párrafo este último, ese revelar ante aquel auditorio el estado de guerra civil en que se encontraba el poeta luchando con su corazón para «librarle de la pasión imposible que destruye» y de la «sombra falaz del mundo que lo siembra de sol estéril». ¿De qué pasión se trata, pasión tan destructora, tan *imposible*, que hay que procurar desterrarla? Es difícil no ver en esta confesión una alusión velada a su homosexualidad, máxime en momentos en que ha perdido, o cree haber perdido, tanto a Emilio Aladrén como a Salvador Dalí.

El 18 de mayo, en el teatrillo pseudoárabe del Hotel Alhambra Palace, Federico ofrece un extenso recital de su obra poética, con composiciones de *Libro de poemas*, *Canciones* y *Romancero gitano*. El éxito es, otra vez, extraordinario. «Únicamente hemos de consignar —comentaba al día siguiente *El Defensor*— que ayer se manifestó Federico García Lorca ante el público de Granada como un perfecto y exquisito recitador de poesía, cualidad ya conocida de sus amigos, pero que todavía no había expuesto públicamente...».<sup>[47]</sup>

Entretanto, allá en Fuente Vaqueros, se ha estado preparando un gran banquete en homenaje al autor de *Mariana Pineda*. El animado acto tiene lugar el domingo 19 de mayo, sentándose a la mesa con Lorca el alcalde del pueblo, José Sánchez Sánchez, y unos setenta comensales lugareños a quienes se han unido, procedentes de Granada, el padre y la hermana del poeta, Concha, el médico Manuel Fernández-Montesinos, novio de ésta, Fernando de los Ríos, Joaquín Amigo —colaborador de Federico en la redacción de *gallo*—, Constantino Ruiz Carnero, director de *El Defensor de Granada*, y otros amigos. En la lista de los asistentes publicada en dicho periódico abundan los apellidos de los parientes del poeta: Ríos, Palacios, García, Delgado y Rodríguez.<sup>[48]</sup>

A la hora de los brindis, el alcalde ofreció el homenaje, leyendo después «unas vibrantes cuartillas» un primo de Federico, Enrique González García, hermano de la fantasiosa «prima Aurelia», a quien tanto amaba el poeta. No parece haber una copia del discurso de Lorca (que presumiblemente, como era su costumbre, leyó), pero por el breve reportaje del *Defensor* sabemos que ensalzó la fuente del pueblo, viendo en ella un símbolo de la convivencia:

Seguidamente el señor García Lorca dio las gracias por el agasajo, haciendo

un brillante elogio de Fuente Vaqueros.

Y ya que estamos juntos —añade—, no quiero dejar de elogiar vuestra maravillosa fuente de agua fresca. La fuente del agua es uno de los motivos que más definen la personalidad de este pueblecito. Los pueblos que no tienen fuente pública son insociables, tímidos, apocados.

La fuente es un sitio de reunión, el punto donde convergen todos los vecinos y donde cambian impresiones y airean los espíritus. Con motivo de la fuente, hablan las mujeres, se encuentran los hombres y a la vera del agua cristalina crecen sus espíritus y aprenden, no sólo a quererse, sino a comprenderse mejor.

El pueblo sin fuente es cerrado, como oscurecido, y cada casa es un mundo aparte que se defiende del vecino.

Fuente se llama este pueblo. Fuente que tiene su corazón en la fuente del agua bienhechora.

Después del discurso, que provocó inevitablemente el entusiasmo de los allí presentes, otro primo del poeta, Ricardo Rodríguez García, leyó un poema suyo —como sabemos, los García de La Fuente solían tener inclinaciones artísticas—, y luego, a petición de todos, se levantó Fernando de los Ríos y pronunció «un breve y elocuentísimo discurso», como él sabía hacer. Para cerrar el acto, el alcalde recogió una iniciativa expuesta por el poeta, tal vez en el curso de su alocución, para la creación en Fuente Vaqueros de una biblioteca popular, iniciativa que daría sus frutos dos años después, con la llegada de la Segunda República.<sup>[49]</sup>

En momentos en que Primo de Rivera exasperaba ya profundamente a los intelectuales españoles, Lorca y otros veinticuatro jóvenes escritores habían firmado, a mediados de abril, un documento en que negaban explícitamente su «apoliticidad», demostraban su insatisfacción ante el régimen, y expresaban su deseo de buscar —bajo la égida de Ortega y Gasset— nuevos derroteros políticos, así como su intuición de que muy pronto iba a nacer una nueva y esperanzada España.<sup>[50]</sup>

El texto significaba una importante toma de conciencia por parte de aquel grupo de jóvenes que creían que, sin unos profundos cambios, España se desmoronaría. La publicación del documento, con la respuesta de Ortega y Gasset, a finales de abril, fue motivo de una aguda polémica entre el diario *La Nación*, órgano de Unión Patriótica, el partido de Primo de Rivera, y la amordazada prensa

democrática que, a pesar de las trabas de la censura, elogió la iniciativa de los escritores.<sup>[51]</sup> No cabía duda, a principios de 1929, de que la juventud intelectual española, alerta ante el crecimiento del fascismo, empezaba a polarizarse políticamente.

### Vísperas del salto

Se aproximaba la fecha de la visita de Lorca a Nueva York. Fernando de los Ríos tenía una sobrina, Rita Troyano de los Ríos, que debía pasar una temporada aquel verano en Inglaterra como profesora de español. No era corriente entonces que una chica viajara sola al extranjero, y don Fernando, hermano de la madre de la joven, se había ofrecido para acompañarla a su destino —Lucton School, pequeño colegio privado situado cerca de Ludlow, en el condado de Hereford— antes de proseguir su propio camino hacia Estados Unidos. Ello significaría que catedrático y poeta tuviesen que alargar algo su viaje, pero tendría la ventaja, en contrapartida, de permitirles ver Londres y algunas muestras del paisaje inglés. Aceptada la oferta de don Fernando, sólo quedaba sacar los billetes para la travesía del Atlántico: los dos andaluces —así lo dictaron las circunstancias— embarcarían el 19 de junio en Southampton.

El 6 de junio Federico le escribe al diplomático chileno Carlos Morla Lynch una carta en la cual expresaba su emoción en estos momentos inmediatamente anteriores a su salida para Nueva York:

Queridísimo Carlos (mi hijo): Eres como siempre encantador. Perdona si no te he escrito. Pero he estado muy preocupado con mi viaje. Carlos: el sábado por la noche salgo de Granada para estar en Madrid el domingo en la mañana.

Estoy en Madrid dos días para ultimar unas cosas y en seguida salgo para París-Londres, y allí embarcaré a New York. ¿Te sorprende? A mí también me sorprende. Yo estoy muerto de risa por esta decisión. Pero me conviene y es importante en mi vida. Pararé en América seis o siete meses y regresaré a París para estar el resto del año. New York me parece horrible, pero por eso mismo me voy allí. Creo que lo pasaré muy bien. El viaje lo hago con mi gran amigo Fernando de los Ríos, viejo maestro mío y persona encantadora en extremo, que me allanará las primeras dificultades, ya que, como sabes, yo soy un inútil y un tontito en la vida

práctica.

Me encuentro muy bien y con una nueva inquietud por el mundo y por mi porvenir. Este viaje me será utilísimo. Mi papá me da todo el dinero que necesito y está contento de esta decisión mía.

No te quiero decir la gana, el *hambre* que tengo de darte un abrazo (porque te quiero muchísimo), y saludar a Bebé y a tu Carlitos.

Tengo además un gran deseo de escribir, un amor irrefrenable por la poesía, por el verso puro que llena mi alma todavía estremecida como un pequeño antílope por las últimas brutales flechas.

Pero... ¡adelante! Por muy humilde que yo sea, creo que *merezco* ser amado.

Mañana se reúnen todos mis amigos para despedirme. Es una fiesta organizada por los chicos de la Universidad y no se permitirá la entrada a personas mayores de treinta años, en venganza de que al banquete que me dieron últimamente no pudieron ir porque costaba 30 pesetas. El precio de la tarjeta es 5 pesetas y será un rato inolvidable.

No me sustraigo a enviarte una prueba del espiritualísimo retrato que me he hecho para el pasaporte. Bordea la luz del asesinato y la esquina nocturna donde el delicado carterista guarda el fajo de billetes.

Por capricho del objetivo surge detrás de mi espalda un arpa blanda como una medusa y todo el ambiente tiene un tic finito de ceniza de cigarro.

Guárdalo o rómpelo. Es un Federico melancólico el que te mando y el Federico que te escribe es ahora un Federico *Fuerte*.

Estoy contento. Y espero abrazarte pronto. ¡Hasta el domingo! Abrazos al gran amigo Alfredo.\*

FEDERICO

¡Muera el [.....]\*\* que es un puerco espín!<sup>[52]</sup>

\* **Secretario de la Embajada de Chile.**



**\*\* Nombre suprimido por Morla.**

Es interesante constatar que, al ceder esta carta al hispanista francés André Belamich para su publicación, Morla Lynch —o su mujer Bebé— requirió que se suprimiera la referencia del poeta a su alma «todavía estremecida como un pequeño antílope por las últimas brutales flechas».<sup>[53]</sup> El diplomático, que años después publicaría extractos cuidadosamente seleccionados (y, a veces, reelaborados) de su diario íntimo, con el título *En España con Federico García Lorca*, no menciona allí una sola vez a Emilio Aladrén, a pesar de que, dada su estrecha amistad con el poeta, debió estar al tanto de la relación existente entre Federico y el joven escultor. En la frase suprimida no es difícil sospechar que Lorca se refería a aquella amistad turbada por la competencia femenina, amistad que el excesivamente prudente diplomático chileno no quería ver aludida ni quince años después de la muerte de Aladrén, acaecida en 1944.

La comida de despedida de que habla Federico en su carta a Morla tiene lugar el 7 de junio, en vísperas de la salida del poeta para Madrid. Sus amigos granadinos saben que su ausencia será larga, y no dudan de la importancia que tendrá para su futura obra la estancia en Estados Unidos. La cena es emotiva, y *El Defensor*, al recoger en breve nota el ambiente del acto, revela que, antes de abandonar España, Federico ya cuenta con ir a Cuba después de su visita a la metrópoli norteamericana:

GARCÍA LORCA

Anteanoche se reunieron con el poeta Federico García Lorca, en comida íntima, numerosos amigos para despedirle con motivo de su viaje a Norteamérica.

El acto fue muy cordial, haciéndose votos fervientes porque García Lorca obtenga nuevos triunfos.

El autor de *Mariana Pineda* marchó anoche a Madrid y seguidamente saldrá para París y Londres, desde donde embarcará con rumbo a Nueva York.

García Lorca permanecerá una larga temporada en Norteamérica. Después irá a Cuba, donde dará varias conferencias y recitales. Deseamos un feliz viaje a nuestro querido y admirado amigo.<sup>[54]</sup>

Federico está en Madrid, pues, el domingo 9 de junio. En la capital ve, tal vez este mismo día, a Carlos Morla Lynch. «Yo sé que va invitado por Universidades y con un vasto y prestigioso programa establecido —leemos en el libro del diplomático chileno—, pero insiste en que se marcha movido por un impulso que él mismo no acierta a definir, impulso que, desde luego, declara no explicarse bien».<sup>[55]</sup>

El 11 de junio llega a Madrid, desde Granada, Fernando de los Ríos.<sup>[56]</sup> Aquel día, o tal vez el siguiente, *La Gaceta Literaria* le ofrece al poeta una comida de despedida, que será evocada en el próximo número del periódico:

*Lorca, a New-York*

Con Fernando de los Ríos, de compañero, acaba de salir Federico García Lorca para New-York. ¿A qué va Lorca a New-York? ¿A aprender el inglés? El gran Rafael Alberti nos va a hacer un poema sobre «Lorca, mudo», por las calles de New-York. Aprenderá el inglés en dos meses, con gramófono. Y luego se irá a dar conferencias por toda Hispanoamérica.

Le despidieron en un almuerzo íntimo varios amigos (Rodríguez Acosta, Almagro, Aleixandre, Buhigas, Giménez Caballero, Vegue, Torres Bodet, Salinas, Sánchez Cuesta, Adolfo Salazar, Alberti).\*

**\* *La Gaceta Literaria* (15 junio 1929, 6). Puntualicemos que, aparte los nombres que ya han surgido en este relato («Almagro» es Melchor Fernández Almagro), se trata de: el pintor granadino José María Rodríguez Acosta; el diplomático Diego Buigas de Dalmau, a quien Lorca había dedicado el «Romance de San Miguel»; el crítico Ángel Vegue y Goldoni; y el poeta mexicano Jaime Torres Bodet.**

De aquellos amigos sólo dos —Giménez Caballero y Alberti— viven todavía a la hora de redactarse estas líneas. Vicente Aleixandre recordaba que la comida tuvo lugar en un restaurante de la calle Mayor, y que también estuvo presente en ella Fernando de los Ríos.<sup>[57]</sup> ¿Entregó Alberti a Federico en aquella ocasión un ejemplar de su *Sobre los ángeles*, que acababa de editarse?<sup>[58]</sup> Es muy probable que sí, y que Lorca se llevara a Nueva York aquel nuevo y sorprendente libro de poemas

de su «primo» gaditano.

«Hoy, a las diez de la mañana, saldrá de Madrid nuestro querido compañero el catedrático de la Universidad de Granada Fernando de los Ríos, que marcha a Norteamérica», anunciaba *El Socialista* la mañana del 13 de junio, en primera plana. Otros diarios de la capital confirman la fecha en que abandona Madrid el profesor y político socialista.<sup>[59]</sup> En la Estación del Norte despiden a don Fernando, su sobrina y Federico varios amigos,<sup>[60]</sup> y coincide en el tren de París con los españoles el rubio norteamericano que había conocido al poeta en la Residencia de Estudiantes el verano anterior, Philip Cummings, que ahora regresa a Estados Unidos.

Cummings había vuelto a Madrid unos meses antes, profundizándose entonces su amistad con Lorca. Años después reconstruiría una conversación mantenida con éste durante el viaje a la capital francesa. Escribe Cummings:

Le pregunté qué significaba realmente la vida para él. Su respuesta fue sencilla: «Felipe, la vida es la risa entre un rosario de muertes. Es mirar más allá del rebuznador hombre hasta el amor que reside en el corazón de la gente. Es ser el viento y rizarse las aguas del arroyo. Es venir de ningún sitio e irse a ningún sitio y estar en todas partes rodeado de lágrimas».<sup>[61]</sup>

El recuerdo del Federico de aquel viaje que guarda la sobrina de Fernando de los Ríos es diferente. «Federico y yo nos reíamos de todo —ha declarado Rita Troyano de los Ríos—. No podíamos mirarnos sin reír y nos divertíamos muchísimo». Las dos impresiones son compatibles, pues ya sabemos que Lorca, pese a sus «dramones», era capaz, como dijo Aleixandre, «de toda la alegría del Universo».

En París, donde pasaron una sola noche —y donde Cummings se despidió de ellos— visitaron el Louvre. Federico estaba empeñado en no ver la Gioconda. «No vamos a mirarla —le previno a Rita—. ¡Es una tía burguesa! ¡No la mires!». Y, efectivamente, como dos chiquillos traviesos, pasaron delante del famoso lienzo sin mirarlo. Fue toda una hazaña.<sup>[62]</sup>

Aquella noche trataron sin éxito de saludar a Antonia Mercé, *la Argentina*, que actuaba en París a teatro lleno, no permitiendo el personal que pasasen al camerino de la famosa bailarina a pesar de las enérgicas protestas de don Fernando, quien alegaba su gran amistad con la artista española.<sup>[63]</sup>

La hispanista francesa Mathilde Pomès estuvo un rato con los viajeros. Había

conocido a Federico en Madrid. Ahora le encontraba silencioso. «“No le sienta París a Federico”, pensé para mí, al oírle —él tan espontáneo, tan cariñoso— saludarme con un sí es no es de etiqueta». Lorca recobró un momento el «aplomo risueño de niño consentido» que siempre había tenido con Mathilde en España, antes de sumirse otra vez en sí mismo. «Me pareció que iba de viaje con menos entusiasmo de lo que quería aparentar», consigna la hispanista.<sup>[64]</sup>

¿Se dio cuenta Federico de que, unos días antes, se había estrenado en Le Studio des Ursulines *Un Chien andalou* de Buñuel y Dalí? Es casi seguro, máxime en vista de su reencuentro con Mathilde Pomès, persona muy en contacto con el grupo español de París. El estreno fue comentado, el 15 de junio de 1929, por Eugenio Montes, en *La Gaceta Literaria*, subrayando el crítico el carácter netamente español y nada francés del corto, y no sería difícil que Lorca leyera esta crónica poco después en Nueva York.<sup>[65]</sup>

En los Estados Unidos, Lorca diría que, de aquella breve estancia en París, sólo recordaba algún cuadro visto en el Louvre.<sup>[66]</sup>

La travesía de la Mancha (Calais-Dover) fue algo turbulenta, y don Fernando se preocupaba cariñosamente por su sobrina: «Te vas a marear, te vas a marear». El poeta, por su parte, que nunca había ido a bordo de un vapor, afirmaba, con una gran seguridad: «¡YO NO ME VOY A MAREAR!». Y no se mareó.

En la estación de Dover atrajo la atención de los españoles una mujer que hablaba muy alto, casi gritando: «¡Eso no es hablar! —exclamó el poeta—: ¡Eso es aullar!».

Pasaron dos noches en Londres, parando en una económica pensión céntrica. Aunque Federico y la sobrina de don Fernando no estaban con mucho ánimo para museos, el catedrático insistió en que le acompañasen al Museo Británico. La visita al famoso Jardín Zoológico dejó en el poeta una impronta mucho más fuerte, y en la memoria de la joven un recuerdo indeleble. Al llegar delante de la casa de las serpientes la chica se negó rotundamente a entrar, quedando fuera en un banco. Federico, que también tenía horror a las serpientes, estuvo dudando un momento y luego, como para vencerse, declaró: «¡Yo sí entro!». «Volvió blanco, blanco, blanco —ha recordado la sobrina de don Fernando—. “¡No entres! ¡No entres!”», gritó Federico. «“¡Es un mundo de pesadilla!”. Y a mí me dijo tío Fernando: “Oye, Federico se ha puesto palidísimo”. Era cierto, estaba extraordinariamente descompuesto».

Una de las noches pasadas en Londres los españoles estuvieron invitados a cenar con un dirigente comunista inglés, y el catedrático, recordando que los británicos eran muy «formales», insistió en que el poeta, como él mismo, vistiese de esmoquin. Mientras Federico accedía a los requerimientos del maestro, apresuradamente, se le cayeron todos los botones («las perlas») de la pechera, que tuvieron que buscar los tres por el suelo durante largo rato. Resultó luego que el comunista iba vestido de manera muy informal.

El 17 de junio cogieron el tren de Hereford. En las estaciones había grandes carteles que pregonaban las virtudes del Bovril, celeberrima marca de extracto de carne. «¿Por qué se llaman Bovril todas las estaciones?», preguntaba el poeta, extrañado. «¿En cuál bajamos?».

En Lucton School don Fernando y Federico pasaron una noche. Allí tocó el poeta el piano, visitaron las cuadras y la granja del colegio, y ocurrieron otros tantos incidentes divertidos. Antes de separarse de la joven, ya instalada con la familia del director del colegio, Federico le dedicó un ejemplar del *Romancero gitano*, en recuerdo de su «inolvidable viaje por Inglaterra», añadiendo una copla alusiva a sus compartidas aventuras por tierras de John Bull:

He visto grandes bigotes

una mujer aulladora

he visto perlas caídas

por la prisa de la hora.

La dedicatoria se cierra con la indicación: «Lucton School. 18 junio 1929».<sup>[67]</sup>

Se le había ocurrido a Fernando de los Ríos visitar rápidamente en Oxford a Salvador de Madariaga antes de embarcar en Southampton.

A casa de Madariaga, en Old Headington —Church Street—, había llegado una mañana un telegrama escueto, inesperado: «Llegamos a las cuatro». Pero el catedrático de Estudios Españoles no estaba en Oxford, y no volvería hasta aquella noche.<sup>[68]</sup>

Fue su esposa, Constance —dulce escocesa—, quien se encargó de ir a buscar a los españoles a la estación. Les invitó, naturalmente, a tomar el té, y luego dieron un paseo por la ciudad y sus colegios. Federico compró dos camisas que le gustaban

enormemente, y dos corbatas de vivos colores. Y sintió una profunda emoción al encontrarse ante una estatua del poeta Shelley.<sup>[69]</sup>

Después, Constance llevó a los visitantes a su casa, donde se instalaron en el bonito jardín lleno de hiedras, lilas y avellanos. Allí había una especie de glorieta, con un reloj de sol y un arco de rosas. «Años más tarde —escribiría Salvador de Madariaga, que se sorprendió sobremanera al encontrar a don Fernando y a Federico esperándole—, cuando Gregorio Prieto se enteró de que Federico se había agachado bajo aquel arco de rosas, se quedó pensativo y aun sospecho que celoso».<sup>[70]</sup> El propio Prieto también ha recordado aquella inesperada revelación, y los pormenores que le prodigara en tal ocasión Constance Madariaga acerca de la breve visita de Lorca.<sup>[71]</sup>

Otro testigo de la visita de Federico a Oxford fue Helen Grant, entonces estudiante de francés y español, y luego conocida hispanista. Unos meses antes, Helen había pasado una temporada en Granada con la familia de Fernando de los Ríos (éste se encontraba por esas fechas escondido, pues le buscaba la policía de Primo de Rivera). En Granada, la inglesa había hecho una buena amistad con la familia García Lorca, leyendo por primera vez el *Romancero gitano* y *Mariana Pineda* pero no logrando ver a Federico más que en una ocasión —una velada musical en el carmen de Falla—, y sin conseguir hablar con el poeta.

Al llegar a Oxford, don Fernando expresó el deseo de ver a Helen, que acudió a Headington para cenar con el grupo. La hispanista ha recordado:

Es posible que me equivoque, pero siempre he creído que cenamos en el jardín, aunque supongo que pudiera ser que cenásemos dentro y luego pasásemos lo que quedaba de aquella deliciosa noche de junio tomando nuestro café y vino en el jardín.

Era realmente la primera vez que había tenido la oportunidad de hablar con Federico, pero o bien estaba yo abrumada por la ocasión o la mayoría de la conversación fue acaparada por D. Salvador, un gran conversador, pero es que recuerdo muy poco de lo que se dijo. Lo que sí recuerdo es que Federico me hizo un cumplido (un piropo, con galantería andaluza) y que yo, algo torpemente, contesté que había ganado demasiados kilos desde que le vi la última vez en Granada... Federico dijo que no estaba de acuerdo, y que las mujeres rellenitas eran preferibles a las delgadas. Me echó una mirada penetrante que nunca he olvidado, porque su personalidad me fascinaba tanto como sus poemas.

Mientras los otros hablaban, en general, creo, de política, observaba yo a Federico de cerca. Superficialmente parecía animado, hasta alegre, pero lo que más me llamó la atención fue el aspecto triste de los ojos, la especie de tristeza que se ve en los ojos de los animales, no porque algo en particular les daña o hace sufrir sino una especie de elemental angustia por la naturaleza de las cosas. Ahora sé que Lorca atravesaba entonces un período muy difícil, lo que se aprecia oblicuamente en los primeros poemas de *Poeta en Nueva York*.<sup>[72]</sup>

A la una de la madrugada Madariaga despidió en la estación de Oxford a sus amigos. Y algunas horas después —a las once de la mañana del 19 de junio de 1929— zarpó de Southampton el *S.S. Olympic*, de las White Star Lines, rumbo a Nueva York, con los dos excepcionales españoles a bordo.<sup>[73]</sup>

Aquel mismo día, el *Heraldo de Madrid* comentaba la tremenda oleada de calor que se abatía sobre la ciudad de los rascacielos, donde se habían registrado diez muertes.<sup>[74]</sup>

Ya instalado en su camarote, Federico, que se reconoce «deprimido y lleno de añoranzas», le escribe unas líneas a Carlos Morla Lynch. «Tengo hambre de mi tierra y de tu saloncito de todos los días —confiesa—. Nostalgia de charlas con vosotros y de cantaros viejas canciones de España». Y agrega: «No sé para qué he partido; me lo pregunto cien veces al día. Me miro en el espejo del estrecho camarote y no me reconozco. Parezco otro Federico».<sup>[75]</sup>

## NUEVA YORK EN UN POETA

**Antecedentes**

La travesía de Southampton a Nueva York, donde el poeta llega el 25 de junio de 1929, dura seis días. El *Olympic* se desliza sobre un mar casi inmóvil, circunstancia que Lorca, con su terror a ahogarse, sabe agradecer.<sup>[1]</sup>

El único documento escrito por el poeta a bordo del inmenso trasatlántico —gemelo del *Titanic*— que se conoce hasta la fecha son unas líneas mandadas a Carlos Morla Lynch. Lorca le confiesa al diplomático chileno estar «deprimido y lleno de añoranzas», y continúa: «Tengo hambre de mi tierra y de tu saloncito de todos los días. Nostalgia de charlar con vosotros y de cantaros viejas canciones de España». «No sé para qué he partido —añade—; me lo pregunto cien veces al día. Me miro en el espejo del estrecho camarote y no me reconozco. Parezco otro Federico».<sup>[2]</sup>

A sus padres les dará una versión más risueña de su estado de ánimo al cruzar el océano. En carta del 28 de junio, a los tres días de desembarcar, les habla del «delicioso viaje» que le ha llevado hasta Nueva York —«seis días de sanatorio, y me he puesto como a mí me gusta estar, negro negrito de Angola»—, viaje «fácil», además, gracias a las atenciones de Fernando de los Ríos, «que se ha portado conmigo de tal manera que todo el mundo lo ha tomado por mi padre». Federico afirma estar «contentísimo, rebosando alegría», y que su única preocupación es recibir noticias de la familia.

A bordo, el poeta se ha hecho amigo de un niño húngaro, de cinco años, que va a América a conocer por primera vez a su padre, emigrado allí antes de que naciera su hijo. «Jugaba conmigo —relata Federico a sus padres—, y me tomó tanto cariño que se echó a llorar cuando me despedí de él y no tengo que deciros que yo



también. Es éste el tema de mi primer poema; este niño al que nunca veré más, esta rosa de Hungría, que se mete en el vientre de New York en busca de su vida que puede ser cruel o feliz y donde yo seré un recuerdo lejanísimo unido al ritmo del inmenso barco y el océano».<sup>[3]</sup>

El poema a que se refiere Lorca se desconoce. Tal vez nunca se escribió. Pero gracias a esta carta sabemos que, antes de poner pie en tierra estadounidense, ha vivido una experiencia conmovedora.

¿Tenía noticias, antes de salir para Nueva York, de la novela *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos, que se había editado poco antes en la capital española? Es muy posible, e incluso cabe la posibilidad de que hubiera adquirido un ejemplar del libro, anunciado en *El Sol* como un gran éxito editorial el 16 de junio de 1929, a los pocos días de su salida de España:

Esta novela es la descripción más realista de la vida de Nueva York. Sería necesario cruzar cien veces la gran urbe neoyorquina de punta a punta, meterse en todos sus rincones, viajar en todos sus trenes, para sacar la misma impresión de vértigo que causa la lectura de esta serie de cuadros impresionantes, hilvanados con un hilo apenas perceptible, que el autor rompe cuando lo tiene por conveniente. Como en la pantalla del «cine», la acción, que abarca veintitantos años, cambia bruscamente de lugar. Los personajes, más de ciento, andan de acá para allá, subiendo y bajando en los ascensores, yendo y viniendo en el «Metro», saliendo y entrando en los hoteles, en los vapores, en las tiendas, en los «music-halls», en las peluquerías, en los teatros, en los rascacielos, en los teléfonos, en los Bancos.<sup>[4]</sup>

Adolfo Salazar, crítico musical de *El Sol* e íntimo amigo de Lorca, publicó allí el 21 de junio una inteligente reseña en que elogiaba la iniciativa de la Editorial Cénit, de Madrid, al sacar a la calle la traducción española de la novela.\* Comentando el «simultaneísmo» de la técnica de Dos Passos, al querer transmitir la sensación de la frenética vida neoyorquina, Salazar señala la relación de la novela con el cine: «Se dice que esto es un procedimiento cinematográfico; más bien es como si se intentara proyectar varias películas, soldando los diversos episodios de cada una en una sola proyección».<sup>[5]</sup> Sabiendo que Lorca salía pronto para Nueva York, parece razonable suponer que Salazar le hubiera hablado de este extraordinario libro en que se evoca la hormigueante vida de la metrópoli donde el poeta granadino se iba ahora a sumergir. Pero aunque no fuera así, sabemos que, ya en Estados Unidos, Lorca leyó la novela.<sup>[6]</sup>

\* **John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, traducción y prólogo de José**

**Robes Pazos, Editorial Cénit, Madrid, 1929.**

Entre la desoladora visión que da Dos Passos de Nueva York y la de Lorca en los poemas neoyorquinos habrá muchos puntos en común, y llama la atención el que entre las primeras escenas de *Manhattan Transfer* haya una descripción de la llegada a Nueva York de otro niño, inglés esta vez —Jimmy Herf—, que tampoco conoce a su padre y que, como el amiguito húngaro de Lorca, se va a meter pronto en el «vientre» de la inmensa ciudad.

Al margen del libro de John Dos Passos, es probable que durante la travesía fueran aflorando en Lorca reminiscencias de lecturas, conversaciones y noticias relacionadas con la sociedad en la cual iba a pasar una temporada. En primer lugar, de Rubén Darío, cuyo espléndido poema «A Roosevelt», de *Cantos de vida y esperanza* (1907), conocía, indudablemente, el granadino. El poema establece una comparación entre los Estados Unidos, «potentes y grandes», que juntan «al culto de Hércules el culto de Mammón», y la otra América, «la América ingenua que tiene sangre indígena, / que aún reza a Jesucristo y aún habla en español», la América de los antiguos dioses, de Moctezuma, de Colón, «la América católica, la América española».<sup>[7]</sup> Rubén Darío —habría que subrayarlo— no desprecia a los Estados Unidos, e incluso siente fascinación ante su energía y poderío. Pero considera que América Latina aventaja a su gigantesco vecino en valores espirituales. La visión lorquiana será muy parecida a la de su maestro.

Poco antes de salir Federico de Madrid, Alberto Ghirardo, en su libro *Yanquilandia bárbara. La lucha contra el imperialismo*, había insistido, siguiendo (con estadísticas) el argumento de Rubén, en que los Estados Unidos, pese a tanto hablar de democracia, veían a América Latina como un predio a explotar y nada más. La obra había suscitado cierto revuelo, y no sería sorprendente que su tesis le hiciera reflexionar al poeta y tal vez contribuyera a condicionar su actitud previa hacia el país que iba pronto a visitar.<sup>[8]</sup>

En cuanto al libro de poemas de Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, publicado en 1917, no puede caber la menor duda de que Lorca lo conocía, tanto por su relación personal con Juan Ramón como por el hecho de ser el libro en sí uno de los más difundidos del poeta de Moguer. Jiménez había ido a Estados Unidos para casarse con Zenobia Camprubí, es decir, al encuentro de un amor ya seguro. Lorca, al contrario, se escapa de España con —cabe suponerlo— la esperanza de poder curarse de sus recientes heridas afectivas y, quizá, de encontrar

un nuevo amor. Los poemas neoyorquinos de Juan Ramón ofrecen una visión de la ciudad afín en varios aspectos a la que daría posteriormente John Dos Passos en *Manhattan Transfer*. Ojo agudamente observador, el del poeta andaluz. Aeroplanos, subterráneo («estrepitoso negror rechinante, sucio y cálido»), taxis, trenes elevados, tranvías, ómnibus, incendios cotidianos: la apabullante velocidad de la metrópoli alborota a Juan Ramón, así como el conflicto entre la Naturaleza y la forma de vivir que representa esta ciudad enjaulada en sus escaleras de incendio:

A los tres días, la obsesión es un incendio total de la imaginación del que renaciera nuestra idea a cada paso, igual que el Ave Fénix de la copla andaluza. El fuego es lo único que hace, por la ley, parar estas calles que andan. Su campaneo constante, ahoga, ahoga, ahoga el cantar —esquilas y músicas— de la vida y de la muerte, como en un tercer estado que fuese el único y el decisivo. ¡Fuego!

La primavera asalta las escaleras de hierro, sin pensar que la pisarán todos los días huyendo en cueros, y que los cristales rotos a hachazos herirán, cada noche, su carne tierna...<sup>[9]</sup>

Símbolo máximo de la artificialidad de Nueva York es esta luna ambigua que se levanta sobre la ciudad y da lugar a un breve diálogo: «—¡La luna! —¿A ver? —Ahí, mírala, entre esas dos casas altas, sobre el río, sobre la octava, baja, roja, ¿no la ves...? —Deja, ¿a ver? No... ¿Es la luna, o es un anuncio de la luna?». <sup>[10]</sup> Juan Ramón ve de parecida forma el cielo de Nueva York, trece años antes de la llegada de Lorca: «Para ser de imitación, no está mal. Un poco yerto, desvaído y duro. —Estos pintores de anuncios son bastante buenos, ¡caramba! ¡Más arriba! ¡Más arriba! ¡No se caen ustedes, hombres! ¡Más arriba, que todavía se huele la pintura...!».<sup>[11]</sup>

Otro antecedente —esta vez cinematográfico— de la visión lorquiana de Nueva York era *Metrópolis*, la famosa película de Fritz Lang. Lorca no estaba en Madrid cuando, el 23 de enero de 1928, se estrenó allí la película<sup>[12]</sup> —llamada tiempo antes por Luis Buñuel, en *La Gaceta Literaria*, «el más maravilloso libro de imágenes que se ha compuesto»—,<sup>[13]</sup> pero cuesta trabajo creer que no la viera cuando, en febrero del mismo año, se dio a conocer, a bombo y platillos, en Granada.<sup>[14]</sup> Si la película —con su tétrica visión de la metrópoli del futuro, de la subterránea «ciudad de los obreros», de los aviones que vuelan entre rascacielos, de una imponente maquinaria que sustituye progresivamente a la mano de obra humana— aún nos conmueve, es fácil imaginar el impacto de la cinta sobre el público de 1928. La equiparación entre la metrópoli de Fritz Lang y Nueva York era ineludible. Manuel López Banús, redactor de *gallo*, ha recordado la honda

impresión que a él y a sus compañeros les causó aquella película que, durante días, fue profusamente comentada en la prensa granadina, y que, curiosamente, fue precedida, en enero, por otra película, *New York de noche*, que, según *El Defensor de Granada*, ofrecía «interesantes y fantásticos efectos de las grandiosas iluminaciones que la ciudad de Nueva York ostenta por la noche». Tal vez Lorca vio también esta cinta.<sup>[15]</sup>

Nueva York, en 1929, era en realidad tema de noticias todos los días en la prensa europea, y no menos en la española. En *El Defensor de Granada* habían aparecido, el 16 de marzo de 1929, las «impresiones» de un hijo de la ciudad de la Alhambra, E. Serrano Morente, ante la «civilización» de los rascacielos. La «Ley Seca» y sus mortíferas consecuencias; los continuos tiroteos y la violencia latente; los atracos; los contrabandistas; Al Capone y los bajos fondos de Nueva York y Chicago: si el articulista insistía en los elementos negativos de aquella sociedad, no por ello se mostraba indiferente ante los extraordinarios adelantos tecnológicos de la misma.<sup>[16]</sup>

Estos adelantos fascinaban entonces a los europeos, y, en lo referente al arte contemporáneo, buena parte de la «asepsia» tan preconizada por Dalí y los redactores de *gallo* era de procedencia yanqui. Por otra parte, en *El paseo de Buster Keaton*, de 1925, Lorca había demostrado ya su interés por el cine norteamericano: allí, en un desolador paraje urbano que anticipa el de los poemas neoyorquinos, un negro se come su sombrero de paja «entre las viejas llantas de goma y bidones de gasolina», y hace su aparición una tremebunda chica «liberada», infundiéndole tal miedo a *Pamplinas* que da la impresión de que en cualquier momento va a emprender una de sus famosas carreras.<sup>[17]</sup>

Una prueba más de la fascinación que ejerce Nueva York es el hecho de que, en los mismos días en que Lorca llega allí, el famosísimo escritor-viajero Paul Morand está ultimando un libro sobre la ciudad, libro que, cuando se publique a principios de 1930, tendrá un enorme éxito en Francia y será traducido inmediatamente a numerosos idiomas. Lorca dirá en el otoño de 1930, unos meses después de regresar a España, que la visión que da Morand de Nueva York era más fría, menos comprometida que la suya («Morand, en suma, es el invitado a tomar el té en un mirador confortable, y yo soy —quiero serlo al menos— el hombre que mira la gran mecánica del “elevado” y le caen las chispas de carbón encendido en las pupilas»),<sup>[18]</sup> pero, en realidad, la visión del francés es mucho más próxima a la del poeta que lo que da a entender éste, que con toda probabilidad no ha hecho más que hojear el libro, publicado en Madrid aquel verano.<sup>[19]</sup> De todas maneras, el texto de Morand será un hecho que, de 1930 en adelante, tendrá bien presente el poeta y

que, de alguna forma, incidirá sobre su actitud retrospectiva hacia Nueva York.

De Walt Whitman, hijo de Manhattan, cantor de la democracia y de la individualidad humana, ¿qué noticias tenía Lorca antes de llegar a Nueva York? Conocía sin duda el célebre soneto de Rubén Darío titulado, precisamente, «Walt Whitman» (*Azul*):

En su país de hierro vive el gran viejo

bello como un patriarca, sereno y santo.

Tiene en la arruga olímpica de su entrecejo

algo que impera y vence con noble encanto...<sup>[20]</sup>

Darío sentía una honda admiración por Whitman —hay otras alusiones en su obra al autor de *Hojas de hierba*— y ello no sería indiferente para el joven Lorca, tan influido por el poeta nicaragüense. Cabe pensar, además, que en la tertulia del café Alameda de Granada, antes de que Lorca llegara a la Residencia de Estudiantes madrileña, se hablara de Whitman: sería difícil que un lector tan inquieto, por ejemplo, como Francisco Soriano Lapresa, gurú del «Rinconcillo», no conociera al gran cantor de sí mismo y de su pueblo, o en el inglés original o en alguna traducción española. Además, según el testimonio del poeta granadino Luis Rosales, Federico conocía a Whitman en la antología de Armando Vasseur, publicada en Valencia en 1912.<sup>[21]</sup>

En cuanto a los ultraístas, con quienes había alternado Lorca a partir de 1919 en Madrid, éstos profesaban un culto a Whitman. En el libro *Hélices* (1923), de Guillermo de Torre —amigo de Federico y uno de los capitanes del grupo—, hay varias referencias al poeta de Camden, arrancando allí el poema «Canto dinámico» con una alusión al largo poema «Salut au monde!»:

¡Viajar! ¡Fluir! ¡Tránsito! ¡Ascensión!

«Dame la mano, Walt Whitman» —como dice el Atlante, el buen poeta gris, en su emocionante «Saludo Mundial»—.

¡Oh, la incitante trayectoria perimundial!<sup>[22]</sup>

¿Podía conocer Lorca el extraordinario poema de Fernando Pessoa, «Saudação a Walt Whitman» [«Saludo a Walt Whitman»], larga composición que,

de acuerdo con su primer verso, se había empezado a escribir el 11 de junio de 1915, pero que, según parece, no se publicó en vida del poeta? Se ha demostrado que Isaac del Vando-Villar, poeta vanguardista que dirigía la revista sevillana, y luego madrileña, *Grecia*, estaba en contacto personal con el portugués y que éste, a su vez, seguía con interés el desarrollo de la poesía española contemporánea.<sup>[23]</sup> El hecho de que el poema no se diera a conocer en letras de molde antes de la muerte de Pessoa no quiere decir que éste no lo mostrara a sus amigos, por lo cual es posible que los ultraístas madrileños tuviesen noticia de él e incluso lo conociesen. Hacia el principio del poema encontramos unos versos que, de haberlos conocido, le habrían llamado fuertemente la atención a Lorca:

Yo tan contiguo a la inercia, tan fácilmente colmado de tedio,  
soy de los tuyos, bien lo sabes, y te comprendo y te amo,  
y aun sin conocerte, que nací hacia el año en que morías,\*  
sé que me amaste también, que tú me conociste, y eso me alegra.  
Sé que me conociste, que me contemplaste y me explicaste,  
sé que eso es lo que soy, bien en Brooklyn Ferry diez años antes de que yo  
naciera,  
bien Rúa do Ouro arriba pensando en todo cuanto no es Rúa do Ouro,  
y tal como todo lo sentiste así lo siento todo, y aquí estamos con las manos  
enlazadas,  
con las manos enlazadas, Walt, con las manos enlazadas, danzando el  
universo en el alma.  
¡Oh siempre moderno y eterno cantor de los concretos absolutos,  
concubina fogosa del universo disperso,  
gran pederasta rozándote en la diversidad de las cosas,  
sexualizado por las piedras, por los árboles, por las personas, por las  
profesiones,

celo de los tránsitos, de los encuentros casuales, de las meras observaciones,  
entusiasta del contenido de todo,  
gran héroe adentrándose en la Muerte con piruetas,  
y bramando, aullando y rugiendo al saludar a Dios!\*\*

**\* Whitman murió en 1892, cuatro años después del nacimiento de Pessoa.**

**\*\* Para el texto portugués, Pessoa, *Obras completas* (véase bibliografía), II, 204 a 209. Traducción de José Antonio Llardent (véase Pessoa, bibliografía), 221-228. Esta cita, 222.**

Si los ultraístas madrileños conocían este poema, o parte de él —y ello no está demostrado—, existe la posibilidad de que también lo conociera, o tuviera noticias de él, Lorca antes de viajar a la patria de Whitman. Y creemos que merece la pena llamar la atención sobre ello, puesto que el poema de Pessoa, al no eludir el aspecto homosexual del poeta norteamericano, no hubiera podido sino interesar profundamente a Lorca, quien en su *Oda a Walt Whitman* también se enfrentará, de una forma intensamente personal, con una temática parecida.<sup>[24]</sup>

Durante la travesía por el Atlántico, cabe inferir que Fernando de los Ríos, que ya había visitado dos veces Estados Unidos y hablaba bastante bien inglés, le explicaría al poeta algo de lo que le esperaba en Nueva York. El famoso catedrático socialista, que iba a dictar conferencias en la Universidad de Columbia y otros centros docentes, había hablado en el Ateneo de Granada, en febrero y marzo de 1929, de Cuba y de su segunda visita a Norteamérica. Federico estaba entonces en Madrid, pero por su amistad con don Fernando es probable que éste le hubiera hablado personalmente de sus peripecias por aquellas tierras. En dichas conferencias, ilustradas con proyecciones, De los Ríos había empezado hablando de su estancia en Cuba, esbozando la historia y describiendo el cante de los negros de la isla, y luego había transportado a sus oyentes —después de una rápida visita a Puerto Rico— a Nueva York y a la propia Universidad de Columbia, «con 48.000 alumnos y 1.800 profesores». El conferenciante evocó una visita al barrio negro de Harlem, donde había asistido a una ceremonia religiosa en una iglesia anabaptista. Allí el pastor empieza su plática con palabras que impresionan fuertemente al futuro ministro de la República: «Cristo redentor y la raza negra no redimida». Al salir de la iglesia, De los Ríos se pregunta: «¿Qué va a ser culturalmente de esta

raza?». Es una pregunta que, dentro de algunos meses, se hará Lorca y que será tema de uno de sus primeros poemas neoyorquinos, *Oda al rey de Harlem*. Fernando de los Ríos —«el gran maestro de nuestras juventudes», en palabras de *El Defensor de Granada*— terminó su primera conferencia poniendo un disco de Paul Robeson, el profundo cantor negro.<sup>[25]</sup> El rondeño entendía mucho de *cante jondo* y no era sorprendente que se sintiera atraído, como luego Federico, por la música de los negros norteamericanos, que el poeta compararía, por su hondura y su emoción, con el cante de Andalucía.

Después de su visita a Nueva York, De los Ríos se había encaminado hacia el oeste de los Estados Unidos para seguir allí las huellas de la cultura española. Para su auditorio evoca Colorado y su cañón, Arizona y California, y hace hincapié en Santa Fe, donde el catedrático ha experimentado «una emoción intensísima».<sup>[26]</sup>

De esta emoción tal vez hablaría con Lorca. En Santa Fe de Granada, situada a sólo ocho kilómetros de Fuente Vaqueros, se firmaron las capitulaciones entre los Reyes Católicos y Cristóbal Colón, por lo cual se ha venido llamando «Cuna de la Hispanidad» a aquella población. ¿No tendría Federico la sensación, al embarcar para Nueva York, de que él, en cierta manera, seguía, desde la Vega de Granada, la ruta de Colón, y que también iba al descubrimiento de un Nuevo Mundo, esta vez poético? Es posible. Poco tiempo antes de salir de España, de todas maneras, le había escrito a Morla Lynch: «New York me parece horrible, pero por eso mismo me voy allí. Creo que lo pasaré muy bien».<sup>[27]</sup>

Si Lorca, antes de desembarcar en Nueva York, ya poseía una idea bastante clara de la ciudad, también sabía que allí le esperaban unos excelentes amigos y admiradores españoles, entre ellos una persona muy bien situada para allanarle las dificultades de los primeros momentos e introducirle en círculos donde se apreciaran sus dones: Federico de Onís.

Federico de Onís y Sánchez (1885-1966), salmantino, uno de los valores más destacados de la Universidad española, era íntimo amigo de Alberto Jiménez Fraud, director de la Residencia de Estudiantes, y llevaba enseñando en la Casa Hispánica (Departamento de Español) de la Universidad de Columbia, donde ahora era catedrático, desde 1916. Filólogo destacado, autor de numerosos libros y entusiasta de la música y de la poesía españolas tradicionales, Onís era uno de los principales promotores y puntales de la cultura española en Nueva York, donde dirigía la *Revista de Estudios Hispánicos* (Nueva York-Puerto Rico-Madrid), fundada en 1928. Sería luego, en 1934, cofundador de la prestigiosa *Revista Hispánica Moderna* (Nueva York-Buenos Aires), el dibujo de cuya portada, por cierto —una imagen de la Dama



de Elche—, llevaría una orla, diseñada por Lorca durante su estancia en Estados Unidos, que reza, con cita de Rubén Darío, «Sangre de Hispania fecunda».<sup>[28]</sup>

En cuanto al soriano Ángel del Río (1901-1962), a quien Lorca había conocido en Madrid en 1919, llevaba poco tiempo en Nueva York, donde había llegado desde la Universidad de Miami, convocado por Federico de Onís, para enseñar literatura española en Columbia.<sup>[29]</sup> Del Río, tres años menor que Lorca, ha seguido de cerca la ascendente carrera literaria de su amigo granadino, y será para el poeta, en aquellos primeros meses neoyorquinos, un excelente compañero, ofreciéndole, como Onís, su hospitalidad, y haciendo con su mujer, Amelia Agostini, todo lo posible para que el poeta no sienta excesiva nostalgia de su tierra y de sus gentes.

Lorca, de hecho, no llegaba a Nueva York ni como su pequeño amigo húngaro del barco ni como Jimmy Herf, sino como el joven poeta español más famoso del momento y sabiendo que, pese a la soledad interior que pudiera padecer en la metrópoli, no le iban a faltar ni amigos viejos ni amigos nuevos.

### **Primeros pasos por «el Senegal con máquinas»**

Cuando el *Olympic* atraca en Nueva York aquel 25 de junio de 1929 esperan en el muelle a los dos españoles Ángel del Río, Federico de Onís, el poeta zamorano León Felipe, profesor en la Universidad de Cornell, a quien Federico conoce ahora por primera vez, varios periodistas, entre ellos el director del diario neoyorquino de lengua española *La Prensa*, José Camprubí, miembro del consejo ejecutivo del Instituto de las Españas y cuñado de Juan Ramón Jiménez,<sup>[30]</sup> y —provocando en Lorca una gratísima sorpresa— el pintor manchego Gabriel García Maroto, editor de su segundo libro, *Libro de poemas*, en 1921. Maroto, cuenta Federico a sus padres en su primera carta desde Nueva York, fechada el 28 de junio, «se volvió loco dándome abrazos y hasta besos». Recién llegado de México, el viejo amigo de los primeros días de Madrid gana ahora mucho dinero, al parecer, como pintor y dibujante de revistas.<sup>[31]</sup>

Federico de Onís se encarga con gran eficacia de encontrar un alojamiento idóneo para Lorca, matriculándole como estudiante en la Universidad de Columbia y consiguiéndole una habitación —la número 617— en una de las residencias de ésta, Furnald Hall.<sup>[32]</sup> No ha querido que el poeta fuera a la Residencia Internacional

—la International House—, porque sabe que allí no iba a aprender una palabra de inglés, y gracias a su posición como catedrático de la Universidad se ha podido obrar el milagro. Ya instalado en su cuarto de Furnald, el poeta escribe entusiasmado a sus padres (y sin preocuparse demasiado por la exactitud de la información transmitida):

La Universidad es un prodigio. Está situada al lado del río Hudson en el corazón de la ciudad, en la isla Manhattan, que es lo mejor, muy cerca de las grandes avenidas. Y sin embargo, es deliciosa de silencio. Mi cuarto está en un noveno piso y cae al gran campo de deportes, verde de hierba con estatuas.

Al lado, y por las ventanas de los cuartos de enfrente, ya pasa el inmenso Broadway, el bulevar que cruza todo New York.

Sería tonto que yo expresara la inmensidad de los rascacielos y el tráfico. Todo es poco. En tres edificios de éstos cabe Granada entera. Son *casillas* donde caben 30.000 personas.<sup>[33]</sup>

A los dos días de estar en Nueva York, Federico declara que está matriculado en un curso de inglés y de literatura inglesa —en realidad se matriculará el 5 de julio—, y tiene, les asegura a sus padres, «ganas de trabajar». «Que nunca os agradeceré bastante lo que hacéis por mí —añade en seguida—, pero que yo responderé con obra y con vida que serán orgullo vuestro y alegría».<sup>[34]</sup>

Sorprendido, el poeta se ha encontrado con que, dada la matemática disposición de las calles neoyorquinas, no le es difícil orientarse por la ciudad. Ya se siente «aclimatado». «New York es alegrísimo y acogedor —continúa—. La gente es ingenua y encantadora. Me siento bien aquí. Mejor que en París, al que lo noto un poco podrido y viejo».<sup>[35]</sup>

La noche anterior ha visitado Broadway con García Maroto, León Felipe y Ángel Flores, director de la revista *Alhambra*. El espectáculo le ha impresionado hondamente. Como a Juan Ramón Jiménez, trece años antes, han sido los anuncios de los rascacielos lo que más le ha llamado la atención:

Los inmensos rascacielos se visten de arriba a abajo de anuncios luminosos de colores que cambian y se transforman con un ritmo insospechado y estupendo. Chorros de luces azules, verdes, amarillas, rojas, cambian y saltan hasta el cielo. Más altos que la luna se apagan y se encienden los nombres de bancos, hoteles, automóviles y casas de películas, la multitud abigarrada de jerseys de colores y

pañuelos atrevidos sube y baja en cinco o seis ríos distintos, las bocinas de los autos se confunden con los gritos y músicas de las radios y los aeroplanos encendidos pasan anunciando sombreros, trajes, dentífricos, cambiando sus letras y tocando grandes trompetas y campanas. Es un espectáculo soberbio emocionante, de la ciudad más atrevida y más moderna del mundo.<sup>[36]</sup>

Esa noche ocurre una de las «cosas de Federico». De creer al poeta, en la carta a sus padres, mientras deambulaban por Broadway oyó de repente una voz que le llamaba y vio que un muchacho vestido con un jersey rojo saltaba desde una ventana a ras de la calle y corría hacia él. Se trataba de un joven inglés, Campbell Hackforth-Jones, estudiante de español en Oxford, a quien había conocido en Granada durante las vacaciones de Navidad de 1926-1927, y a quien le dedicaría luego un poema de *Canciones* («Flor», de la sección «Canciones de luna»). «Tuve una alegría enorme —sigue contando Lorca a sus padres— porque debéis saber que encontrarse en Nueva York es rarísimo y es insólito. Es tan raro como encontrarse en alta mar dos peces. Maroto se quedó estupefacto y decía “Nada, tus cosas, esto no le pasa a nadie más que a ti”».<sup>[37]</sup>

Lo que no les dice a sus padres Federico es que, al pasar por Londres, le había mandado un telegrama a Hackforth-Jones, pensando que éste se encontraba con su familia cerca de la capital. Los padres del chico habían remitido el mensaje a Campbell, de modo que éste ya estaba al tanto de la inminente llegada de Lorca a Nueva York;<sup>[38]</sup> lo cual no quita lo insólito de aquel encuentro en pleno Broadway.

El padre de Hackforth-Jones era bolsista, y le había mandado a Nueva York a trabajar en la oficina de sus asociados en Wall Street. Nadie mejor que Campbell, pues, para servir de cicerone al poeta por aquel impresionante mundo del dólar. El chico vive en un piso alquilado cerca de la calle 70, donde, durante un período de varias semanas, le visitará Federico muchas tardes, compartiendo con él libaciones de ginebra, alcohol que Campbell compra de contrabando —son todavía los días de la Ley Seca—, y donde conocerá a la hermana de éste, Phyllis, también en Nueva York entonces. Pero pese a lo que promete Lorca en la primera carta a sus padres, su amigo jamás le dará clases formales de inglés.<sup>[39]</sup>

Hackforth-Jones ha recordado un episodio vivido con Lorca que vale la pena consignar. «En una reunión de negros en Nueva York —escribe—, una mujer, Mrs. Randolph, le dijo la buenaventura, de manera informal. Ella no hablaba español, de modo que yo hice de intérprete. Lo que ella vio le chocó y preocupó. No creo que fuera de modo alguno una persona falsa, porque también le dijo a un amigo mío a quien le leyó la mano que estaba en peligro. Después de abandonar yo los Estados

Unidos él murió en circunstancias casi seguramente inevitables».<sup>[40]</sup> No sabemos qué le dijo a Lorca la señora Randolph después de ver su mano. Pero podemos tener la seguridad de que, aunque la negra no le contara todo lo que creía haber percibido, él leería en sus ojos el desconcierto que le había producido aquella visión.

Ángel del Río —primer biógrafo del poeta granadino— no había visto a Federico desde hacía varios años. Por ello sus impresiones del amigo ya célebre que acaba de llegar a Nueva York, aunque retrospectivas, no carecen de interés:

Desde los años de su primera juventud en Madrid, cuando le conocimos, su prestancia personal había cambiado poco: la misma mezcla de poder y de debilidad. La misma seguridad en sí mismo, un poco más consciente, la misma mirada llena de vida, ahora un poco más profunda y un poco más triste. Los momentos de alegría no habían desaparecido, pero, al menos en los primeros meses, no eran tan frecuentes. Su indumentaria, de acuerdo con la moda y los ideales artísticos de esos años, tenía un cierto aire deportivo. El antiguo lazo negro, residuo de la bohemia modernista, se había convertido en una corbata de nudo grueso y colores brillantes encuadrada en una camisa de corte Oxford y unos «sweaters» amarillos, blancos o negros.<sup>[41]</sup>

Así aparecía a los ojos del amigo el Lorca de treinta y un años, al borde de la que iba a ser una bajada a las hondonadas más secretas y más angustiadas de su ser, alejado por primera vez de la geografía familiar y social en que se había apoyado hasta entonces en su lucha contra las tinieblas.

En su primera carta a sus padres, del 28 de junio, Federico les había mencionado su encuentro con Philip Cummings en el tren de Francia, y la invitación hecha por éste para pasar el mes de agosto —«que es el del calor grande aquí»— con él en Canadá.<sup>[42]</sup>

En realidad no se trataba de Canadá, sino del colindante estado de Vermont, donde, a orillas del lago Eden, Cummings había alquilado una cabaña para el verano. La invitación iba en serio. A los pocos días de llegar a Estados Unidos, Lorca le escribe a Cummings una carta —hoy, por lo visto, perdida— en la cual le habla de «esa desesperación de Nueva York», donde, dice, «estoy loco», algo, desde luego, que no confiesa a sus padres.<sup>[43]</sup> Cummings le contesta en seguida y le incluye el dinero para el viaje a Vermont. También le llama por teléfono. En su contestación, el poeta explica que, pese a su deseo de ver muy pronto al amigo, en quien dice pensar constantemente, ya no podrá visitarle hasta dentro de seis semanas, porque se ha matriculado en un curso de inglés, y le expresa su intensa gratitud por la

generosidad de su gesto. «Espero que tú me contestarás — termina la carta— y no te olvidarás de este poeta del Sur perdido ahora en esta babilónica, cruel y violenta ciudad, llena por otra parte de gran belleza moderna». El tono de la carta es íntimo, y el poeta, que ha arrancado con un «Querido amiguito mío», se despide con un «Adiós, queridísimo» no corriente en su epistolario.<sup>[44]</sup> No cabe duda de que Lorca siente una especial ternura hacia el joven norteamericano que le dedicara un poema en la Residencia de Estudiantes de Madrid inmediatamente después de oírle por primera vez tocar el piano.

Federico tomó con cierta seriedad su curso de «English for Beginners», dirigido aquel verano por la señorita Amy I. Shaw, y aunque no se presentó al examen final, a mediados de agosto, sí asistió regularmente a clase, lo que en él constituía un esfuerzo absolutamente insólito.<sup>[45]</sup> Parece claro que el poeta, que no poseía aptitudes para los idiomas, comprendía el interés que para él podría tener el saber inglés. Aquel otoño, al volver a Nueva York después de las vacaciones, se matriculará, con el mismo propósito, en otro curso parecido. A pesar de sus buenas intenciones, sin embargo, no llegará a hablar el idioma ni medianamente bien, aunque, eso sí, aprenderá muchas palabras y frases sueltas, como podrá comprobar su amigo Adolfo Salazar en la primavera de 1930, cuando Lorca llegue a Cuba inmediatamente después de su estancia en Nueva York.<sup>[46]</sup>

Philip Cummings no es el único amigo norteamericano que tiene Lorca. El poeta había atendido con exquisitez a la periodista norteamericana Mildred Adams (1894-1979), colaboradora del *New York Times*, cuando visitó Granada en la primavera de 1928, presentándola a sus amigos, interpretando para ella, en el viejo piano del hotel Washington Irving, los romances del prendimiento y muerte del gitano Antoñito *el Camborio*, y llevándola a conocer a don Manuel de Falla en su carmen de la calle de Antequeruela Alta, debajo de la Alhambra.<sup>[47]</sup> Mildred Adams, encantada con su visita, había abandonado Granada, como vimos, llevando bajo el brazo ejemplares de *gallo*. «Me ha dado unas horas inolvidables —le había escrito desde Madrid, antes de salir para Estados Unidos—, y aunque no puedo oír su voz ni ver su cara de poeta, tengo sus libros, y leyendo sus poemas puedo recrear en mi imaginación la imagen de Federico García Lorca, jongleur extraordinaire».<sup>[48]</sup> Era normal, pues, que al enterarse de que había llegado Lorca a Nueva York, se desviviera por agasajarle y por presentarle a su amplio círculo de amistades literarias y artísticas.

El reencuentro con Mildred Adams tuvo lugar en casa de unos mejicanos a quienes, en carta a sus padres fechada 6 de julio de 1929, el poeta no identifica. Es indudable que ya disfruta una placentera vida social en Nueva York:

Mis amigos de aquí se siguen portando de manera espléndida conmigo y no hay ninguna dificultad para mí. El poeta León Felipe, catedrático de la Universidad de Cornell, y su señora se han portado de manera paternal y me tienen, como dicen en Andalucía, «dentro de un fanal». Ayer vino a verme el hijo del Duque de Tovar, que es estudiante en Columbia, a ofrecerse a mí para todo lo que necesitara. Es un muchacho simpatiquísimo, muy demócrata y gran admirador de Estados Unidos.\* En una reunión de pintores y poetas de México donde estuve para conocerlos personalmente, ya que de nombre nos conocíamos todos, me encontré con la señorita Adams, que yo traté mucho en Granada. El mundo es un pañuelito pequeño.<sup>[49]</sup>

**\* Se trata de Rafael de Figueroa y Bermejillo, hijo del duque de Tovar, estudiante de ingeniería que por aquel entonces vivía, como el propio García Lorca, en Furnald Hall.<sup>[50]</sup>**

Durante las próximas semanas Lorca verá con frecuencia a Mildred Adams, quien, la noche del 7 de agosto, organiza en casa de sus padres una fiesta española en honor del poeta granadino. Lorca escribió entonces a su familia:

Si yo en Nueva York no tuviera los amigos que tengo, esta ausencia sería tristísima, pero en realidad estoy atendido en extremo. Maroto, que siempre se mete con la gente, dice: «Dondequiera que tú vas, eres el niño mimado y el acaparador. Donde estés tú no hay nadie. A esto ya no hay derecho». En realidad tengo amigos buenísimos y me hacen una vida animadísima. Anoche hubo en casa de Miss Adams (perteneciente a una de las más distinguidas familias de N.Y.) una reunión hecha para mí y para presentarme a sus amigos. Acudió mucha gente norteamericana simpatiquísima. Se tocó música de Albéniz y Falla por un pianista bastante bueno y las chicas iban con mantón de Manila. En el comedor había, ¡oh divina sorpresa!, botellas de jerez y coñac Fundador. En suma, un rato delicioso. Yo, naturalmente, tuve que hacer mi *numerito* de canciones, y cantar soleares en una guitarra con verdadero *llenazo*. Claro es que aquí yo me atrevo a todo, porque no he visto en mi vida gente más buena y más ingenua... y además inteligente.<sup>[51]</sup>

Lorca no tenía don de idiomas, cierto. Y poca falta le hacía, pues era dueño de un lenguaje universal, el de la música. La clave de su éxito social en Nueva York será, indudablemente, la música: el poder sentarse en cualquier momento ante un piano, o con una guitarra, y empezar a desplegar su amplio repertorio de canciones populares españolas. En las cartas a sus padres se referirá varias veces,

orgullosamente, a aquellos improvisados conciertos folklóricos, que parecían gustar por igual a norteamericanos, sudamericanos y españoles.

Federico de Onís, buen conocedor y catador de dicha música —a quien Lorca dice un día: «Soy el loquito de las canciones»—,<sup>[52]</sup> analizará, en 1940, la importancia de la música en la vida y la obra del poeta granadino, y recordará que, en Nueva York, Lorca enseñó canciones españolas a los estudiantes de la Universidad de Columbia y —seguramente por primera vez en su vida— dirigió, no sin timidez, un coro, compuesto en su mayor parte de estudiantes de español. Efectivamente, nombrado ya a principios de julio «Director de los Coros Mixtos del Instituto de las Españas en los Estados Unidos», actuó como tal en un concierto de canciones populares españolas dado, con gran éxito, la última semana del semestre, el 7 de agosto de 1929, fecha de la reunión celebrada después en casa de Mildred Adams y descrita por Federico en carta a sus padres.

El concierto —anunciado como «Una noche de música española»— tiene lugar en el salón teatro de la Casa Italiana, y empieza con la actuación de la masa coral del Instituto de las Españas, dirigida por Lorca. Las chicas —en su mayoría estudiantes norteamericanas— visten la clásica mantilla, y, antes de cada canción, Federico de Onís pronuncia unas breves palabras de introducción. Describiendo el acto, *La Prensa* comenta «el fondo de gran fuerza musical que don Federico García Lorca en el piano mantuvo constantemente». Entre las canciones interpretadas por el coro figuran «El romance de don Boyso», «Canción torera» y «El vito de Jerez».<sup>[53]</sup>

Mildred Adams comenta que el Instituto de las Españas desempeñó para Federico un papel parecido al de la Residencia de Estudiantes de Madrid, puesto que tenía un piano, una nutrida biblioteca de libros españoles, muchos socios hispanoparlantes y, en general, un ambiente amistoso y distendido. Y es cierto que allí el músico y poeta no podía por menos de sentirse muy en su salsa.<sup>[54]</sup>

Federico conoce muy pronto, gracias a Mildred Adams, a otras dos personas que amenizan su estancia en Nueva York. Se trata de Henry Herschel Brickell (1889-1952), crítico literario del *New York Herald*, oriundo de Misissippi y gerente, desde 1928, de la casa editorial Henry Holt and Company, y de la mujer de éste, Norma, amante de la música y persona de gran sensibilidad.<sup>[55]</sup>

Brickell era aficionado tanto a la lengua como a la literatura españolas, conocía España y había estado en Granada, donde no se había atrevido a visitar a Falla, limitándose a pasar con frecuencia delante del carmen del famoso músico.<sup>[56]</sup> Antes de conocer a Federico tenía noticias de él y del *Romancero gitano*, de modo que

todo estaba ya previsto para su encuentro. La tarde del 18 de julio —día de san Federico— varios amigos de Lorca le llevan a casa del crítico, que ha organizado, en honor del poeta granadino en el día de su santo, una fiesta durante la cual, según les cuenta Federico a sus padres, «*inevitablemente* tuve que tocar y cantar al piano»:

No tenéis idea lo que se emocionan estos americanos con las canciones de España. Yo tengo lo que se llama *un lleno*. Y como ellos corren la voz a sus amigos, la casa de Mr. Brickell estaba de bote en bote. Claro es que habrá seguramente pocas personas que sepan más canciones que yo. Los pobres se quedan asombrados. En el invierno daré seguramente en algún salón muy elegante varias audiciones de música popular española. Es una buena propaganda de España y sobre todo de Andalucía. Así pues, mi día tuvo un final alegre.<sup>[57]</sup>

Brickell se deslumbra ante el talento del andaluz, y poco tiempo después expresa el deseo de publicar algo suyo, cosa que sin embargo no llegará a hacer.<sup>[58]</sup> Durante julio y la primera mitad de agosto Lorca visita con frecuencia aquel hogar, y su amistad con el matrimonio se hará aún más firme cuando vuelva a Nueva York después de las vacaciones veraniegas. Con Norma Brickell, que a diferencia de su marido no sabe español, llegará a tener una relación especialmente estrecha. Un año después de la muerte de Federico —a quien Herschel Brickell volverá a ver brevemente en 1933, en Santander—, el crítico norteamericano escribirá: «España me ha dado muchas cosas por las cuales estaré eternamente agradecido, pero ningún regalo tan valioso como la presencia de Federico en mi casa numerosas veces durante el invierno de 1930 [*sic*]». Y añadirá: «Era, creo, la aproximación más cercana al genio puro con que yo he tropezado, y su conocimiento de cada aspecto del arte español era sencillamente increíble».<sup>[59]</sup>

Entretanto, los inquilinos de Furnald Hall se van familiarizando con el estrafalario español. Aquel agosto se publica en la revista *Alhambra* un artículo sobre el poeta que da cumplida cuenta de ello. «Los estudiantes de la Universidad de Columbia, el operador negro del ascensor de Furnald Hall, la telefonista abajo, todos —escribe Daniel Solana— conocen ya bien las profundas reverencias, la extraña forma de andar, las piruetas, las exageraciones y la simpatía de Federico García Lorca. Naturalmente, todo esto es para defenderse contra aquel enemigo universalmente detestado, un idioma extranjero...».<sup>[60]</sup>

Entre las personas con quienes Federico entabla amistad en las primeras semanas de su estancia en Nueva York hay que destacar a una guapa cubana, Ofelia Lizardi Maravito, a cuyo lado estudia inglés,<sup>[61]</sup> y a una alumna de la Universidad de Columbia, Sofía Megwinoff, que había sido discípula de Federico de Onís y de



Ángel del Río en la Universidad de Puerto Rico. Megwinoff, a quien Lorca recordará en su conferencia-recital sobre Nueva York, de 1932, como «la rusa portorriqueña», conoció al poeta en el Instituto de las Españas durante las preparaciones para el concierto de fin de semestre, y trató, sin éxito, de impartirle algunos rudimentos de inglés. El día siguiente a la primera «clase», Federico se había presentado con una edición de las poesías de Edgar Allan Poe en la mano y le había pedido que le leyera algunas de ellas. Con el insistente ritmo de «Annabelle Lee», el poeta, según el recuerdo de Sofía Megwinoff, «se hipnotizó», llevando el compás con la mano y subrayando la sonoridad de aquellas pocas palabras que lograba descifrar. En adelante, Lorca lleva cada día a su encuentro con Sofía el mismo ejemplar de Poe, y puede ser que el lúgubre poeta de Boston le hablara de una forma personal en estos momentos en que, pese a su aparente alegría y a su éxito social de siempre, le asediaban —a juzgar por los poemas escritos este verano— las dudas acerca de su identidad y de su destino, y también, con toda seguridad, los recuerdos de su desesperante experiencia amorosa en España con Salvador Dalí y Emilio Aladrén.<sup>[62]</sup>

Como a Paul Morand, la extraordinaria variedad de razas y religiones que ostenta Nueva York fascina al granadino, que, en sus primeros días allí, se siente no sólo intensamente español sino, también, intensamente *católico* español. Hacia los protestantes experimenta ya un vehemente desprecio, y su reacción al presenciar sus oficios —se supone que por primera vez en su vida— es acerbamente crítica. A sus padres les escribe:

He asistido también a oficios religiosos de diferentes religiones. Y he salido dando vivas al portentoso, bellísimo, sin igual catolicismo español. No digamos nada de los cultos protestantes. No me cabe en la cabeza (en mi cabeza latina) cómo hay gentes que puedan ser protestantes. Es lo más ridículo y lo más odioso del mundo.

Figuraos vosotros una iglesia que en lugar de altar mayor haya un órgano y delante de él un señor de levita (el pastor) que habla. Luego todos cantan, y a la calle. Está suprimido todo lo que es humano y consolador y bello, en una palabra. Aun el catolicismo de aquí es distinto. Está minado por el protestantismo y tiene esa misma frialdad. Esta mañana fui a ver una misa católica dicha por un inglés. Y ahora veo lo prodigioso que es cualquier cura andaluz diciéndola. Hay un instinto innato de la belleza en el pueblo español y una alta idea de la presencia de Dios en el templo. Ahora comprendo el espectáculo fervoroso, único en el mundo, que es una misa en España. La lentitud, la grandeza, el adorno del altar, la cordialidad en la adoración del Sacramento, el culto a la Virgen son en España de una absoluta

personalidad y de una enorme poesía y belleza.

Ahora comprendo también, aquí, frente a las iglesias protestantes, el *porqué racial* de la gran lucha de España contra el protestantismo y de la españolísima actitud del gran rey injustamente tratado en la historia, Felipe II.<sup>[63]</sup>

Es probable que el templo visitado por Lorca fuera de los metodistas —seguidores de John Wesley—, secta puritana obsesionada con el alcohol y hacia la cual, en una carta posterior, el poeta expresará especial desprecio, culpándola de la Ley Seca que tantos estragos estaba causando en aquellos momentos en la sociedad norteamericana. «Claro está —dice— que esto es una imposición de la odiosa iglesia metodista muchísimo peor que los jesuitas españoles en su fase histórica actual».<sup>[64]</sup> No sabemos si llegó a saber que en Nueva York hasta había una Iglesia Metodista Española, algo, sin duda, que habría considerado una aberración sin precedentes.<sup>[65]</sup>

Tanta repugnancia llegan a merecerle los protestantes norteamericanos que un día declara —en otra carta a sus padres— que «el término *protestante* para mí es equivalente a *idiota seco*», y afirma que ya sabe reconocer desde lejos a los católicos, «por el aire y la inteligencia».<sup>[66]</sup> Se trata de una reacción cuya visceralidad sorprende, y que tal vez corresponda a la necesidad del poeta de agarrarse a algo familiar —el catolicismo— en ese mundo tan extraño y desorientador.

Lorca también ha visitado la sinagoga sefardita de Shearith Israel (esquina de la calle Central Park y la calle 70),<sup>[67]</sup> donde, en cambio, se ha sentido casi como en su casa. Solía afirmar que tenía sangre judía en las venas y puntualizar que Lorca es apellido de procedencia hebrea,<sup>[68]</sup> lo cual, ya de por sí, explicaría su interés en conocer esta comunidad. Pero la experiencia supera sus expectativas:

Cantaron cosas hermosísimas y había un cantante que era un prodigio de voz y de emoción. Pero también comprendo que en Granada somos casi todos judíos. Era una cosa estupenda ver cómo parecían todos granadinos. Había más de veinte, entre don Manuel López Sáez y Miguel Carmona. El rabino se llama *Sola*, con la misma coloración pálida de Sola Segura, su probable pariente.\* En fin, que yo me moría de risa. Hicieron una ceremonia muy bonita, muy solemne, pero que a mí me resultó vacía de sentido. Me parece demasiado fuerte la figura de Cristo para negarla.

Lo que sí era extraordinario era el canto. El canto era terrible, patético, desconsolado. Era una queja continua, de belleza impresionante.<sup>[69]</sup>

**\* Manuel López Sáez era redactor de *El Defensor de Granada*. No hemos podido identificar a Miguel Carmona. El rabino era David de Sola Pool (1885-1970), autor de libros sobre el judaísmo y la historia de los sefardíes. El Sola granadino a quien se refiere el poeta tal vez fuera el abogado Manuel Sola Segura.<sup>[70]</sup>**

Ya se ha señalado cómo, en las conferencias pronunciadas aquella primavera por Fernando de los Ríos en Granada, el catedrático socialista había hablado de su visita a una iglesia de Harlem y comentado las palabras del pastor, preguntándose «¿Qué va a ser culturalmente de esta raza?». Es una pregunta que, desde su llegada a la metrópoli, hace suya el poeta. Gracias a otra carta a sus padres, del 14 de julio, sabemos que ya ha empezado a penetrar en el mundo de los negros, y de forma privilegiada. No dice cómo, pero ha sido presentado a la escritora Nella Larsen (1893-1963), hija de padre negro y madre danesa, que acaba de publicar su segunda —y última— novela, *Passing*.<sup>[71]</sup> Los dos han hecho buenas migas, y el poeta se entiende perfectamente con ella en francés («eso es Santa Precisa que hace milagros. El poco francés que sé, se me aclaró tanto que recordaba todas las palabras»). Con Nella Larsen visita Harlem, donde ve «cosas sorprendentes», y asiste a dos reuniones en casa de la novelista:

Esta escritora es una mujer exquisita, llena de bondad y con esa melancolía de los negros, tan profunda y tan conmovedora.

Dio una reunión en su casa y asistieron sólo negros. Ya es la segunda vez que voy con ella, porque me interesa enormemente.

En la última reunión no había más blanco que yo. Vive en la segunda avenida, y desde sus ventanas se divisaba todo New York encendido. Era de noche y el cielo estaba cruzado por larguísima reflectores. Los negros cantaron y danzaron.

¡Pero qué maravilla de cantos! Sólo se puede comparar con ellos el cante jondo.

Había un muchachillo que cantó cantos religiosos. Yo me senté en el piano y también canté. Y no quiero decir lo que les gustaron mis canciones. Las «moricas de Jaén», el «no salgas, paloma, al campo», y «el burro» me las hicieron repetir cuatro o cinco veces. Los negros son una gente buenísima. Al despedirme de ellos me abrazaron todos y la escritora me regaló sus libros con vivas dedicatorias, cosa

que ellos consideraron como un gran honor por no acostumbrar esta señora a hacerlo con ninguno de ellos.

En la reunión había una negra que es, y lo digo sin exagerar, la mujer más bella y hermosísima que yo he visto en toda mi vida. No cabe más perfección de facciones, ni cuerpo más perfecto. Bailó sola una especie de rumba acompañada de un tam-tam (tambor africano) y era un espectáculo tan puro y tan tierno verla bailar que solamente se podía comparar con una salida de la luna por el mar o con algo sencillo y eterno de la naturaleza. Ya podéis suponer que yo estaba encantado en esa reunión. Con la misma escritora estuve en un cabaret, también negro, y me acordé constantemente de mamá, porque era un sitio como esos que salen en el cine y que a ella le dan tanto miedo.<sup>[72]</sup>

Harlem, con sus «cosas sorprendentes», que el poeta no especifica; las reuniones en casa de Nella Larsen, donde, en un ambiente de calor humano y mutua comprensión, se despliega ante sus ojos y oídos lo profundo del arte negro, que él no duda en comparar con el cante jondo de Andalucía, tanto en el aspecto musical como en el corpóreo; la visita, con la misma Nella Larsen, a un cabaret negro; el reconocimiento de la melancolía que subyace en la expresión artística negra y que procede de la secular esclavitud que ha padecido esta raza; la visita con Sofía Megwinoff a una iglesia de Harlem: todas estas impresiones, y sin duda otras muchas de las cuales no ha quedado constancia, producen, al poco tiempo de su llegada a Nueva York, la necesidad de expresar poéticamente el dilema negro. Así, el 8 de agosto, escribe a sus padres:

Van pasando mis días neoyorquinos con gran serenidad y yo creo que con buen aprovechamiento. Empiezo a entender algo (muy poco), pero voy traduciendo y creo que daré al fin la batalla al inglés.

También empiezo a escribir, y creo que cosas que valen la pena; ahora bien, que desde luego no quiero publicar nada hasta que estén bien acabadas y hechas.

Son poemas típicamente norteamericanos, con asunto de negros casi todos ellos. Creo que llevaré a España dos libros por lo menos. Aunque lo más importante me queda aún por ver y estudiar.<sup>[73]</sup>

«Oda al rey de Harlem» fue uno de los primeros poemas compuestos en Nueva York, aunque probablemente no el primero, y la fecha del borrador —5 de agosto de 1929, es decir, tres días antes de la carta que se acaba de citar— es la más temprana de cuantas figuran al pie de los manuscritos conocidos de este período.

Siete días después, el 12 de agosto, Lorca fecha el manuscrito de «Norma y paraíso de los negros».<sup>[74]</sup>

El original de «Oda al rey de Harlem», escrito a lápiz, consta de diez hojas llenas de tachaduras y correcciones, y da la impresión de haber sido compuesto muy de prisa, casi atropelladamente, bajo una inspiración intensísima.<sup>[75]</sup> El poema demuestra que ya, a poco más de un mes de llegar a América, Lorca ha encontrado en los negros un tema y un símbolo que entroncan perfectamente con su obra anterior.

¿Y cómo extrañarse, en realidad, de que el autor del *Romancero gitano*, después de haber sido acogido cariñosamente por Nella Larsen y su círculo de amigos artistas, de visitar Harlem y ver la miseria en que vive allí la población de color, de oír por primera vez, en directo, la música de esta gente —y de compartir con ellos la suya—, sintiera compasión por quienes seguían siendo en no poca medida esclavos de los blancos?

En la carta a sus padres antes citada, Lorca hace una aproximación de los cantos negros al cante jondo. Esta intuición le llevaría pronto, sin duda, a darse cuenta del estrecho parecido que existía entre la situación de los negros en Estados Unidos y la de los gitanos en Andalucía: dos razas marginadas, dos razas con innata sensibilidad artística y musical, dos razas «milenarias» venidas de lejos; dos razas que, como en el verso de Lorca dedicado a Juan Brea, son

la misma pena cantando

detrás de una sonrisa.<sup>[76]</sup>

En cuanto a la genial invención lorquiana de un «rey» negro, símbolo de la búsqueda de identidad de los negros norteamericanos, tal vez sea pertinente recordar que en Granada, a principios de siglo, cuando los García Lorca se mudan a la capital desde la Vega, todavía se podía ver en la Alhambra al último y viejo «rey de los gitanos», Chorrojumo, que se complacía en dejarse fotografiar —barba blanca, gorro puntiagudo, bastón largo y traje de bandolero— ante la Puerta del Vino y en otros frecuentados puntos de la Colina Roja.<sup>[77]</sup> De aquel «rey» debió tener noticias el joven Federico. Además, la ciudad de los gitanos evocada con tanta ternura en el «Romance de la Guardia Civil española» («¿Quién te vio y no te recuerda?») —ciudad destruida por la Benemérita—, ¿no anticipa a la de los negros, Harlem, sometida a la embestida del materialismo yanqui y cuyos habitantes son ciudadanos de segunda, o tercera, categoría, aunque legalmente ya no esclavos? Al

comprobar sobre el terreno el *apartheid* que existía en Nueva York —los negros ni podían entrar, como espectadores, en el famosísimo Cotton Club de Harlem—, podemos tener la seguridad de que Lorca se conmovió profundamente, sintiendo honda indignación ante el abismo que separaba tanta verborrea democrática norteamericana de la realidad vivida por aquella minoría.

El tema de *Oda al rey de Harlem* encaja, pues, sin solución de continuidad, dentro de la preocupación con la frustración vital omnipresente en la obra lorquiana antes de su llegada a Nueva York. Y en los negros de Harlem, personificados en su «gran rey prisionero en un traje de conserje», el poeta ha encontrado un símbolo más universal que el de los gitanos andaluces. Al darse cuenta de la validez poética del hallazgo, cabe pensar que sentiría cierta euforia, máxime en vista de la incomprensión con que parte de los lectores —además de Buñuel, Dalí, Bergamín<sup>[78]</sup> y tal vez otros amigos— había reaccionado ante el *Romancero gitano*, encontrándole defectos de localismo y costumbrismo y alguna que otra concesión al «tópico andaluz».

Los primeros versos de *Oda al rey de Harlem* demuestran que, en la visión lorquiana del negro, priman los aspectos míticos ligados a la procedencia africana de esta raza:

Con una cuchara

les arrancaba los ojos a los cocodrilos

y golpeaba el trasero de los monos.

Con una cuchara.<sup>[79]</sup>

Los negros, separados de la exuberante naturaleza tropical de sus orígenes y criados en «el Senegal con máquinas»<sup>[80]</sup> que es Nueva York (donde los únicos cocodrilos y monos se encuentran en el parque zoológico), han perdido su identidad, rodeados de los signos de una sociedad brutal, corrompida y sin raíces. Por ello lloran «confundidos»<sup>[81]</sup> y por ello la caliente sangre atávica que les bulle rabiosamente en las venas —«furiosa» la llama Lorca—,<sup>[82]</sup> sangre invisible por el color oscuro de la piel (Lorca se ha preguntado, como mucha gente, si los negros experimentan el rubor de la vergüenza de la misma forma que los blancos), espera el momento apocalíptico de su liberación, cuando, como un ingente torrente de lava roja, brote de su cárcel y destruya la sociedad blanca y sus artefactos:

Es la sangre que viene, que vendrá

por los tejados y azoteas, por todas partes,  
para quemar la clorofila de las mujeres rubias,  
para gemir al pie de las camas  
ante el insomnio de los lavabos  
y estrellarse en una aurora de tabaco y bajo amarillo.<sup>[83]</sup>

Importa poco que la visión lorquiana de los negros no corresponda a la estricta realidad socioeconómica o cultural de éstos, puesto que se trata ante todo de una proyección personal del poeta. Y del mismo modo que dijo en una ocasión que el «solo personaje esencial» del *Romancero gitano* era Granada<sup>[84]</sup> y en otra que en dicho libro hay «sólo un personaje real, que es la pena que se filtra»<sup>[85]</sup> (es decir, que el *Romancero* sólo tiene que ver tangencialmente con los gitanos), hubiera podido explicar que los negros del ciclo neoyorquino eran, más que representaciones de una realidad objetiva, «hechos poéticos» portadores de una temática y de una mitología personales del poeta.

Todo ello no quiere decir que los poemas lorquianos de tema negro no contengan un elemento de crítica social sinceramente sentida, pero sí sugiere que, más que esto, estamos frente a un ejemplo de lo que llamó Eliot, en su famoso ensayo sobre *Hamlet*, el «correlativo objetivo». De ello, obviamente, era consciente. En enero de 1931 se publicará en *La Gaceta Literaria* una penetrante entrevista hecha a Lorca por el escritor Rodolfo Gil Benumeya, especialista en temas hispanoárabes. En ella el poeta declara: «Yo creo que el ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío..., del morisco, que todos llevamos dentro».<sup>[86]</sup> Al decir esto, cabe la posibilidad de que no sólo estuviera pensando en los negros de Harlem sino también en los esclavos negros frecuentes en la Granada islámica.<sup>[87]</sup>

En el poema «1910 (Intermedio)», fechado «Nueva York, agosto 1929»,<sup>[88]</sup> vemos cómo, separado por primera vez de su entorno nativo (como los negros de África), a Lorca le van aflorando insistentemente recuerdos de su paraíso infantil. No es casual la fecha de 1910, pues corresponde al momento (en realidad, 1909) en que los padres del futuro poeta deciden el traslado de la familia desde Asquerosa a Granada para atender a la formación escolar de sus hijos, especialmente de su hijo mayor, que empieza entonces sus estudios de bachillerato. Parece ser que para Federico —que solía insistir en que había nacido en 1900, en vez de 1898— la fecha

1910 señalaba el fin de su infancia, el momento en que empieza su enfrentamiento con la dura realidad de la vida: es decir, el «intermedio» del título. El poema tiene, indudablemente, un alto interés biográfico —al margen de cualquier consideración acerca de la diferencia entre un poeta y su «yo poético»—, y la profunda tristeza que expresa contrasta marcadamente con el optimismo que pretenden transmitir las cartas a sus padres y hermanos estos mismos días:

Aquellos ojos míos de mil novecientos diez

no vieron enterrar a los muertos.

Ni la feria de ceniza del que llora por la madrugada,

ni el corazón que tiembla arrinconado como un caballito de mar.

Aquellos ojos míos de mil novecientos diez

vieron la blanca pared donde orinaban las niñas,

el hocico del toro, la seta venenosa

y una luna incomprensible que iluminaba por los rincones

los pedazos de limón seco bajo el negro duro de las botellas.

Aquellos ojos míos en el cuello de la jaca,

en el seno traspasado de Santa Rosa dormida,

en el desván de la fantasía con bailarinas y manchas de aceite,

en un jardín donde los gatos se comían a las ranas.

Desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos.

Cajas que guardan silencios de cangrejos devorados.

En el sitio donde el sueño tropezaba con su realidad.

Allí mis pequeños ojos.

No preguntarme nada. He visto que las cosas



cuando buscan su pulso encuentran su vacío.

Hay un dolor de huecos por el aire sin gente

y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!<sup>[89]</sup>

Este nostálgico poema contiene todos los elementos fundamentales que estructurarán la visión de Lorca en el ciclo neoyorquino: deshumanización del mundo industrial contemporáneo; terror y soledad de los hombres, que viven separados de la Naturaleza; ausencia de fantasía. El símbolo de los trajes vacíos de los últimos versos recuerda a los «hollow men» («hombres vacíos») del poema así llamado de T. S. Eliot, del cual pudo tener conocimiento a través de León Felipe o de Ángel Flores, autor de una traducción de *The Waste Land* publicada bajo el título de *Tierra baldía* en 1930, por la Editorial Cervantes de Barcelona, pero terminada bastante antes. Flores comunicó su versión a Lorca y le regaló después un ejemplar de la hermosa *plaque*. El magno poema de Eliot le impresiona hondamente, e influye indudablemente en su visión poética de la *tierra baldía* que es Nueva York.<sup>[90]</sup> Ángel del Río señala la «asombrosa coincidencia en el vocabulario y en las imágenes» que revela la confrontación de la traducción de Flores y los poemas neoyorquinos de Lorca.<sup>[91]</sup> Sin duda el granadino se fijaría bien en el título de Eliot —que pudo influir en el de *Yerma*—, y en las dramáticas preguntas y voces diversas que puntúan este largo poema en el que, a través del símbolo de otra gran urbe, Eliot lanza su anatema contra la vida contemporánea. «Nadie puede darse cuenta exacta de lo que es una multitud neoyorquina —comentará Lorca en 1932—, es decir, lo sabía Walt Whitman que buscaba en ella soledades y lo sabe T. S. Eliot que la estruja en un poema, como un limón, para sacar de ella ratas heridas, sombreros mojados y sombras fluviales».<sup>[92]</sup> Cabe pensar que, al decir esto, tenía presentes, en la traducción mencionada, no sólo los versos en que Eliot, aludiendo a Dante, indica a la multitud de muertos en vida que cruza el Puente de Londres para ir a trabajar a la City, sino los que nos evocan las orillas del Támesis después del verano:

El río no arrastra botellas vacías, papeles de sandwiches,

Pañuelos de seda, cajas de cartón, colillas de cigarros

U otros testimonios de noches estivales. Las ninfas se han marchado

Y sus amigos, los perezosos herederos de empleados municipales;

Se fueron, no han dejado sus nuevas direcciones.

«1910 (Intermedio)», fechado, como se ha señalado, en agosto de 1929 en Nueva York, debió forzosamente componerse antes de que el poeta saliera de la ciudad a mediados de aquel mes para visitar a Philip Cummings en Vermont. Nos da, por consiguiente, una idea muy clara de los sentimientos íntimos de Lorca durante las primeras semanas de su estancia en la metrópoli.

### **El poeta se escapa de Nueva York. El lago Eden**

El 16 de agosto terminan las clases en Columbia y, al día siguiente, un amigo no identificado acompaña a Federico a la estación y le instala en el «Montrealer», que hace la trayectoria Washington-Montreal y le dejará en Vermont. «Típico de las reacciones de Lorca ante el nuevo ambiente — escribe Ángel del Río— fue el pánico, medio fingido, medio en serio, que se apoderó de él cuando, al emprender su viaje a Vermont, se encontró en medio del torbellino de la estación Grand Central. Al subir al tren estaba realmente preocupado por su total imposibilidad de comunicarse con la gente, dado su desconocimiento del inglés oral. Dramatizó el incidente con gritos y gestos, y no se encontró a gusto hasta que el amigo que le había llevado al tren le aseguró, después de hablar con el revisor, que le dejarían en su destino sano y salvo».<sup>[93]</sup>

Unas siete u ocho horas —y quinientos kilómetros— después, Federico llegaba, a eso de las diez de la mañana, a Montpelier Junction —estación hoy suprimida—, donde le esperaban Philip y el padre de éste, Harry Foster Cummings, con un gracioso Ford modelo T, vehículo que alcanzaba una velocidad máxima de sesenta kilómetros a la hora y permitía disfrutar tranquilamente del espléndido paisaje de las Montañas Verdes. «Federico no paraba de hablar —ha recordado Cummings—, primero del caos y ruido de Nueva York y luego de su alegría al estar conmigo, con un alma parecida a la suya».<sup>[94]</sup>

El poeta se quedó entusiasmado ante el paisaje, «un paisaje sin casas —decía—, sin nadie, ¡qué maravilla después de Nueva York!». Mientras el Ford enfila la carretera de Eden Mills, situado a unos cincuenta kilómetros y no lejos de la raya de Canadá, Philip va señalando los nombres de ríos, montañas y pueblos, y contando la historia de la región. El río Winooski, que siguen al dejar atrás Montpelier Junction, significa, en el idioma de los indios algonquines, «río de las cebollas silvestres». La montaña llamada Camel's Hump («La Giba del Camello»),

por poco la más alta del estado, tiene una cresta tan desnuda que recuerda el Veleta, de Sierra Nevada. Waterbury, Stowe, Hyde Park... Cummings explica que en Nueva Inglaterra los pueblos fueron bautizados casi todos con nombres que recordaban los de las tierras inglesas de donde procedían los colonos, aunque, gracias al hecho de establecerse numerosos granjeros canadienses-franceses en Vermont a principios de siglo, también era notable la influencia gala en la región.<sup>[95]</sup>

A Lorca le impresionó especialmente la densidad de los bosques mixtos —coníferos y árboles de hoja caduca—, que son las señas de identidad de las Montañas Verdes, donde piceas, abedules, abetos, hayas, pinos de distintas especies, arces —cuya «miel» es especialidad de la región— tapizan las suaves laderas de las montañas y ofrecen, en verano, una sutilísima gama de verdes que luego, en otoño, se mezcla con los amarillos, rojos y naranjas de las hojas caedizas.

A orillas del lago Eden, en la ladera de una colina y al borde mismo del agua, Philip Cummings había alquilado una cabaña donde pasar con sus padres todo aquel mes de agosto. Cuando llegan el joven presenta orgullosamente a Federico a su madre. Addie Cummings es una elegante y robusta hija de Vermont, nacida cerca de Montpelier, de religión congregacionista y pelo blanquísimo, y con ella el poeta establece en seguida una relación calurosa, pese a su mutua incompreensión lingüística. Addie, que fue profesora durante quince años, ama profundamente, como Philip y como Federico, la Naturaleza —tal vez especialmente las flores silvestres—, y transmite al invitado una simpatía que agradece en estos momentos de nostalgia por sus propias gentes y tierra.<sup>[96]</sup>

Aparte de los poemas escritos durante su estancia en Vermont —«Poema doble del lago Eden», «Cielo vivo» y «Tierra y luna»—, tenemos dos importantes documentos contemporáneos que arrojan luz sobre el estado de ánimo del poeta a lo largo de aquellos diez días: una carta a Ángel del Río, con quien, terminada la visita, pasará unos veinte días, y algunos pasajes del diario en que Philip Cummings apuntó sus impresiones de aquel agosto. A Del Río le cuenta:

Queridísimo Ángel: Te escribo desde Eden Mills. Muy divertido. Es un paisaje prodigioso, pero de una melancolía infinita.

Una buena experiencia para mí. Ya te contaré. Hoy sólo quiero que me digas la manera que tengo de encontrarte para marchar con vosotros dentro de unos días.

No cesa de llover. Esta familia es muy simpática y llena de un encanto suave, pero los bosques y el lago me sumen en un estado de desesperación poética muy

difícil de sostener. Escribo todo el día y a la noche me siento agotado.

Ángel: escribe a vuelta de correo cómo podré encontrarte. Cuando pienso que puedo *beber* en la casa donde vives me pongo muy alegre.

Ahora cae la noche. Han encendido las luces de petróleo y toda mi infancia viene a mi memoria envuelta en una gloria de amapolas y cereales. He encontrado entre los helechos una rueca cubierta de arañas y en el lago no canta ni una rana.

Urgente el coñac para mi pobre corazón. Escribe y yo iré a buscarte.

Muchas cosas para Amelia. Besos al niño (en los pies) y tú recibe un abrazo de tu amigo

FEDERICO

(Perseguido en Eden Mills por el licor

del romanticismo).

[a la vuelta]

Me indicas la ruta del viaje. Si te es más cómodo ponme un telegrama largo indicándomelo.

Mis señas para el telégrafo son estas que escribe Cummings a máquina.

Es preferible para mí que me pongas un telegrama.

De todas maneras yo tendré que pasar por New York. Es probable que marche el jueves. Esto es acogedor para mí, pero me ahogo en esta niebla y esta tranquilidad que hacen surgir mis recuerdos de una manera que me quemán.

¡Addio, mio caro!<sup>[97]</sup>

Philip Cummings, hijo único no querido por su padre —según su propio testimonio—,<sup>[98]</sup> era alma, como lo demuestran su diario y sus escritos posteriores sobre el poeta, de exquisita sensibilidad, muy afín a la de Federico, con un parecido amor a todo lo pequeño y lo desamparado, y se da cuenta de la angustia en que, al

aproximarse el otoño de Nueva Inglaterra —ya los días se van acortando ostensiblemente—, está sumido su amigo, y ello pese a la alegría que casi siempre sabe emanar.

El lago Eden, donde —como escribe el poeta a Ángel del Río— no canta una sola rana, tiene unos dos kilómetros de largo y menos de uno de ancho. Sobre el agua oscura cae cada tarde, durante la estancia del poeta, una densa niebla, y desde ella llega en las altas horas de la noche el canto infinitamente melancólico del «loon» (colimbo), que parece ejercer una influencia casi maléfica, digna de Edgar Allan Poe, sobre el ánimo de Lorca,<sup>[99]</sup> quien se refiere en sus conversaciones con Cummings al «misticismo del lago» o al «lodo eterno del lago».<sup>[100]</sup> Mitigando esta impresión, sale del mismo, muy cerca de la cabaña, un torrente que mueve la sierra de una pequeña fábrica de maderas y que provoca el entusiasmo del poeta. «¡Felipe —exclamaba—, mira cómo el agua tan triste del lago se convierte aquí en agua alegre!».<sup>[101]</sup> Pero, en los largos paseos de los dos amigos por los bosques húmedos y musgosos que lo rodean y cuyo suelo está tapizado por delicados helechos y una espléndida variedad de flores y arbustos de brillantes colores, asedian a Federico recuerdos de Granada y de su niñez en la Vega. Comentando la sensación esponjosa que produce bajo los pies el musgoso suelo de la selva, recuerda lo diferente que es el de España, «sólido, resistente, árido».<sup>[102]</sup> Cummings escribe en su diario:

Hoy el poeta de España ha estado comparando las cosas, especialmente su entorno andaluz con nuestro lago rodeado de colinas. Nuestras colinas son más bajas y más verdes. No son aquella elegancia mística y coronada de nieve de la Sierra detrás de Granada, pero nos dan, más bien, otro sentimiento, el de una infinita comodidad. La vega o llanura de olivos suya se convierte aquí en campos de heno ondulantes y montes esparcidos de manzanos y rocas. Las naranjas, los limones y las limas son aquí manzanas y grosellas. Está encantado, este soñador de todo lo que significa la Granada antigua, al encontrar aquí la *zarzamora* de Andalucía. Luego tenemos las frambuesas y los arándanos que él conoce menos. Él ve un arbusto, un árbol conocido, y la momentánea nostalgia que todos padecemos se apodera de él, y mira, con ojos entristecidos, más, mucho más, allá del bosque.<sup>[103]</sup>

Cummings presenta a Lorca a las hermanas Elizabeth y Dorothea Tyler —maestras de escuela jubiladas, amantes de la poesía y descendientes del presidente de Estados Unidos John Tyler—, que con los pocos medios a su alcance han comprado una pequeña finca abandonada en las inmediaciones de Eden Mills —finca que Federico bautizará con el nombre de «Casa del Arco Iris»—, y a quienes las gentes del pequeñísimo pueblo consideran como algo «raras».<sup>[104]</sup>

Las hermanas están haciendo grandes esfuerzos por convertir en casa habitable aquella casi ruina. Como muebles, tienen viejas cajas, toneles y tablas. Delante de la casa hay una tapia hecha con piedras, denominada por ellas la «Gran Muralla de China» y a la cual Federico y Philip añaden varios pedazos de roca. Elizabeth y Dorothea son expertas en el arte de preparar té y «peanut butter cookies» (pastelitos hechos con mantequilla de cacahuetes). Recordando las interminables y golosas reuniones de la Residencia de Estudiantes, Lorca declara que aquí, en este apartado rincón de Vermont, también hay una «desesperación del té».<sup>[105]</sup>

Federico se hace en seguida amigo de las hermanas Tyler, y conversa con ellas en su mal francés de siempre. En su conferencia-recital sobre Nueva York, de 1932, recordará, con un característico matiz de exageración «poética»: «Hacen fotografías que titulan “silencio exquisito”, tocan en una increíble espineta canciones de la época heroica de Washington. Son viejas y usan pantalones para que las zarzas no las arañen porque son muy pequeñas, pero tienen hermosos cabellos blancos y, cogidas de la mano, oyen algunas canciones que improviso en la espineta, exclusivamente para ellas».<sup>[106]</sup> A veces las hermanas le invitan a comer con ellas —otra exageración, según Cummings—, pero luego resulta que sólo le dan queso y té, sirviendo éste en una tetera que le aseguran es de china auténtica.<sup>[107]</sup> «A finales de agosto —termina el poeta— me llevaron a su cabaña y me dijeron: “¿No sabe usted que ya llega el otoño?”. Efectivamente, por encima de las mesas y en la espineta y rodeando el retrato de Tyler estaban las hojas y los pámpanos amarillos, rojizos y naranjas más hermosos que he visto en mi vida».<sup>[108]</sup>

Cummings —que asegura que no había espineta en aquella ruinoso casa ni, por supuesto, un solo pámpano en Eden Mills, dado el clima que allí impera—<sup>[109]</sup> quería que Federico, encerrado en la cárcel de su ignorancia del inglés y sin poder comunicarse verbalmente con los vecinos de Eden Mills, tuviera la oportunidad de tocar y cantar para éstos. Un día, con la colaboración del hijo de los propietarios del humilde comedor del pueblo —hoy desaparecido—, Frank Ruggles, cadete en West Point que disfruta unas vacaciones con su familia y se ha hecho amigo de Federico y de Philip, éste organiza una fiesta para su huésped. Allí, sentado ante el viejo piano mal afinado del comedor, el poeta interpreta, con breves explicaciones traducidas por Cummings, algunas piezas de su repertorio de canciones populares españolas: la del burro de Villarino que lleva vinagre al pueblo (canción que tanto gustaba a Carlos Morla Lynch), «Los cuatro muleros» y otras cuya identidad nunca sabremos. Aquellas sencillas gentes de las Montañas Verdes —serían unas veinte personas—, que no hablan una palabra de español y apenas saben dónde está España, sucumben ante el carisma del poeta y del músico: aplauden ruidosamente y,

cuando termina el concierto, le rodean y le dan la mano. Tanto el poeta como Philip están radiantes.<sup>[110]</sup>

Los diez días que pasa Lorca con los Cummings son para el poeta de una extraordinaria densidad emotiva y dan lugar a intensos poemas. Federico acompaña a Philip en interminables paseos por los alrededores del lago, visitan la mina de amianto de Mount Belvedere, entonces la más grande del país pero hoy cerrada, se internan por las veredas que suben entre el espeso arbolado que cubre las laderas de Mount Norris, y hablan incansablemente.<sup>[111]</sup>

Además, el poeta ayuda a Philip con la traducción de su libro de poemas *Canciones*, publicado en 1927. La versión inglesa de cada composición, según ha recordado el norteamericano, fue «una auténtica lucha mental».<sup>[112]</sup>

En la puerta de la cabaña donde se entregan a esta tarea, ambos escriben cartas cada mañana. Sólo se conocen dos de las redactadas por Lorca, la ya citada a Ángel del Río y otra, escrita, según técnica ya perfeccionada por Cummings, en un trozo de corteza arrancado a un abedul. Son destinatarias de esta insólita misiva, que Federico titula «Otoño en New England», sus hermanas Concha e Isabel.<sup>[113]</sup>

Las fotografías conservadas por Cummings de la estancia del poeta en Vermont —algunas sacadas por la Kodak de las hermanas Tyler, otras por el padre de Philip— nos muestran a un Lorca con su inseparable jersey blanco inglés de este año, jersey de pico, estilo críquet, comprado dos meses antes durante su breve visita a Oxford. Lleva una corbata y, en definitiva, su atuendo pulquérrimo contrasta con el del atlético Cummings, más desenfadado y, desde luego, más apropiado para unas vacaciones en aquel lugar tan selvático, tan apartado del mundanal ruido. En la que tal vez sea la última fotografía de la serie —hecha delante de la «Gran Muralla de China» de la «Casa del Arco Iris», donde vivían las simpáticas hermanas, y que, según Cummings, gustaba mucho al poeta—,<sup>[114]</sup> éste luce traje con pantalones bombachos, calcetines largos y camisa y corbata blancas. Cummings, alto, con el brazo alrededor del hombro de Lorca, considerablemente más bajo que él —el poeta mide un metro setenta centímetros—, mira con orgullo la cámara. Federico, por su parte, que tiene entre las manos un ramo de flores silvestres, que luego regalará a las señoritas Tyler, ofrece un aspecto que parece rezumar una profunda tristeza. Tal vez fue este mismo día cuando el poeta le dijo de repente a Philip: «¡Cállate... quiero oír el ritmo en el viento... me habla del antaño!». Quince minutos después, el joven norteamericano se atrevió a preguntarle qué le había susurrado el viento. «Mucho, mucho —contestaría Federico—. He andado en sus aulas un precioso rato». Era una reacción, recuerda Cummings, característica del

poeta, que sentía a menudo la necesidad de comunicarse silenciosamente con la Naturaleza.<sup>[115]</sup>

De los tres poemas que sabemos a ciencia cierta compuso Lorca durante su breve estancia con Philip Cummings en Vermont, aunque, por lo visto, a éste no se los leyó —«Poema doble del lago Eden», «Cielo vivo» y «Tierra y luna»—, se conoce una temprana versión pasada a máquina del primero, con correcciones hechas por el poeta, y los manuscritos de los dos últimos. Éstos se fechan, respectivamente, el 24 y el 28 de agosto de 1929, consignándose el lugar de composición como el «Dew Kun Inn, Eden Mills».<sup>[116]</sup> Así, en un complejo y gracioso juego de palabras, había bautizado Philip —gran especialista en esta suerte de juegos verbales— su cabaña veraniega a orillas del lago (el inglés «inn» significa ‘posada’ o ‘fonda’ y es homófono de la preposición «in»; «dew» es ‘rocío’ pero también casi homófono del imperativo «do», ‘haga el favor’; «Kun [por Kum] Inn» quiere decir, pues, ‘Cumming’ y, al mismo tiempo, ‘entre, por favor’).

En su conferencia-recital sobre Nueva York, Lorca explicará la génesis del «Poema doble del lago Eden» de la siguiente forma:

Yo bajaba al lago y el silencio del agua, el cuco, etc., etc., hacían que yo no pudiera estar sentado de ninguna manera, porque en todas las posturas me sentía litografía romántica con el siguiente pie: «Federico dejaba vagar su pensamiento». Pero, al fin, un espléndido verso de Garcilaso me arrebató esta testarudez plástica.

*Nuestro ganado pace. El viento espira.*

Y nació este poema doble del Lago Eden Mills.<sup>[117]</sup>

En Cuba, siete meses después, entregará el poema a Juan Marinello para su edición en la *Revista de Avance* (donde, sin embargo, no llegó a publicarse). Luego, en España, lo revisará. En 1965 Marinello dará a conocer en facsímil el texto mecanografiado con las correcciones manuscritas del poeta.<sup>[118]</sup> En ausencia del primer borrador, la versión que aquí interesa es la publicada por el escritor cubano, por más cercana a la inspiración original del poema (se reproducen entre corchetes las más significativas tachaduras del autor):

POEMA DOBLE DEL LAGO EDEN



*Nuestro ganado pace, el viento espira.*

GARCILASO\*

Era mi voz antigua  
ignorante de los densos jugos amargos  
la que vino lamiendo mis pies  
sobre los frágiles helechos mojados.  
¡Ay, voz antigua de mi amor!  
¡Ay, voz de mi verdad! Voz de mi abierto costado  
cuando todas las rosas brotaban de mi saliva  
y el césped no conocía la impasible dentadura del caballo.  
¡Ay, voz antigua que todos tenemos  
pero que todos olvidamos  
sobre el hombro de la hora, en las últimas expresiones,  
en los espejos de los otros o en el juego del tiro al blanco!  
Estáis aquí bebiendo mi sangre  
bebiendo mi amor de niño pasado  
mientras mis ojos se quiebran en el viento

con el aluminio y las voces de los soldados.

Dejadme salir por la puerta cerrada

donde Eva come hormigas

y Adán fecunda peces...

Déjame salir, hombrecillo de los cuernos,

al bosque de los desperezos y los alegrísimos saltos.

Yo sé el uso más secreto

que tiene un viejo alfiler oxidado

y sé del horror de unos ojos despiertos

sobre la superficie concreta del plato.

Pero no quiero mundo ni sueño, voz divina,

quiero mi libertad, mi amor humano

en el rincón más oscuro de la tierra que nadie quiera.

[Con mi nativo desprecio del arte y la correcta ley del canto.]

Esos perros marinos se persiguen

y el viento acecha troncos descuidados.

¡Ay, voz antigua, quema con tu lengua

esta voz de hojalata y de talco!

Quiero llorar porque me da la gana

[por ti, por disciplina]

como lloran los niños del último banco

porque yo no soy un poeta, ni un hombre, ni una hoja,  
pero sí un pulso herido que ronda las cosas del otro lado.

Quiero llorar diciendo mi nombre,

Federico García Lorca, a la orilla de este lago

para decir mi verdad de hombre de sangre

matando en mí la burla y la sugestión del vocablo.

Aquí, frente al agua en extremo desnuda

busco mi libertad, mi amor humano,

no el vuelo que tendré, luz o cal viva,

mi presente al acecho sobre la bola del aire alucinado.

Poesía pura. Poesía impura.

Vana pirueteada, periódico desgarrado.

Torre de salitre donde se entrechocan las palabras

y aurora lisa que flota con la angustia de lo exacto.

No. No. Yo no pregunto. Yo deseo.

Voz mía libertada que me lames las manos.

En el laberinto de biombos es mi desnudo el que recibe

la luna de castigo y el reloj encenizado.

Aquí me quedo solo, hombrecillo de la cresta,

con la voz que es mi hijo. Esperando

no la vuelta al rubor y al primer gusto de la alcoba

pero sí mi moneda de sangre que entre todos me habéis quitado.

Así hablaba yo cuando Saturno detuvo los trenes

y la bruma y el sueño y la muerte me estaban buscando

allí donde mugen las vacas que tienen rojas patitas de paje

y allí donde flota mi cuerpo sobre los equilibrios contrarios.<sup>[119]</sup>

**\* Garcilaso, *Égloga segunda*, verso 1.146.**

En una composición de esta naturaleza, la distancia que pueda haber normalmente entre el «yo poético», el «hablante» o el «enunciador» del poema y el autor de éste prácticamente desaparece. Parece innegable que aquí Lorca, que se refiere a sí mismo con su propio nombre, está dando voz, a orillas del lago Eden, a su propia y personalísima pena. ¿Por qué llama «doble» al poema? Cabe deducir que, principalmente, porque expresa la discrepancia entre la condición actual del poeta, blanco, por su condición homosexual, de «la burla y la sugestión» de los demás, y su infancia, época lejana y risueña en que aún no se había dado cuenta de ser «anormal» a los ojos de la sociedad.

No procede aquí un análisis en profundidad del poema, aunque algunos detalles del mismo deben señalarse. Por ejemplo, la identificación de la «voz de verdad» del poeta con la pasión de Cristo («Voz de mi abierto costado»), identificación presente en muchos momentos de su obra. También llama la atención que, en una versión posterior del poema, el poeta decidiera sustituir su propio nombre con otra designación:

Quiero llorar diciendo mi nombre

—rosa, niño y abeto—, a la orilla de este lago.<sup>[120]</sup>

El auténtico Federico García Lorca, pues, según el propio poeta, se conoce a través de tres palabras: rosa, niño, abeto. Puede ser que, en este contexto, «rosa» indique la presencia de cierta sensibilidad femenina; «niño», el estado de indiferenciación sexual característica de la infancia, cuando es normal —y la sociedad la acepta como tal— la atracción hacia personas del mismo sexo; y que «abeto» tenga un simbolismo parecido al que Lorca le otorga explícitamente en el

poema «Idilio», de *Canciones*:

Tú querías que yo te dijera

el secreto de la primavera.

Y yo soy para el secreto

lo mismo que el abeto.

Árbol cuyos mil deditos

señalan mil caminitos...<sup>[121]</sup>

Se ha sugerido que la abundancia de caminos aludida podría ser la condenada por la moral cristiana tradicional, para la cual el único camino sexual legítimo es el que conduce al matrimonio.<sup>[122]</sup> Lorca, tanto en *Oda a Walt Whitman* como en «Pequeño poema infinito», demuestra su disconformidad con ese criterio. En éste encontramos un juicio que no podría ser más contundente al respecto:

Equivocar el camino

es llegar a la nieve

y llegar a la nieve

es pacer durante varios siglos las hierbas de los cementerios.

Equivocar el camino

es llegar a la mujer,

la mujer que mata dos gallos en un segundo,

la luz que no teme a los gallos

y los gallos que no saben cantar sobre la nieve...<sup>[123]</sup>

Finalmente, los versos

En el laberinto de biombos es mi desnudo el que recibe

## la luna de castigo y el reloj encenizado

tienen el gran interés de anticipar el biombo de *El público* —obra tal vez empezada en Nueva York pero escrita en su mayor parte en Cuba—, el cual revela la verdadera naturaleza erótica, habitualmente disfrazada, de quienes pasen detrás de él.<sup>[124]</sup> Naturaleza que, en el caso del enunciante de estos versos, se experimenta como culpable y conlleva sugerencias de castigo y de muerte.

Interprétense como se quiera los símbolos del poema, éste tiene una coherencia innegable. Nada más lejos del pretendido automatismo surrealista. El «yo poético», víctima de conflictos que amenazan con aniquilarle, parece cercano a la desesperación. Luis Rosales ha declarado que Lorca le dijo que, cuando salió de España, estaba al borde del suicidio.<sup>[125]</sup> A la luz de los sentimientos expresados en este poema, ello no sería sorprendente.

Parece indudable que «Poema doble del lago Eden» expresa sobre todo la angustia del poeta ante el hecho de saberse socialmente proscrito por su condición de homosexual, víctima de las «normas oprimidas» a que aludirá en el soneto, escrito en Nueva York en diciembre de 1929, que empieza «Yo sé que mi perfil será tranquilo».<sup>[126]</sup>

¿Intuía Philip Cummings las causas del sufrimiento de su amigo aquel verano, a orillas de un lago cuyo nombre le sonaría al poeta irónico, ya que él se encontraba entonces más bien en un infierno? Es probable, aunque no consta en el diario del norteamericano referencia alguna al respecto. Cummings no conocía a Emilio Aladrén, ni Lorca le había hablado de él, pero sabía la amistad de Federico con Salvador Dalí y que el poeta se sentía abandonado de sus mejores amigos. Tal vez Lorca le insinuó algo de todo ello, pero, si fue así, el viento del tiempo se ha llevado para siempre el recuerdo de tales confidencias.<sup>[127]</sup>

Hay una desconcertante posdata a la estancia de Federico a orillas del lago Eden. En carta a Ángel del Río fechada 17 de julio de 1961, Cummings revelaría que acababa de encontrar un manuscrito autobiográfico de 53 páginas, escrito en Nueva York, que Lorca le había entregado sellado durante su breve estancia en Vermont «para que yo se lo devolviera cuando me lo pidiese». Pero el poeta jamás se lo había pedido —pese a recordarle Cummings el asunto en 1934— y ahora, hacía dos semanas, ha abierto por vez primera el paquete, destruyendo luego el manuscrito de acuerdo con una indicación del poeta en la última página:

Creo que lo selló antes de irse a Vermont y supongo que se resistía a

destruirlo aunque comprendía que tenía que destruirse.

Leí atentamente las páginas, algunas de ellas difíciles de descifrar, y me he visto obligado a admitir que, tanto por Federico como por todos los que le quisimos, era preferible que todo se destruyese. He escrito un breve ensayo confidencial sobre eso que pongo a su disposición por si le interesa en su calidad de biógrafo.<sup>[128]</sup>

Cummings ampliaría esta información en una carta de 1974, declarando que el manuscrito constituía

una amarga y dura denuncia de personas que estaban intentando destruirle, destruir su poesía e impedir que se hiciera famoso. Atacaba de una manera más o menos confusa a personas en las que había depositado su confianza y que no la habían merecido. Tengo la impresión de que se sentía física y emocionalmente traicionado. Yo sólo conocía a una de las personas que, según él, le habían hecho daño... Quiero decir que había oído hablar de ella (pero *no* le conocía personalmente), me refiero a Salvador Dalí ... Al volver a examinar las páginas, vi que al final Federico había escrito a lápiz (no a pluma) una frase que, por lo que recuerdo (y no exactamente) decía: «Felipe, si no te pido estas hojas en diez años y si algo me pasa, ten la bondad, por Dios, de quemármelas». Las quemé al día siguiente y deliberadamente he olvidado los detalles. Sólo recuerdo una frase por su misma delicadeza... «mi predilecto Alberti, ojalá que me entendiera».<sup>[129]</sup>

Cummings se preguntaría después muchas veces si hizo bien al seguir al pie de la letra aquella indicación final de Lorca, en vez, por ejemplo, de haber depositado los papeles en un lugar seguro para ser consultados posteriormente. La destrucción del documento ha supuesto la desaparición definitiva de una valiosa información biográfica que nos hubiera ayudado a entender las raíces íntimas del hondo desaliento que abrumaba a Lorca a su llegada a Nueva York. A pesar de todo, sabemos, gracias al norteamericano, que existía un documento en que Lorca hablaba de ello, y que, al llegar al Nuevo Mundo, se sentía traicionado por varios amigos, entre ellos, en primer lugar, Salvador Dalí.

### **Shandaken y Newburgh**

La carta de Lorca a Ángel del Río desde el lago Eden demuestra que, después de una semana con los Cummings y desgarrado por los recuerdos que le han ido

aflorando en aquel húmedo paisaje de Vermont —recuerdos tanto de su niñez como de sus recientes y angustiosas experiencias amorosas—, el poeta siente la imperiosa necesidad de volver a comunicarse ya con gentes de su propio idioma. En su contestación, Ángel del Río le manda indicaciones exactas de cómo llegar a la granja que ha alquilado para el verano en Bushnellsville, cerca de Shandaken, Nueva York, en las Montañas de Catskill. Y, el 29 de agosto, el padre de Cummings lleva al poeta a Burlington —Federico, ha recordado Philip, tenía agarrada la comunicación de Ángel del Río como si de ella dependiera su vida—, donde le pone a bordo del tren que le llevará hacia el amigo soriano que, con su mujer Amelia Agostini, le espera con impaciencia.<sup>[130]</sup>

No sabemos nada acerca de aquel viaje en tren, ni de la forzosa parada del poeta en Nueva York, pero, según Del Río, la llegada de Federico a Bushnellsville fue memorable..., tan memorable como su salida para Vermont:

Conociendo su incapacidad para las cosas prácticas, yo le había dado por escrito instrucciones detalladas: me tenía que telegrafiar la hora de su llegada a Kingston; si yo no estaba allí, tenía que tomar el autobús a Shandaken. El día que le esperábamos no había llegado ni telegrama ni aviso alguno de nuestro Lorca. Empezamos a inquietarnos por si se hubiera perdido, cuando, al anoecer, vimos llegar un taxi renqueando por el camino polvoriento de la granja. El chófer tenía una expresión de resignada ferocidad, y Federico, al verme, con medio cuerpo fuera de la ventanilla, empezó a gritar, entre aterrado y divertido. Naturalmente, lo que había ocurrido es que Lorca, encontrándose solo en Kingston, decidió tomar un taxi, sin saber dar la dirección. Y habían estado dando vueltas por carreteras de montaña, hasta que un vecino les dio nuestras señas. El contador marcaba 15 dólares. Como Lorca se había gastado todo el dinero que llevaba encima, tuve que pagar al conductor y aplacar su cólera. Pero el terror de Federico se debía a estar convencido de haberse perdido y no tener el dinero suficiente para poder pagar el taxi. Inmediatamente dio al incidente un aspecto fantástico, y dijo que el conductor, a quien no podía entender, había intentado robarle y asesinarle en un rincón oscuro del bosque.<sup>[131]</sup>

Existe una serie de fotografías en las cuales se plasman los cambiantes ademanes del poeta durante los días pasados en Bushnellsville.<sup>[132]</sup> En algunas de ellas se aprecia al Lorca risueño —Federico con los niños Stanton y Helen Hogan, hijos del propietario de la casa donde los Del Río están pasando el verano, o con el recién nacido hijo de éstos, Miguel Ángel—, pero en la mayoría vemos al poeta en su aspecto ensombrecido, angustiado. Mientras se encuentra un día en la baranda de la cabaña, Ángel le retrata sin que el poeta se dé cuenta. Federico mandó la



instantánea a sus padres con el comentario: «Ésta es la foto en que me *cogieron* distraído».<sup>[133]</sup> Pero, de hecho, no se trata sólo de «distracción»: tiene la mirada perdida en la lejanía, es cierto, pero su expresión transmite una sensación de honda angustia. La imagen recuerda las muchas descripciones hechas por los amigos del poeta en las cuales han evocado su habitual tendencia a «ausentarse» súbita e inesperadamente, sumergiéndose en un silencio impenetrable en donde, según palabras de Adolfo Salazar, «sus ojos se le volvían para dentro, como mirando a lo profundo de un recuerdo».<sup>[134]</sup> El mismo Ángel del Río, que durante los días de Bushnellsville debió darse cuenta de que su amigo sufría, diría, al hablar de aquellos bruscos cambios temperamentales, que ya a los veinte años aparecía en los ojos de Federico, a veces, «una veladura de tristeza sin fondo». «Era la cara profunda de su carácter —comenta, deduciendo a continuación, tal vez no acertadamente—: presentimiento del dolor».<sup>[135]</sup>

Con Ángel y Amelia del Río, Lorca pasa unos veinte días, que en una carta a sus padres escrita cuando ya ha regresado a Nueva York califica de «deliciosos», añadiendo: «Por la mañana estudiaba inglés y por la tarde trabajaba. Así he escrito mucho. Casi un libro... y sin casi tengo ya escrito. Si sigo así llevaré a España tres lo menos. Allí con estos buenísimos amigos lo he pasado muy bien. Ellos son mi familia aquí. La mujer de Ángel me cose, me arregla las corbatas, todo. Es encantadora. Ella y sus amigas sudamericanas me *cuidan*, pero es que para ellos un poeta es algo estupendo».<sup>[136]</sup>

Acerca de los poemas inspirados con toda seguridad por la estancia de Lorca en las Montañas de Catskill —«El niño Stanton», «Niña ahogada en un pozo» y «Paisaje con dos tumbas y un perro asirio»—, se han aventurado numerosas hipótesis, provocadas, en algún caso, por imprecisiones del propio poeta. Hoy, a la luz de las cartas escritas por Lorca desde Estados Unidos a su familia, podemos aproximarnos algo más a los hechos reales.

Entre las fotografías mandadas por Federico a sus padres cuando regresa a Nueva York a finales de septiembre hay una especialmente encantadora, en la que aparece el poeta con Stanton y Helen Hogan. «A Stanton —relata Lorca— le pregunté un día: “¿Hay osos aquí también?”, y me respondió: “Sí, señor, hay osos y gallinas, y ranas, y muchos bichitos que no se ven”. Esto demuestra su encantadora inocencia, que, teniendo como tiene doce años, sería ya increíble en un niño en España».<sup>[137]</sup>

Veintiséis años después, en 1955, Ángel del Río recordaba la amistad de Lorca con Stanton y Helen Hogan:

Pasaba muchas horas con los dos niños del granjero —el niño Stanton, del poema que lleva su nombre, y una chica, que le inspiró «Niña ahogada en el pozo»—. Cómo se comunicaba con los niños, es un milagro de inventiva. Los chicos estaban fascinados por Federico, especialmente cuando cantaba o improvisaba canciones en un piano viejo y desafinado, o cuando les contaba cuentos en una jerga hispano-inglesa increíble, a menudo representando las partes de los actores y dramatizando la acción.<sup>[138]</sup>

Pero ¿qué elementos de estos poemas provienen de la realidad vivida por Lorca en Shandaken y cuáles de su inventiva, o de otros recuerdos? Daniel Eisenberg localizó en 1975 al Stanton del poema (cuyo único borrador conocido lleva fecha del 5 de enero de 1930).<sup>[139]</sup> Hogan no parecía recordar al poeta pero sí a los Del Río —que sólo pasaron aquel verano en Shandaken y nunca más volvieron por allí—, y confirmó que tenía entonces un perro y un arpa judía, mencionados en el borrador del poema; que su familia poseía un caballo ciego (aunque no «los caballos ciegos»); y que, si bien él mismo nunca sufrió del cáncer que le atribuye Lorca, sí padeció esta enfermedad su padre.<sup>[140]</sup> El poema, pues, constituye un claro ejemplo de la forma en que funciona la imaginación creadora del granadino: sobre la base de experiencias reales, intensamente vividas, y de un estado anímico hipersensible, ésta se lanza a la búsqueda de «hechos poéticos» complementarios, desligados de la vivencia que provocó la inspiración original de la composición.

En este sentido es significativo que el poeta, que dice en la carta citada que Stanton tiene doce años (lo que es exacto), le adjudique diez en el poema. Ya se ha mencionado la tendencia de Lorca de insistir, en lo que a él mismo se refiere, en la edad de diez años como despedida a la infancia y como una de las fechas clave de su historia personal, con alusión incluso a un primer amor perdido. En «El niño Stanton» hay una patética identificación con este niño abocado, en la tétrica visión del poeta, a una muerte temprana, consumido por el cáncer:

Cuando me quedo solo  
me quedan todavía tus diez años,  
los caballos ciegos  
tus quince rostros con el rostro de la pedrada  
y las fiebres pequeñas que venían a comerse el maíz.  
Stanton. Hijo mío. Stanton.

A las doce de la noche el cáncer salía por los pasillos  
y hablaba con los caracoles vacíos de los documentos,  
el vivísimo cáncer lleno de nubes y termómetros  
con su casto afán de manzana para que lo coman los ruisseños...<sup>[141]</sup>

En cuanto al poema «Niña ahogada en el pozo» —cuyo primer título fue «Estatua» y primer subtítulo «Newburgh», luego «Granada y Newburgh»—,<sup>[142]</sup> con su insistente estribillo de «agua que no desemboca» (antecedente de la famosa «a las cinco de la tarde» del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*), tenemos unas declaraciones de Ángel del Río, según el cual Federico se lo leyó inmediatamente después de compuesto. «Cerca de la granja —escribe Del Río—, donde todo parecía abandonado, había varios grandes fosos que fueron un día canteras. El lugar, con su tierra sanguinolenta y sus rocas esqueléticas, tenía una grandeza desoladora. Como solía decir Federico, era como un paisaje lunar. No se podía ver el agua de los fosos, pero se podía oír su estrépito en el fondo».<sup>[143]</sup>

Este testimonio se confirma en cierto modo con una información, bastante posterior, de Stanton Hogan. De acuerdo con éste, pasaba debajo de Bushnellsville un acueducto subterráneo, del sistema de traída de aguas a Nueva York. El agua se podía oír pero no ver (como el «agua oculta que llora» de Granada, en verso de Manuel Machado, mencionada más de una vez por Lorca), y ello desde el borde de un profundo foso que se encontraba en la granja de los Hogan alquilada por el profesor español.<sup>[144]</sup> Ahora bien, tanto Ángel del Río como Stanton Hogan han insistido en que nunca se ahogó una niña, ni nadie, en un pozo de Bushnellsville. Todo sería cuestión, pues, de la «fantástica inventiva» del poeta, bajo la impresión, según manifestó Del Río, «del contraste entre la espontánea alegría de los hijos del granjero y la tristeza del ambiente».<sup>[145]</sup>

Pero ¿y Granada? Allí sí eran relativamente frecuentes los accidentes de esta naturaleza, máxime en el escarpado barrio del Albaicín, donde hay numerosos pozos y aljibes. Hacía poco más de un año había ocurrido en Granada una tragedia de la cual fue testigo, según declaración propia, el poeta, que bien pudo ser punto de arranque del poema.<sup>[146]</sup> El 27 de marzo de 1928 *El Defensor de Granada*, bajo los titulares «La desgracia de anoche. Una niña se cae a un aljibe, ahogándose», relataba el percance, ocurrido en la calle Nueva de San Antón. La niña, de diez años —¡otra vez diez años!— había sido descubierta flotando con su pelota en el aljibe de una casa en construcción, siendo extraída del pozo, ya cadáver, con unos ganchos.

Era evidente que la pelota había ido a dar en el aljibe y que, al querer recuperarla, e inclinarse para ver dónde estaba, la niña había perdido el equilibrio y caído dentro de aquella terrible cárcel oscura sin salida posible. Además, según el diario, los padres de la difunta criatura llevaban mucho tiempo viviendo bajo el signo constante de la muerte: hacía algunos años habían perdido a otra hija, atropellada por un coche; a un hijo que servía en África lo mataron «los moros»; luego se les había muerto su segunda hija; y ahora le había tocado el turno a la menor, Matilde González López (consignemos el nombre de la pobre). La historia de esta familia granadina «gafada» no podía por menos de afectar profundamente a Lorca.

Ahora bien, ¿cómo explicar la referencia a Newburgh en el subtítulo del poema? ¿Confunde o mezcla el poeta esta localidad —donde pasó algunos días al lado de Federico de Onís después de la estancia con Ángel del Río— con Shandaken o con Eden Mills? Parece indudable que sí. Además, el que tiene todas las trazas de ser original del poema lleva fecha 8 de diciembre de 1929,<sup>[147]</sup> lo cual sugiere que la memoria le fallaba a Ángel del Río al afirmar que Lorca le había leído el poema inmediatamente después de su composición en Shandaken. La lectura pudo ser posterior a aquella estancia, y la creación del poema también.

De hecho, los comentarios del propio Lorca a «El niño Stanton» y «Niña ahogada en el pozo» evidencian que ha mezclado, consciente o inconscientemente, recuerdos de Eden Mills y de Shandaken, y nos hacen ver, una vez más, que el poeta, a la hora de contar episodios de su propia biografía, es dudosísima fuente de información fidedigna. Dichos comentarios, incluidos en la conferencia-recital sobre Nueva York, dada por primera vez en marzo de 1932 en Madrid, demuestran a las claras la forma de trabajar —de trabajar poéticamente— de Lorca (notemos, finalmente, que la hermana de Stanton Hogan se llamaba Helen, no Mary):

Llega el mes de agosto y con el calor, estilo ecijano, que asola a Nueva York, tengo que marchar al campo.

Lago verde, paisaje de abetos. De pronto, en el bosque, una rucua abandonada. Vivo en casa de unos campesinos. Una niña, Mary, que come miel de arce, y un niño, Stanton, que toca un arpa judía, me acompañan y me enseñan con paciencia la lista de los presidentes de Norteamérica. Cuando llegamos al gran Lincoln saludan militarmente. El padre del niño Stanton tiene cuatro caballos ciegos que compró en la aldea de Eden Mills. La madre está casi siempre con fiebre. Yo corro, bebo buen agua y se me endulza el ánimo entre los abetos y mis pequeños amigos...

En aquel ambiente, naturalmente, mi poesía tomó el tono del bosque. Cansado de Nueva York y anhelante de las pobres cosas más insignificantes, escribí un insectario que no puedo leer entero pero del que destaco este principio en el cual pido ayuda a la Virgen, a la Ave Maris Stella de aquellas deliciosas gentes que eran católicas, para cantar a los insectos, que viven su vida volando y alabando a Dios Nuestro Señor con sus diminutos instrumentos.\*

Pero un día la pequeña Mary se cayó a un pozo y la sacaron ahogada. No está bien que yo diga aquí el profundo dolor, la desesperación auténtica que yo tuve aquel día. Eso se queda para los árboles y las paredes que me vieron. Inmediatamente recordé aquella otra niña granadina que vi yo sacar del aljibe, las manecitas enredadas en los garfios y la cabeza golpeando contra las paredes, y las dos niñas, Mary y la otra, se me hicieron una sola que lloraba sin poder salir del círculo del pozo dentro de esa agua parada que no desemboca nunca... Con la niña muerta ya no podía estar en la casa. Stanton comía con cara triste la miel de arce que había dejado su hermana, y las divinas señoritas Tyler estaban como locas en el bosque haciendo fotos del otoño para obsequiarme... Se termina el veraneo porque Saturno detiene los trenes, y he de volver a Nueva York. La niña ahogada, Stanton niño «come-azúcar», los caballos ciegos y las señoritas pantalonísticas me acompañan largo rato...

Después... otra vez el ritmo frenético de Nueva York...<sup>[148]</sup>

**\* Es probable que se trate del poema «Luna y panorama de los insectos (El poeta pide ayuda a la Virgen)».**<sup>[149]</sup>

Aquí, evidentemente, lo que estamos oyendo es la versión poética de una fusión de acontecimientos distintos, no un relato cronológico ni realista. Una fabulación. Una vez más el genio del poeta ha dado, según la fórmula shakespeariana, una «localización y un nombre» («a local habitation and a name») al «aéreo nada» de una experiencia varia y difusa.

Pasaría lo mismo con el poema «Paisaje con dos tumbas y un perro asirio», el paradero de cuyo manuscrito se desconoce pero que, según Ángel del Río, fue compuesto en Shandaken aquel verano, y donde vuelve a aparecer el tema obsesivo del cáncer. «En la granja había un perro enorme, viejo y medio ciego —recuerda Del Río—, que a menudo dormía en el pasillo a la puerta de la habitación de Lorca. El terror que esto le producía y su obsesión de la enfermedad del granjero —una

afección cancerosa — aparecen transformados en imágenes oníricas». <sup>[150]</sup> Trece años antes, en Santo Domingo de Silos, Federico había escuchado ladrar a los perros bajo la luna, escena recordada en *Impresiones y paisajes*:

Tenían algo sus voces de profético en el silencio. Clamaban dolorosamente, quizá contra su forma y su vida. Eran los aullidos masas espesas que hacían temblar a la horrible emoción del miedo, sonidos que les salían de lo más hondo de su alma, monólogos de actores de una tragedia formidable, que sólo siente la luna que pasea entre estrellas su luz femenina y romántica... Hay algo ultrafuneral, que nos llena de pavor, en el aullido del perro. No sabemos qué clase de emoción nos invade, sólo comprendemos que hay algo en el sonido que no es dicho por el animal... <sup>[151]</sup>

Ahora se trata de otro perro y de otra luna, pero el horror a la muerte es el mismo:

Amigo:

Levántate para que oigas aullar al perro asirio.

Las tres ninfas del cáncer han estado bailando,

hijo mío.

Trajeron unas montañas de lacre rojo

y unas sábanas duras donde estaba el cáncer dormido.

El caballo tenía un ojo en el cuello

y la luna estaba en un cielo tan frío

que tuvo que desgarrarse su monte de Venus

y ahogar en sangre y ceniza los cementerios.

Amigo:

Despierta, que los montes todavía no respiran

y las hierbas de mi corazón están en otro sitio.

No importa que estés lleno de agua de mar.  
Yo amé mucho tiempo a un niño  
que tenía una plumilla en la lengua  
y vivimos cien años dentro de un cuchillo.  
Despierta. Calla. Escucha. Incorpórate un poco.  
El aullido  
es una larga lengua morada que deja  
hormigas de espanto y licor de lirios.  
Ya viene hacia la roca. ¡No alargues tus raíces!  
Se acerca. Gime. No solloces en sueños, amigo.  
¡Amigo!  
Levántate para que oigas aullar  
al perro asirio.<sup>[152]</sup>

Según Ángel del Río, Lorca pasó la mayor parte del tiempo que estuvo con ellos aquel verano escribiendo.<sup>[153]</sup> Además de leerles sus poemas de reciente creación, les dio a conocer *Perlimplín* (que habría revisado en Nueva York, tal vez de memoria), fragmentos de *La zapatera prodigiosa* y —siempre de acuerdo con Del Río— *El público* y *Así que pasen cinco años*, «estos dos últimos de un carácter surrealista, con temas y lenguaje parecidos a *Poeta en Nueva York*».<sup>[154]</sup> Aunque Lorca hubiera escrito para entonces algunos trozos de estas obras —algo no demostrado—, es del todo imposible que su redacción estuviera ya terminada en estas fechas. Aquí parece que le falla la memoria a Del Río. Por otro lado, no cabe la menor duda de que el poeta ya trabajaba en una obra teatral, confirmándolo una carta escrita a Carlos Morla Lynch a finales de septiembre o principios de octubre: «Tengo casi dos libros de poemas y una pieza de teatro».<sup>[155]</sup> A esta pieza se refiere, por más señas, en una carta a sus padres del 21 de octubre: «He empezado a escribir una cosa de teatro que puede ser interesante. Hay que pensar en el teatro del porvenir. Todo lo que existe ahora en España está muerto. O se cambia el teatro de

raíz o se acaba para siempre. No hay otra solución».<sup>[156]</sup> Juntando estos testimonios, parece fuera de duda que para octubre el poeta ya tiene entre manos una nueva obra. Obra revolucionaria, «teatro del porvenir», que, si no fue *El público*, sería probablemente de factura similar.

Terminada su estancia de casi tres semanas con Ángel y Amelia del Río (es una verdadera lástima que el crítico soriano no mantuviera un diario de aquellos días), García Lorca fue recogido en coche por Federico de Onís, que le lleva a su casa de Gardnertown Road, Newburgh, donde quizá el poeta ya hubiera pasado algún fin de semana. Llegaron allí el 18 de septiembre.<sup>[157]</sup>

Lorca estuvo tres días con los Onís antes de volver a la Universidad de Columbia. Acerca de aquella breve estancia sabemos poco más de lo que les contó el poeta a sus padres, es decir, que allí le ayudó a Onís, que entonces trabajaba en su magna *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, con la selección de poemas de Salvador Rueda, José Asunción Silva, Juan Ramón Jiménez y otros menores.<sup>[158]</sup> En aquella antología, que no se publicará hasta 1934, Onís situará a Lorca, curiosamente, bajo el rótulo del «ultraísmo», y le llamará, ya con más acierto, «un moderno juglar». «Artista completo, temperamento pródigo y generoso —escribe—, marcha por todas partes defendido por su perpetua infantilidad genial, irresponsable y simpática».<sup>[159]</sup>

No sabemos si durante esta visita a Newburgh Federico coincidió con el poeta León Felipe, íntimo amigo de Onís, que pasaba frecuentes estancias en la casa del catedrático y también colaboraba en la selección de poemas para la antología. Es posible, porque, según Luis Rius, biógrafo de Felipe, éste, Lorca y Ángel del Río se iban de vez en cuando con Onís a su finca para ayudarle en su tarea.<sup>[160]</sup> Lo que sí parece indudable de todas maneras es que fue León Felipe —catorce años mayor que Lorca— quien le acercó de verdad, por primera vez, a la poesía de Walt Whitman. El poeta zamorano, que llevaba ya seis años en Nueva York cuando tuvo lugar el encuentro con el granadino —Felipe había huido de España en 1923, al año de publicarse su primer libro, *Versos y oraciones de caminante*— y que conocía bien el inglés y la literatura norteamericana contemporánea, era un fervoroso admirador, y traductor, del poeta del *Canto a mí mismo*, y este entusiasmo lo supo transmitir a Lorca, quien, como se dijo antes, ya habría leído al gran «hijo de Manhattan», siquiera superficialmente, en la traducción de Armando Vasseur. Era cierto, por otro lado, que la estancia en América de León Felipe le había desilusionado, pareciéndole la «democracia» que encontraba a su alrededor pobre cosa al lado de la exuberante fe, y de la probidad ética, del admirado poeta. Después resumiría así aquel desencanto:



Viví en Norteamérica seis años, buscando a Whitman,

y no le encontré. Nadie le conocía.

Hoy tampoco le conocen.

¡Pobre Walt!, tu palabra «Democracy»

la ha pisoteado el Ku-Klux-Klan,

y «aquella guerra», ¡ay!, «aquella guerra» la perdisteis los dos:

Lincoln y tú.<sup>[161]</sup>

Según Rius —el borrador de cuya biografía de León Felipe fue revisado por el propio poeta—,<sup>[162]</sup> se estableció entre el castellano y el granadino «una afinidad inicial y radical ... mucho más poderosa que todas las diferencias».<sup>[163]</sup> Dicha afinidad, a su juicio, «es la necesidad y voluntad de amor desmedido a todo lo humano, que en dosis más fuertes de lo común se daba en ellos».<sup>[164]</sup> León Felipe, el eterno caminante, el apasionado vociferador contra las injusticias del mundo, el enemigo de todo dogma —que abandonará este año de 1929 Nueva York para vivir en México y luego, en 1932, se trasladará a la España republicana—, gustaba de recordar una frase de Lorca. Un día —se supone que en presencia suya— le preguntaron al poeta para qué escribía. «Para que me quieran», contestó.<sup>[165]</sup> Y es cierto que Lorca no dudaría en expresarse así en numerosas ocasiones.

León Felipe recordaba años después sus visitas a la finca de Onís y sus conversaciones con Lorca acerca de Whitman. Y se mostraría, a la hora de aludir a la homosexualidad del granadino, algo receloso, declarando a Rius en una conversación grabada en magnetófono:

Estábamos en Newburgh, y entonces es cuando yo le hablaba de Whitman y le contaba esas cosas. No había una traducción; allí además era inútil tener una traducción porque... Pero creo que las primeras cosas que él aprendió de Whitman fue lo que yo le dije, y le hablé siempre de esa manera. Y él no quería estar dentro del grupo de maricas, de gentes... Él sabía que había otra... y que él tenía otra actitud, porque era de una gran simpatía, lo quería todo el mundo; hombres, mujeres, niños, y él se sentía querido por todos, y debía de tener la tragedia de que un hombre tan afectuoso como él, y a quien le querían todos, no poder expresar de una manera..., de alguna manera... Luego... de esto sí quisiera..., sí habría que hablar con cuidado.<sup>[166]</sup>

Que sepamos, León Felipe nunca hizo, ni por escrito ni hablando ante un magnetófono, ninguna precisión acerca de lo que él sabía de la homosexualidad de Lorca. Lo cual es una lástima, porque cabe pensar que, al componer su *Oda a Walt Whitman*, Lorca tendría muy en cuenta lo que había aprendido escuchando al poeta amigo hablar de aquel «gran vitalista que no tiene biografía»,<sup>[167]</sup> y cuyo *Canto a mí mismo*, según un poema de Felipe,

no es más que una invitación al heroísmo que se le hace al

*average man*, al hombre de la calle.

No es una invitación ni a la igualdad ni a la dicha.

Yo he traducido la palabra *happiness* por alegría.

No hay más que alegría, no hay felicidad.

Y no hay otra alegría legítima en el mundo que la del esfuerzo.<sup>[168]</sup>

### **Vuelta a la metrópoli**

El 21 de septiembre de 1929 Lorca se instala en el cuarto número 1.231 del John Jay Hall de la Universidad de Columbia —cuarto individual—, donde se quedará hasta enero de 1930. Ocho días después será formalmente invitado por la Institución Hispano Cubana a visitar La Habana.<sup>[169]</sup>

En Nueva York su actividad epistolar se reduce drásticamente. «No escribo a nadie porque realmente no tengo lugar —confiesa a sus padres—. En New York no hay tiempo de nada. Y como tengo muchas cosas que hacer, el tiempo de escribir lo dedico a vosotros solamente».<sup>[170]</sup> De hecho, contadísimos amigos reciben noticias del poeta desde la gran urbe. Uno de ellos es Melchor Fernández Almagro, a quien escribe el 30 de septiembre, pocos días después de su instalación en John Jay Hall, para asegurarle al viejo amigo y confidente que ya ha salido de su «asombro» al encontrarse en Nueva York; que trabaja y se divierte; que ha escrito un libro de versos y «casi otro»; y que, en realidad, está preso otra vez de aquel arrebatado creativo que Melchor le había diagnosticado unos años antes en Granada como «furor pimpleo».

La carta parece que la ha escrito en un momento de euforia. «Tengo muchas amigas americanas y muchos amigos y, por tanto, adelanto en el inglés rápidamente —declara, exagerando descaradamente en lo referente al idioma aunque no, sin duda, en lo de sus múltiples amistades—. No voy a hacerte descripciones de New York. Es inmenso, pero está hecho para el hombre, la proporción humana se ajusta a las cosas que de lejos parecen gigantescas y descabelladas». Todo lo contrario, pues, de aquella «Babilonia trepidante y enloquecedora» de la primera carta a sus padres unos meses antes. Federico insiste en que se encuentra alegre, «con una alegría de primavera reciente», y se afirma convencido ya de que el viaje a Estados Unidos ha valido la pena.<sup>[171]</sup>

El tono de la carta que por estas fechas recibe Carlos Morla Lynch es idéntico. «Pasé el verano en el Canadá con unos amigos —le comunica, exagerando otra vez— y ahora estoy en Nueva York, que es una ciudad de alegría insospechada. He escrito mucho. Tengo casi dos libros de poemas y una pieza de teatro. Estoy sereno y alegre. Ha vuelto a nacer aquel Federico de antes que tú no has conocido, pero que espero conocerás».<sup>[172]</sup>

Pedro Salinas, por su parte, le cuenta en noviembre a Jorge Guillén que acaba de recibir de Federico «una carta de tipo bachillerato: “todo es muy bonito, tengo muchos amigos, ya sé hablar inglés”, etc.».<sup>[173]</sup>

Los poemas compuestos en estas fechas demuestran que no debemos fiarnos demasiado del contenido «manifiesto» de las cartas, sospechosamente superficial. Especialmente reveladora es la composición «Infancia y muerte», fechada en Nueva York el 7 de octubre de 1929 y mandada a finales del mismo mes a Rafael Martínez Nadal con el revelador comentario «Para que te des cuenta de mi estado de ánimo». Unos años después, cuando Lorca revise sus poemas norteamericanos con vistas a su publicación en libro, Martínez Nadal le recordará la existencia de este borrador, que Federico había olvidado, mostrándoselo. Al empezar a leerlo el poeta «se descompuso visiblemente» y, sin terminar la lectura, lo arrojó sobre la mesa, exclamando: «Guárdate eso y no me lo enseñes nunca más».<sup>[174]</sup>

Se comprende su reacción. El poema revela un «estado de ánimo» que no tiene nada que ver con el que se proyecta en las cartas referidas. La procesión, una vez más, va por dentro:

## INFANCIA Y MUERTE

Para buscar mi infancia, ¡Dios mío!,  
comí naranjas podridas, papeles viejos, palomares vacíos  
y encontré mi cuerpecito comido por las ratas  
en el fondo del aljibe con las cabelleras de los locos.

Mi traje de marinero  
no estaba empapado con el aceite de las ballenas  
pero tenía la eternidad vulnerable de las fotografías.

Ahogado, sí, bien ahogado, duerme, hijito mío, duerme.

Niño vencido en el colegio y en el vals de la rosa herida  
asombrado con el alba oscura del vello sobre los muslos

asombrado con su propio hombre que masticaba tabaco en su costado  
siniestro.

Oigo un río seco lleno de latas de conserva  
donde cantan las alcantarillas y arrojan las camisas llenas de sangre.

Un río de gatos podridos que fingen corolas y anémonas  
para engañar a la luna y que se apoye dulcemente en ellos.

Aquí solo con mi ahogado.

Aquí solo con la brisa de musgos fríos y tapaderas de hojalata.

Aquí, solo, veo que ya me han cerrado la puerta.

Me han cerrado la puerta y hay un grupo de muertos

que busca por la cocina las cáscaras de melón,

y un solitario, azul, inexplicable muerto

que me busca por las escaleras, que mete las manos en el aljibe  
mientras los astros llenan de ceniza las cerraduras de las catedrales  
y las gentes se quedan de pronto con todos los trajes pequeños.  
Para buscar mi infancia, ¡Dios mío!,  
comí limones estrujados, establos, periódicos marchitos  
pero mi infancia era una rata que huía por un jardín oscurísimo  
una rata satisfecha mojada por el agua simple  
una rata para el asalto de los grandes almacenes  
y que llevaba un anda de oro entre sus dientes diminutos  
en una tienda de pianos asaltada violentamente por la luna.<sup>[175]</sup>

«Infancia y muerte» se relaciona estrechamente, por su temática, con el «Poema doble del lago Eden» y «1910 (Intermedio)». La búsqueda de la infancia, el afán de recuperar la felicidad de los años de la Vega de Granada, no logra su propósito, y lo que van aflorando son recuerdos de una adolescencia angustiada, «asombrada» ante el descubrimiento de la sexualidad.

Es de enorme interés constatar que, al surgir el recuerdo de la escuela, el poeta escribió primero «Federico», luego tachó con poca decisión su propio nombre, aún legible en el manuscrito, y estampó: «Niño vencido en el colegio y en el vals de la rosa herida». ¡Federico *vencido* en el colegio y en el vals, cabe interpretarlo así, del amor heterosexual! ¡Federico, a quien todavía se le cierran las puertas! Ya hemos comentado los sufrimientos del chico cuando en 1909 ingresó en el Instituto de Granada, donde algunos compañeros malévolos le tildaron de «Federica» por su poca destreza física y cierto afeminamiento que creían identificar en él.<sup>[176]</sup>

Llama la atención también la metáfora del *ahogo* de la infancia en el aljibe, que recuerda el poema «Niña ahogada en un pozo», así como la acumulación de signos negativos para expresar la depresión actual del poeta: ríos convertidos en cloacas y depósitos de basura, alcantarillas pobladas de ratas, podredumbre, brutalidad («camisas llenas de sangre») y, separado de este grupo de muertos que juegan al tiro al blanco, uno, solitario, azul e «inexplicable» —el color azul se asocia

frecuentemente a la muerte en los poemas neoyorquinos —, que busca al poeta por las escaleras, se supone que para llevárselo con él a la tumba.

Tal vez sea lícito relacionar a este muerto, a este fantasma, con la escalofriante figura espectral, con cuerpo en forma de esquemático sistema nervioso, que viene volando hacia el poeta por las «escaleras» (azoteas) de un rascacielos en el autorretrato incluido por Bergamín en su edición de *Poeta en Nueva York*, y que acaso le entregara Lorca para ilustrar el libro. En el centro de un panorama neoyorquino desolador (ferrocarril elevado, inmensos muros cuyas incontables ventanas parecen nichos de ingente columbario, a veces identificados fríamente por letras o números, sin la menor presencia humana), el poeta, con cejas pobladas, cara salpicada de lunares —rasgos con base real—, pero con los ojos vacíos, se defiende desesperadamente de unas extrañas bestias que le asaltan cruelmente.

En Nueva York, después de las vacaciones, extranjero en un mundo desconocido y, a pesar de su éxito social, solo, la angustia eróticometafísica de Lorca, siempre latente, arrecia. No es sorprendente que termine precisamente en estos momentos su *Oda al Santísimo Sacramento*, empezada en 1928,<sup>[177]</sup> ni que nazca ahora el poema «Crucifixión» (fechado 18 de octubre de 1929).<sup>[178]</sup> Es decir, no es sorprendente que en estos momentos el poeta experimente otra vez, como ha ocurrido en varias épocas de su vida, la preocupación por la religión en que ha sido educado pero contra cuyo Dios no ha tenido más remedio que rebelarse.

En vista de ello, ¿no podría ser que las bestias del dibujo tuviesen que ver con el pecado, y, más concretamente, con obsesivos deseos homosexuales sentidos como vergonzosos, culpables, punibles, deseos inconfesables contra los cuales el poeta lucha en vano? No parece descabellada la hipótesis. En las cartas a Jorge Zalamea, de 1928, se había referido a los «conflictos de sentimientos muy graves» que le *baqueteaban, maltrataban y asaltaban*, y a las «pasiones» que tenía que vencer.<sup>[179]</sup> Aquellos «conflictos» nunca se resolverían del todo, y los poemas neoyorquinos demuestran sin lugar a dudas que los padeció de forma aguda durante su estancia en Estados Unidos. Los extraños animales bien pueden estar relacionados, pues, con la renovada y mortífera embestida de conflictos psíquicos que es incapaz de resolver.<sup>[180]</sup>

Se conocen, además, otros tres autorretratos de la misma época, hechos asimismo con tinta china, en que estas bestias de aspecto predominantemente leonino (y no equino, como se ha dicho), con crin erizada y garras extendidas, atacan al poeta.<sup>[181]</sup> Y es notable que, en tres dibujos coloreados de parecida inspiración, donde su presencia es menos explícita, la bestia es roja.<sup>[182]</sup> El hecho

apoya la hipótesis de que el animal representa sus deseos «perversos», ya que, en varios poemas tempranos, Lorca asocia su angustiada sexualidad con este color,<sup>[183]</sup> mientras la Bestia del Apocalipsis, cuya influencia ha rastreado la crítica en el animal lorquiano, así como la de los Beatos, se describe en la Biblia como escarlata.<sup>[184]</sup>

Así pues, el poema «Infancia y muerte» y los dibujos referidos se complementan. Y dan la razón al poeta Juan Larrea, que escribió en 1940 que Lorca, cuando compuso los poemas neoyorquinos, era «víctima... de una torturadora crisis interior. Todo induce a creer que esa crisis se hallaba en gran parte determinada por su anomalía sexual».<sup>[185]</sup>

Larrea fue el único escritor de izquierdas o sencillamente republicano que, después de la muerte de Lorca, no tuvo reparo en señalar, primero, que el granadino tenía una «anomalía sexual» y, segundo, que tal anomalía tenía una estrecha y obvia relación con la obra.

Los amigos de Lorca que han hablado o escrito acerca de la estancia del poeta en Nueva York pecan, casi todos ellos, de ingenuidad, cuando no de deliberada ofuscación. John Crow, por ejemplo. Éste, entonces estudiante y luego hispanista profesional, vivía en el mismo pasillo del John Jay Hall que Federico, y le trató asiduamente durante aquellos cuatro meses, actuando en muchas ocasiones como su cicerone por la ciudad. En su libro sobre el granadino, publicado en 1945, Crow hace el siguiente, confuso, comentario:

Yo estaba en contacto íntimo con Lorca día tras día mientras trabajaba en *Poeta en Nueva York*, y si él padecía entonces una «angustia mortal», yo soy un perfecto papanatas. A veces es cierto que debió sentirse muy solo, pero en otras ocasiones bebía, acariciaba a chicas [«necked»], jaranaba como cualquier joven animal masculino, y daba la impresión de pasarlo fetén haciéndolo.

Luego, en manifiesta contradicción con esta visión del Lorca alegre y jaranero, Crow añade:

Cuando, por la madrugada de Nueva York, se sentaba a escribir poesía, era con la voz cansada, los nervios tensos, los fervores nostálgicos de medianoche que ardían en la profundidad nocturna. Y el espectáculo no era nada saludable.\* <sup>[186]</sup>

\* «When he settled down to write poetry in the early hours of New York after midnight, it was with the strained voice, the high key, the midnight

**fervours of nostalgia burning deep in the darkness. And the picture was no salutary sight».**

¿Lorca acariciando amorosamente a chicas yanquis? La idea es peregrina. En otro momento de su narrativa, Crow señala que Lorca, si bien admiraba a las muchachas norteamericanas, las consideraba libertinas, mientras que le chocaba profundamente ver cómo en Nueva York los jóvenes se besaban y acariciaban públicamente, a la vista de todos (esto sí lo podemos creer, y más si recordamos la escena acaecida unos meses antes en el teatro Rex, de Madrid, durante los ensayos de *Perlimplín*, cuando ante el espectáculo de un apasionado abrazo real, y no teatral, el poeta se había puesto azoradísimo).\*

**\* Véanse pp. 614-615.**

El libro de Crow tiene el valor, de todas maneras, de revelarnos importantes datos acerca de la vida de Lorca durante estos meses, y de la reacción que provocaba en los que le conocieron en Columbia. Crow notó, por ejemplo, su tendencia a dramatizar hasta el incidente más aparentemente mínimo, tendencia, por otro lado, constatada por todos sus amigos españoles, y que hace pensar en Paul Verlaine (una de las grandes admiraciones del Lorca joven, como vimos); recuerda el entusiasmo que, en las frecuentes visitas que hicieron juntos a los clubes de Harlem, mostraba Federico por el jazz, que relacionaba, por su profundidad y primitivismo, con el cante jondo de su tierra (ya había hablado en carta a su familia de la relación entre el cante andaluz y el negro), y que llegó a cantar con considerable dominio rítmico y tonal; señala el respeto de Federico por la tenacidad norteamericana, si bien decía despreciar el materialismo de aquella sociedad; da fe de la suficiencia que mostraba a veces a la hora de enjuiciar su propia poesía (Crow cita a Jesús Poveda, quien recordaba una ocasión en que Federico, cuando alguien le alabó su obra, contestó: «¿Verdad que sí? Está como Dios»);<sup>[187]</sup> señala la intensa admiración que le merecía la cultura islámica española; recuerda que iba asiduamente al cine; y, referente a su conocimiento del inglés, afirma que el poeta sabía realmente poquísimo.<sup>[188]</sup>

Para Francis C. Hayes, amigo y compañero de cuarto de Crow, Lorca redactó, en una serie de fichas, un breve y bastante inexacto relato autobiográfico que contiene, sin embargo, algunas precisiones de interés, especialmente en cuanto a su



poesía actual. No menciona a Salvador Dalí, pero al referirse al *Romancero gitano* cabe pensar que tenía presente el rapapolvo crítico que le había infligido el pintor en 1928. Fuera así o no, el afán de distanciarse de la etapa anterior es manifiesto. «El gitanismo es tan sólo un tema de los muchísimos que tiene el poeta —enfatisa en la nota—, pero no fundamental en su obra ni mucho menos persistente. El *Romancero gitano* es un libro en el que el poeta ha acertado por el tono del romance y por tratarse de un tema de su tierra natal, pero no se puede clasificar a este poeta de ambición más amplia como un cantor de esta raza y nada más». Por lo que se refiere al viaje a Nueva York, «puede decirse que enriquece y cambia la obra del poeta, ya que es la primera vez que éste se enfrenta con un mundo nuevo». El párrafo final de la nota es característico del Lorca irónico: «Gustos: Al poeta le gustan los toros y los deportes, y cultiva el tennis que dice es delicadísimo y aburridísimo casi como el billar».<sup>[189]</sup>

¿Entró Lorca en contacto con el mundo homosexual de Nueva York? Parece indudable, aunque acerca de ello poseemos poca información. Gracias en primer lugar a Mildred Adams sabemos, por ejemplo, que llegó a conocer al poeta Hart Crane, entonces plenamente entregado al alcohol y a la promiscuidad sexual. Crane vivía en Brooklyn, a la sombra del maravilloso puente protagonista de su gran poema *The Bridge* [*El puente*], que estaba acabando precisamente en estos momentos y que sería publicado en enero de 1930.<sup>[190]</sup> «El amigo que llevó a Federico a Brooklyn a conocer al norteamericano me lo describió con cierto recelo —escribe Adams—. Crane, cuyas tendencias homosexuales no eran, digamos, un secreto, estaba rodeado de jóvenes marineros. Fluía libremente la cerveza clandestina. Todos estaban borrachos. No era el momento ideal para que se hiciesen amigos un poeta norteamericano y un poeta español. Incluso era posible que el norteamericano ni se hubiese enterado de quién era el español».<sup>[191]</sup>

Pero sí se enteró.

El «amigo» era el portorriqueño Ángel Flores, traductor de Eliot y director de la revista mensual *Alhambra*, cuyo primer número se había publicado en junio de 1929.

Editaba *Alhambra* la Hispano and American Alliance, asociación fundada por un millonario norteamericano con el propósito de forjar relaciones amistosas y culturales entre Estados Unidos y el mundo hispánico. A través de Flores, Gabriel García Maroto y León Felipe, Lorca había entrado inmediatamente en contacto con la Alliance, cuyo lujoso local se encontraba en la calle 42, número 1, esquina a la Quinta Avenida. Sería, con el Instituto de las Españas de Columbia, sede de las

actividades sociales del poeta dentro del mundo hispanoparlante de Nueva York. De hecho, ambas entidades se complementaban, y había entre ellas un flujo y reflujo de personas que se interesaban por la cultura hispánica.<sup>[192]</sup>

En *Alhambra* se publicaron, en el número correspondiente a agosto de 1929, un artículo sobre Lorca y la traducción al inglés de dos romances suyos, ilustrados con cinco interesantes fotografías, cuatro de ellas sacadas durante la estancia del poeta con Dalí en Cadaqués en 1925.<sup>[193]</sup> Si el haber facilitado estas fotografías y no otras demuestra la importancia que seguía teniendo Dalí para Lorca, una es particularmente interesante, ya que en ella se aprecia a éste «haciendo el muerto» delante de la casa del pintor. La fotografía, probablemente sacada por Ana María Dalí, fue punto de partida de una importante serie de cuadros dalinianos inspirados por la obsesiva necesidad que tenía el poeta de representar su propia muerte, obsesión comentada frecuentemente por Dalí después del fusilamiento de su amigo.\*

**\* Véanse pp. 418-419, 479-480.**

El día en que Flores llevó a Lorca a conocer a Hart Crane, después de comer juntos en un restaurante de Chinatown muy frecuentado por Federico, el poeta norteamericano estaba, efectivamente, rodeado de marineros borrachos. Crane, aunque le gustaba lo hispánico, no hablaba español, y Flores tuvo que hacer de intérprete al principio. Parece ser que luego los dos poetas se entendieron en francés. Flores se dio cuenta en seguida de que Crane y Lorca tenían mucho en común, empezando por la afición de ambos a los navegantes. El portorriqueño se despidió, quedándose Federico. Crane bromeaba con un grupo de marineros, y Lorca hacía lo propio en medio de otro.<sup>[194]</sup>

Sobradamente conocida es la fascinación que ejerce entre los homosexuales el arquetipo del marinero.<sup>[195]</sup> Para el poeta fue, posiblemente, su primer encuentro con un mundo que sería tantas veces reflejado en sus poemas y, sobre todo sus dibujos, en no pocos de los cuales aparecen bellos marineros alternando en un ambiente cargado de alcohol y sexo.<sup>[196]</sup> En los versos neoyorquinos el yo poético expresa más de una vez una empatía casi pessoana para con la gente del mar. En «Paisaje de la multitud que vomita», por ejemplo, fechado 29 de diciembre de 1929:

La mujer gorda venía delante

con las gentes de los barcos y de las tabernas y de los jardines.

El vómito agitaba delicadamente sus tambores

entre algunas niñas de sangre que pedían protección a la luna.

¡Ay de mí! ¡Ay de mí! ¡Ay de mí!

Esta mirada mía fue mía, pero ya no es mía.

Esta mirada que tiembla desnuda por el alcohol

y despide barcos increíbles por las anémonas de los muelles.

Me definiendo con esta mirada

que mana de las ondas por donde el alba no se atreve.

Yo, poeta sin brazos, perdido

entre la multitud que vomita,

sin caballo efusivo que corte

los espesos musgos de mis sienas.<sup>[197]</sup>

No sabemos si Crane y Lorca volvieron a encontrarse. Curiosamente, el poeta norteamericano seguiría —probablemente sin saberlo— al granadino a Cuba, donde, dos años después se suicidaría tirándose al agua. Pero, aunque aquel encuentro jamás se repitiera, parece probable que en algunos poemas neoyorquinos de Lorca hay una influencia, no tanto de la obra de Crane sino de la impresión que recibió del hombre: de su desesperación, del ambiente en que se movía, de su visión de una América libre, muy diferente de la dura realidad de 1929. También es posible que la admiración que compartían ambos poetas por Walt Whitman fuera tema entre ellos de conversación; admiración que, por lo que respectaba a Crane, pudo comentar León Felipe con Lorca, ya que el errante zamorano conocía bien la obra del poeta de Brooklyn y la tenía en alta estimación.<sup>[198]</sup>

En cuanto a la exploración temática por parte de Lorca del amor homosexual, el soneto «Adán», fechado en Nueva York el 1 de diciembre de 1929, es un mínimo anticipo de la gran *Oda a Walt Whitman* probablemente terminada —no sabemos

cuándo se empezó— seis meses después. El soneto evoca el nacimiento de Eva del costado de Adán, quien sueña ya con su progenie, con «un niño que se acerca galopando / por el doble latir de su mejilla». Luego el segundo terceto hace una inesperada revelación:

Pero otro Adán oscuro está soñando  
neutra luna de piedra sin semilla  
donde el niño de luz se irá quemando.<sup>[199]</sup>

Estamos ante un desdoblamiento típicamente lorquiano, equiparable a los que se encuentran con tanta frecuencia en sus dibujos. El «otro Adán oscuro» —en este contexto la significación del adjetivo no parece dejar lugar a dudas— no sirve para la procreación, ni la quiere. El «yo poético» de este soneto sabe que nunca será padre.<sup>[200]</sup>

Los amigos españoles de Lorca en Nueva York han transmitido poquísima información de relevancia biográfica acerca de la estancia del poeta en la ciudad. Las anécdotas de Dámaso Alonso, por ejemplo, aunque divertidas, carecen de trascendencia.<sup>[201]</sup>

José Antonio Rubio Sacristán, eso sí, ha recordado la profunda angustia experimentada por Lorca en Nueva York —angustia compatible con el éxito social del poeta y el deslumbramiento que allí le producía el fenómeno negro—, así como el recato con que vivía su vida privada («Federico era muy misterioso en sus cosas»). Rubio Sacristán, a quien Lorca le había hablado de sus depresiones y de su «amargura» en una carta del verano de 1928,<sup>[202]</sup> estaba al tanto de la atormentada homosexualidad del poeta y de su relación con Emilio Aladrén. Después de ganar unas oposiciones a cátedra en España, había viajado a Nueva York a finales de octubre, llegando, a bordo del *Bremen*, justo en el momento del crac de la Bolsa. Se matriculó luego en Columbia para ampliar libremente sus estudios de Económicas e Historia Económica, y veía con frecuencia a Lorca.<sup>[203]</sup>

Al poco tiempo de llegar a Nueva York, Federico, de la mano de su amigo Campbell Hackforth-Jones, había conocido Wall Street y la Bolsa —entonces eufórica—, y describió para su familia, en la segunda semana de agosto, una de sus varias visitas con el inglés al barrio financiero de la metrópoli. Como a Paul Morand por las mismas fechas, el espectáculo de aquel mundo le había dejado boquiabierto:

Es el espectáculo del dinero del mundo en todo su esplendor, su desenfreno

y su crueldad. Sería inútil que yo pretendiera expresar el inmenso tumulto de voces, gritos, carreras, ascensores, en la punzante y dionisiaca exaltación de la moneda. Aquí es donde se ven las magníficas piernas de la mecanógrafa que vimos en tantas películas, el simpatiquísimo botones que hace guiños y masca goma, y ese hombre pálido con el cuello subido que alarga la mano con gran timidez suplicando los cinco céntimos. Es aquí donde yo he tenido una idea clara de lo que es una muchedumbre luchando por el dinero. Se trata de una verdadera guerra internacional con una leve huella de cortesía.

El desayuno lo tomamos en un piso 32 con el director de un banco, persona encantadora con un fondo frío y felino de vieja raza inglesa. Allí llegaban las gentes después de haber cobrado. Todos contaban dólares. Todos tenían en las manos ese temblor típico que produce en ellas el dinero. Por las ventanas se veía el panorama de New York coronado con grandes árboles de humo. Colín tenía cinco dólares en el bolsillo y yo tres. Sin embargo, él me dijo con verdadera gracia: «Estamos rodeados de millones y sin embargo los dos únicos verdaderos caballeros que hay aquí somos tú y yo». Había un ruido de torrente por la calle. A la salida vi un hombre con las dos piernas cortadas andando en un carrito entre el desfiladero de los edificios, y más allá un loco que hablaba solo con un gorro de papel sobre la cabeza.<sup>[204]</sup>

Algunos meses más tarde, a finales de octubre, es el crac de la Bolsa y la caída en picado del optimismo yanqui. Lorca acude a Wall Street para ver con sus propios ojos aquellas escenas de confusión e histeria, que describe en otra carta a su familia:

Estos días he tenido el gusto de ver... (o el disgusto)... la catástrofe de la Bolsa de New York. Claro que la Bolsa de New York es la bolsa del mundo y esta catástrofe no ha significado nada económicamente, pero ha sido espantosa. Se han perdido ¡12 billones de dólares! El espectáculo de Wall Street, del que ya os he hablado y donde están las centrales de todos los bancos del *mundo*, era inenarrable. Yo estuve más de siete horas entre la muchedumbre en los momentos del gran pánico financiero. No me podía retirar de allí. Los hombres gritaban y discutían como fieras y las mujeres lloraban en todas partes; algunos grupos de judíos daban grandes gritos y lamentaciones por las escaleras y las esquinas. Esta era la gente que se quedaba en la miseria de la noche a la mañana. Los botones de la Bolsa y los bancos habían trabajado tan intensamente llevando y trayendo encargos, que muchos de ellos estaban tirados en los pasillos sin que fuese posible despertarlos o ponerlos de pie. Las calles, o mejor dicho los terribles desfiladeros de rascacielos, estaban en un desorden y un histerismo que solamente viéndolo se podía comprender el sufrimiento y la angustia de la muchedumbre. ¡Y claro!, cuanto más

pánico había, más bajaban las acciones, y hubo un momento en el que ya tuvo que intervenir el gobierno y los grandes banqueros para luchar por la serenidad y el buen sentido. En medio de la gente y los gritos y el histerismo insoportable, me encontré a una amiga mía que me saludó llorando porque había perdido toda su fortuna, que eran 50 mil dólares. Yo la consolé y otros amigos. Así por todas partes. Gentes desmayadas, bocinas, timbres de teléfono. Son 12 billones de dólares lo que se ha perdido en la jugada. Se ve y no se cree.<sup>[205]</sup>

En la misma carta el poeta dice haber visto el cadáver de un banquero arruinado que acababa de tirarse desde un piso alto del hotel Astor (probablemente se trataba del hotel Roosevelt), aplastándose en la acera: «Era un hombre de cabello rojo, muy alto. Sólo recuerdo las dos manazas que tenía como enharinadas sobre el suelo gris de cemento».<sup>[206]</sup>

Lorca convertirá los episodios vividos por él aquellos días en leyenda, utilizando su técnica habitual de «medias verdades». En su conferencia-recital sobre Nueva York, hablará del Wall Street de los días del crac como «aquel desfiladero de sombra por donde las ambulancias se llevaban a los suicidas con las manos llenas de anillos»,<sup>[207]</sup> y en octubre de 1933 declarará en Buenos Aires a Pablo Suero: «Tuve la suerte de asistir al formidable espectáculo del último “crac”... Fue algo muy doloroso, pero una gran experiencia... Me habló un amigo y fuimos a ver la gran ciudad en pleno pavor... Vi ese día seis suicidios. Íbamos por la calle y de pronto un hombre que se tiraba del edificio inmenso del hotel Astor y quedaba aplastado en el asfalto... Era la locura...».<sup>[208]</sup>

Lo cierto, de todas maneras, es que el espectáculo de Wall Street, siempre dramático pero mil veces más cuando se produjo el crac, dejó en el poeta un imborrable recuerdo —recuerdo ahondado por los años—, influyó en su creciente rechazo del capitalismo y dio lugar a unas de las más poderosas imágenes del ciclo neoyorquino. En el poema «Danza de la muerte», fechado en diciembre de 1929, la denuncia se hace explícita:

Cuando el chino lloraba en el tejado,  
sin encontrar el desnudo de su mujer,  
y el director del banco observaba el manómetro  
que mide el cruel silencio de la moneda,  
el mascarón llegaba a WALL STREET.

No es extraño para la danza

este Columbario que pone los ojos amarillos.

De la esfinge a la caja de caudales hay un hilo tenso

que atraviesa el corazón de todos los niños pobres.<sup>[209]</sup>

Unos versos después el poeta visualiza la danza del mascarón por el «desfiladero» de la famosa calle financiera:

El mascarón bailará entre columnas de sangre y de números,

entre huracanes de oro y gemidos de obreros parados

que aullarán noche oscura por tu tiempo sin luces,

¡oh salvaje Norteamérica! ¡oh impúdica! ¡oh salvaje,

tendida en la frontera de la nieve!<sup>[210]</sup>

Es la voz que en *Impresiones y paisajes*, once años atrás, tronaba contra las autoridades responsables de la miseria de los niños abandonados recogidos en el hospicio de Santiago de Compostela. Pero ahora la denuncia se hace general y se dirige contra todo un sistema basado en falsos valores materialistas y apoyado por una Iglesia católica en absoluto atenta a las necesidades reales de las personas, actitud anatematizada en el tremendo poema «Grito hacia Roma (desde la torre del Chrysler Building)», con su llamamiento a la rebelión:

Mientras tanto,

los negros que sacan las escupideras,

los muchachos que tiemblan bajo el terror pálido de los directores,

las mujeres ahogadas en aceites minerales,

la muchedumbre de martillo, de violín o de nube

ha de gritar aunque le estrellen los sesos en el muro,

ha de gritar frente a las cúpulas,

ha de gritar loca de fuego,  
ha de gritar con la cabeza llena de excremento,  
ha de gritar como todas las noches juntas,  
hasta que las ciudades tiemblen como niñas  
y rompan los depósitos del aceite y la música.  
Porque queremos el pan nuestro de cada día  
flor de aliso y perenne ternura desgranada;  
porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra  
que da sus frutos para todos.<sup>[211]</sup>

Durante estos seis meses en Nueva York, ya acostumbrado a los «desfiladeros de cal» neoyorquinos y capaz de viajar sin perderse en el metro, con numerosas amistades que mitigan su angustia interior, el poeta, en plena fiebre creadora, reanuda su amistad con Herschell Brickell.

En una de las reuniones organizadas en el espacioso piso del norteamericano —situado en una vieja y encantadora casa de apartamentos, de ladrillos rojos, esquina de Park Avenue con la calle 56—, Federico coincide con Olin Downes, crítico musical del *New York Times*. Unos meses antes, justo después de salir Lorca de España, Downes había pronunciado en la Residencia de Estudiantes de Madrid una conferencia titulada «Impresiones y contrastes entre la música actual en los Estados Unidos y varios países de Europa». Es probable que allí le hablaran del granadino y, si no, que lo hiciera Adolfo Salazar, quien público por aquellos días en *El Sol* una entrevista con el distinguido crítico.<sup>[212]</sup> Downes, antes de comprometerse a acudir a la reunión, había insistido en que, aunque le complacería conocer al poeta, no tenía ganas de oír ni una nota de música, interpretada por quien fuera. Sin embargo, cuando Lorca se sienta al piano y se pone a tocar y cantar, el crítico queda fascinado, y más tarde aquella noche Brickell sorprende a los dos en la cocina, hablando de cuestiones musicales, muy de prisa, en un francés endiablado. «La comunicación era perfecta —recordaba Brickell—, aunque los delicados oídos de un francés probablemente se le habrían caído de la cabeza si alguien le hubiera obligado a oír cómo se asesinaba su amado idioma».<sup>[213]</sup>



Llegan las fiestas de Navidad. En Nochebuena, después de cenar en casa de Federico de Onís —también han sido invitados José Antonio Rubio Sacristán, los Del Río y el crítico italiano Giuseppe Pressolini—, Federico se reúne con Brickell y su mujer. Están también presentes, con los íntimos de la familia, Mildred Adams y un joven inglés, Jack Leacock, nacido en Madeira. Árbol de Navidad, regalos, y velas en un altarcito que cada uno enciende haciendo silenciosos votos por la felicidad de alguien... Federico está encantado con la ceremonia. A cambio, lee a los Brickell *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, sentado en la ventana que da al East River. «Tan entusiastas estuvimos —recordará Mildred Adams— que Federico insistió en darme el manuscrito para que lo tradujera al inglés. Lo hice, pero...». Sin duda la tarea resultó demasiado complicada.<sup>[214]</sup>

A medianoche —gesto exquisito de los Brickell, que son protestantes— llevan a Federico a oír la misa del gallo en la iglesia católica de San Pablo Apóstol (esquina de la Avenida Columbus con la calle 60), cruzando en taxi las calles nevadas. Dentro de la iglesia, abarrotada de un gentío de distintos colores e idiomas, van aflorando los recuerdos de las nochebuenas granadinas que ha vivido el poeta. «La Nochebuena, claro, es la mejor que yo he visto —escribe Federico a sus padres, comentando las fiestas que ha pasado en Nueva York—, son las monjas tomasas, o aquella inolvidable Nochebuena de Asquerosa en la cual pusieron a san José un sombrero plano rojo y a la Virgen mantilla de toros. Pero el escándalo callejero es el mismo. En todas las plazas se elevaban los árboles de Noel cubiertos de luces y bocinas de radio y la muchedumbre iba y venía entre los marineros borrachos».<sup>[215]</sup>

A pesar de las cariñosas atenciones con que sus amigos tanto norteamericanos como españoles le colman, Lorca debió de sentirse especialmente solo durante estos días de fin de año, con las reuniones familiares que los caracterizan. El 27 de diciembre fecha un nuevo poema, «Navidad», en el que expresa su intensa angustia ante la soledad del hombre contemporáneo, separado de Dios y rodeado de los artefactos de una sociedad materialista, sin amor. Otra vez aparecen los marineros como símbolo de lo inerme, de lo desarraigado:

He pasado toda la noche en los andamios de los arrabales  
dejándome la sangre por la escayola de los proyectos,  
ayudando a los marineros a recoger las velas desgarradas  
y estoy con las manos vacías en el rumor de la desembocadura.

No importa que cada minuto  
un niño nuevo agite sus ramitos de venas  
ni que el parto de la víbora desatado bajo las ramas  
calme la sed de sangre de los que miran los desnudos.

Lo que importa es esto: Hueco. Mundo solo. Desembocadura.<sup>[216]</sup>

Que el éxito social de Lorca en Nueva York, basado en su don musical, fue considerable, lo confirma Dámaso Alonso, que había llegado a la ciudad en septiembre para dar un curso sobre poesía española contemporánea, o, como le decía Lorca a Melchor Fernández Almagro, «*sobre nosotros*».<sup>[217]</sup> Dámaso veía a Lorca con cierta frecuencia, y muchos domingos el granadino comía con él y su mujer.<sup>[218]</sup> Un día coincidieron en una *wild party* ofrecida por un millonario yanqui:

Dispersión total por los amplios salones en pequeños grupos gesticulantes, donde los brebajes empiezan a producir su efecto. De repente, aquella masa alocada y disgregada se polariza hacia un piano. ¿Qué ha ocurrido? Federico se ha puesto a tocar y cantar canciones españolas. Aquella gente no sabe español ni tiene la menor idea de España. Pero es tal la fuerza de expresión, que en aquellos cerebros tan lejanos se abre la luz que no han visto nunca y en sus corazones muerde el suave amargo que no han conocido.<sup>[219]</sup>

Suerte la de Lorca, quien, si nunca se liberó de la honda angustia que le atenazaba, siempre tuvo el consuelo de poseer, entre sus múltiples dones, el de la música, don sociable por antonomasia y que le permitía comunicarse en seguida con gentes de la más diversa procedencia.

## Cine y teatro

*La Prensa*, que con toda seguridad leía Lorca durante su estancia en Nueva York, registraba en su columna habitual «La pantalla blanca» el entusiasmo y asombro que suscitaban entonces en todo el mundo el nuevo cine sonoro. No se trataba, para el periódico dirigido por José Camprubí, sólo del cine hablado en inglés, sino de las primeras cintas grabadas con vistas a la gran comunidad hispana

de Estados Unidos. El 4 de enero de 1930, por ejemplo, el diario anunciaba la proyección, en Loew's de la calle 116, de la película *Ladrones*, en la cual Laurel y Hardy, debidamente entrenados, hablaban español. El redactor recomendaba a los lectores de *La Prensa* que no se la perdieran.<sup>[220]</sup> En febrero el periódico da cuenta de una película hablada que se estrena en el teatro Regent y que posiblemente interesaría a Lorca. Titulada *Granada*, su protagonista es Fortunio Bonanova, «el artista español que actualmente triunfa también en Broadway en un drama hablado». Su argumento: «la despedida de un rey moro». Tal vez se trataba de la caída de Granada ante el empuje de los Reyes Católicos y del triste exilio de Boabdil.<sup>[221]</sup>

Otro día de febrero *La Prensa* anuncia la película *Sombras de gloria*, considerada como la mejor cinta sonora en español rodada hasta la fecha.<sup>[222]</sup>

Lorca se entusiasma por el nuevo cine hablado, todavía prácticamente desconocido en España (el 19 de septiembre se había estrenado en Barcelona *La canción de París*, primera cinta sonora presentada en el país).<sup>[223]</sup> A mediados de octubre de 1929 les escribe a sus padres:

Voy a algunos espectáculos. He visto una revista negra que es uno de los espectáculos más bellos y más sensibles que se pueden contemplar, y me he aficionado al cine hablado, del que soy ferviente partidario porque se pueden conseguir maravillas. A mí me encantaría hacer cine hablado y voy a probar qué pasa. En el cine hablado es donde aprendo más inglés. Anoche mismo vi una película de Harold el gafitas, hablada, que era deliciosa. En el cine hablado se oyen los suspiros, el aire, todos los ruidos, por pequeños que sean, con una justa sensibilidad.<sup>[224]</sup>

Se trataba de *Welcome Danger*, la primera película hablada de Harold Lloyd.<sup>[225]</sup> Con esta excepción, no sabemos los títulos de las películas que vio en Nueva York, pero a la luz de la citada carta a sus padres y del testimonio de John Crow al respecto podemos tener la seguridad de que su asistencia al cine era asidua.<sup>[226]</sup>

Que se sepa, Lorca no hizo en Nueva York ninguna «prueba» de cine hablado, pero sí escribió un guión de cine mudo, *Viaje a la luna*, probablemente compuesto antes de que hubiera tenido su primera experiencia del cine sonoro.

Las pocas noticias que tenemos acerca de la redacción del mismo proceden del pintor mexicano Emilio Amero, que entonces trabajaba como diseñador

comercial para Saks Fifth Avenue y Wanamaker. Un día, en fecha no determinada —pero antes de mediados de diciembre de 1929—, una joven y apasionada mexicana, María Antonieta Rivas Mercado, gran amiga de Lorca y, según éste, «millonaria» y fundadora de la revista *Contemporáneos* y del teatro Ulises de México, le llevó al piso del pintor, en la calle 60. Amero y Lorca hicieron en seguida buenas migas, y a partir de aquel momento Federico visitaba con frecuencia la casa, donde leía sus poemas y tocaba la guitarra que compró expresamente para su uso el mexicano. En otras ocasiones, acompañados de Gabriel García Maroto, iban a Small's Paradise, en Harlem, para escuchar música negra y jazz.<sup>[227]</sup>

Amero acababa de rodar un cortometraje de 35 milímetros, titulado *777*, sobre las máquinas calculadoras yanquis —símbolo, se supone, de la vida moderna—, que proyectó una noche para el poeta. Lorca le habló entonces de *Un Chien andalou*.<sup>[228]</sup> Aunque parece imposible que el poeta hubiera visto ya la película de Dalí y Buñuel —no hay indicación alguna de que se personara en el teatro de las Ursulinas durante su breve paso por París, ni de que una copia de la película llegara a Nueva York en 1929—, no cabe la menor duda de que tuvo en seguida referencias muy concretas de ella. Desde luego, cuesta trabajo creer que no conociera, al poco tiempo de ser publicada, la elogiosa reseña de la película debida al ingenio de Eugenio Montes y aparecida en la primera plana de *La Gaceta Literaria* de Madrid el 15 de junio de 1929.\*

**\* Reseña reproducida íntegra en el apéndice, pp. 1.149-1.151.**

*La Gaceta* circulaba abundantemente entre los hispanistas neoyorquinos, entre ellos, cabe pensarlo, Ángel del Río y Federico de Onís, quienes en seguida habrían atraído la atención del poeta granadino sobre el comentario de Montes.<sup>[229]</sup> Y ello tiene relevancia no sólo por la inteligencia y combatividad del artículo en sí y su apasionante reivindicación de la intrínseca españolidad de la cinta, sino porque Montes —a quien Lorca había conocido en la Residencia de Estudiantes— alude al cuadro de Dalí *La miel es más dulce que la sangre*, donde aparece la cabeza cortada del poeta medio enterrada en la arena:

Buñuel y Dalí se han situado resueltamente al margen de lo que se llama buen gusto, al margen de lo bonito, de lo agradable, de lo sensual, de lo epidérmico, de lo frívolo, de lo francés... La belleza bárbara, elemental —luna y tierra— del desierto, en donde «la sangre es más dulce que la miel», reaparece ante el mundo. No. No busquéis rosas de Francia. España no es un jardín, ni el español el jardinero.

España es planeta. Las rosas del desierto no son los burros podridos. Nada, pues, de *sprit* [sic]. Nada de decorativismos. Lo español es lo esencial. No lo refinado. España no refina. No falsifica. España no puede pintar tortugas ni disfrazar burros con cristal en vez de piel. Los Cristos en España sangran. Cuando salen a la calle van entre parejas de la Guardia Civil.

Por otro lado, y más importante, no habría sido difícil que Lorca tuviera ya conocimiento, a fines de 1929 o principios de 1930, del guión de la película de Buñuel y Dalí, ya que se editó en varias publicaciones periódicas europeas, entre ellas *La Révolution Surréaliste* que, con casi seguridad, se recibía en la biblioteca de Columbia y otros centros culturales de Nueva York accesibles a Lorca y sus amigos.<sup>[230]</sup> En *La Gaceta Literaria* el poeta puede leer, además, una reseña del tumultuoso estreno de la película en Madrid, celebrado en el Cine-Club el 8 de diciembre de 1929. La presentación corre a cargo de Luis Buñuel, quien, haciéndose eco de la reseña de Eugenio Montes, habla de «la reacción intensa que produjo en el gusto francés *nuestra brutalidad española*».<sup>[231]</sup> Al margen de todo ello, Lorca pudorecibir, de distintas fuentes, información oral u epistolar acerca de la revolucionaria cinta.

Si hemos de creer unas declaraciones muy posteriores de Luis Buñuel, hechas en 1980 —los recuerdos de Buñuel no son siempre muy fiables—, Ángel del Río le contó en Nueva York en los años treinta, después de la vuelta de Lorca a España, que el poeta le había dicho durante su estancia estadounidense: «Buñuel ha hecho una mierdesita así de pequeña que se llama *Un perro andaluz* y el perro andaluz soy yo». Buñuel negó en la misma entrevista que hubiera en la película alusiones a Lorca,<sup>[232]</sup> aunque, como ya se ha dicho, en absoluto se puede descartar la posibilidad de que él y Dalí tuviesen presente al poeta cuando elaboraron el personaje del afeminado protagonista del corto. De todas maneras, si el exabrupto de Lorca realmente tuvo lugar (y Ángel del Río no lo recoge en sus escritos sobre el poeta), parece claro que Federico creía que Buñuel y Dalí se burlaban de él en la película. Lo cual sería motivo de amargura.

Por otro lado, sin embargo, Lorca, consciente del carácter revolucionario de la película y ya poderosamente atraído por el surrealismo, sintió la necesidad —así como en sus prosas de 1928, tan influidas por el *Sant Sebastià* de Dalí— de emular el *tour de force* del aragonés y del catalán. Y así nació, en el piso de Emilio Amero, el guión de *Viaje a la luna*. Amero le contó a Richard Diers:

Lorca vio las posibilidades de hacer un guión en la línea de mi película [777] con el uso directo del movimiento. Trabajó en mi casa una tarde haciéndolo.

Cuando tenía una idea cogía un trozo de papel y la apuntaba, espontáneamente. Es así como solía escribir. Al día siguiente volvió y añadió escenas en las que había estado pensando durante la noche, lo terminó y dijo: «Tú verás lo que puedes hacer con esto, tal vez resulte algo»... La película era completamente plástica, completamente visual, y en ella Lorca trataba de describir aspectos de la vida de Nueva York como él la veía. Dejó la mayoría de las escenas para que yo las visualizara, pero es cierto que hizo algunos dibujos para demostrar cómo habría que hacer algunas de las escenas más difíciles.<sup>[233]</sup>

Marie Laffranque, editor de *Viaje a la luna*,<sup>[234]</sup> ha resumido el «argumento» de las setenta y una secuencias del «viaje» lorquiano a la luna, viaje que —a diferencia del *Voyage dans la lune* de Méliès (1902), que tal vez conociera el poeta— no narra un viaje físico al astro de la noche, sino uno psíquico hacia la muerte, en los siguientes términos:

Los fantasmas de la represión infantil; la inocencia juvenil ensuciada... por la ceguera, la mentira o la voluntad de poder; el asesinato consumado de este espíritu de infancia; los tres callejones sin salida [«impasses»] que se le ofrecen en seguida al hombre, empantanamiento, autodestrucción, crucifixión; el simulacro del amor entre hombre y mujer que conduce al estereotipo de la danza, a la guerra y a la abyección. Finalmente, alrededor del cadáver, periódicos abandonados señalan el fracaso de la comunicación por medio de la palabra; peces secos y aplastados claman el de la fuerza del amor; cama recubierta y cementerio, finalmente, significan la muerte de toda esperanza.<sup>[235]</sup>

Desde la «cama blanca sobre una pared gris» de la primera secuencia, donde los números en su agitado baile semejan hormigas, hasta la «luna y árboles con viento» de la última, la filiación del guión con el de *Un Chien andalou* parece innegable, aunque en su explotación del tema sexual Lorca va mucho más lejos que Dalí y Buñuel, apareciendo en el guión, por ejemplo, no sólo una «doble exposición sobre un sexo de mujer con movimiento de arriba abajo» (secuencia 5) sino, entre extrañas series de metamorfosis, «una luna dibujada sobre fondo blanco que se disuelve sobre un sexo y el sexo en la boca que grita» (secuencia 44), imagen que sugiere la felación. Laffranque, aunque considera que los diversos personajes del guión «viven y dicen, lo más claramente que el escritor jamás se ha atrevido, la historia de una búsqueda imposible del amor», y que la obra se alimenta de las fuentes de la «tragedia personal» del poeta, no identifica en el amor homosexual la meta de tal búsqueda.<sup>[236]</sup> Sin embargo, no hay duda de que se trata aquí del amor que no puede decir su nombre.

*Viaje a la luna* demuestra hasta qué punto Lorca frecuentaba el cine y conocía sus recursos y posibilidades expresivas. Es el producto de un auténtico aficionado al séptimo arte. Además, la vinculación entre las imágenes del guión y los dibujos del poeta saltan a la vista. Llama especialmente la atención en este sentido la secuencia 36: «Doble exposición de barrotes que pasan sobre un dibujo Muerte de Santa Radegunda».<sup>[237]</sup> Se trata del tema de dos dibujos del poeta, uno de ellos con este título, fechado «New York 1929», y otro, sin fecha, pero seguramente del mismo período, regalado a Ángel del Río. En ambos la cara desdoblada del muerto tiene los rasgos del propio poeta. En ambos la figura yace sobre una mesa. En el dibujo fechado, el personaje vomita, parece tener cuatro heridas en el pecho y se desangra por el sexo.<sup>[238]</sup> En el segundo no hay vómito, pero la figura se desangra por el mismo sitio acompañada por la «bestia» que aparece en otros dibujos de la serie, por un ángel volante que lleva una lira —símbolo de la poesía— y por otro personaje que enarbola una vela encendida.<sup>[239]</sup> El hecho de que ambas figuras se desangran por el sexo sugiere indefectiblemente la castración, es decir, la muerte sexual, tema del *Viaje a la luna* y omnipresente en la obra lorquiana.

Habría que señalar, además, que la mujer indicada como responsable del fracaso del amor en *Viaje a la luna* se llama Elena (secuencias 32 y 64). ¿Por qué Elena? No se puede obviar la posibilidad de que por estas alturas Lorca ya estuviera al tanto de la absorbente relación de Dalí con Gala, de nombre real Helena Dimitrievna Diakonava, a quien probablemente vería el poeta como una suerte de enemiga o rival. Además, compatible con una alusión a la clásica Elena de los griegos, ¿no podía haber otra a la inglesa Eleanor Dove, novia de Emilio Aladrén, cuyo nombre casi suena a Elena aunque su versión española es Leonor? Elena reaparece, de todas maneras, y con una significación parecida, en *El público*, lo que confirma que este nombre tiene connotaciones muy personales para el poeta.

En cuanto al teatro moderno, también tuvo ocasión de verlo Lorca en Nueva York. Escribiendo a su familia el 8 de agosto de 1929, y preocupado como siempre por el estado de su cuenta corriente, le había recordado a su hermano que le cobrara y girara el dinero de sus libros «para tener para ir a teatros, cosa que me interesa enormemente, pues aquí el teatro es magnífico y yo espero sacar gran partido de él para mis cosas».<sup>[240]</sup> A mediados de septiembre es la misma queja: el dinero de la *Revista de Occidente* —se trata de los derechos de autor relativos al *Romancero gitano*— no ha llegado, «pero ese dinero lo guardaré para ir al teatro, que aquí es muy bueno y muy *nuevo* y a mí me interesa en extremo».<sup>[241]</sup> El 21 de octubre, después de las vacaciones, surge otra vez la alusión a su falta de medios, y también en relación con su deseo de ver teatro: «Realmente la vida de estudiante es la más barata de Estados Unidos y con cien dólares en otro sitio no podría valerme, pero

aquí sí. Veremos a ver si mi presupuesto me alcanza para asistir al teatro, en el que tengo tanto interés. He empezado a escribir una cosa de teatro que puede ser interesante. Hay que pensar en el teatro del porvenir. Todo lo que existe ahora en España está muerto. O se cambia el teatro de raíz o se acaba para siempre. No hay otra solución».<sup>[242]</sup>

Queda claro, pues, que al poco tiempo de llegar a Nueva York Lorca ya se da cuenta del extraordinario interés que tiene para él el nuevo teatro norteamericano, ratificándose en el desprecio que siente por el anquilosado teatro español del momento, sujeto además a las intolerables trabas impuestas por la censura. No sabemos a qué «cosa de teatro» suya se refiere el poeta, pero, como ya se ha dicho, posiblemente se trataba de *El público*.<sup>[243]</sup> Lo realmente importante, de todas maneras, es constatar la opinión tajante que ahora le merece a Federico el teatro español contemporáneo, visto desde Nueva York, y su decisión de escribir obras avanzadas destinadas a cambiarlo. Estamos ante una radical toma de conciencia, de la cual serán fruto las dos obras mencionadas, auténticamente revolucionarias para su tiempo.

Uno o dos días después, en otra carta a sus padres, Federico revela que algunos amigos suyos «ingleses» —se supone que norteamericanos— están tratando de buscar la forma de que se monten sus obras en Nueva York, y sigue:

De ponerse algo, se pondría el *Perlimplín* y los *Títeres de Cachiporra* traducidos y con gran decorado. Aquí hay un teatro de vanguardia y sería no difícil. Yo no me hago ilusiones, sino que espero los acontecimientos. En el asunto están interesadas las señoras. Las señoras son las que hacen todo en Norteamérica. Hay alguna millonaria interesada también y tres o cuatro judías literatas. Yo no hago nada, pero espero, y me gustaría, como es lógico, tener aquí esta resonancia, por lo útil que podría ser para mi vida futura, y además es bonito llegar a New York y que representen aquí lo que en España se prohibió indecentemente o no quieren montar *porque no es de público*.<sup>[244]</sup>

A Ángel del Río y su mujer, Federico, como se ha visto, les había leído *Perlimplín* aquel verano en Shandaken, así como, durante Navidad, a los Brickell.<sup>[245]</sup> Parece ser que en Nueva York revisó la obra que tan mala suerte había corrido a manos de la dictadura de Miguel Primo de Rivera. Y es cierto que, de estrenarse algo suyo en la metrópoli estadounidense, *Perlimplín* era la elección más acertada, dado su carácter vanguardista, y que los *Títeres de Cachiporra*, de corte guiñolesco, también encajaba dentro de las tendencias del teatro contemporáneo. Otra cosa habría sido *Mariana Pineda*.<sup>[246]</sup>



Es posible que una de las «señoras» que iban a ayudar a Lorca a montar su teatro en Nueva York, aunque no norteamericana, fuera la mexicana Maria Antonia Rivas Mercado. Herschel Brickell, a quien Lorca veía con frecuencia durante aquel otoño e invierno, nunca olvidaría una frase de esta mujer, que entonces sufría trastornos mentales y vivía, «sin demasiadas restricciones», en St. Luke's Hospital. «Estoy segura de que vosotros pensáis en Federico como poeta, pero un día será más conocido como dramaturgo —había profetizado—. Yo he leído algunas de sus obras dramáticas y superan en calidad hasta a sus mejores poemas». Maria Antonia Rivas, amante del escritor y político mexicano José Vasconcelos, no podría constatar el éxito de Lorca en el teatro, pues se suicidó —espectacularmente, en la catedral de Notre Dame de París— en 1931.<sup>[247]</sup>

¿A qué teatro neoyorquino «nuevo» se refería Lorca en la citada carta a sus padres? A lo mejor pensaba no tanto en Broadway como en los grupos experimentales que entonces pululaban en Nueva York y especialmente en tres de ellos, el Neighborhood Playhouse, el Theater Guild y el Civic Repertory.<sup>[248]</sup>

Con toda probabilidad Lorca conocía por lo menos el primero de los tres grupos. Cuatro años después, cuando el Playhouse prepara el montaje en versión inglesa de *Bodas de sangre*, recalcará la importancia de este teatro, afirmando que es «uno de los más interesantes laboratorios de experiencia de arte dramático en el mundo» y que Irene Lewishon, su directora, «conoce España a fondo».<sup>[249]</sup> El grupo lo habían fundado en 1915 Irene y su hermana Alice para llevar teatro a los niños pobres, y durante la década de los años veinte cobró fama por su representación de obras de vanguardia. Estando Lorca en Nueva York el Neighborhood estrenó varias producciones musicales de interés: *Un poema pagano*, de Charles Martin Loeffler; *La procesión nocturna*, de Henri Rabaud; y *Nochevieja en Nueva York*, de Werner Jansen. La primera bailarina del teatro era la luego legendaria Martha Graham. Y dato curioso: en septiembre de 1929 los estudiantes de la escuela del teatro escenificaron una serie de canciones vascas recogidas por Kurt Schindler, director de la Schola Cantarum de Nueva York, que había conocido a Lorca en Granada durante el Concurso de Cante Jondo de 1922. Si el poeta no estuvo presente aquella noche —cosa que no se sabe—, tendría seguramente noticias de la representación.<sup>[250]</sup>

En cuanto al Theater Guild, esta compañía estable —fundada cuatro años antes— tenía en 1929 su propio teatro, 26.000 suscriptores, nada menos, y representaba obras de Tolstoi, Strindberg, Ibsen, Andreyeff, Claudel, Eugene O'Neill, Ferenc Molnar, George Bernard Shaw y otros.<sup>[251]</sup>

El Civil Repertory Theater, dirigido por Eva Le Gallienne, se había fundado

en 1926 y, como el Guild, representaba obras extranjeras. Durante la estancia de Lorca en Nueva York montó varias obras de Chejov (*Tres hermanas*, *La gaviota* y *El jardín de los cerezos*), y *Canción de cuna*, de Martínez Sierra.<sup>[252]</sup> Aunque es posible, no se sabe si Lorca vio en Nueva York esta obra de quien había estrenado, en 1920, su *El maleficio de la mariposa*. Según Ernesto Guerra da Cal, era *Canción de cuna* una pieza que odiaba el poeta.<sup>[253]</sup>

Por lo que hace a las revistas negras, entonces muy en boga, Federico dijo en una carta a sus padres que eran «uno de los espectáculos más bellos y más sensibles que se pueden contemplar»,<sup>[254]</sup> y declararía en 1931, tras elogiar la insuperable capacidad de los negros como mimos:

La revista negra va sustituyendo a la revista blanca. El arte blanco se va quedando para las minorías. El público quiere siempre teatro negro, deliran por él. El prejuicio teatral contra negros es sólo social. Nunca artístico. Cuando canta un negro en un teatro se hace un «silencio negro», un silencio cóncavo, enorme y especial. Cuando un actor blanco quiere absorber la atención del público, se pinta de negro. Al Jolson. La gran carcajada del norteamericano —una carcajada desgarrada, violenta, casi ibérica— es arrancada siempre por el actor negro.<sup>[255]</sup>

En la época en que Lorca está en Nueva York, tres teatros de Harlem —muy cerca de Columbia— se dedicaban con gran éxito a la revista negra: el Lafayette, el Lincoln y el Alhambra. Los asistentes blancos, no numerosos, se quedaban impresionados por la emotividad de actores y público, que se les contagiaba fácilmente. «Aquí el anglosajón llora o ríe a carcajadas sin cohibirse», dijo un redactor del *New York Herald Tribune*, confirmando las palabras de Lorca. En cierta manera los ingenuos públicos de Harlem prefiguran los que buscaría Lorca dos años más tarde, por tierras y aldeas españolas, con el teatro universitario La Barraca.<sup>[256]</sup>

En agosto de 1929 Federico les contó a sus padres que iba a ir con unos amigos rusos a un teatro chino, «cosa que espero con gran interés».<sup>[257]</sup> Se refería probablemente a la compañía Sun Sai Gai, que representaba en Grand Street, en el barrio chino del sur de Manhattan, obras de repertorio para un público indígena.<sup>[258]</sup> Es posible, además, que asistiera, poco antes de abandonar Nueva York, a las representaciones del famoso actor chino Mei Lan-Fang, del teatro de Pekín, que fueron toda una revelación para el público de la metrópoli, subrayando la crítica la tradicional falta de decorado del teatro chino, su sobriedad, su extraordinaria capacidad para el mimo, para la sugerencia a través del más mínimo gesto, y sin el concurso de la palabra, de estados de ánimo complejÍsimos.<sup>[259]</sup>

Cabe inferir que el conocimiento del teatro chino adquirido en Nueva York reforzara en Lorca el rechazo de la escenografía española tradicional, ya iniciado desde sus primeros contactos con Gregorio Martínez Sierra y el teatro Eslava en 1919-1920. También es probable que la buscada sobriedad de medios de los decorados de La Barraca, dos años más tarde, tuviese algo que ver con la misma experiencia. De todas maneras, la admiración que expresaba Lorca por el teatro chino llegó a ser extraordinaria, y en 1933 hasta llegaría a declarar que formaba, con el español, «uno de los dos grandes bloques que hay en la literatura dramática de todos los países».<sup>[260]</sup>

## Hacia Cuba

En la última carta desde Nueva York a sus padres que le conocemos, escrita en enero de 1930, el poeta ya da como cierta su salida para Cuba en marzo, y explica que Federico de Onís se está encargando de arreglar el viaje. Allí, declara, dará «ocho o diez conferencias».<sup>[261]</sup>

Podemos estar seguros de que, a través de *La Prensa*, Lorca estaría bien informado durante su estancia en Nueva York de lo que pasaba en la isla, ya que el periódico dirigido por José Camprubí seguía de cerca tanto la política como la vida cultural cubanas.

Además, en Nueva York trató a varios cubanos, entre ellos al compositor Nilo Meléndez, con quien coincide en una comida celebrada el 13 de enero en Barnard College, en honor del célebre director español Enrique Fernández Arbós.<sup>[262]</sup>

Por estas semanas, de intensa actividad social, Lorca fecha varios poemas: siguiendo a «Navidad», del 27 de diciembre, ahora termina «Paisaje de la multitud que vomita» (29 de diciembre), «Luna y panorama de los insectos» (4 de enero), «Stanton» (5 de enero), «Pequeño poema infinito» (10 de enero) y «Sepulcro judío» (18 de enero).<sup>[263]</sup>

A mediados de enero llega a Nueva York Andrés Segovia, para dar una serie de conciertos en el Town Hall Theater, local especializado en espectáculos españoles.<sup>[264]</sup> Ve a Federico con cierta frecuencia y recordará sus conversaciones con el poeta en distintos *speakeasies* de la ciudad.<sup>[265]</sup>

Coincidiendo con la llegada del gran guitarrista, Lorca abandona su cuarto de John Jay Hall, donde ha vivido desde septiembre. Se ha dicho que compartió entonces durante varias semanas el piso que ocupaba su amigo José Antonio Rubio Sacristán en el número 542 de la calle 112 Oeste, esquina a Broadway, aunque ello no parece cierto: Rubio Sacristán ha negado que el poeta estuviera una temporada con él, creyendo recordar que «desapareció» con un amigo no identificado.<sup>[266]</sup> Sea como fuere, existe la posibilidad de que el poeta pasara, poco antes de salir para Cuba, algunas semanas en la famosa International House, donde le conoció el futuro crítico de arte catalán Josep Gudiol a su llegada a Nueva York. En la International House se hablaba con extraordinario entusiasmo del poeta granadino, y entre sus admiradoras había una joven actriz portorriqueña, Blanca de Castejón, con quien Gudiol llegaría a tener una estrecha amistad.<sup>[267]</sup>

El 21 de enero Lorca pronuncia en Vassar College una versión de su conferencia sobre las nanas infantiles españolas, dada por primera vez en 1928 en la Residencia de Estudiantes de Madrid.<sup>[268]</sup>

En noviembre había debutado en Nueva York la gran bailarina Antonia Mercé, *La Argentina*, y Federico, en un acto celebrado en el Instituto de las Españas, le había dedicado unas palabras elogiosas.<sup>[269]</sup> La temporada neoyorquina de *La Argentina* resultó brillante y, para celebrar su conclusión, el Cosmopolitan Club ofrece un banquete a la insigne bailarina el 5 de febrero durante el cual Lorca encomia otra vez el castizo arte de la porteña española... en castellano, por supuesto.<sup>[270]</sup>

El 10 de febrero el Instituto de las Españas ofrece un homenaje al poeta en vísperas de su salida para Cuba, durante el cual pronuncia su conferencia «Imaginación, inspiración, evasión», de 1928, bajo el nuevo título de «Tres modos de poesía». *La Prensa* reseña el acto y publica un resumen de la charla, en la cual habló con renovado ardor del «hecho poético» desligado del control lógico. «Ya no hay términos, ya no hay límites, ya no hay leyes explicables. ¡Admirable libertad!». El poeta insiste en que, pese a las apariencias, hay numerosos «hechos poéticos» en el *Romancero gitano*, y reivindica para España un surrealismo *sui generis*, un surrealismo con los ojos abiertos: «Los españoles queremos perfiles y misterio visible, forma y sensualidades. En el norte puede prender el surrealismo, ejemplo vivo la actualidad artística alemana, pero España nos defiende con su historia del licor fuerte del sueño».<sup>[271]</sup> Cabe pensar que, al pronunciar esta charla al final de su estancia neoyorquina, era muy consciente de haber logrado crear en la metrópoli una obra que, a grandes rasgos, correspondía a una teoría de la inspiración poética elaborada más de un año antes bajo la influencia de Salvador Dalí.

Entretanto, el 6 de febrero, han llegado a Nueva York, a bordo del *Île de France*, Ignacio Sánchez Mejías y *La Argentinita*. Encarnación López dará allí varios conciertos, muy elogiados en la prensa, y Lorca la verá con frecuencia, colaborando con ella en la armonización de canciones populares españolas que luego, en España, grabarán juntos en disco.<sup>[272]</sup> El 20 de febrero el diestro pronuncia en el Instituto de las Españas su conferencia «El pase de la muerte (entendimiento del toreo)». La presentación corre a cargo del poeta, que afirma que la lidia es el «único espectáculo vivo del mundo antiguo en donde se encuentran todas las esencias clásicas de los pueblos más artistas del mundo».<sup>[273]</sup> Según el corresponsal de un diario cubano, presente en el acto, el discurso gustó tanto al público que el torero protestó al iniciar su conferencia. «En vez de prepararme bien el toro para que yo me luzca —bromea Ignacio—, ¡me lo ha estropeado, después de lucirse él!». Sánchez Mejías termina su charla recitando el romance de *Mariana Pineda* en el cual se relata la corrida de Ronda.<sup>[274]</sup>

La situación política española ha cambiado radicalmente esos días con la caída, el 28 de enero de 1930, del dictador Miguel Primo de Rivera. Lorca debió alegrarse al recibir la noticia, ya que el régimen había puesto serias pegas al arranque de su carrera teatral, tanto en el caso de *Mariana Pineda* como en el de *Don Perlimplín*. El 14 de febrero *La Prensa*, que sigue de cerca lo que está pasando en España, recoge las declaraciones que acaba de hacer Fernando de los Ríos a *La Crítica* de Buenos Aires. El gran catedrático no duda de que está naciendo la España libre, socialista, con la cual sueña desde hace años.<sup>[275]</sup> Unos días después Lorca podrá leer en *La Prensa* que don Fernando acaba de dar su primera clase —en Granada— después de haber estado tanto tiempo proscrito.<sup>[276]</sup>

Ya se sabe en los círculos españoles de Nueva York que Lorca abandonará pronto la ciudad para ir a Cuba, invitado por la Institución Hispano-Cubana de Cultura.<sup>[277]</sup>

A finales de enero se había anunciado que el 6 de marzo daría en la Biblioteca de la calle 115 una conferencia sobre la poesía española moderna.<sup>[278]</sup> Debido a su salida para Cuba, le sustituirá Dámaso Alonso.<sup>[279]</sup>

*La Prensa* recoge en sus páginas de estos días la expectación que hay en La Habana ante la inminente llegada del autor del *Romancero gitano*, poemario ampliamente conocido en Cuba.<sup>[280]</sup>

No sólo se va Lorca de Nueva York. El 7 de marzo embarcan en el *Île de France*, rumbo a España, Ignacio Sánchez Mejías, Andrés Segovia y Antonia Mercé, *La*

*Argentina*.<sup>[281]</sup> Todos ellos dejan atrás —pero especialmente Federico— una sensación de vacío entre sus amigos españoles, sensación que comentará Ángel del Río nueve meses después en una carta al poeta.<sup>[282]</sup>

Lorca no fue a Cuba en barco porque, como le decía a José Antonio Rubio Sacristán, quería —con su miedo al mar— que la travesía desde Estados Unidos fuese la más corta posible.<sup>[283]</sup> Así, el 4 de marzo de 1930, subió a bordo del tren que le iba a llevar hasta Tampa, en Florida, una distancia de casi 2.000 kilómetros. No sabemos quién le acompañó a la estación ni si, en vísperas de su salida de Nueva York, después de aquellos casi nueve meses, sus amigos se reunieron para despedirle. Extrañamente, los últimos días del poeta en la ciudad se han quedado sin documentar.

Lorca llega el 6 de marzo a Tampa y embarca aquel mismo día en el vapor norteamericano *Cuba*, que atracará al día siguiente en La Habana.<sup>[284]</sup>

En su maleta lleva los manuscritos que recogen la granazón poética de su estancia en la megalópolis estadounidense. Quedan atrás el guión cinematográfico de *Viaje a la luna*, con Emilio Amero, y con varios amigos, en primer lugar Ángel y Amelia del Río, importantes y a veces escalofriantes dibujos que revelan su angustia durante por lo menos algunas etapas de su visita.

Comentando en el *Diario de la Marina* de La Habana la estancia del poeta en Nueva York, Elena de la Torre, corresponsal del periódico en la ciudad norteamericana, dirá a finales de marzo que «García Lorca salió de New York, que le aprisionara en sus grandezas, más español que nunca; más andaluz, más granadino».<sup>[285]</sup> Era, sin duda, cierto. En Cuba, isla con la cual ha soñado desde su niñez, y adonde llega, después del frío de Nueva York, con un tiempo deslumbrante, el poeta se encontrará como en su casa.

CUBA

*Si yo me pierdo, que me busquen en Andalucía o en Cuba.*

F. G. L.<sup>[1]</sup>

### **El poeta llega a La Habana**

Especialista en la «media verdad», Lorca dará en 1932 una versión fabulada de su salida de Nueva York, olvidándose convenientemente del largo viaje en tren hasta Miami:

El tiempo pasa y ya estoy en el barco que me separa de la urbe aulladora, hacia las hermosas islas Antillas.

La primera impresión de que aquel mundo no tiene raíz perdura...

*porque si la rueda olvida su fórmula*

*ya puede cantar desnuda con las manadas de caballos*

*y si una llama quema los helados proyectos*

*el cielo tendrá que huir entre el tumulto de las ventanas.*

Arista y forma, forma y angustia, se los va tragando el cielo. Ya no hay lucha de torre y nube, ni los enjambres de ventanas se comen más de la mitad de la noche. Peces voladores tejen húmedas guirnaldas, y el cielo, como la terrible mujerona azul de Picasso, corre con los brazos abiertos a lo largo del mar.<sup>[2]</sup>

Indudablemente, para el poeta-conferenciante, era más «pintoresco» alejarse de la ciudad de la misma forma en que había arribado a ella, en barco.

La travesía efectuada por el *Cuba* había sido tormentosa,<sup>[3]</sup> aunque no hay referencia a esta circunstancia en la conferencia aludida, donde el poeta expresa la alegría de llegar a la isla después de su experiencia neoyorquina:

Pero el barco se aleja y comienzan a llegar, palma y canela, los perfumes de la América con raíces, la América de Dios, la América española.

¿Pero qué es esto? ¿Otra vez España? ¿Otra vez la Andalucía mundial?

Es el amarillo de Cádiz con un grado más, el rosa de Sevilla tirando a carmín y el verde de Granada con una leve fosforescencia de pez.

La Habana surge entre cañaverales y ruido de maracas, cornetas chinas y marimbas. Y en el puerto, ¿quién sale a recibirme? Sale la morena Trinidad de mi niñez, aquella que se paseaba por el muelle de La Habana, por el muelle de La Habana se paseaba una mañana.

Y salen los negros con sus ritmos que yo descubro típicamente del gran pueblo andaluz, negritos sin drama que ponen los ojos en blanco y dicen: «Nosotros somos latinos...».<sup>[4]</sup>

«La morena Trinidad» de la infancia del poeta en la Vega de Granada era el personaje de una habanera. También la conocía Rafael Alberti, quien en el Puerto de Santa María soñaba de niño con la «perla antillana».<sup>[5]</sup> Francisco García Lorca evoca en su libro sobre su hermano las «melancólicas habaneras» que cantaban su tía Isabel y su prima Aurelia, y que harían mella en el alma del poeta. Una de ellas se llamaba «Tú»:

La palma

que en el bosque se mece gentil,



tu sueño arrulló,  
y un beso de la brisa  
al morir de la tarde  
te despertó.  
Dulce es la caña, pero  
más lo es tu voz, que  
la amargura  
quita del corazón.  
Y al contemplarte  
suspira mi laúd,  
bendiciéndote, hermosa sin par,  
porque Cuba eres tú.<sup>[6]</sup>

Durante su estancia en la isla, Federico conocerá al autor de esta habanera («que me cantabais de niño»), Eduardo Sánchez de Fuentes —tío del poeta Eugenio Florit—, quien le dedicará un ejemplar de la famosa canción para Vicenta Lorca.<sup>[7]</sup> Y, aunque no queda constancia de ello, ¿cómo no tener la seguridad de que Federico recordaría en Cuba las obras de inspiración granadina de Debussy, uno de sus compositores preferidos, que en dos de ellas —*La Soirée dans Grenade*, *La puerta del Vino*— opta por un ritmo de habanera?

La prensa de la capital cubana llevaba varios días anunciando la llegada del poeta español. El *Primer romancero gitano* era ya, en 1930, libro conocidísimo en la isla, hasta el punto de que mucha gente creía que el poeta era calé. Y «La casada infiel», que se transmitía, como en España, de boca en boca, había ofendido, inevitablemente, y seguía ofendiendo, a ciertos sectores de la burguesía, que consideraban escabrosa la escena evocada.<sup>[8]</sup> Los escritores de vanguardia, por el contrario, que se apiñaban en torno a la *Revista de Avance*, fundada en 1927, no dudaban de que Lorca representaba la más fina expresión de la poesía contemporánea española, mientras los músicos, por su parte, esperaban con interés

conocer a un poeta cuyas dotes como pianista y especialista en folklore se reputaban considerables.

La mañana de su llegada, el periodista Rafael Suárez Solís, que tenía una columna fija y casi cotidiana en el *Diario de la Marina* sobre la actualidad española —Suárez era experto en la política española contemporánea, buen crítico literario y había vivido varios años en Madrid—, subrayaba, no sin cierto matiz provocador, la calidad renovadora de la obra lorquiana:

Hace un año aproximadamente —¡un año nada más!— del descubrimiento lírico aquí de Federico García Lorca. Ahora se le va a conocer en persona. Y como conferenciante. Llega hoy. Lo trae la Institución Hispano-Cubana de Cultura. La primera disertación, el venidero domingo. Tal vez convenga recordar su fama, un poco discutida entre nosotros, como poeta lírico. Yo me atreví a escandalizar a los beocios llamándole el primer lírico de la actualidad poética española. La afirmación no tuvo en cuenta la existencia de otros líricos máximos modernos: Alberti, Bergamín, Salinas... Pero importaba tundir la dura carne de las momias, de los que tienen reseco el sentimiento, a golpes categóricos de crítica boxística, para sacar del *ring*, aun apelando al *foul*,\* gentes que se suben a él con calzoncillos largos.<sup>[9]</sup>

\* «Falta».

Parecía evidente, pues, que la presencia de Lorca en La Habana iba a servir de catalizador, y que los vanguardistas y los tradicionalistas se aprestaban a entablar pronto una batalla en torno al célebre granadino. «De esos remeros de la orilla derecha puede esperarse todo», comentó otro periodista por estos días.<sup>[10]</sup> Y, efectivamente, la estancia de Lorca en Cuba, de tres meses de duración, tendría el efecto previsto, levantando ampollas y ronchas entre los reaccionarios (que hasta desaprobaban que el poeta pronunciara sus conferencias vestido de suéter), y provocando la admiración y fervorosa adhesión de los sectores progresistas.

Aquella mañana del 7 de marzo de 1930 esperaban al poeta en el muelle de La Habana no sólo la morena Trinidad de la canción, sino, en carne y hueso, un nutrido grupo de intelectuales, escritores y artistas cubanos, entre ellos, en representación de la Institución HispanoCubana, Félix Vizos y el escritor Luis Rodríguez Embil, el poeta José María Chacón y Calvo, a quien Federico había conocido por primera vez en 1922 en Sevilla y con el que luego llegó a tener una estrecha amistad, el periodista Rafael Suárez Solís, ya aludido y a quien es posible

que Lorca hubiera conocido en Madrid, y el joven escritor, poeta y ensayista Juan Marinello.<sup>[11]</sup>

Tres años después, Federico le contará al periodista argentino Pablo Suero su reacción al llegar a La Habana (tal vez se trataba otra vez de una «media verdad» lorquiana): «¡Qué maravilla! Cuando me encontré frente al Morro sentí una gran emoción y una alegría tan grandes que tiré los guantes y la gabardina al suelo. Es muy andaluz esto de tirar algo o romper alguna cosa, una botella, un vaso, cuando a uno le alegra algo».<sup>[12]</sup>

Lorca fue hospedado, como solía ser el caso con los invitados de la Institución Hispano-Cubana de Cultura, en el hotel La Unión, establecimiento de cierta categoría situado en la esquina de las calles de Cuba y de la Amargura, frente a la iglesia de los Franciscanos, y en medio de un laberinto de calles estrechas con enrejadas ventanas, que al poeta le recordaron en seguida a Cádiz. Poco después de su llegada, Federico les dice a sus anfitriones que La Habana le parece «un Cádiz grande, con mucho calor y gente que habla muy alto»<sup>[13]</sup> —muy alto en comparación con Nueva York, es decir, ya que los cubanos gritan menos que los españoles—, y durante las próximas semanas se confirmará en la convicción de que entre Cuba y Andalucía hay algo así como un sutil hilo de comunicación, algo que se filtra en la sangre, en el aire y hasta en los ojos.

La gran diferencia, claro, es la presencia de los negros. La belleza de los mulatos habaneros, según todos los testimonios, asombró al granadino, y el hecho de expresarse la gente de color en un español muy parecido al andaluz colmó su felicidad.

## Conferencias

Casi lo primero que hace Federico en La Habana es llamar al matrimonio formado por Antonio Quevedo y María Muñoz.

Se trataba de dos españoles amantes de la música y de la literatura que habían pasado su luna de miel en Cuba en 1919 —el marqués de Comillas, dueño de la Compañía Transatlántica, era tío de María, y les había regalado el viaje—, y que, encantados con la isla, habían decidido quedarse allí a vivir. María había sido alumna de Manuel de Falla en Madrid, era excelente pianista y mujer de sólida

cultura, y actuaba en la capital cubana como misionera del arte español. Antonio Quevedo, por su parte, era ingeniero de profesión y musicólogo de afición. En La Habana el matrimonio fundó el Conservatorio de Música Bach, la revista *Musicalia* y la Sociedad de Música Contemporánea, donde por primera vez en Cuba se interpretaron las *Siete canciones españolas* de Falla, así como obras de Stravinsky, Schonberg, Ernesto Halffter y otros. Los Quevedo también impulsaron en Cuba el movimiento coral. Su casa, en la calle de la Lealtad, se convirtió en uno de los focos culturales de la capital, en lugar de encuentro de cubanos y españoles, y allí serían agasajados, además de Federico, Juan Ramón Jiménez, Fernando de los Ríos (que estuvo por primera vez en la isla en 1927), el guitarrista Regino Sáinz de la Maza y el musicólogo Adolfo Salazar, que llegará a Cuba en mayo de este mismo año de 1930 para dar unas conferencias, y que compartirá con Lorca tertulias y andanzas.<sup>[14]</sup>

Unas pocas semanas antes de que Federico llegara a La Habana, los Quevedo habían recibido una simpática carta de Manuel de Falla:

Muy queridos María y Antonio: Según me informan desde la Columbia University, en New York, mi gran amigo Federico García Lorca ha sido invitado por una institución de cultura para ofrecer en La Habana una serie de conferencias. Si les digo que este poeta y músico es uno de mis mejores amigos granadinos es sólo la mitad de la verdad, pues es también, por muchos conceptos, uno de mis discípulos que más estimo en todo orden, y es también, refiriéndose a lo popular español, un excelente colaborador.

Cuando quiere Dios que se logre un artista de tal calidad, no sólo capaz de asimilar en lo técnico lo necesario para su trabajo, sino de superar lo que la técnica tiene de mero oficio (y éste es el caso de García Lorca en sus armonizaciones del folklore español), es cuando comprendemos la enorme diferencia entre lo que es producto de enseñanza y lo que surge por obra de la creación personal, ayudado por esta enseñanza.

No quiero decirles más sobre nuestro Federico, sino que lo pongo en sus manos y entre las de sus amigos y discípulos. Él es digno de cuantas atenciones se tengan con él, en lo personal y en lo artístico. Quisiera que vieran ustedes en Federico algo como una prolongación de mi persona, y que, como siempre, tengan muy presentes el afecto y la gratitud de su amigo, Manuel de Falla.<sup>[15]</sup>

El poeta no decepcionó a los que le esperaban con impaciencia. Los cubanos se impresionaron tanto por la personalidad y el talento del poeta como éste por la belleza de la isla y por la hermosura, el garbo y la vitalidad de sus habitantes. Las

cinco conferencias pronunciadas en el habanero teatro Principal de la Comedia, hoy desaparecido, tuvieron un éxito tumultuoso y ascendente. Eran, el 9 de marzo, «La mecánica de la poesía» (versión de «Imaginación, inspiración, evasión en la poesía», dada primero en 1928 y hacía poco en el Vassar College de Nueva York); el 12 de marzo, «Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Un poeta gongorino del siglo XVII» (se trata del homenaje a Soto de Rojas, dada ya en 1926 y 1928); el 16 de marzo, «Canciones de cuna españolas» (dada primero en 1928); el 19 de marzo, «La imagen poética en don Luis de Góngora» (dictada primero en 1926 y luego, revisada, varias veces más) y, el 6 de abril, «La arquitectura del cante jondo» (versión puesta al día, con importantes añadidos, de la primera conferencia del poeta, pronunciada en Granada en 1922).<sup>[16]</sup>

El extraordinario interés suscitado por estas conferencias —la última de las cuales se pronuncia a teatro lleno en una mañana de lluvia torrencial— queda ampliamente reflejado en la prensa de La Habana. Se agotaban en seguida las localidades y hubo colas para conseguirlas; en pocas semanas Federico se convirtió en objeto de adulación nacional. Era un éxito que el poeta, posiblemente, había previsto, toda vez que en Nueva York ya había podido apreciar el impacto que ejercía su duende personal sobre una variada gama de gentes hispanoamericanas, además de sobre yanquis de ambos colores.

Pero no todas las reacciones —como había augurado Rafael Suárez Solís en su artículo ya mencionado— eran positivas. El presentador de la primera conferencia, el escritor y crítico Francisco Ichaso, había recitado ante el público unos fragmentos de la *Oda al Santísimo Sacramento del Altar*, empezada en España en 1928 y terminada en Nueva York. La lectura, según testimonio de Antonio Quevedo, provocó «muchas discusiones, pues parte del público, apegado en lo poético a la tradición finisecular española, estimó que esta *Oda* era —como las teorías heliocéntricas de Galileo— “no sólo herética en la fe, sino falsa en la filosofía”». <sup>[17]</sup>

Los tres meses pasados por Lorca en Cuba fueron entre los más felices de su vida. Ello se refleja en la única carta a su familia que parece haber sido conservada, escrita el 4 de abril de 1930 en vísperas de su última conferencia en La Habana.

Queridísimos padres:

Mis conferencias se están desarrollando con un éxito muy grande para mí. Mañana doy la del cante jondo con ilustraciones de discos de gramófono. La de las canciones de cuna resultó un éxito enorme. Yo toqué el piano, y cantó las canciones de modo admirable la joven actriz española María Tubau, sobrina de la antigua del

mismo nombre. Para la del cante jondo hay mucha expectación. Mucha gente se ha hecho socia, y los que no, me han pedido invitaciones que me es imposible atender. He dado invitaciones a dos muchachos marineros nacidos en Sevilla que vinieron al hotel, y a una vendedora de lotería de Córdoba, vieja y antigua cantante de café. Yo he escrito una nueva conferencia sobre este tema que creo es muy sugestiva y muy *polémica*.

Ya he estado en dos pueblos de la isla, Sagua y Caibarién, donde asistí a una cacería de cocodrilos. Os estoy viendo con los ojos abiertos de par en par. Pero es así. Y pasé uno de los ratos mejores de mi vida... y un miedo bastante confortable, porque de todos modos la cosa tiene peligro. Vi cocodrilos de cuatro y seis metros de largo en cantidades fabulosas. ¡La ciénaga de Zapata es un sitio cubierto por esta clase de *animalitos*! Hay fábricas de pieles y una industria del cocodrilo. Fue una excursión divertida y emocionante... emocionante porque si la barca se vira no lo contamos más. De todas maneras, yo estuve muy bien y mis acompañantes elogiaron lo que ellos llamaban mi sangre fría.

Yo, siguiendo mi costumbre, no intervine en la cacería, sino que estuve de espectador. Y hubo un momento precioso cuando vi a cuarenta o cincuenta monstruos echarse asustados al agua. Una bonita experiencia.

Ya os mandaré los periódicos, pero sólo en recortar las cosas que se han escrito y se están escribiendo tardaría tres o cuatro horas. Algunas cosas muy bien y todas demasiado cariñosas. La prueba del éxito que he tenido es que voy a dar más conferencias de lo que pensé.

Anteayer me ofrecieron un té las damas distinguidas de La Habana en un Liceum Club. Allí vi las mujeres más hermosas del mundo. Esta isla tiene más bellezas femeninas de tipo original, debido a las gotas de sangre negra que llevan todos los cubanos. Y cuanto más negro, mejor. La mulata es la mujer superior aquí en belleza y en distinción y en delicadeza. Esta isla es un paraíso. Cuba. Si yo me pierdo, que me busquen en Andalucía o en Cuba. El otro día, entré en un gran patio colonial barroco, lleno de azulejos y fuentes, y me puse a conversar con unos niños negros muy pobres, a los que di monedas. Cuando me iba a retirar, la madre de estos niños, una negraza inmensa y bondadosa, me ofreció una taza de café que hube de aceptar y que bebí, rodeado por toda la negrería. Ya supondréis lo agasajado que estoy siendo, pero yo dejo muchas veces a todos y me voy solo por La Habana hablando con la gente y viendo la vida de la ciudad. Chacón se porta estupendamente conmigo. Él y dos amigos más me han acompañado a Sagua, y en Caibarién fue Chacón quien me presentó al público. No olvidéis vosotros que en

América ser poeta es algo más que ser príncipe en Europa...<sup>[18]</sup>

El diplomático y poeta José María Chacón y Calvo, conde de Casa Bayona —oriundo de Santa María del Rosario, en la provincia de La Habana, y cinco años mayor que Lorca—, fue no sólo uno de los anfitriones más generosos de éste en la capital sino, debido en gran parte a su amistad con Federico en España, el cubano que mejor conocía la obra y el temple de espíritu del autor del *Romancero gitano*. Su breve y acertada presentación en Caibarién el 30 de marzo, ante los socios del Instituto Hispano-Cubano de aquella ciudad, fue reproducida en el número de la *Revista de Avance* correspondiente al 15 de abril siguiente, a modo de introducción a una antología lorquiana que integraban «Degollación del Bautista» (que desorientó a más de un crítico «tradicional»), «Danza de la muerte» (fechado en diciembre de 1929) y el soneto que empieza «Yo sé que mi perfil será tranquilo».

En sus palabras de presentación, Chacón recordó su primer encuentro con Lorca durante la Semana Santa de Sevilla de 1922, e insistió sobre el hecho de haber sido conocidos oralmente muchos poemas de su amigo antes de ser publicados. Pues si Lorca era «como cifra y símbolo de la nueva poesía española», era también, en su esencia, un poeta tradicional, un poeta cuya novedad «se afirma, se la siente vivir, en una tradición»:

Pasó un año, pasaron varios años. El nombre de García Lorca comenzó a conocerse en los lugares más apartados de España. Traspasó las fronteras. Cruzó los mares. Se fue conociendo en veinte pueblos de nuestra América. Llegó a países de lenguas extrañas. Un noruego ensayaba a traducirle; el inglés Trend le consagraba un largo capítulo de uno de los mejores libros que debemos al hispanismo actual.\* Sin embargo, en todo este tiempo Lorca no había publicado nada, casi nada. Era un poeta que vivía en la tradición oral. Se le conocía por tradición. Se le conocía de esta suerte, como si su poesía fuese la de un juglar. Federico García Lorca revivía, con el más claro ejemplo, la juglaría española. Era un juglar de la más fuerte y alta edad media.<sup>[19]</sup>

**\* Chacón se refiere, parece, al libro de J. B. Trend titulado *Alfonso the Sage and Other Essays*, Londres, 1926.**

Francisco Campos Aravaca, contertulio del Rinconcillo de Granada, era a la sazón cónsul de España en Cienfuegos. En septiembre de 1929, cuando supo que el poeta iba a visitar Cuba después de su estancia en Estados Unidos, le había escrito

para invitarle a dar una conferencia en el ateneo de aquella ciudad, donde, según le aseguraba, era «tan conocido como en la Puerta Real» (de Granada) y donde organizarían algo que fuera «famoso».<sup>[20]</sup> De hecho, Federico dio dos conferencias en Cienfuegos, ambas con extraordinario éxito: el 7 de abril, en el Instituto Hispano-Cubano, «La imagen poética en don Luis de Góngora», y el 5 de junio, en el ateneo, «La mecánica de la poesía nueva». Incluso será nombrado «huésped de honor» de la ciudad y verá publicados en la prensa local numerosos poemas suyos.<sup>[21]</sup>

Lorca fue presentado en ambas ocasiones por su paisano. Informado de todo ello *El Defensor de Granada*, que ha seguido «con vivo interés» sus éxitos en América, el diario reproducirá el 8 de mayo parte de una entusiasta crónica aparecida en *La Correspondencia* de Cienfuegos donde, después de elogiar al poeta, se comenta el discurso de presentación de Campos, «magistral evocación de la inmortal Granada». Fue la única ocasión en que, durante la ausencia de Lorca, *El Defensor* informaría a sus lectores acerca de sus andanzas por el Nuevo Mundo. El reportaje debió alegrar intensamente a los muchos amigos del poeta en la ciudad, a ninguno de los cuales parece que les escribió durante este año.<sup>[22]</sup>

### **El incompleto testimonio de Antonio Quevedo.**

#### **Lorca en Santiago de Cuba**

En 1961 se editó el testimonio de Antonio Quevedo sobre la estancia de Lorca en Cuba, punto de partida de casi todo lo que se ha escrito después. La imagen de Lorca ofrecida en dicho trabajo viene a ser la rechazada por Aleixandre, a saber, la de «un ave llena de colorido» que transita sin problemas y sin angustias por la vida, derramando alegría a su paso. Tertulias literarias, especialmente las celebradas en torno a las revistas *Carteles*, *Social* y *Revista de Avance*; visitas con José María Chacón y Calvo al Yacht Club de La Habana, con Quevedo a la Playa Azul de Varadero (que el poeta quería comparar con la de El Varadero, en la costa de Granada, cerca de Motril) y al Valle del Yumuri, en Matanzas, o con amigos tabaqueros al fabuloso Valle de Viñales, en Pinar del Río, que a Federico la parecía «una especie de drama telúrico»; efímero encuentro con Sergio Prokofiev, que da dos conciertos en medio de la incompreensión de los habaneros («García Lorca nos cautivó —recordará Lina Llubera, esposa del compositor, en 1983—, por su vivacidad incontenible, por su



apasionante naturaleza. Amaba la música y conocía muy bien *Visiones fugitivas* de mi marido»);<sup>[23]</sup> masiva consumición de champolas de guanabana y otros exóticos helados cubanos; autógrafos y dibujos en álbumes de señoritas; lectura de poemas en la Universidad de La Habana, que provoca el asombro de los estudiantes, entre ellos José Lezama Lima; sesiones folklóricas alrededor del piano de la vieja casona donde vive el matrimonio Quevedo; cenas amistosas; nocturna exploración con sus amigos de las calles habaneras... todo ello resulta algo insulso.<sup>[24]</sup> Nada se nos dice sobre las aventuras amorosas del poeta en La Habana, todavía hoy muy comentadas en Cuba, aunque sí hay alusiones a sus breves «desapariciones», cuando nadie sabe dónde está. Nada, o muy poco, del hombre profundo que escribe en la isla una obra tan personal y reveladora como *El público*...

Hay un episodio que refleja hasta qué punto la celebridad adquirida por Federico durante su primer mes en La Habana pudo estorbar su vida privada, y que nos remite a algo que le había escrito a Jorge Zalamea en 1928, después de la publicación del *Primer romancero gitano*: «Quiero y retequiero mi intimidad. Si le temo a la *fama estúpida* es por esto precisamente. El hombre famoso tiene la amargura de llevar el pecho frío y traspasado por linternas sordas que dirigen sobre él *los otros*».<sup>[25]</sup> Un año después, cuando se estrenó *Mariana Pineda* en Granada, el poeta había comentado: «Me ha producido verdadera tristeza ver mi nombre por las esquinas. Parece como si me arrancaran mi vida de niño».<sup>[26]</sup> Otras declaraciones posteriores abundan en el mismo sentido. Federico busca la fama, quiere la fama, pero se encuentra con que, una vez adquirida, tiene la desventaja de que su vida privada queda abierta a los ojos de los demás, expuesta a esas «linternas sordas» que se dirigen hacia él. Lo cual, en su caso de hombre con vida secreta, no puede sino producir un conflicto agudo. Y esto es lo que pasa en Cuba.

El episodio es el siguiente. Lorca había prometido ir a Santiago de Cuba a principios de abril, después de cumplir con sus obligaciones en La Habana, para dictar allí su conferencia «Mecánica de la nueva poesía». Pero por una complicación de fechas aplaza el compromiso, anunciado en la prensa santiaguesa para el 5 de mes (día antes de que pronunciara en La Habana «Arquitectura del cante jondo»), y tuvo lugar la visita a finales de abril.<sup>[27]</sup>

Antonio Quevedo, en el trabajo mencionado, ignora que Lorca hubiera ido finalmente a Santiago de Cuba, y, en una entrevista concedida en 1974, grabada en magnetófono, declaró:

Para ir a Santiago de Cuba se necesitaba un día para ir en tren expreso... otro día para volver. Y por lo menos dos días para estar allá, no, cuatro días. Y si él

hubiera faltado aquí cuatro días para almorzar, lo hubiéramos extrañado muchísimo. Hubiéramos creído que le habían secuestrado o que ocurría un accidente, incluso hubiéramos ido a la Policía a declararlo... A veces faltaba dos días. Tres días no me acuerdo que hubiera faltado para almorzar. Pero cuatro días nunca faltaba aquí... Y es incomprensible, además, que él hubiera ido a Santiago y no me lo hubiera dicho a mí, que era su amigo íntimo.<sup>[28]</sup>

El tono de estas declaraciones sugiere que el matrimonio Quevedo ejercía, o quería ejercer, sobre Federico una especie de monopolio, y viene a confirmar el rumor, aún vigente en La Habana, de que el poeta llegó a sentirse asfixiado en la capital, y sin poder moverse libremente.

Además, es interesante constatar que María Muñoz de Quevedo, en una carta a la madre del poeta fechada 6 de mayo de 1930, dice que Federico «ha compartido nuestra mesa varias veces y juntos hemos asistido a conciertos, conferencias, etc., en una franca camaradería».<sup>[29]</sup> Es decir, este documento estrictamente contemporáneo no da a entender que el poeta compartiera aquella mesa cada día. La asiduidad posteriormente alegada, además, en absoluto cuadra con lo que sabemos por otras fuentes acerca de la vida de Lorca en Cuba.

Entre los personajes a quienes veía en La Habana, pero cuyo nombre no figura en el relato de Antonio Quevedo (ni en ningún otro), estaba Lydia Cabrera, a quien el poeta había conocido en Madrid en casa de su amigo José María Chacón y Calvo. Lydia no era todavía la famosa autoridad en folklore afrocubano que llegaría a ser unos años después, pero ya se sentía fascinada por la magia y las costumbres de los negros antillanos. Un día consiguió llevar a Lorca a ver una procesión de ñañigos, secta secreta negra cuya pericia en las artes mágicas hace que todavía hoy sean muy temidos, tal vez injustamente. «Era muy cobarde Federico —ha recordado Lydia—. Cuando se nos acercó el diablillo todo de negro con un ojo blanco, se me abrazó al cuello. “¡Qué horror!”, decía. “¡Qué horror!”».<sup>[30]</sup>

¿Corresponde este recuerdo a la estricta realidad? ¿Cómo pudo Lydia Cabrera arreglárselas para poder asistir a un plante ñañigo, en los cuales sólo participan los hombres? No lo sabemos, aunque es de interés constatar que en 1933 Lorca le contaría un episodio parecido al escritor mexicano Salvador Novo, recordando cómo fue ganando la confianza de un negro viejo hasta convencerle para que le llevara a una ceremonia ñañiga. El poeta hace desfilar la escena ante los ojos de Novo antes de revelar una sorpresa: ¡Llevaba la danza ritual nada menos que un muchacho gallego, asimilado a aquel ritual negro!<sup>[31]</sup>

Es muy probable que además de informarse acerca de los ñañigos con Lydia Cabrera, Federico pidiera información sobre ellos al cuñado de ésta, el sabio antropólogo Fernando Ortiz (1881-1969), presidente del Instituto Hispano-Cubano, especialista de renombre internacional en temas folklóricos cubanos y director de las revistas *Archivos del Folklore Cubano* y *Revista Bimestre Cubana* (ésta, en su número correspondiente a marzo-abril de 1930, que coincide con la estancia del poeta en la isla, publica fotografías de fetiches y «diablitos» ñañigos). Tal vez el propio Fernando Ortiz, con quien Lorca llegaría a tener una buena amistad, llevó al granadino a ver una de dichas ceremonias. Extraordinariamente supersticioso, con un sexto sentido para todo lo relacionado con la magia y la muerte, los ritos secretos afrocubanos —sin duda más extendidos que los afronorteamericanos de Harlem, de los cuales hubiera podido tal vez informarse durante su estancia en la Universidad de Columbia—, no podían por menos de fascinar al poeta. Y en Cuba no había mejor entendido en esta materia que Fernando Ortiz.

A Lorca le había hablado Lydia en Madrid de su criada en La Habana, Carmela Bejarano, «negrita» muy graciosa que escribía poesía. Cuando se publicó el *Primer romancero gitano* en el verano de 1928, «La casada infiel» —que tanto había gustado a Lydia y que ahora tanto escandalizaba a los buenos burgueses habaneros— iba dedicada «A Lydia Cabrera y su negrita». En La Habana el poeta conoce en casa de su amiga a Carmela Bejarano, tal vez la única persona a quien jamás dedicará en letras de molde un poema sin conocerla previamente.<sup>[32]</sup>

De Lydia Cabrera no hay ni una mención en el folleto de Antonio Quevedo, aquel amigo de Lorca en La Habana que ni se enteró —o no se dio por enterado— de que el poeta hubiera visitado Santiago.

El alma musical de Lorca se extasía al contacto de los ritmos afrocubanos, en algunos de los cuales cree reconocer un origen andaluz. En los momentos en que el poeta llega a La Habana está en su auge el delirio del «son», baile parecido a la rumba, muy sensual, mezcla de elementos africanos y españoles, cuya música hipnotiza al granadino. Fascina también al joven poeta Nicolás Guillén, a quien pronto conoce Lorca, que publica en abril sus *Motivos de son*.<sup>[33]</sup> Federico, como ha testimoniado Adolfo Salazar, se hizo amigo de los mejores soneros, terminando habitualmente sus excursiones nocturnas por La Habana en las «fritas» de Marianao: «Primero, escuchaba muy seriamente. Luego, con mucha timidez, rogaba a los soneros que tocasen este o aquel son. En seguida probaba las claves, y como había cogido el ritmo y no lo hacía mal, los morenos reían complacidos haciéndole grandes cumplimientos. Esto le encantaba: un momento después, Federico acompañaba a plena voz y quería ser él quien cantase la copla».<sup>[34]</sup>

De repente, contagiado del frenesí sonero que entonces sacudía Cuba, y después de una visita a Matanzas, Lorca compuso su luego famoso «Son». Fechado «Habana, abril, 1930» y dedicado a Fernando Ortiz, se publicó en *Musicalia*, la revista que dirigía María Muñoz de Quevedo, en el número correspondiente a abril-mayo del mismo año:

Cuando llegue la luna llena

iré a Santiago de Cuba,

iré a Santiago,

en un coche de agua negra.

Iré a Santiago.

Cantarán los techos de palmera.

Iré a Santiago.

Cuando la palma quiere ser cigüeña.

Iré a Santiago.

Y cuando quiere ser medusa el plátano.

Iré a Santiago,

con la rubia cabeza de Fonseca.

Iré a Santiago.

Y con el rosa de Romeo y Julieta.

Iré a Santiago.

Mar de papel y plata de monedas.

Iré a Santiago.

¡Oh Cuba, oh ritmo de semillas secas!

Iré a Santiago.

¡Oh cintura caliente y gota de madera!

Iré a Santiago.

¡Arpa de troncos vivos, caimán, flor de tabaco!

Iré a Santiago.

Siempre dije que yo iría a Santiago,

en un coche de agua negra.

Iré a Santiago.

Brisa y alcohol en las ruedas.

Iré a Santiago.

Mi coral en la tiniebla.

Iré a Santiago.

El mar ahogado en la arena.

Iré a Santiago.

Calor blanco, fruta muerta.

Iré a Santiago.

¡Oh bovino frescor de cañavera!

¡Oh Cuba! ¡Oh curva de suspiro y barro!

Iré a Santiago.<sup>[35]</sup>

Parece probable que Lorca compusiera este poema a modo de regalo a los santiagueses, tal vez para disculparse por no haber acudido a la cita original con ellos. Sea como fuere, el hecho es que, llegado a la «ciudad heroica», recitó allí su son recién compuesto.<sup>[36]</sup>

Juan Marinello recordaba cómo un día Federico sacó de un bolsillo el borrador del poema, explicando que en él trataba de compaginar su concepto infantil de Cuba con las impresiones ahora recibidas:

Al darme la clave de su estampa isleña me decía el poeta cómo la primera noticia de la existencia de Cuba le llegó en los estuches de tabaco que de La Habana enviaban a su padre, hasta su infantil Fuentevaqueros. Las láminas de la tapa interior —carreras de palmas, cielo de turquesa, oscuras hojas de tabaco, la estatua de la Libertad, la farola del Morro, Romeo bajando de la inevitable escala, profusión de medallas doradas... y en el centro, dominándolo todo, la erguida cabeza del señor Fonseca, rubia la melena alterada, rubias las cuantiosas barbas. De ahí el recuerdo de su primera Cuba, lejana y policromada, en que todo cobra preciosismo consabido:

*Mar de papel y plata de monedas...*

Agradó a Federico saber que el señor Fonseca, a quien había yo tratado mucho (ya con la rubia cabeza vuelta de plata), había sido hombre de muy buena sensibilidad y amigo y protector de artistas.

Otra imagen del *Son* —bellísima—, se capta mejor cuando se recuerda su explicación. Es aquella en que el poeta llama a Cuba «arpa de troncos vivos». Federico me decía que, al atravesar el suave arco sellado de palmeras que es nuestra isla, le quedaba la visión de un arpa gigantesca formada por millones de troncos *sonoros, esperando que una mano descomunal, la mano de un dios músico, le arrancase una sinfonía queda y caliente...*<sup>[37]</sup>

Guillermo Cabrera Infante ha querido mostrar «cómo Lorca hacía un poema de lo obvio para cubanos que se volvía poesía para todos», explicando que los «techos de palmera» del *Son* corresponden a los techados de los bohíos, «vivienda tradicional campesina hecha toda con hojas, troncos y fibras de la palma real», que «las semillas secas» son las maracas de las orquestas de son, y la «gota de madera», el instrumento musical habanero que se denomina claves.<sup>[38]</sup> En cuanto al «coche de agua negra» en que el poeta dice que irá a Santiago de Cuba, se ha sugerido que se trata de un vapor a ruedas que, en la imaginación de Lorca, hará la travesía por mar —el agua negra podría ser alusión al cercano mar de los Sargazos— desde un punto

inconcreto, hacia esa ciudad soñada que se halla a mil kilómetros de La Habana y cuyo nombre evoca las lluviosas calles musgosas del otro Santiago, el gallego.<sup>[39]</sup> Otros han visto en el verso una alusión metafórica al tren Central Habana-Santiago, con su denso humo negro (en Cuba entonces la gente hablaba todavía de «embarcarse» en el tren, recuerdo de los días en que aún no había ferrocarril y se viajaba entre las ciudades de la isla por vía marítima).<sup>[40]</sup>

En Santiago el poeta fue recibido en la estación por Max Henríquez Ureña, presidente de la Institución Hispano-Cubana de Santiago, y hospedado en el hotel Venus, paradero, según Jesús Sabourín, «de artistas, escritores y cuanta gente distinguida visitaba por esa época la ciudad».<sup>[41]</sup>

De la estancia de Lorca en Santiago ha quedado una anécdota que revela hasta qué punto estaba en lo cierto Raúl Roa —que conoce a Lorca en La Habana, presentado por el poeta colombiano Porfirio Barba Jacob— al decir que Federico, cuando le daba la gana, «tenía una lengua afilada como un puñal toledano».<sup>[42]</sup> Y es que, después de la conferencia, mientras deparaba con varias personas, un individuo se adelanta y se presenta con las palabras: «Fulano de tal, poeta». Federico, sin dudar un instante, le contesta: «Local, ¿no es cierto?».<sup>[43]</sup>

Jesús Sabourín ha escrito que en Santiago —quizá el punto más caribeño de la isla y donde se nota con más evidencia la influencia africana— Lorca «encontró al negro y su riquísimo folklore en una ciudad con la belleza y la melancolía de su Granada».<sup>[44]</sup>

Otro amigo cubano de Lorca —sobre el cual tampoco nos aporta ninguna información Antonio Quevedo— es el joven crítico Rafael Suárez Solís, de origen santiaguero, redactor, como ya se ha indicado, del *Diario de la Marina*. En un ejemplar del *Primer romancero gitano* dedicado a Suárez, el poeta estampó una serie de preciosas ilustraciones de los poemas —el ejemplar se conserva hoy en el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba—, con una generosidad tan insólita que hace pensar que aquella amistad apenas documentada llegó a ser muy estrecha.<sup>[45]</sup>

Muchas anécdotas se han contado en La Habana acerca de las peripecias lorquianas del 17 de abril de 1930, Jueves Santo. Federico sentía una especial predilección por el Jueves Santo granadino, y siempre que estaba en la ciudad se estacionaba en la plaza de las Pasiegas para no perderse el momento en que sale el Santísimo por la puerta principal de la catedral. En La Habana, pensando en Granada, el poeta quiso visitar los templos de la capital cubana en ese día tan señalado. Según cuenta Antonio Quevedo, en el convento de las Teresianas, situado

en la calle del Teniente Rey y Compostela, se incendió, minutos antes de llegar el poeta y sus amigos, un lienzo morado que cubría la imagen de santa Teresa:

Estaba el pequeño templo casi lleno de fieles; por tanto, era imposible que una mano monjil saliera de la clausura para reparar el accidente. Apareció el sacristán para remediar el estrago del fugaz incendio, que un cirio había provocado, pero se daba tan poca maña para subir al altar, colgar otro lienzo morado y hacer las cosas con la necesaria premura, que Federico creyó oportuno ayudarlo. Él fue, en realidad, quien lo hizo, pues en su infancia había sido acólito en Fuentevaqueros y sabía mucho de estas cosas.\* Con su madre y sus hermanas había ayudado a vestir altares, cuidar las imágenes y poner flores en los vasos, preparando novenas, rosarios y trisagios. En efecto, como si estuviese en la parroquia de su pueblo, se descalzó sin ser notado, subió de un brinco al altar sin tocar un solo candelabro —cosa que sólo un gato hubiera hecho— y, levantando el lienzo morado hasta lo alto de la hornacina, cubrió rápidamente a santa Teresa. Con la misma ligereza bajó y se calzó de nuevo. Después, haciendo una graciosa genuflexión y signándose con la diestra, se incorporó al grupo de amigos que le esperaba un poco asustado.

Los fieles que presenciaron esta escena no lo estaban menos. Algunos creyeron que se trataba de un chiflado. Adolfo Salazar oyó decir entre el público lo siguiente: «Éste debe de ser un curita de paisano, o un beato loco».<sup>[46]</sup>

**\* Es cierto que Lorca sabía mucho de «estas cosas», aunque nunca hemos oído que fuera acólito en Fuente Vaqueros.**

Por lo que respecta al comentario que oiría Adolfo Salazar, Quevedo se equivoca, pues el músico aún no había llegado a Cuba. Así de traicioneros pueden ser los recuerdos.

Lo que con toda probabilidad no apreciaban los amigos de Lorca en Cuba es que por santa Teresa sentía Federico una especial devoción, por lo que verla desnuda ante la mirada de las gentes le llenaría de zozobra. Unos trece años antes, en el dorso de una *mística*, había estampado una plegaria que demostraba la fuerza de sus sentimientos respecto a la santa:

#### ORACIÓN A TERESA

Teresa dulce. Teresa fuerte. Teresa desconocida.



Piensa en mis torturas de alma.

Teresa divina. Teresa suprema. Teresa angelical.

Piensa en mis torturas de alma.<sup>[47]</sup>

### Los Loynaz

Parte de la leyenda de Lorca en Cuba —y en muchos aspectos aquella estancia se ha convertido en leyenda— está vinculada a la relación del granadino con una excéntrica, aristocrática y rica familia de cuatro hermanos poetas y artistas: Flor, Enrique, Carlos Manuel y Dulce María Loynaz, hijos de un general del Ejército Libertador, Enrique Loynaz del Castillo (descendiente del primer poeta cubano de mérito, Silvestre de Balboa, autor de *Espejo de paciencia*), y de una madre con sangre canaria en las venas. Ellos vivían, cada uno en su propio pabellón, en una espaciosa finca del elegante barrio del Vedado, exactamente en la calle de la Calzada, entre 14 y 16, con salida también por la calle de la Línea. A los Loynaz tampoco alude Antonio Quevedo ni una sola vez en su relato de los días cubanos de Federico, aunque la amistad de Lorca con aquellos hermanos, además de ser entrañable, era bien conocida en La Habana. «Es que los Quevedo eran de izquierdas y nosotros de derechas», ha recordado Dulce María como posible explicación de tan notable omisión.<sup>[48]</sup>

Antes de llegar Federico a Cuba, Enrique Loynaz —abogado de profesión— había mantenido con él una correspondencia epistolar, y es muy probable que Lorca conociera algún poema suyo, bien mandado desde Cuba o publicado en alguna revista española.<sup>[49]</sup> Era normal, pues, que un día el granadino recalara en casa de los Loynaz y quisiera conocer a Enrique personalmente. No podía sospechar, sin embargo, que éste y sus hermanos iban a resultar gentes tan absolutamente fuera de lo corriente. La amistad con ellos prende aquel mismo día, después de confundir Enrique a Lorca con un cliente suyo. Durante dos meses el poeta visitará asiduamente «la casa encantada», como él la llamaba, casa señorial, rarísima, con elegantes balcones, atestada de esculturas, muebles franceses del siglo XVIII, porcelana china y de Sèvres, cuadros y otras antigüedades, y desde la cual se veía y oía el mar, que entonces llegaba cerca de la finca. También le llenaba de entusiasmo a Federico el jardín, algo abandonado y enmarañado, con sus plantas

tropicales, y por el cual andaban unos increíbles pavos reales blancos, tal vez únicos en Cuba, y una pareja de flamencos. «Excepto dormir —recordaba Dulce María en 1950—, allí comió,\* allí rió, allí lloró, allí hizo versos. Ese jardín en sombra que aún rodea los muros de la vieja casona lo vio de mañana a tarde y de tarde a noche crecer como una sombra entre su sombra».<sup>[50]</sup>

**\* Es decir, cenó, ya que este uso es general en Cuba.**

Federico contaba a otros amigos cubanos, entre carcajadas, las estupendas horas que pasaba en casa de los Loynaz. «Había encontrado allí —escribe Juan Marinello— una oportunidad excelente para la contemplación y el cultivo de uno de sus modos complementarios, el disparate grácil, el elegante esperpento».<sup>[51]</sup>

Lorca se hizo especialmente amigo de Flor Loynaz —vegetariana, valiente luchadora contra la dictadura de Machado y luego incansable viajera por el mundo entero— y de Carlos Manuel. Con Dulce María —a quien Juan Ramón Jiménez, que visita la casa en 1937, llamará «j gentil marfilería cortada en lijera forma femenina entre gótica y sobrerrealista, con lentes de oro de cadenilla a la oreja, ojitos de mariposa detrás y, en la sonrisa, un diente gris como una perla»<sup>[52]</sup>— se llevó mucho menos bien, tal vez porque ella tenía una personalidad más reconcentrada e introvertida que sus hermanos, personalidad nada bohemia, o porque a Lorca no le gustaban tanto sus versos como los de los otros. Por otra parte, Dulce María había compuesto una hábil y divertida parodia de un romance «gitano» de Federico que sus hermanos se encargaron de leerle al poeta. «¡Es lo mejor que has escrito!», le diría Federico a la futura presidenta de la Academia Cubana de la Lengua. Se reía el poeta, sí, pero probablemente le hizo poca gracia el asunto.<sup>[53]</sup>

Es con Flor y Carlos Manuel con quienes realmente intima Federico, y con los que recorre noche tras noche antros y tascas de La Habana Vieja y sus alrededores. «A veces decidíamos llevarlo a lugares más distantes, como a Guanabacoa, Guanajay o Santa María del Rosario —decía Flor en 1980—, pero fuera cual fuera el lugar escogido, nunca lo regresábamos a su hotel hasta el amanecer».<sup>[54]</sup>

En «la casa encantada» Federico se sentía tan a gusto como si estuviera en la Huerta de San Vicente, escribiendo, tocando el piano, bebiendo whisky con soda (y acompañándolo, cuando había, con mortadela), leyendo, recitando, incluso quedándose solo, perfectamente contento, cuando los demás tenían que salir. Flor —a cuyo recuerdo se deben estos pormenores— se acordaba de que allí Lorca

corregía páginas de *El público*, y que cuando el poeta les leyó la obra, ésta no les gustó nada. Federico no lo tomó a mal, y expresó su cariño por Carlos Manuel regalándole, casi con toda seguridad antes de salir de Cuba, un borrador, probablemente no completo, de la revolucionaria pieza.\*<sup>[55]</sup>

**\* Lo más seguro parece ser que Carlos Manuel Loynaz, que se volvió loco hacia finales de la década de los años treinta, destruyera aquel manuscrito de *El público* cuando, poseído de una obsesión por quemar libros, papeles y partituras — fue músico y compositor de talento —, hizo desaparecer manuscritos suyos y de otras personas. Parece ser que él mismo estuvo a punto de morir varias veces abrasado por el fuego destructor.<sup>[56]</sup>**

Dulce María Loynaz ha recordado que además de leerles *El público*, Lorca también les hizo conocer algunos pasajes de *Yerma*, obra que tardaría varios años en terminar pero cuyo argumento parecía tener ya «en mente».<sup>[57]</sup> Seis años después el poeta confiaría el manuscrito a Adolfo Salazar para que éste se lo llevara a Flor — a quien tanto habían gustado aquellas escenas— como regalo.<sup>[58]</sup> Como se verá después, *Yerma* tenía un antecedente inmediato en un proyecto de ballet, *La romería de los cornudos*, inspirado por la romería de Moclín en Granada y de la cual Lorca había hablado al músico Gustavo Pittaluga y a Cipriano Rivas Cherif.

Si la memoria de Flor le era fiel, el poeta también tendría ya compuesta por entonces parte de *Doña Rosita la soltera*, y se acompañó en más de una ocasión al piano en las canciones del primer acto.<sup>[59]</sup>

Juan Ramón Jiménez se enteraría, en su visita a aquella mansión poblada de seres fantasiosos y bohemios —donde se conservaba como una reliquia el vaso en que Lorca bebiera limonada—, que el granadino había trabajado allí en *El público*. Y llegaría a la conclusión de que, en cierto modo, el poeta se había inspirado en los Loynaz y su entorno para dicha obra («¡Ah sí, ahora supe de golpe de dónde salió todo el delirio último de la escritura de Lorca!»).<sup>[60]</sup> Ello, sin embargo, es poco probable, y las escasas alusiones cubanas en *El público* no parecen tener conexión alguna con las experiencias de Lorca en la «casa encantada» de los Loynaz.

Éstos se enfadaron cuando supieron que se había ido a Santiago sin decirles nada, «veladamente, a escondidas», según ha recordado Dulce María. Al no aparecer Lorca aquel día en la casa del Vedado después del almuerzo, como solía hacerlo, los hermanos, inquietos, se personaron en su hotel, temiendo que hubiera

caído enfermo. Allí se enteraron de que se acababa de marchar en tren a Santiago. Su comportamiento les parecía rarísimo, encorcorándose especialmente Carlos Manuel, que declaraba que con mucho gusto le habría llevado a Santiago en su propio coche, evitándole aquel incómodo viaje en un «tren lechero». Federico trajo para Flor una medallita del santuario de Nuestra Señora de la Caridad del Cobre —patrona de Cuba a quien, años después, regalaría Hemingway su insignia del Premio Nobel—, entregándosela con estas palabras: «De una virgen cubana para otra virgen cubana». Aguantó la arremetida de los hermanos sin contestar nada y sin ofrecer disculpas. ¿Estuvo acompañado en su viaje a Santiago por algún amigo? Si fue así, los Loynaz nunca se enteraron de ello.<sup>[61]</sup>

Dulce María ha recordado que Lorca les hablaba constantemente de los negros y de que le fascinaban las crónicas sociales de bailes, bodas y otras fiestas negras que se publicaban en el *Diario de la Marina*, y que venían a ser copia de la sección de sociedad dedicada a los blancos. Tanto deleite le provocaban estas crónicas que quería que los Loynaz se comprometiesen a enviarle recortes a España para que pudiera seguir disfrutando tan graciosos reportajes. Uno de los cronistas negros que más le habían encantado era Manuel Coffigny, famoso por su estilo rimbombante e irónico.<sup>[62]</sup>

Pero si los Loynaz cumplieron con la petición de Lorca, cosa que no se sabe, éste nunca les escribiría desde España. Así era Federico: hoy aquí, entregado en cuerpo y alma a los alicientes del momento, y mañana como desaparecido de la faz de la Tierra. De amigos mutuos tendrían los Loynaz de vez en cuando noticias suyas, hablando de sus éxitos y nuevas empresas. Más tarde, al llegar el rumor del asesinato del poeta, muy difundido en la prensa habanera, los hermanos se negarán durante muchos meses a creerlo hasta que, finalmente, se imponga la triste evidencia.<sup>[63]</sup>

Podemos estar seguros de que Lorca nunca olvidó a los hermanos Loynaz ni a aquella «casa encantada» del elegante barrio del Vedado, donde tan maravillosas horas había pasado. Casa que hoy, a pesar de haberse convertido en poco más que una ruina, aún conserva su señorío y un innegable hálito de pasada grandeza.

**Luis Cardoza y Aragón. El teatro Alhambra**

Lorca coincide en Cuba con el poeta guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, joven —tiene veintiséis años— de finísima sensibilidad y agudo sentido del humor, que en estos momentos es cónsul de su país en La Habana. Los dos intiman en seguida —el encuentro tiene lugar en la oficina de la *Revista de Avance*— y comparten numerosas aventuras, algunas de las cuales narrará el guatemalteco en sus memorias *El río. Novelas de caballería*, publicadas en 1986.

Particular interés tiene la evocación hecha por Cardoza y Aragón del famoso teatro Alhambra, hoy desaparecido, que él frecuentaba, «prevenido» por Alejo Carpentier —a quien había conocido en París—, y del cual Lorca también era asiduo, como sabemos asimismo por Adolfo Salazar.<sup>[64]</sup> El Alhambra se especializaba en la sátira descarnada de la situación política y social de la corrompida Cuba del dictador Gerardo Machado, variaba constantemente los espectáculos y hacía alarde del contenido picante de éstos. Era teatro para hombres sólo, y allí, por supuesto, no ponían jamás los pies las personas «respetables». Probablemente el divertido coliseo le recordaría a Lorca el teatro Cervantes de Granada, que en los tiempos de su adolescencia solía ofrecer por la noche, después de la última representación «para familias», espectáculos parecidos. Al Alhambra acudía un público de incondicionales y había un constante intercambio entre éstos y los actores. «Teatro total —recuerda Cardoza y Aragón—: el público delirante actuaba con los actores delirantes vueltos público delirante».<sup>[65]</sup>

Los espectáculos derivaban en parte de la tradición de la *commedia dell'arte* italiana. Había personajes fijos —el Gallego, el Negrito, la Mulata, el Guajiro, el Policía, el Maricón— y mucha improvisación. Era un teatro «vivo, esperpento de la sensualidad habanera saturada de alegría y de humor, de indignación popular».<sup>[66]</sup> Es muy probable que a Lorca, además de divertirle, esos espectáculos le avivaran también la indignación, en él siempre aguda, ante la injusticia social. Las alusiones a la miseria de Cuba en absoluto le podían dejar indiferente. Miseria visible por doquier en La Habana de entonces, pues el hambre arrastraba hacia la ciudad a millares de campesinos sin trabajo. En La Habana de 1930, mientras pululaba la prostitución de todo orden, proliferaban los casinos para turistas ricos... La Campana, Sans Souci, Montmartre y tantos otros. Todo ello entristecería al poeta.

Un día Cardoza y Aragón le lleva a ver un conocido y opulentísimo burdel de La Habana donde se extraña ante el hecho de que sólo se ofrecen mujeres. «¿Por qué no hay muchachos?», le pregunta al amigo, ante el panorama de tanta joven desnuda o semidesnuda. Cardoza sigue narrando:

No lejos de nosotros, en semicírculo, bailarinas en reposo, sentadas en sillas

de mimbre, una niña desnuda, mientras conversa enfrente, abstraída se entrea bre el sexo con el índice. En el túnel azul de los lisos muslos de acero sonríen las fauces de una piraña, quizá mostrándonos la delicia de las humedades recónditas en el vértice de astracán recio, corto y rizado en mínimos resortes de zafiro oscuro. Un muchachote de caderas angostas, iguales a las de ella, la conduce de la mano: ágiles y tranquilos van, como la mejor filosofía o versos de Garcilaso, hacia el edén momentáneo. Parecía un San Cristóbal cuando, después de algunos pasos, la sentó en el hombro. «Se la llevó San Mauricio», me dice Lorca. Había permanecido inmóvil, perplejo de tanta suntuosidad animal.<sup>[67]</sup>

Lorca, que en el recuerdo de Cardoza y Aragón tenía «suave morfología feminoide, caderas algo pronunciadas, voz tenuemente afectada»,<sup>[68]</sup> le cuenta al guatemalteco que se ha bañado en el mar o en un río con unos muchachos negros desnudos, que le invitaron a una fiesta. «Su homosexualidad era patente —escribe Cardoza—, sin que los ademanes fuesen afeminados: no se le caía la mano. De acuerdo con la división que señala André Gide en su *Diario*, cuando escribe *Corydon*, no sé si fue pederasta, sodomita o invertido. Diría que su consumo abarcó las tres categorías».<sup>[69]</sup>

Durante sus frecuentes conversaciones, Lorca hablaba a menudo de Salvador Dalí, «maravillado». Cardoza acababa de llegar de París y estaba saturado de superrealismo, que le parecía la nueva religión de la libertad y de la intensificación de la vida personal. Por ello no podía por menos de fascinarle saber que Federico y el pintor habían tenido una relación íntima, bifurcándose luego sus caminos.<sup>[70]</sup> Lorca le habla apasionadamente al nuevo y comprensivo amigo de sus atrevidos proyectos teatrales:

Me refirió que iba a escribir el teatro que nadie se había atrevido a escribir por cobardía. Oscar Wilde, me afirmaba, sería una antigualla, una especie de obeso señorón pusilánime. Me describió escenas que quizá escribió y nunca he leído, porque desaparecieron o no se han impreso. A cada lado del foro estarían dos o tres ángeles con laúdes, como los de Melozzo de Forli o los de Piero della Francesca. Cantarían el placer «de los hombres de mirada verde», que tanto han contribuido a la cultura del mundo.<sup>[71]</sup>

Parece indudable que estamos ante un esbozo de la obra luego titulada *La destrucción de Sodoma*, de la cual el poeta llegará a escribir por lo menos un acto, hoy perdido.

Cardoza y Lorca planean juntos una *Adaptación del Génesis para music hall*,

especie de farsa construida con elementos blasfemos y grotescos. El guatemalteco saldrá de Cuba casi al mismo tiempo que Federico, que se llevará con él los esbozos de la obra, y nunca se hablará más del proyecto.<sup>[72]</sup>

Un día de mayo Cardoza visita a Lorca en el hospital —la Clínica Americana— donde le acaban de extirpar unos granos en la espalda (Dulce María Loynaz, que también acude con sus hermanos, ha recordado que el poeta tenía la espalda llena de verrugas, que temía le produjeran un cáncer).<sup>[73]</sup> Cardoza y Aragón encuentra al poeta alegre en su cama, cantando sonos rodeado de negros, «con unas maracas y un gran pez de celuloide rojo» navegando sobre los pies.

Rememorando esta escena en 1936, después de recibir la noticia del asesinato del poeta, el guatemalteco evocará el extraordinario carisma personal de Lorca, su «terca y terrible preocupación por la saliva y la sangre», su rostro lleno de lunares, su voz «lenta y untada, dormida y tensa», y su forma de trabajar:

Con la espontaneidad inevitable de un reflejo, así tu poesía en tu cuerpo sabiamente golpeado. Y como a pesar tuyo. Tú no escribías sino lo que ya no soportabas callar más tiempo, lo que no podías callar. Y, sin embargo, pocos, muy pocos, tan conscientes como tú de lo que es la poesía. Tu método era como un delirio. Tu delirio calculado como un método. «Trabajo como la Invernizio», nos dijiste alguna vez. Ella decía que siempre ignoraba el rumbo que habría de tomar la novela, la serie interminable que empezaba. En una casa (descripción de la casa), en un salón (descripción del salón), una visita (descripción de los personajes). Repentinamente, un Conde entraba con enorme sobresalto, o gimiendo inconsolablemente. Una de las visitantes se desmaya. Nada sabemos. Las cosas, los personajes inventados, van animándose y adquiriendo una vida propia, inevitable, diferente de la vida. Se ha creado el movimiento, el misterio. Así recuerdo que fueron compuestas algunas escenas de tu admirable pieza *El público*. Candidez, humildad, confianza absoluta en la poesía.<sup>[74]</sup>

En La Habana se repiten todavía muchas anécdotas relacionadas con las aventuras amorosas de Lorca en Cuba. Según una de ellas, Federico le quitó el novio —marinero escandinavo— al poeta colombiano modernista Porfirio Barba Jacob, célebre pederasta a quien había conocido en el círculo de la *Revista de Avance*. «Alrededor de 1948, a casi veinte años del encuentro amoroso con Lorca —escribe Cabrera Infante—, todavía era posible ver a este marino seudosueco caminando la noche, Prado arriba y Prado abajo, como un naufrago de otra época».<sup>[75]</sup> De acuerdo con otra anécdota muy conocida, una noche Lorca fue detenido en el puerto por la policía y acusado de algún desliz de carácter homosexual, teniendo que sufrir la

indignidad de pasar unas horas en un calabozo antes de ser rescatado por sus amigos.<sup>[76]</sup> Pero en Cuba, como en Andalucía —los dos sitios donde Lorca recomendaba que se le buscara en caso de perderse—, los rumores, bulos y fabulaciones están a la orden del día, y de la estancia del poeta en la cárcel no queda constancia fidedigna alguna.

También en La Habana estuvo relacionado con un bello y vigoroso mulato de veinte años llamado Lamadrid, bajito de cuerpo y con piel café claro, a quien la gente recuerda por sus ampulosas gesticulaciones y sus modales cursis.<sup>[77]</sup> No cabe duda de que a Lorca le encantaba estar con negros y mulatos, no sólo por su belleza sino por su desenfado sexual y su extraordinario sentido del ritmo musical.

Otro amigo era Juan Ernesto Pérez de la Riva, hijo de una de las más acomodadas familias de La Habana y algo más joven que el poeta. Federico visitaba con frecuencia su casa, pero cuando los padres del joven se enteraron de que era homosexual, se negaron a que pisara otra vez aquel hogar. Queda constancia de la amistad en una dedicatoria con dibujo estampada en un ejemplar de *Canciones* («Para mi querido amigo Juan E. Pérez de la Riva con la mejor amistad de Federico García Lorca») y en una carta, no fechada, en la cual le presenta a un tal Héctor Barletta, primo de su «íntimo amigo» Rafael Martínez Nadal. «Te ruego que lo recibas y lo acompañes algunos ratos en su breve estancia en esa prodigiosa ciudad a quien tanto amo y de la que guardo imborrables recuerdos —escribe el poeta, terminando—: Saluda cariñosamente a tu familia y en esta carta va un abrazo tierno mío prendido con un alfiler. ¡Adiós! Federico». No sabemos si Lorca volvió a ver a «Juanito» Pérez de la Riva —ingeniero y luego notable geógrafo—, pero parece ser que su amistad con aquel joven fue uno de los mejores recuerdos de sus días habaneros.<sup>[78]</sup>

### *El público*

*El ano es el fracaso del hombre, es su vergüenza y su muerte.*



Hemos visto que el 29 de octubre de 1929, a los pocos meses de estar en Nueva York, Lorca les decía a sus padres que ya había empezado a escribir una obra de teatro «que puede ser interesante», añadiendo: «Hay que pensar en el teatro del porvenir. Todo lo que existe ahora en España está muerto. O se cambia el teatro de raíz o se acaba para siempre. No hay otra solución».<sup>[80]</sup> Por las mismas fechas, el poeta le dice a Carlos Morla Lynch que tiene «casi dos libros de poemas y una pieza de teatro»;<sup>[81]</sup> mientras Ángel del Río recordaría, bastantes años después, que el poeta les había leído aquel verano, en Shandaken, dos obras de teatro «de un carácter surrealista, con temas y lenguaje parecidos a *Poeta en Nueva York*»: se trataría, según el filólogo, de *El público* y *Así que pasen cinco años*.<sup>[82]</sup> Sin embargo, no se conoce documento contemporáneo alguno que demuestre que, a tan poco tiempo de llegar a Estados Unidos, Lorca hubiera compuesto las dos obras mencionadas, que Del Río da a entender estaban ya terminadas. Pero, aunque no parece probable que por entonces hubiera empezado *Así que pasen cinco años* — cuyo manuscrito está fechado en el verano de 1931 —, sí cabe la posibilidad de que ya hubiese compuesto por lo menos algún esbozo, e incluso alguna escena, de *El público*.

Llama la atención, por otro lado, el parecido, casi literal, entre las palabras que Lorca dirige a sus padres en octubre de 1929 y las pronunciadas por el Director al final de *El público*. «¡Hay que destruir el teatro o vivir en el teatro!», exclama el personaje, manteniendo ante el Prestidigitador la supremacía, sobre el teatro al aire libre, del teatro bajo la arena, teatro que explora las últimas verdades del hombre. El Director sigue:

Es rompiendo todas las puertas el único modo que tiene el drama de justificarse, viendo, con sus propios ojos, que la ley es un muro que se disuelve en la más pequeña gota de sangre. Me repugna el moribundo que dibuja con el dedo una puerta sobre la pared y se duerme tranquilo. El verdadero drama es un circo de arcos donde el aire y la luna y las criaturas entran y salen sin tener un sitio donde descansar. Aquí está usted pisando un teatro donde se han dado dramas auténticos y donde se ha sostenido un verdadero combate que ha costado la vida a todos los intérpretes.<sup>[83]</sup>

La imagen de las puertas rotas, como vía de acceso a una nueva libertad creadora, tiene su equivalente sexual, por otra parte, en unos versos desechados de la terrible diatriba contra la Iglesia — por su falta de amor —, que es «Grito hacia

Roma», donde el poeta exclama, dirigiéndose a una Internacional, no precisamente la marxista:

Compañeros de todo el mundo

hombres de carne con vicios y con sueño

ha llegado la hora de romper las puertas.<sup>[84]</sup>

Es en Cuba, de todas maneras, donde cuaja *El público*. Tenemos al respecto no sólo el valioso testimonio de las hermanas Loynaz, que han recordado que el poeta corregía el manuscrito en su casa y les leía trozos del mismo, sino del borrador mismo, cuyo primer cuadro y parte de la escena titulada «Ruina romana» están escritos en cuartillas con el membrete del hotel La Unión, donde Lorca inició su estancia en la ciudad.<sup>[85]</sup>

Se ha dicho que *El público* constituye el primer intento de llevar el tema de la homosexualidad a la escena española, y tal vez a la universal, años antes de la aparición de Jean Genet,<sup>[86]</sup> pero el hecho es que Cipriano Rivas Cherif había montado un año antes, como ya se señaló en su momento,\* su obra *Un sueño de la razón*, cuyo asunto era precisamente el amor homosexual; el amor, en este caso, de dos mujeres. La obra fue bien recibida por la crítica, comentando Paulino Masip que nunca se había hecho en España «experiencia teatral tan valiente».

**\* Véanse pp. 611-612.**

Masip indicaba, además, que por aquellas mismas fechas se estrenaba en Vigo por primera vez en España la obra *La prisionera*, de Edouard Brouet —escrita en 1926—, cuyo tema, como en la obra de Rivas Cherif, era la mutua atracción homosexual de dos mujeres. La pieza de Rivas, sin embargo, era de composición anterior a *La prisionera*, y, de acuerdo con Masip, «gran parte de los innumerables amigos» del conocido hombre de teatro que la habían leído eran conscientes de ello. «Sabido el tema —continuaba el crítico—, a nadie extrañará que haya dormido todo este tiempo en el cajón de su escritorio, despertándose únicamente de cuando en cuando al conjuro de unas voces amigas curiosas».

El estreno de *Un sueño de la razón*, que tiene sólo dos personajes —interpretados por Natividad Zaro y Gloria Martínez Sierra—, había impresionado hondamente al crítico: por la dignidad con que Rivas Cherif

abordaba el difícil tema y por la buena labor de las dos actrices. Masip remachaba: «Rivas Cherif dio el salto, que le concede la palma de gran campeón de las letras peligrosas, sin un bache, sin una vacilación, sin un desmayo pasajero».<sup>[87]</sup>

Lorca, cuya homosexualidad no era ningún secreto para Rivas Cherif, fue tal vez uno de los amigos de éste que había leído *Un sueño de la razón*, y es casi seguro que estuvo en el estreno de la obra, que tuvo lugar cuando se preparaba para la misma sala *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, montaje frustrado por las autoridades del régimen. Había pues un claro y cercano precedente para la temática de *El público*, aunque la obra de Lorca resultaría mucho más ambiciosa y vanguardista que la de Rivas Cherif.\*

**\* No nos ha sido posible conocer *Un sueño de la razón*, por lo visto nunca editada. En el programa de mano de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* se publicó una nota burlesca que sin duda contribuyó a la irritación de las autoridades primorriveristas: «Siendo muchas las personas que han solicitado la repetición de *Un sueño de la razón*, de C. Rivas Cherif, y no pocas también las protestas recibidas en contra, la Dirección Artística ha resuelto dar representaciones de dicha obra a domicilio, para las cuales se reciben peticiones por escrito en la Conserjería de SALA REX».**

Además de *Un sueño de la razón*, es indudable que el montaje por Caracol de *Orfeo*, de Jean Cocteau —el 19 de diciembre de 1928—, con decorado de Salvador Bartolozzi, impresionó al granadino, hasta el punto de incidir en la temática y la estructura de *El público*.\*

**\* Véanse pp. 611-615.**

Para la generación de Lorca, Jean Cocteau, nacido en 1889, era uno de los genios iconoclastas de la modernidad, como demuestra su inclusión —al lado del propio Lorca— en la lista de «grandes artistas de hoy» publicada en el famoso *Manifiesto antiartístico catalán* de Dalí, Sebastià Gasch y Lluís Montanyà y reproducido por *gallo*.\*

**\* Véanse pp. 562-563. En *gallo*, probablemente debido a la modestia de Lorca, se suprimió su nombre. Véase facsímil del original en *Dalí y los libros*, a cargo de Eduard Fornés, Editorial Mediterránea, Barcelona, 1985, 16.**

Poeta, dramaturgo, autor de ballets, dibujante, director de escena, actor y, luego, cineasta, Cocteau —casi tan polifacético como Lorca— es admirado en su momento por Dalí, quien alude a él en sus cartas a Federico. Éste debió saber, además, que Cocteau era desenfadadamente homosexual. Por todo ello el estreno de *Orfeo* por Rivas Cherif —que tuvo una considerable resonancia en la prensa— no podía por menos de interesarle mucho. Según ha recordado José Jiménez Rosado, tanto el ensayo general como el estreno de *Orfeo* atrajeron a la pequeña Sala Rex a todos los amigos de Rivas Cherif, entre ellos, casi seguramente, a Lorca, quien, por otro lado, pudo leer algunos meses antes, en una edición de la *Revista de Occidente*, la traducción de *Orfeo*, por Corpus Barga, que había utilizado Rivas Cherif.<sup>[88]</sup> De hecho, tanto público hubo en el estreno que Rivas Cherif se vio en la obligación de ofrecer algunos días después una segunda representación de la obra, lo que era inhabitual en los montajes de Caracol.<sup>[89]</sup>

No es difícil rastrear en *El público* la influencia de aquel «experimento» de Caracol. Por ejemplo, en *Orfeo* aparece en el centro de la escena un misterioso caballo blanco, con piernas de hombre, personaje oracular, vínculo entre Orfeo y el mundo nocturno del más allá que éste tanto anhela penetrar, y que considera fuente de la auténtica poesía, a diferencia de la actual, que le ha llegado a asquear. Los caballos de *El público* deben algo a este inmediato antecedente. Luego, los ayudantes de la Muerte llevan uniforme de cirujanos (bata blanca, máscara, guantes de goma), prefigurando así al siniestro Enfermero de *El público*. En *Orfeo*, como en *El público*, se juega con la confusión entre escenario y auditorio, cuando uno de los ayudantes pide un reloj a la primera fila de butacas; aunque en ambos casos habría que tener en cuenta la influencia de Pirandello. En *Orfeo* se respira un ambiente de misterio y de ultratumba —espiritismo y ese gran espejo que sirve de pórtico de la muerte por el cual pasan los personajes al infierno—, y si Orfeo es poeta revolucionario, en desacuerdo con las normas estéticas de la sociedad en que vive, en *El público* será cuestión de oponer el teatro bajo la arena —teatro auténtico, inaugurado por los caballos «para que se sepa la verdad de las sepulturas»—<sup>[90]</sup> al teatro al aire libre, teatro convencional, de superficialidades, que no se enfrenta con la realidad psíquica y social del hombre.

Por otro lado, Lorca se fijaría seguramente con interés en el empeño de Cocteau, brillantemente logrado al representar dos escenas consecutivas absolutamente idénticas, la VIII y la VIII bis, por hacer perceptible para el público la noción de la relatividad del tiempo —en este caso, la simultaneidad—, muy en boga entonces gracias a Einstein. De todas maneras, sin o con la influencia de *Orfeo*, llama

la atención la estructura circular tanto de *El público* como de su sucesora inmediata *Así que pasen cinco años*, pareciendo terminarse la acción de ambas obras allí donde empieza.<sup>[91]</sup>

Nada más lógico que Lorca y Rivas Cherif —que interpretó el papel de Orfeo— hubieran hablado de Cocteau durante el montaje de la obra. Identificado Orfeo y el autor explícitamente al final de la corta pieza, es transparente el carácter autobiográfico de ésta. A Lorca no le habría escapado el énfasis que pone Cocteau-Orfeo sobre el origen sobrenatural, numinoso, de la poesía, ni el hecho de aparecer la Muerte —interpretado por Natividad Zaro— no como vieja sino como bella joven que lleva un vestido de baile rosa subido y un manto de piel, todo de la última moda, y que, en palabras de Enrique Díez-Canedo, presente en el estreno, «lleva a cabo su tarea como un prestidigitador».<sup>[92]</sup> En la caracterización de Elena se puede ver la influencia de la Muerte de Cocteau: si ésta tiene «grandes ojos azules pintados sobre un antifaz negro»,<sup>[93]</sup> Elena lleva «las cejas azules». Además, Elena tiene, al igual que la Muerte, la frialdad de la tumba.<sup>[94]</sup>

En cuanto a otras influencias teatrales contemporáneas sobre *El público*, sólo se pueden señalar —aparte de la muy obvia de *Seis personajes en busca de autor*—, y ello de manera difusa, los experimentos dadaístas y surrealistas llevados a cabo en París —unos treinta estrenos entre 1920 y 1930—, de los cuales llegarían ecos a Madrid y cuyo espíritu captarían las antenas de la extraordinaria receptividad lorquiana, de la misma forma que el poeta se mostraba alerta ante las innovaciones del cine de vanguardia.<sup>[95]</sup>

Por otra parte, la deuda de *El público* para con Shakespeare, autor tan hondamente admirado por Lorca, es explícita, siguiendo éste el antecedente del dramaturgo inglés en *Hamlet* y *Sueño de una noche de verano* al insertar una obra de teatro —*Romeo y Julieta*— dentro de la obra de teatro, aunque fuera del escenario, e introduciendo al mismo tiempo una discusión sobre la significación del filtro amoroso administrado por Puck.

Lorca meditó largamente sobre *Sueño de una noche de verano*, una de sus obras preferidas, encontrando en ella una justificación para todos los amores, entre ellos el homosexual. Un poema de finales de 1917 o principios de 1918 ya recogía su reacción al leerla la primera vez:

¡El demonio de Shakespeare!

Qué ponzoña me ha vertido en el alma.<sup>[96]</sup>

Dos años después, en el prólogo de *El maleficio de la mariposa*, el poeta cita las palabras del «viejo silfo del bosque escapado de un libro del gran Shakespeare» acerca del amor: «Di, poeta, a los hombres que el amor nace con la misma intensidad en todos los planos de la vida».<sup>[97]</sup> Ahora, en 1930, es el Prestidigitador quien habla:

Si hubieran empleado «la flor de Diana», que la angustia de Shakespeare utilizó de manera irónica en *El sueño de una noche de verano*, es probable que la representación habría terminado con éxito. Si el amor es pura casualidad y Titania, reina de los Silfos, se enamora de un asno, nada de particular tendría que, por el mismo procedimiento, Gonzalo bebiera en el «music-hall» con un muchacho vestido de blanco sentado en las rodillas.<sup>[98]</sup>

Y nada de particular que, para otros, el erotismo tuviera una vertiente sadomasoquista. En efecto, es notable cómo en *El público* abundan las referencias de este orden. El látigo casi se convierte en un personaje más de la obra, hay una clara alusión a la flagelación floral de *El jardín de las delicias*, del Bosco, y el Hombre 3.<sup>o</sup> hasta lleva muñequeras —clásica parafernalia del género— con clavos de oro.<sup>[99]</sup>

Rafael Martínez Nadal recuerda una conversación con Lorca en julio de 1936 durante la cual —seis años después de escrito *El público*— se suscitó el tema del filtro amoroso de *Sueño de una noche de verano*. «Lo que Shakespeare nos está diciendo —diría más o menos el poeta— es que el amor no depende del individuo y que se impone con igual fuerza en todos los planos... La clave de la obra es Titania enamorada del asno».<sup>[100]</sup>

Pero si se trata en *El público* del derecho del individuo a amar libremente, sea cual o quien sea el objeto de sus deseos,

ESTUDIANTE 1.<sup>o</sup>.— ¡Magnífico! ¿Y si yo quiero enamorarme de un cocodrilo?

ESTUDIANTE 5.<sup>o</sup>.— Te enamoras.<sup>[101]</sup>

no es menos cierto que el peso del discurso dramático se centra en la apología de la homosexualidad. Uno de los aspectos de la obra que más llama la atención es la ubicuidad de caretas y disfraces con que los personajes ocultan su verdadera personalidad sexual ante el temor de ser descubiertos. Caretas omnipresentes, que a veces cubren otra careta, y que recuerdan numerosos dibujos lorquianos, con sus constantes y obsesivos desdoblamientos.<sup>[102]</sup> Sólo escapa a esta regla el Hombre 1.<sup>o</sup>

(Gonzalo), identificado por André Belamich con el propio Lorca.<sup>[103]</sup> Al pasar detrás del pirandelliano biombo —biombo de la verdad—, Gonzalo no sufre ninguna transformación. Es el único personaje idéntico a sí mismo. Es Gonzalo quien, en el primer cuadro, descubre la falsedad del Director (Enrique), empeñado en encubrir su homosexualidad, y a quien él ha amado y sigue amando. A través de toda la obra, Gonzalo denuncia la mentira, los sentimientos disfrazados. «Mi lucha ha sido con la máscara hasta conseguir verte desnudo», le dice al Director. Y algunos segundos después: «Te amo delante de los otros porque abomino de la máscara y porque ya he conseguido arrancártela».<sup>[104]</sup> Estas palabras recuerdan el poema «Tu infancia en Menton», probablemente inspirado por Dalí o Aladrén, o por ambos juntos, donde el poeta protesta contra la traición del amado:

Pero yo he de buscar por los rincones  
tu alma tibia sin ti que no te entiende,  
con el dolor de Apolo detenido  
con que he roto la máscara que llevas.<sup>[105]</sup>

Antes de morir, Gonzalo hará una última y desesperada declaración de amor que también se puede relacionar con el poema citado, poema en el cual se recuerda «El tren y la mujer que llena el cielo», responsables del distanciamiento del amado:

Agonía. Soledad del hombre en el sueño lleno de ascensores y trenes donde tú vas a velocidades inasibles. Soledad de los edificios, de las esquinas, de las playas, donde tú no aparecerás ya nunca.<sup>[106]</sup>

Es difícil no ver en *El público*, así como en varios poemas del ciclo neoyorquino, el reflejo de la angustia en la cual se vio sumido el poeta a raíz de su imposible relación amorosa, primero con Dalí y luego con Emilio Aladrén, así como del hecho de tener que sobrellevar a consecuencia de su homosexualidad una vida doble. Había llegado a Estados Unidos sintiéndose no sólo abandonado por Aladrén sino rechazado por Dalí y Buñuel, quienes, por más señas, le habían satirizado, a su juicio, en *Un Chien andalou*. En las recriminaciones que se lanzan los personajes de *El público*, en las envidias que les atormentan, en los arranques de despecho que les corta el aliento, quizá podemos ver el trasunto de los atormentados amores recientes del autor. Por otra parte, el feroz odio contra los homosexuales que profiere el Centurión<sup>[107]</sup> ya lo iría oyendo el poeta en su propia vida, y dirigido contra él. En cuanto a la elección del nombre Elena para la poco

satisfecha compañera del ambiguo Enrique, tal vez sea lícito, como se dijo antes al comentar *Viaje a la luna*, encontrar en ella, además de una alusión a la Helena griega, otra, velada, tanto a Gala —Helena Dimitrievna Diakonava— como a Eleanor Dove, novia de Emilio Aladrén: dos mujeres, ambas extranjeras, hacia quienes Lorca no tenía por qué entretener sentimientos especialmente tiernos.

El odio contra los homosexuales se refleja, además, en la histérica reacción de los espectadores ante el descubrimiento no sólo de que representa a Julieta un muchacho de quince años sino de que éste y el actor que desempeña el papel de Romeo, joven de treinta años —casi la edad de Lorca al escribir el drama—, forman una pareja de homosexuales que se aman de veras. La mortal repugnancia que para la mentalidad burguesa supone la homosexualidad es recalcada por el poeta al hacer que el iracundo público llame al juez, quien, antes de que los espectadores asesinen a los culpables (además de a la «auténtica» Julieta), ordena que se repita la escena del sepulcro.<sup>[108]</sup> No contento con ello, el público quiere que el poeta —al fin y al cabo el principal responsable de todo— sea arrastrado por los caballos.<sup>[109]</sup> Así ve Lorca, no injustificadamente, la situación del homosexual en la sociedad de entonces.

¿Hasta qué punto pudo influir en *El público* la estancia de Lorca en La Habana? Tal vez no sea aventurado deducir que algo del ambiente del teatro Alhambra contribuyera a la difusa atmósfera circense que lo envuelve, a sus frecuentes irreverencias y atrevimientos, a los personajes mismos. Por otro lado, la obra contiene dos alusiones concretas a Cuba. Al exclamar el Director «No Guillermina. Yo no soy Guillermina, yo soy la Dominga de los negritos», parece que Lorca alude a una célebre bailarina que actuaba en un establecimiento del puerto de La Habana, tal vez frecuentado por él mismo.<sup>[110]</sup> La segunda alusión cubana ocurre en «Ruina Romana», desgarradora escena de amor desesperado, ribeteado de sadismo, donde amenaza la Figura de Cascabeles: «¿Otra vez? ¿Otra vez estás llorando? Tendré necesidad de desmayarme para que vengan los campesinos. Tendré necesidad de llamar a los negros, a los enormes negros heridos por las navajas de las yucas que luchan día y noche con el fango de los ríos».<sup>[111]</sup> La alusión sitúa la escena indudablemente en Cuba, donde las yucas, además de tener hojas muy afiladas y de ser alimentación básica en la isla, son fuente de innumerables chistes verdes, dado el hecho de que el puntiagudo bulbo de esta planta tiene una forma marcadamente fálica.

La reacción de los hermanos Loynaz ante la lectura de *El público* fue de abierta incomprensión. Dulce María ha recordado su extrañeza y zozobra ante las alusiones escatológicas y sexuales de la serie de las metamorfosis formuladas por



los amantes en «Ruina Romana» («¿Si yo me convirtiera en caca? / Yo me convertiría en mosca», etc.). Por otro lado, el poeta le contó el proyecto de otra escena no incluida en el único borrador de la obra conocido:

Los médicos han inventado tantas maneras de prolongar la vida que el mundo se está llenando de viejos. Entonces la gente no sabe qué hacer con los viejos e inventan hacer una torre como la de Babel e ir metiendo los viejos más arriba, más arriba, y ya no se sabe adónde va a llegar la torre ni adónde van a llegar los viejos. La escena me impresionó muchísimo porque es verdad, Lorca tenía la premonición de que los médicos iban a poder prolongar la vida indefinidamente y, claro, cuando la gente ya no quiere tener hijos esto será horrible. Yo le pregunté a Federico qué pasó con los viejos y me dijo: «Esto es lo que tengo que resolver».<sup>[12]</sup>

¿Terminó Lorca *El público* en La Habana? Es difícil saberlo. La última cuartilla del manuscrito está fechada 22 de agosto de 1930, en la granadina Huerta de San Vicente, pero puede tratarse, por la falta de tachaduras y correcciones, de una copia de un borrador anterior. De todas maneras, está fuera de duda que el grueso de la obra lo redactó en Cuba. Obra revolucionaria no sólo por ser a la vez reflexión sobre el teatro de vanguardia y obra de vanguardia ella misma, sino por el tratamiento del tema del amor y del derecho del individuo a amar según las exigencias más profundas de su persona. Obra que, si tiene incuestionablemente relación con el surrealismo —por el ambiente onírico en que se mueve—, ostenta sin embargo una lucidez y una lógica muy ajenas a cualquier modalidad de automatismo. Obra de protesta por la injusticia de una sociedad cruel, y en cuya entraña se siente palpitar la angustia de un hombre que no puede vivir abiertamente su íntima realidad. Obra, en fin, que expresa en términos teatrales lo que el poeta, durante su estancia en Nueva York, ya ha tratado de expresar no sólo en numerosos poemas sino en un guión de cine.

### *Oda a Walt Whitman*

Íntimamente relacionada por su inspiración con *El público* y *Viaje a la luna*, la *Oda a Walt Whitman* es probablemente uno de los poemas menos comprendidos de Lorca. Al final del casi seguramente primer borrador de la oda —siete cuartillas del

mismo cuaderno, consecutivamente numeradas por el poeta—, estampó la fecha «15 de junio».<sup>[113]</sup> Parece probable que se trata de 1930. De ser cierta tal hipótesis, el poema se terminaría a los dos días de embarcar en La Habana para el regreso a España, habiendo sido compuesto, cabe deducirlo, en Cuba.

El Whitman a quien admira Lorca es, además de amante de la Naturaleza, de la sinceridad y de la sencillez, símbolo de una homosexualidad en libertad, sin vergüenza pero sin promiscuidad, de una seriedad casi religiosa. Walt no se embriaga —es «enemigo del sátiro, de la vid»—, y si ama «los cuerpos bajo la burda tela» y es «Adán de Sangre, Macho», se cuida de no mezclarse en el sórdido mundo urbano de la prostitución y de la explotación homosexuales, contra el cual levanta su voz de protesta el poeta granadino. En amor, el Whitman de Lorca es ante todo el buen camarada (y esta palabra, tan fundamental en la poesía del norteamericano, reaparece en la oda). Whitman, en la visión de Lorca, no es homosexual afeminado; y en absoluto se entrega a las prácticas sadomasoquistas que el poema atribuye a los «maricas de las ciudades / de carne tumefacta y pensamiento inmundo»,

turbios de lágrimas, carne para fusta

bota o mordisco de los domadores<sup>[114]</sup>

ni busca

los ojos arañados

ni el pantano oscurísimo donde sumergen a los niños

ni la saliva helada

ni las curvas heridas como panza de sapo

que llevan los maricas en coches y en terrazas

mientras la luna los azota por las esquinas del terror.<sup>[115]</sup>

La referencia a la corrupción de menores, a los niños sumergidos por los maricas en el pantano «oscurísimo», ha partido de unos versos luego suprimidos:

No es el niño con la

rosa ni el enfermo  
es el veneno.  
No haya cuartel  
matadlos\* en la calle  
con bastón de estoque.  
Porque ahuyentan a los  
muchachos y les dan  
la carne verde y podrida  
en vez del alma.  
Y la llave del mundo  
está en dar la vida  
hijos hechos con alma.  
Y esto que la sociedad y la ciencia [\*\*]  
es la clave del mundo  
os iréis a la orilla del  
río con la rata y el  
esqueleto...<sup>[116]</sup>

\* Martínez Nadal, en García Lorca, *Autógrafos*, 211, no llega a descifrar esta palabra; Martín, en García Lorca, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, 235, lee «matados».

\*\* Palabra que no llegamos a leer. Martínez Nadal, *ibíd.*, propone «ignora»; Martín, *ibíd.*, «persiguen». Ni una ni otra propuesta nos convencen.

La diatriba de la oda no va dirigida contra los homosexuales en sí, contra, por ejemplo, «los hombres de mirada verde / que aman al hombre y queman sus labios en silencio», sino contra los que explotan sexualmente a los jóvenes, los que dan «a los muchachos / gotas de sucia muerte con amargo veneno», sean —la lista demuestra conocimientos en la materia por parte del poeta— «fairies» de Estados Unidos, «pájaros» de La Habana, «jotos» de México, «sarasas» de Cádiz, «apios» de Sevilla, «cancos» de Madrid, «floras» de Alicante o «adelaidas» de Portugal. Si en «Grito hacia Roma» Lorca apela a los «compañeros de todo el mundo» en su repulsa de una Iglesia sorda a las realidades de la vida y a los requerimientos del amor y de la solidaridad humana, ahora despotrica contra otra Internacional, los «maricas de todo el mundo».

Lorca ve, con la misma claridad que León Felipe, traductor de Whitman con quien había hablado de todo ello,\* que la América soñada por el poeta de Camden tiene poca relación con la dura realidad de la sociedad estadounidense industrializada del año 1930. Y ve también que el idealismo de Whitman en torno al amor homosexual pecaba de ingenuo. La oda del granadino —con sus referencias al travestismo y al sadomasoquismo, además de a diversas modalidades homosexuales— demuestra, así como *El público*, que Lorca era consciente de que la sexualidad era infinitamente más compleja, y a menudo más sórdida, que la cantada por Whitman.

**\* Véase p. 66.**

La oda parece confirmar también que Lorca aún no ha resuelto el problema de su propia homosexualidad y que sigue sin poder aceptarse del todo a sí mismo como es. La despiadada utilización que se hace en el poema de la palabra «marica», en el sentido despectivo habitual en el idioma y con una vehemencia casi desorbitada, huele extrañamente a inquisitorial. Lorca debió saber perfectamente que no todos los maricas son corruptores de menores, explotadores de muchachos o prostitutas, y su indiscriminada arremetida contra ellos —con imágenes de ratas, alcantarillas, cieno y lodo— es sospechosamente estridente. Tal vez se trataba, en parte, del miedo del poeta a ser él mismo clasificado como marica por la gente. Podría confirmar tal hipótesis la insistencia de Pámpanos, en la escena de *El público* titulada «Ruina romana», sobre su virilidad:

Si tú te convirtieras en pez luna yo te abriría con un cuchillo, porque soy un hombre, porque yo soy nada más que eso, un hombre, más hombre que Adán y

quiero que tú seas aún más hombre que yo. Tan hombre que no haya ruido en las ramas cuando tú pases. Pero tú no eres un hombre. Si yo no tuviera esta flauta te escaparías a la luna, a la luna cubierta de pañolitos de encaje y gotas de sangre de mujer.<sup>[117]</sup>

Si se alega que aquí no se trata de un sentimiento personal del poeta, tenemos el testimonio de Cipriano Rivas Cherif, quien en 1935 recogió unas confesiones de Lorca respecto al asunto (recordadas no sabemos con qué exactitud):

Sólo hombres he conocido; y sabes que el invertido, el marica, me da risa, me divierte con su prurito mujeril de lavar, planchar y coser, de pintarse, de vestirse de faldas, de hablar con gestos y ademanes afeminados. Pero no me gusta.<sup>[118]</sup>

Pero, intérpretese como se quiera la actitud de Lorca hacia los maricas, queda claro que en la *Oda a Walt Whitman* el poeta intenta convencer al lector, es decir a la sociedad, de que hay una forma de homosexualidad pura y bella que no tiene nada que ver con el afeminamiento, y tampoco con el submundo de corrupción y explotación en el cual se mueve una parte de la comunidad *gay*.

El poeta tardará dos años en entregar la oda a la imprenta, que se publicará en una edición de cincuenta ejemplares fuera del comercio, editada en México.<sup>[119]</sup> Apenas se habría podido proceder con más cautela. Además, no incluirá citas de la oda en su conferencia-recital sobre Nueva York, ni en vida del autor se editará en España.

En julio de 1934, al poco tiempo de volver Federico a España después de su estancia en Argentina, le escribirá el pintor José Caballero, a quien ha regalado uno de los raros ejemplares del poema: «Estoy ilustrando la oda a ese señor americano —ya no digo tío— y aquí todo el que la lee se queda espantado y además dicen que es una cosa atrevidísima y están todos asustadísimos». Uno de estos amigos es el poeta Adriano del Valle —de Huelva, como Caballero—, a quien conoce Federico desde la publicación *Impresiones y paisajes*, en 1918. Valle le escribe solicitando un ejemplar de la inencontrable edición limitada. «Te lo pido como el niño que se enamora del falo de su papa», declara, antes de señalar que su propio órgano viril ha contribuido ya a la creación de seis vástagos.<sup>[120]</sup> Tanto el comentario de Caballero como la urgente petición del jocosos poeta onubense son buena indicación de la conmoción que ha provocado la publicación del poema en una España donde, hasta entre la gente procedente de la Institución Libre de Enseñanza y la Residencia de Estudiantes, la homosexualidad era todavía una cuestión marcadamente tabú.

## Algo de política

De los muchos testimonios acerca de la estancia de Lorca en Cuba uno de los más interesantes, por contemporáneo y por agudo, es el del escritor Emilio Roig de Leuchsenring, cronista de la ciudad, que escribía en la revista *Carteles* bajo el seudónimo de «El Curioso Parlanchín».

Roig admiraba la obra de Lorca pero tenía poco interés en conocer al hombre. Seguía de cerca el momento español, y consideraba que el granadino era lírico de torre de marfil, sin compromiso político, pues no había visto su nombre entre la lista de intelectuales que se habían opuesto a la dictadura del general Miguel Primo de Rivera. Así pues, al anunciarle José María Chacón y Calvo la inminente llegada a La Habana del poeta, mostró poco entusiasmo por entrar en contacto con él.

Sin embargo el encuentro se produjo, y Roig comprendió en seguida lo equivocado que había estado en cuanto al compromiso humano y político del poeta: Federico era, efectivamente, como le dijera Chacón, «un muchacho encantador». Campechano, siempre dispuesto a tomar una copa, «a colarse en cualquier sitio donde *suene* una música popular», el andaluz, después de un mes en Cuba, estaba ya completamente «aplatanado» y parecía saber más de La Habana y de sus mejores encantos que los mismos habaneros. Pero Roig percibió en seguida que había mucho más que eso, y se encontró con un Lorca «curioso por cuanto a su alrededor ocurre, apasionado, mejor diría, exaltado, por los problemas políticos y sociales de España, de Cuba, del mundo».

No era exacto, por otro lado, que el poeta no hubiera roto una lanza a favor de la libertad democrática en España. En abril de 1929, pocos meses antes de salir para Nueva York, él y otros escritores habían publicado un documento que demostraba su insatisfacción con el régimen de Primo de Rivera, su deseo de buscar nuevos derroteros políticos y su intuición de que pronto nacería una España más libre. En su momento ello significó una cierta toma de conciencia por parte de un grupo de jóvenes creadores que entendían que, sin unos profundos cambios políticos, España se desmoronaría.<sup>[121]</sup>

En Nueva York Lorca había seguido de cerca la situación política española, y allí supo de la salida de Primo de Rivera para París, el 28 de enero de 1930. Ahora, a

los pocos días de llegar a La Habana, se ha enterado de la muerte del general en la capital francesa, acaecida el 16 de marzo y profusamente comentada en la prensa cubana.

Roig de Leuchsenring encuentra una prueba del interés de Lorca por los problemas político-sociales en el hecho de haber ido a felicitar, espontáneamente y sin conocerle, al doctor Cosme de la Torriente, después de leer que éste había ganado un pleito en que defendía los derechos individuales y políticos. En relación con un incidente de intransigencia racista surgido en el seno del Yacht Club, prestigioso reducto de blancos ricos que frecuenta Federico con Chacón y Calvo, el poeta se ha puesto con firmeza al lado de los elementos de color. Dice «pestes» de la dictadura de Primo de Rivera, así como de las otras dictaduras habidas y por haber —aquí, indudablemente, hay una hábil alusión al actual régimen de Gerardo Machado en Cuba—, y demuestra su entusiasmo por los políticos cubanos de la oposición.<sup>[122]</sup>

El juicio de Roig de Leuchsenring se confirma, además, en un mensaje garabateado por Federico en estas fechas en el dorso de una fotografía mandada a sus padres: «Todos los días leo la situación de España con gran interés. Aquello es un volcán».<sup>[123]</sup> De vuelta a España en vísperas de la llegada de la República, el compromiso social y político del poeta se hará cada vez más firme.

### **Adolfo Salazar**

El musicólogo Adolfo Salazar, íntimo amigo de Federico desde la llegada del poeta a Madrid en 1919, había arribado a La Habana el día 16 de mayo, a bordo del *Alfonso XIII*, para dar un ciclo de cinco conferencias a la Asociación Pro-Arte Musical.<sup>[124]</sup> Durante un mes, hasta embarcar con Lorca para España, Salazar acompaña asiduamente al poeta. «La conjunción Salazar-García Lorca en La Habana fue memorable para quienes en aquellos meses compartimos su amistad», dirá Antonio Quevedo.<sup>[125]</sup> Se trataba, sin embargo, de un trío más que de un dúo, ya que el pintor manchego Gabriel García Maroto —editor del primer libro de Federico, *Libro de poemas*, en 1921, que había llegado a La Habana el 28 de abril para dar conferencias sobre el arte contemporáneo español y mexicano y exponer su obra plástica— se veía entonces casi diariamente con Lorca y Salazar, y aparece con ellos en numerosas fotografías del momento.<sup>[126]</sup>

Salazar, por homosexual él mismo —y homosexual a quien, no como a Lorca, «se le veía el plumero»—, sabía del Federico íntimo más que casi nadie, y es una tragedia que hayan desaparecido la gran mayoría de las numerosísimas cartas que recibió del poeta.<sup>[127]</sup> Cuando el musicólogo llegó a La Habana fue a ver a Lorca en su hotel, y le encontró en la cama, envuelto en su famoso albornoz amarillo y leyendo a unos doce o catorce muchachos boquiabiertos el poema «Stanton», el cual, según Salazar, había escrito el día antes bajo la impresión de la pequeña intervención quirúrgica a la que le acababan de someter. «Mira —le explicaría Lorca, inquieto—. Me han operado. Aquí, en la cadera. Tengo miedo de haber atrapado un cáncer».<sup>[128]</sup> Pero se trataba, como ya hemos visto, de uno o varios granos que le habían extirpado en la espalda.

En cuanto al poema, o bien la memoria de Salazar le fallaba (el artículo en cuestión se publicó en 1938) o bien Federico, como solía hacerlo, alardeaba de leer una composición recién nacida, cuando en realidad era cuestión de una más antigua. Porque el hecho es que el borrador de «Stanton» está fechado, como queda dicho, el 5 de enero de 1930 en Nueva York.<sup>[129]</sup> Lo cual no quiere decir que la reciente intervención quirúrgica no fuera motivo especial para que el poeta recitara entonces aquel poema en que se patentiza su obsesión con el cáncer, tan manifiesta en el ciclo neoyorquino así como en *El público*.

Recordando el júbilo de Lorca durante aquellos días cubanos, Salazar estampa una frase contundente. «Nunca lo encontré tan andaluz —escribe— como en La Habana».<sup>[130]</sup> Juan Marinello, que acababa de conocer a Lorca, no podía hacer este juicio, pero sí fue testigo de la extraordinaria compenetración del poeta granadino con lo cubano. «Cuba era para su sed como una Andalucía desgarrada y gritadora —escribió en 1937—, como su niñez encontrada al fin. Cuba excitaba su potencia y se gozaba en agotarla. El ritmo gitano de su sangre se trenzaba en el galope de la sangre negra. El cante jondo —gran pasión suya— se adormía en los vaivenes del son afrocriollo».<sup>[131]</sup>

En vísperas de la salida de Cuba de Lorca, Salazar y Cardoza y Aragón, la *Revista de Avance* les ofrece una comida, celebrada en el hotel Bristol. Jorge Mañach expresa la melancolía del grupo ante la inminente ausencia de los tres jóvenes escritores, cuya calidad de «hombres vivos», de estimuladores generosos y de camaradas perfectos será, dice, inolvidable para sus amigos cubanos. Entre los asistentes se encuentran el poeta Porfirio Barba Jacob, Antonio Quevedo y Rafael Suárez Solís.<sup>[132]</sup>

### El último día en Cuba



Casi inevitablemente, hay distintas versiones de cómo pasó Lorca su último día en La Habana, aunque en cuanto a la fecha no hay duda: fue el 12 de junio de 1930.<sup>[133]</sup> Flor Loynaz almorzó aquel día con Federico y Adolfo Salazar —que embarca con el poeta en el *Manuel Arnús*— en un restaurante «de mala muerte» situado en los bajos del humilde hotel adonde se había trasladado Lorca una vez terminado su ciclo de conferencias para el Instituto Hispano-Cubano de La Habana. El hotel —probablemente se trataba del Detroit— estaba situado frente a la hoy desaparecida plaza del Vapor, en la calle del Águila, entre las de Dragones y Reina. Flor recordaba que Salazar estaba preocupado porque temía que el poeta, que aún no había hecho el equipaje y seguía recitando versos, les hiciera perder el barco. Ella subió volando al cuarto de Federico, arrojó las pocas cosas que allí encontró en la pequeña maleta del poeta —éste, como siempre, viajaba ligero— y metió a los dos amigos en su nuevo y potente Fiat. Condujo vertiginosamente en dirección al puerto y llegaron al muelle momentos antes de zarpar el buque.<sup>[134]</sup>

Antonio Quevedo, por su parte, da a entender que Lorca y Salazar pasaron sus últimas horas en La Habana con él y su mujer, en su casa de la calle de la Lealtad. Después de una larga conversación, vendría la tristísima despedida:

Salazar miró el reloj: las tres de la tarde. Los cuatro amigos, como movidos por un resorte, se levantaron de sus asientos y se confundieron en un abrazo. Federico dijo: «Hago falta en España».

Después, en aquella vieja casona, que tantas risas había escuchado durante tres meses, quedaba la soledad, compartida por otras personas. El tiempo no ha podido borrar tantas imágenes. La casa subsiste en el mismo lugar, pero ¡qué ruina en lo espiritual! Hubo que abandonarla pronto, porque al irse Federico se había llevado consigo su duende y su ángel, y la casa era una mansión ciega y sin luz, viuda de García Lorca.<sup>[135]</sup>

Sin embargo, en vista de que el testimonio de Dulce María Loynaz coincide en todo lo esencial con el de su hermana, parece seguro que Lorca pasó sus últimas horas habaneras acompañado de ésta y de Salazar.<sup>[136]</sup>

Al despedirse de sus amigos cubanos aquel 12 de junio de 1930, Lorca les dijo que en la isla había pasado los mejores días de su vida.<sup>[137]</sup> Según Roa, el poeta dejó

detrás «un tembloroso reguero de afectos y más de una ilustre vanidad desollada».<sup>[138]</sup> María Muñoz de Quevedo le había escrito a la madre del poeta, el 6 de mayo, para informarle del «doble éxito» que tenía Federico en Cuba: el de su talento y el de su persona.<sup>[139]</sup> Vicenta Lorca contestará el 2 de septiembre del mismo año, expresando su gratitud por las atenciones que ella y su marido habían tenido con Federico. «Yo estoy agradecidísima a ustedes —escribía—, y mi hijo habla con un entusiasmo tan grande de Cuba que yo creo le gusta más que su tierra; pero sobre todo dice que ha encontrado en usted la mejor amiga y su mayor protectora. Por eso, si volviera alguna vez me queda la tranquilidad de que tiene, al estar lejos de mí, buenos amigos».<sup>[140]</sup>

Hay un pequeño colofón a la estancia de Federico en Cuba. La noche del 17 de junio el *Manuel Arnús* llegó a Nueva York, atracando en el muelle 8 del Río Este a las nueve de la mañana del día siguiente.<sup>[141]</sup> Lorca no pudo desembarcar por haber caducado su visado, pero Salazar fue corriendo a ver al crítico musical Olin Downes, a quien había conocido durante la visita de éste a Madrid.<sup>[142]</sup> Lorca, entretanto, manda un telegrama a Federico de Onís: «ESTOY MANUELARNÚS MUELLE TRANSATLÁNTICA IMPOSIBLE DESEMBAR [CAR] AVISE RUBIO [SACRISTÁN] VENGAN VERME ABRAZOS FEDERICO».<sup>[143]</sup> El poeta se puso en contacto también con Herschel Brickell y otros amigos. Cuando Salazar volvió al barco, acompañado de Downes, se encontró con que el saloncito estaba rebosando de gente y que incluso había llegado una bandada de muchachas a las que Federico había enseñado canciones españolas durante su estancia neoyorquina. Sentado al piano, Lorca —que, según Brickell, había engordado considerablemente en Cuba— dirigía el coro, que interpretaba la canción de «Los cuatro muleros».<sup>[144]</sup>

Al día siguiente, Norma Brickell le contó a Mildred Adams, que no había podido asistir a la improvisada reunión, sus impresiones del Federico poscubano. «“Es mejor que no hayas podido ir —dijo tristemente, casi sin poder creer sus propias palabras—. Ya no es nuestro Federico, sino una persona muy diferente. Totalmente masculino, y muy ordinario”».

«Aquel brusco cambio», comenta la Adams, «fue regalo de Cuba».<sup>[145]</sup>

Pero ¿qué brusco cambio? ¿Qué es eso de un Lorca ya «totalmente masculino»? Mildred Adams no lo dice pero, leyendo entre líneas, parece legítimo deducir que Norma Brickell acababa de percatarse de la homosexualidad del poeta, o de que ésta era ya más pronunciada. Ello vendría a confirmar lo que sabemos de otras fuentes, es decir, que el «regalo de Cuba» tan lamentado por la norteamericana era, de hecho, el ayudar al poeta a que empezara a aceptar

plenamente su condición de homosexual. Lo cual sí se podía considerar como un auténtico regalo, aunque algunos no lo quisieran entender así.

Además, como hemos visto, es posible que Lorca hubiera terminado a bordo, entre La Habana y Nueva York, su *Oda a Walt Whitman*. De ser así, cabe pensar que ello habría contribuido a su euforia en estos momentos, ya que sería consciente de que se trataba de uno de los más personales y atrevidos poemas que había escrito hasta entonces.

En cuanto a la vuelta a España, Adolfo Salazar recordaba ocho años después que fue un «episodio inolvidable». «Las dotes de animador, que eran una de las armas de captación de García Lorca, se desplegaron como las alas de la *mantis religiosa* —escribe—, y nadie escapaba a su hipnotismo. Recuerdo que al llegar a Cádiz el capitán del buque que nos llevó ... dijo a sus colegas que si el viaje se hubiese demorado dos días más él tendría que haberse arrojado al agua. Federico había indisciplinado al pasaje entero con sus canciones españolas y sus sones cubanos, en complicidad con la gramola del barco».<sup>[146]</sup>

Los dos amigos desembarcan en Cádiz el 30 de junio de 1930. Allí esperan a Federico sus hermanos Francisco e Isabel, que han ido en coche desde Granada a recogerlo. El reencuentro es de una alegría indescriptible y el viaje de regreso a la casa paterna, según ha declarado la hermana menor del poeta, absolutamente inolvidable.<sup>[147]</sup>

## OTRA VEZ EN ESPAÑA. 1930-1931

El primero de julio de 1930 Lorca está de vuelta en Granada. *El Defensor*, y dos días después *El Noticiero Granadino*, subrayan el hecho de que, si por tierras americanas ha aumentado el caudal de su cultura, también es cierto que su presencia allí ha significado una señalada contribución al prestigio de la literatura española al otro lado del Atlántico. Ambos periódicos están al corriente de la extraordinaria atención que la prensa cubana le ha dispensado, y expresan su orgullo ante el éxito del «querido paisano».<sup>[1]</sup>

El 14 de julio la revista *Reflejos*, dirigida por Miguel la Chica, ofrece una merienda en su honor. Se celebra en los jardines del Carmen de los Mártires —antiguo convento carmelita donde vivió san Juan de la Cruz y desde el cual se obtenía entonces una vista espléndida de la Vega de Granada—, y, según los diarios mencionados, el acto resultó extremadamente simpático, expresando los comensales su profunda satisfacción por los triunfos de Lorca en América.<sup>[2]</sup>

Acerca de la vida del poeta en Granada aquel verano —no volverá a Madrid hasta octubre— disponemos de poca información. Podemos tener la seguridad, sin embargo, de que en la Huerta de San Vicente y en los cafés de la ciudad el poeta participó en acaloradas discusiones acerca de la situación política de España, así como de los cambios ocurridos en el país durante su ausencia.

Desde el exilio y muerte del dictador Miguel Primo de Rivera, España vive, de hecho, un clima de inestabilidad que parece empeorar día a día, y el rey Alfonso XIII pierde progresivamente el apoyo no sólo de sus súbditos en general, sino incluso de los propios monárquicos. Los republicanos están convencidos de que pronto llegará su momento, y, por lo que respecta a Granada, *El Defensor* sigue representando la oposición a un régimen ya desprestigiado. Es el periódico más leído en casa del poeta<sup>[3]</sup> y, además, su director, Constantino Ruiz Carnero, es íntimo amigo de Lorca desde los primeros días del Rinconcillo.

¿Y Fernando de los Ríos? En estos momentos el profesor y político, repuesto en su cátedra de Granada a la caída de la Dictadura, ocupa una posición clave

dentro de las fuerzas liberales y republicanas que están preparándose para el cambio de régimen que, no lo dudan, está a la vuelta de la esquina. Tanto por su honda amistad con don Fernando y su familia como por su personal republicanismo, los García Lorca siguen de cerca, este verano de 1930, el desarrollo de los acontecimientos, y se enteran, sin duda, de los acuerdos a que se llega en el luego denominado «Pacto de San Sebastián», firmado el 17 de agosto de 1930 por representantes de las principales agrupaciones democráticas. Aunque el Partido Socialista Obrero Español no manda una representación oficial a la reunión, Indalecio Prieto, presente a título personal, encarna la corriente liberal del partido. Fernando de los Ríos, por su parte, es uno de los socialistas que más abogan por la colaboración del partido con la burguesía liberal y republicana. En dicha reunión se acuerda que los partidos participantes trabajarán juntos para derribar la Monarquía e implantar la República.<sup>[4]</sup>

Después del acto del Carmen de los Mártires, silencio. O, por lo menos, no se recoge en la prensa granadina noticia alguna sobre la actividad del poeta durante el verano. Tampoco se conoce carta suya correspondiente a estos meses. Hay, sin embargo, un dato significativo: cuatro días después de la firma del Pacto de San Sebastián, Lorca estampa al final del borrador de *El público* un contundente «Telón lento», seguido por la fecha en que acaba de terminar la obra, «sábado 22 de agosto de 1930» (de hecho, el 22 fue viernes, no sábado). Parece probable que, al volver de Cuba, redactó en la Huerta de San Vicente el quinto y último cuadro de la obra, dándola entonces por acabada. No queda constancia de que hablara de ella con sus amigos granadinos, y mucho menos de que se la leyera. De haberlo hecho, es casi seguro que alguna referencia al nuevo rumbo literario emprendido por el poeta se hubiera deslizado en la prensa local, especialmente en *El Defensor*. Pero tal referencia no apareció. Sólo unos meses después, ya en Madrid el poeta, se sabría algo de una obra que, pese a las tentativas de Lorca, jamás se estrenaría durante su vida.

Emilio Aladrén, cuya relación con el poeta había sido uno de los factores constitutivos de la depresión de éste antes de su salida para Nueva York, parecía decidido a reanudar aquella amistad. Enterado de que Lorca estaba de vuelta en España, le mandó un besamanos:

Emilio Aladrén Perojo

B.S.M. a

Federico García Lorca, se alegra mucho de su llegada a España, y aprovecha esta ocasión para decirle que no se imagina con cuánto gusto recibirá noticias tuyas.

Madrid, 30 de Agosto de 1930.<sup>[5]</sup>

No sabemos si Federico contestó tan incitadora nota pues, como ya se ha señalado, no hay noticias de que las cartas del poeta a Aladrén sobrevivieran a la muerte de éste, acaecida en 1943. Lo que sí parece indudable es que, una vez en Madrid, aquel octubre, volvería a encontrarse con el joven y bello escultor, ya que, como se verá, éste acompañó al poeta a San Sebastián en diciembre.

Entre los pocos testimonios que tenemos acerca del Lorca de aquel verano de 1930 hay que mencionar el precedente de uno de los personajes más estrafalarios de la Granada de entonces, al canónigo Luis Dóriga Meseguer, que en las Cortes Constituyentes de la República será diputado del Partido Radical Socialista, siguiendo al mismo tiempo, hasta ser excomulgado, como deán de la Catedral de Granada. Dóriga era inmisericorde en sus críticas a la burguesía granadina, a menudo publicadas en *El Defensor*, y, por ello, una de las personas de izquierdas más odiadas en Granada. En el exilio después de la guerra evocaría —ante Fernando Vázquez Ocaña, temprano biógrafo de Lorca— su encuentro con el poeta poco tiempo después de que éste volviera a España. Federico tenía un aire de joven indiano y vestía un traje de dril y una corbata de colores «detonantes». ¿Había cambiado mucho a raíz de su estancia en Estados Unidos y Cuba? El canónigo, buen amigo suyo, estaba un poco preocupado, pensando que tal vez Federico hubiera perdido su amor a las cosas pequeñas y humildes, su apego al primor granadino. Pero el poeta le tranquilizó. «Sigo siendo el mismo —insistiría en la conversación reconstruida por Dóriga—. El asfalto y el petróleo de Nueva York no han podido conmigo. Y al descubrir el dolor de las cosas y de las criaturas aplastadas por una civilización que junta una grandeza material evidente con una frialdad inaudita, sentí la terneza y la piedad del frailecico de Asís, pero como no podía expresarlas en *floreillas* transparentes y humildes porque no hubieran prendido en aquel frenético pandemonio, eché mano de una poesía en que el amor no acaricia, sino que penetra como una barrena».<sup>[6]</sup> No pueden ser, desde luego, las palabras exactas del poeta, pero probablemente corresponden más o menos a lo que decía a sus amigos recién vuelto a Granada.

Aquel verano, tal vez en septiembre, pasó una breve temporada en su ciudad andaluza preferida, Málaga. Allí Emilio Prados le presenta a un joven poeta, José

Luis Cano, hijo del gobernador civil de la provincia, que años después será biógrafo suyo. Un día ocurrió un incidente divertido. Al observar Cano que se aproximaba a ellos un cura conocido por sus tendencias invertidas, le advirtió a Lorca: «¡Mira, allí está un sacerdote homosexual!». A lo cual Federico, siempre dispuesto a llamar las cosas por su nombre, replicó: «¿Cómo dices? ¡Es un cura maricón!». Cano nunca olvidaría la puntualización.<sup>[7]</sup>

El 2 de octubre de 1930 el *Heraldo de Madrid* anunciaba el regreso del poeta a la capital después de su «raid Estados Unidos-Cuba». Al día siguiente, en el estreno de una obra de Claudio de la Torre, *Tictac*, Miguel Pérez Ferrero, conocido redactor de dicho diario y admirador de Lorca y su obra, recibió súbitamente el abrazo del poeta, y concertaron para otro día una entrevista. Ésta, que se publicó el 9 de octubre, fue la primera concedida por Federico después de su vuelta a España y reviste un indudable interés, especialmente en lo tocante a las obras inéditas que traía entre manos.

Lorca declara que tiene tres libros listos para la imprenta: el de *Odas* («empezado aquí y ahora terminado»), *Tierra y luna* («trabajado en el campo, en New England») y *Nueva York*, «interpretación poética» de la metrópoli norteamericana.

Miguel Pérez Ferrero no deja de preguntarle acerca de «ese drama» que sabe que ha escrito. Federico revela que se llama *El público*. «Se compone de seis actos y un asesinato», añade, expresando a continuación sus dudas respecto a la representabilidad de la obra, dado el hecho de que sus principales personajes son nada menos que caballos.<sup>[8]</sup>

Rafael Martínez Nadal ha declarado que, a finales del otoño de 1930 o principios de 1931, Lorca dio una lectura de *El público* ante unos amigos —parece ser que no en casa de Carlos Morla Lynch, ya que no consta referencia a tal velada en la versión impresa del diario del diplomático chileno—, y que la reacción del pequeño grupo fue más bien desfavorable: «“Estupendo”, dijo alguien, “pero irrepresentable”. Y otro, más sincero: “Yo, la verdad, confieso que no he entendido nada”». Después de la velada, Lorca le diría a Nadal: «No se han enterado de nada o se han asustado, y lo comprendo. La obra es muy difícil y por el momento irrepresentable, tienen razón. Pero dentro de diez o veinte años será un exitazo; ya lo verás».<sup>[9]</sup>

Entretanto, ¿no le sería posible a Lorca estrenar otra de sus obras ya escritas pero todavía desconocidas del público? El poeta habló de ello con el inquieto

Cipriano Rivas Cherif, que entonces, entre otras iniciativas, proyectaba el retorno a la vida activa de su compañía experimental Caracol que, desde el momento en que, en 1929, la Dictadura cerró los ensayos de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, no había vuelto a dar señales de vida. En vista de lo ocurrido con dicha obra, no parecía sensato tratar de resucitarla: bajo el general Berenguer, sucesor de Primo de Rivera, España disfrutaba de un poco más de libertad que antes, ciertamente, pero todavía había censura y el ambiente distaba mucho de haberse despejado. Mejor esperar. Además, *La zapatera prodigiosa*, aún sin estrenar, no ofrecía dificultad alguna ante las autoridades.

Rivas Cherif era en estas fechas asesor literario de Margarita Xirgu y tenía una estrecha amistad con la actriz, quien el 16 de septiembre había iniciado una temporada en el teatro Español con una obra de Calderón, *La niña de Gómez Arias*, a la que siguieron *La prudencia en la mujer*, de Tirso de Molina, y el 16 de octubre *Fortunata y Jacinta*, de Pérez Galdós. Lorca frecuentó este otoño el Español, y cuando la Xirgu y Rivas Cherif preparaban el montaje de la famosa obra del dramaturgo contemporáneo norteamericano Elmer Rice, *La calle (Street Scene)*, que había tenido un enorme éxito en Nueva York —en cuyos barrios bajos se sitúa la acción de la misma—, el poeta llamó a Philip Cummings, que acababa de volver a España, para que ayudara con la preparación de los decorados. Cummings llegó a tener entonces una buena amistad tanto con la Xirgu como con su enérgico asesor literario, y veía con frecuencia a Lorca.<sup>[10]</sup>

*La calle* se estrenó el 14 de noviembre, con éxito de crítica y de público.<sup>[11]</sup> Poco tiempo después Lorca leyó *La zapatera prodigiosa* a la gran actriz catalana y su compañía. La obra gustó extraordinariamente y se decidió que la montase Caracol, en versión de cámara, con Margarita en el papel de la Zapatera. La compañía trabajará frenéticamente en la preparación de la puesta en escena de la «pantomedia» (como entonces denominaba Lorca su «farsa violenta»), cuyo estreno tendrá lugar el 24 de diciembre de 1930.<sup>[12]</sup>

Antes, el poeta dicta en San Sebastián el 6 de diciembre su conferencia «La arquitectura del cante jondo», repitiéndola el 14 en el Ateneo Obrero de Gijón. En San Sebastián, según testimonio del crítico de arte Rafael Santos Torroella, que entonces tenía dieciséis años y pasaba una temporada en aquella ciudad con su padre, administrador de aduanas, Federico iba acompañado de Emilio Aladrén. El escultor hablaba poco, y a Santos alguien le susurró que se trataba del «amigo» del poeta.<sup>[13]</sup>

Son horas llenas de zozobra e inquietud, pues en la madrugada del 12,



anticipándose a los planes del Comité Nacional, se ha iniciado en Jaca la sublevación republicana contra la Monarquía, con resultados desastrosos para la conspiración y el fusilamiento inmediato, después de juicio sumarísimo, de los capitanes Fermín Galán Rodríguez y Ángel García Hernández, llevado a cabo la mañana del 14, casi antes de que el país se entere de lo que ocurre. La conferencia de Lorca en Gijón se había anunciado para las 11.30 aquel día, en el teatro Dindurra, pero a raíz de los sucesos se declara la huelga general en la ciudad y durante tres días no hay prensa, por lo cual ni la llegada del poeta ni la conferencia se reseñan allí.<sup>[14]</sup>

Entretanto, el 15, y ya condenada al fracaso, estalla en Madrid la sublevación, que se ahoga pronto.<sup>[15]</sup>

Pocos días después, el 24, se produce la vuelta al escenario de la compañía Caracol, con el estreno en el teatro Español de un programa que provoca intensa curiosidad y que asegura que, al levantarse el telón aquella tarde, va a estar la sala totalmente abarrotada. Los críticos señalarán el simbolismo de la fecha: Caracol renace en Nochebuena, fecha preñada de significación renovadora.

Por la mañana, el diario *La Libertad* publica unas declaraciones de Lorca acerca de *La zapatera prodigiosa*. De especial interés son las palabras dedicadas a la utilización hecha en la obra de un coro: «Intervención directa: es la voz de la conciencia, de la religión, del remordimiento —explica el poeta—. El coro es algo insustituible, algo tan profundamente teatral, que su exclusión no la concibo».

El coro de esta obra —las vecinas que comentan la acción— es un claro antecedente de los de *Bodas de sangre* y *Yerma*, y demuestra hasta qué punto Lorca ha estado buceando en el teatro griego antiguo. El poeta insiste, por otro lado, en la filiación puramente andaluza de la obra: ha buscado en lo popular, en el pueblo, «el nervio, el alma, la acción». ¿Y la temática de la pieza? Lo tiene muy claro: «Es la lucha perpetua, con su fondo dramático expuesto tranquilamente, sencillamente (yo creo que por esto más íntimo) entre la fuerza de la ilusión sentida hacia lo que huyó de nuestra mirada y la fuerza de la realidad, cuando vemos llegar a lo que perdimos y por perdido encendió tanta ilusión... La maravilla de lo que creíamos que era y la vulgaridad de lo que es».

Pero si Lorca ama esta obra, nacida por lo menos cinco años antes, no oculta ante su interlocutor que su empeño actual va en otra dirección muy distinta. «No, no es *mi obra* —recalca—. Mi obra vendrá...; ya tengo algo... algo. Lo que venga será *mi obra*. ¿Sabes cómo titulo *mi obra*? “*El público*”. Ésa sí..., ésa... Dramatismo

profundo, profundísimo».<sup>[16]</sup>

Son declaraciones importantes. *El público*, en comparación con *La zapatera*, es un drama muy avanzado de fondo y forma. Durante los próximos años tratará en vano de llevarlo, y también *Así que pasen cinco años*, a los escenarios. Y será gracias a ello, con toda probabilidad, que decide desarrollar otra faceta de su arte que sabe gustará tanto al público como a los empresarios teatrales: la que encuentra su inspiración en la vida del campo que ha conocido como niño en la Vega de Granada, y que, en parte, se refleja ya en *La zapatera prodigiosa*.

La reaparición de Caracol constituyó un notable éxito de público y de crítica. Primero se representó un diálogo de la China medieval, traducido del inglés por Rivas Cherif, *El príncipe, la princesa y el destino*. La obra procedía de Estados Unidos, donde, según la reseña del crítico de *El Sol*, Enrique Díez-Canedo, «la curiosidad por todas las formas y experimentos teatrales llega a lo portentoso», observación que podía corroborar Lorca por su propia experiencia en Nueva York.<sup>[17]</sup>

Luego fue el turno de *La zapatera prodigiosa*, cuyo prólogo leyó graciosamente el poeta («estupendo actor si se lo propusiera», comentó *La Libertad*),<sup>[18]</sup> ataviado con una flamante capa de estrellas. Margarita Xirgu hizo una excelente labor en el papel de la protagonista. Díez-Canedo destacó, al día siguiente, la influencia del guiñol en la obra y subrayó el intento de Lorca por volver a un teatro sencillo que brotara «de la perpetua fuente, de los más puros manantiales de la tradición». También notó el uso hecho por el poeta del coro, mostró interés por «el mero paso de unas figuras mudas, curiosas y rítmicas por el fondo», y encomió la escenografía de Salvador Bartolozzi, llevada a cabo, lo mismo que los figurines, a base de unos esbozos del propio Lorca, que con ello había querido conseguir que el montaje reflejara exactamente su visión total de la obra.<sup>[19]</sup>

Pero, si casi toda la crítica acogió favorablemente la obra, hubo algunas excepciones. Hay que mencionar especialmente la reacción del veterano crítico del *Heraldo de Madrid*, Juan G. Olmedilla, que había esperado del Lorca recién vuelto de Nueva York algo más moderno, más avanzado técnicamente. Calificó a *La zapatera* de mero «sainete» y sentenció que el «desdichado engendro» había sido «una inconcebible concesión de García Lorca a un género que no es el que haya de renovar él precisamente». En la obra no había encontrado, en realidad, nada digno de elogio. «*La zapatera prodigiosa* es un remedo torpe y desmañado de los esperpentos valleinclanescos —tronó injustamente—, que no llega en la realización al menos afortunado de los cuadritos de costumbres que hemos condenado este año en tres escenarios. Le falta gracejo, interés y profundidad en el trazado de los

caracteres, y, desde luego, originalidad en la concepción, destreza en lo constructivo y estilo personal en la expresión verbal, corriente y moliente, como no la hubiéramos soportado en ningún otro sainetero».<sup>[20]</sup>

Si esta crítica hubiera aparecido en un periódico menos liberal que el *Heraldo*, probablemente ni la hubiera tomado en consideración Lorca. Pero el *Heraldo* era uno de los diarios más leídos por los sectores progresistas del país, y es difícil imaginar que no se sintiera amargamente defraudado por la reacción de Olmedilla. Menos le importaría, sin duda, la opinión de Luis París, quien, en *El Imparcial*, entendía que «obrita tan banal y sin sustancia no hubiera debido de ocupar la atención del público del Español que acudiera, equivocadamente, al primer teatro del país para ver la que se había anunciado como obra experimental».<sup>[21]</sup>

La verdad, sin embargo, es que el estreno de *La zapatera prodigiosa* en esta versión de cámara constituyó un considerable éxito para Lorca, como lo prueba el hecho de que Margarita Xirgu la incorporó en seguida a su propia programación del Español, representándola unas treinta veces, en programa doble con *El gran teatro del mundo*, de Calderón, hasta el 10 de abril. Cuando el 17 de abril la Xirgu estrenó *Fuente escondida*, de Eduardo Marquina, *La zapatera*, así como las otras obras montadas por la actriz catalana esa temporada, desapareció definitivamente del cartel del Español.<sup>[22]</sup>

Entre los críticos que habían sabido apreciar las virtudes de *La zapatera* se encontraba un joven catalán, nacido en Manresa en 1909, que empezaba a hacerse notar tanto en Barcelona como en Madrid. Se llamaba Guillermo Díaz-Plaja. Futuro autor de un importante libro sobre Lorca, ya, en 1930, Díaz-Plaja seguía con admiración y curiosidad la curva ascendente de la carrera del poeta granadino, a quien sólo conocería personalmente dos años después. Había asistido al estreno de *Mariana Pineda* en 1927 —en Barcelona o en la capital— y ahora ha estado presente en el de esta «farsa violenta». Escribiendo en el *Heraldo de Madrid* el 13 de enero de 1931, Díaz-Plaja indagó sobre el «romanticismo» de ambas obras, señalando al final de su breve ensayo la actualidad, por otro lado, del «proceso psicológico» de *La zapatera*. «¿Acaso —preguntó— el desdoblamiento psicológico, que la gracia del poeta sólo esboza, de la zapaterilla que se fabrica una imagen galana del marido ausente, no cae dentro de las palabras que pronuncia uno de los “sei personaggi in cerca d’autore”?». Lo mismo se hubiera podido decir, ciertamente, de *Mariana Pineda* —Mariana, como la zapatera, idealiza a su ausente pareja—, y aquí intuía el catalán la presencia de un tema que, con el tiempo, se revelaría como fundamental dentro del mundo lorquiano.<sup>[23]</sup>

Tres noches antes del estreno de *La zapatera prodigiosa*, Margarita Xirgu había dado a conocer en el Español, el 21 de diciembre, un programa insólito. Se trataba de una representación del auto *El gran teatro del mundo* de Calderón; del paso de Lope de Rueda *Las aceitunas*; y del también auto, anónimo esta vez, *Las donas que envió Adán a Nuestra Señora*. En una entrevista publicada a principios de septiembre, la actriz catalana, al indicar el programa que tenía proyectado para su temporada en el Español, había dicho, al hablar de los autos sacramentales que quería montar, que debía la idea a sus amigos de Granada, y, especialmente, a Fernando de los Ríos.<sup>[24]</sup>

Efectivamente, para las fiestas del Corpus de 1927, cuando la Xirgu y Lorca preparaban en Barcelona el estreno de *Mariana Pineda*, Antonio Gallego Burín, Hermenegildo Lanz y otros compañeros habían montado en Granada, al aire libre, *El gran teatro del mundo*, con notable éxito.<sup>[25]</sup>

Mientras se ensayaba *La zapatera prodigiosa*, pues, también se preparaban los dos autos y el paso de Lope de Rueda. Inevitablemente, Lorca seguiría con interés los ensayos de estas obras además de la suya, y es de suponer que estaría presente en su estreno. Todo ello tiene su importancia como antecedente de la labor que, dentro de un año, empezará a llevar a cabo con el Teatro Universitario La Barraca, uno de cuyos primeros montajes sería el del auto *La vida es sueño*, de Calderón.

Inmediatamente después del estreno de *La zapatera* —cuyo éxito fue comentado por *El Defensor de Granada* el 27 de diciembre—, Federico volvió a la casa paterna para pasar con su familia las Navidades.<sup>[26]</sup> Antes de salir de Madrid, o tal vez en la propia Granada, concedió una entrevista a un redactor de *La Gaceta Literaria*, Rodolfo Gil Benumeya, que fue muy inteligentemente conducida por éste y que arroja una penetrante luz sobre las preocupaciones del poeta en estos momentos.

Si, en su entrevista de tres meses antes con Miguel Pérez Ferrero, Lorca había declarado que traía de América tres libros, ahora afirma que tiene cuatro: de teatro, de poesía y de «impresiones neoyorquinas». Se supone que este último, titulado *La ciudad*, es el llamado en la anterior entrevista *Nueva York*. «Es una puesta en contacto de mi mundo poético con el mundo poético de Nueva York —explica—. En medio de ambos están los pueblos tristes de África y sus alrededores, perdidos en Norteamérica. Los judíos. Los sirios. Y los negros. ¡Sobre todo los negros! Con su tristeza se han hecho el eje espiritual de aquella América. El negro que está tan cerca de la naturaleza humana pura y de la otra naturaleza. ¡Ese negro que se saca música hasta de los bolsillos!». Y Lorca añade una aseveración tan contundente como, sin

duda a sabiendas, falta de exactitud: «Fuera del arte negro, no queda en los Estados Unidos más que mecánica y automatismo».

El poeta demuestra a continuación que la admiración que siente por los negros de Estados Unidos no es ajena a la contribución de éstos al teatro moderno. Y como sabemos que por estas fechas no cesa de hablar de su drama *El público* como lo mejor que ha creado hasta entonces, no podemos dudar de su sinceridad al declarar a Gil Benumeya: «El teatro nuevo, avanzado de formas y teoría, es mi mayor preocupación. Nueva York es un sitio único para tomarle el pulso al nuevo arte teatral. Los mejores actores que he visto han sido también negros. Mimos insuperables. La revista negra va sustituyendo la revista blanca. El arte blanco se va quedando para las minorías. El público quiere siempre teatro negro, deliran por él».

El hecho de que el poeta sobrevalore la contribución de los negros al teatro contemporáneo norteamericano es lo de menos: ha visto en Nueva York excelente teatro moderno y quiere emularlo. Esto es lo que cuenta.

Escuchando al poeta, Gil Benumeya recuerda el pasaje de la novela de Angel Ganivet, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, en que, desde lo alto de Sierra Nevada, el héroe mira hacia África y medita sobre la liberación de todos los pueblos del vasto continente. Y pregunta: «¿No era de Granada Ganivet? ¿[No] era Ganivet el mayor amigo de esa África misteriosa, inundada de sombra dentro y fuera de su propia alma, el África del pozo, la caverna y la alcantarilla? Sí ... Y García Lorca, granadino, puesto bajo el signo del mismo totem». Federico admiraba profundamente al malogrado escritor granadino, suicidado el mismo año 1898 en que había nacido él, y es casi seguro que conocía el maravilloso panorama a que se refiere Gil Benumeya. Genial intuición, pues, la de este entrevistador, al vincular el interés de Lorca por los negros norteamericanos, esclavos del hombre blanco, con la visión ganivetiana de tantos pueblos africanos sujetos al «yugo corruptor de Europa».\*

\* Véase nuestro comentario anterior sobre este pasaje de Ganivet, pp. 83-85.

En los comentarios insertos en esta entrevista, Gil Benumeya demuestra su hondo conocimiento de la sicología granadina. Ve a Lorca como un «califa en tono menor» y le caracteriza de «purísimo ejemplo del granadinismo más granadinamente granadino».

Con entrevistador tan comprensivo e informado, el poeta se explaya sobre lo que para él significa ser granadino, y hace una de sus declaraciones más rotundas al respecto: «Yo creo que el ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío..., del morisco, que todos llevamos dentro». Estas palabras adquieren una especial fuerza al pronunciarse después de la visita de Lorca a Nueva York, y dan a entender que ha sido allí, perdido en el vientre de la terrible metrópoli, donde el poeta se ha dado cabal cuenta de la significación universal que puede tener el ser hijo de Granada.

Y no es sorprendente, después de afirmación tan tajante, que la conversación fluya ahora hacia el *Romancero gitano*, libro que, como se apresura a aclarar Lorca, «ya pertenece al pasado». La estancia en Nueva York ha servido, entre otras cosas, para que vea el *Romancero gitano* con más objetividad. Al volver a España se encuentra con que el libro, en su ausencia, se ha convertido en realmente celeberrimo y que a él, su autor, los ignorantes le tienen ya por un genial gitano granadino. Todo ello le molesta profundamente, por lo cual hace ahora esta puntualización a Gil Benumeya: «El *Romancero gitano* no es gitano más que en algún trozo al principio. En su esencia es un retablo andaluz de todo el andalucismo. Al menos como yo lo veo. Es un canto andaluz en el que los gitanos sirven de estribillo. Reúno todos los elementos poéticos locales y les pongo la etiqueta más fácilmente visible. Romances de varios personajes aparentes, que tienen un solo personaje esencial: Granada».<sup>[27]</sup>

Si lo que más le preocupa ahora es el teatro contemporáneo, la cartelera de Madrid le da poca razón para sentirse satisfecho ante la situación del arte dramático español, como constata al volver a la capital desde Granada a mediados de enero de 1931. Es cierto que *La zapatera prodigiosa* aún no ha desaparecido de la del Español, y que, en el Fontalba, la actriz argentina Lola Membrives lleva a cabo una interesante temporada, estrenando el 19 de enero una obra de Eugene O'Neill, *Anna Christie*, la primera del dramaturgo norteamericano que se monta en España.<sup>[28]</sup> Pero la verdad es que lo que realmente interesa a los madrileños en estos momentos es el cine. Las salas se están multiplicando —hay ya veinticuatro en la capital—, y este enero se forman colas para ver a Buster Keaton en *El colegial*, a Rodolfo Valentino en *El águila* o *Sin novedad en el frente*.<sup>[29]</sup>

El 17 de enero Margarita Xirgu estrena en el Español una nueva obra de Eduardo Marquina, *Fuente escondida*. El éxito es rotundo, y *La zapatera prodigiosa* desaparece de la cartelera del principal teatro de la Villa y Corte.<sup>[30]</sup> Si del Premio Nobel Jacinto Benavente, figura consagrada del teatro español, no se podía ya esperar ninguna renovación de los escenarios nacionales, tampoco cabía pedírsela a

Marquina, por cuyo teatro Lorca no podía sentir gran respeto. Ello no impide, sin embargo, que el poeta, reconociendo lo que le debía personalmente, firmara por estas fechas la convocatoria de un banquete en homenaje al dramaturgo.<sup>[31]</sup>

En medio de este panorama tan gris se produce un acontecimiento sensacional cuando, el 26 de febrero, Rafael Alberti estrena en el teatro de la Zarzuela una nueva obra suya, *El hombre deshabitado*. Obra breve, denominada «auto» por el poeta —la llamará después «una especie de auto sacramental, claro que sin sacramento»—,<sup>[32]</sup> en la cual reaparecen el desaliento que impregna *Sobre los ángeles* y el tema de la pérdida de identidad del hombre contemporáneo, de «los hombres y mujeres sin vida, muertos de pie, que andan a tropezones por todas las calles del Universo». Caretas, maniqués sonámbulos, trajes vacíos, apariencias debajo de las cuales se esconden la traición, un Creador criminal, asesino, que rodea al Hombre de tentaciones sólo para perderle: es el Alberti asqueado, rebelde, iconoclasta que ya es un nombre famoso en Madrid.<sup>[33]</sup>

El estreno de *El hombre deshabitado* es todo un triunfo para Alberti. El teatro está prácticamente tomado por amigos y partidarios del autor izquierdista, y éste, al caer el telón final, lanza desde el escenario un vibrante «¡Viva el exterminio y muera la podredumbre de todo el actual teatro español!».<sup>[34]</sup> Según el propio Alberti, el teatro se dividió en dos bandos, de podridos y no podridos, y Jacinto Benavente y los hermanos Álvarez Quintero abandonaron la sala «en medio de una larga rechifla».<sup>[35]</sup>

El 5 de marzo se celebró en el mismo teatro de la Zarzuela, después de una representación de la obra de Alberti, un homenaje a la actriz que encarnaba el personaje de la Mujer, la mexicana María Teresa Montoya. El acto fue organizado por la agrupación de Amigos del Nuevo Teatro Universal, entre cuyos animadores, con Lorca, se contaban Pedro Salinas, Gregorio Marañón, Ramón Pérez de Ayala, Salvador Bacarisse y el incansable Cipriano Rivas Cherif. Ante un teatro totalmente lleno se leyeron las adhesiones al homenaje, y fueron acogidas con una gran ovación la de quien iba a ser muy pronto presidente de la República, Niceto Alcalá-Zamora y Torres, y la del líder socialista Francisco Largo Caballero. Sonó también el nombre de Fernando de los Ríos —preso, como los dos precedentes, en la cárcel Modelo de Madrid a raíz de los sucesos del 15 de diciembre—, y, al ser leído, como fin de fiesta, un telegrama de Miguel de Unamuno, hubo una «verdadera explosión de gritos entusiastas».<sup>[36]</sup>

Otra excepción al aburrimiento del teatro madrileño en aquellos momentos era la actriz argentina Lola Membrives, quien, con su marido Juan Reforzo, ocupaba

entonces el Fontalba, en la Gran Vía, teatro donde en 1927 Lorca había estrenado *Mariana Pineda*. Lola Membrives era actriz de fuerte personalidad, y había llevado a cabo en Argentina una importantísima labor en pro del teatro contemporáneo español. Allí, recientemente, acababa de dedicar una temporada casi en exclusiva a autores españoles, representando, entre otras obras, *Señora ama*, *La malquerida*, *Los intereses creados*, *La noche del sábado*, *Pepa Doncel*, de Benavente; *La Lola se va a los puertos* y *Las adelfas*, de los hermanos Machado; y *Realidad*, de Pérez Galdós. Ahora, en Madrid, acaba de estrenar, el 19 de marzo —después de dos meses representando las obras mencionadas y *Anna Christie*, de O'Neill—, *El hombre que se deja querer*, de Bernard Shaw, que estará varias semanas en cartel.<sup>[37]</sup>

A finales de marzo Lorca visita a Lola Membrives en su camerino, acompañado de Ignacio Sánchez Mejías y Rafael Alberti. «La joven trinidad iconoclasta»: así los denomina el redactor del *Heraldo* Juan G. Olmedilla, testigo de su llegada. En aquel momento están saludando a la actriz los hermanos Quintero, acerca de quienes la opinión de Federico es francamente negativa; y, ante la irrupción jovial de los tres amigos, «aquellos otros esclarecidos representantes de medio siglo de teatro se retiran con discreción elegante».<sup>[38]</sup>

Lorca no tarda en entablar amistad con Lola Membrives, que dentro de poco volverá a Buenos Aires, ciudad cosmopolita donde, como señala la actriz a Olmedilla, el público está acostumbrado a disfrutar de los «mejores espectáculos del mundo» y donde tiene verdadera discriminación. Es tal vez durante sus conversaciones con la Membrives cuando nace el deseo de Lorca de probar fortuna en la gran ciudad del Plata. Y en 1933 será ella quien, en un brillante montaje de *Bodas de sangre*, convierta a Lorca en figura famosísima en Argentina.

Entretanto otra faceta de la polivalente personalidad artística de Lorca está acaparando la atención del mundo de la cultura, pues La Voz de su Amo acaba de anunciar, en sus catálogos de febrero y marzo, el lanzamiento al mercado de una serie de discos titulada *Canciones populares antiguas*, armonizadas e interpretadas al piano por el poeta granadino y cantadas por Encarnación López Júlvez, *la Argentinita*, amiga de Federico desde la llegada del poeta a Madrid en 1919. Durante meses los dos habían ensayado las canciones en el piso que compartía Encarnación con su hermana Pilar en la calle del General Arrando, 42.<sup>[39]</sup> Ya perfeccionada la interpretación, las canciones se habían registrado en los estudios de La Voz de su Amo en Madrid. El 13 de marzo Adolfo Salazar reseña en *El Sol* el primer disco, que integran «Las tres hojas» y «Romance pascual de los peregrinitos» (que, como insiste el famoso crítico musical e íntimo amigo del poeta, debería leerse, correctamente, de los «pelegrinitos»). Salazar, nada dado a exageraciones, elogia



calurosamente el trabajo de los dos artistas, declarando que si Encarnación López canta de «un modo llano y natural, muy en el estilo de una mocita del pueblo», las armonizaciones de Lorca han sido hechas «de un modo sencillo, estrictamente popular, pero con un buen gusto infalible y un sentimiento exacto de lo que corresponde a ese estilo popular». El crítico sólo echa de menos un estudio de Lorca que acompañe las canciones registradas, y recomienda a La Voz de su Amo que se reúnan los discos previstos en forma de álbum.<sup>[40]</sup> Durante los próximos meses irán apareciendo los cuatro que faltan, y que contendrán «Sevillanas del siglo XVIII», «Los cuatro muleros», «Anda jaleo», «Zorongo gitano», «Romance de los mozos de Monleón», «Nana de Sevilla», «El café de Chinitas» y la «Canción antigua de las morillas».

Estos discos tendrán un considerable éxito —difícil ahora de medir con precisión sin tener las liquidaciones a la vista—, y la eficaz colaboración del poeta-músico y de la bailarina-cantante acrecentó la fama de ambos además de lanzar por el mundo la belleza y la gracia de la canción popular española.

Lorca está encantado con la colaboración, y le escribirá a Encarnación López desde Granada aquel verano para decirle que sus hermanas —«*fervientas* admiradoras» de la bailarina— ponen a toda hora los discos «que, entre paréntesis, son estupendos».<sup>[41]</sup> Desde Oxford, donde ahora enseña, le escribe Jorge Guillén: «Te he oído y oiré en el gramófono. ¡Muy bien!». En Oxford está también Federico de Onís, que ha organizado unos coros que darán pronto un concierto. Guillén lamenta que no pueda asistir Lorca, quien, según se desprende de la misma carta, había sido invitado.<sup>[42]</sup>

El 10 de abril, en vísperas de las elecciones municipales y cuando se registra por todo el país un creciente fervor republicano, llega a Madrid procedente de Mallorca la hispanista Mathilde Pomès, traductora al francés de los poetas de la generación de 1927. No ha visto a Federico desde aquel breve reencuentro en París, en junio de 1929, y se desvive por reanudar su amistad con él. Así, a la mañana siguiente, después de una visita al Prado, se dirige al estudio que ocupa ahora el poeta en la calle de Ayala, número 60 (pronto, al cambiarse los números, el 72).

Son las once y media. Lorca, según su costumbre, acaba de despertarse y está todavía en pijama. Pero no importa. Sentado ante el piano, canta para Mathilde algunas canciones populares recogidas por él en La Habana. Luego es el turno de cantos asturianos, castellanos, leoneses...

Pasan dos horas sin que la Pomès se dé cuenta del tiempo transcurrido.

Mientras, finalmente, el poeta desaparece para vestirse, la hispanista saca furtivamente un cuadernito para hacer el inventario de la habitación. Primero apunta los títulos de los libros que se amontonan sobre la mesa de trabajo. Allí están la Biblia; la *Divina Comedia* en italiano; las obras completas de Shakespeare en inglés, en un solo tomo; los *Chinese Poems*, en traducción de Arthur Waley; dos volúmenes, en francés, de la colección «Ars Una» (*France y Angleterre*); el tomo XXXII de la «Biblioteca Rivadeneyra» (*Líricos españoles*); tomos de José Zorrilla, Lope de Rueda, Tirso de Molina (*La villana de Vallecas*); y *Calisto y Melibea*.

Sobre la mesa, entre los libros, hay una gran caja de lápices de colores. En una de las paredes, un dibujo del poeta representa a unos marineros delante de una taberna. A su lado cuelga un cuadro de Dalí, probablemente el bodegón conocido como *Botella de ron con sifón* (1924), y posteriormente *Naturaleza muerta*, regalado al poeta en los días de la Residencia de Estudiantes. Sobre el piano vertical se encuentran la partitura del *Don Juan* de Mozart y un tomo del *Cancionero popular español* de Pedrell. La obra del gran maestro catalán era, desde hacía varios años, un «breviario» musical del cual nunca se separaba el poeta,<sup>[43]</sup> y fuente principal de sus vastos conocimientos del folklore nacional.

Algunos cobres viejos y dos tapices alpujarreños, con dibujos populares de vivos colores violeta, negros y rojos sobre un fondo blanco, completan el inventario.

Antes de salir del estudio, camino del restaurante donde son esperados desde hace una hora, Lorca busca en un cajón y regala a Mathilde una *suite* inédita, de su primera época —se trata de *Poema de la feria*—, un autorretrato de la serie neoyorquina en que el poeta, atacado por la «bestia», trata de protegerse (la hispanista no parece entender en absoluto el tema del dibujo) y, luego, despegándolo del tabique, el dibujo de los marineros ya descrito por la hispanista en su cuadernito.<sup>[44]</sup>

Se comprende, viendo la fotografía del grupo que aquella tarde esperaba a Mathilde Pomès en el restaurante Buenavista de la calle de Alcalá, la inquietud de la hispanista por llegar sin excesivo retraso. Pues allí se había reunido para ofrecerle una comida amistosa una amplia representación de la que sería llamada Generación de 1927, acompañada de otros amigos: están presentes el poeta mexicano Jaime Torres Bodet, Ángel Vegue y Goldoni, el librero León Sánchez Cuesta, el músico Óscar Esplá (autor de las ilustraciones musicales de *El hombre deshabitado* de Alberti), José Bergamín, los poetas Pedro Salinas, Luis Cernuda y Claudio de la Torre, y el «cónsul general de la poesía», Juan Guerrero Ruiz. En medio del grupo, el recién levantado Lorca, luciendo traje claro y corbata a rayas, sonríe radiante.

Se puede tener la seguridad de que durante el ágape se habló de las elecciones municipales que se iban a celebrar al día siguiente, y de la probabilidad de que dentro de muy poco se instaurara la Segunda República.

El día 12 de abril de 1931 amaneció despejado en casi todo el territorio español, a pesar del refrán que dice aquello de que «en abril, las aguas mil». Entre un inmenso júbilo el pueblo acudió a los colegios electorales, que se abrieron a las ocho de la mañana, dispuesto a dar al traste con los ayuntamientos herederos de la Dictadura.

Aquella mañana Carlos Morla Lynch se encuentra casualmente con Federico en la Puerta del Sol y se sientan a una mesa a tomar un café. A la plaza va llegando una multitud vociferante. De pronto se produce un alboroto, y la policía carga sable en mano, pero con la hoja en posición plana, contra los manifestantes. «Se siente —escribe Morla— el vendaval precursor de una hecatombe. Circulan numerosos taxis que lucen adheridas a sus carrocerías proclamas republicanas. Y son ruidosamente aplaudidos por la multitud, que luego es disuelta por los agentes de la seguridad».<sup>[45]</sup>

Más tarde, aquella mañana, Lorca —ya sin Morla Lynch, cuyo retocado diario publicado en pleno franquismo no siempre ofrece garantías de exactitud— experimenta en su propia carne lo que puede ser una carga a caballo de la Guardia Civil.

Estaba sentado con Rafael Martínez Nadal en la terraza de la Granja del Henar, en la calle de Alcalá, cuando vieron bajar una manifestación republicana en dirección a Cibeles. Nadal propuso que se uniesen a los manifestantes, y Federico se levantó en el acto, sorprendiendo con ello a su amigo. «¡Sí, sí, vamos, tenemos que ir!».

Al entrar la manifestación en el paseo de Recoletos, con Nadal y Lorca en primera fila, surge de pronto una veintena de guardias civiles que le corta el paso a la multitud. Hay disparos, y los manifestantes huyen en desbandada, Nadal entre ellos. Luego vuelve la cabeza. «En medio del paseo desierto —ha recordado—, Federico caminaba lo más de prisa que su defecto físico le permitía. Su traje claro lo convertía en un blanco perfecto. Cuando, una hora más tarde, nos sentamos de nuevo en la Granja, aún seguía exaltado y furioso: “¡Este régimen tiene que caer! ¡Asesinos de estudiantes y de poetas!”».<sup>[46]</sup>

Francisco Vega Díaz, luego célebre cirujano cardíaco, estuvo también en la manifestación, en segunda o tercera fila. Después fue a la Granja del Henar, donde presencié la tumultuosa llegada de Lorca:

Bruscamente hizo su aparición Federico García Lorca, demudado, sudoroso, exhalando emoción, con el cuello desabrochado y secándose la frente con un pañuelo levemente ensangrentado, porque en una caída se había hecho una herida insignificante en un dedo; la manga de su chaqueta gris toda empolvada. De cuando en cuando se chupaba el dedo traumatizado. Empezó a relatar en voz alta lo sucedido con una exuberancia verbal, unos matices, un vocabulario y una mímica realmente fantásticos. A borbotones le brotaban las palabras con que expresaba su sobresalto, y tal era la ansiedad ambiental que alguien le hizo subir a una de las mesas de mármol para que todos los presentes pudieran oír el relato que había iniciado. Puedo decir que en toda la obra de García Lorca no he visto nada que se pueda comparar a lo que, como un torrente que parecía inextinguible, dijo en sólo unos minutos, volviéndose hacia uno y otro lado.<sup>[47]</sup>

Aquella noche se difunde por toda España la noticia de que los progresistas han arrasado en las municipales. Dos días después, sin que se derrame una gota de sangre, se proclama la República y el rey Alfonso XIII abandona el país.

Como una fruta podrida había caído la Monarquía. Y se había abierto de pronto la esperanza de una nueva España democrática. La alegría de la gran mayoría de los españoles, Federico García Lorca entre ellos, es incontenible.

## 1931. LA REPÚBLICA Y LA BATALLA CULTURAL

**Hacia un Estado laico**

Por sus conversaciones con Fernando de los Ríos, así como con otros amigos muy politizados, entre ellos Rafael Alberti, Lorca debió entender que una de las grandes batallas que se iba a librar en la España republicana sería la de la educación primaria y secundaria.

Durante siglos ésta había estado mayormente en manos de la Iglesia católica, y los republicanos estaban decididos a sacudir tal yugo, haciendo que, en un país profundamente atrasado con un 32,4 por ciento de analfabetos y 1.500.000 niños sin escuela —la población española era entonces de 25.000.000—, se instaurara por fin un sistema de instrucción pública laica y equitativa que sentara las bases de una verdadera democracia. Se preveía, con razón, que la oposición de la Iglesia iba a ser encarnizada.<sup>[1]</sup>

Según las estimaciones republicanas, hacían falta 27.150 escuelas. Ello era la viva demostración del pantano cultural y social en que había caído la España de Alfonso XIII y del general Primo de Rivera. El Gobierno provisional elaboró inmediatamente un plan quinquenal para la creación de las escuelas que se precisaban, con la meta de edificar 7.000 en el primer año y 5.000 en cada uno de los cuatro años sucesivos. De hecho, la República —antes de la llegada al poder de las derechas en 1933— conseguirá construir 7.000 escuelas en 1931, 2.580 en 1932 y 3.990 en 1933, un total de 13.570. La importancia de este logro descomunal, alcanzado en dos años y medio, la da el hecho de que en treinta años de Monarquía sólo se habían construido 11.128.<sup>[2]</sup>

Al mismo tiempo se dignificó la profesión de la enseñanza —hasta entonces socialmente menospreciada—, poniendo especial énfasis en la educación primaria,

subiendo los sueldos en un 50 por ciento y creando 5.000 nuevos puestos de maestros nacionales.<sup>[3]</sup>

La reacción de la Iglesia ante la proyectada reforma de la enseñanza, así como ante otros propósitos renovadores de los republicanos, no se hizo esperar. Cuando la República ni siquiera contaba tres semanas de vida, el cardenal Segura, arzobispo de Toledo y primado de España, arremetió en su carta pastoral del 7 de mayo de 1931 contra lo que ocurría. En ella se refería a la peligrosa amenaza que suponían los proyectos republicanos para los «derechos» de la Iglesia, y se recomendaba a las españolas, en consecuencia, la organización de una cruzada de oraciones. La pastoral aludía a lo acaecido en Baviera en 1919, cuando los católicos intervinieron para salvar al país de una corta ocupación bolchevique, «sugiriendo, por tanto, por su analogía —comenta Gabriel Jackson—, que el Gobierno provisional de la segunda República era de la misma categoría que el régimen comunista de la breve revolución bávara. Por ataques a los derechos de la Iglesia, el cardenal entendía la bien conocida determinación del nuevo régimen de separar la Iglesia del Estado, organizar un sistema de escuela laica e introducir el matrimonio civil y el divorcio».<sup>[4]</sup>

La actitud de la Iglesia —el Vaticano, además, no reconoció en seguida a la República y el 30 de mayo negó su *placet* al embajador español Luis Zulueta—<sup>[5]</sup> provocó la ira de la izquierda, ira no ajena, cabe pensarlo, a la quema de seis conventos y de un edificio de los jesuitas que tuvo lugar en Madrid el 11 de mayo. No se supo nunca quiénes habían efectuado estos destrozos, pero el hecho es que los incendios fueron utilizados a fondo por la oposición derechista y tuvieron el efecto de endurecer, al mes apenas de la instauración de la República, la actitud de los clericales.<sup>[6]</sup>

Lorca narraría a un periodista, no mucho tiempo después, un incidente que, según él, le había ocurrido el día de los disturbios. Leemos en *El Sol*:

Federico García Lorca, el gran poeta de la Andalucía honda, es un hombre que no ha mentado jamás. De vez en cuando dice medias verdades, a las que se llama entre sus amigos «verdades de cante chico». Como quien dice, fandanguillos del Alonso.

Una «verdad de cante chico» es ésta: que el día de la quema de los conventos se encontró dos señorinas muy estrafalarias con una máquina de escribir portátil. Él en seguida conoció que eran dos monjitas espantadas como corzas. Como la corza mística de San Juan de la Cruz. Y él las metió en un «taxi». Y ellas le dijeron:

«Caballero: Usted parece un buen cristiano, y le vamos a decir lo que llevamos en esta funda de máquina de escribir: llevamos el Santísimo». «Yo —dice Federico abriendo las vocales y los ojos desmesuradamente— caí de “rodiya”».<sup>[7]</sup>

Estos acontecimientos coincidieron con la publicación del *Poema del cante jondo*, a finales de mayo. Era el primer libro que Lorca había dado a la imprenta desde la aparición del *Romancero gitano* y, para los que conocían sus poemas norteamericanos y *El público*, debió de parecer un extraño salto atrás, ya que la mayoría de las composiciones se remontaban a los años 1921 y 1922. Sea como fuere, llama la atención la decisión por parte del «gran poeta de la Andalucía honda» —como le llama el redactor de *El Sol* en el artículo que se acaba de citar— de editar ahora este libro. Y aunque respecto a tal decisión no poseemos la información que quisiéramos —¿partió la idea de publicarlo de la editorial Ulises, o fue propuesta del poeta?—, tal vez no sea indiferente el hecho de que en estos mismos momentos, al parecer, cuajaba el proyecto de escribir *Bodas de sangre*. Proyecto que implicaba un nuevo buceo en el mundo mítico del *Poema del cante jondo* y de su sucesor el *Romancero gitano*.<sup>[8]</sup>

De todas maneras, el *Poema del cante jondo* tuvo un considerable éxito y fue reseñado elogiosamente en diversas publicaciones. Especialmente brillante fue el comentario del escritor, poeta y periodista gallego Eugenio Montes, a quien Lorca había conocido en la Residencia de Estudiantes. Para Montes, Lorca viene a ser una suerte de Heinrich Schliemann poético, un poeta arqueólogo que ha descubierto, bajo las apariencias de su Andalucía natal, las profundas capas de civilizaciones antiquísimas, «la identidad absoluta entre la Andalucía soterrada y la Andalucía externa».<sup>[9]</sup>

Probablemente le sorprendió a Lorca la reacción ante el libro, allá en Barcelona, de Sebastià Gasch, con quien el granadino había perdido prácticamente contacto. Gasch, que unos años antes había expresado su intensa admiración por *Santa Lucía y San Lázaro*, que Lorca le había dedicado, se mostraba ahora escéptico ante la vena «surrealista» del poeta. *Poema del cante jondo*, según el crítico catalán, representa la mejor etapa de Lorca, la más «intensa y la más pungente». Etapa, añade, «más intensa y más pungente que su producción actual, que se inicia bajo el signo de Salvador Dalí y que después de flirtear con un seudosurrealismo, más vanguardista que superrealista, acaba de culminar con sus poemas neoyorquinos y con el libro sobre el barrio negro de Harlem, de próxima aparición».<sup>[10]</sup>

Era cierto que en estos momentos Lorca padecía un verdadero acoso por parte de editores deseosos de dar a luz su producción norteamericana, pero se

resistía a tales presiones explicando que sólo publicaría la obra si accedían a sus condiciones. «El libro sigue disponible, pero soy exigente», había declarado en febrero.<sup>[11]</sup>

El Gobierno provisional de la República, entregado a la realización de su vasto programa de reforma en el campo educativo y cultural, creó, por decreto del 29 de mayo de 1931, las Misiones Pedagógicas, cuyo patronato era presidido por Manuel Bartolomé de Cossío, fiel colaborador de Francisco Giner de los Ríos en la Institución Libre de Enseñanza y autor de un importante libro sobre el Greco. Era propósito de las Misiones, especificaba el decreto, «llevar a las gentes, con preferencia a las que habitan en localidades rurales, el aliento del progreso y los medios de participar en él, en sus estímulos morales y en los ejemplos del avance universal, de modo que los pueblos todos de España, aun los apartados, participen en las ventajas y goces notables reservados hoy a los centros urbanos».<sup>[12]</sup>

Propósito noble que en seguida despertó el fervoroso entusiasmo de los jóvenes estudiantes que habían luchado contra la dictadura de Primo de Rivera, y que ahora veían convertirse en realidad sus sueños de libertad y de progreso. El decreto había previsto tres órdenes de actividades encaminadas a llevar cultura al pueblo y que se han resumido así:

#### CULTURA GENERAL

Establecimiento de bibliotecas. Organización de lecturas y conferencias públicas, de sesiones de cinematógrafo y musicales, de exposiciones reducidas de obras de arte, etc.

#### ORIENTACIÓN PEDAGÓGICA

Visitas a escuelas rurales y urbanas, seguidas de semanas o quincenas pedagógicas, a las que pueden asistir los maestros de las localidades vecinas. Lecciones prácticas de letras y ciencias en las escuelas. Examen de la realidad natural y social que rodea a las escuelas. Excursiones con los maestros y niños. Aplicación posible de los recursos educativos anteriormente mencionados.

#### EDUCACIÓN CIUDADANA



Reuniones públicas donde se afirmen los modernos principios democráticos. Conferencias y lecturas donde se examinen las cuestiones pertinentes a la estructura del Estado y sus poderes, administración pública y sus organismos, participación ciudadana en ella y en la actividad política, etc.<sup>[13]</sup>

Era un valiente y ambicioso programa, y Lorca se sentía plenamente identificado con los propósitos de los «misioneros patológicos», como los llamaría, bromeando, en más de una ocasión, así como con otros proyectos culturales de la República.

El 28 de junio se celebran las elecciones generales a las Cortes Constituyentes, que dan una amplia victoria a la conjunción socialista-republicana. Parece ser que, a pesar de todas las dificultades, la nueva España progresista se va sentando sobre cimientos cada día más firmes.

Lorca, que por estas fechas padece un ligero derrame sinovial,<sup>[14]</sup> volverá pronto a Granada para las vacaciones. Pero antes, a primeros de julio, se anuncia que dará una lectura de *El público* para unos amigos escogidos: Regino Sáinz de la Maza, Samuel Ros, Miguel Pérez Ferrero, Carlos Arniches, Antonio Vico y algún otro. Es evidente que, con el cambio de clima político y la permisividad que ahora empieza a imperar en España, el poeta vuelve a pensar en la posibilidad de estrenar esta obra, que considera lo mejor que ha producido en teatro hasta la fecha.<sup>[15]</sup>

De regreso a Granada, trabaja intensamente, como suele hacerlo en verano, lejos del traqueteo social de la capital, lo cual no le impide cartearse con Regino Sáinz de la Maza y Carlos Morla Lynch, dos de sus amigos predilectos en estos momentos. El 19 de agosto termina *Así que pasen cinco años*, escribiéndole a Regino poco tiempo después que está «*en cierto modo* satisfecho» con la obra, y que lleva mediado «el drama para la Xirgu». Es muy probable que se trate de *Bodas de sangre*, aunque no se conoce documento que lo confirme. Además, dice que ha compuesto un libro, *Poemas para los muertos*, que considera «de lo más intenso que ha salido de mi mano». Y continúa: «He sido como una fuente. Día, tarde y noche escribiendo. Algunas veces he tenido fiebre como los antiguos románticos, pero sin perder esta inmensa alegría consciente de crear».<sup>[16]</sup>

Lorca no publicará nunca un libro titulado *Poemas para los muertos*, y es difícil saber a qué composiciones, de las conocidas hoy, se refería. Quizás incluía algunas de las que integrarían el *Diván del Tamarit* y *Tierra y Luna* —libros tampoco

publicados en vida del autor —, pues el poema «Jazmín, Toro y Niño» —después titulado «Casida del sueño al aire libre»— está fechado 21 de agosto de 1931.<sup>[17]</sup>

Dos días antes ha estampado el poeta en la última hoja del manuscrito de *Así que pasen cinco años*: «Granada 19 de Agosto 1931 — Huerta de San Vicente».<sup>[18]</sup>

### *Así que pasen cinco años*

No tenemos noticias acerca de la gestación de esta «leyenda del tiempo», como la subtituló el poeta, y sólo unas brevísimas alusiones del autor a su intención en la misma —ninguna contemporánea con la redacción de la obra—, alusiones quién sabe si correctamente apuntadas por los periodistas de turno. «*Así que pasen cinco años*, la leyenda del tiempo, cuyo tema es éste: el tiempo que pasa», dirá Lorca en 1933.<sup>[19]</sup> Y unos meses después, en Argentina, hablando de las obras que, según el redactor, «no tiene interés ni muchas esperanzas de representar», se refiere a la pieza en estos términos: «Es un misterio, dentro de las características de este género, un misterio sobre el tiempo, escrita en prosa y verso».<sup>[20]</sup>

En Lorca, aplazar el amor es crimen contra la Naturaleza, y trae siempre consecuencias fatales, así como el disfrazar los sentimientos. Los ecos de sus primeros poemas, tan personales, en los cuales se alude obsesivamente al amor perdido, resuenan a través de toda la obra posterior, y tal vez más agudamente en *Así que pasen cinco años* que en ningún otro sitio. «Collige, virgo, rosas»; «Tempus irreparabile fugit»: Lorca nunca olvida los antiguos lemas, ni la expresión poética que han tenido a través de los siglos. Y esta «leyenda del tiempo», como ha dicho Eugenio Granell, comparándola con *Don Perlimplín*, surge indudablemente «de las ansiedades más hondas del artista».<sup>[21]</sup>

Efectivamente, *Así que pasen cinco años* —la fusión más perfecta en todo su teatro de lo ultramoderno y de lo radicalmente popular, de lo tradicional— expresa con supremo arte la angustia del poeta ante la certeza de los destrozos del tiempo, de la muerte y de la soledad amorosa. Tema omnipresente en Lorca, encuentra aquí su más desgarradora plasmación dramática.

El Joven de esta obra encarna las consecuencias del aplazamiento amoroso,

así como la Novia el furioso deseo de vivir aquí y ahora. Ella no utiliza la palabra «impotente» refiriéndose al Joven, pero es lo que se desprende de sus comentarios. Cuando, después del viaje de cinco años, la Novia vuelve a verle, tiene lugar un intercambio bien sintomático:

NOVIA.— ¿Y tú no eras más alto?

JOVEN.— No, no.

NOVIA.— ¿No tenías una sonrisa violenta que era como una garza sobre tu rostro?

JOVEN.— No.

NOVIA.— ¿Y tú no jugabas al rugby?

JOVEN.— Nunca.

NOVIA.— (*Con pasión*). ¿Y no llevabas un caballo de las crines y matabas en un día tres mil faisanes?

JOVEN.— Jamás.

NOVIA.— Entonces... ¿A qué vienes a buscarme?<sup>[22]</sup>

La escena recuerda indefectiblemente el diálogo mantenido en *El paseo de Buster Keaton* —publicado en gallo en 1928— entre *Pamplinas* y la «Americana»:<sup>\*</sup>

**\* Véanse pp. 432-434.**

AMERICANA.— ¿Tiene usted una espada adornada con hojas de mirto? (*Buster Keaton se encoge de hombros y levanta el pie derecho*).

AMERICANA.— ¿Tiene usted un anillo con la piedra envenenada? (*Buster Keaton cierra lentamente los ojos y levanta el pie izquierdo*).

AMERICANA.— ¿Pues entonces?<sup>[23]</sup>

En la escena de la Novia con el Jugador de Rugby, supermacho estilo USA

con quien se escapará en automóvil al final de la obra, la chica subraya, con imágenes arquetípicamente lorquianas, la frigidez del Joven:

¡Qué ascua blanca, qué fuego de marfil derraman tus dientes! Mi novio tenía los dientes helados; me besaba, y sus labios se le cubrían de pequeñas hojas marchitas, eran como labios secos.<sup>[24]</sup>

Parece claro, pues, que se trata de otro caso de impotencia ante la mujer, y no es sorprendente que la crítica de orientación homosexual haya visto en el Joven un trasunto del propio Lorca.<sup>[25]</sup>

Estamos en esta obra ante un esquema triangular muy parecido al de *Bodas de sangre*, por lo cual no se puede soslayar la posibilidad de que *Así que pasen cinco años* se inspire también en parte en el crimen de Níjar de 1928, lo cual no sería extraño ya que parece ser que el poeta empieza a trabajar en *Bodas* este mismo verano. La Novia-el Joven-el Jugador de Rugby corresponden, en la obra posterior, a la Novia-el Novio-Leonardo, y es de notar que si el Jugador de Rugby se asocia inseparablemente con su automóvil, obvio símbolo de potencia sexual, en *Bodas* la misma función le corresponde a un caballo. Se supone, además, que un hombre de la virilidad del Jugador de Rugby tiene un coche «de muchos caballos», y no es baladí que la Novia le relacione con el mismo animal:

Hoy me has besado de una manera distinta. Siempre cambias, amor mío. Ayer no te vi, ¿sabes? Pero estuve viendo al caballo. Era hermoso. Blanco y con los cascos dorados entre el heno de los pesebres. (*Se sienta en un sofá que hay al pie de la cama*). Pero tú eres más hermoso. Porque eres como un dragón.<sup>[26]</sup>

El Maniquí —vestido del traje de boda comprado por el Joven para la Novia— subraya la impotencia heterosexual del muchacho, recurriendo a imágenes equinas que serán desarrolladas en Leonardo:

Tú tienes la culpa.

Pudiste ser para mí

potro de plomo y espuma,

el aire roto en el freno

y el mar atado en la grupa.

Pudiste ser un relincho y  
eres dormida laguna con  
hojas secas y musgo  
donde este traje se pudra.

Mi anillo, señor, mi anillo de oro viejo.<sup>[27]</sup>

La Criada, por su parte, ha notado que el Joven da la mano «muy delicadamente, casi sin apretar»,<sup>[28]</sup> mientras el Amigo se refiere a sus «mejillas de cera».<sup>[29]</sup> Se trata de una verdadera acumulación de signos de falta de virilidad, de muerte. Este Joven, de hecho, es un Viejo, y ello se subraya al ir acompañado de un personaje que lleva, efectivamente, este nombre en el reparto, evidente desdoblamiento suyo.

La Mecnógrafa, a quien ha rechazado el Joven, y a quien tratará de recuperar inútilmente cinco años después —ya es demasiado tarde—, también alude a su impotencia:

Sí, te quiero, pero mucho más. No tienes tú ojos para verme desnuda, ni boca para besar mi cuerpo que nunca se acaba.<sup>[30]</sup>

Se trata otra vez, pues, de un tema insistente y recurrente en Lorca —la impotencia varonil ante la mujer—, y la tentación de ver en el Joven un reflejo del poeta es difícil de resistir.

Es interesante constatar cómo Lorca, una y otra vez, es «anterior a sí mismo». En el angustiado diálogo que tiene lugar entre el Joven y la Mecnógrafa en el bosque (acto III, cuadro 1), surge una reminiscencia del poema «Aire de nocturno» (1919), publicado diez años antes en *Libro de poemas* y cuyo estribillo recalca la ausencia de la persona amada:

¿Qué es eso que suena

Muy lejos?

Amor. El viento en las vidrieras,

¡Amor mío!

El poema expresa, una vez más, el tema del amor perdido, del rechazo amoroso, del amor que pudo ser pero que no fue:

Te puse collares

Con gemas de aurora.

¿Por qué me abandonas

En este camino?

Si te vas muy lejos

Mi pájaro llora

Y la verde viña

No dará su vino<sup>[31]</sup>

En la escena referida, el Joven —que cinco años antes, obsesionado con la Novia, había rechazado a la Mecanógrafa, sin percatarse de que ella era su verdadero amor— trata en vano de recuperar a ésta. Con palabras que glosan «Aire de nocturno», los dos personajes desgranán el tema del amor imposible:

LA MECANÓGRAFA.— ¿Qué es eso que suena muy lejos? EL JOVEN.— Amor, el día que vuelve. ¡Amor mío!<sup>[32]</sup> Pero el amor no espera y ya suena lejos, irrevocable.

Otras reminiscencias en *Así que pasen cinco años* subrayan la identificación del Joven con el propio poeta y demuestran cómo al escribir esta obra aún le removía la angustia amorosa que nutrió todo su poemario juvenil.

Así, la canción recordada por el Amigo 2.<sup>o</sup> —y atribuida a una «mujercilla del agua» vista por éste en una gota de lluvia cuando era niño— pertenece a una *suite* fechada 6 de agosto de 1921, es decir, casi exactamente diez años antes de terminar Lorca *Así que pasen cinco años*.<sup>[33]</sup> *Suite* que expresa el deseo del «yo poético» de regresar a la seguridad de la infancia, con la proximidad envolvente de la madre, y donde aflora, una vez más, el recuerdo de un primer amor perdido para siempre:\*

**\*Véase pp. 301-303**

Yo vuelvo por mis alas,

dejadme volver.

Quiero morirme siendo amanecer.

Quiero morirme siendo

ayer.

Yo vuelvo por mis alas,

dejadme volver.

Quiero morirme siendo manantial.

Quiero morirme fuera de la mar.<sup>[34]</sup>

Hay otros momentos en que se percibe la relación existente entre el Joven y el «yo poético» de los versos escritos cuando Lorca tenía veintitrés años. El Joven se niega a llamar Novia a su prometida, prefiriendo las palabras «niña» o «muchachita»,<sup>[35]</sup> y también llama «niña» a la Mecnógrafa cuando quiere que vuelva a él.<sup>[36]</sup> En la *suite* citada la muchacha amada se llama «niña», y en otra, «Momentos de canción» (10 de julio de 1921), el yo recuerda a la perdida «muchachita de la fuente», evidentemente la misma persona.<sup>[37]</sup> Ello sitúa el amor en un plano casi infantil, preadolescente, y sugiere que el poeta está intentando expresar en la persona del Joven su propia angustia más profunda y su fracaso como amante heterosexual.

Como componente de la acendrada frustración tanto del Joven como del Maniquí figura la obsesión con la esterilidad. Ambos personajes prefiguran a Yerma, y entre ellos se establece un angustioso diálogo cuando confiesa el Maniquí que acaba de robar un traje de niño:

MANIQUÍ.— Las fuentes de leche blanca mojan mis sedas de angustia y un dolor blanco de abeja cubre de rayos mi nuca. Mi hijo. Quiero a mi hijo. Por mi falda lo dibujan estas cintas que me estallan de alegría en la cintura. JOVEN.— Sí, mi hijo: donde llegan y se juntan pájaros de sueño loco y jazmines de cordura. (*Angustiado*). ¿Y si mi niño no llega? Pájaro que el aire cruza no puede cantar.<sup>[38]</sup> Aquí, otra vez, se

impone el recuerdo de *Suites*, en concreto del poema «Bosque de las toronjas de luna», donde leemos:

Mis hijos que no han nacido

me persiguen.

«Padre, no corras, espera,

¡el más chico viene muerto!».

Se cuelgan de mis pupilas.

Canta el gallo.<sup>[39]</sup>

**\* Véanse pp. 353-357**

Para Lorca, deseo y fecundidad forman una sola unidad. Por ello, la Novia, que sólo conoce el amor sexual desde hace dos días, ya presiente la llegada de su hijo, así como el mortal peso de su relación con el Joven, que a continuación romperá:

Dos días tan sólo han bastado para sentirme cargada de cadenas. En los espejos y entre los encajes de la cama oigo ya el gemido de un niño que me persigue.<sup>[40]</sup>

El tema del instinto maternal frustrado es antiguo en la poesía de Lorca, y tarde o temprano tenía que surgir en su teatro. Ya en el poema «Elegía» (1918) el poeta había apostrofado a una pobre soltera granadina —espiada por él y sus amigos— que no sólo anhela el amor sino ser madre, llevando sobre el alma

la pasión hambrienta de besos de fuego

y tu amor de madre que sueña lejanas

visiones de cunas en ambientes quietos,

hilando en los labios lo azul de la nana.<sup>[41]</sup>



Si la obsesión de Lorca con la muerte impregna *El público*, en *Así que pasen cinco años* encuentra tal vez la más patética expresión de toda la obra de quien nunca se liberó del terror a la tumba, del terror a sentirse aún vivo en el ataúd, pudriéndose poco a poco y comido por los gusanos. El Niño, que no quiere que le entierren, recuerda al del poema «Ciudad sin sueño (Nocturno de Brooklyn Bridge)», fechado en Nueva York el 9 de octubre de 1929:

Hay un muerto en el cementerio más lejano  
que se queja tres años  
porque tiene un paisaje seco en la rodilla  
y el niño que enterraron esta mañana lloraba tanto  
que hubo necesidad de llamar a los perros para que callase.<sup>[42]</sup>

El tiempo y la muerte que acechan. En el primer cuadro del último acto de la obra, situado en un bosque con grandes troncos, iluminado con «azules lunares» —antecedente del de *Bodas de sangre* y que mucho debe al de *Sueño de una noche de verano*—, la aparición de Arlequín en guisa de mensajero de ultratumba, así como la del Payaso, vinculan otra vez a Lorca con el circo, los títeres y la *commedia dell'arte*. Canción escalofriante la del Arlequín. El tiempo todo lo destruye:

Sobre la misma columna  
abrazados sueño y tiempo,  
cruza el gemido del niño,  
la lengua rota del viejo.<sup>[43]</sup>

No hay en *Así que pasen cinco años*, como tampoco en *El público*, una sola referencia explícita a España. Sin embargo, por toda la obra afloran reminiscencias de canciones populares asimiladas por el poeta durante su larga infancia en la Vega de Granada, y ahora recordadas o recreadas (linde siempre difusa en Lorca) en función de la aguda nostalgia que impregna esta meditación sobre el tiempo que pasa.<sup>[44]</sup>

En *Así que pasen cinco años* Lorca supo aprovechar a fondo la experiencia que le supuso escribir *El público*, y también, probablemente, las críticas negativas de sus

amigos al escucharlo. Mucho más apretada en su organización que *El público*, *Así que pasen cinco años*, pese a su aparente surrealismo y la atmósfera onírica que la envuelve, tiene una coherencia estructural y temática innegables. La sensación que da la obra de la simultaneidad de lo que ocurre en escena está brillantemente lograda, con posible influencia del *Orfeo* de Cocteau. Aunque ostensiblemente pasan cinco años, la acción termina en la biblioteca donde empieza, y las referencias a la muerte y el entierro del Niño a lo largo de la obra hacen pensar que la sepultura tiene lugar siempre en el presente. Como dice Martínez Nadal, llegamos a tener la impresión de que la acción circular de la obra «ocurre en la mente de los protagonistas».<sup>[45]</sup>

El manuscrito de *Así que pasen cinco años* —regalado algunos años después a Martínez Nadal y reproducido por éste en facsímil— está fechado, como ya se ha señalado, el 19 de agosto de 1931, en la granadina Huerta de San Vicente. Dado el título de la obra, el hecho de que el Amigo 2.º diga que «dentro de cuatro o cinco años existe un pozo en el que caeremos todos»<sup>[46]</sup> y el de que a Lorca le matarán el 18 o 19 de agosto de 1936, exactamente cinco años después, se ha especulado mucho sobre el carácter posiblemente premonitorio de esta «leyenda del tiempo», al final de la cual el Joven muere asesinado, si no de un balazo como será el caso del poeta, por una flecha disparada con el revólver de uno de los jugadores, flecha que —la alusión a Cupido es obvia— le penetra mortalmente el corazón. Hasta qué punto pudiera tener Lorca un presentimiento de su propia muerte no podemos saberlo, aunque indicaciones hay de sobra de que poseía para todo lo relacionado con la muerte una hipersensibilidad que rozaba a veces lo paranormal.

### Nace La Barraca

El poeta, concluida tanta obra, y a pesar de estar contento con su familia, quiere escaparse una temporada de Granada. Por ello le ruega a Regino Sáinz de la Maza, entonces en Santander, que le organice allí unas conferencias («bonito pretexto para ir con vosotros sin demasiado *escándalo* de mis padres, que siempre me quieren tener con ellos, como es natural»). Pero Regino, a quien Federico llama su *manager*, fracasa en el intento. Por ahora, pues, tendrá que quedarse en Granada.<sup>[47]</sup>

Lorca piensa durante todo el verano en la casa de los Morla en Madrid,

donde con tanta confianza se mueve. Sus cartas rebosan ternura hacia el chileno y su mujer Bebé, y aún más cuando se entera de que ha muerto en la capital, después de una cogida, el torero Gitanillo de Triana —Francisco Vega de los Reyes—, gran amigo de Carlos y asiduo de su casa. «Estoy a tu lado —le escribe— porque te entiendo y porque yo también estoy acostumbrado a sufrir por cosas que la gente no comprende ni sospecha».<sup>[48]</sup> ¿Qué cosas? No hay indicio alguno en la versión censurada del diario de Morla de que el poeta fuera homosexual, ni mucho menos de que Federico le hubiera hecho confidencias al respecto. Pero cuesta trabajo creer que no le hubiera hablado al diplomático de sus problemas de orden amoroso, por lo cual el sentido de la alusión citada parece claro.

Cuando se encontraba en Granada, a Lorca le encantaba volver a su pueblo para participar en la feria, que se celebra los tres primeros días de septiembre. Y así lo hace en 1931, con una finalidad muy específica además. Cuando Margarita Xirgu estrenó *Mariana Pineda* en Granada en abril de 1929, poco antes de la salida del poeta para Nueva York, los vecinos de Fuente Vaqueros le habían ofrecido a su hijo predilecto un banquete, durante el cual lanzó la propuesta de crear en el pueblo una biblioteca popular. Ahora, dos años después, con la República instaurada desde hace cinco meses, La Fuente —siempre liberal y progresista— está viviendo la euforia de la joven democracia. El 25 de abril el ayuntamiento ha nombrado hijo adoptivo del pueblo a Fernando de los Ríos, y el 9 de mayo ha pedido al Gobierno provisional de la República la abolición de la pena de muerte y la expulsión de las órdenes religiosas. También se ha procedido al cambio de los nombres de algunas calles. A la de la Iglesia, donde vivió el poeta de niño, se la llama ahora de Federico García Lorca, distinción que éste agradece profundamente. A otras calles se les ha dado el nombre de Galán y García Hernández, «mártires» de la República, de Niceto Alcalá Zamora y de Mariana Pineda. Y en lo referente al proyecto de crear una biblioteca popular, ésta ya existe.

Durante las fiestas, Federico, invitado por el ayuntamiento del pueblo para inaugurar la misma, pronuncia un discurso al aire libre, «cubierto del sol por unos toldos —recuerda Francisco García Lorca, presente en el acto—, rodeado por los columpios y tiros al blanco de la feria, sus músicas y ruidos mudos por la ocasión».<sup>[49]</sup>

Como correspondía en fechas en que se ponía a disposición de los vecinos de Fuente Vaqueros una biblioteca popular, Lorca habló, después de elogiar efusivamente su pueblo, del libro en general: de sus orígenes, de su desarrollo, de su utilidad para crear a hombres y a mujeres libres. El discurso, menos elaborado y más didáctico (dado su público) que las otras conferencias de Lorca, trasmina un

intenso fervor republicano. Y hay en su preámbulo como un eco de *El hombre deshabitado* de Rafael Alberti cuando el poeta, pensando en la virtud que tienen los libros para hacer vivir más intensamente a las personas, declara: «Porque en el mundo no hay más que vida y muerte y existen millones de hombres que hablan, viven, miran, comen, pero están muertos. Más muertos que las piedras y más muertos que los verdaderos muertos que duermen su sueño bajo la tierra, porque tienen el alma muerta. Muerta como un molino que no muele, muerta porque no tiene amor, ni un germen de idea, ni una fe, ni un ansia de liberación, imprescindible en todos los hombres para poderse llamar así... Es éste uno de los problemas, queridos amigos míos, que más me preocupan en el presente momento».

La muerte en vida, la frustración de no poder realizarse, de querer y no poder, es uno de los temas principales —tal vez el único tema— de toda la obra de Lorca. Y cabe preguntarse si la creatividad explosiva del poeta no era en cierta medida una defensa contra el temor de encontrarse, como el «yo» del poema «Canción del naranjo seco», de *Canciones*, «sin toronjas».

De todas maneras, a través de la lectura el hombre puede empezar a forjar su libertad individual. «¡Libros, libros! He aquí una palabra mágica que equivale a decir: “amor, amor”», exclama el poeta ante sus paisanos. Se declara de acuerdo con Ramón Menéndez Pidal, que ha dicho que la República debe ser «Cultura», y explica a sus oyentes —tomando como autoridad a Voltaire— que el mundo civilizado ha sido gobernado por tres o cuatro libros: la Biblia, el Corán, las obras de Confucio y de Zoroastro. Por su parte, vincula la Revolución francesa con la *Encyclopédie* y con Rousseau; y todos los movimientos actuales «societarios, comunistas y socialistas» con otro «gran libro»: *El capital*, de Karl Marx.

La biblioteca pública de Fuente Vaqueros, en el concepto de Lorca, tiene que ser ecléctica, pues en el contraste de las ideas está la auténtica sabiduría. Era una noción que habría alabado Fernando de los Ríos:

Libros de todas tendencias y de todas ideas. Lo mismo las obras divinas, iluminadas, de los místicos y los santos, que las obras encendidas de los revolucionarios y hombres de acción. Que se enfrenten el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, obra cumbre de la poesía española, con las obras de Tolstoi; que se miren frente a frente *La ciudad de Dios* de San Agustín con *Zaratustra* de Nietzsche o *El capital* de Marx. Porque, queridos amigos, todas estas obras están conformes en un punto de amor a la humanidad y elevación del espíritu, y al final, todas se confunden y abrazan en un ideal supremo.

En los últimos momentos del discurso, el poeta, que ha mencionado dos veces a Marx y terminará recordando al «Gran Lenin» (ya llamado así, con g mayúscula, en un poema de 1920),<sup>[50]</sup> hace una rápida alusión a la situación social del país. Todos los hombres, dice, trabajan para la posteridad, «para los que vienen detrás», y tal es el verdadero sentido de todas las revoluciones y, en última instancia, de la vida misma. «Y ahora —prosigue— que la humanidad tiende a que desaparezcan las clases sociales, tal como estaban instituidas, precisa un espíritu de sacrificio y abnegación en todos los sectores, para intensificar la cultura, única salvación de los pueblos».<sup>[51]</sup>

Si a juicio de Lorca las clases sociales tendían a desaparecer, no podemos dudar de que él estaba de acuerdo con esta evolución. En todos sus escritos, desde los más tempranos, se apunta el rechazo del sistema capitalista. La experiencia neoyorquina vino a confirmarle en esta postura. Y con la llegada de la República cree, como tantos españoles, que por fin se van a abrir al pueblo las posibilidades de todo orden de las cuales durante siglos ha sido privado. El discurso —pronunciado sólo dos meses después de la fundación por decreto-ley de las Misiones Pedagógicas, gracias principalmente a Fernando de los Ríos— se puede considerar como la primera afirmación republicana explícita de Lorca, afirmación que, mientras pasan los meses y los años, se hará cada vez más firme.

El poeta volvió a Madrid a mediados de septiembre, y se presentó en seguida en casa de los Morla. «Aparece rozagante, bien peinado, fresco, contento: como hijo pródigo que regresa alegremente al hogar», escribe el chileno en su diario.<sup>[52]</sup> A partir de este otoño su presencia en la casa será casi constante y allí, el 4 de octubre, dará la que parece haber sido su primera lectura privada de *Así que pasen cinco años*.<sup>[53]</sup>

Un día de septiembre, en el parque del Retiro, Federico cuenta a Morla y Salvador Quintero —joven profesor canario muy amigo del poeta y asiduo del salón del diplomático— el argumento de una obra de teatro que quiere escribir, basado según él en un hecho real ocurrido en Andalucía. Se trata del «caso de un muchacho que se enamoró de su jaca». De acuerdo con la censurada versión de Morla, quien admite omitir las escabrosidades prodigadas por Federico, el padre del zagal, al enterarse de la monstruosa aberración sexual que padece su hijo, vende la potranca y luego, al recuperarla el muchacho, la mata. Éste pierde el juicio y, a su vez, da muerte con un hacha a su progenitor.<sup>[54]</sup> Lorca no se olvidó del «caso». En una lista de obras proyectadas, perteneciente a 1935 o 1936, se encuentra el título *El hombre y la jaca. Mito andaluz*, verosíblemente la misma obra.<sup>[55]</sup>

En 1940, estando encarcelado en un calabozo de la Dirección General de Seguridad en Madrid, Cipriano Rivas Cherif, recién entregado por los alemanes a Franco, compondrá de memoria un romance basado en este proyecto lorquiano. Sobre el poema escribirá después Rivas:

Está inspirado en la idea de una comedia de que nos tenía hablado Federico a Margarita Xirgu y a mí. Me parecía la idea, y así se lo dije a nuestro autor, más adecuada a la expresión del poema que a la propiamente representable escénicamente. Aseguraba él que no era sino la transcripción de un suceso real ocurrido en la sierra de Granada.

Según su relato, un mozo andaluz se enamora de la jaca que monta. Sabido lo cual, o presentido, por su padre, éste mata a la jaca, vengada luego por el hijo en terrible parricidio.

Federico se reía estentóreamente, como hacía muchas veces por disimular la sincera cuanto conturbada inspiración de sus obras más arriesgadas, comentando de antemano, con aquella plasticidad característica de su conversación, el traslado imaginativo de la rotundidad de ancas y larga crin de una yegua andaluza, en las caderas y la suelta cabellera de la actriz posible. Y aún añadía su aspiración a verla interpretada por cierta dama, si ya no muy joven, apta todavía para encarnar las «buenas jacas» del teatro andaluz.

Concretamente, sólo me habló de cómo veía la escena primera, hablando el semental y la yegua de vientre, en el prado donde pastan al borde del camino que corre el Hijo del Amo, caballero en su potrilla. La vivísima descripción me recordó el magnífico «El coloquio de los Centauros» de Rubén Darío.<sup>[56]</sup>

En unos recuerdos posteriores publicados en 1956, Rivas Cherif proporcionaría el nombre de la actriz a quien Lorca, burlescamente, pensaba favorecer con la adjudicación del papel de la jaca: la sevillana Carmen Díaz.<sup>[57]</sup> Pero no hay indicación alguna de que *El hombre y la jaca* —del cual el poeta habló también con Manuel Altolaguirre—<sup>[58]</sup> pasara de ser un proyecto. Será el británico Peter Schaffer quien, años después, explorará en *Equus* un tema asombrosamente parecido al esbozado por Lorca.

Son días de gran actividad política, y el poeta, por su amistad y la de su familia con Fernando de los Ríos, ahora ministro de Justicia, sigue de cerca los acontecimientos. El 8 de octubre está en el Congreso para escuchar la intervención de don Fernando en el debate sobre el problema religioso. «Pocas veces la Cámara y

las tribunas se vieron tan colmadas de público. Al levantarse De los Ríos se hubiera podido escuchar el vuelo de una mosca», relata el entonces diputado socialista Juan Simeón Vidarte. Éste había podido facilitar, en el último momento, unas entradas a la tribuna de prensa extranjera (la pública estaba ya completa) para dos amigos que llegaron juntos: el historiador del arte Ricardo Orueta y Federico.<sup>[59]</sup>

En su magnífico discurso Fernando de los Ríos abundó en la necesidad de que hubiera una separación tajante entre Estado e Iglesia, por respeto a «la totalidad de las conciencias». Y, con palabras dirigidas expresamente a los católicos de la Cámara, supo expresar con sobria emoción la postura liberal ante el problema religioso que desde hacía más de cinco siglos atenazaba el país:

Llegamos a esta hora, profunda para la Historia española, nosotros, los heterodoxos españoles, con el alma lacerada y llena de desgarrones y de cicatrices profundas, porque viene así desde las honduras del siglo XVI; somos los hijos de los erasmitas, somos los hijos espirituales de aquellos cuya conciencia disidente individual fue estrangulada durante siglos. (Muy bien). Venimos aquí, pues —no os extrañéis—, con una flecha clavada en el fondo del alma, y esa flecha es el rencor que ha suscitado la Iglesia por haber vivido durante siglos confundida con la Monarquía y haciéndonos constantemente objeto de las más hondas vejaciones: no ha respetado ni nuestra persona ni nuestro honor; nada, absolutamente nada, ha respetado; incluso en la hora suprema de dolor, en el momento de la muerte, nos ha separado de nuestros padres. (Grandes y entusiásticos aplausos de casi toda la Cámara).

Habéis velado a España, no se le ha dicho, se ha interpretado pérfidamente el fondo de nuestras intenciones; no se le ha dicho que nosotros, a veces, no somos católicos, no porque no seamos religiosos, sino porque queremos serlo más...<sup>[60]</sup>

Fernando de los Ríos, que antes se había referido a la expulsión de los judíos en 1492, terminó recomendando a la Cámara que ésta no cayera en la tentación de la venganza y continuara así una larga tradición de intolerancia española: «Que el limo del dolor que hay en el fondo de nuestra alma sea un limo que no inspire resentimiento, que es ponzoña e incapacidad para elaborar una norma de respeto, como exige el principio de la libertad; seamos sentidos, pero no resentidos».<sup>[61]</sup>

Don Fernando pedía, en resumen, que se buscara para el problema religioso una solución de compromiso aceptable para todos. Desde luego los diputados más a la izquierda que él no podían comprender tal petición, mientras que las derechas, que en este debate encontraron a su líder natural en José María Gil Robles, no

mostraron la menor comprensión de los propósitos del ministro de Justicia. En torno a la relación Estado-Iglesia giraría durante toda la vida de la República una enconada polémica.

En la puerta del Congreso, terminado el discurso de Fernando de los Ríos, Orueta y Lorca esperaron a Vidarte. El diputado los encontró entusiasmados. Mejor, emocionados. Los tres cenaron juntos, y Federico reveló que durante la sesión había compuesto unos versos en honor del ministro:

¡Viva Fernando, viva Fernando!,

Fernando de los Ríos,\*

barbas de santo.

Besteiro es elegante,

pero no tanto.

¡Viva Fernando, viva Fernando!,

Fernando el eremita,

barbas de santo,

padre del socialismo

de guante blanco.<sup>[62]</sup>

**\*En una de las muchas variantes de tan jocosa composición, este verso rezaba: «Fernando de los Ríos Lampérez», aunque el segundo apellido del político era Urrutia, no se trataba de un error, sino de un chiste. Doña Blanca de los Ríos Lampérez era una ilustre erudita, hoy olvidada, especialista en Tirso de Molina.**

Con el paso del tiempo, Fernando de los Ríos se convertiría en el enemigo número uno de los católicos de derechas (en España ser católico de izquierdas era entonces prácticamente inaudito), especialmente de los de Granada, que le profesaban, de verdad, un auténtico odio.



El 16 de octubre fue elegido presidente del Consejo el republicano Manuel Azaña, quien conocía y estimaba a Lorca aunque no era amigo íntimo suyo. Diez años antes, cuando todavía no era el famoso ateneísta y mucho menos el encumbrado político, Azaña había publicado algunos poemas de Federico en la revista madrileña *La Pluma*, que dirigía con Cipriano Rivas Cherif, después su cuñado. Escritor de gran talento, Azaña tenía con Margarita Xirgu una relación muy amistosa. Cuando Lorca leyó *Mariana Pineda* a la actriz catalana y su compañía, en el otoño de 1927, estuvo, como vimos, entre los invitados.<sup>[63]</sup>

Todo ello quiere decir que hacia finales de 1931, en los momentos en que las Cortes ponen punto final a la Constitución de la República, Lorca en absoluto vivía al margen de lo que pasaba en España. Y si Fernando de los Ríos y Manuel Azaña eran los más destacados entre los diputados de su conocimiento, durante los próximos años estaría en relación con una representación mucho más amplia de la clase política.

De la identificación de Lorca con los propósitos culturales de la República nacería una de las grandes aventuras de su vida: La Barraca.

El 2 o 3 de noviembre de 1931, muy entrada la noche, el poeta irrumpió en casa de los Morla en un estado de febril excitación y les habló a los allí reunidos de un nuevo y magno proyecto en que se iba a embarcar: la creación de un teatro estudiantil ambulante que llevaría obras clásicas españolas —de Calderón de la Barca, de Lope de Vega, de Cervantes— a los pueblos y aldeas de España, tan faltos de estímulos culturales.<sup>[64]</sup>

La idea de La Barraca no era original de Lorca, aunque Morla lo presenta así, sino que nació entre un grupo de estudiantes de filosofía y letras y de arquitectura bajo la influencia, consciente o no, de las Misiones Pedagógicas, fundadas por la República aquel mayo.

No sabemos exactamente cómo se gestaron los primeros contactos entre los estudiantes y Lorca. Parece ser que al principio se pensó en Rafael Alberti como posible director de la iniciativa.<sup>[65]</sup> Lo cierto es que, una vez enterado del proyecto estudiantil de llevar teatro al pueblo, Federico se identificó plenamente con la idea. ¡Y cómo no! Desde su infancia, cuando viera llegar a Fuente Vaqueros un teatro de títeres, la farándula le había fascinado. Luego, quince años después, durante la colaboración con Falla había surgido el propósito de llevar un teatrillo de muñecos por Las Alpujarras granadinas, por España, por Europa... por el mundo. Y ahora se le ofrecía un proyecto de verdad, sólido, que le permitiría realizar su sueño de niño.

Aceptó en seguida el encargo.

Lorca, entre cuyos múltiples talentos no figuraba precisamente el de administrador, contaba desde el primer momento, para poner en marcha La Barraca, con poder conseguir el apoyo de las organizaciones de estudiantes, es decir, de la Federación Universitaria Escolar (FUE). Y probablemente se le ocurriría en seguida acudir a Fernando de los Ríos para interesar al Gobierno en el proyecto. De hecho, don Fernando sería casi el padre de La Barraca, logrando convencer a sus colegas de la necesidad de que la República respaldara oficialmente la espléndida iniciativa de los estudiantes.

Tal vez haga falta aquí una pequeña explicación. La FUE agrupaba a todas las facultades universitarias y a las escuelas superiores de ingeniería, arquitectura, magisterio y bellas artes. En cada distrito universitario había una FUE, así como cada facultad y cada escuela superior tenía su correspondiente Asociación Profesional de Estudiantes. Una Cámara Federal de la FUE regía el conjunto de estas asociaciones y, juntas, las FUE y Asociaciones Profesionales de Estudiantes integraban la Unión Federal de Estudiantes Hispanos (UFEH), organismo nacional que agrupaba a todo el movimiento.

Aunque la UFEH era una organización estrictamente profesional, las FUE habían tenido una importancia política capital bajo la dictadura del general Primo de Rivera, pues los estudiantes fueron los primeros en oponerse de una manera decidida a aquel régimen autoritario, cuya actividad en el campo de la cultura y de la instrucción pública consideraban, no sin razón, deleznable.<sup>[66]</sup>

Aquel otoño de 1931 el leonés Arturo Sáenz de la Calzada era el representante de la Asociación de Alumnos de Arquitectura en la Cámara Federal de la FUE de Madrid. Tenía veinticuatro años, vivía en la Residencia de Estudiantes y era buen amigo de Lorca. Se efectuaban entonces los preparativos para la celebración del Congreso Extraordinario de la UFEH para la Reforma de la Enseñanza, que iba a tener lugar en Madrid a mediados de noviembre, y Sáenz de la Calzada fue designado por la Cámara Federal madrileña como vicepresidente de la mesa del congreso. Federico ya le había hablado largamente del proyecto de crear el Teatro Universitario, y, en una de las reuniones previas de la mesa, Sáenz de la Calzada expuso brevemente ante sus compañeros las ideas del poeta al respecto. La mesa, muy entusiasta, acordó que durante el congreso se nombrara una Comisión de Teatro Universitario cuyo único objeto sería escuchar y ponderar la ponencia presentada allí por Lorca.<sup>[67]</sup>

Dicha ponencia —más bien un esquema de lo que se proponía— fue preparada con la ayuda de dos estudiantes de filosofía y letras pertenecientes al grupo iniciador del proyecto: Emilio Garrigues y DíazCañabate y Pedro Miguel González Quijano.<sup>[68]</sup>

El Congreso Extraordinario de la UFEH nombró una Comisión de Teatro Universitario para examinar la propuesta de Lorca y sus amigos, y a Arturo Sáenz de la Calzada como presidente de la misma. La batalla estaba prácticamente ganada. La reunión de la comisión con el poeta tuvo lugar en un local del Senado, y Federico acudió acompañado de Luis Cernuda, Vicente Aleixandre y Manuel Altolaguirre.<sup>[69]</sup>

Lorca propuso la creación de un teatro universitario permanente en Madrid y otro ambulante que recorriera el país durante las vacaciones. El primero sería una especie de carpa o barraca, situada en un lugar estratégico de la capital. La comisión acogió con entusiasmo el proyecto, y allí mismo se le designó director artístico del Teatro Universitario, acordándose la constitución, para la labor de gestión, diseño de los teatros, administración, etc., de un comité directivo cuyo presidente sería el de la UFEH. Como algunos días después fue nombrado para este puesto Arturo Sáenz de la Calzada, éste pasó automáticamente a ocupar la presidencia del comité directivo de La Barraca. Al poco tiempo las Asociaciones de Alumnos de Arquitectura y de Filosofía y Letras nombraron a sus respectivos representantes. Eran, de Arquitectura (además de Arturo Sáenz de la Calzada), Luis Gámir, Fernando Lacasa, Luis Felipe Vivanco y Arturo Ruiz-Castillo, y, de Filosofía y Letras, Emilio Garrigues, Enrique Díez-Canedo (hijo del conocido crítico teatral), Luis Meana y Pedro Miguel González Quijano. Este último sería el primer secretario de La Barraca.<sup>[70]</sup>

Para ayudar a Federico en la dirección se eligió poco después, y tal vez recomendado por Luis Buñuel, al joven dramaturgo Eduardo Ugarte, autor, en colaboración con el granadino José López Rubio, de dos obras de éxito: *De la noche a la mañana*, estrenada en 1928, y *La casa de naipes*, en 1930. No sabemos cuándo se conocieron por primera vez Lorca y Ugarte, pero lo cierto es que pronto llegaron a estimarse mutuamente.<sup>[71]</sup>

Ugarte —hijo de vasca y de un ministro de Primo de Rivera, y nieto de un militar carlista— era persona tan modesta como entrañable. El «barraco» Luis Sáenz de la Calzada, hermano de Arturo, lo ha evocado cariñosamente: «Hombre corpulento, no muy alto, gruesas gafas de miope, una catarata en un ojo, traje de mono, mangas remangadas, peludo el cuerpo, no así tanto la cabeza, dientes fuertes amarillentos, un hoyo, creo recordar en la barbilla, y tal vez, ¿tal vez?, alguna

indiscreta cana en los aladares. Y un gran corazón».<sup>[72]</sup>

Eduardo Ugarte —a quien los «barracos» llamaban «Ugartequé» por su tendencia a formular con gran frecuencia la pregunta «¿qué?»— insistía en que, gracias a su madre, hablaba corrientemente euskera. Pero nadie pudo comprobar nunca tal aseveración.<sup>[73]</sup>

Ugarte sería fiel colaborador del poeta durante toda la trayectoria de La Barraca, y Federico siempre se referiría a él en términos de afecto y de admiración. Ugarte rehuía cualquier protagonismo o publicidad («la modestia de este hombre le impulsa a silenciar sistemáticamente su labor», comentó el poeta en 1933)<sup>[74]</sup> y Lorca parece haber sido consciente de que, dada la brillantez de su propia personalidad pública, no siempre se le hacía justicia al compañero por su eficacísima gestión dentro de La Barraca. Más de una vez el poeta insistiría en que los éxitos del Teatro Universitario se debían tanto a Ugarte como a él. En 1934 declaró que le consideraba como su «control». «Yo hago todo —explicó—; él lo observa todo y me va diciendo si está bien o mal, y yo siempre hago caso a su consejo, porque sé que siempre es acertado. Es el crítico que necesita siempre todo artista llevar consigo».<sup>[75]</sup>

En La Barraca, Ugarte estaría en todo sin que apenas nadie se diera cuenta de ello. Ayudaba a montar el tablado y con el maquillaje; hacía de traspunte; cuidaba entradas y salidas. Pero por lo visto jamás pronunció una sola palabra ni apareció una sola vez en el escenario de la farándula: estaba «en una semipenumbra perenne».<sup>[76]</sup>

Aunque desde los primeros momentos se pensó en solicitar para La Barraca una subvención del Gobierno, los estudiantes no esperaron los resultados de las gestiones que se iniciaron en seguida en tal sentido. Las primeras 4.000 pesetas fueron prestadas por un banco gracias a la intervención de su director, Gabriel Gancedo, presidente de la Asociación de Auxilios Mutuos del Instituto-Escuela: instituto donde habían estudiado varios hijos suyos y del cual procederían muchos de los actores de La Barraca. Con este dinero se empezó en seguida a comprar telas y otros materiales esenciales. La Barraca nació, pues, a la vida activa en la segunda quincena de noviembre de 1931, antes de que hubiera recibido apoyo alguno financiero del Gobierno.<sup>[77]</sup>

El 2 de diciembre *El Sol* anunció la formación del Teatro Universitario y publicó unas declaraciones de Lorca al respecto. Los estudiantes, explicó el poeta, iban a lanzarse «por todos los caminos de España a educar al pueblo. Sí, a educar al

pueblo con el instrumento hecho para el pueblo, que es el teatro y que se le ha hurtado vergonzosamente». Los de Arquitectura serán los encargados de la construcción del teatro portátil de La Barraca y colaborarán en el comité directivo del mismo los poetas Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre —a quien Lorca denomina «el ángel de “La Barraca”»— y Vicente Aleixandre, «nuestro censor, todo serenidad y equilibrio» (de hecho, ninguno de estos poetas tendrá un papel destacado dentro de la nueva agrupación teatral, cuyos asesores oficiales serán Pedro Salinas y Américo Castro).

El teatro que La Barraca pondrá al alcance del pueblo, sigue explicando el poeta, será el clásico, «tan tristemente abandonado por los españoles». La idea es instalar en Madrid, si es posible en un parque público, una barraca permanente que funcionará todo el invierno, y otra ambulante que, durante los fines de semana y días de fiesta, circulará por los pueblos de los alrededores de la capital. Luego, durante las largas vacaciones de verano, será la gran excursión por provincias. Aunque los actores serán normalmente estudiantes, no se rechazará a los que «con un puro espíritu de misionero de arte» y con talento quieran unirse a ellos.

Lorca ensalza al ministro de Instrucción Pública, Marcelino Domingo, quien ha estado «gentilísimo» con los estudiantes, y menciona la acogida «paternal y exquisita» que les ha dispensado Fernando de los Ríos. También han prestado su apoyo Ricardo Orueta —el conocido crítico de arte con quien el poeta visitara las Cortes el 8 de octubre para oír a De los Ríos— y Luis Santullano, de las Misiones Pedagógicas, que está explorando la posibilidad de encajar las actividades de La Barraca dentro de aquella organización (posibilidad que no se podrá convertir en realidad).<sup>[78]</sup>

El 16 de diciembre de 1931 Fernando de los Ríos pasa a ocupar la cartera de Instrucción Pública y Bellas Artes, sustituyendo a Marcelino Domingo. Se quedará como titular de este Ministerio clave hasta la caída de Manuel Azaña en septiembre de 1933, llevando a cabo una extraordinaria labor en pro de la cultura en sus más diversas expresiones.

El proyecto de La Barraca no podía por menos de suscitar el acendrado entusiasmo del gran socialista rondeño, y tal fue su identificación con la iniciativa de Lorca y los estudiantes que muy pronto se empezó a hablar en Madrid de «“La Barraca” de don Fernando». Presionado por De los Ríos, el Gobierno otorgó al Teatro Universitario una subvención de 100.000 pesetas —cantidad considerable entonces— para la compra de materiales. Según tradición de la familia De los Ríos, cuando el Consejo de Ministros tomó aquella decisión, el titular de Hacienda, Jaime

Carner Romeu, exclamó: «¡Vaya, ya sacó don Fernando a sus títeres adelante!».<sup>[79]</sup>

La febril actividad de Lorca, Ugarte y sus colaboradores para poner en marcha La Barraca y justificar la subvención otorgada por el Gobierno, así como la confianza de éste, atrajo pronto la atención, y luego la sorna, de la revista satírica ultraderechista *Gracia y Justicia*, cuyos ataques a Fernando de los Ríos serían constantes y cada vez más encarnizados durante el primer bienio de la República. El 23 de enero de 1932 publicó una composición burlesca de José Luis Tapia que, no exenta de simpatía hacia Lorca, parodiaba el *Romancero gitano*. Se titulaba «Romance del Federico»:

Todas las tardes ensayan  
teatro clásico en Madrid,  
todas, todas y aún no sabe  
nada la Guardia Civil.  
El poeta Federico  
García Lorca y Sanchiz,\*  
lleva a la Universidad  
gritos del Guadalquivir.  
Calderón en andaluz,  
gana mucho, mucho sí,  
y Lope en su boca fresca  
es Lope a la Federí.  
¡Ay, Federico García,  
mejor que en Rivas Cherif  
las misiones pedagógicas  
confía Fernando en ti!

Don Fernando, barba mora,  
y suspiro sefardí,  
te entrega el Carro de Tespis  
por poeta y porque sí.  
Condúcelo tú, gitano,  
condúcelo de perfil,  
sobre los cantos que cantan  
al alba del alhelí.  
Doce ángeles estudiantes  
Contigo aprenden de ti.  
¡Comendador Peribáñez,  
Llama a la Guardia Civil!<sup>[80]</sup>

**\*Este otro Federico García —Federico García Sanchiz— era un famoso conferenciante de ideas netamente derechistas.**

En las dos últimas estrofas de esta composición hay unas claras alusiones a Rafael Alberti, autor precisamente de un libro de poemas titulado *El alba y el alhelí* y frecuente blanco del sarcasmo de *Gracia y Justicia*. Alberti se encontraba entonces en París. Al tanto del proyecto de La Barraca había publicado en *El Sol* de Madrid, el 20 de enero de 1932, un interesante artículo en el cual relacionaba la iniciativa de Lorca y los estudiantes madrileños con otra, francesa, un poco anterior. Se trataba de la compañía de los Comédiens Routiers, que acababa de representar en un barracón de París el *Paso de las aceitunas* de Lope de Rueda. «Lope de Rueda —escribe Alberti—, desde su bajo cielo pintado de narizotas, barbazas, peluquines y espadones de palo, aplaudía, frenético, con el auditorio, a estos nuevos cómicos ambulantes que, a semejanza suya, pasean por los caminos, las aldeas y ciudades de Francia el juego simple y puro de la primera forma popular del teatro».

Alberti terminaba con un mensaje para su amigo «el gran pipirigallesco Federico García Lorca» que, según sus noticias, se aprestaba a lanzarse por los pueblos con un propósito parecido, y hacía votos porque algún día se encontrasen, en la curva menos esperada de los caminos del mundo, los hermanos faranduleros de Francia y de España.<sup>[81]</sup> Entretanto, *Gracia y Justicia* continuaba con sus mofas. El 12 de marzo, mientras se aceleraban los preparativos para la primera salida del teatro estudiantil, la revista comentaba:

Esta «Barraca», o falla portátil, que el ministro de Instrucción Laica desea llevar a todos los pueblos de España, tiene entusiasmadas a muchas personas cultas, si que también heterodoxas.

Numerosos grupos se ofrecen a constituir alegres «troupes».

Van a partir, para actuar en las ferias de Trompicón del Hoyo (Cuenca), y de Villalibrepensadora del Sindicato (Logroño), un ultraísta tuerto, el hijo de un carnero sindicalista de la calle del Carnero, un elegante teósofo, varias niñas bien, izquierdosas ellas, Thermidorillo Pérez, de la juventud socialista, Pocholo, conocido sindicalista del Paseo de Recoletos, y otras notabilidades más...<sup>[82]</sup>

El 24 de marzo Fernando de los Ríos defendió en las Cortes el programa y presupuesto de Instrucción Pública. Se trataba, a su juicio, de «la más grande transformación que culturalmente hasta ahora ha conocido España». Escuela primaria, Misiones Pedagógicas, radio, segunda enseñanza, La Barraca, escuelas de formación profesional, bibliotecas, archivos, Centro de Estudios Orientales, universidades, Fundación Nacional para Investigaciones Científicas, Teatro Lírico Nacional, museos...: el ministro pasó revista a los logros conseguidos desde la implantación de la República sólo un año antes, a los proyectos en curso y a los futuros. De La Barraca dijo:

En algunos suscita una sonrisa que haya cien mil pesetas para el teatro estudiantil La Barraca. Para mí, perfectamente persuadido de que esa juventud universitaria, en un momento de colapso para la dignidad cívica española, fue ella, ella, quien dio la nota elevada, para mí eso es una nimiedad para lo que ella se merece; y ella va a ir por las aldeas, y construirá su barraca, y divertirá noblemente al pueblo. ¿Es que a eso hay quien pueda ponerle ni siquiera el reparo de la oportunidad? ¿Pero es que nosotros no queremos dar la sensación de un despertar de colaboración de clases, de fraternidad entre los hombres?<sup>[83]</sup>

Cuando se empezó a reclutar a actores para La Barraca, resultó que la



mayoría de los estudiantes que se presentaron eran ex alumnos del Instituto-Escuela, hijo de la Institución Libre de Enseñanza y muy vinculado a la Residencia de Estudiantes. Las pruebas se llevaban a cabo en la sala de profesores de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central de Madrid o en la biblioteca del Instituto-Escuela. Lorca abría algún tomo de la edición Rivadeneyra de los clásicos españoles, invitaba al candidato a que leyera unos trozos, y apuntaba a continuación sus observaciones sobre la dicción y otras cualidades, o falta de cualidades, del interesado.<sup>[84]</sup>

Desde el principio se decidió que en el Teatro Universitario, a diferencia de las compañías profesionales, no habría actores principales, «estrellas». Además, al ser estudiantes todos los participantes, era evidente que iba a ser necesario tener numerosos sustitutos. De hecho, más de cien estudiantes actuarían en La Barraca durante los cinco años de su existencia, y la composición del comité directivo de la misma también estaría sujeta a frecuentes cambios.

Entre los primeros estudiantes escogidos figuraban los hermanos Jacinto y Modesto Higuera, María del Carmen García Lasgoity, Enriqueta (*Ketty*) y Pilar Aguado, Emilio Garrigues y Díaz-Cañabate, Carlos Cangosto, Diego Marín, Joaquín Sánchez Covisa, Julia Rodríguez Mata, Daniel Jiménez Cacho, Álvaro García Ormachea, Rafael Calvo, Julián Risoto y Alberto González Quijano (hermano de Pedro Miguel, ya mencionado, primer secretario del Teatro Universitario).

Arturo Ruiz-Castillo, el futuro cineasta, fue el encargado de diseñar el tablado —que mediría ocho metros por ocho— y de cuidar los aspectos luminotécnicos del mismo, que serían notablemente innovadores (por ejemplo, La Barraca no utilizaría las tradicionales candilejas sino focos de cine dirigidos hacia cada actor).<sup>[85]</sup>

Para insignia de la farándula, el pintor Benjamín Palencia creó, después de varias pruebas, un diseño eficacísimo a base de una rueda y una carátula destacadas sobre un fondo azul. La ostentarían orgullosamente tanto los camiones de La Barraca como los estudiantes: los chicos sobre el mono azul Mahón y las chicas sobre el sencillo vestido blanco y azul.

¡El mono de los chicos de La Barraca! Uniforme comodísimo a la hora de montar y desmontar el tablado, cierto, pero símbolo también de la identificación del Teatro Universitario con el pueblo, tantas veces subrayada por Lorca. Además, ¿no empezaba el primer artículo de la Constitución de 1931 diciendo que «España es

una República democrática de trabajadores de toda clase»?

Como escenógrafos y figurinistas se contó desde el principio con la entusiasta colaboración de Santiago Ontañón, Ramón Gaya, Benjamín Palencia y Alfonso Ponce de León, todos ellos pintores de gran calidad y muy a la altura de los tiempos artísticos que corrían entonces por Europa. Después se alistarían el onubense José Caballero y el toledano Alberto Sánchez. En la escenografía de *La Barraca* se buscaría —y se conseguiría— un estilo «sintético» que combinase sencillez (tenía que ser sencillo, dada la naturaleza del tablado transportable), modernidad y máxima eficacia sugestiva, y ello tanto en los decorados como en el vestuario. Lorca estaba orgulloso de sus escenógrafos. En 1934, en un diario argentino, declara que son «los mejores pintores de la escuela española de París, de los que aprendieron el más moderno lenguaje de la línea al lado de Picasso».<sup>[86]</sup>

No faltaría tampoco el concurso de los músicos, entre ellos, en primer lugar, Julián Bautista.

Como se trataba nada menos que de renovar el teatro clásico español, tan abandonado por las compañías profesionales, al mismo tiempo que de divertir noblemente al pueblo, como había dicho Fernando de los Ríos, se comprende que Lorca no tardara en pensar en la conveniencia de que los montajes iniciales de *La Barraca* fueran de algunos entremeses de Cervantes. Escogió, después de un proceso de criba, *La cueva de Salamanca* y *La guarda cuidadosa*, así como *Los dos habladores*, obrita de la escuela cervantina que ocho años antes, en enero de 1923, había montado para la fiesta de los Reyes Magos en su guñol casero de la Acera del Casino de Granada.

En cuanto a la decisión de incorporar al repertorio inicial el auto sacramental de Calderón *La vida es sueño*, las razones para tal elección son menos claras, aunque ya se ha apuntado el precedente del montaje de *El gran teatro del mundo* por Margarita Xirgu en el teatro Español, al cual tal vez se podría añadir el más reciente del moderno auto de Rafael Alberti, *El hombre deshabitado*. En términos generales, Lorca explicaría públicamente en varias ocasiones por qué Calderón acompañaba a Cervantes en el repertorio del Teatro Universitario, señalando cómo el péndulo del arte y del teatro españoles tiende siempre a oscilar entre los dos «mundos antagónicos» de lo terrenal y de lo celestial, de lo humano y de lo divino:

Por el teatro popular de Cervantes está el camino humano de la escena; por el teatro de Calderón se llega a la evasión espiritual de todos los valores. Tierra y Cielo.

Tierra, Cervantes; tierra pura, llena de jugos y de raíces y de olores y de ansia dramática de vuelo. Cielo, Calderón y su teatro, cabeza inteligentísima donde sabemos que hay una paloma encerrada que algún día saldrá por la boca y se perderá por el aire, un aire gris, sin matices, antagónico de la pulpa de su poesía, toda columnas salomónicas.<sup>[87]</sup>

Se justificaba perfectamente, pues, la inclusión de Calderón en el repertorio de La Barraca. Y había otras razones. En primer lugar, que en el siglo XVII los autos solían presentarse en las plazas públicas, no en los teatros, lo cual casaba bien con el propósito de La Barraca de sacar a los autores clásicos españoles otra vez a la calle. Luego, el hecho de que el auto calderoniano tenía elementos musicales, así como unas posibilidades casi de ballet, también encajaba con el concepto de teatro total que había tenido Lorca desde sus primeros pasos en el arte dramático, y que había explotado hacía poco tiempo con éxito en la versión de cámara de *La zapatera prodigiosa*.

Pero ¿no sería lícito, además, ver en la exposición que hace Lorca de la polaridad del arte español una alusión a su propia condición de hombre y de poeta hispano, desgarrado en su adolescencia granadina entre lo dionisiaco —llamada de la tierra, con sus frutos y sus apetitos— y lo místico, con su aspiración hacia Dios? Cuestión más pertinente, de todas maneras, es indagar la razón, o razones, por las cuales, dentro de la amplia obra calderoniana, Lorca optara precisamente por el auto *La vida es sueño*.

Sobre ello tenemos los importantes testimonios de dos «barracos». Emilio Garrigues, que desempeñó el papel del Entendimiento en las primeras representaciones del mismo, ha sugerido que quizá el poeta, impelido por su «propensión onírica», se había sentido especialmente atraído por este auto, en cuyo reparto reservó para sí el papel de la Sombra —es decir, de la Culpa, del Pecado—, y ello en contra del parecer de algunos de los «barracos» que estimaban, erróneamente, que no tenía facultades adecuadas para representar al tenebroso personaje.<sup>[88]</sup> Luis Sáenz de la Calzada, que se incorporó a La Barraca en 1933, ha ratificado la opinión de Emilio Garrigues, y afirma que en la elección de este auto fue decisivo el deseo de Federico de encarnar a la Sombra.<sup>[89]</sup>

Una secuencia de película rodada por Gonzalo Menéndez Pidal —hijo del gran filólogo, y fotógrafo «oficial» de La Barraca en sus dos primeras salidas— nos muestra a Lorca interpretando este papel, el único que encarnaría durante los cinco años del teatro. El figurín de Benjamín Palencia, en cuyo diseño es posible que influyera el criterio del poeta, es impresionante: envuelto en voluminosos tules

negros, y con un extraño tocado bicorne del que penden otros tantos velos negros que le cubren la cara, Federico se mueve fantasmalmente por el escenario, escuchado y visto por el público pero con el rostro casi completamente oculto. Son unos brevísimos segundos de filme, pero bastan para transmitir el aura de misterio que Lorca supo dar a su personaje.

Cada vez que aparecía la Sombra en escena la iluminaba una fría luz azul, lunar.<sup>[90]</sup> Recordamos aquella descripción de Lorca hecha por Vicente Aleixandre: «Yo le he visto en las noches más altas, de pronto, asomado a unas barandas misteriosas, cuando la luna correspondía con él y le plateaba su rostro; y he sentido que sus brazos se apoyaban en el aire, pero que sus pies se hundían en el tiempo, en los siglos, en la raíz remotísima de la tierra hispánica...».<sup>[91]</sup> No deja de llamar la atención, en definitiva, que el único personaje interpretado por Lorca con *La Barraca* fuera éste (otra cosa eran sus recitales de *La tierra de Alvar González*, de Antonio Machado, y del romance «Las almenas de Toro»). Quizás, al hacerlo, el poeta buscaba conjurar su profunda obsesión con la muerte, obsesión que durante su breve vida solía aflorar en los momentos menos esperados, y que en su obra es perenne manantial de inspiración y de imágenes.

Lorca era consciente de que a mucha gente le extrañaba el hecho de que *La Barraca*, creada por una República laica, ofreciera al pueblo una obra «católica», y en este sentido se recibieron críticas tanto de la derecha como de la izquierda. Es interesante constatar que en el manuscrito de la alocución sobre *La vida es sueño*, ya mencionada, el poeta escribió primero: «Es el poema de la creación del mundo y del hombre según el catolicismo». Luego tachó las últimas dos palabras y las sustituyó por «la versión católica», frase también eliminada, y siguió, «pero tan elevada y profunda que, en realidad, salta por encima de todas las creencias positivas».<sup>[92]</sup> Es decir, Lorca pretende, en su discurso de presentación, minimizar el aspecto exclusivamente católico del auto y darle un sentido universal. Al obrar así, cabe deducir que pensaba en la torpe reacción crítica de ciertas eminencias republicanas ante la inclusión de esta obra en el repertorio de un teatro subvencionado con fondos públicos.\*

\* Cfr. el comentario a este respecto de Cipriano Rivas Cherif, «Apuntaciones. Por el Teatro Dramático Nacional», *El Sol*, Madrid (22 julio 1932), 3: «Ni que decir tiene que García Lorca ha elegido el auto calderoniano por su valor poético, adecuado para una interpretación libérrima, más próxima de la pura sugestión plástica del “ballet” que de la emoción dramática directa, en que el estudio tiende a fingir la espontaneidad. Y no, claro está, por su virtud religiosa, de propaganda católica».

Lorca estaba empeñado en que La Barraca llevara al pueblo no *literatura* sino *obras de arte* puestas al día en montajes modernos y sencillos. Se trataba de popularizar, en el sentido literal de la palabra, el teatro clásico español, de hacer éste asequible a gentes que lo desconocían, y ello, además, sin concesiones a la facilidad. Los «barracos» de la primera época recordaban cincuenta años después, y con regocijo, el momento en que, por ejemplo, Inés preguntaba en *Los dos habladores*: «¿Convidados tenemos?» y anunciaba, a continuación: «Aquí está la mesa», mientras se sacaba al escenario un simple tablón vertical de madera en donde había pintado Alfonso Ponce de León una graciosa mesa con botella y copas, al estilo de Picasso.<sup>[93]</sup> A veces el público se reía de este y otros «trucos» del teatro de vanguardia, pero en general se mostraba fascinado con ellos, lo cual confirmaba la idea de Lorca de que el «pueblo», si bien analfabeto y desprovisto de cultura literaria, en absoluto se mostraba insensible ante una obra de teatro bien montada.

Los «barracos» de la primera promoción han recordado que, como director de escena, Lorca insistía en controlar rígidamente los movimientos y gestos, además de la dicción, de los jóvenes actores a su cargo. Cogía a la persona y la colocaba y la hacía moverse como si fuera un maniquí, sobre todo en *La vida es sueño*, cuyo montaje se aproximaba al de un ballet. «Nos explicaba a cada uno de nosotros exactamente qué postura debíamos adoptar y qué movimientos teníamos que ejecutar en cada momento», ha declarado Pedro Miguel González Quijano.<sup>[94]</sup> Los «barracos» han evocado especialmente la atención que puso Lorca en la preparación de la escena en la cual el Hombre, acorralado por el Albedrío y el Entendimiento, trata de defenderse contra ellos en un enérgico pulso, marcando el poeta cuidadosamente los movimientos de los tres personajes en función de las distintas cualidades morales de éstos (los gestos del Entendimiento, por ejemplo, eran notablemente más suaves, como correspondía, que los del Hombre y del Albedrío), y consiguiendo con su trabajo unos efectos sorprendentes, casi coreográficos.<sup>[95]</sup>

Poco a poco, durante los primeros seis meses de 1932, se iba perfilando el estilo de La Barraca al ritmo de los ensayos, que en la Residencia de Estudiantes o Residencia de Señoritas (en la calle de Miguel Ángel, 8) se sucedían con creciente entusiasmo mientras se aproximaba la fecha de la primera salida del carro de Tespis.

1932.  
Y GALICIA OTRA VEZ

CONFERENCIAS...

Entre marzo y mayo de 1932, mientras se preparaba la primera salida de La Barraca, Lorca desarrolló paralelamente una intensa labor como conferenciante, en la mayoría de los casos bajo los auspicios de los Comités de Cooperación Intelectual.

Esta organización había sido fundada en febrero de 1932 por un joven e inquieto afiliado de la Federación Universitaria Escolar, Arturo Soria y Espinosa, hijo del famoso arquitecto Arturo Soria y Mata, creador de la Ciudad Lineal de Madrid. Se trataba de una iniciativa cultural más entre las muchas que iban aflorando entonces al margen de cualquier ayuda oficial. Fundar Comités en todas las grandes ciudades; promover el intercambio de ideas; invitar a notables conferenciantes; procurar unir a todos aquellos jóvenes intelectuales que compartían el amor a los principios de libertad y de progreso social; fomentar la solidaridad: eran los principales objetivos del enérgico republicano Arturo Soria y Espinosa y sus colaboradores. Y si sólo se lograron parcialmente, no por ello dejaron los comités de efectuar una meritoria contribución a la vida intelectual de la nación, llevando a las ciudades de provincias a destacadas personalidades del momento cultural.<sup>[1]</sup>

Entre los que prestan sus servicios a los Comités durante 1932 —debidamente retribuidos, pues sobre este punto insistía Arturo Soria—, están, además de Lorca, Ramón Gómez de la Serna (siempre sin un duro), el guitarrista Regino Sáinz de la Maza y el famoso capitán de aviación Francisco Iglesias Brage —oriundo de El Ferrol, residente ahora en Alcalá de Henares y, como Sáinz de la Maza, buen amigo de Lorca—, quien proyecta una excursión científica al Amazonas a bordo del barco *Artabro*. Excursión que no se podrá llevar finalmente a cabo.<sup>[2]</sup> Para los Comités de Cooperación Intelectual, Lorca pronunciará en la primera mitad de 1932 seis conferencias: en Valladolid («La arquitectura del cante jondo», 27 de marzo), Sevilla (misma conferencia, 30 de marzo), Vigo (misma conferencia, 6 de mayo), Santiago de Compostela (lectura con comentarios de poemas del ciclo neoyorquino, 7 de mayo), La Coruña («La arquitectura del cante jondo», 8 de mayo)

y Salamanca (misma conferencia, 29 de mayo). Por las mismas fechas, invitado por otras entidades, Lorca dará dos veces su conferencia-recital de Nueva York: en Madrid (16 de marzo) y San Sebastián (8 de abril).<sup>[3]</sup>

En cada una de sus visitas relámpago a provincias dejará embelesado al público y se hará amigos entre la juventud intelectual y artística del lugar, ávida de tener noticias de las nuevas corrientes artísticas que soplan por Madrid, Europa y el mundo, y que Federico les parece encarnar. Hasta su forma de vestir fascina a aquellos jóvenes. Carlos Martínez Barbeito, inquieto y apuesto coruñés de dieciocho años, conoce a Lorca en Santiago de Compostela en mayo de 1932, y le acompaña en sus paseos por la ciudad. Quince años después evocará su primera impresión del poeta: «Vestía un traje de grueso paño “beige” claro, de corte muy norteamericano y llevaba una corbata de seda brillante color rojo oscuro. Los zapatos, que desde el primer momento me llamaron la atención, sobre todo porque hacia ellos me atraía la especial forma de pisar que tenía el poeta, eran gruesos y los sujetaba una correa con hebilla. Todo su atavío procedía de Estados Unidos, donde había estado el año anterior [*sic*], y tenía que chocarnos un poco a aquellos provincianos».<sup>[4]</sup>

Las visitas solían seguir siempre la misma pauta: llegada del poeta a la ciudad de turno y primeros contactos con la intelectualidad local que le esperaba; comida con éstos; recogimiento en el hotel por la tarde; conferencia; cena y bulliciosa exploración nocturna, acompañado de una cohorte de jóvenes ya incondicionales, por calles, monumentos y tascas; a la mañana siguiente, resumen de la conferencia en la prensa lugareña (con los elogios de rigor) y partida del poeta, que deja atrás una estela de conmociones y un sentimiento de vacío entre sus nuevos camaradas.

Antes de lanzarse a las provincias, Lorca pronunció en la Residencia de Señoritas de Madrid —«la mejor colección de jerseys y de cabezas de mujer que pueden presentarse en España», según la reseña de Víctor de la Serna al día siguiente—<sup>[5]</sup> su conferencia-recital sobre los poemas neoyorquinos. Fue la primera vez que el poeta había presentado en público una selección de los mismos, y, por ello, sus comentarios revisten indudable interés.

Especial relevancia tienen sus observaciones sobre la dificultad de los poemas que va a leer, observaciones que se relacionan estrechamente con las pronunciadas en octubre de 1928 en la conferencia «Imaginación, inspiración, evasión», donde, bajo la potente influencia de Dalí, Lorca había reivindicado la «lógica poética» —el «hecho poético» autónomo, desvinculado de la otra lógica, la del razonamiento— y roto una lanza a favor del surrealismo. Ahora, dos años y

medio después, y con una importante obra de orientación surrealista ya conseguida, explica a su distinguido público femenino: «La calidad de una poesía de un poeta no se puede apreciar nunca a la primera lectura, y más esta clase de poemas que voy a leer que, por estar llenos de hechos poéticos dentro exclusivamente de una lógica lírica y trabados tupidamente sobre el sentimiento humano y la arquitectura del poema, no son aptos para ser comprendidos rápidamente sin la ayuda cordial del duende».<sup>[6]</sup>

No se trataba, ciertamente, de surrealismo a lo Breton. Pero sí de la poesía «evadida» que Lorca había procurado definir en su conferencia del otoño de 1928.

En cuanto a su glosa de los poemas, y como era de esperar, insiste sobre la falta de raíces de la civilización blanca estadounidense, entregada al materialismo, que contrasta con «el temblor profundo de tierra» que encuentra en Harlem. Le apena, inevitablemente, el intento por parte de muchos negros de parecer blancos (pomadas para quitar el rizado del pelo, jarabes, polvos y otros recursos similares) —siempre pedirá la autenticidad como valor personal primordial—, y cuando levanta su voz contra la forma de vida que observó allí, hace, casi a modo de aparte, un comentario profundamente «lorquiano»: «Y la denuncio porque vengo del campo y creo que lo más importante no es el hombre».

Lorca viene del campo —«Yo soy del corazón de la Vega de Granada», solía explicar—,<sup>[7]</sup> ama la Naturaleza y odia el capitalismo representado por el Chrysler Building y los rascacielos de Wall Street. Es, dice, «un sistema económico cruel al que pronto habrá que cortar el cuello».<sup>[8]</sup> Da la impresión de que se siente cada vez más anticapitalista. En momentos en que la República ha emprendido una batalla gigantesca para mejorar la situación económica y cultural de la clase obrera y del campesinado, la actitud del poeta no dejaba lugar a dudas. Y si Nueva York era como el máximo símbolo de los límites a los que podía llegar la *crueldad* capitalista, Lorca no desconocía las graves injusticias que afeaban la sociedad española, sin ir más lejos.

Carlos Morla Lynch se encontraba entre el público que aquella tarde abarrotaba el austero salón de la Residencia de Señoritas. A su lado estaba Vicente Huidobro, a quien Lorca había conocido en 1919 o 1920, cuando el polémico poeta chileno le había regalado sendos ejemplares de *Ecuatorial* y de *Poemas árticos*, recién editados en Madrid.<sup>[9]</sup> Huidobro, muy poseído de sí mismo, declara a Morla que no aprecia la nueva modalidad poética lorquiana. Al diplomático, por el contrario, hondamente impresionado una vez más por el carisma del poeta, le llaman la atención los comentarios a los poemas: «Esa explicación emitida en tono reposado y



comunicativo, que contrasta con el huracán de hierros y cementos que desencadenara unos momentos antes, tiene el encanto de un paréntesis de sol en medio de las bellezas de la tormenta». Entre recital y glosa la actuación constituye «un nuevo triunfo para Federico».<sup>[10]</sup>

La visita de Lorca a Vigo, Santiago y La Coruña tendrá unas sorprendentes consecuencias para el poeta. Desde su primer contacto con Galicia en 1916, al lado de Martín Domínguez Berrueta, aquel húmedo paisaje verde, con sus *brétemas* y canciones melancólicas, paisaje tan distinto al de la meseta castellana o al de la Vega de Granada, no había dejado de estar presente en su recuerdo.

«Se comprende, viendo el paisaje de Galicia, el carácter triste de sus habitantes y su música, que dice de penas, de amores, de imposibles», había escrito el poeta en un artículo publicado en 1917.<sup>[11]</sup> En 1923, en la fiesta de los Reyes Magos organizada en la casa familiar de Granada, había incluido dos cantigas gallegas de Alfonso el Sabio, transcritas y armonizadas por Felipe Pedrell, y en los años siguientes había incorporado a su repertorio musical el «romance de don Boiso» —canción de numerosas variantes regionales—, las cantigas «Nosa Señora da Barca» y «Asubía, que fai vento», el romance «Estando cosendo n'a minh'almohada» y el cantar «Campanas de Bastabales» (estos dos últimos también tomados probablemente de Pedrell), las barcarolas y *Cantigas de amigo* del poeta y compositor Martín Codax, evocadoras del mar de Vigo, y otras numerosas composiciones que tocaba y cantaba en los improvisados conciertos íntimos que hacían las delicias de sus amigos.<sup>[12]</sup>

En cuanto a los escritores gallegos modernos, Lorca admira profundamente a la triste Rosalía de Castro y conoce bien a Valle-Inclán. Y tiene en Madrid varios amigos gallegos, procedentes de distintos puntos de la «franja verde» española (equivalente, en Gran Bretaña, del País de Gales, de Escocia y, por supuesto, de Irlanda): de Lugo, el joven musicólogo y «residente» Jesús Bal y Gay, discípulo del asturiano Eduardo Martínez Torner; de Orense, el poeta Eugenio Montes (como Bal y Gay, «residente» durante los años veinte); de El Ferrol, otro poeta, Serafín Ferro, evocado en el diario de Carlos Morla Lynch y una de las grandes admiraciones de Luis Cernuda; de Quiroga del Sil —aunque nacido en El Ferrol—, Ernesto Pérez Guerra da Cal, quien conversa habitualmente en gallego con Ferro. De estos y otros amigos ha recibido Federico no sólo una nutrida información acerca del arte, idioma, música y literatura de Galicia, sino la transmisión de canciones que no se encuentran en las colecciones que tiene a mano, como la de Felipe Pedrell, que nunca le abandona.<sup>[13]</sup>

En su conferencia sobre Góngora, pronunciada por primera vez en 1926, Lorca había demostrado tener ya conocimiento de los tres *cancioneiros* que contienen casi toda la poesía gallegoportuguesa de los siglos XII, XIII y XIV de la cual tenemos noticia: el *Cancioneiro da Vaticana*, el *Cancioneiro Colocci-Brancuti* y el *Cancioneiro de Ajuda*. El poeta-músico seguirá ahondando en estas colecciones —que también fascinan a Rafael Alberti—, colecciones en las cuales, dice, oímos «a través de las rimas provenzales del rey don Dionís y de las cultas canciones de amigo, la tierna voz de los poetas sin nombre, que cantan un puro canto exento de gramática».<sup>[14]</sup>

En la conferencia de 1928 sobre las nanas había aparecido otra vez el interés del poeta por las canciones populares de Galicia. Al citar allí varias nanas gallegas, se refiere a un hecho que le ha llamado fuertemente la atención: la presencia en Granada de numerosas canciones de procedencia gallega y asturiana, debido a la colonización llevada a cabo en La Alpujarra al final de la Reconquista por gentes procedentes de estas dos regiones. Sobre esta presencia de Galicia en Granada volverá Lorca a insistir en distintas ocasiones.<sup>[15]</sup>

El aura de leyenda y misterio que envuelve a Galicia, sus brumas y sus supersticiones, no podían por menos de atraer a un Lorca para quien lo numinoso es la misma sustancia de la vida. Antes de ir a Cuba en 1930, había recibido información acerca de la romería metempsicósica de San Andrés de Teixido, pueblo situado al borde del Atlántico en la punta noroeste de la península, no lejos de Estaca de Bares, y le contó a Juan Marinello lo que había oído.<sup>[16]</sup> «Ao Santo Andrés de Teixido va de morto o que no foi de vivo», dice la vieja sentencia, en la creencia de que las almas que no acuden a la romería en vida tienen que cumplir con su obligación después del último tránsito, adoptando para ello la forma de sapos, lagartos o culebras, que no pueden ser pisados o matados este día so pena de grave castigo divino.<sup>[17]</sup> Lorca nunca llegaría a participar en dicha romería —celebrada a principios de septiembre— pero aludiría a ella en su conferencia «Juego y teoría del duende» de 1933, donde la ve como una expresión más del «triunfo popular de la muerte española».<sup>[18]</sup>

Todo ello demuestra que, dieciséis años después de su primera estancia en Galicia, el poeta estaba preparado intelectual y emocionalmente para el reencuentro con un país cuyo paisaje, idioma, música y literatura nunca han dejado de subyugarle desde lejos.

De sus amigos gallegos quien más influyó en Lorca fue, sin duda alguna, el ya mencionado Ernesto Pérez Guerra da Cal. Nacido en El Ferrol en 1911, bien

parecido, alto y apasionado, de un nacionalismo gallego acendrado, el muchacho había pasado su infancia en Quiroga, villa situada a orillas del río Sil, en el sur de la provincia de Lugo (por lo cual Federico, en broma, le solía llamar «Ernesto do Sil»). Allí la arraigada cultura vernácula de la comarca le había marcado para siempre, dándole «la conciencia indeleble de su identidad gallega».<sup>[19]</sup> El abuelo de Ernesto era un ingeniero italiano, Carlo Guerra Scoppoli, que había construido el ferrocarril que unía Galicia a Madrid, y su padre, médico, había muerto de tuberculosis a los cinco años de casarse. Por ello la madre de Ernesto se vio en la necesidad de mudarse a Madrid hacia 1922 con sus dos hijos.<sup>[20]</sup>

En la capital, Ernesto, que tenía entonces diez u once años, sintió la tenaz nostalgia del verde paisaje y del suave idioma de su tierra lucense, que seguirá visitando durante las vacaciones de verano. Conoció también el desprecio que muchos madrileños expresaban entonces por Galicia y sus habitantes, el mismo que había experimentado Rosalía de Castro en 1861 cuando llegó a vivir en la Villa y Corte, y contra el cual se rebela en su libro *Cantares gallegos*. Al releer el prólogo de éste, donde la poetisa habla de «aquelas soledades de Castilla que dan idea do deserto», y sumergirse en sus melancólicos versos, muchas veces se le venían las lágrimas al joven emigrado.<sup>[21]</sup>

Después de larga y valiente lucha, la madre de Ernesto ganó oposiciones y consiguió un puesto de maestra en un colegio de Peñuelas, barrio del distrito de la Inclusa. Entretanto, en el Instituto de San Isidro, donde fue compañero de clase del príncipe Juan de Borbón, hijo de Alfonso XIII, Ernesto tuvo que recurrir con frecuencia a los puños para defender el buen nombre de su amada Galicia, así como su propia hombría. Fue una dura, inolvidable lección, y allí llegó a sentir un implacable odio por la cultura castellana.<sup>[22]</sup>

¿Cuándo oyó Pérez Guerra da Cal por primera vez el nombre de Federico García Lorca? Parece ser que en 1928, al publicarse el *Romancero gitano*, cuando el chico tenía diecisiete años. Tardaría todavía tres en conocer al poeta, teniendo lugar el encuentro en 1931, en los emotivos momentos en que se proclama la República.<sup>[23]</sup>

Pérez Guerra da Cal fascinaba a Lorca, por su prestancia física, por su vitalidad, por su inteligencia y por la pasión con que hablaba de Galicia y cantaba canciones gallegas. Sin duda también por la gracia con que tocaba la armónica. El testimonio contemporáneo de Carlos Morla Lynch confirma el atractivo del muchacho. Pérez Guerra da Cal es «chico guapo y esbelto como un junco», apunta el diplomático en su diario el 5 de abril de 1933,<sup>[24]</sup> ampliando el comentario dos años después: «Un chico éste muy saleroso y agraciado, delgado como un junco,

fino de cara, muy corto de vista —casi no ve—, con un aspecto de mozalbete un poco cínico y un poco impertinente... pero de una simpatía no exenta de inteligencia».<sup>[25]</sup> Cuando Lorca vuelve a Galicia en el verano de 1932, está predispuesto ya, por su amistad con aquel joven, a vivir con especial intensidad tal retorno. Y así lo hace.

Si en 1916 se había quedado emocionado ante la solemne belleza y la grandeza de Santiago de Compostela, en la visita de 1932 su entusiasmo no conoce límites. Por supuesto, va bien acompañado. En su largo paseo nocturno aquel 7 de mayo de 1932 por las rúas compostelanas, después de la conferencia, están a su lado el librero Arturo Moure Cuadrado, una de las figuras más destacadas del mundo literario y artístico de la ciudad, propietario de la librería-editorial Nike y fundador de la revista *Resol*, combativa hoja volandera; el hermano de éste, Bernardo, que apenas cuenta quince años y jamás olvidará la visita a Santiago del deslumbrante poeta del *Romancero gitano*; el profesor de Derecho administrativo Feliciano Rolán, que luego se revelará fino poeta y morirá joven, siendo objeto entonces de unas sentidas palabras elegíacas de Lorca; el dibujante Luis Seoane; el pintor Carlos Maside (quien le hará un dibujo); Carlos Martínez Barbeito, mencionado antes, y otros varios jóvenes apasionados de arte y literatura.<sup>[26]</sup>

Mientras deambulan por las estrechas calles, Lorca no cesa de hablar, torrencialmente. «Durante el recorrido alrededor de la catedral, su pasmo no tuvo límites ante las grandiosas plazas barrocas flanqueadas de próceres edificios y sumidas en la niebla nocturna que les hacía parecer aún más fantasmales —escribirá Martínez Barbeito en 1945—. Su admiración culmina en la Quintana, que él debía cantar más tarde en uno de sus *Seis poemas galegos*. Tan cerrada, tan íntima y acabada le pareció, que la llamó “plaza-butaca” en la que hubiera querido —dijo— quedarse a reposar toda la vida».<sup>[27]</sup>

Efectivamente, la plaza de la Quintana le había parecido como lugar peculiarmente idóneo para representaciones teatrales. ¿Nació bajo esta impresión su determinación de llevar allí La Barraca, que dentro de pocas semanas empezará su andadura? Es posible que sí. Tres meses después, de todas maneras, la farándula estudiantil llegará a Santiago y montará su tablado en esta misma «plaza-butaca».

A Lorca le dirían este año (y tal vez ya en 1916) que la Quintana había sido cementerio durante la Edad Media. Cuando el poeta componga su «Danza da lúa en Santiago» no olvidará este pormenor y hará que la luna baile, no en cualquier sitio de la húmeda ciudad gallega, sino precisamente en «Quintana dos mortos», Quintana de los muertos:

¡Fita aquel branco galán

olla seu transido corpo!

É a lúa que baila

na Quintana dos mortos...<sup>[28]</sup>

La fuerte impresión que al poeta le ocasionó el reencuentro con Santiago de Compostela hizo que sintiera la necesidad perentoria de componer un poema sobre la ciudad, proyecto que no ocultó —todo lo contrario— a sus anfitriones. El 9 de mayo *El Eco de Santiago* anunciaba que el poeta granadino, «gratamente impresionado por las bellezas arquitectónicas» de Compostela, volvería en seguida desde La Coruña —donde pronuncia, el 8, su conferencia sobre el cante jondo—, para quedarse varios días, «pues se propone confeccionar un poema dedicado a la ciudad».<sup>[29]</sup> Lorca regresó, en efecto, el 10 de mayo, y, el 12, el *Faro de Vigo* informaba que el poeta se quedaría en Santiago unos días «con motivo del proyecto que tiene de escribir un poema acerca de Compostela».<sup>[30]</sup>

Pero no fue así. Lorca no se quedó más días en la ciudad gallega, de donde salió hacia Madrid el mismo 12, después de depositar un ramo de flores en el monumento a Rosalía de Castro.<sup>[31]</sup>

Parece evidente que no pensaba en estos momentos en la posibilidad de dedicar a Santiago de Compostela un poema escrito *en gallego*, pues, de haber sido así, lo más probable es que se lo hubiera dicho a sus amigos santiagueses y que noticia tan insólita saliera en la prensa. Además, el testimonio de Carlos Martínez Barbeito apoya esta tesis. Antes de abandonar Santiago, Lorca le regaló al joven una poesía autógrafa que después, a consecuencia de viajes y traslados de libros, se perdió. Martínez Barbeito recordaba en 1945 que en aquel poema extraviado se aludía a la lluvia y al mar de Galicia, «y a los bueyes que miran pensativos desde los húmedos prados a los viajeros que recorren los caminos». La poesía, que Lorca había escrito la noche antes de su partida, era «tiernísima y estaba verdaderamente transida de lluvia y de melancolía galaicas». Se la había entregado en una copia hecha en una hojita azul timbrada con el escudo del hotel Compostela, donde paró Lorca durante su breve estancia.<sup>[32]</sup>

En una de sus tardes santiguesas, sentado ante el piano del hotel, regaló a sus jóvenes acompañantes uno de sus famosos conciertos de canciones populares, repasando el repertorio registrado en discos con *La Argentinita* y terminando con las

cantigas gallegas de Martín Codax, la de «Nosa Señora da Barca» y otras. Para aquellos chicos, «suspensos y emocionados», la experiencia fue inolvidable. Poco tiempo después Martínez Barbeito recibía desde Madrid un ejemplar de las obras poéticas de Alfonso el Sabio, dedicadas por el granadino «en recuerdo del piano y las cantigas del Hotel Compostela».<sup>[33]</sup>

De vuelta a la capital, Lorca habla con entusiasmo a Morla Lynch de su redescubrimiento de Galicia. Y a Ernesto Pérez Guerra le comunica el poema inspirado por Santiago de Compostela. Y es entonces —o poco tiempo después— cuando nace la idea de componer, entre los dos, un poema, no ya en castellano sino en gallego, sobre parecido tema.<sup>[34]</sup>

Lorca, si bien podía leer sin demasiados problemas los versos gallegos de Rosalía de Castro y de otros poetas, y aprender de memoria, más o menos fielmente, las letras de las canciones populares gallegas —tarea nada difícil para una persona con tan extraordinaria retentiva poética—, no conocía, ni podía conocer, el idioma, y, por supuesto, no lo hablaba. Según Pérez Guerra —que a partir de 1938 utilizará los apellidos Guerra da Cal (su padre se llamaba Pérez da Cal, su madre Guerra Taboada)—, el conocimiento que tenía Lorca del gallego oral era puramente pasivo, mientras su contacto con el literario era «bastante precario», aunque, eso sí, «profundamente intuitivo».<sup>[35]</sup> ¿Cómo, pues, pensar en la posibilidad de escribir él solo un poema en gallego? La única explicación es que se embarcó en la aventura contando previamente con la imprescindible colaboración de Ernesto Pérez Guerra. Es más: todo indica que su intensa amistad con el mismo fue una de las principales circunstancias que provocó la voluntad de componer un poema en aquel idioma. Como homenaje a un país y a una tradición poética y musical que admiraba antes de conocer al joven, ciertamente. Pero también como homenaje a un amigo.

Así, en mayo o junio de 1932, nació «Madrigal a la ciudad de Santiago». Lorca quería expresar en el poema su impresión de Compostela bajo la lluvia, mezclándola con una vaga nostalgia amorosa. Y preguntaba a Ernesto cómo se decía en gallego «llueve en Santiago», «mi dulce amor», etc. Deseaba dar una idea del sol de Santiago como «velado» u «oscurecido» por las nubes. Y le dijo a Ernesto algo así como «el sol entre nieblas». El joven gallego, que a veces por el marcado acento granadino de Lorca le entendía mal, oyó «en tinieblas», no «entre nieblas», y propuso «brila entebrecido o sol». El hallazgo le encantó a Federico, que lo adoptó en el acto.<sup>[36]</sup> Finalmente, después de varias revisiones efectuadas oralmente con Pérez Guerra, el poema quedó plasmado así:

Chove en Santiago

meu doce amor.  
Camelia branca do ar  
brila entebrecido o sol.  
Chove en Santiago  
na noite escura,  
herbas de prata e sono  
cobren a valeira lúa.  
Olla a choiva pol-a-rúa  
laio de pedra e cristal.  
Olla no vento esvaído  
soma e cinza do teu mar.  
Soma e cinza do teu mar  
Santiago, lonxe do sol;  
agoa de mañan anterga  
trema no meu corazón.<sup>[37]</sup> \*

**\* El poema, de una gran sencillez, se puede traducir literalmente así: «Llueve en Santiago / mi dulce amor. / Camelia blanca del aire / brilla oscurecido el sol. // Llueve en Santiago / en la noche oscura, / hierbas de plata y sueño / cubren la desierta luna. // Mira la lluvia por la calle / lamento de piedra y cristal. / Mira en el viento desvaído / sombra y ceniza de tu mar. // Sombra y ceniza de tu mar / Santiago, lejos del sol; / agua de mañana antigua / tiembla en mi corazón».**

Compuesto el poema, Federico lo aprenderá de memoria. Y cuando aquel otoño vuelva a Galicia, esta vez con La Barraca, no sólo lo recitará ante la admiración de varias personas sino que lo entregará para ser publicado.

De acuerdo con Guerra da Cal, el «Madrigal a la ciudad de Santiago» fue el único ensayo poético en gallego acometido por Lorca entonces. Hasta 1934, después de volver de su estancia argentina, no se reanuda aquella colaboración.<sup>[38]</sup>

Todavía no se había fijado el itinerario de la primera salida de La Barraca. El 22 y 23 de mayo Lorca acompañó a Fernando de los Ríos durante la visita oficial del ministro de Instrucción Pública a dos pueblos de la provincia de Soria, Torrearévalo —cuna de Julián Sanz del Río, ilustre filósofo y maestro, considerado como uno de los padres de la República— y San Leonardo. Sin duda la presencia del poeta se debía al deseo de tantear sobre el terreno la reacción de las autoridades sorianas ante la posibilidad de que La Barraca iniciara por aquellas tierras su andadura. Además, la idea de empezar allí las actuaciones de la farándula tenía tanta más razón cuanto que había en la provincia una arraigada afición al teatro popular, demostrada por el hecho de que en casi cada pueblo existía un teatro municipal. Lorca quedó encantado con su visita, y cuando volvió a Madrid anunció que, efectivamente, las primeras representaciones de La Barraca tendrían lugar en Soria y sus alrededores.<sup>[39]</sup>

Unos días después, el 28 de mayo, el poeta se desplaza a Salamanca para dar allí su conferencia sobre el cante jondo. Desde que visitó por primera vez la ciudad en 1916, con Martín Domínguez Berrueta, no había vuelto a pisar aquellas calles. Intuyendo, tal vez, que el reencuentro con la ciudad iba a ser emotivo, invitó a Carlos Morla Lynch y a Rafael Martínez Nadal —con quienes a finales de marzo había pasado la Semana Santa en Cuenca—<sup>[40]</sup> a acompañarle. Ambos aceptaron encantados.

En Salamanca, adonde llegan los tres amigos en autobús a las diez de la noche, esperan a Federico el fundador de los Comités de Cooperación Intelectual, Arturo Soria y Espinosa, y un enjambre de estudiantes y maestros. Aquella noche dan un largo paseo por las calles y el poeta va recordando, con memoria infalible, sus impresiones de hacía dieciséis años, contrastándolas con las que ahora va recibiendo.

Entre los que escuchan maravillados los comentarios que van brotando incontenibles de sus labios se encuentra un joven cuya actitud hacia él ha sido, hasta hace poco, dolorida y ambigua. Se trata de Luis Domínguez Guilarte, hijo de Domínguez Berrueta, quien desde la ruptura ocurrida entre su padre y Lorca en 1918, debida en no pequeña parte a José Mora Guarnido, no había vuelto a ver al poeta. Sí ha leído con agrado las palabras suyas, publicadas por Ernesto Giménez Caballero en *La Gaceta Literaria* en 1928, en que expresaba su deuda para con el



maestro muerto en Granada en 1920.<sup>[41]</sup> Desde entonces, Domínguez Guilarte ha querido restablecer el contacto con el poeta. Y cuando se entera de que está en Salamanca no duda un instante en presentarse en el Gran Hotel, donde Federico, después de mirarle fijamente, sorprendido, le da un abrazo largo y fuerte.

Aquella noche, después del recorrido por las calles y plazas de la ciudad, llega el momento de aclarar las cosas. Dejemos que lo cuente el propio Domínguez Guilarte:

A todos nos daba la sensación de que estábamos viendo Salamanca por primera vez, o, más exactamente, de que la estábamos sintiendo de una manera nueva, distinta y extraña. Llegamos otra vez a la Plaza Mayor por el Arco del Prior. García Lorca estaba cansado. Se quedó pronto silencioso, y como inundado de una indefinible melancolía. Nos dirigíamos hacia el Gran Hotel. Me cogió del brazo y en voz baja, emocionada, propia de confidencias muy sentidas, me habló así: «No puedes figurarte cuánto me he acordado esta noche de tu padre, del pobre don Martín. Le recuerdo con mucha frecuencia». Yo le respondí que era para mí muy grato oírle hablar así, porque mi padre, pese a todo, le había tenido siempre un particular afecto. Él siguió: «Sí, lo sé perfectamente. ¡Cuánto haría porque las cosas hubiesen ocurrido de otra forma! Nunca me perdonaré, ni perdonaré al gran culpable de todas aquellas insensateces...».<sup>[42]</sup>

Pero por mucho que Lorca culpara a José Mora Guarnido del indigno trato proporcionado a Berrueta, se sabía él mismo responsable de haberle causado al maestro, poco antes de su muerte, aquel daño irreparable. Y no podemos dudar de que si hubiera podido remediar lo irremediable, lo habría hecho. Pero, como le había dicho a Melchor Fernández Almagro en 1924, era ya demasiado tarde para pedirle perdón a don Martín.<sup>[43]</sup>

Antes de volver a Madrid, el 30 de mayo, Lorca, Martínez Nadal y Morla Lynch visitan a Miguel de Unamuno, a quien Federico había conocido por primera vez en 1916 durante la visita a Salamanca con Berrueta. Dos años después, cuando se editó *Impresiones y paisajes*, Unamuno había publicado una generosa reseña de aquel libro primerizo en cuyas páginas había más de un eco de sus propios ensayos.<sup>[44]</sup> Luego, durante los años de la Residencia de Estudiantes, Lorca había visto con frecuencia al escritor, gran amigo de la casa y de su director, Alberto Jiménez Fraud. Ahora, pasada la época de la Dictadura, que había exiliado a Unamuno a la isla de Fuerteventura, éste había recuperado su rectorado de la Universidad salmantina y, además, era diputado independiente por Salamanca en las Cortes Constituyentes. Se trataba de una de las figuras señeras de la República y

de España, y hubiera sido impensable que Lorca y sus dos amigos abandonasen la ciudad sin saludarle.

La evocación hecha por Martínez Nadal de la visita es menos «diplomática» que la contenida en las páginas del diario de Morla Lynch, al menos tal como éste fue dado a la imprenta.<sup>[45]</sup> Unamuno, eximio monologuista, estaba decidido a que no hablara nadie más que él. Después de entretener a sus visitantes con la lectura de un artículo de prensa que acababa de redactar, les invitó a pasearse con él por la ciudad. Mientras deambulaban, entre saludos del famoso rector a derecha y a izquierda, se produce un pequeño incidente divertido. Lorca le pregunta a don Miguel por dónde pasea cuando está en Madrid, y el filósofo contesta que a riberas del Manzanares, río, a su juicio, «incomprendido e injuriado». «Del Manzanares —continúa— no se han dicho nada más que tonterías. Eso de “aprendiz de río” y otros chistes fáciles es pura incomprensión. Nadie ha sabido ver a ese pobre río». Lorca, que ha estado esperando este momento, salta, riéndose: «Alto ahí, don Miguel —le interrumpe—, que Lope en *Santiago el verde* dijo una cosa estupenda». Ante la extrañeza del filósofo —según Martínez Nadal un tanto «amoscado»—, Lorca recitó:

Manzanares claro,

río pequeño,

por faltarle el agua

corre con fuego.

Unamuno, impresionado, sacó su cuadernito y apuntó los versos.<sup>[46]</sup>

Unos días después, el 10 de junio, salía en *El Sol* de Madrid un artículo del filósofo titulado «Orillas del Manzanares», en el cual se mostraba bastante desconsolado ante el aspecto actual del río, «canalillo esclerótico, encintado en cemento» que «mira melancólico al rascacielos de la Telefónica». Luego, sin mencionar para nada a Lorca, reproducía «una perla» de Lope de Vega: los versos que le había descubierto el poeta granadino.<sup>[47]</sup>

El 1 de junio se celebró en el Ateneo de Madrid un homenaje a la pintora española María Blanchard —María Gutiérrez Cueto—, que acababa de morir en París. Lorca no había conocido personalmente a la artista, pero apreciaba su obra, y a requerimientos de Josefina de la Serna, esposa del guitarrista Regino Sáinz de la Maza, leyó unas cuartillas en el acto.<sup>[48]</sup>

María Blanchard, con su joroba, su soledad amorosa y su valentía, aparece en las palabras elegíacas de Lorca como una más en la larga cadena de víctimas que se extiende, en su obra, desde figuras tempranas como Juana la Loca y la soltera de «Elegía» (*Libro de poemas*) hasta doña Rosita y las encerradas hijas de Bernarda Alba. El homenaje a la pintora contiene unas referencias a Granada que llaman la atención y demuestran la identificación de Lorca con aquella mujer que supo convertir en arte su lucha contra circunstancias muy adversas:

Quien ha vivido, como yo, y en aquella época, en una ciudad tan bárbara bajo el punto de vista social como Granada, cree que las mujeres o son imposibles o son tontas. Un miedo frenético a lo sexual y un terror al «qué dirán» convertían a las muchachas en autómatas paseantes, bajo las miradas de esas mamás fondonas que llevan zapatos de hombre y unos pelitos en el lado de la barba.

Yo había pensado con la tierna imaginación adolescente que quizá María, como era artista, no se reiría de mí por tocar al piano «latazos clásicos» o por intentar poemas, no se reiría, nada más, con esa risa repugnante que muchachas y muchachos y mamás y papás tenían para la pureza y el asombro poético, hasta hace unos años, en la triste España del 98.

Pero María se cayó por la escalera y quedó con la espalda combada expuesta al chiste, expuesta al muñeco de papel colgado de un hilo, expuesta a los billetes de lotería.<sup>[49]</sup>

El breve y tierno discurso revelaba una vez más la discrepancia entre el Lorca público y jovial, con sus espléndidas dotes de juglar moderno, y el hombre interno y angustiado, víctima él también de la represión sexual y de la beocia a que alude en su elegía a la pintora fallecida.

Unos días después asiste a la boda del poeta-impresor Manuel Altolaguirre y la poetisa Concha Méndez, la «boda de la poesía», como la llama un periódico, en la que está presente el casi todo Madrid literario y artístico.<sup>[50]</sup> Carlos Morla nos ha dejado una brillante descripción del acontecimiento, que tiene lugar en la basílica de Chamberí. Allí se congregan, entre otros, Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda (impecablemente vestido, como siempre), José Moreno Villa, Ernestina de Champourcín, el capitán Iglesias, Santiago Ontañón, Cipriano Rivas Cherif, Guillermo de Torre y su mujer, Norah Borges (hermana del escritor), y Rafael Martínez Nadal. Morla observa de cerca a Federico, que, «consciente de su juvenil celebridad, va de grupo en grupo y habla con unos y otros, esplendoroso, amplio, con apostura de genio revolucionario creador de escuela».

Dentro de la iglesia todo es desorden, desbarajuste, caos: hay ruidos, chistes, codazos, barullo, hasta risas. Altolaguirre está vestido de verde —color de la esperanza— y Concha Méndez lleva un traje blanco sin cola. La boda se celebra ante un altar muy pobretón y desangelado, apenas con cirios, y, después del acto, aparece un viejo sacristán que, al borde de las lágrimas, explica que se ha utilizado «un altar equivocado», y que el correcto era el de al lado, lleno de rosas y azucenas y deslumbrante de velas, todo ello amorosamente preparado por sus manos. Altolaguirre propone, enternecido, que se celebre otra vez la boda. Pero el cura, indignado, se opone.<sup>[51]</sup>

Los desposados van directamente desde la iglesia hasta su casa de la calle de Viriato para dar —según Samuel Ros, en el *Heraldo de Madrid*— «a su tierna imprenta el primer biberón... A la pobre imprentilla le faltaba una madre, y ahora que la ha encontrado prosperará y se desarrollará hasta convertirse en una gran rotativa».<sup>[52]</sup>

En la pequeña imprenta de Altolaguirre, instalada en la única habitación del minúsculo piso al lado de la cama, ya se han confeccionado los dos primeros números de la revista *Héroe* (título sugerido por Lorca), en cuyas seis entregas, todas de 1932, colaborarán los nombres más destacados de la Generación de 1927 —Guillén, Alberti, Diego, el propio Altolaguirre, Cernuda, Aleixandre, Salinas y Federico—, además de algunos «nuevos» y de la colaboración, en cada número, de Juan Ramón Jiménez.

El piso se convertirá en sede de una de las tertulias más concurridas por los jóvenes literatos del momento, como demuestra el diario de Morla Lynch, y allí acudirá con frecuencia nuestro poeta.

En *Héroe* —que Vicente Aleixandre llamará «la muestra condensada de un poder, el de la poesía... la encarnación de una época<sup>[53]</sup>»— verán la luz seis composiciones de Lorca, entre ellas el soneto «Adán» (número 1) y «Ribera de 1910» (número 4), poema este cuyo título se convertirá posteriormente en «Tu infancia en Menton». Puede ser que esta composición aluda a la «traición» tanto de Dalí como de Emilio Aladrén, que se había casado con su inglesa el 14 de noviembre de 1931.<sup>[54]</sup>

En cuanto a «Adán», el soneto tiene, como se señaló antes, un clarísimo planteamiento homosexual.<sup>[55]</sup> Su publicación ahora en la revista de Altolaguirre es un acto de audacia, aunque la aparente complejidad del poema tal vez oscureciera para muchos lectores su temática.

Desde que se diera a conocer en la Galería Dalmau de Barcelona en junio de 1927, el Lorca dibujante no había vuelto a hacer acto de presencia pública. Pero ahora, en vísperas de la primera salida de La Barraca, se le ofrece la ocasión de dar una pequeña muestra de su obra gráfica reciente. Se trata de una exposición de «Arte Nuevo» en el Ateneo Popular de Huelva —celebrada entre el 26 de junio y el 3 de julio de 1932—, en la cual, al lado del poeta, están su gran amigo José Caballero (onubense de nacimiento), José de la Puente, el escultor cubano «Pablo» (Porrás Gener) y Carlos Fernández Valdemoro, quien será después, en México —bajo el nombre de Pepe Alameda—, el crítico taurino más famoso del país y autor de unas vívidas memorias.<sup>[56]</sup>

De la mano de José Caballero llegan ocho dibujos del poeta, con títulos atrayentes: «La luna de los seminaristas», «Asesinato en New York», «Bailarina española», «Deseos de las ciudades», «San Cristóbal», «Orfeo», «Muerte de Santa Rodegunda» y «Parque».

De los ocho, el paradero de cuatro —«La luna de los seminaristas», «Asesinato en Nueva York», «Deseos de las ciudades» y «Orfeo»— se desconoce.<sup>[57]</sup> Probablemente el dibujo lorquiano que más llamó la atención de los que visitaron la exposición fue «Muerte de Santa Rodegunda», fechado en Nueva York en 1929 y que ya se ha comentado en relación con *Viaje a la luna*, su guión cinematográfico.\*

**\* Véase p. 705.**

En Huelva muy pocos podían sospechar que se trataba de una representación, por cierto escalofriante, del propio poeta, a quien probablemente tampoco habría reconocido nadie en la minúscula figura transportada por san Cristóbal en el dibujo así titulado.<sup>[58]</sup>

La exposición, a la que no puede acudir Lorca —y que será la última en la que participe—, provoca la ira de algunos críticos de arte locales, ante cuyos comentarios los expositores reaccionan airadamente, publicándose en la prensa un intercambio de hostilidades.<sup>[59]</sup> En Madrid, José Caballero le dará cuenta a Federico de la incomprensión del público de Huelva, y la efemérides será motivo de una breve carta de Lorca a su viejo amigo Adriano del Valle, el poeta sevillano que fue uno de los primeros, allá por 1918, en intuir el brillante futuro literario del joven autor de *Impresiones y paisajes*. El «cierto jaleo» producido en Huelva por la exposición le divierte a Federico, que transmite a Del Valle la petición de los otros

expositores de que escriba algo sobre la muestra, encargo que no sabemos si cumplió.<sup>[60]</sup>

## LA BARRACA Y BODAS DE SANGRE

**La primera salida del carro de Tespis**

El 6 de julio de 1932, en vísperas de la salida de La Barraca para Soria, tiene lugar en la Residencia de Señoritas —calle de Miguel Ángel, 8— el ensayo general de *La vida es sueño*. Entre el público se encuentran Carlos Morla Lynch, Benjamín Palencia, Rafael Martínez Nadal, Francisco García Lorca, Santiago Ontañón, Cipriano Rivas Cherif y Julián Bautista, autor de los arreglos musicales de las canciones, loas y bendiciones del auto sacramental.

Morla, siempre atento a lo que va a escribir por la noche en su diario, observa estrechamente a Federico. El poeta, en mangas de camisa, se mueve por todos lados antes de que empiece el ensayo, «activo, lleno de ardor y consciente de su autoridad», impartiendo órdenes. «Su dinamismo asombra y contagia», apunta el diplomático.<sup>[1]</sup>

En la mañana del 10 de julio La Barraca salió por vez primera de Madrid, rumbo a Burgo de Osma, partiendo de la puerta de la Residencia de Señoritas. Integraban la comitiva varios vehículos. En el camión Chevrolet, comprado gracias a la subvención del Gobierno, se habían colocado las pesadas piezas del tablado, el atrezzo, los decorados, los figurines, el equipo eléctrico y demás parafernalia. Dos camiones celulares cedidos por la Dirección General de Seguridad y conducidos por policías llevaban, en vez de presos —se habían quitado las rejas—, a los alegres faranduleros estudiantiles.<sup>[2]</sup>

Fueron momentos de intensa emoción.

Los coches enfilaron la carretera de Burgos, cruzaron la Sierra de Guadarrama por el puerto de Somosierra y poco después, rebasado Cerezo de

Abajo, tomaron la dirección de Riaza y de Burgo de Osma, llegando a su destino a las cinco de la tarde.

Allí les esperaban el gobernador civil de Soria con el alcalde y demás autoridades de la antigua villa, antaño sede universitaria. Después de tomar un refresco en el Ayuntamiento se empezó la labor de montar, por primera vez en público, el tablado, que quedó instalado en la plaza Mayor: típica plaza castellana del siglo XVII, con soportales y balconajes, Casa Consistorial y un espléndido edificio barroco, el hospital de San Agustín.<sup>[3]</sup>

La representación de los tres entremeses, que empieza a las diez de la noche, va precedida de unas palabras de Lorca en las cuales explica los propósitos de La Barraca: llevar a los pueblos una emoción de arte y de poesía y poner el teatro clásico español al alcance del mayor número posible de gentes, con un sentido de noble pureza y libre de morbos sentimentales. Cuando saluda al pueblo de Burgo de Osma, donde se inicia la andadura del Teatro Universitario, el poeta recibe una calurosa ovación.<sup>[4]</sup>

Según el *Noticiero de Soria*, el éxito de los «barracos» en ésta su actuación inaugural es «franco y rotundo», y el corresponsal de *La Libertad* de Madrid comenta que «la escena del baile del sacristán en *La cueva de Salamanca* fue una delicia de acierto, interpretación y sentido de ritmo artístico y expresión teatral».<sup>[5]</sup>

Entre los espectadores estaba el poeta Jorge Guillén, que recordaría con sobria emoción aquella primera *representación* de La Barraca.<sup>[6]</sup>

De allí los estudiantes pasaron al pueblo de San Leonardo, donde el 11 de julio volvieron a representar los tres entremeses. Ya había empezado el mal tiempo que aguaría despiadadamente la primera salida, y, en vez de al aire libre, hubo que dar el espectáculo dentro de un viejo galpón. La llegada de la farándula fue anunciada con tambor por las calles del pueblo, declarando el pregonero: «Esta noche, a las diez, los estudiantes *universales* —por universitarios— de Madrid presentarán...». «Federico —ha recordado María del Carmen García Lasgoity— casi besa al vejete de la gracia que le hizo». Luego, después de la representación, una vieja les confía: «¡Cómo me gustaría ir con vosotros haciendo el tonto!», ocurrencia muy reída por los «barracos». Y tal vez fue aquí donde el público, durante la representación de *La guarda cuidadosa*, amenazó con intervenir, a modo de don Quijote con el retablo de maese Pedro, para imponer su criterio de que Cristinica, en vez de elegir al sacristán (interpretado briosamente por Modesto Higuera, acaso el mejor actor de La Barraca), hubiera debido optar por el



soldado.<sup>[7]</sup>

Luego, el 12 de julio, fue el turno de Vinuesa, pueblo rodeado de tupidos pinares del cual, en el largo romance de Antonio Machado *La tierra de Alvargonzález* —que gustaría de recitar Federico en algunas veladas de La Barraca—, salen los hermanos asesinos para remontar el Duero en dirección a la Laguna Negra

dejando

atrás los arcos de piedra

del puente y el caserío

de la ociosa y opulenta

villa de indianos.<sup>[8]</sup>

Cuando Lorca y sus compañeros llegaron a Vinuesa lo encontraron todavía habitado por opulentos indianos, quienes se llevaron un buen susto cuando vieron los monos azules de los «barracos», creyendo que habían llegado los comunistas para proclamar la revolución roja. Trece días después comentaba el diario *Luz* de Madrid: «En algún sitio este atuendo obrero causó, más que sorpresa, temor, casi pánico. Imagínese un pueblecito castellano, arrebujado en torno de la iglesia, y en esto que entran dos autobuses y una camioneta y que de los autobuses bajan jóvenes de dieciocho a veinte años, vestidos de “mono”, despeinados... ¡Los comunistas!, gritaron al verlos. Recelo, hostilidad, silencio. En algunos comercios se negaban a venderles hasta las vituallas para comer. Al fin la sospecha se desvaneció».<sup>[9]</sup>

Parecía que nadie del pueblo iba a ver la representación de aquella noche, pero finalmente acudieron los obreros que construían en estos momentos, no lejos, una presa, y todo terminó bien.<sup>[10]</sup>

El 13 de julio La Barraca llegó a Soria, donde estaba previsto hacer dos representaciones —la segunda sería el estreno de *La vida es sueño*— en la plaza Mayor. Pero intervino el mal tiempo... y la mala suerte. No por culpa de los «barracos» se cobraron las entradas al teatro Principal, y sus enemigos —al acecho— utilizaron el asunto para provocar un escándalo. ¿Cómo se podían cobrar las entradas —decían—, excluyendo así a la gente humilde, cuando la idea misma de La Barraca era dar representaciones gratuitas al pueblo? Las protestas arreciaron.<sup>[11]</sup>

Para el día 14 los estudiantes habían anunciado el siguiente programa: a las seis de la tarde, si el tiempo no lo impedía, representación pública y gratuita en la plaza Mayor de los tres entremeses; a las diez y media de la noche, estreno en el teatro Principal de *La vida es sueño*.<sup>[12]</sup> El tiempo, excepcionalmente tormentoso y frío, hizo que se tomara la decisión de no seguir adelante con la proyectada representación al aire libre. Durante la mañana había habido amagos de lluvia y se temía que, si se desencadenaba otra tormenta, se estropease el vestuario.<sup>[13]</sup> Pero no se produjeron los temidos chubascos y a las cinco de la tarde, según el derechista *El Avisador Numantino*, «lucíanse todas las galas del verano: tarde clara y buena temperatura».<sup>[14]</sup> A pesar de ello la representación al aire libre no tuvo lugar, y se anunció que ésta se efectuaría, no en el teatro Principal, sino en la iglesia románica de San Juan de Duero, situada al otro lado del río.<sup>[15]</sup>

El público soriano empezaba a impacientarse. Era una situación propicia para las manipulaciones de la derecha. Y cuando no se organizó bien ni el cambio de entradas ni la prometida provisión de autobuses para llevar a la gente a San Juan de Duero, la batalla estaba ya servida.

La representación de *La vida es sueño* fue, ciertamente, un desastre. Con un público ya enfadado, con el inevitable nerviosismo de los actores y con la decidida intervención de un grupo de «agentes provocadores» cuya identidad jamás fue claramente establecida, el fracaso fue inevitable.

Las versiones de lo ocurrido difieren, pero contrastando los recuerdos de los «barracos» con la información publicada al respecto en la prensa soriana, nos podemos aproximar a la realidad de los hechos. La representación había terminado bruscamente cuando, tal vez debido a un acto de sabotaje, se habían apagado las luces. Entonces, entre un crescendo de gritos e insultos y una lluvia de piedras arrojadas por manos invisibles, habían intervenido los policías para ayudar a los estudiantes a salir del ábside. Una vez fuera, éstos se enteraron de que el enemigo los esperaba más allá para volcar los coches, y los «barracos» volvieron al hotel por otra ruta.<sup>[16]</sup> Pedro Miguel González Quijano, secretario de La Barraca, ha declarado que los alborotadores eran estudiantes monárquicos con el propósito, sencillamente, de hacer fracasar los esfuerzos de la farándula universitaria nada más empezar ésta su andadura. González Quijano, testigo de lo ocurrido, creyó identificar entre los provocadores a algunos estudiantes de derechas que conocía en Madrid.<sup>[17]</sup>

Federico, en su papel de la Sombra, estaba en el escenario cuando empezó el jaleo, cubierto de los negros velos ideados por Benjamín Palencia y que a otro pintor, Santiago Ontañón, se le figuraban los de una «viuda tibetana». Según González

Quijano, el poeta, quitándose los tules para pedir serenidad al público, explicó que allí había muchos cables eléctricos y que, en caso de pánico, los niños sentados en las primeras filas estarían en peligro. «Entonces —sigue el mismo testigo— quedó su figurín convertido en una sotana negra, y los tradicionalistas, creyendo que les hablaba un sacerdote, se emocionaron y se marcharon». Esta versión no coincide del todo con la de otros «barracos» presentes aquella noche, pero... *se non è vero è ben trovato*.<sup>[18]</sup>

También habría que tener en cuenta el testimonio de Emilio Garrigues, que desempeñaba el papel del Entendimiento. Según éste, los alborotadores, unos veinte de ellos, eran con toda seguridad monárquicos tradicionalistas, empeñados en reventar la obra porque consideraban escandalosa la representación de un auto sacramental por estudiantes liberales patrocinados por una República laica.<sup>[19]</sup>

La prensa derechista del lugar no dejó de utilizar lo ocurrido para tergiversar durante los días siguientes los verdaderos fines de La Barraca, mientras la liberal insistía en que la farándula había sido víctima de las manipulaciones de los reaccionarios.<sup>[20]</sup>

Así pues, la primera salida de La Barraca se revistió en seguida de significación política, por mucho que hubiesen querido evitarlo los propios «barracos». Al volver a Madrid ya tendrá, entre la gente de derechas, la fama de ser izquierdista y revolucionaria, y los ataques a la labor de los estudiantes se harán cada vez más acerbos. Comentando el incidente de Soria en *El Sol* de Madrid del 22 de julio, Cipriano Rivas Cherif —que tenía el proyecto de estrenar *El público* aquel verano en el teatro Español, proyecto luego abandonado— se preguntaba si los ataques no serían, en el fondo, ataques a la misma República, es decir, a la democracia inaugurada el 14 de abril de 1931. «Por mucho que se quiera disimular el incidente que turbó la presentación de La Barraca en Soria —escribió—, no hay por qué callar que los interruptores eran, con agitadores de profesión, algunos estudiantes católicos, vociferantes contra la F.U.E. [Federación Universitaria Escolar].» Rivas Cherif estimaba que para cierta mentalidad católica era insoportable que en una República donde se había llevado a cabo la separación entre Estado e Iglesia, unos estudiantes «laicos» se atreviesen a montar un auto sacramental, es decir, a invadir un territorio propiedad de los «creyentes».<sup>[21]</sup>

Lo ocurrido en la iglesia de San Juan de Duero era, ciertamente, una indicación más del abismo que desde los primeros meses de la República se había empezado a abrir entre los españoles, y que desembocaría finalmente en la guerra civil. La República ya había demostrado su voluntad de cortarle las alas al poder de

la Iglesia y, en enero de 1932, la disolución de los jesuitas, la legalización del divorcio y la secularización de los cementerios habían constituido otros tantos hitos decisivos en el proceso de la laicización de España, produciendo la natural reacción entre las derechas.<sup>[22]</sup> También parecía desmentir el Gobierno su pretendido liberalismo al suprimir temporalmente el diario católico más influyente del país, *El Debate*, que reaparece a finales de marzo.<sup>[23]</sup> Por otra parte, existían tensiones entre el Gobierno y los comunistas, reflejadas en el hecho de la suspensión, aquel mismo mes de enero de 1932, del diario comunista *Mundo Obrero*, que no volverá a salir hasta finales de noviembre.<sup>[24]</sup> Intolerancia, recelos, intransigencia, espíritu reivindicativo: la moderación que buscaba la mayoría de los republicanos, y que predicaban los hombres de la Institución Libre de Enseñanza, iba a ser cada vez más difícil en una España desgarrada entre unos y otros.

Los «barracos» quedaron entusiasmados y conmovidos al constatar la atención y el placer con que las sencillas gentes lugareñas seguían las representaciones. El 16 de julio llegaron a Almazán, villa situada a orillas del Duero, a unos treinta y seis kilómetros de la capital provincial. Empezada la velada —se representaron *La cueva de Salamanca*, *La guarda cuidadosa* y la primera parte de *La vida es sueño*— comenzó a llover a cántaros, a pesar de lo cual el público permaneció en su sitio, y, para no estorbar la visión a los demás, ni sacó sus paraguas. Fue toda una lección de concentración mental y de civismo.

Vieron la representación algunos invitados de postín. Allí estaba el ministro de Instrucción Pública, Fernando de los Ríos, «padre» de La Barraca, que llegaba de Palencia y de Burgos, acompañado de su secretario y pariente, Rafael Troyano de los Ríos; allí estaba el poeta Dámaso Alonso; el periodista Corpus Barga; allí estaban los conocidos médicos José Sánchez Covisa (padre de uno de los «barracos») y Teófilo Hernando; allí estaba el aguafortista granadino Hermenegildo Lanz, amigo de Lorca y de Manuel de Falla; allí estaban dos célebres sorianos, José Tudela y Mariano Granados; allí parece que estaban el aviador Ignacio Hidalgo Cisneros y su mujer Constanza de la Mora; y allí estaba el enviado especial del diario republicano *Luz de Madrid*.<sup>[25]</sup>

Éste quedó deslumbrado por lo que vio aquella noche. «Despierto soñaba este pueblo de Almazán agrupado a nuestra espalda —escribió—. Era una fila de caras campesinas en sonrisa, en éxtasis, sobre todo en expectación, temiendo y deseando lo que al instante siguiente sucedería en el tablado. Y de pronto la expectación se descargaba en la explosión de la carcajada y el aplauso. Gente que no aplaudía porque se hubiera dicho antes que era teatro clásico, gente que no sabía nada sino que aquello era suyo y llegaba a su corazón anónimo».<sup>[26]</sup>

Para Dámaso Alonso la experiencia también sería inolvidable: «En la plaza de un pueblo, a poco de comenzar la representación a cielo abierto, se pone a llover implacablemente, bien cernido y menudo. Los actores se calan sobre las tablas, las mujeres del pueblo se echan las sayas sobre la cabeza, los hombres se encogen y hacen compactos: el agua resbala, la representación sigue: nadie se ha movido».<sup>[27]</sup>

Se ha conservado parte del manuscrito de la breve alocución pronunciada por Lorca antes de la función. Sus palabras nos transmiten la emoción de aquellas primeras representaciones de La Barraca:

Pueblo de Almazán: Los estudiantes de la Universidad de Madrid, ayudados por el Gobierno de la República, y especialmente por el ministro don Fernando de los Ríos, hacen por vez primera en España un teatro con el calor creativo de un núcleo de jóvenes artistas destacados ya con luminoso perfil en la actual vida de la nación.

Este grupo hace ahora su temporada preliminar, una temporada de ensayo para que los actores vayan formándose al contacto del público y adquiriendo una cierta soltura, precisa siempre aun para las técnicas dramáticas de más rígida interpretación.

Así, pues, estas representaciones no son todavía perfectas, pero sí se puede notar en ellas un criterio nuevo de plasticidad y ritmo que serán superados y vencidos con el natural tiempo.

Nosotros queremos representar y vulgarizar nuestro olvidado y gran repertorio clásico, ya que se da el caso vergonzoso de que, teniendo los españoles el teatro más rico y hondo de toda Europa, esté para todos oculto; y tener encerradas prodigiosas voces poéticas es lo mismo que cegar la fuente de los ríos o poner toldo al cielo para no ver el estaño duro de las estrellas...<sup>[28]</sup>

Dos años después, en Santander con La Barraca, Lorca se referirá a aquella representación de *La vida es sueño* en Almazán, diciendo que había sido una de las emociones más intensas de su vida. «Empezó a llover —recordó—. Sólo se oía el rumor de la lluvia cayendo sobre el tablado, los versos de Calderón y la música que los acompañaba, en medio de la emoción de los campesinos».<sup>[29]</sup>

En vista de los desafortunados incidentes ocurridos en la capital de la provincia, los estudiantes decidieron hacer un último esfuerzo por complacer a los sorianos y anunciaron para el domingo 17 de julio una función gratuita en la plaza

Mayor.<sup>[30]</sup>

Pero tampoco esta vez hubo suerte. La inclemencia del tiempo hizo imposible la representación, y los «barracos» abandonaron Soria sin poder satisfacer a aquellas gentes a quienes, sin querer, habían ofendido.

El 17 de julio, a poco de emprender la farándula el camino de Madrid, sobrevino un accidente: el único que le acaecería en su breve vida. Acompañaba a los estudiantes Hermenegildo Lanz, que algunos meses después recordaría en *El Defensor de Granada* la «terrible impresión inolvidable» del percance. «Fue llegando a Medinaceli —escribió—; marchaba la caravana bien contenta de la despedida que había tenido en Almazán. Un poco, no mucho, de velocidad, una curva repentina y muy cerrada, mala dirección y el consiguiente vuelco... Bastantes lesiones, alguno en estado comatoso durante muchas horas, inquietud y tristeza en todos los ilesos, entereza y disimulo del dolor en los heridos, que soportaban sus curas como si tal cosa. Algún brazo roto, cristales clavados en caras y brazos, magullamientos, y en general heridas de gran escándalo, aunque, felizmente, de pocas consecuencias».<sup>[31]</sup>

Desde la camioneta en que viajaba Federico, acompañado de Eduardo Ugarte, las cinco chicas actrices y alguna persona más, el poeta había visto, horrorizado —él, que tanto temía la muerte, los accidentes y la enfermedad—, lo que acababa de ocurrir. Iban con el grupo, por suerte, los doctores Teófilo Hernando y Sánchez Covisa, ya mencionados, y, después de las curas de urgencia, la caravana continuó hasta Medinaceli.<sup>[32]</sup>

Uno de los estudiantes —Lanz se refiere a él sin nombrarlo— se lesionó gravemente al volcarse la camioneta. Se trataba de Alberto González Quijano, que estaría un mes sin sentido y jamás recobraría totalmente su alegría y su salud. Desde Medinaceli llamaron por teléfono al equipo quirúrgico del Centro, de Madrid, a efectos de que estuviesen preparados los cirujanos para recibir al desafortunado estudiante.<sup>[33]</sup>

Aquel accidente ensombreció la vuelta a la capital del teatro. En una entrevista publicada unos días después, Lorca, al suscitar el periodista la cuestión de la camioneta volcada en tierras de Soria, hizo «un gesto desagradable» y explicó que no quería «ni hablar» de lo ocurrido.<sup>[34]</sup>

La Barraca había iniciado su primera salida el 10 de julio de 1932 desde la puerta de la Residencia de Señoritas en la calle de Miguel Ángel, y dio fin a aquella aventura representando el 22 del mes, delante del tercer pabellón de la Residencia

de Estudiantes, *Los dos habladores*, *La guarda cuidadosa* y la primera parte de *La vida es sueño*. Asistieron, además de los residentes que todavía se encontraban en la capital, los profesores y alumnos del ya célebre Curso de Extranjeros organizado cada año por el Centro de Estudios Históricos. Y, mezclado con ellos, Miguel de Unamuno, que estaba en Madrid para participar, como diputado, en la labor de las Cortes Constituyentes de la República, y que paraba entonces, como solía hacerlo, en una de las «celdas» de la casa. El éxito de la representación, bajo los chopos de la «Resi», en una clara noche estival, fue rotundo, y el júbilo y orgullo de Lorca sin límites, dados el cariño y la gratitud que sentía hacia la Residencia y su director, Alberto Jiménez Fraud.<sup>[35]</sup>

Tanto los éxitos cosechados por La Barraca en su primera salida como el desagradable incidente ocurrido en la iglesia San Juan de Duero y el accidente sufrido en Medinaceli se supieron en seguida en Madrid. Y, como era de esperar, la revista ultraderechista *Gracia y Justicia* no tardó en volver al ataque. El 23 de julio publicó un comentario cuyo título contenía una directa alusión a la homosexualidad de Lorca: «FEDERICO GARCÍA LOCA O CUALQUIERA SE EQUIVOCA». Lo de «LOCA» no era ninguna errata de imprenta. Después de la palabra se había insertado una llamada que remitía a una nota a pie de página, donde se lee: «Se nos permitirá esa licencia en el apellido para que pueda ir en pareado». El artículo —por supuesto, anónimo— merece ser citado en su integridad:

Habían salido —¡sí!—, habían salido —¡no!— uniformados con sus monos de falsos mecánicos, con sus trajes mahonvestidos, en los que iba bordado en negro y blanco una carátula teatral. Habían salido —¡sí!— los niños simpaticones y tal, acaudillados por el poeta Federico García Lorca y Sanchiz,\* flor de romance andaluz.

La barba morisca de don Fernando el Laico les daba protección de sombra y algunos cuartos, no pocos por cierto.

Estas debilidades de don Fernando son lógicas y nada censurables por cierto, porque si proteger a un poeta, poetazo o poetiso, es siempre cosa que honra, proteger a los estudiantes de la F.U.E. —la que fue— es reciprocidad, y no es bien nacido el que no es agradecido.

Lo malo ha sido —o «fue»— el contratiempo habido por la agrupación artística llamada «La Barraca», lanzada a difundir nuestro teatro clásico por aldeas y villas en el dulce desmayo de sus voces.

Bien pertrechados en las perras oficiales que les diera don Fernando el Laico, y sin dar al olvido su condición desinteresada en pro de la cultura, no podíamos suponer que los aprovechados jóvenes —jóvenes, sí!— intentaran vender las entradas, cosa, por otra parte, audaz, porque es tanto como vender el derecho a la ruidosa crítica. El gobernador de Soria pura, cabeza de Extremadura, reparte entradas previo su pago, «invitando» a la representación de «La vida es sueño», que habría de tener lugar en los claustros de San Juan de Duero.

Fue la gente, y por lo que se vio, no pudo aplaudir la interpretación que dieran los muchachitos al drama de Calderón, porque protestaron ruidosamente que les sirvieran lo inservible, cobrándolo como cualquier compañía.

Percances de titiriteros. La vida es «ansí», y «ansí» tiene más emoción y verismo. Federico silbado es más humano y más admirable. Él puede decir ahora a don Fernando cuando éste le regañe:

—¡Caramba, don Fernando, que la culpa fue de Calderón...!

\* \* \*

Al final, y de regreso de la excursión, ocurrió un accidente, que —al margen de toda broma—, lamentamos: el carro de Tespis ha volcado y algunos quedaron heridos. No así nuestro Federico, por fortuna, que iba en el automóvil donde viajaban las muchachas, automóvil que no volcó.<sup>[36]</sup>

**Alusión al «otro» Federico, Federico García Sanchiz, ídolo de las derechas y constantemente opuesto, en las columnas de *Gracia y Justicia*, a García Lorca, el malo de la pieza.**

Es decir, que Lorca —por ser, como señala el título del desdichado suelto, una «loca»— no viajaba con los «hombres» de La Barraca, sino con las muchachas: es el sentido que encierra, sin duda, el último párrafo del mismo. La «licencia» que se ha otorgado la revista para manchar el nombre del poeta es la misma que cuatro años después se tomarán sus asesinos.

El mismo número de la revista contiene otro artículo, «El carro de Tespis», donde se insiste en la estafa a los sorianos cometida por La Barraca. Y no sólo eso,



sino donde se insinúa que ésta les está quitando trabajo a los actores profesionales que «ganaban su pan por aldeas y villorrios».<sup>[37]</sup> Pero La Barraca no le barría el pan a ningún actor profesional, como sabía perfectamente *Gracia y Justicia*. Al contrario, era de esperar que la labor del Teatro Universitario ayudara a los actores profesionales, abonando el terreno para que hubiera más posibilidades para ellos. Pero la calumnia, una vez lanzada, pega, y se oíría una y otra vez la misma especie durante los próximos años.

Lorca, a raíz de lo ocurrido en Soria y de sus secuelas en la prensa de la ultraderecha, sabrá de aquí en adelante a qué atenerse. Y sin duda está enterado de que el director de *Gracia y Justicia* es Manuel Delgado Barreto. El mismo personaje se identificará plenamente a partir de 1933 con el fascismo, y publicará una revista titulada, precisamente, *El Fascio*, en cuya dirección participará José Antonio Primo de Rivera.<sup>[38]</sup>

En lo referente a las chicas de La Barraca, hay que señalar que para mucha gente era asunto escandaloso el que viajasen con la farándula cinco señoritas, compartiendo la vida de más de veinte muchachos. El hecho de que en esta primera salida acompañase a las «barracas», para «asegurar su honor», doña Eulalia Lapresta —secretaria de la directora de la Residencia de Señoritas, María de Maeztu— no bastó para acallar las insinuaciones, porque en 1932, como ha recordado Emilio Garrigues, «ser actriz era poco menos que ser meretriz». Posteriormente hubo que recurrir al acompañamiento de una señora de respeto. Es decir, a la secular institución de la «carabina».<sup>[39]</sup>

El 25 de julio el *Heraldo de Madrid* publica una entrevista con Lorca. El periodista, Antonio Agraz, ha encontrado al poeta reacio a hablar de la primera salida de La Barraca y preocupado porque sus palabras al respecto sean fielmente reproducidas. Se queja de que se ha querido dar un matiz político al Teatro Universitario, e insiste en que éste «no tiene tendencia política de ninguna clase: es simplemente teatro». Cabe pensar que, al decir esto, ha leído ya los malévolos comentarios de *Gracia y Justicia*.

Pese a su renuencia a hablar, el poeta se expresa muy satisfecho con los resultados de la gira. «Para mí ha sido una sorpresa y una gran experiencia ver la buena acogida del público ingenuo —declara—. Y más aún teniendo en cuenta que la representación y la puesta en escena son un tanto atrevidas, conforme a nuestro deseo de modernizar el teatro». Otra observación tajante: «Cervantes y Calderón no son arqueológicos, no están anticuados». Las sencillas gentes de los pueblos visitados han visto complacidas las representaciones. «Yo creo que esto es natural

— recalca —, porque el teatro de buen gusto ha de darse al pueblo sano, que siempre sabe recibirlo bien».

¿Y los planes del Teatro Universitario para el futuro inmediato? Lorca desvela que la próxima salida de La Barraca será hacia Sierra Espuña, en la provincia de Murcia, a finales de agosto, y que, para octubre, los estudiantes estarán de regreso en Madrid, donde harán teatro moderno durante todo el año en un local cedido a estos efectos por la Residencia de Estudiantes. Además, para el próximo curso existe el proyecto de hacer una revista, fundar una sociedad de amigos del Teatro Universitario y crear un club estudiantil donde se lean y estudien las obras dramáticas de todas las épocas y todas las tendencias.<sup>[40]</sup>

Como siempre, la fogosa imaginación del poeta convertía casi en realidad, delante de sus propios ojos y de los de sus oyentes, los múltiples proyectos que bullían en su cabeza. Pero ni la revista, ni la sociedad ni el club verían la luz. Y en cuanto a la gira por tierras de Murcia, ésta se haría, en cambio, por las de Galicia y Asturias.

Entretanto, a finales de julio o principios de agosto, Federico vuelve a Granada, a su querida Huerta de San Vicente. Allí, mientras escucha obsesivamente discos del gran cantaor «hondo» Tomás Pavón y una cantata de Johann Sebastian Bach —probablemente la BWV 140, *Wachet auf, ruft uns die Stimme*—, que llega a molestar profundamente en su monótona reiteración a los familiares del poeta,<sup>[41]</sup> termina en el breve espacio de dos o tres semanas —tal vez en menos tiempo— *Bodas de sangre*, en la cual parece que apenas ha trabajado desde el verano pasado. Sus padres y sus hermanos Francisco, Isabel y Concha son testigos de la rapidez con que remata la obra.<sup>[42]</sup> Un año y medio después, Lorca declarará en Montevideo que, en el tercer acto de la misma, «eso de la luna, eso del bosque, eso de la muerte rondando, todo eso está en la Cantata de Bach que yo tenía. Donde trabajo, tiene que haber música».<sup>[43]</sup>

### *Bodas de sangre*

Desde aquel 25 de julio de 1928 en que Lorca leyó en *ABC* un breve reportaje acerca de un misterioso asesinato ocurrido en vísperas de una boda no lejos de la

población almeriense de Níjar, habían pasado cuatro años.\* Sobre el proceso de maduración que daría lugar a *Bodas de sangre* no poseemos prácticamente información. Además, el paradero del manuscrito de la tragedia, regalado por Lorca a su amigo Eduardo Ugarte, codirector de La Barraca, se desconoce, lo que hace prácticamente imposible el estudio de la elaboración del texto.<sup>[44]</sup> Sólo tenemos unas declaraciones del poeta hechas en 1935:

**\* El reportaje se reproduce en las pp. 574-575.**

En escribir tardo mucho. Me paso tres y cuatro años pensando una obra de teatro y luego la escribo en quince días... Cinco años tardé en hacer *Bodas de sangre*; tres invertí en *Yerma*... De la realidad son fruto las dos obras. Reales son sus figuras; rigurosamente auténtico el tema de cada una de ellas... Primero, notas, observaciones tomadas de la vida misma, del periódico a veces... Luego, un pensar en torno al asunto. Un pensar largo, constante, enjundioso. Y, por último, el traslado definitivo; de la mente a la escena...<sup>[45]</sup>

Sin que Lorca fuera un Zola, no cabe duda de que le gustaba la sección de sucesos de los periódicos —estimando, como dijo en varias ocasiones, que la realidad a menudo supera la invención—, ni de que, en el caso de *Bodas de sangre*, siguió detenidamente los reportajes sobre el caso de Níjar aparecidos no sólo en *ABC* —muy breves e incompletos— sino en otros periódicos que reseñaron con más lujo de detalles el incidente. En este sentido descollaban los brillantes y casi novelescos artículos del corresponsal del *Heraldo de Madrid*, los cuales, con casi toda seguridad, leyó el poeta.<sup>[46]</sup> En cuanto a *El Defensor de Granada*, no cubrió ampliamente el suceso, aunque el 25 de julio reprodujo, con alguna variante, los detalles esenciales de lo sabido hasta entonces y, el 29, anunció que se había aclarado el crimen.<sup>[47]</sup> Es de suponer que *El Noticiero Granadino* también se refirió a lo ocurrido en Almería. Respecto a *La Gaceta del Sur*, la información dada sobre el caso fue muy escasa.<sup>[48]</sup> Podemos inferir que, cuando el poeta volvió a Granada a finales de julio o principios de agosto de 1928, justo después de la publicación del *Romancero gitano*, comentaría con su familia el drama de Níjar, tan reminiscente, por otro lado, del mundo de sus romances. Francisco García Lorca, por su parte, recordaría que su hermano le leyó la noticia del insólito caso, no sabemos si en Granada o Madrid, aunque más probablemente fuera en la capital.<sup>[49]</sup>

Respecto de las revistas ilustradas, ya muy en boga, *Mundo Gráfico* y *Nuevo Mundo*, ambas de Madrid, publicaron varias fotografías de los principales

personajes del drama, de un duro blanco y negro que hacía resaltar la intensidad solar de la llanura almeriense y que tal vez recordara Lorca al escribir no sólo *Bodas de sangre*, sino, posteriormente, *La casa de Bernarda Alba* que, según el poeta, tenía «la intención de un documental fotográfico». <sup>[50]</sup>

Lorca poseía una memoria extraordinaria, pero no se puede descartar la posibilidad de que, antes de escribir *Bodas de sangre*, hiciera una consulta hemerográfica para refrescar sus recuerdos de aquellos sucesos que durante una semana habían mantenido «despierto el interés de toda la Península». <sup>[51]</sup> Para ello, sólo hacía falta pasar una mañana en la Hemeroteca Municipal de la plaza de la Villa de Madrid.

Las coincidencias de *Bodas de sangre* con lo realmente ocurrido en Níjar son tan llamativas que hacen pensar que, efectivamente, tuvo lugar tal consulta, especialmente del *Heraldo de Madrid*.

Considérese, primero, el caso de Francisca Cañadas Morales, modelo de la Novia de Lorca, que tenía unos veinte años cuando la tragedia. No era ninguna Elena. Coja y bizca, con dientes prominentes, poseía sin embargo una cara bonita y una personalidad independiente, y era de trato agradable y dueña de «cierto gracejo desenfadado» apreciado por los mozos del lugar. <sup>[52]</sup> Paquita vive con su padre, acomodado medianero, en el espacioso cortijo El Fraile. No tiene madre —el detalle lo traslada Lorca a la Novia, que también vive con su padre—, la cual había muerto hacía unos años. <sup>[53]</sup> Francisca ha estado en relaciones desde hace dos con un modesto jornalero, Casimiro Pérez Pino, hombre bueno pero desangelado, que instado por sus codiciosos hermano y cuñada ve en el matrimonio con Paquita la ocasión de ir mejorando su condición, ya que el padre de la muchacha ha declarado su intención de dar a ésta en dote 15.000 pesetas, suma considerable entonces (cuando el salario anual medio de un bracero andaluz podía rondar las mil pesetas). <sup>[54]</sup>

En *Bodas de sangre* será también cuestión de la codicia de la propiedad, de juntar tierras y buenos capitales, y Leonardo, lleno de despecho, le echará en cara a la Novia —más acomodada que él— el haberle rechazado por sólo tener «dos bueyes y una mala choza», forzándole así a casarse contra su voluntad. <sup>[55]</sup>

Si Francisca «la coja», por su parte, se ha avenido a dar el decisivo paso matrimonial es por una razón de orden muy distinto a la de su pretendiente Casimiro: su desesperación al comprobar que su primo, Curro Montes Cañadas, de veinticuatro años,\* de quien está profundamente enamorada, sigue sin expresar

interés en casarse con ella. Curro es muy bien parecido —como corresponde a un galán con nombre de bandolero andaluz o cantaor de flamenco—, y, según declarará Frasquita, consumada la tragedia, se lo «rifaban» las mujeres de la comarca.<sup>[56]</sup> La prensa se equivocó al decir que Curro tenía treinta y cuatro años en vez de veinticuatro, contribuyendo con ello a la idea de un experimentado Casanova campesino. Pero había más, y Lorca pudo leer en el *Heraldo de Madrid* una revelación que ayudaba a explicar lo ocurrido:

**\* Inscripción en la tumba de Francisco Montes Cañadas en el camposanto de Níjar.**

Frasquita había sostenido relaciones con su primo y raptor cuando era casi una niña, relaciones que fueron rotas al darse cuenta de ellas los parientes de la chiquilla. Curro Montes, además, era muy mujeriego y tenía una novia en cada cortijada. Esto influyó poderosamente en la actitud de oposición que adoptó la familia de Frasquita.<sup>[57]</sup>

El tema del amor perdido, del «amor que no pudo ser» pero que debió ser, es fundamental en la obra de Lorca, correspondiendo a vivencias personales nunca del todo aclaradas, por lo cual al poeta le llamaría fuertemente la atención este detalle. Detalle que será explotado plenamente en *Bodas de sangre*, donde Leonardo y la Novia han conocido, como sus modelos, un hondo amor adolescente, de tres años de duración, desviado al parecer, de acuerdo con Leonardo, por razones socioeconómicas, y casi olvidado por el vecindario.<sup>[58]</sup>

También le llamaría la atención a Lorca el relato de la dramática conversación mantenida entre Frasquita y su primo Curro en la cocina de la cortijada El Fraile, unas pocas horas antes de salir la comitiva para la iglesia al alba (según costumbre en la árida llanura almeriense, para evitar en lo posible el abrasador sol de verano). Curro —uno de los primeros invitados en llegar a la casa, exactamente como Leonardo en *Bodas de sangre*—,<sup>[59]</sup> oye un violento altercado entre Frasquita y su novio, y, dándose cuenta de que Frasquita no ama a éste, sino que le sigue queriendo a él, toma bruscamente una decisión. Después de retirarse el novio —quien, por lo visto, se siente indispuesto—, Curro insta a su prima a que se fuguen juntos y vayan a la iglesia a convencer al cura de que les case antes de que los invitados puedan alcanzarles. La propia Frasquita contará así lo ocurrido:

Como mi primo me gustaba más que el novio, y como lo que me prometía era

mejor que la vida que me esperaba junto a Casimiro, lo pensé a solas en mi cuarto, mientras me vestía el traje de boda, y cuando mi primo, dándole la vuelta al cortijo, vino a mi alcoba, le dije:

— Ahora, o nunca. Llévame contigo antes de que Casimiro despierte y llegue mi cuñado.

Y nos escapamos en el caballo de Curro Montes.<sup>[60]</sup>

En *Bodas de sangre*, Lorca, siguiendo este relato, hará que sea la Novia quien baje primero las escaleras, ponga al caballo bridas nuevas y le calce a Leonardo las espuelas, como éste no deja de recordarle.<sup>[61]</sup> Paquita explicará al juez que hizo todo lo posible por olvidar a su primo, sin poderlo conseguir.<sup>[62]</sup> Lorca tomó buena nota de ello, y la escena del bosque, en donde los amantes tratan de justificar su insobornable pasión, será una de las más desgarradoras expresiones en toda la obra del poeta del tema de la accidentalidad de amor, ya explorada anteriormente en *El público*:

LEONARDO.— ¡Qué vidrios se me clavan en la lengua!

Porque yo quise olvidar

y puse un muro de piedra

entre tu casa y la mía.

Es verdad. ¿No lo recuerdas?

Y cuando te vi de lejos

me eché en los ojos arena.

Pero montaba a caballo

y el caballo iba a tu puerta.

Con alfileres de plata

mi sangre se puso negra,

y el sueño me fue llenando

las carnes de mala hierba.

Que yo no tengo la culpa,

que la culpa es de la tierra

y de ese olor que te sale

de los pechos y las trenzas.

NOVIA. — ¡Ay qué sinrazón! No quiero

contigo cama ni cena,

y no hay minuto del día

que estar contigo no quiera,

porque me arrastras y voy,

y me dices que me vuelva

y te sigo por el aire

como una brizna de hierba.

He dejado a un hombre duro

y a toda su dependencia

en la mitad de la boda

y con la corona puesta...<sup>[63]</sup>

El arrojado de Leonardo está calcado sobre el de Paco Montes, con quien comparte la posesión de un caballo. Los periódicos discrepan en cuanto a la naturaleza precisa de la bestia que Montes utiliza para la fuga —se habla de un caballo, de una mula, de un mulo—, aunque, en sus declaraciones, Paquita dice que fue un caballo. Fuera cual fuera el animal, Curro lo «montaba habitualmente».<sup>[64]</sup> Dada la ubicuidad del caballo en la obra de Lorca, con potente carga simbólica, no era sorprendente que el poeta se fijara en este pormenor.<sup>[65]</sup> Leonardo estará inseparablemente asociado a su caballo, que le llevará, sin que él quiera, a la cueva

de la Novia, y el animal invadirá con su amenaza la nana que canta la suegra al niño. Otra vez Lorca ha transfigurado el hecho periodístico.

Si recoge los rasgos de carácter de Paco Montes Cañadas, también se fija en los del novio de Paquita «la coja», Casimiro Pérez Pino, facilitados a la prensa por los lugareños. Hombre callado y apocado, parece ser que Casimiro, llegada la víspera de la boda, aún no ha besado a su novia, y que sigue en todo, mansamente, las directrices tanto de Paquita como de su padre.<sup>[66]</sup> Otra vez se mantiene el paralelo entre la fuente periodística y la obra. La Madre insiste en que su hijo es virgen y en que no prueba vino,<sup>[67]</sup> mientras él le asegura: «Yo siempre haré lo que usted mande».<sup>[68]</sup> En el dominio de esta fuerte madre sobre su hijo, reminisciente de la (difunta) de don Perlimplín y tal vez, a nivel subconsciente, de la del propio poeta, es posible ver una de las causas de la tragedia. De todas maneras, la Novia explica con meridiana claridad las diferencias entre los dos hombres:

¡Porque yo me fui con el otro, me fui! (*Con angustia*). Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Y yo corría con tu hijo, que era como un niño de agua, frío, y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego. Yo no quería, ¡óyelo bien!; yo no quería. ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos!<sup>[69]</sup>

Cabe suponer que, al enterarse de que el crimen se había producido a unos treinta kilómetros de Almería, Lorca recordaría los meses vividos en la ciudad mediterránea cuando tenía diez años, antes de que su familia se trasladara a Granada. Con el maestro Antonio Rodríguez Espinosa había hecho varias excursiones por los alrededores de Almería, y conocía bien el carácter desértico, africano, de aquel paisaje, una vez rebasada la fértil vega de la ciudad.\* Sobre la aridez de la llanura —evocada años después por Juan Goytisolo en *Campos de Níjar*— insiste el corresponsal del *Heraldo de Madrid*, que visita el escenario de los sucesos y encuentra «campos desolados de piedras abrasadas por el sol y sin apenas un árbol en todo lo que alcanza la vista».<sup>[70]</sup> El paisaje de *Bodas de sangre*, donde «no refresca ni al amanecer»<sup>[71]</sup> —paisaje que simboliza la sed erótica que consume a Leonardo y a la Novia—, refleja indudablemente, aunque no se identifica específicamente como tal, el de Níjar: tierra ocre, calcinada, entre Sierra Alhamilla y



Sierra de Gata, donde apenas llueve, tierra de esparto, pitas, alguna palma, alguna mísera viña y carreteras atroces («cuatro horas de camino y ni una casa ni un árbol»).[72] Para acentuar la sequedad del despiadado desierto, Lorca lo sitúa algo más hacia el interior que en la realidad, más lejos del mar (del cual Níjar sólo dista unos veinte kilómetros).

**\* Véase p. 61.**

El mítico bosque de *Bodas*, por otro lado, con sus «grandes troncos húmedos» y su río, no corresponde a ninguna arboleda real de la comarca; prefigurado en *Así que pasen cinco años*, tal vez sea reminiscencia de las densas choperas del Soto de Roma, a orillas del Cubillas en la Vega de Granada —escenario de las aventuras juveniles del poeta—, además de, con toda seguridad, el bosque de Shakespeare en *Sueño de una noche de verano*, espesura poblada de hadas, magia y erotismo, de lo humano y lo sobrenatural, fusionados inextricablemente como en *Bodas de sangre*.

En la misma línea, al sustituir la amplia cortijada de El Fraile por la cueva en que vive la Novia con su padre, Lorca se aleja de la llanura de Níjar y parece estar pensando, más que en las cuevas del Sacromonte granadino, en el paisaje casi lunar de Purullena, cerca de Guadix, con su colonia troglodita. Al subrayar después el poeta la localización guadijeña de la obra, es posible que lo hiciera con el deseo de encubrir la identidad real de las personas que habían intervenido en el drama de Níjar y aún vivían.<sup>[73]</sup> Cabe pensar, sin embargo, que hubo razones más profundas, y que si la Novia habita una cueva es por un motivo simbólico. Efectivamente, la crítica ha señalado que la cueva de la Novia —inspirada no sólo en Purullena sino en otros pueblos trogloditas del Sur, donde las moradas subterráneas pueden ser hasta lujosas— «nos sitúa de lleno en lo más telúrico de Andalucía», en la linde entre la realidad vivida y la prehistoria.<sup>[74]</sup>

Lorca se fijó en los detalles proporcionados por la prensa acerca de la magnificencia de la tornaboda que se preparaba en el cortijo El Fraile. «Mientras unos y otros llegaban —relata el muy bien informado corresponsal del *Heraldo de Madrid*—, Casimiro y Frasquita, con el padre y los criados de éste, estuvieron preparando todo, el condimento de dos corderos, la gazpachada, los arcos nupciales entretejidos con ramas del monte y cadenas de papel; hasta el alumbrado del gran patio que da entrada a la finca, pues estaban dispuestos a que la fiesta durase todo el día y toda la noche del lunes».<sup>[75]</sup> La descripción suscitaría en seguida ante los ojos del poeta la bulliciosa llegada de los numerosos invitados de

los cortijos vecinos, el color, la música y los bailes de la fiesta nunca celebrada. Al ir madurando su tragedia, Lorca decidirá no desperdiciar la ocasión de desplegar sus dones de folklorista, músico, dibujante y coreógrafo (este último desarrollado durante los primeros montajes de *La Barraca*), y, así, en *Bodas de sangre*, la fuga tendrá lugar —a diferencia de en la realidad— después de la ceremonia religiosa y en pleno curso de una gran fiesta, orquestada con suma precisión y sentido plástico y musical. Con ello, además, Lorca pudo realzar notablemente el dramatismo del suceso original, añadiendo la sospecha de adulterio, atizadora del calderoniano deseo de venganza por el honor ultrajado. Así, si en el cortijo de El Fraile nadie, menos el culpable —el hermano del novio— y su mujer parece sospechar dónde están Frasquita y Paco Montes hasta localizado el cadáver de éste a unos ocho kilómetros del lugar, con la maltrecha Novia al lado,<sup>[76]</sup> en *Bodas* se descubre en medio del jolgorio de la tornaboda que los dos han huido juntos en el caballo de Leonardo. Con ello, gracias al certero instinto dramático de Lorca, la obra ganaba en fuerza.

En cuanto a la muerte de Curro Montes, aclarada al admitir José Pérez Pino haber sido autor de los disparos que acabaron con la vida del raptor, Lorca también se aparta de la realidad. Los periódicos señalan que Casimiro no salió del cortijo, donde recibe la noticia de la muerte de Curro, en la cual era evidente que no había tenido ni arte ni parte. Pero Lorca comprende que, para la cohesión de su tragedia, es imprescindible que el novio burlado sea agente de la muerte de Leonardo (es verdad que *El Defensor de Granada* señala, equivocadamente, que el novio salió en busca de los desaparecidos, detalle que pudo leer Lorca).<sup>[77]</sup>

Muy reveladora de la sensibilidad del poeta, además, es la sustitución del banal revólver del crimen real por una navaja, instrumento que nos remite al mundo mítico de *Poema del cante jondo* y del *Romancero gitano*, y que conlleva un denso simbolismo sacrificial ya explotado en su obra anterior. La navaja aparece en las primeras y premonitorias palabras de la tragedia, en boca de la Madre, estará presente a lo largo de la acción, y la obra se cerrará con el himno ritual al instrumento de la muerte cantado alternamente por la Madre y la Novia. Casi se podría decir que la navaja protagoniza la obra.<sup>[78]</sup>

Pero donde Lorca se aparta más radicalmente de los hechos reales es al imaginar que en las venas de Leonardo circula, herencia fatal, sangre de asesino —el joven procede de una familia de asesinos, lo cual en absoluto era el caso del pobre y tranquilo Casimiro Pérez Pino—, y al cifrar en la madre del Novio (no mencionada en la prensa) el eje de la tragedia.

De todas maneras, *Bodas de sangre* significa la transformación en arte de un truculento suceso local, y ello a diferencia del romance popular surgido a raíz de aquella tragedia, que sigue prosaicamente los hechos y que Lorca casi seguramente no podía conocer.<sup>[79]</sup>

Preguntado en 1935, después del éxito de *Bodas de sangre* y de *Yerma*, si los personajes de su teatro eran «reales o simbólicos», el poeta contestó: «Son reales, desde luego. Pero todo tipo real encarna un símbolo. Y yo pretendo hacer de mis personajes un hecho poético, aunque los haya visto alentar alrededor mío».<sup>[80]</sup> En su conferencia «Imaginación, inspiración, evasión» (1928), aludiendo implícitamente a los puntos de vista de Dalí, Lorca ya había esbozado una teoría del «hecho poético», independizado de la lógica y de la imaginación.<sup>[81]</sup> Por lo cual no nos puede sorprender el que a continuación, en la entrevista citada, dijera de sus personajes: «Son una realidad estética. Por esa razón gustan tanto a Salvador Dalí y a los surrealistas».

En los sucesos de Níjar encontró Lorca inspiración de sobra para la creación, sobre la base de la realidad, de un extraordinario «hecho poético». Y ante una situación en que le era prácticamente imposible estrenar sus obras de vanguardia —*El público* y *Así que pasen cinco años*—, dadas las pésimas características del teatro comercial de entonces, decidió apostar por una tragedia basada en el crimen almeriense.

Al decidirlo tendría muy en cuenta, sin duda, la chabacana dramaturgia pseudoandaluza de los Álvarez Quintero, con su torpe explotación de la fonética sureña; el teatro sedicentemente poético de Marquina, que, aunque no podía ser en absoluto de su agrado, no pudo criticar públicamente, por lo que le debía al autor de *La ermita, la fuente y el río*; tampoco olvidaría *La malquerida* y *Señora ama* de Benavente, intentos de drama rural carentes de autenticidad.<sup>[82]</sup> En *Bodas* no hará la menor concesión a la fonética andaluza. Sí, en cambio, acude, ahondándolo, al lenguaje densamente metafórico asimilado en su larga infancia en la Vega de Granada. Lenguaje que lleva en su entraña una visión primitiva, mítica del mundo. En Buenos Aires, en 1934, después del inmenso éxito obtenido allí por *Bodas de sangre*, dirá con una sinceridad que no se puede poner en entredicho:

—Amo a la tierra. Me siento ligado a ella en todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos tienen sabor de tierra. La tierra, el campo, han hecho grandes cosas en mi vida. Los bichos de la tierra, los animales, las gentes campesinas, tienen sugerencias que llegan a muy pocos. Yo las capto ahora con el mismo espíritu de mis años infantiles. De lo contrario, no hubiera podido escribir *Bodas de sangre*.<sup>[83]</sup>

Si Lorca no pudo hallar en el teatro español contemporáneo ninguna tragedia que le sirviera de estímulo para *Bodas de sangre*, sí la encontró en la del irlandés John Millington Synge, *Jinetes hacia el mar*, que en Granada le había leído Miguel Cerón allá por 1922, traduciendo de viva voz del inglés, y que pudo leer por sí mismo en la versión española de Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez.<sup>[84]</sup> El mundo primitivo evocado por el dramaturgo irlandés, fruto de sus contactos con la gente del litoral atlántico oeste de la isla, tenía numerosos puntos de contacto con Andalucía, pese a la diferencia de costumbres y de clima. Y, de acuerdo con Cerón, el entusiasmo del poeta ante la obra había sido extraordinario. Quizás, teniendo en cuenta la obra del irlandés, Lorca comprendería que para escribir una tragedia en el siglo XX no hacían falta ensayos inútiles que recrearan las de Grecia — que, por otro lado, él leía asiduamente —,<sup>[85]</sup> sino buscar la inspiración en una comunidad, en este caso la andaluza, que todavía no había perdido sus raíces y el sentido telúrico de la vida.

Es interesante constatar además que, de acuerdo con Modesto Higuera, existía la posibilidad de que La Barraca estrenara *Jinetes hacia el mar*.<sup>[86]</sup> Por otro lado, sabemos por el propio Lorca que el Club Anfístora, en cuya dirección él participaba, tenía el proyecto, nunca realizado, de montar *El farsante del mundo occidental*. Todo ello apunta hacia el interés que sentía el poeta granadino por la obra de Synge.<sup>[87]</sup>

Y ¿cómo no ver en la madre de *Jinetes hacia el mar*, a quien el Atlántico le ha arrancado al marido y a seis hijos, todos ahogados, un antecedente de la de *Bodas de sangre*? La vieja Maurya, como la Madre de *Bodas*, sólo vive para su último hijo, y sabe en sus huesos que a él también lo va a perder. Cuando ocurre la tragedia, ambas madres tratan de consolarse diciendo que por fin podrán descansar sin sobresaltos. Maurya, cuando recibe la noticia de que a Bartley le ha arrojado el caballo al mar, murmura, «levantando la cabeza y hablando como si no viera a la gente a su alrededor»:

¡Todos se fueron ya, y ya no tengo nada que pueda quitarme el mar...! ¡Ya no tendré que estarme sin acostar, llorando y rezando, cuando se levanta el viento sur y se oyen las rompientes del levante y el poniente, con el gran alboroto que hacen sus dos ruidos, pegándose unas con otras! ¡Ya no tendré que bajar por agua bendita, las noches oscuras pasado noviembre, ni me importará nada cómo esté el mar, cuando las otras mujeres anden lamentándose!<sup>[88]</sup>

Las palabras de la pobre mujer harían mella en la sensibilidad de Lorca. Muerto ya el Novio, la Madre de *Bodas de sangre* rechaza la invitación de una vecina para ir con ella a su casa:

Aquí. Aquí quiero estar. Y tranquila. Ya todos están muertos. A medianoche dormiré, dormiré sin que ya me aterren la escopeta o el cuchillo. Otras madres se asomarán a las ventanas, azotadas por la lluvia, para ver el rostro de sus hijos. Yo, no. Yo haré con mi sueño una fría paloma de marfil que lleve camelias de escarcha sobre el camposanto.<sup>[89]</sup>

No sabemos si Lorca leyó la versión de la obra de Synge publicada en 1920 por Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí. Pero, aunque no fuera así, la lectura de Miguel Cerón habría bastado para que, con su extraordinaria «memoria poética», el poeta retuviera, tal vez a nivel subconsciente, el eco de las palabras de Maurya, así como otros momentos de la tragedia irlandesa. Sobre todo ello, ciertamente, no han escaseado las indagaciones de la crítica.<sup>[90]</sup>

Había, sin embargo, una diferencia esencial entre Synge y Lorca. El irlandés no había nacido en el seno de aquella primitiva sociedad atlántica evocada en sus obras más conocidas, producto de su deslumbramiento ante un lenguaje popular de extraordinaria vitalidad luego estudiado en profundidad por el dramaturgo. En el caso de Lorca, por el contrario, la visión primitiva del mundo está dentro de su propia sensibilidad, en la masa de la sangre, y su idioma dramático surge dentro de sí mismo. El poeta era muy consciente de este proceso:

A mí me interesa más la gente que habita el paisaje que el paisaje mismo. Yo puedo estarme contemplando una sierra durante un cuarto de hora; pero en seguida corro a hablar con el pastor o el leñador de esa sierra. Luego, al escribir, recuerda uno estos diálogos y surge la expresión popular auténtica. Yo tengo un gran archivo en los recuerdos de mi niñez de oír hablar a la gente. Es la memoria poética y a ella me atengo.<sup>[91]</sup>

En cuanto a influencias literarias españolas anteriores al siglo XX sobre *Bodas de sangre*, la crítica ha insistido siempre, acertadamente, en la muy obvia de *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega. Cuando Lorca se encierra en la Huerta de San Vicente en agosto de 1932 para terminar su tragedia, con los discos de Tomás Pavón y Bach puestos día y noche, La Barraca, empeñada en llevar teatro clásico español al pueblo, tiene ya el proyecto de montar *El caballero de Olmedo*, que, de hecho, se estrenará el año siguiente. Cabe suponer, pues, que antes de escribir *Bodas de sangre*, Lorca ha releído la obra de Lope, que, con su acto final trágico, su misteriosa copla premonitoria y su bosque oscuro, tiene manifiestas concomitancias con la tragedia del granadino.

En *Bodas de sangre*, Lorca supo crear una obra que le diera la posibilidad de

expresar lo más profundo de su persona: su sentido trágico de la vida, su angustia por el amor que no puede ser, su innata capacidad musical, su visión mítica del mundo, su identificación con el pueblo en cuyo seno había nacido, con su cultura oral y sus hondas raíces históricas. Al mismo tiempo, gracias en parte a su labor con *La Barraca* y en parte a su conocimiento del teatro contemporáneo, concibió la obra en función de una escenografía y de una luminotecnia modernas —con atrevido uso de colores simbólicos—, escenografía que en su momento sería fielmente interpretada por tres grandes amigos: Manuel Fontanals, Santiago Ontañón y José Caballero, los dos últimos estrechamente relacionados con la farándula estudiantil.

Lorca diría en 1933, a su llegada a Buenos Aires, hablando con el periodista Pablo Suero: «Algo que también es primordial es respetar los propios instintos. El día en que deja uno de luchar contra sus instintos, ese día se ha aprendido a vivir».<sup>[92]</sup> Suero no comenta la declaración, que expresaba una convicción tercamente arraigada y hace pensar en el consejo de Oscar Wilde, según el cual la única forma de vencer un deseo es entregarse a él. En *Bodas de sangre*, los tres Leñadores, misterioso coro, comentan la huida de los amantes. Sus palabras, en su sencillez, son entre las más hondas de Lorca:

LEÑADOR 2.º.— Hay que seguir la inclinación; han hecho bien en huir.

LEÑADOR 1.º.— Se estaban engañando uno a otro y al fin la sangre pudo más.

LEÑADOR 3.º.— ¡La sangre!

LEÑADOR 1.º.— Hay que seguir el camino de la sangre.

LEÑADOR 2.º.— Pero la sangre que ve la luz se la bebe la tierra.

LEÑADOR 1.º.— ¿Y qué? Vale más ser muerto desangrado que vivo con ella podrida.<sup>[93]</sup>

Lorca, siempre obsesionado por el tema del amor frustrado, sabía que no hay en la vida soledad más espantosa que un matrimonio infeliz sin posibilidad de vuelta atrás. Desarrollaría el asunto en *Yerma*, que ya tiene en mente cuando escribe *Bodas de sangre*. Al no haber seguido Leonardo y la Novia a tiempo el «camino de la inclinación», doblegándose en cambio a otras exigencias, han hecho inevitable su tragedia. *Yerma* y doña Rosita padecerán un parecido sino. Sino contra el cual se rebelará furiosamente la última heroína de Lorca, Adela, en *La casa de Bernarda Alba*.

Para Federico García Lorca, homosexual en una sociedad intolerante, la única salvación reside en «respetar los propios instintos» y dejar de luchar contra ellos. Pero ¡qué difícil resulta cuando uno no es como los demás, y cuando, en términos generales, el individuo es víctima de un sistema de valores que rechaza la actitud dionisiaca ante la vida!

### **La segunda salida de La Barraca y otras peripecias**

El 21 de agosto de 1932 La Barraca salió por segunda vez de Madrid, rumbo a Galicia y Asturias, en una gira bastante más ambiciosa que la soriana. Los estudiantes hicieron noche en Ponferrada y el 22 llegaron a La Coruña, donde ese mismo día representaron los tres entremeses en el teatro Rosalía de Castro. La noche siguiente, ya montado su tablado al aire libre, ofrecieron *La vida es sueño* y *Los dos habladores*. Va con ellos el cineasta Gonzalo Menéndez Pidal, que lleva a cabo una extensa cobertura de sus actividades de este verano, perdida casi en su totalidad durante la guerra.<sup>[94]</sup>

La Barraca no volverá a representar en esta salida el auto de Calderón, dando sólo los entremeses. Actuará en las siguientes localidades: Santiago de Compostela (plaza de la Quintana, adonde acudieron 6.000 o 7.000 espectadores), 24 de agosto; Vigo (parque de las Cabañas), 25 de agosto; Pontevedra (plaza de la Herrería), 28 de agosto, con la asistencia de Fernando de los Ríos y su mujer Gloria, así como de Rodolfo Llopis, director de Primera Enseñanza; Villagarcía de Arosa, 29 de agosto; Ribadeo, 31 de agosto; Grado (plaza Ponte), 2 de septiembre; Avilés (plaza de la Constitución), 3 de septiembre; Oviedo (corral del Fontán), 4 de septiembre; Cangas de Onís (patio del Instituto de Segunda Enseñanza), 6 de septiembre.<sup>[95]</sup>

Debido al mal tiempo no se pudo trabajar, después de Cangas, en Santillana del Mar, en cuyo parador de Gil Blas, recién inaugurado, Lorca ofreció a los «barracos» una inesperada y memorable lectura de *Así que pasen cinco años*, después de una visita a las Cuevas de Altamira, donde habían admirado las milenarias pinturas de bisontes, ciervos y jabalíes. Terminada la lectura, el poeta tenía mucho interés en saber la reacción de sus compañeros. «Las opiniones fueron tajantes —ha recordado Álvaro Custodio—: la obra era difícil de seguir y de entender, no existía un nudo auténticamente dramático, faltaban cohesión y hondura, pero era un deleite oírlo y más a tan gran leyente».<sup>[96]</sup> En cuanto a María del Carmen García

Lasgoity, la obra, que no entendió, le recordaba *El hombre deshabitado* de Rafael Alberti, a cuyo estreno había asistido en febrero de 1931. Y, en efecto, había entre ambas piezas una cierta vinculación ambiental.<sup>[97]</sup> Lo que no sabemos es la reacción del poeta ante las críticas o incomprensión de sus jóvenes compañeros, que venían a confirmar la opinión de amigos como los Morla Lynch. Por lo visto nadie —tal vez con la excepción de Cipriano Rivas Cherif— era capaz de comprender el teatro vanguardista de Lorca.

Las representaciones de La Barraca tuvieron un notable éxito, sin asomo de incidentes semejantes a los de Soria, y en cada lugar visitado la farándula dejó su impronta en la prensa, y recuerdos, rastreables cincuenta años después, en la memoria de los lugareños.

Entre los comentarios periodísticos, un artículo publicado en Vigo por Jesús Bal y Gay, el joven musicólogo gallego amigo de Lorca, expresaba un especial entusiasmo. «Después de haber visto estas “comedias” —prometía Bal—, el alcohol comienza a saber a veneno y los naipes ensucian las manos. Quien visite el pueblo pensará: “Por aquí ha pasado el teatro social”».<sup>[98]</sup>

Estaba claro para todas las personas de formación liberal que con aquel teatro que hacían los «barracos» lo que realmente se proponían era «hacer España».

Vuelta La Barraca a Madrid hacia el 10 de septiembre, Lorca decide dar a conocer a sus amigos *Bodas de sangre*. En la madrugada del 18 de septiembre la lee en casa de Carlos Morla Lynch.<sup>[99]</sup> Otro día, en la de Rafael Martínez Nadal.<sup>[100]</sup> Luego, el 22, el *Heraldo de Madrid* anuncia en su sección de rumores teatrales que la obra ha sido escrita para la actriz argentina Lola Membrives, considerada entonces como una de las mejores del mundo de habla española.<sup>[101]</sup>

Aunque no es cierto que Lorca escribió *Bodas* para ella, sí parece que pensó primero en la actriz como la más idónea para encarnar a la Madre, influido en ello tal vez por su amigo el pintor y escenógrafo Santiago Ontañón.<sup>[102]</sup>

El hijo de Lola Membrives, el doctor Juan Reforzo, ha contado las circunstancias en que leyó Lorca *Bodas de sangre* a su madre. Para la temporada de otoño, la famosa actriz tenía un contrato con el teatro Beatriz, de Madrid, según el cual estrenaría una serie de obras, la principal de las cuales —escrita para ella— era *Santa Rusia*, de Jacinto Benavente, que el prolífico Premio Nobel, ya viejo, acababa de terminar. Preocupada ante la probabilidad de que esta obra fracasara, la actriz habló con Eduardo Marquina y le imploró que volviera sobre las tres estampas de



sus *Pasos y trabajos de Santa Teresa*, escritas al inicio de su carrera teatral, fundiéndolas en una sola obra que ella pudiera estrenar en el Beatriz. El dramaturgo accedió y, durante el verano, pasado como siempre en Cadaqués, produce rápidamente, no una remodelación de aquellas estampas, sino una obra absolutamente nueva. Llegado el otoño, Marquina se junta con Lola Membrives en Bilbao, donde la actriz actúa entre el 8 y el 16 de septiembre, y le lee *Santa Teresa de Jesús*. Lola está encantada y considera ya fuera de peligro su temporada en la capital, ocurra lo que ocurra con *Santa Rusia*.<sup>[103]</sup>

Después de Bilbao, Lola Membrives pasa a Valladolid, donde representa, en la feria, entre el 17 y el 26 de septiembre.<sup>[104]</sup>

Al llegar a Madrid a finales de septiembre, la actriz —siempre según su hijo— se encuentra con que la esperan en la estación Ignacio Sánchez Mejías y Encarnación López Júlvez, *la Argentinista*. Traen el mensaje perentorio de que, aquella misma noche, Lorca le quiere leer su nueva tragedia *Bodas de sangre*. Lola protesta: es tarde, está cansada. ¿No podría ser al día siguiente? En absoluto. Federico llega por la noche al hotel Alfonso XIII con *Bodas* bajo el brazo. Es ya de madrugada cuando termina la lectura. La Membrives se queda impresionadísima por la fuerza y belleza de la tragedia, pero explica que en absoluto puede estrenarla esta temporada, ya que viene con contrato fijo. «Olvidate de los contratos para vestirme de Madre. Nadie podrá decir aquel dolor como tú», insiste el poeta, con certera intuición. Pero no había nada que hacer y finalmente se convenció de que su empeño era inútil.<sup>[105]</sup>

Santiago Ontañón ha contado una divertida anécdota en relación con el frustrado intento de Lorca por que Lola Membrives estrenara *Bodas de sangre*. Según el santanderino, a la actriz le atraía enormemente el papel de la Novia, pero comprendía que era demasiado «joven» para ella, mientras que consideraba el de la Madre demasiado exigente. «¡Haga una obra especialmente para mí! —le habría rogado al poeta—. ¡Una obra apasionante, movida, en la cual podría mostrar todos mis talentos, cantar, bailar...!». «Esto ya está escrito». «Pues quiero leerla». «Ya la conoce usted. Se llama *Carmen* y la escribió un tal Bizet».<sup>[106]</sup> Puede ser que la anécdota —a la que Marcelle Auclair concede categoría de buena ley en su biografía del poeta— no corresponda a la estricta realidad histórica. Pero lo cierto es que, al montar *Bodas de sangre* nueve meses después en Buenos Aires, será Lola Membrives quien lance la tragedia lorquiana a la fama... y al mismo tiempo convierta a Federico en el dramaturgo de más éxito económico de España.

Ante la negativa de Lola Membrives, Lorca piensa en Josefina Díaz, quien

había perdido trágicamente a su marido, el actor Santiago Artigas, en octubre de 1931, y vivía desde entonces alejada del teatro. Ahora, un año después, preparaba su vuelta a los escenarios con una temporada en el teatro Avenida de Madrid. Al frente de la dirección artística de la compañía de Díaz de Artigas estaba en estos momentos el dramaturgo Eduardo Marquina, a quien tanto debía Lorca, y, como primer actor, Manuel Collado, quien doce años antes había encarnado el papel de Alacrán en la primera obra teatral de Federico, *El maleficio de la mariposa*. La actriz, después de su abatimiento por la muerte de su marido, tenía ahora confianza en su vuelta a las tablas, y estaba encantada del gesto de Jacinto Benavente, que le había ofrecido una comedia. Además, considerada como «la actriz de la emoción contenida», ya tenía ganas de representar papeles más variados y más enjundiosos que antes.<sup>[107]</sup>

Josefina Díaz recordaría en 1933 su impresión al conocer por primera vez *Bodas de sangre*: «Una noche, ya de madrugada, me telefoneó Federico diciéndome que quería leerme su obra. “Ven cuando quieras”, fue mi respuesta. “¿Te molestaría ahora mismo?”, insistió él. “De ningún modo. Te espero”. Y tirándome de la cama, donde ya reposaba, me dispuse a escuchar la lectura de sus cuadernos. No le voy a decir que me sorprendió la magnificencia de la tragedia. Por ser obra suya, yo esperaba de *Bodas de sangre* todas las bellezas imaginables».<sup>[108]</sup>

Al periodista Pedro Massa, autor de la entrevista, Josefina Díaz le dijo que Ignacio Sánchez Mejías había acompañado a Lorca la madrugada de la lectura. «No digas en tu artículo que estuvimos los tres en mi casa toda la noche», le rogó Josefina a Massa, estimando, sin duda, que la gente no creería en la inocencia de aquellas horas nocturnas pasadas en la compañía de un torero y de un poeta. La anécdota da una idea del temor al qué dirán que entonces hasta influía en la gente del teatro, tradicionalmente tan liberal.<sup>[109]</sup>

Se comprende que al leer *Bodas de sangre* la actriz se entusiasmara. Era exactamente la obra que necesitaba en un momento difícil de su carrera, cuando, después de una larga ausencia de los escenarios, precisaba un resonante éxito.

El 19 de octubre el *Heraldo de Madrid* recogía el rumor de que Lorca acababa de leer su nueva obra, no ya a Lola Membrives, sino a Josefina Díaz de Artigas, Eduardo Marquina y Manuel Collado, y de que la dirección del Avenida estaba «encantada» con la lectura. Según la misma fuente, el drama se estrenaría aquella misma temporada, probablemente después de varias obras de Benavente y de los hermanos Álvarez Quintero, en estos momentos en turno de ensayo.<sup>[110]</sup> Pero el estreno de *Bodas de sangre* no tendría lugar hasta marzo de 1933.

Entretanto, La Barraca había viajado a Granada para participar en los festejos organizados en torno al IV centenario de aquella Universidad, *alma mater* de Lorca.

Podemos tener la certeza de que para Federico constituyó una experiencia emotiva llegar a Granada con La Barraca —en gran medida criatura suya— y desplegarla ante los ojos de su familia y de sus amigos. Pero si llegó a pensar que las actuaciones de la farándula iban a tener una aceptación por parte de la burguesía de la ciudad, estaba equivocado de cabo a rabo. Las clases adineradas de la «tierra del chavico», como la llamaría el poeta, hicieron caso omiso de él y de sus compañeros, así como lo habían hecho de la revista *gallo* unos años antes. Pues ¿cómo iban a apoyar una iniciativa subvencionada por el Gobierno de la República, por un Gobierno que había demostrado su intención de reducir el poder de la Iglesia y de los caciques?

El 7 de octubre estaba programada una representación de *La vida es sueño* en el Corral del Carbón —antigua fonda árabe—, pero debido al mal tiempo se dio en el teatro Isabel la Católica, teniendo, según la prensa local, un extraordinario éxito. Al aparecer Lorca en el escenario fue recibido, como era de esperar en tales circunstancias, con una ovación clamorosa. En sus palabras de presentación leyó su consabida disertación sobre Calderón y Cervantes —expresión máxima de la polaridad española entre lo espiritual y lo humano—, y habló de la satisfacción que sentía al encontrarse en un teatro donde, de niño, se había asomado, atónito, a los «poemas dramáticos nacionales», poemas que ahora él tenía el honor de resucitar.<sup>[111]</sup>

Después de la representación los «barracos» subieron al Sacromonte para ver una zambra gitana. Inevitablemente, la jugra fue imponente.<sup>[112]</sup>

Aunque los estudiantes del Teatro Universitario, en cuanto actores, se empeñaban en guardar el anonimato, era difícil impedir que la prensa se enterara de quiénes eran, así como de su procedencia familiar. Ésta, en algunos casos, llamaba la atención. Da buena idea de ello la nómina publicada en *El Noticiero Granadino*, que provocó gran hilaridad entre los «barracos»:

He aquí a los muchachos que representaron el auto sacramental y se llevaron las simpatías y admiración de todos:

«El Poder», por el alumno de Derecho, Marín; «La Sabiduría», por el hijo del famoso doctor Covisa; «El Amor», por la distinguida estudiante Ketty Aguado; «La Sombra», por nuestro genial Federico García Lorca, alma de la universal Barraca;

«La Luz», por la bella aristócrata Pili Aguado; «El Príncipe de las Tinieblas», por el distinguido Álvaro García Ormachea; «El Hombre», a cargo del artistazo Cangosto; «La Tierra», por María del Carmen García Lasgoity, guapísima estudianta madrileña; «El Aire», por Modesto Higuera, hijo del famoso artista escultor; «El Fuego», por Arturo Sáenz de la Calzada, presidente de la Unión Federal y uno de los más positivos valores intelectuales de España; «El Agua», por la simpática señorita Julia Rodríguez, aventajada alumna del Instituto-Escuela; «El Entendimiento», por Garrigues, otro insigne intelectual de la aristocracia madrileña; y «El Albedrío», por el notable Puga.

De electricista, Federico [sic] Menéndez Pidal, hijo del sabio don Ramón Menéndez Pidal.

De tramoyista, Pedro Miguel Quijano, el conocido aristócrata jerezano. Arturo Castillo, intelectual e hijo del editor. Enrique Díez Canedo, hijo del prestigioso crítico de arte de igual nombre. González Viña Pedregal, distinguido estudiante; y Ugarte, hijo del ex ministro de igual apellido, y artista notable. También viene de tramoyista el conocido millonario Luis Villalba, estudiante entusiasta de la prodigiosa obra de la Barraca y que va lleno de sincero amor por ella, utilizando sus autos para servicio de la misma.

Y el celoso Benjamín Palencia, el más joven y avanzado pintor de la nueva España, autor de la genial realización plástica de la obra.<sup>[113]</sup>

De las personas mencionadas en esta graciosa lista, merece ser recordado aquí el «conocido millonario», Luis Villalba. El joven era amigo de Lorca y había viajado a Granada con La Barraca en un espléndido automóvil particular. Arturo Sáenz de la Calzada ha recordado que Federico, para divertirse a costa de los burgueses granadinos, hostiles ante las connotaciones republicanas de La Barraca, y para demostrar al mismo tiempo que era compatible ser demócrata y tener amigos ricos y aristócratas, hizo que Villalba le paseara repetidas veces por el centro de Granada —Gran Vía, calle de los Reyes Católicos y «Embovedado»— en el resplandeciente descapotable, desde el cual saludaba efusiva y ostentosamente a los transeúntes.<sup>[114]</sup>

El 8 de octubre —después de una visita a la Alhambra y, luego, a la taberna El Polinario, donde Ángel Barrios y su Cuarteto Iberia les ofrecieron un concierto—<sup>[115]</sup> los «barracos» dieron, en función popular, los tres entremeses. La representación tuvo lugar en el patio del ex cuartel de Artillería de Santo Domingo, y asistieron las familias de obreros y niños de las escuelas públicas, además de

numerosos estudiantes y profesores. Estaba presente también Dolores Cuesta, *la Colorina*, antigua criada de la familia García Lorca a quien Federico adoraba y de quien tanto había aprendido. El poeta la había llevado allí, colocándola en lugar preferente para que disfrutara lo más posible de «su» espectáculo, ella que había participado en sus juegos teatrales de niño.<sup>[116]</sup>

Después de la actuación de *La Barraca* en Granada llega el momento de que el Teatro Universitario muestre su labor en Madrid y se someta por primera vez a la opinión de los críticos y de las autoridades republicanas que, con su subvención, la han hecho posible.

Los días 25 y 26 de octubre los estudiantes representan en el paraninfo de la Universidad Central, en la calle de San Bernardo, respectivamente, *La vida es sueño* (versión integral) y los tres entremeses. «Hoy ha llegado la Barraca a Madrid —comentó Miguel Pérez Ferrero en el *Heraldo de Madrid* del 26 de octubre—. Y ha llegado como si viniese a pasar sus exámenes oficiales, sus exámenes de fin de curso ante los entendidos, ante los maestros, ante aquellos, en fin, para los que las voces en las tablas no sonarán simplemente a emoción, sino que habrán de apreciar el matiz más íntimo». La capacidad de Lorca como actor le había sorprendido a Pérez Ferrero, que añade: «De Federico García Lorca tengo ahora la duda de si es mejor como poeta (él, que es uno de los grandes poetas españoles de nuestro tiempo), o director teatral, o actor (ya que el personaje de *La Sombra* fue encarnado por él con excepcional maestría)».<sup>[117]</sup>

*La Barraca* aprobó brillantemente aquellos «exámenes oficiales». De la prensa progresista llovieron los elogios, tanto por la calidad de los montajes en sí como por los nobles propósitos educadores que animaban a los jóvenes componentes del elenco, y se llegó a afirmar que la compañía dirigida por Lorca y Ugarte estaba destinada a tener una «luminosa influencia» en la vida cultural del pueblo español. En cuanto a la prensa conservadora, no se dignó ni siquiera aludir a las representaciones de la Universidad aunque, como se verá, sí se ocuparía de la del teatro Español.<sup>[118]</sup>

José María Salaverría, corresponsal en Madrid del gran rotativo barcelonés *La Vanguardia*, presenció la representación de *La vida es sueño* en la Universidad, y se encontró con Lorca en los pasillos del viejo caserón de la calle de San Bernardo. «¿Qué? ¿Un poeta andaluz vestido con el “mono” de los proletarios? —comentó en su reportaje—. Por algo dice la Constitución que somos una República de trabajadores. Aquí hay un poeta que quiere obedecer los preceptos de la Constitución. Parece un mecánico, un chófer, un obrero de taller, con su traje azul

oscuro de tela ordinaria al que sólo le falta el agregado de un martillo asomando por la faltriquera. El cantor de los gitanos patéticos se ha transformado en un maquinista o cosa así». Salaverría encuentra a Lorca eufórico con el éxito de *La Barraca* por los pueblos, y con la pericia de sus jóvenes actores («Ya quisieran los cómicos de profesión parecerse a ellos»). El poeta anuncia que les están esperando París y Londres: allí harán lo posible «para que los públicos ilustrados del extranjero reciban una buena impresión del espíritu de la juventud de la España nueva».<sup>[119]</sup>

Representaba aquel espíritu, además de Federico y sus compañeros, Arturo Soria y Espinosa, fundador, como se ha visto, de los Comités de Cooperación Intelectual. En noviembre Lorca reemprende su labor de conferenciante de los Comités y vuelve a Galicia, donde pronuncia su conferencia «María Blanchard, gloria y angustia de la pintura moderna», primero en Pontevedra, el 20 de noviembre, y dos días después en Lugo.

Hay en Pontevedra un entusiasta grupo de jóvenes escritores que han lanzado una modesta revista literaria, *Cristal*, cuyo quinto número está ya en la calle al llegar Lorca. Cuando el poeta visita la humilde redacción de la revista recuerda las dificultades con las cuales tuvieron que luchar él y sus amigos granadinos para que, unos años antes, emprendiera el vuelo *gallo*. Los redactores de *Cristal* le piden que les ceda un original suyo para publicarlo en la revista. Federico copia de memoria, sobre una mesa de café, el soneto que empieza «Yo sé que mi perfil será tranquilo», que sus amigos cubanos ya conocían en 1930. El poema saldrá en *Cristal* en su número de Navidad.<sup>[120]</sup>

Parece ser que Lorca no mencionó que había compuesto un poema en gallego. ¿Por qué? Cabe la posibilidad de que ya hubiera prometido a sus amigos de Lugo entregarles a ellos la composición para ser editada allí, por lo cual preferiría no aludir al asunto en Pontevedra.

Sea como fuera, el hecho es que la gran revelación se hizo en Lugo. Los distintos testimonios al respecto contienen varias discrepancias, fruto de los naturales deslices de la memoria. Sólo sabemos a ciencia cierta que cuando el poeta abandonó la ciudad los redactores de la revista *Yunque* ya tenían en sus manos «Madrigal a la ciudad de Santiago», que saldría en el número de la revista correspondiente a diciembre, que se encontraba en la calle el día 6 del mes. De allí lo tomaron *El Pueblo Gallego* de Vigo (8 de diciembre), la revista *Resol* de Santiago de Compostela, en su número de diciembre, y, el 11 del mismo mes, nada menos que *El Sol* de Madrid.<sup>[121]</sup>

En esta última publicación se anuncia, a nivel nacional, otra faceta de la rica personalidad poética de Lorca. El anónimo comentarista del gran diario liberal señala, no sin asombro, que el cantor del *Romancero gitano* abandona hoy el castellano para expresarse «en la “fala” del país, en la de los “guayados”, “lais” y “canto de ledino”, en la que rió el cura de Fruime y lloró Rosalía». Pero lo que no sabía *El Sol* —y parece que Lorca tampoco se lo explicó a sus amigos lucenses— era que sin la colaboración de Ernesto Pérez Guerra no habría nacido aquel madrigal que, aprendido de memoria por el poeta, no dejaba de asombrar a gallegos y no gallegos.

El 16 de diciembre, en vísperas de la presentación de *La Barraca* en el teatro Español, Lorca viajó a Barcelona, después de una ausencia de cinco años, para dar —era la cuarta vez— su conferencia-recital de Nueva York. El acto tuvo lugar en el hotel Ritz, y fue organizado por el Conferencia Club, prestigiosa asociación creada por iniciativa del jefe de la Lliga, Francesc Cambó, y parecida, en sus propósitos, al Lyceum Club de Madrid.<sup>[122]</sup>

El luego gran poeta Josep Vicenç Foix, presente en el acto, recordaba que Lorca llegó tarde al Ritz, acompañado de «un chico de aspecto afeminado y con zapatos rojos», chico no identificado. De acuerdo con Foix, la sala estaba ya llena y Josep Maria de Sagarra, que iba a presentar al poeta, riñó exasperado a éste.<sup>[123]</sup> Pero todo salió bien y Lorca tuvo un éxito clamoroso. Entre los asistentes se encontraban varios amigos de Federico de la época de su estancia barcelonesa en 1927: Sebastián Sánchez Juan, Marià Manent, Luis Góngora... pero no, que se sepa, Sebastià Gasch, por razones que se desconocen, ni Salvador Dalí, entonces en París con Gala. Mezclado con estos amigos se hallaba una pléyade de «nuevos», algunos de los cuales pronto conseguirían un nombre destacado dentro del mundo del arte y de la literatura: Guillermo Díaz-Plaja, Carlos Sentís, Emilio Grau Sala, José Miguel Serrano, Carlos Mir, Joan Teixidor, Ignacio Agustí...<sup>[124]</sup> Éste recordaría así aquella velada:

Murmullos y susurros de pasmo culminaban cada uno de los poemas que Lorca leía. La *Oda a Walt Whitman* concitó un sollozo contenido.\* La emoción era intensa. Se veían los sombreros ostentosos de las damas, envueltos en tules y plumas multicolores, zarandeados por el orgasmo emocional y solitario. La velada fue un éxito. Al fin, entusiastas, docenas de damas rodearon al poeta.<sup>[125]</sup>

**\* ¿Aquí le traicionaría la memoria a Agustí? No hay constancia de que Lorca incluyera jamás la *Oda a Walt Whitman* en su conferencia-recital de Nueva York.**

También está entre el público el músico Robert Gerhard, que diez años antes había sido uno de los firmantes de la solicitud que los amigos de Falla elevaron al Ayuntamiento de Granada en apoyo al proyecto del Concurso de Cante Jondo,<sup>[126]</sup> y el joven crítico de arte Josep Gudiol, a quien Lorca había conocido brevemente en Nueva York en 1930. A Gudiol le encantó oír la referencia de Federico a sus paseos por la orilla de Nueva Jersey con Anita, «la india portuguesa» —personaje no identificado—, y Sofía Megwinoff, «la rusa portorriqueña», pues había conocido a las dos. Después de la conferencia ambos rememoraron incidencias de su amistad con aquellas divertidas chicas.<sup>[127]</sup>

Guillermo Díaz-Plaja, que había publicado en 1931 unas «Notas para una geografía lorquiana»,<sup>[128]</sup> seguía con admiración el desarrollo de la obra del poeta. Ahora, en el diario *Luz* de Madrid, comenta agudamente la etapa «surrealista» de la poesía del granadino:

Superrealismo personalísimo, es cierto. Así como en la mayoría de los poetas de este tipo la esencia poética transcurre bajo un túnel de palabras amargas, que tienen, en cierto modo, un oficio de carriles de sugestión conceptual; en el superrealismo lorquiano ... las palabras conservan toda su fuerza plástica, cromática, viva, y sugieren realidades de bulto, inmediatas, dramáticamente y por imágenes muy sencillas. Por eso los versos de García Lorca pueden ser recitados —¡y con qué fuerza por él!— y se nos aparecen llenos de una magnífica teatralidad, sin dejar de provocar en nuestra subconsciencia toda la nebulosa de reacciones habitual en este tipo de poesía.

Y lo más interesante en esta nueva tónica lorquiana es la persistencia de los viejos elementos —suyos y universales y eternos—, el sol y la luna, el río y el mar, aplicados a nueva imaginaria, naturalmente más compleja y más audaz...<sup>[129]</sup>

El revuelo producido en Barcelona por la visita relámpago de Lorca fue considerable, quedando constancia de ello no sólo en la prensa de la Ciudad Condal sino en *El Defensor de Granada*, cuyo corresponsal, después de comentar un reciente gesto anticatalanista de Federico García Sanchiz (el «otro» Federico García, niño mimado de la revista ultraderechista *Gracia y Justicia*), señaló gozoso el triunfo de Lorca, de «ese granadino que con una conferencia ha cautivado el espíritu de todos los que pueblan el ámbito cultural e intelectual».<sup>[130]</sup>

Lorca vuelve en seguida a Madrid para dirigir la representación de *La vida es*



*sueño* y de los tres entremeses que da La Barraca el 19 de diciembre en el teatro Español. La velada resulta esplendorosa. Asisten el presidente de la República, Niceto Alcalá-Zamora; el presidente del Consejo de Ministros, Manuel Azaña; el presidente de las Cortes, Julián Besteiro; el ministro de Instrucción Pública, Fernando de los Ríos, y el de Agricultura, Industria y Comercio, Marcelino Domingo; y muchos diputados y otras autoridades políticas. A partir de este momento La Barraca tendrá a ojos de las derechas una connotación aún más netamente izquierdista que antes.<sup>[131]</sup>

Para Lorca y los estudiantes la noche es triunfal, con una sonora repercusión en la prensa del día siguiente. Los diarios de derechas conceden, como era de esperar, una acogida muy tibia a la labor del Teatro Universitario, destacando en este sentido otra vez *Gracia y Justicia*, que comenta en su número del 24 de diciembre:

Fiesta de gran gala en el teatro Español. Smokings socialistas, que parecían hechos a la medida. Se trataba nada menos que de una actuación de «La Barraca».

Ya saben ustedes que «La Barraca» no es cosa de Blasco Ibáñez, sino de Federico García, el pequeño, de Federico García Lorca.\*

Leemos la crítica de la actuación de «La Barraca» en el Español en las páginas de «El Imparcial». El señor Candamo dice: «Todo ello discurre ante un decorado de estilizaciones de ingenua picardía».\*\*

¡Ingenuísima picardía!... Es verdad. Tan ingenua picardía es toda «La Barraca», que ni siquiera se puede hablar de pícaros...<sup>[132]</sup>

**\*Se trata otra vez de comparar a Lorca, el «pequeño» Federico, con Federico García Sanchiz.**

**\*\* B. G. de C. [Bernardo González de Candamo], «La actuación de “La Barraca” en el teatro Español», *El Imparcial*, Madrid, 20 diciembre 1932, 2.**

Lorca y sus amigos del Teatro Universitario estaban ya acostumbrados a las insidias de la revista ultraderechista.

La Barraca pasó el fin de año y primeros días de 1933 en Alicante, Elche y Murcia. A las representaciones en Alicante asistió Fernando de los Ríos, y allí se

reunieron con Lorca, en alegre día de san Silvestre, Pedro Salinas y Juan Guerrero Ruiz, editor durante los años veinte de la importante revista literaria *Verso y Prosa* de Murcia, y a quien Federico había bautizado «Cónsul general de la poesía».<sup>[133]</sup>

Aquella noche, última del año, los estudiantes representaron *La vida es sueño* ante un público entusiasta. Lorca no olvidará aquella experiencia. Dos años después comentará a un periodista de *El Sol*: «Hay millones de hombres que no han visto teatro. ¡Ah! ¡Y cómo saben verlo cuando lo ven! Yo he presenciado en Alicante cómo todo un pueblo se ponía en vilo al presenciar una representación de la cumbre del teatro católico español: ¡*La vida es sueño!* No se diga que no lo sentían. Para entenderlo, las luces todas de la teología son necesarias. Pero para sentirlo, el teatro es el mismo para la señora encopetada como para la criada. No se equivocaba Molière al leer sus cosas a la cocinera».<sup>[134]</sup>

Federico y sus amigos mandan una postal de fin de año a Jorge Guillén y su familia. «Un abrazo cariñoso y de admiración profunda por tu último poema», le escribe Lorca. Guillén, que sigue viviendo en Valladolid, acaba de editar una nueva edición de *Cántico*. «Feliz Cántico nuevo para 1933», le desea Salinas en la misma postal.<sup>[135]</sup> Juan Guerrero, buen fotógrafo, saca varios retratos en la playa de Alicante que dan testimonio de esta visita de Lorca: en ellos, de espaldas al mar y vestido con el mono de La Barraca, el poeta tiene auténtico aspecto de obrero; excepto, tal vez, por los zapatos, que despiden un brillo tan esmerado como el de los amigos que le acompañan.

En Murcia, donde los estudiantes representan en el teatro Romea,<sup>[136]</sup> Lorca —que sin duda no olvida que por parte de la familia de su madre, oriundos de Totana, tiene sangre murciana en las venas— conoce, en casa del poeta y periodista Raimundo de los Reyes, a un joven de rostro moreno que en estos momentos está corrigiendo las pruebas de imprenta de su primer libro, *Perito en lunas*. Se trata de Miguel Hernández. El poeta-pastor de Orihuela tiene veinte años y admira profundamente a Lorca. Asiste, embelesado, a la representación de *La vida es sueño* y *Los dos habladores*, representación que tendrá una influencia sobre su propia obra. Y agradece los elogios que le hace Lorca de sus poemas. Pero, cuando salga el libro unas semanas después, esperará en vano los loores impresos que le ha pedido en carta a Federico, y le escribirá otra vez en abril, «desesperado, desesperado», ante el absoluto silencio de los críticos.<sup>[137]</sup>

Lorca, muy comprensivo, y recordando el silencio —aunque mucho menos glacial— con que fue recibida su primera colección de versos, *Libro de poemas*, contesta dándole ánimos:

Tu libro está en el silencio, como todos los primeros libros, como mi primer libro, que tanto encanto y tanta fuerza tenía. Escribe, lee, estudia. ¡LUCHA! No seas vanidoso de tu obra. Tu libro es fuerte, tiene muchas cosas de interés y revela a los buenos ojos *pasión de hombre*, pero no tiene más *cojones*, como tú dices, que los de casi todos los poetas consagrados. Cálmate. Hoy se hace en España la más hermosa poesía de Europa. Pero por otra parte la gente es injusta. No se merece *Perito en lunas* ese silencio estúpido, no. Merece la atención y el estímulo y el amor de los buenos. Ése lo tienes y lo tendrás porque tienes la sangre de poeta, y hasta cuando en tu carta protestas tienes en medio de cosas brutales (que me gustan) la ternura de tu luminoso y atormentado corazón.

Yo quisiera que pudieras superarte de la obsesión, de esa obsesión de poeta incomprendido, por otra obsesión más generosa, política y poética. Escríbeme. Yo quiero hablar con algunos amigos para ver si se ocupan de *Perito en lunas*...<sup>[138]</sup>

No sabemos si Lorca habló con aquellos amigos, pero el hecho es que el libro siguió pasando casi inadvertido en la capital. Es dudoso, de todas maneras, que la reseña publicada aquel julio en *El Sol* algo debiera a la intervención del granadino.<sup>[139]</sup>

El año había terminado brillantemente para La Barraca, que en los seis meses de su existencia había sabido justificar con creces la fe depositada en ella por el Gobierno.

Durante los próximos dos años la vida de Lorca estará inextricablemente vinculada, en una de sus múltiples vertientes, a la del Teatro Universitario. Será como un hijo suyo, un hijo muy querido que a veces le proporcionará graves problemas, a veces le distraerá de su propia labor creativa, casi siempre le entretendrá y de quien, eso sí, aprenderá mucho, tanto en el ámbito de la dramaturgia como en la de la dirección escénica. En Buenos Aires, en 1934, el poeta dirá, sin duda exagerando un poco: «La Barraca para mí es toda mi obra, la obra que me interesa, que me ilusiona más todavía que mi obra literaria, como que por ella muchas veces he dejado de escribir un verso o de concluir una pieza...».<sup>[140]</sup>

No se pueden narrar aquí todos los pormenores de la aventura de La Barraca —por ejemplo, los cientos de anécdotas al respecto desparramadas por toda España— pero, eso sí, habrá que tener en cuenta siempre, al seguir los pasos del poeta durante los últimos años de su vida, el hecho de su dirección del Teatro Universitario, que fue, por lo menos hasta 1935, una preocupación constante suya y una actividad a la que se entregó con extraordinaria generosidad. La Barraca

montaría trece obras con las que darían más de cien representaciones en sesenta y cuatro pueblos y ciudades a lo largo y a lo ancho de España y hasta en Marruecos (Tetuán), y participarían en la vida de la farándula un centenar largo de estudiantes.<sup>[141]</sup> El Teatro Universitario fue una de las expresiones más puras de las aspiraciones culturales de la República, debido en gran medida a Lorca — como han reconocido unánimemente los supervivientes del elenco —, y es innegable que dejó su impronta en la sensibilidad de miles de personas, y no menos en la de los propios «barracos».

1933

**El triunfo de *Bodas de sangre*.****Aparece Eduardo Blanco-Amor**

Dos acontecimientos, uno de orden doméstico y otro de relevancia internacional, dominan la prensa española a principios de 1933: la matanza de Casas Viejas y la subida al poder de Adolf Hitler.

Casas Viejas, hoy Benalupe de Sidonia, era un pueblo de Cádiz que pertenecía al duque de Medina Sidonia. Allí, el 11 de enero, unos quinientos braceros anarquistas, hartos de la situación de miseria en que vivían, proclamaron el comunismo libertario. Rodearon la casa cuartel de la odiada Guardia Civil, y en la refriega cayeron muertos un sargento y un guardia. Las órdenes de Madrid eran tajantes: había que reprimir aquello inmediatamente. El día 12 llegó al pueblo un fuerte contingente de la Guardia Civil y de la Guardia de Asalto, del cual tomó el mando, enviado desde Madrid, el capitán de artillería Manuel Rojas Feigespán. Por orden de éste fue incendiada la choza donde se había refugiado un grupo de anarquistas que se negó a entregarse. Sólo dos se escaparon de las llamas... y fueron acribillados en el acto. Al día siguiente, el capitán Rojas mandó fusilar a doce sospechosos.<sup>[1]</sup>

La matanza se convirtió en seguida en asunto político de magnas proporciones. ¿Era verdad que Manuel Azaña, presidente del Consejo, había dado la orden de «tiros a la barriga»? Las derechas habían hecho correr este rumor, cuya base real nunca fue demostrada. Pero la calumnia pegó. Durante las siguientes semanas lo ocurrido se fue aclarando con una morosidad políticamente suicida. Resultó finalmente que Azaña, que había declarado en las Cortes que «en Casas Viejas no ha pasado más que lo que tenía que pasar», no había sido informado

correctamente por el subsecretario de Gobernación, Carlos Esplá. Al darse cuenta de su error, el presidente del Consejo exigió una investigación completa, y, el 7 de marzo, admitió en la Cámara que había habido ejecuciones ilegales. El director general de Seguridad, Arturo Menéndez, fue procesado y el capitán Rojas, que decía haber obedecido órdenes de aquél, condenado a veintiún años de prisión.<sup>[2]</sup>

Tres años después, empezada la guerra civil, el capitán Rojas desempeñará un papel siniestro en Granada y será uno de los que persigan a García Lorca.

A consecuencia de la matanza de Casas Viejas el Gobierno sufrió una seria pérdida de credibilidad, a pesar de su loable determinación de depurar a los responsables de la misma. Y durante los próximos meses las derechas no desperdiciarían ocasión para utilizar el episodio de Casas Viejas como arma arrojadiza contra Azaña.

Entretanto, el 30 de enero, Adolf Hitler ha sido nombrado canciller de Alemania, y la prensa española sigue día a día la marcha de la situación política en aquel país. El 27 de febrero se produce el incendio del Reichstag y, en marzo, los partidos políticos representados en el Parlamento alemán —entre ellos el partido católico (Zentrum), y con la única excepción de los socialdemócratas, pues los comunistas estaban ya fuera de la ley— dan plenos poderes a Hitler. Poco después el Führer firma un concordato con el Vaticano, y en julio se promulgará una ley decretando la abolición de los pocos partidos que no hayan aceptado ya disolverse «voluntariamente». A partir de este momento sólo existirá en Alemania el Partido Nacional Socialista.<sup>[3]</sup>

La subida al poder de Hitler por vía legal alentó a las derechas españolas y demostró la fragilidad de la República, cuya Constitución estaba inspirada en la de Weimar. No por casualidad sale en estos momentos en Madrid, el 16 de marzo de 1933, el primer número de una revista fascista titulada precisamente *El Fascio*. Su editor es el director de *La Nación*, Manuel Delgado Barreto, quien también dirige la revista satírica *Gracia y Justicia*, que tanto ha atacado a Lorca y a La Barraca. Entre los íntimos colaboradores de Delgado Barreto en esta nueva empresa periodística está José Antonio Primo de Rivera.<sup>[4]</sup>

La prensa republicana seguía de cerca el desarrollo de la situación alemana, y durante estos meses da detallada cuenta de las persecuciones de que son objeto, con creciente intensidad, los judíos y los intelectuales de aquel país. Pronto empiezan a llegar judíos alemanes a España que traen consigo relatos de primera mano de las atrocidades que están cometiendo los nazis. Ante esta situación, Lorca no tarda en

adoptar una postura netamente antifascista. Se adhiere, a principios de abril, al lado de otros numerosos escritores, a la recién fundada Asociación de Amigos de la Unión Soviética y, el 1 de mayo, su firma encabeza un manifiesto contra la «barbarie fascista» alemana.<sup>[5]</sup>

Por estas mismas fechas se prepara, ante una enorme expectación, el estreno por la compañía de Josefina Díaz de Artigas, en el teatro Beatriz de Madrid, de *Bodas de sangre*.

Los decorados y figurines han sido encargados, a propuesta de Lorca, a Santiago Ontañón, quien, ayudado por Manuel Fontanals y siguiendo indicaciones de aquél, busca su inspiración para la casa de la Novia en las cuevas del pueblo guadijeño de Purullena, que habían fascinado años antes a Manuel de Falla. No están siempre de acuerdo el poeta y el decorador. Lorca imagina a la Novia, en el día de su boda, vestida como la bella Otero, «con muchos frufús y abullonados», pero Ontañón insiste en que lleve un traje de cola negro, sencillo, con el único adorno de un ramo de azahares.<sup>[6]</sup> El poeta está encantado con la labor de Josefina Díaz de Artigas en el papel de la Novia y con la de Josefina Tapias como la Madre, eje de la tragedia. Dirige él mismo los ensayos, cuidando especialmente las transiciones de prosa a verso y viceversa, prohibiendo a los actores cualquier veleidad grandilocuente y orquestando el conjunto como si de una sinfonía se tratara. De acuerdo con Francisco García Lorca, presente en los ensayos, el esfuerzo de su hermano por conseguir que los actores, en absoluto acostumbrados a este tipo de teatro, siguiesen sus indicaciones fue extraordinario. «El cuadro de la despedida de la Novia —escribe—, fragmentado en numerosas entradas de personajes desde diferentes y escalonadas alturas, con el juego alterno de voces femeninas y masculinas que se expresan en versos de extremada riqueza rítmica, fue principalmente duro; pero en él culminó el éxito de la obra. En los ensayos Federico interrumpía innumerables veces el curso de la escena, diciendo: “¡Tiene que ser matemático!”».<sup>[7]</sup>

La joven Amelia de la Torre, que interpreta a la Muerte, jamás olvidaría el «grito pelado» de Federico desde el patio de butacas cuando ella salió en su primer ensayo con la cara pintada de blanco y sin color en los labios, pensando que así debía ir el siniestro personaje que interpretaba. «La Muerte es joven y bella», insistió Lorca, tal vez recordando el *Orfeo* de Jean Cocteau.<sup>[8]</sup>

La experiencia como director de escena de La Barraca había resultado utilísima, y el poeta-músico se alía al artista plástico para producir efectos que maravillan a los mismos actores.<sup>[9]</sup>

Federico, aunque el joven poeta más famoso de España, es todavía, como apunta J. G. Olmedilla del *Heraldo de Madrid* la mañana del estreno, un «novel» como autor dramático, dada su poca producción conocida hasta la fecha. «A pesar de ello —sigue el veterano crítico— los estrenos de sus obras son esperados con la máxima expectación por público y crítica. Siempre aguardamos de él la obra grande, que él puede y está obligado a darnos».

Tres años antes, el mismo Olmedilla se había mostrado decepcionado por *La zapatera prodigiosa*, estrenada por Margarita Xirgu en 1930, y estimaba que el poeta podía dar más de sí. Ahora ha estado un rato en el ensayo general de *Bodas*. ¿Será ésta la «gran obra» que se espera de Lorca? El crítico, por lo que ha visto, piensa que sí. Y considera además que *Bodas* tendrá la virtud de conmover por igual al público letrado y al popular.<sup>[10]</sup>

En ello no se equivocó.

Entre el público que abarrota el teatro Beatriz la noche del estreno —el 8 de marzo de 1933— se encuentra la flor y nata de la intelectualidad madrileña del momento: Jacinto Benavente, los hermanos Álvarez Quintero, Eduardo Marquina, Miguel de Unamuno, el ministro de Instrucción Pública Fernando de los Ríos, en representación de generaciones anteriores; Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Manuel Altolaguirre y un largo etcétera entre los «nuevos» (falta Rafael Alberti, que se halla en Noruega); y, por supuesto, Carlos Morla Lynch, quien esta noche, presentado por Cernuda, conoce por vez primera a Vicente Aleixandre, «gordo, rubio, con ojitos que ríen, que infunden un sentir de bondad creador de confianza».<sup>[11]</sup>

La noche es triunfal. Al terminar el primer cuadro, el público, según el crítico del derechista *La Nación*, «quedó un poco indeciso», pero a partir del segundo, y especialmente de la escena de la petición de mano, no cesaron durante toda la obra los aplausos. Se interrumpió dos veces la representación para que Lorca saliera a escena, y en todos los finales de cuadro la cortina se levantó repetidamente.<sup>[12]</sup>

En cuanto a los siete decorados de Santiago Ontañón y Manuel Fontanals, recibieron fervorosos aplausos, y fue requerida la presencia de los dos artistas cuando terminó la representación. Al día siguiente sólo un crítico pondría unos reparos a los colores de los interiores, colores fuertes (e intencionadamente simbólicos), encontrándolos «hasta molestos a la vista».<sup>[13]</sup>

Cuando cae el telón final sobre la desoladora escena de la Madre y la Novia,



el entusiasmo de la sala es incontenible.

Toda la prensa de Madrid del 9 de marzo se ocupa extensamente del estreno de la tragedia. Los elogios son casi unánimes. Se encomian especialmente el trabajo de Josefina Tapias, en el papel de la Madre, y el de Josefina Díaz de Artigas en el de la Novia; se comenta la relación de la obra con la tragedia clásica; se habla de la fatalidad que planea sobre los personajes, fatalidad que «conoció el sol de la Grecia de Eurípides, la Roma —cordobesa— senequista y el reino de Granada, ya esclavo de los Reyes Católicos por el hierro y por el fuego».<sup>[14]</sup>

Tres críticos —Melchor Fernández Almagro, en *El Sol*; Carlos Fernández Cuenca, en *La Época*, y Arturo Mori, en *El Liberal*— señalan la vinculación de *Bodas* con el *Romancero gitano*. «El *Romancero gitano* entrañaba elementos dramáticos que ahora se desarrollan plenamente hasta plasmar en formas corpóreas que sólo la escena admite o revela», escribía con tino Fernández Almagro, y al recalcar el aspecto mítico de la obra lorquiana añadía: «Alma de pueblo primitivo. El alma misma del *Romancero gitano*, que no alude a los andaluces del Este o del Oeste, de la serranía o del litoral, sino a los andaluces en su proyección histórica y psicológica más profunda. A los que fueron y siguen siendo: árabes, romanos, griegos, hijos de sabe Dios qué mitos clásicos: el Sol y la Luna». En cuanto a la luna de *Bodas*, que baja a la tierra en busca de caliente sangre, Melchor —que tan bien conoce a Lorca y a su obra— no duda de que es la divinidad que rige el universo del poeta granadino, «la cifra o el emblema más expresivo de su mundo». Y puntualiza: «Y bien se ve que no es Luna semejante a la luna literaria de románticos y simbolistas —Musset, Laforgue—, sino la real y mítica —al mismo tiempo— de los celtíberos, que le ofrecían sus himnos, sus hogueras, sus danzas, sus canciones. Plenilunio de Turdetania».<sup>[15]</sup>

Melchor Fernández Almagro no se equivocaba al calificar a Lorca de poeta de la luna, deidad que se eleva soberana sobre todo su universo poético.

Para otros críticos, todos de periódicos de derechas, la personificación de la Luna y de la Muerte había sido una «injustificada y, teatralmente, pueril intervención fantástica» (*El Debate*),<sup>[16]</sup> que tenía el efecto de disminuir «la maravillosa sensación de horror que se había despertado en nosotros» (*Informaciones*).<sup>[17]</sup> ABC entendía que el tercer acto era inferior a los otros, «por llevarse a exageración el recurso del símbolo poético», y recalcaba: «Incluso tienen intervención personajes de fantasía, materialización de seres o conceptos de la Naturaleza, que no eran absolutamente precisos para marcar el influjo de la fatalidad».<sup>[18]</sup>

Sorprendentemente, ni un solo crítico relacionó el argumento de la obra con lo ocurrido en Níjar en 1928, fuente de la inspiración lorquiana.

Unos días después *El Defensor de Granada* informaba en primera plana del nuevo éxito del «gran poeta granadino», recogiendo extractos de la crítica.<sup>[19]</sup>

Por estas mismas fechas Lorca recibe una breve carta de Antonio Machado que, dado el hondo respeto que siente por el poeta de *Campos de Castilla*, debió de complacerle enormemente. Fechada el 12 de marzo de 1933, empieza «Querido y admirado poeta» y expresa su entusiasmo ante la «magnífica tragedia» del joven autor, a quien había conocido por primera vez en 1916, allá en Baeza, al lado de Martín Domínguez Berrueta.<sup>[20]</sup>

*Bodas de sangre* tuvo treinta y ocho representaciones antes de que la compañía de Josefina Díaz de Artigas y Manuel Collado abandonara el Beatriz el 8 de abril,<sup>[21]</sup> y constituyó para Lorca su primer éxito de taquilla en el teatro. A partir de este momento el poeta empieza a conseguir la libertad económica que durante tanto tiempo ha sido obsesión suya.

Por estas fechas se instala con sus padres en el amplio y luminoso piso que con la ayuda de Antonio Rodríguez Espinosa, el antiguo maestro de Fuente Vaqueros, ha encontrado para su familia en la calle de Alcalá, número 102 (hoy 96).<sup>[22]</sup> El piso, en la última planta del noble edificio (a la cual después de la guerra se le añadió otra), hace las delicias de Federico. «No hay casa más alegre que ésta —dirá en 1935—. Por todas partes, luz, mucha luz... Ni una sola habitación interior... Todas dan a una calle. A Alcalá, las unas; a Narváez, las otras... ¡Cuánta y qué maravillosa luz!»,<sup>[23]</sup>

En el dormitorio-estudio del poeta había una cama turca en un rincón. Encima de la mesa de trabajo adornaban la pared sendas reproducciones de dos bellísimas tablas de Zurbarán, conservadas en el Museo Provincial de Cádiz, que representan al *Ángel Encensador*. En otra pared colgaba una reproducción de *Las bañistas* de Picasso.<sup>[24]</sup>

Desde su cuarto Federico podía oír perfectamente las conversaciones que se desarrollaban en la puerta principal del piso, que estaba al lado. Uno de los deberes de la criada era convencer a los inoportunos, cada vez más numerosos, de que el «señorito Federico» no estaba en casa. En una ocasión se presentaron dos personas a quienes no quería recibir. El poeta ya le había explicado a la chica lo que tenía que decir: «El señorito Federico ha ido a Toledo a ver el Corpus». Toda vez que esto

ocurría en febrero, no junio, la mentira era de proporciones grotescas, y desde su cuarto podía escuchar las enérgicas protestas de los visitantes. De acuerdo con el pintor José Caballero, de quien procede la anécdota, Lorca siempre mantenía que, si había que mentir, más valía que la mentira fuera tan desproporcionada que no la creyera nadie.<sup>[25]</sup>

En la planta baja del edificio se encontraba entonces el café Royal, que frecuentaba asiduamente. Enfrente, esquina de la calle de Alcalá con la del general Díez Porlier, había una taberna, la Taurina, sustituida hoy por el Banco Urquijo, que igualmente visitaba a menudo. En la misma acera, entre las calles de Díez Porlier y Francisco Moreno, estaba el restaurante Buenavista, hoy desaparecido, donde solían recalar Lorca y sus amigos; entre éstos, el musicólogo Adolfo Salazar, que vivía al lado mismo, y José Caballero, que se hospedaba en la pensión Casa Nieves, en la calle de Pardiñas, 31, y tenía cerca su estudio. En otras casas del barrio vivían el guitarrista Regino Sáinz de la Maza y Rafael Martínez Nadal. «Aquel barrio nuestro —ha recordado José Caballero con nostalgia—, era un mundo pequeño dentro de un mundo pequeño».<sup>[26]</sup>

¿Abandonó el poeta su estudio de la calle de Ayala, 72, al instalarse con sus padres en la de Alcalá? De entrada, es difícil aceptar que, por la llegada de sus padres, el poeta renunciara a aquella *garçonnière* donde podía recibir sin estorbos familiares a sus amigos, pero es casi seguro que así fue.<sup>[27]</sup>

El éxito de *Bodas de sangre* significa para Lorca la posibilidad de estrenar, tal vez pronto, su teatro de vanguardia, que constituye —como no deja nunca de insistir— su auténtica «obra».

En estos momentos se ha asociado, con el fin de promover el teatro nuevo, con una iniciativa llamada el Club Teatral de Cultura, sección de la Asociación Femenina de Educación Cívica, fundada por una extraordinaria mujer montañesa, Pura Maórtua de Ucelay. La intención del club es combatir aquellas sociedades recreativas chabacanas e incultas que, en opinión de la fundadora y de sus colegas, hacen un daño irremediable al arte dramático; fomentar la creación de otros clubes parecidos para estrenar obras no aceptadas por las empresas; y poner buen teatro, como dijo Lorca en una entrevista al respecto, «al alcance de todo el mundo».<sup>[28]</sup>

El poeta había conocido a Pura Maórtua de Ucelay en el otoño de 1932, cuando se proyectaba la creación del club, y le había prometido dirigir para éste *La zapatera prodigiosa* y *Perlimplín*, pero con una condición: que Pura sacara de la Dirección General de Seguridad la copia o copias de la «aleluya erótica»

secuestradas por la policía en 1929. Pura, a quien interesaba enormemente la colaboración del poeta, consiguió, sacar de la DGS (sección 'obras pornográficas') una copia de la ofensiva pieza. Y Lorca, ante esta auténtica hazaña, prometió cumplir su palabra.<sup>[29]</sup>

Pura Maórtua había alquilado un espléndido local para su Club Teatral en una noble casa de la plaza de las Cortes, frente al Parlamento. Allí se reunía y ensayaba el elenco. El primer montaje tuvo lugar el 5 de abril de 1933 en el teatro Español, con una «Gran Función de Gala», según el programa, en honor de Lorca. Se trataba del estreno de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* y de la reposición, en versión más completa, de *La zapatera prodigiosa*, montada en su forma primitiva por Margarita Xirgu en diciembre de 1930.

En el estreno de *Perlimplín* encarna al protagonista el gran amigo del poeta Santiago Ontañón, decorador de *Bodas de sangre* (con Fontanals), de *Los dos habladores* en el montaje de La Barraca y, ahora, de la «aleluya erótica» que cuatro años antes había provocado la iracundia de la Dictadura. A Ontañón, hombre con gran sentido del humor y casi tan buen actor como decorador, la idea de interpretar al cornudo Perlimplín le encanta.<sup>[30]</sup>

En unas declaraciones publicadas el 4 de abril, Lorca había expresado el cariño que sentía por esta obrita:

Esta «aleluya erótica» es una obra tremenda que a mí me divierte mucho. Teatro de monigotes humanos, que empieza en burla y acaba en trágico. El héroe, o antihéroe, a quien hacen cornudo, es español y calderoniano; pero no quiere reaccionar calderonianamente, y de ahí su lucha, la tragedia grotesca de su caso. Yo no sé cómo acogerá un público «de cámara» mi obra; pero a mí me ha divertido de lo lindo cuando la escribía y me hace feliz cada vez que la leo o cada vez que la veo en ensayo.<sup>[31]</sup>

En cuanto al hecho de ser ésta una «versión de cámara», el poeta explicó la mañana del estreno que se llamaba así porque la obra sólo era el «boceto» de lo que podría ser un «drama grande», y que no había puesto en ella «más que las palabras precisas para dibujar los personajes».<sup>[32]</sup> Quizás habría ampliado algún día la obra. Pero durante los tres años que le quedaban parece que nunca se dedicó a ello.

Ante la función de gala montada en honor de Lorca por el club que dirige Pura Maórtua de Ucelay la crítica era unánimemente entusiasta (aunque varias personas, entre ellas la esposa del doctor Marañón, habían abandonado la sala en

protesta por el carácter «escabroso» de la escena de los cuernos).<sup>[33]</sup> Destacan por su interés, otra vez, los comentarios de Melchor Fernández Almagro, que había presenciado el nacimiento de *Perlimplín* ocho años antes. Melchor mencionó la discrepancia cronológica que solía haber entre la composición de las obras de Lorca y su representación o impresión, a veces muy posterior (un ejemplo era la publicación en 1931 de *Poema del cante jondo*, escrito diez años antes), y señaló que «alguna parte o matiz» de la obra dramática compuesta después de *Perlimplín* mostraba la influencia de esta «aleluya erótica», sin que, por supuesto, el público lo pudiera saber. Lo cual era sin duda cierto.<sup>[34]</sup>

Pasaría más de un año antes de que el Club Teatral de Cultura montara otra obra: el drama *Liliom*, del húngaro Ferenc Molnar, dirigido por Lorca. Entretanto sería rebautizado con un nombre inventado a otros efectos por el poeta y propuesto ahora por Santiago Ontañón: Anfistora. Según el decorador, «una anfistora» —de quien él hizo numerosos dibujos— era una mujer gorda, tipo Isabel II, de cierto porte señorial. Isadora Duncan, por ejemplo, era, a juicio de Ontañón, «una típica anfistora». El vocablo tenía la ventaja, además, de poseer cierto sabor griego. Pura Maórtua de Ucelay se dejó convencer, y de allí en adelante el grupo sería conocido como Club Anfistora, para extrañeza de muchos e íntima satisfacción de Lorca.<sup>[35]</sup>

Hay que situar por estas fechas el encuentro de Federico con el escritor gallego Eduardo Blanco-Amor, efectuado, debido a la insistencia de éste, por mediación de Ernesto Pérez Guerra, miembro de Anfistora.<sup>[36]</sup>

Eduardo Blanco-Amor solía declarar —como Lorca— que había nacido con el siglo, en 1900, pero la verdad es que su venida al mundo tuvo lugar en Orense el 14 de septiembre de 1897. Su familia, de cierto abolengo, había perdido ya para entonces gran parte de su riqueza, y cuando el futuro hombre de letras —el quinto hijo del matrimonio— tenía siete años su padre abandonó el hogar, circunstancia que tuvo una decisiva influencia sobre la sensibilidad del muchacho y que dejaría una impronta fácilmente identificable en la novela autobiográfica *La catedral y el niño* (1948), así como en otros trabajos del gallego.<sup>[37]</sup>

Blanco-Amor vivió en Orense hasta 1919, año en que emigró a Buenos Aires,<sup>[38]</sup> en donde pasaría diez años antes de volver temporalmente a su querida y añorada Galicia. En la capital argentina, de larga tradición cultural, se sumergió en un mundo literario y artístico que en la década de los años veinte conocía una de sus mejores floraciones. El escritor recordaba años después que, en aquellos momentos, Buenos Aires era «la ciudad más ecuménicamente culta del habla castellana, no tanto como contribución cuanto como receptividad de las culturas». Y

añadía: «Un joven de mi tiempo podía ver danzar a la Pavlova y a Nijinsky, dirigir a Siegfried Wagner las obras de su padre, asistir a exposiciones colectivas de los impresionistas franceses y a las conferencias de Clemenceau y el Ortega treintañero; asistir al teatro en cinco idiomas, entre ellos el yiddish, con estupendos actores. Leer casi al mismo tiempo que en Londres, París o Roma las novedades literarias, porque en Buenos Aires una de las formas previas de todo proceso de culturación era leer no menos de cuatro idiomas. Había también el “tono” de gran ciudad cosmopolita. Y uno podía beneficiarse de todo ello sin desfigurarse, incluyéndolo instrumentalmente en su ser sin alteración esencial...».[39]

El aire cosmopolita que adquirió Blanco-Amor en Buenos Aires no le abandonaría jamás, y el escritor gallego siempre conservaría un aspecto de dandy internacional.

En Buenos Aires, durante aquellos diez años, Blanco-Amor trató a la flor y nata de los artistas e intelectuales que entonces vivían en la ciudad, entre ellos Alfonso Reyes (a quien Lorca tanto admiraba), Jorge Luis Borges, Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga.<sup>[40]</sup> Allí conoció también la realidad —como luego la conocería Lorca— de la masiva emigración gallega que llegaba a Argentina, convirtiendo a la gran ciudad en la población gallega más extensa del mundo. Empapado, antes de abandonar España, de la poesía de Rosalía, Curros Enríquez y Pondal, y con el espectáculo ahora de la honda «morriña» de los gallegos emigrados, no era de extrañar que en los primeros poemas del escritor aflorasen sentimientos extremadamente saudosos.<sup>[41]</sup>

En Buenos Aires Blanco-Amor se entrega a una fervorosa y eficaz labor en pro de la cultura gallega, de la cual es ya un profundo conocedor. En 1923 funda la revista *Terra*, redactada en gallego, y, más tarde, es cofundador de la revista ilustrada *Céltiga*; colabora también en la revista *Galicia* y dirige el periódico de la Federación de Sociedades Gallegas.<sup>[42]</sup> A partir de 1926 empieza su relación con el gran diario bonaerense *La Nación*, cuyo suplemento literario dominical era una de las revistas más reputadas de toda América. En sus páginas colaboraban destacados escritores extranjeros y españoles —entre éstos, Madariaga, Marañón, Américo Castro, Ortega y Gasset, Araquistáin, Gómez de la Serna y Díez-Canedo— y se seguían de cerca los acontecimientos artísticos y literarios que se registraban en Madrid. En estas fechas Blanco-Amor da conferencias sobre Galicia tanto en Buenos Aires como en Montevideo, y colabora, además de en las publicaciones mencionadas, en la revista *Nós* de Orense, su ciudad natal.<sup>[43]</sup>

Participar desde Buenos Aires en el renacimiento de la cultura gallega, que

palpablemente está teniendo lugar entonces, es el mayor orgullo de Eduardo Blanco-Amor. «Un gran temblor apostólico nos mueve a todos —proclama en una conferencia de marzo de 1928—, y todos los holocaustos nos parecen pequeños ante la magnitud y la responsabilidad de la obra en que estamos empeñados».<sup>[44]</sup>

En septiembre de 1928 Blanco-Amor publica en Buenos Aires una breve colección de poemas titulada *Romances galegos*, algunos de los cuales ya se habían dado a conocer en la madrileña *Gaceta Literaria* en 1927.<sup>[45]</sup> Además de los siete romances que daban nombre a la colección —«Romance da saudade», «Romance de feitizo de amor», «Romance de outoño», «Romance da danza mística», «Romance antergo», «Romance a un amor de lonxe» y «Romance das filias del Rei»—, que combinan reminiscencias medievalizantes del romancero tradicional español con un tono netamente moderno, el librito contiene otros poemas de un corte casi ultraísta («Témporas»), una serie, «Nocturnos», transida de saudade, y otras composiciones en las cuales el nostálgico amor que siente Blanco-Amor por el paisaje y el mar de Galicia impregna los versos de una honda emoción.<sup>[46]</sup>

Entretanto, debió enterarse de quién era Federico García Lorca. El 16 de septiembre de 1928 se había anunciado en *La Nación* la publicación de los *Romances galegos* del oresano.<sup>[47]</sup> A la semana siguiente, 23 de septiembre, en la misma sección del gran rotativo porteño se señalaba la aparición del *Romancero gitano* de Lorca, a quien el anónimo comentarista llama «uno de los poetas más representativos de la nueva lírica española».<sup>[48]</sup> El 21 de octubre Enrique Díez-Canedo, habitual colaborador del diario, publicó allí una reseña elogiosa del *Romancero gitano* y, el 28 de octubre, *La Nación* ofreció a sus lectores una pequeña selección de la que denominaba «la nueva lírica española», que incluía el «Romance de la luna, luna» de Lorca.<sup>[49]</sup>

Es posible, además, que en conversaciones con otros amigos españoles en Buenos Aires Blanco-Amor tuviera noticias más precisas acerca del *Romancero gitano*, e incluso que llegara a tener el libro entre sus manos.

A finales de 1928, mandado por *La Nación*, que le había encargado una serie de crónicas sobre Galicia, volvió a España, y de paso por Madrid le entregó al crítico Enrique Díez-Canedo —amigo y admirador de Lorca— el ejemplar número 2 de *Romances galegos*, dedicado así: «A don Enrique Díez-Canedo este vino nuevo en los odres viejos, con la devoción y la cordialidad de Blanco-Amor. Madrid, fin del año = 1928».<sup>[50]</sup>

Poco tiempo después empiezan a publicarse en *La Nación* las crónicas del

escritor: la vida de los pescadores gallegos; el arte, la poesía, la escultura, la pintura de la Galicia contemporánea; el paisaje... en estos artículos fervorosos, Blanco-Amor se reveló como magnífico prosista así como profundo conocedor de su tierra materna.<sup>[51]</sup>

La estancia de Blanco-Amor en España sería más breve de lo que él creería recordar años después, ya que en noviembre de 1929, y tal vez más pronto, volvió a Buenos Aires, no sin recibir antes en Madrid el homenaje de un grupo de compatriotas suyos residentes en la capital, que le expresaron su aprecio por la excelente labor en pro de Galicia que llevaba a cabo en América.<sup>[52]</sup>

El escritor diría posteriormente que Díez-Canedo publicó en *El Sol* de Madrid unas observaciones sobre el renacimiento del romance en las cuales comentó la coincidencia de haberse editado por las mismas fechas, en Buenos Aires y en la capital de España, sendos romanceros de Blanco-Amor y de García Lorca, el uno en gallego y el otro en castellano, y vinculando con ello a dos poetas que todavía no se conocían personalmente.<sup>[53]</sup> Si fue así, la búsqueda de tal artículo ha resultado infructuosa. Según Blanco-Amor él mandó, a raíz de dicho trabajo del conocido crítico, un ejemplar de sus *Romances galegos* a Lorca, iniciándose entre ellos una correspondencia epistolar.<sup>[54]</sup> Pero, otra vez, si fue así —y ello pudo ser traición de la no siempre feliz memoria de Blanco-Amor—, las cartas no parecen haber sobrevivido. Tampoco se sabe el paradero del ejemplar de los *Romances galegos* que el oresano hubiera enviado al granadino, aunque parece indudable que Lorca conocía esta obra, así como *Poema en cuatro tempos*, publicado en Buenos Aires en 1931, pues, según Blanco-Amor, le diría que había «aprendido gallego» estudiando los glosarios añadidos a los libros de versos del amigo,<sup>[55]</sup> los cuales se habían publicado antes de que él compusiera su primer poema en aquel idioma en el verano de 1932.\*

**\* El lorquista gallego José Landeira Yrago ha comparado el vocabulario de los *Seis poemas galegos* con el de los *Romances galegos* y ha encontrado que, efectivamente, hay un notable parecido entre ambos, lo cual es difícil fuera una mera coincidencia.**

Blanco-Amor, enviado otra vez por *La Nación*, está de vuelta en España en abril de 1933 y pasa varios meses en el país, mandando crónicas a su periódico.<sup>[56]</sup> Presentado a Lorca por Ernesto Pérez Guerra se empeña en hacerse simpático al gran poeta, pero ello no con demasiado éxito, si hemos de creer a algunos



supervivientes de Anfistora. La homosexualidad de Blanco-Amor era muy obvia, bastante *camp*, que dirían los ingleses, y tenía, en opinión de los de Anfistora, modales barriobajeros y chulescos. Según Ernesto Guerra da Cal, cuando Lorca conoció a Blanco-Amor dijo que éste le parecía «un cursi argentino».<sup>[57]</sup>

Ello no obstaría, sin embargo, para que sus relaciones tuvieran momentos de expansión. Por homosexual él mismo, Blanco-Amor comprendía muy bien la angustia de Lorca y la razón de ser de la temática de su obra. Y en sus escritos posteriores sobre el poeta no dejaría de atraer la atención de sus lectores sobre este aspecto callado y como vergonzoso del poeta granadino, insistiendo sobre la necesidad de comprender al hombre entero. Además sería Blanco-Amor quien se encargara de la publicación de los *Seis poemas galegos* dos años después. También fue autor de unas de las mejores fotografías del poeta que sobrevivieran a la guerra civil.

Después de la función de gala del Club Teatral de Cultura, y coincidiendo con las fiestas del aniversario de la inauguración de la República, Lorca sale de Madrid con La Barraca para una breve gira de Semana Santa por Valladolid, Zamora y Salamanca, donde los estudiantes representan, respectivamente, el 10, 11 y 12 de abril. Unos días antes, a finales de marzo, habían estado en Toledo, donde se tomaron la libertad, después de la representación, de comer unas perdices en la famosa Venta de Aires: consumición inocente que se convertiría en mítica, y que sería criticada por ciertos sectores derechistas como inmoral derroche de fondos públicos.<sup>[58]</sup>

De los muchos recuerdos y anécdotas relacionados con la visita de La Barraca a dichas ciudades, destaca el testimonio de Rafael Santos Torroella, entonces miembro de la Federación Universitaria Escolar de Valladolid y después célebre crítico de arte. Santos había conocido a Lorca por primera vez en San Sebastián en 1930. Ahora reanuda su amistad con el poeta. Con otros dos afiliados a la misma organización estudiantil, Antonio Tovar y José María Carreño, tiene la suerte de oír a Lorca recitar una tarde (suponemos que en la del 10 de abril), en un merendero a orillas del Pisuerga, la *Oda al rey de Harlem*. «Nos hizo sentir —ha escrito— la más profunda y estremecida —la más oscura— emoción poética que nuestro asombro podría recordar después».<sup>[59]</sup>

Desde hacía más de un mes el gran diario liberal *El Sol* publicaba cada día un poema inédito. Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, José Moreno Villa, Eduardo Marquina, Juan José Domenchina, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Pedro Salinas, Ernestina de

Champourcin... pero hasta ahora había faltado Lorca. Por ello, el hecho de publicarse un poema del granadino en el número extraordinario de *El Sol* editado el 14 de abril de 1933, segundo aniversario de la inauguración de la República, tenía un significado especial. Compartía la página con sendos artículos de dos de sus mejores amigos —Adolfo Salazar («La República y el Cancionero de Barbieri») y Melchor Fernández Almagro («Alrededor de la España contemporánea»)—. Lorca dio a conocer aquel día la «Canción de la muerte pequeña», en su aparente sencillez uno de sus poemas más escalofriantes:

Prado mortal de lunas  
y sangre bajo tierra.  
Prado de sangre vieja.  
Luz de ayer y mañana.  
Cielo mortal de hierba.  
Luz y noche de arena.  
Me encontré con la muerte.  
Prado mortal de tierra.  
Una muerte pequeña.  
El perro en el tejado.  
Sola mi mano izquierda  
atravesaba montes sin fin  
de flores secas.  
Catedral de ceniza.  
Luz y noche de arena.  
Una muerte pequeña.  
Una muerte y yo un hombre.

Un hombre solo, y ella

una muerte pequeña.

Prado mortal de lunas.

La nieve gime y tiembla

por detrás de la puerta.

Un hombre ¿y qué? Lo dicho.

Un hombre solo y ella.

Prado, amor, luz y arena.<sup>[60]</sup>

Entretanto, Lola Membrives, que volverá a Buenos Aires en mayo, ha expresado el deseo de estrenar allí *Bodas de sangre*. El 25 de abril Lorca lee ante los socios del Ateneo Guipuzcoano de San Sebastián su conferencia sobre María Blanchard y aprovecha el hecho de que Lola Membrives y su compañía están de paso en la ciudad para reanudar contacto con la actriz argentina. Al día siguiente se traslada a Vitoria, donde la noche antes Lola Membrives ha abierto una breve temporada, y lee *Bodas de sangre* a la compañía. Poeta y actriz llegan a un acuerdo y, según la prensa local, «García Lorca se volvió a Madrid y todos quedaron encantados». El doctor Juan Reforzo Membrives, hijo de Lola, que acababa de conocer a Lorca en San Sebastián, ha recordado que su madre le pidió al poeta después de la lectura un favor especial: que permitiera que, al final del último cuadro de la tragedia, ella recitara sola el que Lorca había concebido como canto alturno entre la Madre y la Novia («Vecinas, con un cuchillo, / con un cuchillito...»). «Naturalmente», dijo Lorca, riéndose, pese a que la concesión desvirtuaba el sentido original de la escena donde, según ha comentado Ángel Álvarez de Miranda, una «especie de “adoración” al cuchillo une en idéntico gesto a las dos feroces rivales». Dos días después, el 5 de mayo, Lola Membrives y su compañía embarcan en Barcelona rumbo a Buenos Aires, donde *Bodas de sangre* tendrá un triunfo que supere todas las previsiones.<sup>[61]</sup>

**Música, Falla, amor**

En estos meses la vertiente musical de la obra de Lorca recibe un fuerte impulso gracias a las actuaciones de su amiga la cantante y bailarina Encarnación López Júlvez, *la Argentinita*. Los cinco discos de canciones populares grabados por los dos para La Voz de su Amo en 1931 seguían teniendo éxito, ciertamente. Pero eran las interpretaciones folklóricas en directo de *La Argentinita*, dadas por todo el país a partir de la primavera de 1932, y luego en París y en América, lo que realmente entusiasmaba a los públicos. Para la primavera de 1933, los nombres de García Lorca y de Encarnación López ya están estrechamente vinculados en la mente de mucha gente.

El 6 de mayo *La Argentinita* ilustró con su arte una conferencia de Rafael Alberti, ya dada en Berlín, «La poesía popular en la lírica española». En Alemania Alberti había citado varias de las canciones armonizadas por Lorca —entre ellas «Las tres morillas de Jaén», «Los pelegritinos» y las seguidillas sevillanas— y ahora se le ocurrió encargarse a su «compadre» el acompañamiento musical de la velada. Federico aceptó gustoso. El acto, que despertó gran expectación dada la insólita naturaleza de la colaboración, tuvo lugar en el teatro Español, delante de un público incondicional. El día antes Lorca había comentado a Miguel Pérez Ferrero el interés por lo popular que compartía con Alberti, quien en estos momentos —aunque no alude a ello el granadino— se está identificando cada vez más con el comunismo y acaba de fundar una revista, *Octubre*, que pretende agrupar a los escritores antifascistas españoles, entre ellos Federico. «Los dos somos andaluces —recalca Lorca—: él, de Puerto de Santa María, y yo, de Granada, y los dos hemos corrido España palmo a palmo en busca de sus inmortales esencias populares».<sup>[62]</sup>

Lo cual era verdad. La excursión de Alberti por el mapa folklórico español, amenizada por Lorca y Encarnación López, fue seguida con fascinación por el público, que aplaudía cada canción fervorosamente y supo apreciar también en su justa medida los sutiles decorados preparados para la función por Santiago Ontañón y Salvador Bartolozzi.<sup>[63]</sup>

En el Español se había reservado un palco para varios miembros de La Barraca. Allí se encontraban los hermanos Higuera —Jacinto y Modesto—, excelentes actores los dos, a quienes conoce esta noche un nuevo miembro del elenco, el leonés Luis Sáenz de la Calzada, que años después escribirá un bello libro sobre la inolvidable farándula estudiantil. También se encuentran en el teatro Carlos Morla, Santiago Ontañón, Rafael Martínez Nadal, Rafael Sánchez Mazas, María del Carmen García Lasgoity, el joven granadino Eduardo Rodríguez Valdivieso y el torero Ignacio Sánchez Mejías, amante y colega empresarial de *La Argentinita*.<sup>[64]</sup>

En un inciso de la conferencia de Alberti, y a instancias de éste, Lorca recitó «uno de sus más característicos poemas». Se trataba, según ha creído recordar Ontañón, de una composición de *Canciones* que el poeta gustaba de cantar y cuya música ha sido transmitida por Ernesto Guerra da Cal:

Arbolé arbolé

seco y verdé.

La niña de bello rostro

está cogiendo aceituna.

El viento, galán de torres,

la prende por la cintura...<sup>[65]</sup>

Cuando Lorca termina la recitación, la sala aplaude febrilmente.<sup>[66]</sup>

Después de la velada del Español, en la reunión habitual de la casa de Carlos Morla Lynch, se discute apasionadamente —en ausencia de Lorca— la participación de éste en el acto. Varios del grupo sostienen que el poeta no hubiera debido desempeñar aquel «papel secundario». Morla no está de acuerdo en absoluto. Le lleva la contraria con especial vehemencia Rafael Martínez Nadal, que «cuando se pone testarudo e intransigente, en pesado no le gana nadie».<sup>[67]</sup>

Unas semanas después es Federico quien pronuncia una conferencia animada por *La Argentinita* e ilustrada por él mismo al piano. Se trata de una charla sobre Granada que el poeta ofrece en la Residencia de Estudiantes.<sup>[68]</sup>

El 31 de mayo Josefina Díaz de Artigas y Manuel Collado estrenan *Bodas de sangre* en el teatro Poliorama de Barcelona, en plenas Ramblas. No hay indicios de que Federico asistiera al estreno, que constituye un éxito aunque la prensa de la Ciudad Condal, con alguna excepción, dedica poco espacio al acontecimiento. El corresponsal de *El Defensor de Granada*, presente en el estreno, relata unos días después cómo aquel público —«aburguesado, de perfumes, permanente, escotes, bomboncitos de chocolate y flirt»—, acostumbrado a Muñoz Seca, los hermanos Álvarez Quintero y Carlos Arniches, «escuchó asombrado y aplaudió aturdido» una obra que no se parecía en nada a las que solía ofrecer aquel «coquetón teatro».<sup>[69]</sup>

Es posible que la razón por la cual Lorca no se trasladó a Barcelona para presenciar el estreno allí de *Bodas* tuviera que ver con su deseo de no perderse el ensayo general en el teatro Español de *El amor brujo*, montado espléndidamente por *La Argentinita* y su compañía de bailes españoles. El poeta asiste entusiasmado al ensayo con Ontañón, Bartolozzi, su hermana Isabel y la gran amiga de ésta, Laura de los Ríos, hija de don Fernando, Rafael Alberti, María Teresa León, Manuel Fontanals y otros compañeros.<sup>[70]</sup>

El estreno de la reposición de *El amor brujo* no tiene lugar en Madrid, sino —como homenaje a Manuel de Falla en su ciudad natal, así como a la tradición milenaria del baile gaditano— en Cádiz, en el teatro que lleva el nombre del maestro.

Encarnación López era ya muy conocida y apreciada en Cádiz, donde a mediados de octubre de 1932 había presentado en el mismo teatro un concierto de danzas, canciones y romances populares en cuya segunda parte figuraban «El café de Chinitas», «Los mozos de Monleón» y «Los cuatro muleros» en las versiones armonizadas por el poeta.<sup>[71]</sup> Pero ahora, con *El amor brujo*, es el entusiasmo desbordante, casi el frenesí, de los gaditanos. Interpreta la música la orquesta Bética —fundada por el propio Falla— bajo la batuta del discípulo del maestro, Ernesto Halffter, y es como si nunca antes se hubiera oído ni visto debidamente el apasionado ballet.<sup>[72]</sup>

Lorca se había trasladado a Cádiz con Ontañón, Fontanals, Eduardo Ugarte y otros amigos, y ante el triunfo del estreno, el 10 de junio, le manda a Falla, que entonces se encuentra en Palma de Mallorca trabajando en *La Atlántida*, un fervoroso telegrama: «ÉXITO FORMIDABLE AMOR BRUJO EN CÁDIZ BAILADO COMO NUNCA POR ARGENTINITA Y GITANOS ANDALUCES LE ABRAZA CON TODO CARIÑO SU VIEJO AMIGO FEDERICO GARCÍA LORCA».<sup>[73]</sup> A Miguel Pérez Ferrero, del *Heraldo de Madrid*, el poeta declara: «Como admirador y amigo entrañable de Falla, estoy tan contento por él como por esta artista admirable que es *La Argentinita*».<sup>[74]</sup>

Dos días después el ballet se estrena en el teatro Español de Madrid, y se habla en la prensa de un «auténtico redescubrimiento» de Falla por parte de los madrileños, además de la resurrección del verdadero baile gitano, interpretado por tres «abuelas» del género, la Macarrona, la Malena y la Fernanda, además de por el gran bailar gitano Rafael Ortega, homosexual gracioso y desenfadado que encanta a Federico.<sup>[75]</sup>

Durante los próximos días *La Argentinita* tiene con su programa de bailes españoles un éxito sin precedentes, comentado en toda la prensa de la capital,<sup>[76]</sup> y hacia finales de junio ofrece en la Residencia de Estudiantes una representación extraordinaria de *El amor brujo*. Entre el público se encuentra un muchacho que va a ser quizá el más hondo amor de Lorca: Rafael Rodríguez Rapún.<sup>[77]</sup>

Rapún había nacido en Madrid en 1912. Chico robusto, deportista —buen jugador de fútbol—, con una sonrisa cautivadora y un perfil clásico, estudiaba sin excesivo tesón para ingeniero de minas y tenía convicciones socialistas muy arraigadas. En los primeros meses de 1933, al darse de baja como secretario de La Barraca Pedro Miguel González Quijano, Rapún había sido elegido para el puesto, demostrando en seguida ser persona de toda confianza, escrupulosa a la hora de llevar la administración y las cuentas del teatro.<sup>[78]</sup>

Carlos Morla había conocido a Rapún el 5 de abril en el estreno de *Perlimplín*, ocasión en que el joven estudiante le había pedido que se quitara el sombrero, que le parecía fúnebre. El diplomático le había encontrado entonces «simpático, de fisonomía franca, insolente y gentil a un tiempo, y lleno de personalidad». Esta impresión se confirma ahora.<sup>[79]</sup>

Luis Sáenz de la Calzada, que probablemente conoció a Rapún por vez primera en la velada de Alberti, Lorca y *La Argentinita* en el Español, se hizo pronto buen amigo de él, y ha dejado una evocación suya de obligada cita:

Se encontraba Rafael en una encrucijada; por una parte el rigor de los problemas matemáticos que diariamente tenía que resolver para preparar su ingreso en Minas; por otra, la presión constante de la generación del 27 ante sus ojos, perennemente, sin descanso; rigor contra poesía, poesía contra rigor; yo creo que Rafael prefería más hondamente una letrilla que los ángulos de un dodecaedro, pero ambas cosas se encontraban en él y no sin lucha, no sin antagonismos a veces manifiestos; por eso se encolerizaba tantas veces; por eso tenía esas sus tragedias que no podía eludir y que le quitaban el sueño.

Cabeza más bien grande, branquicéfala, cabello ensortijado, frente no muy amplia surcada por una profunda arruga transversal; nariz correcta emergiendo casi de la frente, lo que le daba, en cierta medida, perfil de estatua griega; boca generosa de blanquísimos dientes con mordida ligeramente cruzada; ello hacía que, al reírse, alzara una comisura mientras descendía la otra. Barbilla enérgica, cuerpo fuerte con músculos descansados, poco hechos al deporte; me parece que no sabía nadar; solía ir vestido de oscuro, color que hacía más luminosa su sonrisa. Pisar

seguro y andar decidido...

He dicho que tenía sus tragedias; por lo menos así llamaba él a determinadas cosas que le acontecían y que yo no supe jamás; las que llegué a conocer no me parecieron tragedias, pero era violento y elemental, elemental por lo menos en ciertas cosas; por ejemplo, el orgasmo sexual que le sorprendía cuando nuestra furgoneta adelantaba a otro coche en la carretera; eso no era normal, pero él no podía evitar que la velocidad que nuestro buen Eduardo, el policía, imprimía a la furgoneta cuando iba a efectuar un adelantamiento, era, en cierto modo, algo así como la posesión de una mujer.<sup>[80]</sup>

Rafael Rodríguez Rapún no era homosexual, pero, como ha explicado Modesto Higuera, íntimo amigo tanto de él como de Lorca, el muchacho cayó tan fuertemente bajo el encanto de Federico que no hubo escape posible. «A Rafael le gustaban las mujeres más que chuparse los dedos —relataba Higuera—, pero estaba cogido en esa red, no cogido, *inmerso* en Federico. Lo mismo que yo estaba inmerso en Federico, sin llegar a eso, él estaba inmerso inconscientemente en este asunto. Después se quería escapar pero no podía... Fue tremendo».<sup>[81]</sup>

La relación amorosa de Lorca y Rapún empieza a cuajar mientras La Barraca prepara una nueva obra: *Fuenteovejuna* de Lope de Vega.

El montaje era el más «republicano» de cuantos dirigiera Lorca con La Barraca. La obra en sí, con su asunto de la explotación del campesinado por un sistema caciquil, autoritario y cruel, se prestaba eminentemente a los fines del Teatro Universitario. Para hacerla más relevante a la situación contemporánea del campo español —que en muchos aspectos no había cambiado desde los siglos XVI y XVII, cuando escribía Lope—, Lorca eliminó —y sería criticado por las derechas por ello— las referencias a los Reyes Católicos, y vistió a los personajes con trajes rústicos actuales, es decir, de los años treinta.<sup>[82]</sup>

Encargó al escultor toledano Alberto Sánchez el diseño del telón de fondo, de los decorados y figurines, y él mismo armonizó las canciones que, cantadas por el coro de La Barraca bajo la dirección de Julián Bautista, amenizaban la obra. Federico, que admiraba profundamente la dramaturgia de Lope, con la cual la suya propia estaba en evidente deuda, aplicó a *Fuenteovejuna* toda la experiencia teatral que había acumulado con *La zapatera prodigiosa* y *Bodas de sangre*, y el montaje, compendio de acción dramática, mensaje social, canciones y bailes —espectáculo completo—, cosecharía para La Barraca los mayores elogios.



Durante los primeros diez días de julio el Teatro Universitario visita Utiel, Valencia —donde se estrena *Fuenteovejuna*—, Almansa, Alcaraz, Játiva, Albacete, tal vez Infantes, luego Valdepeñas, Tembleque y Madridejos.<sup>[83]</sup>

El éxito de la obra de Lope en Valencia, el 31 de mayo (teatro Libertad), es extraordinario. El público, formado en gran parte de obreros, no pierde pizca de la intención social del montaje, y cuando Laurencia, interpretada por Carmen Galán, grita los siguientes versos, increpando a los hombres del pueblo:

Vive Dios que he de trazar

que sólo mujeres cobren

la honra de estos tiranos,

la sangre de estos traidores

a que os han de tirar piedras

hilanderas, maricones,

amujerados, cobardes...

la sala casi se viene abajo.<sup>[84]</sup> En aquellos años, como ha recordado Luis Sáenz de la Calzada —que hacía de Comendador en la obra—, «una mujer no decía maricón ni aunque la asparan», y el público valenciano, así como pasaría con todos los posteriores, aplaudió —una vez repuesto del susto— rabiosamente.<sup>[85]</sup>

La visita a Almansa sería sonada en los anales de La Barraca por el hecho de que allí el secretario del Ayuntamiento, que tenía cierta proclividad por los versos, alumbró una composición que, cantada con música de seguidillas sevillanas, sería adoptada por el Teatro Universitario:

La farándula pasa bulliciosa y triunfante,

es la misma de antaño, la de Lope burlón,

trasplantada a este siglo de locura tonante

es el carro de Tespis con motor de explosión.<sup>[86]</sup>

Al cual los «barracos» añadirían por su cuenta, y para uso en casos de avería (no infrecuentes), la siguiente copla:

Al carro de «La Barraca»  
nunca le falta una pena,  
ya se le rompe un cristal  
ya se le funde una biela.<sup>[87]</sup>

En Albacete, logra hablar con el poeta un joven periodista de veinticinco años, José S. Serna, en el *hall* del antiguo Gran Hotel. Allí Lorca le firma su ejemplar de la primera edición del *Romancero gitano*. Luego se sienta al piano e interpreta a Falla, bromeando después: «¡Yo soy de Cáí! ¡Yo soy de Cáí!».<sup>[88]</sup>

Serna asiste a la representación de *Fuenteovejuna* en el teatro Circo. No gusta a las «fuerzas vivas» de la ciudad.<sup>[89]</sup> Después el joven se sobrecoge al oír hablar a Lorca de su terror a la muerte. Ingenuamente, Serna le pregunta por su opinión de José María Pemán como poeta. «¿Quién es Pemán?», contestaría irónicamente Lorca. En aquellos momentos las derechas querían erigir al gaditano Pemán, que estrenaría pronto *El divino impaciente*, en rival del poeta granadino, y a Federico el asunto no le dejaba de divertir.

Desde Albacete La Barraca sigue hasta Alcaraz, acompañada de Serna, quien recoge en el *Heraldo de Madrid* lo que allí le dice Lorca. La entrevista tiene el valor sobre todo de documentar los proyectos editoriales del poeta en estos momentos. Federico declara que «todo se irá publicando, no faltaba más», pero según su norma de siempre, «tarde pero a tiempo». Y afirma:

Así aparecerán *Poeta en Nueva York*, *Tierra y Luna*, *Odas*, una cosa muy fuerte y muy clásica a la vez: *Porque te quiero a ti solamente* (tanda de valsés)... Y también mi teatro, mis ocho o nueve obras dramáticas. *Mariana Pineda*, en una edición nueva, exquisita. Y *La zapatera prodigiosa*. Y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Y *El público*, que no se ha estrenado ni se estrenará nunca, porque... “no se puede” estrenar. Y *Así que pasen cinco años*, la leyenda del tiempo, cuyo tema es éste: el tiempo que pasa... Y *Bodas de sangre*... ¿Alguna fecha? Lanzaré *Bodas de sangre* en octubre.<sup>[90]</sup>

Lorca sigue insistiendo, como se aprecia aquí, en que *El público* representa lo más atrevido de su producción teatral hasta la fecha. Acaba de publicar, además, en

la nueva revista que él mismo dirige con Dámaso Alonso, José Bergamín, Melchor Fernández Almagro, Jorge Guillén, Antonio Marichalar, Pedro Salinas y Claudio de la Torre, *Los Cuatro Vientos*, dos cuadros de la obra: el titulado *Ruina romana* (el segundo) y el quinto.<sup>[91]</sup> Dado el contenido manifiestamente homosexual de ambos, su publicación es un acto atrevido. Y si ahora declara otra vez que la obra es irrepresentable, ello no impide que unos pocos meses después, estando Lorca ya en Argentina, Cipriano Rivas Cherif, asesor literario del teatro Español, anuncie su propósito de que el Teatro-Escuela de Arte Experimental, recientemente fundado por él, estrene la obra, subtitulada, según sus declaraciones, «poema trágico para ser silbado». Pero el propósito no madurará.<sup>[92]</sup>

El poeta revela a continuación que *Bodas de sangre* constituye la primera parte de «una trilogía dramática de la tierra española», y que está trabajando actualmente en la segunda, aún sin título, que entregará a Margarita Xirgu, cuyo tema es «la mujer estéril». Se trata, evidentemente, de *Yerma*. De la tercera, *La destrucción de Sodoma*<sup>[93]</sup> —obra ya «pensada» en Cuba— parece, como se verá, que sólo llegaría a escribir un acto.

En cuanto a *Así que pasen cinco años*, el poeta revela que la obra será estrenada por Pura Maórtua de Ucelay en su Club Teatral de Cultura.<sup>[94]</sup> Efectivamente, existía este proyecto pero, como tantos otros elaborados por Anfístora, nunca se podría llevar a cabo.

A Lorca no le gustaban excesivamente las entrevistas periodísticas porque estimaba que en ellas se solían reproducir mal sus palabras. Pero cuando, algunos días después, lee la que le ha hecho Serna, le escribe agradecido. La entrevista, dice, le parece reflejar «de manera exacta» sus declaraciones.<sup>[95]</sup>

Si el drama de la mujer estéril no tenía todavía título cuando Lorca habló con José S. Serna, sí lo tenía algunas semanas después. El 3 de agosto el *Heraldo de Madrid* anunciaba en su sección semanal «Mercurio literario»:

«YERMA»

Todavía es teatro para leer. El gran poeta Federico García Lorca ha terminado una nueva obra en la misma línea de «*Bodas de sangre*», pero más sobria de construcción. Su título es «*Yerma*».

Ante las personas que han escuchado la primera lectura, «*Yerma*» ha

alcanzado un enorme éxito.<sup>[96]</sup>

Aunque, pese a lo que decía el *Heraldo*, no estaba todavía concluida la nueva obra de Lorca, sí parece que terminó antes de embarcar para América los dos primeros actos de su tragedia de la mujer estéril. Es decir, que estos meses ven la plasmación de la que iba a ser una de las obras más célebres del granadino. Obra que en un principio esperaba estrenar Margarita Xirgu durante su temporada de 1933-1934 en el teatro Español, pero que debido a la salida de Lorca para Buenos Aires no subirá a las tablas hasta diciembre de 1934.

### *Yerma*

Ya se ha señalado la observación de Lorca, hecha en abril de 1935: «Cinco años tardé en hacer *Bodas de sangre*; tres invertí en *Yerma*... De la realidad son fruto las dos obras. Reales son sus figuras; rigurosamente auténtico el tema de cada una de ellas... Primero, notas, observaciones tomadas de la vida misma, del periódico a veces... Luego, un pensar en torno al asunto. Un pensar largo, constante, enjundioso. Y, por último, el traslado definitivo; de la mente a la escena».<sup>[97]</sup>

Si en *Bodas de sangre* el punto de arranque fue un suceso concreto ocurrido en Almería, en *Yerma* hay, en primer lugar, la evocación de una romería granadina famosa en toda Andalucía, y de la cual García Lorca tendría noticias desde su infancia en Fuente Vaqueros.

A quince kilómetros al norte de la Vega, ya en la montaña —la carretera cruza primero los secanos, tierras de olivos y de almendros, luego sube entre pinos—, se encuentra el pequeño pueblo de Moclín, construido sobre un escarpado cerro. El castillo, cuyos restos se conservan, era lugar fuerte, casi inexpugnable, de los árabes en sus luchas contra los cristianos. Fue capturado finalmente por los Reyes Católicos en 1486, y aquí, hasta la toma de Granada seis años después, los monarcas pasaron largas temporadas con su corte.

Caída Granada, Fernando e Isabel quisieron testimoniar su afecto hacia Moclín, y donaron al pueblo un lienzo del Cristo de la Caída, de tamaño natural y con la cruz al hombro, que había servido de estandarte castellano durante la

campana contra los moros. El cuadro fue instalado en la iglesia que se había erigido dentro del recinto de la fortaleza musulmana.

Durante el siglo XVI empezó el culto popular a la imagen, a consecuencia de una curación milagrosa efectuada, se decía, en la persona de un sacristán que padecía «cataratas», mal que se conocía entonces como la «enfermedad del paño». A raíz de tan insólito acontecimiento el Cristo de Moclín pasó a ser denominado como el Santo Cristo del Paño, y a finales del siglo XVII su culto fue reconocido oficialmente por el arzobispo de Granada, fijándose para el 5 de octubre la celebración anual de una fiesta en honor del mismo, con misas y solemne procesión del lienzo por las estrechas calles del pueblo.

Poco a poco la fiesta del milagrero Cristo del Paño se convirtió en célebre romería, y, aunque no se sabe por qué, a la imagen se le iba atribuyendo especial eficacia en materia de trastornos sexuales y matrimoniales, y, más específicamente, en casos de infecundidad femenina.<sup>[98]</sup>

José Mora Guarnido, compañero de Lorca en el Rinconcillo granadino, recuerda en su libro sobre el poeta la extraordinaria excitación que despertaba cada año la romería de Moclín:

Durante tres o cuatro días, en los comienzos de octubre, todos los pueblos de la Vega se llenan de un rumor extraño: es un grito repetido por centenares de voces, hombres y mujeres, ancianos y niños, que saludan a los romeros de Moclín gritándoles: «¡Cabrón!... ¡Cabrón!... ¡Apéala, cabrón!...». Los romeros que llevan en silencio el íntimo drama de su infecundidad, como los que sin importarles nada de ello complacen gustosos el deseo o el capricho de sus mujeres, aceptan este saludo conminatorio y burlón o con gesto ceñudo o con despreciativa sonrisa, y hasta algunos replican al insultante gritándole: «¡Cabrón!... ¡Cabrón!... ¡Tanto tú como yo!...». Es una caravana permanente de gentes de todas las procedencias y condiciones, ricos labradores, apacibles burgueses, modestos hombres de campo; a lomos de caballos, mulos o borricos, ellos bien plantados en la montura o el albardón vistosos, su traje nuevo, los anchos sombreros caídos sobre la ceja izquierda y el bulto del revólver en la cintura; ellas sentadas como reinas orientales en su jamuga adornada a veces con cintas de colores, cubriéndose con sus amplios pañolones de raso y sus quitasoles floridos...<sup>[99]</sup>

Todavía hoy se congrega en Moclín cada 5 de octubre una antología completa de víctimas del infortunio: mendigos, ciegos, paralíticos, mutilados, enfermos mentales, mujeres aquejadas de infertilidad, personas que buscan en vano pareja,

pobres cuyo único ruego es que el Cristo les ayude a subsistir... Como hace cien años, la romería al santuario de Moclín sigue teniendo extraordinaria popularidad, aunque tal vez suscite menos frenesí dionisiaco que en años anteriores, cuando imperaba una represión sexual mucho más honda que ahora. «Por la noche —prosigue Mora Guarnido— es cuando todo ese mundo se agita a la luz de los faroles de acetileno y de los candiles de aceite, entre los olivos, por las laderas de la montaña, donde han acampado todos en tiendas o tinglados improvisados. Se escuchan cantos, carcajadas, gritos de asombro o de júbilo, recorren las veredas improvisadas comparsas, se pierden en las sombras parejas frenéticas; todo ello con un ritmo pesado de bacanal sombría y una alegría falsa».<sup>[100]</sup>

No sabemos si Lorca estuvo alguna vez en la romería de Moclín. Marcelle Auclair, que le conocía bien en la época en que escribía *Yerma*, da a entender que sí, y comenta que el poeta declaraba que el cuadro del Cristo del Paño, por cierto hoy muy retocado, cubría otro pagano: «Mirándolo bien —decía—, se puede advertir, bajo la capa fina que lo cubre, las pezuñas y el vello enmarañado de un fauno».<sup>[101]</sup> De todas maneras, oiría desde niño en Fuente Vaqueros descripciones de la extraña romería que a principios de cada octubre se dirigía hacia el famoso santuario situado no muy lejos de su pueblo.

Ya en Madrid, habló de ella con sus amigos, uno de los cuales, el joven músico Gustavo Pittaluga, decidió componer un ballet sobre el tema, con argumento del propio Lorca y de Cipriano Rivas Cherif. La obra —más bien de modestas proporciones— se compuso. Hubo un intento de montarla en 1927 en la Residencia de Estudiantes, con un espléndido telón de fondo de Alberto Sánchez, pero el estreno no se pudo llevar a cabo.<sup>[102]</sup> *La romería de los cornudos* tuvo su primera audición sinfónica en 1930 en el teatro de la Cámara de Madrid,<sup>[103]</sup> y el 8 de noviembre de 1933, tres semanas después de embarcarse Lorca para Buenos Aires, la Compañía de Bailes Españoles de Encarnación López Júlvez estrenó el ballet en el teatro Calderón, utilizando el telón original de Alberto: telón muy en la línea del decorado creado luego por el escultor toledano para el montaje de *Fuenteovejuna* por La Barraca, y en el cual expresaba los sobrios colores y paisaje de La Mancha. En el reparto, además de la propia Encarnación López, están la hermana de ésta, Pilar; el gran bailar gitano Rafael Ortega, tan admirado de Lorca; la Malena; e Ignacio Espeleta, a quien el poeta se referirá en su conferencia sobre el duende (preguntado un día por qué no trabajaba, Espeleta habría contestado: «Pero ¿cómo voy a trabajar si soy de Cádiz?»).<sup>[104]\*</sup>

**\* Los doce primeros versos del apógrafo de «Cantiga do neno da tenda» están escritos, de mano de Ernesto Guerra da Cal, al reverso de una comunicación**

dirigida a Lorca por la Sociedad de Autores Dramáticos de Madrid, fechada 9 de noviembre de 1933, en relación con el estreno del ballet. Según dicha carta, a Gustavo Pittaluga le correspondía el 66,66 por ciento de los derechos; a Lorca, el 8,33 por ciento y a Rivas Cherif el 25 por ciento (Landeira Yrago, *Viaje al sueño del agua*, 64-65). Podemos añadir que, según el *Diario de Madrid* (11 diciembre 1935), 4, «“La romería de los cornudos”, en discos», éstos acababan de ser puestos a la venta, editados —tres discos tamaño grande— por La Voz de su Amo.

El argumento de *La romería de los cornudos*, en cuya elaboración no sabemos hasta qué punto intervino, al lado de Lorca, Rivas Cherif, que seguramente no conocía la romería, reza así en la versión impresa de la obra:

El Cristo de Moclín tiene la virtud de conceder la fertilidad a las mujeres estériles, que, año tras año, acuden por ferias a merecerla, tirando del ronzal de los burros sobre cuyas albardas van, monte arriba, caballeros, sus maridos. Alcanzada la altura de la Ermita, se adentran en el bosque dejando a sus hombres al calor de la hoguera ritual, y del vino. La primera en volver con una corona trenzada de flor de verbena de que adornar la imagen milagrosa, tendrá un hijo. Tal es la tradición.

La escena representa la altura y explanada de la Ermita. Al fondo, está la cortada que baja hasta el valle. A la izquierda, la venta. La luz es amarilla, de sol poniente.

Al levantarse el telón, vecinos y mozos de los venidos a esperar a los romeros, escuchan, desde los lugares que eligieron para escrutar su llegada, la voz de SOLITA, la Romancera, que cuenta y pondera, cantando, el anual milagro. Cuando termina le dan, unos, la réplica en pasos de baile, hasta que otros, que observan al valle, anuncian la aparición de los peregrinos que, en efecto, entran en tumulto para ser recibidos con burlas y veras por los presentes y los salidos de la venta a su llamada.

El SACRISTÁN, que ha salido, a su vez, de la Ermita, se fija, pronto, en SIERRA, que, coqueta, juega a encelarlo. Peregrinos y vecinos buscan y cortan la leña hasta prender el fuego a cuyo alrededor se sientan y se tienden los maridos, cortando queso, y pan y chorizo, del que traen en la alforja. Se ha hecho noche y, a la luz de la luna, los MOZOS, animados por el vecindario, emprenden la persecución de las peregrinas y desaparecen, con ellas, en el bosque. SIERRA, con el SACRISTÁN. La VENTERA y BUENVINO echan ronda tras ronda del añejo al

corro de maridos. Y CHIVATO, a quien la VENTERA ha adornado la frente de un par de cuernecillos alusivos, baila, coreado por los demás que, en rueda, le siguen y le observan con burlas.

Regresan los que fueron al bosque. SIERRA, con el SACRISTÁN, que la enlaza el talle, la corona de verbena en la mano, mostrándola con júbilo, el brazo en alto, la primera. Al frente de la procesión de las otras parejas, se acerca a la Ermita y la cuelga del clavo de llamar, en la puerta. SIERRA tendrá un hijo.

CHIVATO, muy felicitado por todos, toma, ahora, del talle a su mujer, ya fértil, y todos bailan, alegremente, la DANZA FINAL, e inician el descenso, alumbrándose con teas prendidas.<sup>[105]</sup>

Aunque el argumento de *La romería de los cornudos* tiene una superficialidad y un tono ajenos a *Yerma*, el haberse dedicado Lorca desde 1927, por lo menos, a colaborar en una obra inspirada por la romería de Moclín, es un hecho de peso. Y es posible que fuera a partir del fracaso del proyecto de estrenar el ballet de Pittaluga cuando empezó a surgir, en la mente del poeta, la idea de escribir él mismo un drama sobre el tema de la mujer estéril. Idea que ya ha empezado a cuajar cuando llega a Cuba en 1930.\*

**\* Véanse pp. 733-734.**

Debió de terminar el borrador de los dos primeros actos de *Yerma* en el verano de 1933 —es decir, pocos meses antes del estreno del ballet—, pero no acabará el tercero hasta después de su vuelta a España el año siguiente. Parece claro que cuando empezó a escribir la tragedia ya había visualizado su culminación en la romería de Moclín. Confirma la suposición el que, en el segundo cuadro del primer acto, la Muchacha 2.<sup>a</sup>, casada pero todavía no embarazada, anuncia que en octubre irá con su madre «al Santo, que dicen los da a la que los pide con ansia».<sup>[106]</sup>

En cuanto a un modelo real para *Yerma*, aparte de las muchas desafortunadas anónimas que cada año visitaban Moclín, no sabemos si el poeta tenía presente a una persona concreta. Posiblemente pensaba en Matilde Palacios, primera esposa de su padre —«aquella otra “que pudo ser mi madre”»—,<sup>[107]</sup> para evocar el caso de una mujer de pueblo que no podía tener un niño, no sabemos si con una desesperación parecida a la de *Yerma*.

De todas maneras, cabe pensar que tarde o temprano se le habría ocurrido a



Lorca, obsesionado con la angustia erótica en sus distintas manifestaciones, la idea de escribir una obra de teatro centrada en el tema del instinto maternal frustrado, tema ya aludido en *Así que pasen cinco años* y, como se ha señalado, desarrollado en un poema temprano, «Elegía» (1918), en que el poeta retrataba a una pobre soltera granadina —persona realmente existente, compadecida por él y sus amigos— que no sólo anhelaba el amor sino, con ansia visceral, ser madre.<sup>[108]</sup>

Según el hispanista inglés J. B. Trend, que había conocido a Lorca en Granada en 1919 y que después no le perdería del todo de vista, un crítico teatral le contó la reacción de *La Argentinita* después de asistir al estreno de *Yerma*: «La obra es la propia tragedia de Federico. A él lo que más le gustaría en este mundo es quedar embarazado y parir... Es ello lo que verdaderamente echa de menos: estar preñado, dar a luz un niño o una niña... Yo creo que lo que más le gustaría sería un niño... *Yerma* es Federico, la tragedia de Federico».<sup>[109]</sup> No sabemos si las palabras de Encarnación López fueron apuntadas correctamente por el innominado crítico; si fue así, se supone que la actriz quería sugerir que *Yerma* refleja el sufrimiento de Lorca, quien, por homosexual, difícilmente tendrá familia. Tal vez *La Argentinita* pensaba en la que llamaría muchos años después José Ángel Valente «la naturaleza no germinativa de la relación homosexual»,<sup>[110]</sup> relación que, por supuesto, no tiene por qué conducir forzosamente a una obsesión con la esterilidad.

Sea como fuera, *Yerma* parece expresar, más que nada, las trágicas consecuencias de un matrimonio equivocado en una sociedad cerrada, sin salida. *Yerma* no siente pasión sexual por Juan, como tampoco Leonardo por su mujer en *Bodas de sangre*. Ambos matrimonios se han llevado a cabo «contra natura», contra la ley del deseo, y los responsables sufren inevitablemente las consecuencias. Lo que diferencia a *Yerma* de la mujer de Leonardo es que ella ni tiene el consuelo —la compensación— de haber dado a luz a un niño. Lo cual, en una comunidad rural, donde la mujer casada si no tiene hijos es prácticamente inútil, debe ser la peor soledad de todas. *Yerma* lo expresa así: «La mujer del campo que no da hijos es inútil como un manojo de espinos».<sup>[111]</sup> Malcasada y marchita: es su doble tragedia.

Las referencias a Víctor demuestran que, dentro de la concepción lorquiana del instinto, *Yerma* ha firmado su propia sentencia de muerte al casarse con Juan. Con Víctor sí tendría el niño que anhela porque a él se entregaría con el frenesí del deseo, y no sólo cumpliendo una obligación y pensando únicamente en el fruto del coito.

En cuestiones de su vida privada Lorca era de una notable reserva, como no es difícil de comprender en un hombre con su secreto. Sabía por experiencia

personal —allí está el testimonio valioso de José Jiménez Rosado— de sentimientos de vergüenza sexual.<sup>[112]</sup> Es interesante, por lo tanto, que Yerma, al recordar su experiencia con Víctor, tan obvia aunque inocentemente sexual, vea en su vergüenza la rémora que le impidió ahondar aquella relación. Sola, sin nadie que la pueda ayudar objetivamente a comprender lo que le pasa —en el pueblo no parece que haya médico—, le confiesa a la Vieja:

Me cogió de la cintura y no pude decirle nada porque no podía hablar. Otra vez, el mismo Víctor, teniendo yo catorce años (él era un zagalón), me cogió en sus brazos para saltar una acequia y me entró un temblor que me sonaron los dientes. Pero es que yo he sido vergonzosa.<sup>[113]</sup>

El mensaje que le transmitía su cuerpo en aquella ocasión era urgentísimo, pero fue su vergüenza, socialmente condicionada como todas las vergüenzas, lo que le impidió —y recurrimos a las palabras del Leñador 1.º de *Bodas de sangre*— «seguir la inclinación».<sup>[114]</sup>

Cada vez que aparece Víctor en escena la reacción de Yerma sólo sirve para confirmar el deseo que, casi inconscientemente, siente todavía por este hombre, su primer y auténtico amor. Además, el pueblo sabe lo que no admite Yerma: que ella mira libidinosamente a Víctor. Como dice una de las lavanderas del coro:

Hay una cosa en el mundo que es la mirada. Mi madre lo decía. No es lo mismo una mujer mirando a unas rosas que una mujer mirando a los muslos de un hombre. Ella lo mira.<sup>[115]</sup>

El propio poeta lo comentaría en una entrevista de 1935:

Cuando mi protagonista está sola con Víctor, exclama, tras un silencio: «¿No sientes llorar a un niño?...». Lo que significa que aflora la ilusión prendida a sus recuerdos de adolescencia, del eco subconsciente que lleva dentro.<sup>[116]</sup>

Yerma ha cometido el error —debido a la ignorancia del medio social en que se desenvuelve— de casarse con el hombre propuesto por su padre quien no siente la menor reacción erótica. Dentro del mundo lorquiano, falta de deseo equivale a falta de fecundidad, literal o figurativamente. Yerma es una mujer condenada a muerte por la sociedad que la rodea.

En la misma entrevista el poeta revela que entre la correspondencia que ha recibido a raíz del estreno de la obra figuran cartas de ilustres ginecólogos y neurólogos que dan «autoridad y fe clínica» al caso de Yerma. Con ello, se supone

que daba a entender que, si Yerma no concibe, es porque su frigidez hacia Juan se lo impide, algo que también le advierte la Vieja: «Quizás por eso no hayas parido a tiempo. Los hombres tienen que gustar, muchacha. Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su propia boca. Así corre el mundo».<sup>[117]</sup>

La presión social que actúa sobre Yerma es de enorme trascendencia dentro de la obra, su *sine qua non*. En la entrevista citada el poeta lo explicó lacónicamente: «Mi protagonista tiene limitado su arbitrio, encadenada por el concepto, que va disuelto en su sangre, de la honra españolísima». Lorca inicia esta observación con la declaración «Yo soy cristiano», queriendo decir con ello, tal vez, que él conoce personalmente, por español de formación católica, la fuerza que la voz de la honra, psíquicamente interiorizada, puede ejercer sobre el individuo. Si Yerma, que no siente pasión erótica por su marido, no «creyera» en el código del honor, sería libre para buscarse otra pareja. Pero, producto de la sociedad en que le ha tocado nacer, acepta aquel dogma. Por ello está irreparablemente perdida. Se lo explica Lorca a Carlos Morla Lynch, al contarle este verano de 1934 el argumento de la obra: «El drama de la aridez va unido, en la concepción de Federico, a la conciencia del deber y del honor que tienen arraigadas, muy adentro del alma, las campesinas y aldeanas de España. Si es el marido el culpable de la infecundidad de sus entrañas, la mujer morirá estéril, agobiada por la visión del hijo que no ha concebido».<sup>[118]</sup>

Va implícita en *Yerma*, la condena de un sistema de valores cuyo fin es conseguir que el individuo sea incapaz de luchar por su propia libertad. A ello aludiría Lorca, en una representación especial de *Yerma* dedicada a los actores madrileños, al decir que «el teatro es una escuela de llanto y de risa, y una tribuna libre donde los hombres puedan poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre».<sup>[119]</sup>

No cabe duda de que para el poeta el concepto del honor —tanto en su vertiente calderoniana como en la más cotidiana del temor al qué dirán— es una de las «morales viejas o equívocas» que habría que desterrar de la vida española, así como la idea de que la mujer es propiedad del hombre, idea cristalizada en una frase de Juan: «Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa».<sup>[120]</sup> Visión de la mujer la más opuesta posible a la que tenían de ella los hombres de la Institución Libre de Enseñanza, y que alentaba tanto la Residencia de Señoritas, hermana de la de Estudiantes, como La Barraca.

Lorca diría a la prensa que había querido hacer en *Yerma*, y que estimaba haber logrado, «a través de la línea muerta de lo infecundo, el poema vivo de la

fecundidad. Y es de ahí, del contraste de lo estéril y lo vivificante, de donde extraigo el perfil trágico de la obra».<sup>[121]</sup> Es cierto que Yerma se siente aún más abandonada en su infertilidad al vivir en un ambiente natural extraordinariamente feraz:

Que estoy ofendida, ofendida y rebajada hasta lo último, viendo que los trigos apuntan, que las fuentes no cesan de dar agua y que paren las ovejas cientos de corderos, y las perras, y que parece que el campo puesto de pie me enseña sus crías tiernas, adormiladas, mientras yo siento dos golpes de martillo aquí en lugar de la boca de mi niño.<sup>[122]</sup>

En último término —y al margen de consideraciones ginecológicas acerca de la posible culpabilidad o no de Juan—, *Yerma* es, como dice Lorca, el «poema vivo de la fecundidad»: un canto a la vida de los instintos, libre de las trabas y rigideces de una sociedad convencional, ignorante e intolerante.

### Con el pie en el estribo

A finales de julio Lorca recibe la excelente noticia de que el estreno de *Bodas de sangre* en Buenos Aires por Lola Membrives, la noche del 29, ha sido triunfal.

La temporada de la Membrives en el teatro Maipo, dedicada casi exclusivamente a autores españoles, se había iniciado el 22 de mayo con el estreno argentino de *Teresa de Jesús*, de Eduardo Marquina. Avalada por el éxito obtenido en España, así como por el prestigio personal de la gran actriz, la obra, si no enardece a los porteños, tampoco fracasa rotundamente y llegará, con el tiempo, a unas cincuenta representaciones. No se puede decir lo mismo de las otras piezas del repertorio: *María la famosa* y *Sol y sombra*, de Quintero y Guillén; *Lo que hablan las mujeres*, de los Álvarez Quintero; *Las dichosas faldas*, de Carlos Arniches; *Pepa Doncel*, *Los intereses creados* y *Santa Rusia*, de Benavente. Ante todas ellas, obras al fin sin envidia, el público bonaerense, muy exigente, reacciona fríamente. Tampoco el estreno de una obra de Ramón Gómez de la Serna, *Los medios seres*, el 20 de julio, logra interesar, sólo representándose la pieza, pese a la presencia personal del autor en el teatro, seis veces.<sup>[123]</sup>

Tres años antes, al estrenarse *Los medios seres* en el teatro Alkázar de Madrid —el 9 de diciembre de 1929—, se había producido cierto revuelo, aunque la obra se mantuvo poco tiempo en cartelera. Una de las escenas, sin embargo, había gustado

enormemente al público: aquélla en que, al final del segundo acto, una muchacha recita «La casada infiel» de Lorca, provocando los aplausos de los demás personajes. Tanto éxito tuvo el romance la noche del estreno que, al aparecer Gómez de la Serna en el escenario al final del acto, gritó Rafael Alberti, siempre apto para tales plantas: «Ramón ha salido a recoger los aplausos de García Lorca».<sup>[124]</sup> El propio poeta no podía hacerlo, claro, ya que en estos momentos estaba en Nueva York. Ahora, en Buenos Aires, se repite la historia. El romance, recitado por Lola Membrives, cosecha los fervorosos aplausos del auditorio.<sup>[125]</sup>

¿Fue este triunfo del estro de Lorca estímulo para que, ante el relativo fracaso de la temporada, Lola Membrives decidiera finalmente estrenar *Bodas de sangre*? Es una posibilidad que apoyan unas declaraciones del crítico teatral Edmundo Guibourg —que será buen amigo de Lorca— hechas poco antes de su muerte. Según éstas, Lola, viendo el fracaso de *Los medios seres*, pero el éxito de «La casada infiel», leyó *Bodas de sangre* a un grupo de críticos porteños, pidiendo su opinión de la obra. La reacción fue altamente entusiasta y la actriz, que desde hacía tiempo venía preparando el estreno, anunciado desde principios de la temporada, decidió no esperar más.<sup>[126]</sup>

Otro factor conducente a que Lola Membrives diera la obra en este preciso momento fue la sugerencia, hecha no se sabe con certeza por quién o quiénes, de que *Bodas de sangre* se estrenara como beneficio de La Peña, agrupación de gente de arte y de letras que celebraba entonces el séptimo año de su fundación. «Por las circunstancias especiales en que se encuentra, la actriz Lola Membrives ha desistido, este año, de celebrar su función de beneficio —comentaba *La Nación*, aludiendo, tal vez, a la defunción, el 23 de julio, de la madre de la actriz—, habiendo resuelto destinarla a la institución citada».<sup>[127]</sup>

El 29 de julio, pues, el telón del Maipo se levanta sobre *Bodas de sangre*, con Lola Membrives en el papel de la Madre, Helena Cortesina en el de la Novia y escenografía de Jorge Larco. El éxito es arrollador, sin precedentes en la desangelada temporada de la actriz argentina. «La pieza conocida ayer —dice el crítico anónimo de *La Nación*— es, con amplio margen de diferencia, el estreno español de más calidad que nos ha ofrecido en esta temporada Lola Membrives, y la obra de más fuerte belleza que ha subido a escena en España de varios años a esta parte».<sup>[128]</sup> «Enhorabuena —escribía Edmundo Guibourg en su columna teatral habitual de *Crítica*—. Pocas veces los cronistas teatrales porteños han estado tan unánimes en exaltar los méritos de una novedad extranjera, ellos que de buen grado “pour être à la hauteur et à la page” vapulean de firme todo lo que venga de afuera, ejercitando un proteccionismo aduanero a favor del bodrio nacional».

Lo que no entendía Guibourg era por qué Lola Membrives no había estrenado mucho antes esta obra de tantos quilates. Según él, todos los críticos se hacían la misma pregunta la noche del estreno. «Deberíase quizá —aventura Guibourg— al hecho de que no fue ella quien la dio a conocer en la península y querría tomarse el tiempo que requiere una versión consciente».<sup>[129]</sup> Había otra razón, sin embargo. Y era que los Reforzo habían convenido con Lorca que éste asistiría al estreno de su tragedia en Buenos Aires, algo que el poeta no podía hacer aquel verano, debido en gran parte a sus compromisos con La Barraca. En una carta al poeta del 4 de agosto, a la que había precedido un cablegrama en el cual le contaba el éxito del estreno de *Bodas* el 29 de julio, Juan Reforzo explicaba la razón de haber adelantado aquél a su llegada, alegando, de manera poco convincente, que una comunicación que esperaban de Lorca no llegó hasta el 31 del mes.<sup>[130]</sup>

Reforzo está eufórico. El triunfo la noche del estreno fue «rotundo», indescriptible, con aplausos continuos que fueron en aumento hasta culminar con una estruendosa ovación al final del último cuadro. Los recortes de la crítica, que ha sido de lo más elogiosa, se los ha enviado en cuatro sobres. Le asegura que «ha conquistado Buenos Aires en pocas horas», y que —la profecía es acertada— algún día verá a *Bodas* convertida en ópera. El empresario se alegra de haber adelantado el estreno, puesto que el poeta ha percibido ya importantes derechos de autor, alrededor de 3.500 pesetas. Tal cantidad correspondía al salario anual de un metalúrgico o minero español, el más alto de la clase trabajadora de aquel entonces.<sup>[131]</sup>

*Bodas* continuará en cartel en Buenos Aires hasta el 7 de agosto, con veinte representaciones consecutivas.<sup>[132]</sup> Después —como anuncia Reforzo en su carta— la compañía de Lola Membrives actuará en Montevideo antes de emprender una gira por el interior argentino... Rosario, Santa Fe, Tucumán y La Plata.

Reforzo le ruega que le mande cuanto antes el manuscrito de *La zapatera prodigiosa* para ir preparando el montaje de la obra. Después de leer esta carta Federico no puede dudar de que por fin va a ganar dinero con su producción teatral.<sup>[133]</sup>

El marido de la Membrives calcula que estarán de vuelta en Buenos Aires a mediados de septiembre, cuando lanzarán otra vez *Bodas de sangre* en presencia —así lo esperan— del autor. De hecho, la prensa bonaerense de estas fechas anuncia para la primera quincena de octubre, coincidiendo con la llegada de Lorca, la reaparición de Lola Membrives en el teatro Maipo.<sup>[134]</sup>

La fama de Federico en Buenos Aires, pues, antecede con mucho a su visita, en torno a la cual habrá una enorme expectación. Además, como sin duda sabe el poeta, desde la publicación de *Canciones* en 1927 y del *Romancero gitano* el año siguiente, las páginas literarias del gran periódico *La Nación* se han ocupado de él con frecuencia.<sup>[135]</sup> Todo está preparado, pues, para que su estancia en Buenos Aires sea triunfal.

Lola Membrives y su marido siguieron instando a Lorca para que se reuniera con ellos en Buenos Aires, pero tardó en contestar. Ante su silencio, la pareja acudió al pintor y decorador Santiago Ontañón y le pidió que interviniera. Parece ser que el poeta no quería decidirse antes de que las condiciones económicas del viaje estuviesen fijadas en todos los puntos.<sup>[136]</sup>

Entretanto, el 10 de agosto, sale de Madrid con los «barracos» en una gira de cuatro semanas que les lleva a León, Mieres, Santander, Pamplona, Jaca —aquí las autoridades no les permiten actuar, pero Lorca da un recital de sus poemas en la Universidad de Canfranc—, Ayerbe, Huesca —donde tampoco se autoriza una representación—, Tudela, Estella —en donde montan su tablado en la plaza de toros y tienen que luchar contra un ambiente antirrepublicano de orientación carlista—, Logroño y Burgos.<sup>[137]</sup>

En León, donde se representan *Fuenteovejuna* y *La tierra de Alvargonzález*, recitada por Lorca,<sup>[138]</sup> dos periodistas le hacen una entrevista que, por la brusquedad de las contestaciones, se sale de lo rutinario. Después de indicar que la actual generación de poetas españoles, a la que él pertenece, es «lo mejor del mundo y su influencia tan solemne y grande como lo fue la del romanticismo francés», y de mostrar su desprecio por un arte demasiado ligado a una posición política partidista (como la actual poesía de Rafael Alberti, que «ha vuelto comunista» de Rusia), hace una declaración tajante sobre la necesaria libertad del creador:

El artista, y particularmente el poeta, es siempre anarquista, sin que sepa escuchar otras voces que las que afluyen dentro de sí mismo, tres fuertes voces: la voz de la muerte, con todos sus presagios; la voz del amor y la voz del arte...

Siguen comentarios contundentes acerca de otros escritores. Valle-Inclán es «detestable», sólo salvándose el autor de los «esperpentos», que el poeta estima «maravilloso y genial». La Galicia de don Ramón es una Galicia de primeros términos (nieblas, lobos...), nada más, tan mala como la Andalucía de los hermanos Álvarez Quintero, *bêtes noires*, para Lorca, de la dramaturgia española actual. El poeta, además, se ha dejado engatusar por unas recientes *boutades* de Valle-Inclán

acerca del régimen de Mussolini. «Esto es para indignar a cualquiera —despotrica—, ahora nos ha venido fascista de Italia. Algo así como para arrastrarle por las barbas». En cuanto a Azorín, «merece la horca por voluble», y su Castilla, comparada con la de Unamuno y Antonio Machado, «es pobre, muy pobre».

Los periodistas, impresionados por la agresividad de las contestaciones de su entrevistado, dudan —o por lo menos dicen dudar— antes de preguntarle por su opinión del teatro español contemporáneo. La contestación no puede ser más fuerte ni más concisa:

Que es un teatro de y para puercos. Así, un teatro hecho por puercos y para puercos.

«Lo duro, lo sangrante de la respuesta nos amedrenta a seguir escarbajeando en el tema y procuramos soslayar», comentan los periodistas, quienes, para cambiar de asunto, le preguntan si ha sido traducida ya *Bodas de sangre*. Lorca anuncia, exagerando como solía hacerlo, que la tragedia será puesta en escena la próxima temporada en varios teatros del extranjero: Nueva York, Londres, París, Berlín y Varsovia. Y su teatro actual, ¿cómo procura que sea?:

Popular. Siempre popular; con la aristocracia de la sangre, del espíritu y del estilo, pero adobado, siempre adobado y siempre nutrido de savia popular. Por eso, si sigo trabajando, yo espero influir en el teatro europeo.<sup>[139]</sup>

Raras veces hablaría Lorca con tanta franqueza, y hasta jactancia, en una entrevista. Tal vez estimaba, no sin razón, que ni Valle-Inclán, ni los Álvarez Quintero, ni su amigo Rafael Alberti llegarían nunca a leer aquella crónica, publicada en un periódico de provincias. De todas maneras la entrevista tiene el valor de mostrarnos sus opiniones poco antes de embarcar para Argentina, y en momentos en que, gracias al éxito de *Bodas de sangre* tanto en España como en Buenos Aires, se siente pletórico de confianza ante el futuro y decidido a romper moldes teatrales.

Sin duda las tres actuaciones de La Barraca en Santander —15, 17 y 18 de agosto— fueron las que tuvieron mayor repercusión en esta gira. El 23 de agosto de 1932 el Gobierno había creado por decreto, al mismo tiempo que las Misiones Pedagógicas, la Universidad Internacional de Verano de Santander, a modo de prolongación de la Residencia de Estudiantes, que se instala en el palacio de la Magdalena, antigua propiedad de los reyes de España. La Universidad empieza a



funcionar este verano de 1933 avalada por el prestigio de figuras como Menéndez Pidal, Unamuno, Ortega y Gasset y Sánchez Albornoz, y era natural, dado el intenso interés mostrado por Fernando de los Ríos en La Barraca, que la farándula incluyera a Santander en su itinerario.<sup>[140]</sup>

En el palacio de la Magdalena los «barracos» representan su programa original —los tres entremeses y *La vida es sueño*—, más *El retablo de las maravillas* de Cervantes y *Fuenteovejuna* y *El bobo de la olla* de Lope. También se da *La tierra de Alvargonzález*, magistralmente recitada por Lorca. Entre los españoles y extranjeros que abarrotan la plazoleta estas tres noches se encuentran los poetas Pedro Salinas (director de la Universidad), Dámaso Alonso, Jorge Guillén y Gerardo Diego, que explican allí sendos cursos de literatura, la escritora Marcelle Auclair, futura biógrafa del poeta —que ha conocido a Federico en casa de Carlos Morla Lynch y trabaja en estos momentos, con su marido Jean Prévost, en una traducción al francés de *Bodas de sangre*—, el guitarrista Regino Sáinz de la Maza, Américo Castro, José Rubio Sacristán —secretario de la Universidad y buen amigo de Lorca desde los días de la Residencia de Estudiantes—, el hispanista alemán Karl Vossler y —presencia inesperada por parte de Federico— el crítico norteamericano Herschel Brickell, amigo y anfitrión suyo en Nueva York.<sup>[141]</sup>

En el pueblo de Somo, no lejos de Santander, pasan el verano Morla Lynch y su familia. Allí les visitan una tarde Federico, Rafael Rodríguez Rapún y algún otro «barraco».<sup>[142]</sup> También recibe una visita, en su casa de Tudanca, el gran experto en el tema de los toros en la literatura española, José María de Cossío, a quien Lorca admira y que será depositario, un año después, del manuscrito del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Cossío, como ha recordado Luis Sáenz de la Calzada, fue nombrado durante esta visita, con la necesaria solemnidad, «barraquito» honorario, título conferido por Federico y refrendado por los otros miembros del elenco en un documento debidamente firmado por todos.<sup>[143]</sup>

Terminada la gira de La Barraca, Lorca vuelve a Madrid y luego «baja» a Granada, adonde llega el 24 de septiembre, para despedirse rápidamente de su familia.<sup>[144]</sup>

Entretanto en Buenos Aires se espera con creciente expectación la llegada del poeta. Según *La Nación* del 2 de octubre, Lola Membrives acaba de recibir un cable en el cual le anuncia su embarque en el trasatlántico italiano *Conte Grande*, esperado en la capital argentina el 13 de octubre. El diario puntualiza:

La significación que reviste para nuestro mundo literario y teatral la

presencia de un poeta y un dramaturgo de sus calidades y de su figuración en los centros españoles, donde se le ha reconocido como uno de los escritores de más positivo valer de la nueva generación y que ha aportado un acento de modernidad a las manifestaciones de la lírica y de la escena de su patria con obras afirmativas de su potencia creadora, se acrecerá, sin duda, con el anticipo de que el autor de «Mariana Pineda» pronunciará cuatro conferencias sobre temas literarios en Amigos del Arte, y asistirá, además, a las representaciones de su poema «Bodas de sangre».<sup>[145]</sup>

Lorca había salido de Madrid el 28 de septiembre para Barcelona, acompañándole en el taxi hasta la estación de Atocha su cada vez más íntimo amigo Rafael Rodríguez Rapún. Allí están, para despedirle, Carlos Morla Lynch y, según éste, con cierta exageración, «el grupo completo de “La Barraca”».<sup>[146]</sup>

Al día siguiente el poeta embarca en el *Conte Grande* con el decorador Manuel Fontanals, a quien ha llamado también Lola Membrives. Su estancia, aunque sólo de unas horas, no pasó inadvertida a la prensa de la Ciudad Condal, y varios periódicos recogieron la noticia de que los dos acababan de embarcar para Buenos Aires. Además, los periodistas se enteraron de que, en Montevideo, poeta y decorador iban a colaborar en un montaje al aire libre de *Bodas de sangre* por Lola Membrives en el famoso estadio de aquella ciudad, con un aforo de setenta mil personas nada menos. El proyecto, sin embargo, no llegaría a realizarse.<sup>[147]</sup>

Antes de embarcar, Lorca manda una postal a Rapún y ve brevemente a Margarita Xirgu, que actúa esta temporada en el teatro Poliorama. Dieciséis años después la actriz recordaría que el poeta quiso leerle entonces los dos actos de *Yerma* que había terminado, diciendo que la obra era para ella. Pero se había negado a oírla, alegando que en Buenos Aires Federico iba a tener un gran éxito, que seguramente le pedirían allí *Yerma* (como efectivamente sucedió), y que si él se la diera a otra actriz, después de una promesa hecha en su camerino, se sentiría entonces muy dolida. La voluntad de Margarita prevaleció y Lorca se fue a coger el barco sin que la lectura tuviera lugar.<sup>[148]</sup>

Entre los amigos que despiden al poeta y Fontanals en el muelle está el escritor Juan Ramón Masoliver.<sup>[149]</sup>

La partida de Federico ha dejado sumido a Rafael Rodríguez Rapún en una honda melancolía. Quince días después —el 12 de octubre—, habiendo recibido la postal del poeta, le escribe una carta que demuestra hasta qué punto su amistad se ha profundizado en los últimos meses.

Rafael está contento porque acaba de saber que no sólo no tiene que ir a África, como temía, para hacer el servicio militar, sino que le han eximido de hacer éste en la Península. Se pregunta si todo no ha sido debido al conjuro hecho por Federico en el taxi la tarde que se fue para Barcelona.

La Barraca está montando en estos momentos *El burlador de Sevilla*, y Rapún le cuenta las incidencias de los ensayos. Él desempeña el papel del pescador Coridón, «bastante bien —confiesa—, aunque, como dice Ugarte, yo sea un “coridón” en el buen sentido de la palabra». Dada la fama del libro *Corydon* de André Gide —ya muy conocido en España—, la alusión de Rapún al «amor que no puede decir su nombre» parece clarísima.\*

**\* La portada de la tercera edición española, traducida por Julio Gómez de la Serna y con «un diálogo antisocrático» del doctor Gregorio Marañón (Madrid, Ediciones Oriente, 1931), reza así: André Gide, *Corydon, la novela del amor que no puede decir su nombre*.**

Después de proporcionar pintorescos detalles acerca de los camaradas de La Barraca, viene la confidencia:

Me acuerdo muchísimo de ti. Dejar de ver a una persona con la que ha estado uno pasando, durante meses, todas las horas del día es muy fuerte para olvidarlo. Máxime si hacia esa persona se siente uno atraído tan poderosamente como yo hacia ti. Pero como has de volver, me consuelo pensando que esas horas podrán repetirse. Aún hay otro consuelo: el de saber que has ido a cumplir una misión. Este consuelo nos está reservado a los que tenemos concepto del deber, que cada vez vamos siendo menos... Como ya te he escrito algo, aunque tú te mereces más, puedo terminar aquí. Seguiré escribiéndote con frecuencia. Recibe un fuerte abrazo de quien no te olvida.<sup>[150]</sup>

Es la única carta cruzada entre Lorca y Rodríguez Rapún que se conoce, aunque es de suponer que mantuvieron frecuente correspondencia durante los siete meses pasados por el poeta en Argentina.

ARGENTINA. 1933-1934

### El poeta llega a la metrópoli del Sur

Una de las condiciones para aceptar la invitación de ir a América era que el barco fuera muy grande. El *Conte Grande*, uno de los trasatlánticos más modernos del mundo, hace honor al adjetivo en todos los sentidos. Además, el tiempo también es propicio y la travesía resulta tan plácida como la de 1929 cuando Lorca arribara a bordo del *Olympic* a Nueva York. El 2 de octubre hay una breve escala en Las Palmas, desde donde el poeta echa una carta a su familia. Al cruzar el ecuador se organiza la fiesta de rigor, y los que participan por primera vez en tan notable efemérides reciben de manos de Neptuno el bautizo con champaña. El poeta, además de divertirse, trabaja en una nueva conferencia, «Juego y teoría del duende», que dará por primera vez en Buenos Aires, y pule las otras, ya muy probadas. Unas horas antes de que lleguen, el 9 de octubre, a Río de Janeiro, algunas pequeñas mariposas blancas aparecen en el barco, empujadas por el viento desde la costa de Brasil. Peces voladores surcan el aire. Lorca, que escribe en estos momentos a sus padres, siente la emoción de llegar —como tres años antes a Cuba— a «la América nuestra», «la América española».<sup>[1]</sup>

En Río le espera el escritor Alfonso Reyes, embajador de México y buen amigo suyo en Madrid. Lorca y Fontanals visitan brevemente la ciudad, y Reyes le entrega al poeta ejemplares de la edición limitada mexicana de la *Oda a Walt Whitman*, que se acaba de publicar, y les lee a los dos amigos versos de su libro *Romances del Río de Enero*.<sup>[2]</sup>

El día 11 el *Conte Grande* llega a Santos, y la mañana del 12, temprano, a Montevideo, donde la escala es brevísima. En la capital uruguaya se ha producido una extraordinaria expectación en torno a la visita del poeta granadino, debido en gran parte al inolvidable éxito obtenido unos meses antes por *Bodas de sangre* en el

teatro 18 de Julio, y periodistas y fotógrafos están al acecho. Entre ellos se encuentra Pablo Suero, prestigioso crítico teatral del diario porteño *Noticias Gráficas*, que ha seguido de cerca la carrera ascendente del granadino y ahora le conocerá en persona por primera vez. Suero, buen trotamundos que ha vivido en París y tratado a numerosos escritores galos, entre ellos a Colette y Barbusse, simpatiza en seguida con él.

El periodista le encuentra charlando animadamente con su viejo amigo madrileño Enrique Díez-Canedo, uno de cuyos hijos es miembro de La Barraca. El gran crítico teatral —quizá el más destacado de España— es ahora embajador de la República en Uruguay. También están con el poeta el empresario Juan Reforzo, marido de Lola Membrives, que le pone al corriente del inmenso éxito que ha tenido *Bodas de sangre* en ambas ciudades; los hermanos José y Mariano Mora Guarnido, viejos amigos granadinos de los años del Rinconcillo y emigrados desde hace unos diez en Montevideo; y la actriz española Rosita Rodrigo.<sup>[3]</sup>

Suero y Reforzo acompañan a Lorca a Buenos Aires, donde el primero publica unos días después en *Noticias Gráficas* dos brillantes crónicas sobre su encuentro con el poeta. Suero —que tiene la misma edad que Lorca— ha podido apreciar, durante el trayecto en barco con Federico, la intensa vitalidad de éste y su capacidad para pasar vertiginosamente de un asunto a otro, del juego y de la risa al enunciado de «cosas trascendentales en un lenguaje lleno de fuerza y de expresión». Quizás lo que más le ha sorprendido es constatar que hay siempre en Lorca, en igual potencia, «esta facultad de alegría y de gravedad». Sobre tan rara combinación han discurrido, de hecho, casi todos los amigos del poeta. Suero no duda que tiene delante al «más pujante, puro y hondo de los poetas de habla hispana», antiguo y moderno a la vez, enraizado en la tradición andaluza pero abierto a las más nuevas corrientes del arte mundial. «Los curtidos abuelos labradores de la Vega de Granada de nuestro García Lorca —escribe—, le dieron esta simiente fecunda del verbo sobrio. El artista vino después y enriquecióla con la ciencia y la taumaturgia del arte». Suero está seguro, como estará seguro después Dámaso Alonso, de que se expresa en García Lorca el «genio racial» de su pueblo. Sólo así se puede explicar la fuerza de *Bodas de sangre*, obra que, en opinión del crítico, ha devuelto la dignidad al teatro español.

Durante la travesía del Plata Lorca revela que, mientras en Montevideo le fotografiaban y entrevistaban, no hacía sino pensar en el pintor uruguayo Rafael Pérez Barradas, a quien había conocido en Madrid en los tiempos del ultraísmo, a principios de los años veinte. Sabe que Barradas murió en Montevideo en 1929 de tuberculosis, en la penuria que siempre le había acompañado, y ello le duele

profundamente. Para el poeta se trata del «gran pintor uruguayo a quien uruguayos y españoles hemos dejado morir de hambre». Seguramente, al meditar sobre la suerte corrida por Barradas —tan contraria a la suya—, le ha aflorado el recuerdo, no sólo de los días madrileños convividos con él, sino del «Ateneílo» de Hospitalet, frecuentado por Lorca en el verano de 1927 durante su estancia en la capital catalana (eran los días más intensos de su relación con Salvador Dalí, otro asiduo de la tertulia); del estreno de *Mariana Pineda* por Margarita Xirgu, con escenografía del pintor catalán; de la exposición de sus dibujos en las galerías Dalmau; de la amistad con Gasch, Montanyà, Góngora y demás fervientes animadores de *L'Amic de les Arts*... ¿Cómo olvidar al pobre y valiente Barradas? Unos meses después, al volver a Montevideo, Federico depositará flores sobre la tumba del llorado amigo.

Proyectos editoriales, entre ellos un libro, no nombrado, entregado a Manuel Altolaguirre como regalo de boda;<sup>[4]</sup> evocaciones de Nueva York (el «crac», seis suicidios) y de Cuba; recuerdo de una visita a Toledo con «Daniel Gali» —se trata, evidentemente, de Salvador Dalí—, en que los dos «ejercieron» de mendigos... del poeta mana una fuente inagotable de ocurrencias, anécdotas y exageraciones. Suero, gran entendido en teatro y él mismo autor dramático, toma buena nota de la insistencia de Lorca en que su auténtico teatro no es *Bodas de sangre* sino *El público* y *Así que pasen cinco años*. Nada más llegar a América, el poeta resalta el camino que quiere seguir en el teatro, que no es, precisamente, el de la obra que acaba de tener tan rotundo éxito tanto en Montevideo como en Buenos Aires.<sup>[5]</sup>

Si en la capital uruguaya la llegada de Lorca fue esperada con expectación, la de Argentina le reserva una acogida casi apoteósica. Desde principios de octubre la prensa se había dedicado a anunciar la serie de cuatro conferencias que pronunciaría en Amigos del Arte y a comentar su poesía y su producción dramática. Todos los titulares subrayan ahora el hecho de que se trata del mayor renovador actual tanto de la lírica como del teatro hispanos. El cosmopolita Buenos Aires, siempre atento a los nuevos aires culturales que soplan por Europa, espera en Lorca —y lo encuentra— al gran mensajero del arte contemporáneo llegado desde España.<sup>[6]</sup>

Conferencias, el reestreno de *Bodas de sangre* y el estreno americano de *La zapatera prodigiosa*: nadie dudaba de que todo ello prometía constituir una insólita etapa en la vida de la ciudad, aunque nadie tampoco hubiera podido prever el extraordinario éxito personal que tendría el poeta en Buenos Aires.

En el muelle esperan a Lorca y a Fontanals un nutrido grupo de periodistas,

fotógrafos, representaciones culturales y algún amigo imprevisto. Por ejemplo, Gregorio Martínez Sierra. Especialmente emotivo es el reencuentro con unos vecinos de Fuente Vaqueros, emigrados a Buenos Aires en 1922: el matrimonio formado por Francisco Coca y María Montero. Cuando Lorca les ve en el muelle les saluda alborozado desde el barco. Con ellos está una hija, Matilde, del querido «compadre pastor» de los días de infancia del poeta en la Fuente, y la sobrina de María, María Molino Montero, de dieciocho años, que ahora conoce a Federico por primera vez. Se oyen gritos: «¡Es de mi pueblo, es de mi pueblo, de la Fuente!». «Os aseguro que me saltaban las lágrimas», escribe Federico a sus padres. Los Coca le verán a menudo durante su estancia. Les llamará frecuentemente por teléfono, les invitará al teatro, querrá estar con ellos. A pesar de su fama, de su apabullante éxito, necesitaba la compañía de esta gente de su pueblo y recordar con ellos su infancia en la Vega de Granada.<sup>[7]</sup>

Le hospedan en el hotel Castelar, uno de los mejores de Buenos Aires, situado en la Avenida de Mayo, casi en el cruce con la del 8 de Julio y en pleno centro de la ciudad. Desde la ventana de su pequeña habitación, la 704, en la séptima planta del elegante edificio —«dormitorio tan reducido que parecía un camarote»—,<sup>[8]</sup> puede contemplar la intensa vida que fluye a todas horas por esta hermosa calle, llena de terrazas, que siempre ha sido la predilecta de la comunidad española de la gran metrópoli e incluso se conoce como «avenida de los Españoles». Entre 1920 y 1930 habían llegado a Argentina unos 300.000 europeos, principalmente italianos y españoles.<sup>[9]</sup> Entre éstos —como Lorca no tardaría en saber— predominaban los gallegos, cuya añoranza de su tierra sería agudamente reflejada en el poema «Cántiga do neno da tenda», compuesto en gallego a la vuelta del poeta a España con la ayuda de Ernesto Pérez Guerra.

Si gran parte de la comunidad española acoge a Lorca con los brazos abiertos, son los gallegos quienes más entusiasmo expresan ante su llegada. Ya se sabe en la capital que Lorca no sólo ha compuesto en gallego un poema inspirado por Santiago de Compostela, sino que tiene al parecer otros en elaboración. A los pocos días de llegar a Argentina el *Correo de Galicia* anuncia que pronto, al lado de una entrevista con el poeta, dará a conocer «algunas de sus más bellas poesías enxebres».<sup>[10]</sup> En la entrevista, publicada el 22 de octubre, Lorca expresa el intenso amor que siente por Galicia,<sup>[11]</sup> pero en este número el periódico no da a conocer las poesías anunciadas, y sólo imprimirá, el 19 de noviembre, el «Madrigal a la ciudad de Santiago», lo cual tiende a confirmar que aún no ha terminado otra composición gallega.<sup>[12]</sup>

En estos momentos en que está cobrando virulencia en España la campaña

electoral, la comunidad española bonaerense, que sigue de cerca la situación a través de los periódicos, se va dividiendo cada vez más en dos bandos, el monárquico-derechista y el republicano. Según numerosos testigos, además del testimonio de la prensa, Lorca en absoluto se mantenía al margen de las discusiones, alineándose firmemente con la democracia republicana, recordando su alegría cuando cayó Alfonso XIII<sup>[13]</sup> e incluso cómo se marchó de una casa, en donde era el invitado de honor, al hacerse el elogio de la monarquía.<sup>[14]</sup> A sus padres escribe: «En España leo cosas desagradables. Estas elecciones van a ser terribles. ¡Vamos a ver qué pasa! Yo tengo verdadera ansiedad por todos esos movimientos políticos».<sup>[15]</sup>

En sus declaraciones a la prensa porteña no se priva de la satisfacción de señalar que su obra no gusta a las derechas de su país. Y, refiriéndose específicamente a su poesía, le dice a un redactor de *Crítica*: «A los curas de Granada, por ejemplo, no les hizo gracia». Preguntado por el mismo diario acerca de la situación política española en vísperas de las elecciones, manifiesta que, si bien se nota que los reaccionarios están arremetiendo con fuerza, el pueblo, «que ama y gusta la libertad, está en la izquierda».<sup>[16]</sup>

Al poco tiempo de instalarse en el Castelar le visita la joven María Molino Montero, que se sorprende al constatar que ha pegado a la pared de su habitación una ampliación fotográfica de un retrato suyo en el cual, en medio de un campo de coles, probablemente de la Vega de Granada, aparece vestido con el mono de La Barraca y los brazos extendidos en guisa de Cristo crucificado. Cada vez que vuelva María a subir a la habitación del poeta le extrañará más esta sombría fotografía, cuya clave no logra descifrar pero que sospecha, correctamente, tiene una relación íntima con el Lorca profundo que ella intuye: el Lorca que, a pesar de tanta fama y adulación, «no era eso».<sup>[17]</sup>

El Castelar será cuartel general del poeta durante su larga estancia en Buenos Aires. A apenas cien pasos, en la misma acera, está el teatro Avenida, donde el 25 de octubre reestrenará Lola Membrives *Bodas de sangre*. Y en los bajos del hotel, además de una confitería que frecuentará y que es sede de la tertulia literaria «Signo», se encuentran los estudios de Radio Stentor, recién inaugurados, donde participará en varias emisiones.

La misma noche de su llegada a Buenos Aires, el poeta, sin descansar y apenas sin tiempo para cambiarse de ropa, va al teatro. Se trata del estreno, en el teatro Smart, de una obra del alemán Ferdinand Bruckner, *El mal de la juventud*, en versión castellana de Pablo Suero: descarnada representación de la juventud alemana de posguerra, huera de ideales, falta de fe en el porvenir, hundida en el



vicio y entregada a la promiscuidad sexual. Lorca, que recibe una calurosa ovación del público al enterarse éste de que se encuentra en la sala el autor de *Bodas de sangre*, se queda impresionado por la obra del dramaturgo alemán, y declara que en Madrid sería imposible estrenarla en estos momentos, dada la audacia de su contenido. El gesto del granadino, al querer asistir nada más llegar a Argentina a un estreno de una compañía nacional, es muy apreciado por la intelectualidad porteña.<sup>[18]</sup>

A partir del primer día de su llegada a Buenos Aires, la presencia de Lorca en los diarios y revistas de la capital será constante. Su éxito superará con creces cualquier otro jamás conseguido por un escritor español en Argentina —Neruda hablará del «apogeo más grande que un poeta de nuestra raza haya recibido»—,<sup>[19]</sup> y durante seis meses será difícil abrir la prensa sin leer algo acerca del prodigio andaluz que ha caído como una tromba sobre la ciudad. Lorca pronunciando conferencias; Lorca recitando; poemas de Lorca; Lorca tocando el piano; Lorca deambulando por Corrientes o Florida o reunido con amigos y corifeos en el café Tortoni; Lorca en Tigre (paraje que le encanta y que visita con frecuencia); Lorca con Lola Membrives; Lorca con Eva Franco; Lorca en tal o cual banquete u homenaje; Lorca comiendo en un restaurante de la Costanera, lugar que a menudo insistía en visitar para poder contemplar el río... Dentro de poquísimo tiempo el todo Buenos Aires sucumbirá ante los múltiples dones y la simpatía del poeta español. Todo ello quedará pronto reflejado en la inscripción al dorso de una fotografía que envía a España:

Yo. Pero estoy muy mal porque estaba nerviosísimo de tanto beso y tanto apretón de mano. Cuando me fui al hotel no pude dormir de cansado que estaba. Aquí por eso tengo una sonrisa falsa porque lo que quería era que me dejaran solo y veo que es imposible. No como ni un día en el hotel. Siempre estoy invitado y llevado y traído. Esta mañana firmé en la cama veinte álbumes. He tenido que tomar un muchacho que me sirve de secretario y de mecanógrafo y me defiende de las visitas que llegan hasta la cama. Algo atroz. Buenos Aires tiene tres millones de habitantes, pero tantas, tantas fotos han salido en estos grandes diarios que soy muy popular y me conocen por las calles. Esto ya no me gusta. Pero es para mí importantísimo porque he conquistado a un pueblo inmenso para mi teatro.<sup>[20]</sup>

El muchacho en cuestión era un tal Arturo Bazán, de quien ha quedado algún rastro entre la correspondencia conservada en el archivo del poeta. Parece ser que llegó a haber alguna complicidad entre ambos. Una carta de Bazán a Lorca, que está en Montevideo, termina así: «Me despido de usted con un abrazo y... para la persona que usted sabe».<sup>[21]</sup>

Si por la prensa se puede seguir casi día a día las actividades públicas del poeta, otra cosa es rastrear, cincuenta años después de su muerte, su vida íntima durante aquella triunfal estancia. Lorca no llevaba un diario; parece haber escrito poquísimas cartas a sus amigos españoles —sólo se conoce una postal colectiva dirigida desde Montevideo a Melchor Fernández Almagro—,<sup>[22]</sup> y tampoco hay noticias de las que seguramente recibió de Rafael Rodríguez Rapún, así como de otros amigos.

No sólo a Pablo Suero le confía Lorca que su empeño principal está en escribir un teatro de vanguardia, radicalmente antiburgués. En una entrevista con *La Nación*, publicada el 14 de octubre, incide sobre la misma cuestión. Revela que trae en la maleta, aunque sin la pretensión de estrenarla, *Así que pasen cinco años*, y declara que nunca cuenta ver representado *El público*:

Porque es el espejo del público. Es ir haciendo desfilas en escena los dramas propios que cada uno de los espectadores está pensando, mientras está mirando, muchas veces sin fijarse, la representación. Y como el drama de cada uno a veces es muy punzante y generalmente nada honroso, pues los espectadores en seguida se levantarán indignados e impedirán que continuara la representación. Sí; mi pieza no es una obra para representarse; es, como yo la he definido, «un poema para ser silbado».<sup>[23]</sup>

Así, en el mismo inicio de su estancia porteña, el poeta, deliberadamente provocador y enigmático, vuelve a insistir en la primacía de *El público* sobre el resto de su obra, pero ello sin facilitar indicaciones concretas, por lo menos a la prensa, sobre la atrevida temática de la pieza.

En cuanto a la identificación de Lorca con las aspiraciones democráticas de la República, no deja en duda a los periodistas. Habla una y otra vez de la labor de La Barraca, que espera poder llevar a Argentina, y despotrica contra la burguesía, que después de hundir con su mal gusto el teatro comercial, ya apenas se digna asistir a las representaciones. El Lorca que llega a Buenos Aires es el Lorca apóstol de un teatro nuevo que enfoca los problemas reales del hombre contemporáneo. Todos sus comentarios van insistentemente en este sentido.<sup>[24]</sup> A un redactor del diario *Crítica* declara: «Yo arrancaré de los teatros las plateas y los palcos y traeré abajo el gallinero. En el teatro hay que dar entrada al público de alpargatas. “¿Trae usted, señora, un bonito traje de seda? Pues, ¡afuera!” El público con camisa de esparto, frente a *Hamlet*, frente a las obras de Esquilo, frente a todo lo grande». Después de transcribir las opiniones del poeta, el periodista comenta: «García Lorca salta de tema en tema. Siempre, sin embargo, algún chispazo acerca del teatro ilumina la

conversación».<sup>[25]</sup>

Al llegar a Buenos Aires, el poeta declaró que probablemente sólo estaría un mes y medio en la ciudad, ya que tenía que volver a España a pasar las Navidades con su familia.<sup>[26]</sup> Es cierto, en efecto, que así se lo había prometido tanto a sus padres como a sus amigos de La Barraca, y que, una vez cumplido el compromiso de dar las cuatro conferencias contratadas con Amigos del Arte, pensaba emprender el viaje de regreso.<sup>[27]</sup> Pero, como le había pasado en Cuba tres años antes, no le será posible mantener su palabra. Entre éxito y éxito se irá prolongando la estancia, y el mes y medio se convertirá en dos, tres y finalmente seis. Pero nunca estarán lejos de su pensamiento España, sus amigos y, especialmente, su madre. «Aquí entre nosotros —recordaba el poeta José González Carbalho—, viviendo días de triunfos inolvidables, tenía con verdadera frecuencia la nostalgia de su casa paterna y de su Granada. A cada momento quería partir».<sup>[28]</sup> El joven crítico de teatro Alfredo de la Guardia, que reanuda en Buenos Aires una amistad con Lorca iniciada trece años antes en Madrid, recuerda que Vicenta Lorca, de quien Federico hablaba siempre con «tanta devoción», le «llamaba» con insistencia —se supone que por carta—, «presintiendo, acaso, que tendría ya poco tiempo a su hijo para llevárselo a los labios».<sup>[29]</sup> Otros amigos han dejado constancia de cómo, en la habitación de Federico, se iban amontonando los regalos más dispares que compraba para su madre.<sup>[30]</sup>

### **Amigos y conferencias**

A la noche siguiente de su llegada a Buenos Aires —el testimonio es del poeta José González Carbalho, presente en la reunión—, Lorca, acompañado de Manuel Fontanals, acude a casa del escritor Pablo Rojas Paz y su esposa Sara Tornú, conocida familiarmente como *la Rubia*. Allí están, entre otros, el chileno Pablo Neruda, a quien ahora conoce Federico por primera vez, Oliverio Girondo y su mujer la poetisa Norah Lange, el poeta Raúl González Tuñón y su mujer Amparo Mom, Jorge Larco —escenógrafo de *Bodas de sangre*—, Conrado Nalé Roxlo, María Luisa Bombal y el poeta Amado Villar.<sup>[31]</sup>

Villar, según un comentario aparecido estos días en la prensa, ha sido uno de los más fervorosos propagadores de la obra de Lorca en Argentina, hablando de ella «en cuanta peña literaria y cuanta tenida báquica-poética se haya presenciado

entre la gente joven de Buenos Aires».<sup>[32]</sup> Ello tiene su explicación: los dos poetas se habían conocido en Madrid unos diez años antes cuando aún buscaba Lorca su voz auténtica.<sup>[33]</sup>

Entre este grupo de jóvenes escritores argentinos, varios de los cuales serán buenos amigos suyos, el poeta granadino se encuentra en seguida en su elemento, desplegando su habitual abanico de dones y gracia. «A los pocos minutos ya era dueño de la simpatía y de la conversación —refiere González Carbalho en 1938—. Allí le oímos definir a los autores teatrales en poetas y “caballos” dramáticos. Su juicio era lapidario».<sup>[34]</sup> Los recuerdos de González Carbalho, publicados tan poco tiempo después de la muerte de Lorca y por ello aún frescos, tienen un indudable valor testimonial. De especial interés es un comentario del autor acerca de la reacción de Lorca ante la adulación que siempre le acompañaba en Buenos Aires: «Supo inmediatamente reconocer quiénes podían ser sus amigos, y se rebelaba sin disimulos ante el snobismo de quienes lo buscaban para alardear después que habían tenido como invitado al poeta aplaudido».<sup>[35]</sup>

Una semana después, el 20 de octubre, Lorca pronuncia en Amigos del Arte su primera conferencia, «Juego y teoría del duende». La sociedad, cuya sede se ubica en Florida, número 659, está dirigida por Bebé Sansinena de Elizalde —mujer de gran sensibilidad con verdadera pasión por el arte y la literatura—, y tiene enorme prestigio en la ciudad. Lorca llegará a sentir por Bebé y su marido tanta amistad que declarará que la única casa en su vida a la cual se ha empeñado en llegar con puntualidad ha sido la de los Elizalde.<sup>[36]</sup> La conferencia sobre el duende, dada ahora por primera vez, es todo un éxito. Preside el acto el embajador español, Alfonso Dánvila, y la sala se encuentra absolutamente abarrotada de público impaciente por ver en persona al famoso autor y oír su palabra. Según el cronista del *Correo de Galicia*, tal entusiasmo suscita la charla que, de un golpe, Lorca conquista el alma de Buenos Aires.<sup>[37]</sup> Con ninguna conferencia suya, de hecho, hubiera podido Lorca entrar con mejor pie en la sociedad porteña. Y ello porque, al discurrir sobre el duende, el poeta no sólo hablaba de su concepto de las fuentes del arte andaluz sino, en realidad, de su propio yo poético. Ello prestaba a esta conferencia un estremecimiento y hasta un escalofrío no tan presentes en sus otras charlas, y que se transmitían sin fallo al auditorio.

La velada de «apoteosis para el arte grande de la escena española», que prevé *El Diario Español* en vísperas del reestreno de *Bodas de sangre*, desborda las esperanzas.<sup>[38]</sup> El gran acontecimiento tiene lugar el 25 de octubre. Antes de levantarse el telón, el poeta, vestido de elegantísimo esmoquin, aparece en el escenario para leer un breve y hermoso texto de salutación al público. Antes de que

pueda pronunciar una palabra, una voz grita: «¡De pie!», y el teatro entero, efectivamente de pie, prorrumpe en una ovación que dura cinco minutos.<sup>[39]</sup> Ya restablecida la calma, Lorca, como ha hecho en varias entrevistas, indica que se encuentra en los inicios de su carrera de dramaturgo, y alude, ¡cómo no!, a su maestro Rubén Darío, cuya relación con Buenos Aires no puede olvidarse. Por suerte se ha conservado el texto leído en tan memorable ocasión:

El dirigir la palabra esta noche al público no tiene más objeto que dar las gracias bajo el arco de la escena por el calor y la cordialidad y la simpatía con que me ha recibido este hermoso país, que abre sus praderas y sus ríos a todas las razas de la tierra.

A los rusos con sus estrellas de nieve, a los gallegos que llegan sonando ese cuerno blando de metal que es su idioma, a los franceses en su ansia de hogar limpio, al italiano con su acordeón lleno de cintas, al japonés con su tristeza definitiva. Pero, a pesar de esto, cuando subía las ondas rojizas y ásperas como la melena de un león que tiene el Río de la Plata, no soñaba esperar, por no merecer, esta paloma blanca temblorosa de confianza que la enorme ciudad me ha puesto en las manos; y más que el aplauso agradece el poeta la sonrisa de viejo amigo que me ofrece el aire luminoso de la Avenida de Mayo.

En los comienzos de mi vida de autor dramático, yo considero como un fuerte espaldarazo esta ayuda de Buenos Aires, que corresponde buscando su perfil más agudo entre sus barcos, sus bandoneones, sus finos caballos tendidos al viento, la música dormida de su castellano suave y los hogares limpios del pueblo donde el tango abre en el crepúsculo sus mejores abanicos de lágrimas.

Rubén Darío, el gran poeta de América, cantó con voz inolvidable la gloria de la Argentina, poniendo vítores azules y blancos en las pirámides que forman la zumbadora rosa de sus vientos. Para agradecer vuestra cortesía, yo pongo mi voz pequeña como un junco del Genil al lado de ese negro tronco de higuera que es la voz suya. Salud a todos.<sup>[40]</sup>

En el amplio escenario del Avenida los decorados de Jorge Larco, a quien ha ayudado Juan Reforzo, el joven hijo médico de Lola Membrives, cobran todo el relieve que les faltaba en el Maipo —de más reducidas dimensiones—, y subyugan al público.<sup>[41]</sup> El éxito del reestreno es extraordinario y, terminada la representación, el poeta se ve obligado a dirigir otra vez la palabra al auditorio. También habla Lola Membrives, que se refiere a Lorca como «capullo de la nueva España artística».<sup>[42]</sup> El hecho de que la obra guste al paraíso además de a las plateas encanta al poeta, que

declara a la prensa que es la primera vez que se ha encontrado ante un público que aplaude con fervor una obra suya:

En la escena del bosque oí una voz que venía del gallinero —y que dijo ‘Maravilloso’ con esa entonación criolla tan grata—. Y ese ‘maravilloso’ surgió ante una de las cosas más sutiles y de emoción poética pura. Ya sentí yo al llegar y ver «El mal de la juventud» en el que [sic] este público es inteligente. Lo he verificado con mi obra no porque la hayan aplaudido sino porque han sabido valorar aquello que a mi juicio tiene algún valor.<sup>[43]</sup>

Contando el éxito a sus padres, Federico hace hincapié en la poderosa interpretación de Lola Membrives en el papel de la Madre: «Lola Membrives daba miedo verla diciendo *dos bandos* con una voz que quebraba las paredes de la sala y ponía carne de gallina a las gentes».<sup>[44]</sup> Y era cierto, según todos los testimonios, que la creación de Lola era de una fuerza inolvidable, muy superior a la de Josefina Díaz de Artigas.

*Bodas de sangre* permanecerá varios meses en cartel, y el éxito supondrá para Lorca una ganancia formidable. Las cartas del poeta a sus padres revelan la importancia que tiene para él esta feliz circunstancia, como demostración de su validez como persona además de como garantía de su libertad económica y artística. Una y otra vez les habla del dinero que está ganando y de las fabulosas cantidades que les va a enviar una vez que se solucione el problema de la exportación de divisas, que en estos momentos de crisis económica está prohibida. Y a medida que va acumulando cada día más pesos, se va filtrando en las cartas un orgullo a veces desmesurado. «Todo lo que se dé mío llenará de gente el teatro», declara en noviembre ante el continuado éxito de *Bodas* en el Avenida, coliseo que, como ya les ha explicado a sus padres, «es como diez veces el teatro Español de Madrid». Según varios testigos, el poeta pudo mandar finalmente a su padre un talón por una cantidad astronómica con la finalidad de que se convenciera de una vez por todas de que su hijo no era un poeta fantasioso e inútil, sino una persona capaz de hacerse rico con la literatura. A María Molino Montero —la sobrina de sus amigos de Fuente Vaqueros— el poeta le contó que lo había hecho para que su padre se diera cuenta de que «el titiritero también es capaz de ganar dinero». El poeta le rogó a la muchacha, además, que le hiciera el favor de escribirle a don Federico para ponerle al tanto de los grandes éxitos que cosechaba en Buenos Aires. María así lo hizo, pero no recibió ninguna contestación.<sup>[45]</sup>

A la tarde siguiente del triunfo de *Bodas de sangre*, el poeta pronunció su segunda conferencia ante los socios de Amigos del Arte, «Cómo canta una ciudad

de noviembre a noviembre»; luego, el 31, será el turno de «Poeta en Nueva York»; y, finalmente, el 8 de noviembre, leerá «El canto primitivo andaluz».<sup>[46]</sup> La conferencia con la cual se despide de Amigos del Arte ofrece algunas variantes con respecto de la primera versión de la misma, dada en Granada en 1922 en vísperas del Concurso de Cante Jondo, según se desprende del resumen aparecido en *La Nación*. Si aquélla se había pronunciado cuando aún no se sabía cómo se desenvolvería el concurso, ahora el poeta recuerda con nostalgia las mágicas horas transcurridas en el patio de los Aljibes de la Alhambra, y aporta una meditación más madura sobre los orígenes del cante de su tierra.<sup>[47]</sup>

Ante un auténtico clamor popular —pues sólo los socios de Amigos del Arte han podido disfrutar las conferencias—, Lorca accederá a repetir «Juego y teoría del duende», ahora en el inmenso teatro Avenida, teniendo lugar el acto el 14 de noviembre. El éxito de la conferencia, ante un teatro donde ya no cabe una persona más, será apoteósico, gustando especialmente, según *El Diario Español*, a las mujeres.<sup>[48]</sup> Que a las porteñas les encantaba no sólo la obra de Lorca sino el poeta en sí lo confirma un papel conservado en el archivo del granadino. Dos muchachas que asisten a la conferencia le escriben para asegurarle que «el duende de los duendes eres tú», añadiendo sus nombres —Ana y Celia— y su dirección.<sup>[49]</sup> Lorca ya les ha contado a sus padres, a los pocos días de llegar a Buenos Aires, su popularidad con el bello sexo: «No pasa día que no reciba declaraciones de señoritas (supongo que estarán chaladas) diciéndome cosas notables. ¡Ya las leerás!».<sup>[50]</sup> Lorca les dirá dos años después a varios amigos que una noche en Buenos Aires, al volver al hotel, se encontró con que una muchacha se había introducido, con evidente intención lasciva, en su habitación, y que había tenido que echarla.<sup>[51]</sup> Todo ello viene a demostrar, una vez más, el hechizo que ejercía el poeta tanto sobre las mujeres como sobre los hombres.

No tarda en reanudar contacto con la bella, rica y francófila Victoria Ocampo, una de las cabezas de la élite porteña, a quien había conocido en Madrid en 1931 cuando la escritora estuvo presente en una lectura de *Así que pasen cinco años* en casa de Carlos Morla Lynch.<sup>[52]</sup> La Ocampo goza de extraordinario prestigio en Buenos Aires, donde desarrolla una intensa labor cultural, es fundadora de *Sur* —una de las revistas literarias más reputadas del continente, que cuenta con colaboradores de renombre internacional—, y se la conoce como mujer libérrima de asombrosa capacidad sexual. En vista de que no se pueden conseguir libros de Lorca en Buenos Aires —los críticos se quedan de una pieza al enterarse de que al poeta granadino no le importa publicar su obra, algo insólito entre escritores—, Victoria Ocampo propone que su editorial saque una edición argentina del *Romancero gitano*. El poeta accede, y el libro se pone a la venta a finales del año, agotándose la edición en

brevísimos lapsos de tiempo.

Se suele repetir en Buenos Aires que Victoria Ocampo, que aún no se había dado cuenta de la homosexualidad del poeta, le invitó a cenar una noche en su casa en las afueras de la ciudad, con la benevolente intención de llevarle después a su cama. Mesa esmeradamente puesta; románticas velas; los mejores vinos franceses; y, naturalmente, el piano listo para que acariciasen sus teclas las pequeñas y fuertes manos del poeta-músico. Todo pasaría bien hasta que, dándose cuenta de qué iba el asunto, el poeta se asustaría y se despediría, azorado, inventando alguna repentina excusa.

Durante la estancia del poeta en Buenos Aires no se publicó *Sur* y, contrariamente a lo que se hubiera podido esperar, ningún número posterior incluiría algo de Lorca, por lo menos durante su vida. ¿Por influencia de Jorge Luis Borges, colaborador habitual de la revista, cuya animadversión contra el granadino era intensa? Quizás. Muerto el poeta, *Sur* daría a conocer el poema «Ribera de 1910», sin saber, seguramente, que se había publicado cinco años antes en *Héroe*, la revista de Manuel Altolaguirre y Concha Méndez.<sup>[53]</sup>

En su breve discurso de agradecimiento al público de Buenos Aires, el poeta no había dejado de intercalar una alusión al tango, una de las más llamativas señas de identidad del país. Así como en Harlem había ido en busca de la música negra, y en La Habana se había entusiasmado con los delirantes ritmos del son, ahora —pájaro nocturno de siempre— dedica numerosas madrugadas a sentir tangos, recordando tal vez que, aún adolescente, había ensayado algunas composiciones en esta línea.<sup>[54]</sup> Carlos Gardel está ahora en su apogeo. Un día le presentan al poeta granadino en el *hall* del teatro Smart. En seguida simpatizan, y Lorca acompaña a Gardel a su casa, donde, sentado ante el piano, el andaluz interpreta canciones españolas. Pocos meses después el gran artista moriría en un accidente de avión. Testigo del que debió ser el único encuentro entre Lorca y Gardel fue el entonces joven compositor Ben Molar.<sup>[55]</sup>

## Neruda

El encuentro de Lorca y Neruda en Buenos Aires tendrá importantes consecuencias para ambos escritores. Neruda —Lorca se divertiría, sin duda, al



saber que el verdadero nombre del chileno era Ricardo Eliecer Neftali Reyes, nada menos—, nacido en 1904, tiene seis años menos que Federico. Como en el caso del padre de Lorca, el de Neruda está inquieto al haber engendrado a un hijo poeta, y detesta a los bohemios. Pero allí donde Lorca puede contar con la comprensión de una madre amorosa, Pablo no tiene consuelo, pues la suya había muerto inmediatamente después de su nacimiento. Alto y de tez pálida, Neruda tiene ojos pequeños, «siempre descaradamente abiertos»,<sup>[56]</sup> ojos que, como los de Picasso, miran con permanente asombro el mundo.

Cuando Federico le conoce, Neruda acaba de publicar en Chile la primera edición de *Residencia en la tierra*. Después de editar en 1924 *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* había sido nombrado, en 1927, cónsul de Chile en Rangún, y había visitado, rumbo a su destino, Buenos Aires, Río de Janeiro, Lisboa, Madrid, París, Port Said, Djibouti, Colombo, Singapur, Bangkok, Shanghai y Tokio. Luego había sido cónsul en Ceilán en 1928-1929, y en Batavia (Java) y Singapur en 1930. Regresó a Chile en 1932 y llegó a Buenos Aires, asimismo como cónsul, en agosto de 1933, dos meses antes que Lorca.<sup>[57]</sup>

Neruda, con sus infinitas anécdotas y su voz morosa y envolvente, conquista rápidamente el afecto y la admiración de los jóvenes literatos porteños, que leen con avidez *Residencia en la tierra*, que ya goza de prestigio en Buenos Aires cuando llega Lorca. El chileno está atravesando un período de desencanto. Anda mal su matrimonio con Maruja Agenaar, contraído en Java. Mujer fría, distante, es conocida por los amigos de Pablo como *la Carabenero*.<sup>[58]</sup> Aún no le ha encontrado sustituto el poeta, que tiende a buscar en sus compañeras a la madre que perdió de niño. María Luisa Bombal, que vive una temporada en su casa, se niega a desempeñar este papel: «No todos servimos para madre».<sup>[59]</sup> La poesía que escribe Neruda ahora respira su cansancio, cansancio hasta de sí mismo.

El encuentro con Federico debió ser para el chileno como un espléndido e inesperado regalo, aunque, a decir verdad, apenas está documentada la relación de ambos en Buenos Aires. Neruda ha recordado en *Confieso que he vivido* una de sus aventuras compartidas. Ocurrió en una vistosa fiesta ofrecida por el «Citizen Kane» de Argentina, Natalio Botana, millonario propietario del diario *Crítica* y, en palabras de Neruda, «dominador de la opinión pública en Buenos Aires». Durante la cena, que tiene lugar en la finca que posee Botana en las afueras de la ciudad, y que recuerda el palacio del rey burgués descrito por Rubén Darío en *Azul...*, Neruda se da cuenta de que «una poetisa alta, rubia y vaporosa» le está mirando insistentemente con sus ojos verdes. A él, y no a Lorca. Después de la comida, los tres suben a una torre que domina la piscina. Entonces, Neruda, al besar a la poetisa,

se da cuenta de que se trata de «una mujer carnal y compacta, hecha y derecha». Lorca —que hasta ahora no ha sospechado nada— es despachado para impedir que nadie suba por la escalera. Y cuenta el chileno:

Mientras el sacrificio al cielo estrellado y a Afrodita nocturna se consumaba en lo alto de la torre, Federico corrió alegremente a cumplir su misión de celestino y centinela, pero con tal apresuramiento y tan mala fortuna que rodó por los escalones oscuros de la torre. Tuvimos que auxiliarlo mi amiga y yo, con muchas dificultades. La cojera le duró quince días.<sup>[60]</sup>

No se trata, por lo visto, de una jactancia por parte de Neruda, aunque podría interpretarse la caída de Lorca de otra manera. María Molino Montero ha recordado cómo el poeta narraba, con risas, su desventura, teniendo que estar en la cama varios días a consecuencia de ella.<sup>[61]</sup>

Pero donde queda reflejada mejor la amistad de Neruda y Lorca en Buenos Aires es en el célebre «discurso al alimón» sobre Rubén Darío. Para el 20 de noviembre se había organizado en el local del PEN Club un banquete en honor a los dos poetas, y éstos decidieron ofrecer una sorpresa a los comensales. Tanto Neruda como Lorca admiraban profundamente a Rubén Darío, quien no sólo había revolucionado la poesía española de su época sino que había cantado apasionadamente a Argentina. Les parecía que en Buenos Aires se había olvidado injustamente al gran maestro. Por ello acordaron dedicar su original discurso, de inspiración taurina —la faena «al alimón» es una suerte en que dos toreros manejan una misma capa—, a reivindicar el nombre del autor de *Prosas profanas*. No sabemos si, al sentarse los poetas en distintas mesas, alguien ya sospechó que iba a ocurrir algo insólito. Pero el caso es que llegado el momento de contestar a los elogios de rigor, se levantaron ambos al mismo tiempo, como si se tratara de un error. «Señoras», dijo Neruda; «y señores» añadió Lorca, explicando en seguida, para que los asistentes comprendiesen de qué juego se trataba, lo que es una suerte al alimón. Captada la atención de la concurrencia, los poetas desarrollaron su tema, alternándose en el uso de la palabra: no había monumento, plaza, parque ni tienda de rosas en Buenos Aires con el nombre del poeta nicaragüense y ello era cruel, porque Darío fue maestro de maestros. «Como poeta español —declara Lorca—, enseñó en España a los viejos maestros y a los niños, con un sentido de universalidad y de generosidad que hace falta en los poetas actuales. Enseñó a Valle-Inclán y a Juan Ramón Jiménez, y a los hermanos Machado, y su voz fue agua y salitre en el surco del venerable idioma». Lorca, en cuyas palabras se observa una pasión superior a la de Neruda —lo cual, dado el hecho de haber sido Darío supremo iniciador suyo, cosa que no dice, era inevitable—, aprecia hasta los «ripios

descarados» del nicaragüense, «que llenan de humanidad la muchedumbre de sus versos». «Fuera de normas, formas y escuelas —sentencia— queda en pie la fecunda sustancia de su gran poesía». Los dos poetas terminan con un canto a la unidad espiritual de América y España:

N.— Federico García Lorca, español, y yo, chileno, declinamos la responsabilidad de esta noche de camaradas, hacia esa gran sombra que cantó más altamente que nosotros, y saludó con voz inusitada a la tierra argentina que pisamos.

L.— Pablo Neruda, chileno, y yo, español, coincidimos en el idioma y en el gran poeta nicaragüense, argentino, chileno y español, Rubén Darío...

N. y L.— ... por cuyo homenaje y gloria levantamos nuestros vasos.<sup>[62]</sup>

Es de suponer que el «discurso al alimón» reportó aquella tarde un notable éxito entre los comensales del PEN Club. De que los poetas hablaban muy en serio no queda la menor duda. En Buenos Aires, Lorca no podía por menos de pensar constantemente en Rubén Darío, a quien tanto debía, y nada más arribar a la ciudad había declarado: «Darío era grande. Se habrá caído mucho de él, mucha hojarasca. El tiempo habrá hecho su obra. Pero lo fundamental, lo humano, el gran aliento de Rubén, como el de los otros, eso permanece, eso es la poesía».<sup>[63]</sup>

Hay otra indicación de la amistad que unía en la capital argentina a Neruda y Lorca. Ambos llegaron a tener una relación especialmente cordial con Sara Tornú, *la Rubia*, mujer del escritor Pablo Rojas Paz, en cuya casa se habían conocido. El martes 13 de febrero o de marzo de 1934, Lorca ilustró el único ejemplar de un pequeño libro de poemas de Neruda, escrito a máquina, con una escalofriante serie de dibujos a tinta china. La portada de esta joya bibliográfica, encuadernada en arpillera con una paloma en la tapa dibujada y bordada en hilo verde por el pintor y escenógrafo Jorge Larco, reza así:

PALOMA POR DENTRO

o sea

LA MANO DE VIDRIO

Interrogatorio

En

Varias Estrofas com-  
puesto en Buenos Ai-  
res por el Bachiller  
Don Pablo Neruda e i-  
lustrada por Don Federico  
García Lorca.  
Ejemplar único  
hecho en honor  
de Doña Sara Tornú de  
Rojas Paz

1934<sup>[64]</sup>

El libro contiene siete poemas: «Sólo la muerte», «Oda con un lamento», «Agua sexual», «Material nupcial», «Severidad», «Walking About» y «Desespiciente». Todos ellos menos «Severidad» serán publicados en la segunda edición de *Residencia en la tierra*, editada en Madrid en 1935. Y todos ellos trasminan un profundo cansancio, una honda desilusión sexual, una obsesión con la muerte y una repugnancia por los valores burgueses. Hasta qué punto puede haber una influencia de los poemas neoyorquinos de Lorca en estos de Neruda es difícil decir, aunque la proximidad de ambos mundos es patente:

Yo veo sólo, a veces,  
ataúdes a vela,  
zarpar con difuntos pálidos, con mujeres de trenzas muertas,  
con panaderos blancos como ángeles,

con niñas pensativas casadas con notarios,  
ataúdes subiendo el río vertical de los muertos,  
el río morado,  
hacia arriba, con las velas hinchadas por el sonido de la muerte,  
hinchadas por el sonido silencioso de la muerte...<sup>[65]</sup>

Los dibujos de Lorca que ilustran este libro continúan la línea emprendida por el poeta durante su estancia en Nueva York: manos cortadas, esqueletos, la flor campaniforme que aparece en tantos dibujos del poeta relacionados con la muerte, el marinero por la órbita vacía de cuyo ojo cae otra flor de la misma especie (el dibujo lleva el lema: «Sólo el misterio / nos hace vivir / Sólo el misterio»), la alcoba que ilustra el poema «Severidad» con su «¡ay!» metamorfoseada en gotas de sangre, la cabeza del poeta convertida en calavera — dibujo que tiene muy presente al Dalí de los años veinte— y, finalmente, las dos cabezas cortadas de Lorca y Neruda, bajo el ojo de una luna creciente... Todos los elementos inducen a creer que ambos poetas han llegado a conocerse íntimamente durante los meses que llevan conviviendo en la capital argentina, y demuestran que en muchos aspectos su visión del mundo y de sí mismos coincide.<sup>[66]</sup>

Neruda refiere en sus memorias, hablando de la estancia de Federico en Buenos Aires, que tanto él como el granadino tenían sus detractores en la capital argentina, aunque no da nombres.<sup>[67]</sup> Uno de ellos tendría el valor de publicar su muy negativa opinión de Lorca en unas páginas por otra parte repletas de inexactitudes: Arturo Cambours Ocampo. Sus palabras vienen a evidenciar otra vez que a Lorca había que amarle y admirarle o bien sentir ante el espectáculo de su personalidad una fortísima reacción adversa. Una tarde Cambours y otros dos amigos del grupo literario Signo acompañan al poeta en un paseo por Palermo:

Desde la partida del hotel, hasta su regreso, Federico habló ininterrumpidamente. La poesía española comenzaba y terminaba con él; el teatro español comenzaba y terminaba con él; su *Yerma*, cuyo tercer acto no había concluido todavía, terminaba con la tragedia griega; en fin, fue un espectáculo lamentable. No habíamos visto nunca tanta pedantería y soberbia; tanta inmodestia y vanidad juntas. Estábamos frente a un estúpido engreído: frente a un gordito petulante y charlatán. Cuando lo dejamos, nos fuimos a caminar, solos, por esas calles del sur de Buenos Aires, que siempre nos acompañan en los momentos de

dolor, de angustia. Y eso era lo que sentíamos aquella tarde: dolor y angustia. Algo se había quebrado en nosotros y se hacía pedazos en nuestro pecho. Era la imagen poética del creador de *Bodas de sangre* y *Romancero gitano*; la imagen que habíamos inventado estaba hecha añicos, como el cristal de una ventana atravesada por una piedra. ¿Cómo era posible que «eso» que había estado con nosotros fuese el creador de tanta belleza?<sup>[68]</sup>

A la opinión que tenía Jorge Luis Borges de Lorca ya se ha aludido. El granadino no le gustaba ni como persona ni como poeta. Charlaron una hora en Buenos Aires. «Me pareció un hombre que estaba actuando, ¿no? —recordaría Borges—. Representando un papel. Me refiero a que era un andaluz profesional». Tal vez fue en Buenos Aires donde Lorca le habló largamente de un conocido personaje en quien le parecía poder leer toda la tragedia de Estados Unidos. Al preguntarle Borges, intrigado, por el nombre del mismo, Lorca reveló que se trataba de... Mickey Mouse. El escritor porteño, ofendido, se había marchado. Desde luego, eran Borges y Lorca personalidades tan opuestas que congeniar era imposible.<sup>[69]</sup>

### **El éxito de *Bodas de sangre***

#### **y elecciones en España**

Sigue día tras día el éxito de *Bodas de sangre*, cuya centésima representación, a partir del estreno del Maipo, ya se avecina. El 13 de noviembre Lola Membrives ofrece a los actores argentinos, en función de *matinée*, una representación especial de la tragedia, en beneficio de las fundaciones de la Casa del Teatro. El acto entero se radia a España y a todos los países americanos de habla española. Asisten, aparte de los actores y gentes de teatro porteños, altas autoridades argentinas, el embajador español, Alfonso Dánvila, y numerosos periodistas. El acto se inicia con un discurso del dramaturgo Enrique García Velloso; luego se representa *Bodas de sangre*; y finalmente habla Lorca, que tiene un recuerdo emocionado para sus amigos y familia en España:

Desde la orilla inmensa de esta hermosa y hospitalaria República Argentina, tengo la alegría de dirigir mi emocionado saludo a todos los radioescuchas españoles, a las gentes de mi pueblecito natal Fuente Vaqueros, a todos mis amigos, a mis compañeros del teatro universitario La Barraca, y un abrazo efusivo a mis

padres, mis hermanos, y mis dos sobrinitos, que me están oyendo. Guardaré toda mi vida el recuerdo del entusiasmo y la simpatía con que me ha recibido la ciudad de Buenos Aires. ¡Viva la Argentina! ¡Viva España!<sup>[70]</sup>

Esta noche presentan a Lorca a una joven actriz argentina ya muy conocida y que va a tener una carrera gloriosa: Eva Franco.<sup>[71]</sup> Ya, en octubre, se había anunciado que el año próximo montaría *La dama boba* de Lope de Vega, con escenografía de Manuel Fontanals y en la versión estrenada en España por María Guerrero.<sup>[72]</sup> Sin embargo, a raíz de su encuentro con Lorca, se desechará la idea de utilizar la versión de la famosa actriz española y el poeta se encargará del arreglo. Estrenada en marzo de 1934, tendrá un arrollador éxito en Buenos Aires como, después, en España.

Son días de imparable triunfo para Lorca. La prensa anuncia que con Fontanals y Lola Membrives ya está preparando el montaje de *La zapatera prodigiosa* y que, después, hará una gira por Córdoba, Mendoza, Tucumán y Santiago del Estero, donde ha sido invitado a dar conferencias.<sup>[73]</sup> No obstante, no hablará en ninguna de las ciudades mencionadas, y tampoco fue atendida la invitación de la Universidad de Córdoba —la única de la cual hay constancia documental—, tal vez por no ser adecuadas las condiciones económicas ofrecidas.<sup>[74]</sup> En cambio el poeta sí visitó Rosario, acompañado de Pablo Suero, y pronunció el 22 de diciembre de 1933, en el teatro Colón, «Juego y teoría del duende», siendo agasajado por la colonia española y otras entidades de la ciudad y socorriendo a un pariente de Valderrubio venido a menos, Máximo Delgado García, ex novio de su prima Clotilde.<sup>[75]</sup>

Entretanto los diarios porteños comentan cada día la situación española en vísperas de las elecciones. El 29 de octubre José Antonio Primo de Rivera ha fundado Falange Española, y el hecho de existir ya en España, legalmente, un partido fascista se discute ampliamente en la prensa, donde incluso se publican fotografías del hijo del dictador. *El Diario Español*, que con toda probabilidad leía o por lo menos hojeaba de vez en cuando el poeta, era netamente antifascista, y no dejaba de pormenorizar la persecución de intelectuales que se llevaba a cabo en Alemania e Italia.<sup>[76]</sup>

Es probable que Lorca no se enterara hasta unas semanas después de que, en medio del bullicio electoral, La Barraca había sido atacada en *El Debate* de Madrid, el diario católico más influyente del país. Se trataba de una breve pero envenenada nota. Cabe pensar que los «barracos» enviarían el recorte al poeta:

Nos parece mal «La Barraca». Alguien dijo de ella «que era la juerga escolar

de los domingos».

«La Barraca» —su intención— nos parece plausible; sólo que el medio está equivocado.

A los pueblos se debe llevar el arte teatral. Conformes. Pero esa misión debe ser encomendada a sus profesionales.

En Madrid, actualmente, hay cerca de tres mil actores parados; entre ellos, figuras ilustres y representativas de la escena. Su puesto lo ocupan unas docenas de estudiantes que hacen muy mal las comedias... y, además, no estudian.

Y así va el teatro...<sup>[77]</sup>

Al día siguiente el diario republicano *Luz* se encargó, sobriamente, de la defensa de La Barraca y sus componentes ante tan calumniosa y mal intencionada arremetida, que mucho decía acerca del ambiente en que se desarrollaba la campaña electoral.<sup>[78]</sup>

Los españoles van a las urnas el 19 de noviembre, y el día siguiente toda la prensa porteña anuncia la victoria de las derechas. La coalición capitaneada por José María Gil Robles, que ha logrado unir las distintas formaciones reaccionarias, se ha convertido en la agrupación más poderosa del país. Los republicanos y distintos grupos de la izquierda, al no haber sabido formar una coalición y beneficiarse así de las provisiones de la ley electoral que ellos mismos han elaborado, se han condenado al fracaso. Para la democracia es un durísimo golpe y durante los próximos dos años el país irá irrevocablemente a una situación que favorezca la guerra civil. No hay duda de que lo ocurrido le preocupa hondamente al poeta, y no menos por las consecuencias que pueda tener para La Barraca. Consecuencias que, efectivamente, se producirán.

Federico ya sabía, por dos amigos españoles —Pura Maórtua de Ucelay, fundadora del Club Anfistora, y Eduardo Ugarte—, y quizá también por su madre, que le escribía con frecuencia, que en España, desde su partida, el ambiente se había enconado políticamente, convirtiendo la lucha electoral en agria campaña personalista. Pura había recibido un saludo de Lorca desde las Canarias. «En estos momentos en España no se habla nada más que de elecciones —había contestado entonces—. Derechas e izquierdas se debaten feroces, no para salvarnos, sino para machacarse».<sup>[79]</sup> Hasta ha habido muertos, añade, y hay gran expectación por el voto de las mujeres, concedido ahora por primera vez. Pero la gran mayoría de las



mujeres votarán conforme a las tendencias políticas de sus hombres, por lo cual su incidencia sobre la situación no será contundente. En cuanto a las religiosas, que votan en bloque, naturalmente, contra la República, serán culpadas posteriormente por las masas republicanas, injustamente, de haber derrotado a la democracia.

Eduardo Ugarte, que escribe después de conocer los resultados de las elecciones, está rabioso. «De política no quiero hablarte porque me indigna todo lo que pasa», le asegura al poeta. A consecuencia de los «líos políticos» del momento, La Barraca está ya teniendo dificultades por cobrar su subvención gubernamental. Sin embargo, los estudiantes siguen ensayando *El burlador de Sevilla*. Por otra parte, los «barracos» se han enterado del «triunfo apoteósico» de Federico en Buenos Aires. Ugarte le pide que regrese en seguida a Madrid, donde le están echando muy en falta. ¡Que termine pronto *Yerma* y vuelva con los suyos! El escultor Alberto Sánchez ya tiene preparados los figurines de los decorados de la nueva tragedia y Margarita Xirgu, con quien Ugarte da la impresión de haber hablado, está impaciente, esperando al poeta «con los brazos abiertos y la voz chillona».<sup>[80]</sup>

No es sorprendente que, en estas circunstancias, pensando constantemente en España pero atento a su triunfo en Buenos Aires, Lorca se encontrara cogido en los cuernos de un grave dilema. ¿Irse pronto, quedarse un poco más? Como siempre, dejará que el río de lo inmediato le lleve adelante.

Nunca olvida a La Barraca y a Eduardo Ugarte, de todas maneras, durante su estancia. Nada más llegar a la ciudad habla de éste, no sólo como codirector de la farándula estudiantil sino como coautor, con José López Rubio, de una importante obra de teatro, *De la noche a la mañana*, premiada en Madrid en 1928. Obra que, a juicio del poeta, merece ser conocida por el público porteño. El 7 de diciembre de 1933 la compañía «radioteatral» recientemente fundada por Edmundo Guibourg, Samuel Eichelbaum y otros emitirá, efectivamente, por Radio Splendid, la obra de Ugarte y López Rubio, con calurosa presentación de Lorca, quien desde el primer momento había querido unirse a esta iniciativa. Nadie pudo dudar nunca del hondo sentido de la amistad que poseía el poeta.<sup>[81]</sup>

El 21 de noviembre la centésima representación de *Bodas de sangre* se realiza en honor de Lorca, y se anuncia en la prensa que después de la obra el poeta leerá versos suyos. La velada es brillante. Asisten el presidente de la República y el todo Buenos Aires intelectual, artístico y social. Terminada la representación, el poeta lee «Romance de la luna, luna», los dos romances de Antoñito *el Camborio*, «La casada infiel», «Baladilla de los tres ríos» y tal vez alguna otra composición. Después de la función se celebra en el vestíbulo del teatro una fiesta en honor del poeta, que está

cada día más solicitado por los distintos estamentos de la ciudad.<sup>[82]</sup>

### Alberto Nin Frías... y un amor frustrado

Al volver a Granada en el verano de 1934, después de su estada porteña, Lorca le hablará a su compinche granadino José García Carrillo —confidente y compañero de aventuras de toda la vida— de un libro escrito por un tal Alberto Nin Frías, argentino, de quien había tenido noticias en Buenos Aires. El libro, publicado en Madrid en 1933, se titulaba *Homosexualismo creador*. «Tienes que leerlo, Pepe —le diría Lorca a García Carrillo—, porque, entre otras cosas, allí estoy yo».<sup>[83]</sup>

Pero, en realidad, el poeta no «estaba» allí sino en otro libro de Nin Frías, publicado en Buenos Aires el año anterior, *Alexis o el significado del temperamento urano*. En el apartado «El sentimiento urano en España y las Españas de Ultramar», el autor, lamentando el «innato horror al homosexualismo» que impera en todo el mundo hispanoparlante e impide la investigación ecuánime de un fenómeno normal, considerado como tal en la antigua Grecia y los países árabes, incluye entre los poetas que evidencian signos de «uranismo» en sus versos a tres españoles contemporáneos: Lorca, en el *Romancero gitano* y *Oda a Salvador Dalí*; Rafael Alberti, en su oda dedicada al futbolista húngaro Platko (!); y Jacinto Benavente, cuyo teatro «es francamente de tipo “wildesco”».<sup>[84]</sup>

Nin Frías era un personaje estafalario, y sin duda —su ex-libris publicado en *Homosexualismo creador* lo dice todo— «urano» él mismo. Doctor (no sabemos en qué materia), se ufanaba de ser «ex profesor de las Universidades de Siracusa y de George Washington, y diplomático uruguayo». Creyente en el lema de «una mente sana, un corazón puro y un cuerpo armónico»,<sup>[85]</sup> era autor, además de las obras mencionadas, de panfletos y conferencias como *El diario de un adolescente intelectual, 20 a los 25 años*; *Cómo me allegué a Cristo: un testimonio personal*; *Los pioneros del heroísmo adolescente*; *Lo que espera al joven argentino cuando llega a la mayoría de edad* o *Lo que es un árbol*.<sup>[86]</sup> En todos sus escritos sobre la homosexualidad, el autor tiene el loable propósito de demostrar que no se trata de una desviación sino de una expresión erótica normal para quienes la sienten. «Si la sociedad se guiara por la ciencia biológica —concluye al final de *Homosexualismo creador*—, se podría ser perfecto *homo europeus* y urano».<sup>[87]</sup>

El 10 de noviembre de 1933 Nin Frías le escribió a Lorca pidiéndole una entrevista. «Desearía muchísimo conocerle personalmente —decía—, ya que incidentalmente, hace años, me ocupé de su Cancionero Gitano, en “Alexis”, el más cumplido de mis libros».<sup>[88]</sup> Por un libro posterior del mismo autor sabemos que el encuentro no tuvo lugar, pese al empeño puesto en ello por el doctor.<sup>[89]</sup> Es de suponer que Lorca no quiso porque, avisado por sus amigos de la predilección de Nin Frías por hurgar en la relación entre creatividad y homosexualidad, estimaba más prudente mantener las distancias. Probablemente tampoco le gustaba el aspecto físico del doctor, que conocía porque éste le había escrito en papel de correspondencia con su fotografía impresa en un ángulo —insólita egolatría—, revelando el retrato a un hombre ya mayor, con una reluciente calva.

En Buenos Aires la homosexualidad, como demuestran los comentarios al respecto del doctor Nin Frías, no era vista con más tolerancia que en España, y se buscarán en vano testimonios impresos acerca de los escauceos amorosos de Lorca en la ciudad.

Hubo tales escauceos. Apenas llegado, Lorca había conocido al poeta Ricardo Molinari, nacido como él en 1898. Molinari se había puesto en contacto con el granadino en 1927, mandándole un ejemplar de su libro de versos *El imaginero*, y pidiéndole a cambio un ejemplar de *Canciones*.<sup>[90]</sup> Gran admirador de España y de su literatura, el porteño había estado en el país poco antes de la llegada de Lorca a Buenos Aires, visitando en Madrid a su amigo Gerardo Diego y, en Tudanca, a José María de Cossío. En su ejemplar de la primera edición del *Romancero gitano*, Lorca, en pleno triunfo bonaerense, estampa un dibujo con innegables connotaciones amorosas. Alrededor del motivo de una ramita de dos limones, que se repite en muchas de sus dedicatorias, el poeta colocó, a modo de orla, la inscripción: «AMOR BUENOS AIRES GRANADA CADAQUÉS MADRID». Al preguntarle Molinari por la significación de los lugares mencionados —por otra parte bien evidente—, el poeta no tuvo reparo en contestar: «Es que son los sitios donde más he amado».<sup>[91]</sup>

Si la referencia a Cadaqués confirma la extraordinaria importancia de Salvador Dalí en la vida de Lorca, que no ha vuelto a ver al pintor en cinco años, la inclusión de Buenos Aires abre un interrogante: ¿a quién o a quiénes amó Lorca en la capital argentina?

Sobre ello ha pesado el más denso de los silencios y todavía se carece de información al respecto.

Sí se sabe algo —muy poco— acerca de la relación del poeta con un joven

llamado Maximino Espasande. Llamativamente guapo, nacido en Asturias en 1911, Maximino era cobrador de tranvía, fervoroso comunista y aficionado al teatro. Parece ser que Lorca lo conoció en el Avenida, donde actuaba como comparsa en alguna escena de *Bodas de sangre*. Según la versión de la familia de Espasande, el poeta se enamoró perdidamente del joven, persiguiéndole durante semanas hasta que dijo que saldría con él. La relación se rompería al darse cuenta el chico, que no era homosexual, de que el poeta quería tener con él una relación física. No parece quedar rastro documental de aquella amistad, pues la familia, después de la muerte de Maximino, se encargó de hacer desaparecer los libros cariñosamente firmados por el poeta, así como un poema manuscrito igualmente dedicado.<sup>[92]</sup>

Otra de las grandes admiraciones de Lorca en Buenos Aires, tampoco homosexual, fue Gabriel Manes, bien parecido y rico porteño a quien el poeta dedicó un manuscrito del *Retablillo de don Cristóbal*, fechado en Buenos Aires en 1934. Acerca de aquella amistad tampoco parece existir documentación, no conociéndose correspondencia u otros papeles que pudiesen iluminarla. Manes —como tantos otros— negaría muchos años después que Lorca fuera homosexual y moriría sin dejar constancia de la que había sido para el poeta granadino, según han recordado varios testigos, una relación vivificante.<sup>[93]</sup>

### *La zapatera prodigiosa en Buenos Aires*

El montaje de *La zapatera prodigiosa*, dirigido por el propio Lorca, se ha venido perfeccionando durante noviembre, con creciente entusiasmo tanto por parte del autor como por la de Lola Membrives y su elenco. En sus declaraciones a la prensa, el poeta no deja de subrayar que se trata de una obra muy anterior a *Bodas de sangre* —el temor al fracaso preocupa a Lorca más de lo que suele admitir—, y escribe para *La Nación* un texto —publicado en vísperas del estreno de la «farsa violenta», que tiene lugar el 1 de diciembre— en el cual explica detalladamente las circunstancias de la composición de la obra y su temática, señalando que se verá ahora una versión más amplia que la montada por Margarita Xirgu en 1930. Éste va a ser el «verdadero estreno» de la pieza.<sup>[94]</sup>

No tenía por qué temer el fracaso del estreno, no sólo por la calidad de la obra y del montaje en sí, sino porque ya cuenta con un público fervoroso. Como dirá después del estreno el crítico Edmundo Guibourg, «la batalla estaba ganada de

antemano. Tratábase del autor de “Bodas de sangre” y tenía conquistada una atención incondicional».<sup>[95]</sup> La noche es triunfal. Lorca recita, así como había hecho en 1930, el prólogo, vestido de frac y llevando en su mano una chistera verde de la cual sale una paloma que revolotea por el teatro ante la sorpresa de los presentes. Lola Membrives, a pesar de sus cuarenta y siete años, crea a una zapatera vivísima. Finalizada la representación, tanto el autor como la gran actriz dirigen la palabra, agradecidos, al público. Al día siguiente los críticos elogian sobre todo el conjunto de la puesta en escena, donde escenografía —otro éxito de Fontanals—, música, coreografía, ritmo y colorido forman una sola unidad.<sup>[96]</sup> En los elementos musicales del montaje descubre el gran público, no sin cierto asombro, que Lorca no sólo es poeta y dramaturgo sino consumado músico (muy pocos han podido estar en la conferencia «Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre», reservada para los socios de Amigos del Arte). Gusta especialmente el «zorongo gitano», cuya presencia anterior en *Noches en los jardines de España* es comentada por algún crítico.<sup>[97]</sup> Para Lorca, tanto como para Falla, el zorongo es un tema musical obsesionante, y debió pensar en el maestro al introducirlo en su farsa.

*La zapatera prodigiosa*, que forma como un contrapunto a la grave seriedad de *Bodas de sangre*, tendrá durante las próximas semanas más de cincuenta representaciones, añadiéndosele a partir del 15 de diciembre un «fin de fiesta» ideado por el poeta y consistente en la escenificación, con decorados y trajes de Fontanals, de tres canciones populares armonizadas por él: «Canción de otoño en Castilla», «Los pelegritinos» y «Los cuatro muleros», las dos últimas ya famosas gracias a los discos grabados dos años antes con *La Argentinita*. Lorca disfruta de lo lindo ensayando este fin de fiesta, y no se cansa de ensalzar, como muestra del hondo sentido poético del pueblo español, los versos de la «Canción de otoño en Castilla» que dicen:

A los árboles altos

los lleva el viento

y a los enamorados

el pensamiento.<sup>[98]</sup>

El fin de fiesta constituye otro éxito de público. Los críticos ensalzan la adaptabilidad del elenco, empezando con Lola Membrives, capaz de pasar de la tragedia a un espectáculo de música y baile.<sup>[99]</sup> La actriz y su compañía, declara el poeta, encantado, «me han producido la gratísima impresión de hallarme junto a

mis compañeros de La Barraca».<sup>[100]</sup> Era cierto, por otra parte, que la experiencia de Lorca con el Teatro Universitario había influido poderosamente en su concepto de la valoración del cuerpo humano en el teatro. «Hay que presentar la fiesta del cuerpo desde la punta de los pies, en danza, hasta la punta de los cabellos —insiste—, todo presidido por la mirada, intérprete de lo que va por dentro. El cuerpo, su armonía, su ritmo, han sido olvidados por esos señores que plantan en la escena ceñudos personajes, sentados con la barba en la mano y metiendo miedo desde que se les ve. Hay que revalorizar el cuerpo en el espectáculo. A eso tiendo».<sup>[101]</sup>

El crítico Augusto A. Guibourg sintetizó con sobriedad la impresión que le había producido el fin de fiesta de la noche anterior, aproximándonos a la «atmósfera» que envolvía a Lorca en estos momentos de pleno triunfo:

Las tres escenificaciones hubieron de ser repetidas, pues el público entusiasmado exigió en cada caso el «bis», que no le fue negado en mérito sin duda a la espontaneidad y valor de esos aplausos. Sancionaron así los espectadores del Avenida cuán grande es el acierto de Federico García Lorca al considerarlo digno de asistir a esta creación de su talento aplicado a poner ante una multitud de otro país lo que en su propia patria es el alma del pueblo, puesto que es su canción.

«Fin de fiesta» dice el programa para calificar este espectáculo y, aunque por lo general poco nos cuidamos de clasificaciones, esta vez es de simple justicia decir que es fiesta entera lo que se ha hecho anoche. Aunque venga después de esa otra fiesta que es «La zapatera prodigiosa».<sup>[102]</sup>

Al parecer *La zapatera prodigiosa* sólo recibió una crítica adversa, hecha después del estreno en carta dirigida a Lorca por una dama israelita ofendida por las, a su juicio, despectivas referencias contenidas en la obra a los de su raza («¡Sayonas judías!», llama el Zapatero a las vecinas; «¡Callarse, largos de lengua, judíos colorados!», les recomienda la Zapatera). Lorca aprovecha una entrevista con la revista hebrea *Sulem* para disculparse, explicando que la expresión ha perdido su intención original pero que, sin embargo, ha sustituido la palabra por la de «tarasca». Se apresura a aclarar, además, que su segundo apellido es hebreo, por lo cual difícilmente podría tenerles desprecio a los judíos.<sup>[103]</sup>

La mañana del estreno de *La zapatera prodigiosa* había conocido a Lorca el escritor mexicano Salvador Novo. Éste acababa de llegar a la ciudad y se encontró con que el poeta granadino era ya «el ídolo de Buenos Aires». Novo asiste al estreno, rodeado de amigos de Federico —entre ellos, Pablo Neruda—, y tiene con Lorca

algunos días después en un restaurante de la Costanera, frente al río, una larga conversación que evocará en su libro *Continente vacío*, publicado en Madrid en 1935. El poeta le habla de Nueva York —Novo acaba de leer la *Oda a Walt Whitman*, recién editada en México— y de su visita a una ceremonia ñañiga en Cuba, y demuestra vivo interés por tener noticias de México, recordando su amistad en Estados Unidos con Emilio Amero y María Antonieta Rivas, que se había suicidado en París en 1931. ¿Era cierto que tuvo la culpa de lo ocurrido su amante José Vasconcelos, el escritor y político mexicano? «¡Dímelo, dímelo —exclama el poeta—; si ez azí yo le digo horrores a eze viejo!».<sup>[104]</sup>

Salvador Novo es buen amigo de Ricardo Molinari, quien, además de ser muy aficionado a lo español, adora a México. Por mediación de éste, Novo consigue que Lorca se comprometa a ilustrar una *plaque* de versos suya, *Seamen Rhymes*, compuesta en español y en inglés, que, dedicada a Molinari, será bellamente publicada por el editor Francisco A. Colombo a principios de 1934, estando todavía Lorca en Buenos Aires. No era sorprendente que accediera a ilustrar el poema de Novo, dada la calidad obsesiva que ejercía sobre él el mito del marinero, como arquetipo del amor libre, expresado en numerosísimos dibujos.<sup>[105]</sup>

Lorca ilustra también dos *plaquettes* del propio Molinari, *Una rosa para Stefan George* y *El tabernáculo*, asimismo editadas por Colombo en 1934. Los dibujos expresan otra vez su obsesión con la muerte: marineros ahogados, manos y cabezas seccionadas —goteando sangre—, las flores mortíferas que aparecen en tantos dibujos, escalofriantes formas espectrales... En dos de ellos se nombra explícitamente la localización del «hecho» evocado: rua das Gaveas. Se trata de una calle en Lisboa donde había un célebre lupanar conocido por Molinari y del cual le habría hablado al poeta.<sup>[106]</sup>

Viendo el éxito de *La zapatera prodigiosa*, el poeta escribe eufórico a sus padres. «La Membrives está loca conmigo —dice—. ¡Claro! ¡Yo soy una lotería que le ha tocado en suerte!». Y anuncia que embarcará en enero con «bastante dinero», que cuenta poder sacar del país gracias al embajador, Alfonso Dánvila.<sup>[107]</sup>

*Mariana Pineda*

Ante el éxito de *Bodas de sangre* y *La zapatera prodigiosa*, Lola Membrives quiere montar otra obra del poeta granadino. Pero ¿cuál? Lorca ha llevado a Buenos Aires el manuscrito de *Así que pasen cinco años*, pero parece ser que todavía, en diciembre, no se la ha leído a la actriz. Hay indicaciones de que también está entre sus papeles una copia de *Don Perlimplín*, pero tampoco se habla de que se vaya a estrenar la «aleluya erótica». La obra que decide montar Lola Membrives es *Mariana Pineda*.<sup>[108]</sup>

El estreno se prevé para la segunda semana de enero y el poeta está inquieto pues sabe que es su obra más endeble y que, después del éxito de *Bodas* y de *La zapatera*, puede decepcionar al público. Confía sus temores a Alfredo de la Guardia, una de las pocas personas en la ciudad que presencié el fracaso de *El maleficio de la mariposa* en Madrid en 1920 y que ha leído *Mariana Pineda*. El crítico y futuro biógrafo del poeta le sugiere que, dado el hecho de que no gustan en Buenos Aires las obras históricas, y de ser muy poco conocida allí la historia española del siglo XIX, tal vez fuera prudente que antes del estreno dictara una breve conferencia, desde el proscenio, sobre la personalidad de la heroína granadina.<sup>[109]</sup>

La propuesta le parece excelente al poeta pero luego, al aproximarse el estreno, la rechaza, prefiriendo hablar de la obra por la radio<sup>[110]</sup> y hacer en *Crítica* otras tantas puntualizaciones. Insiste en que *Mariana Pineda* es, si no su primera obra, una de las más tempranas, exagerando incluso al declarar que tenía sólo veinte años cuando la escribió.<sup>[111]</sup> Está encantado, otra vez, con la labor de Lola Membrives, quien todavía a bastantes días del estreno «ya empieza a ser Mariana Pineda», y expresa su confianza en que la heroína granadina será otra magistral creación de la actriz argentina.<sup>[112]</sup>

La misma Lola Membrives confirma su estrecha identificación con ella, por su sangre andaluza y por su propio afán de superación. Persona de extraordinaria voluntad y energía, no podía por menos de admirar a Mariana, «una mujer que afronta todas las situaciones con entereza, que va al cadalso con paso firme, una mujer fuerte, sin lágrimas ni quejas».<sup>[113]</sup>

Momentos antes del estreno, que tiene lugar la noche del 12 de enero, Lola Membrives recibe en su camerino, sorprendida y emocionada, una gran cesta de flores con las banderas argentina y española entrelazadas. En la tarjeta se leen los nombres de los padres del poeta. Lorca explica a la prensa: «Mis padres me enviaron un cable para que le remitiera en sus nombres una cesta de flores a Lola. Fui a comprarla y merqué la más grande. Yo conozco a mis padres. No hubieran permitido, de comprar la cesta ellos, que hubiera en el cuarto de Lola ninguna más



grande. Le coloqué las banderas porque tampoco hubieran dejado que en el obsequio se escapara ese rasgo de confraternidad... En fin: creo que he interpretado bien a mis viejecitos...». Comentando estas palabras, el anónimo redactor de *Noticias Gráficas* subraya el amor profundo que manifiesta Lorca en todo momento por sus padres. Parece ser, sin embargo, que la idea de la canastilla no fue original de ellos sino del propio poeta, costándole la iniciativa —como Federico cuenta en una carta— «cien pesos».<sup>[114]</sup>

El estreno de *Mariana Pineda*, en honor y beneficio de Lola Membrives, constituye, si no un triunfo, un considerable éxito. La labor de la actriz gusta, y los decorados y figurines de Fontanals deslumbran.<sup>[115]</sup>

Pero no todos los críticos se decantan por la vía del elogio, y los que no son capaces de ver en *Mariana Pineda* el anuncio de un gran renovador dramático son vapuleados por el gordo y combativo Pablo Suero, el mejor y más entusiasta valedor que tiene Lorca entre los periodistas de Buenos Aires.<sup>[116]</sup> *La Prensa* consideraba que había sido un error montar esta temprana e inmadura obra después del éxito de *Bodas de sangre* y de *La zapatera prodigiosa*, justificando así los temores del poeta. Su juicio fue tajante: «En ningún instante puede ni sospecharse siquiera escuchando esta “Mariana Pineda” al futuro creador de las otras dos producciones».<sup>[117]</sup> *El Diario Español*, olvidando injustamente que *Mariana Pineda* era bastante anterior a *Bodas de sangre*, comparó desfavorablemente las dos obras, considerando que *Mariana Pineda* era una suerte de ballet ruso y no una obra de teatro. Entre líneas, se percibe el despecho que en algunas sensibilidades producía la inmensa fama adquirida por Lorca en Buenos Aires:

La crítica, al considerar completamente la obra del poeta español Federico García Lorca, se ha desengañado, porque ha sido como sobornado por el reflejo del elogio, que en todo niño causa admiración, hasta que la observación le convence de la exageración de su emoción. García Lorca, desde su juventud. Desde hace diez años, estaba definido. Poco ha progresado teatral y literariamente, pero si se hubiera dedicado a la «coreografía experimental», como la calificó la Pavlova, sería hoy celebrado y festejado universalmente.<sup>[118]</sup>

El redactor de *El Diario Español* quiere poner una vela a Dios y otra al diablo, pero no puede encubrir su mala fe. *Mariana Pineda* le ha dado la ocasión, que probablemente ya venía buscando, de lanzarse contra un poeta cuya asombrosa celebridad molesta a más de un periodista porteño.

### Lorca en Montevideo

El 18 de enero Lorca lee en casa de Lola Membrives —Rodríguez Peña, 375— los dos primeros actos de *Yerma*, publicándose en la prensa una nota según la cual, una vez terminada la obra, será entregada a la gran actriz para su estreno en el Avenida. El poeta quiere ofrecer la primicia de su nueva tragedia al pueblo argentino, que tanto le ha agasajado durante su estancia en Buenos Aires.<sup>[119]</sup>

Sin embargo, una carta de Lorca a sus padres, escrita poco antes del estreno de *Mariana Pineda*, parece demostrar que el asunto era más delicado. Según el poeta, la idea de Lola Membrives era que ella y Margarita Xirgu diesen a conocer simultáneamente la obra en Buenos Aires y Madrid. «Será una cosa preciosa y se verá la diferencia de público», comenta Lorca.<sup>[120]</sup> Cabe suponer que, con el doble montaje, esperaba satisfacer a ambas actrices.

El 20 de enero la temporada de Lola Membrives en el Avenida, que debió finalizar el 4 de febrero, queda bruscamente interrumpida: la actriz, agotada, ha caído enferma y, bajo consejo médico, se ve forzada a descansar. Se espera que podrá reanudar su labor en el Avenida el primero de marzo.<sup>[121]</sup>

En cuanto a la función de despedida en honor de Lorca, anunciada para el 27 de enero —llevaba tiempo afirmando que se iba a embarcar para España el 6 de febrero—, se prevé ahora que el acto de homenaje al poeta se celebre el día de la reaparición de la Membrives, ya que Lorca ha decidido quedarse más tiempo en Argentina. Entretanto, y como informa la prensa, pasará el mes de febrero «en el campo o en algún balneario», con el propósito de terminar *Yerma*.<sup>[122]</sup>

El balneario en cuestión no es otro que el hotel Carrasco de Montevideo. Acompañado de Juan Reforzo, Lorca llega a la otra gran ciudad rioplatense el 30 de enero, habiendo hecho la travesía en el *Ciudad de Buenos Aires*, uno de los dos vapores de la carrera que diariamente vinculaban ambas orillas de la desembocadura (el otro, claro está, se llamaba *Ciudad de Montevideo*). Al poeta le esperan en el muelle Enrique Díez-Canedo —ministro de España en Uruguay—, el poeta Emilio Oribe, el novelista Emilio Amorim (con quien Lorca ya ha hecho amistad en Buenos Aires), el periodista granadino José Mora Guarnido, el escultor Antonio Peña, el dibujante Elías, Nicolás Mesutti, propietario del teatro 18 de Julio, y varios representantes de la prensa.<sup>[123]</sup>

Si Lola Membrives, que ya se encontraba descansando en Montevideo, esperaba que en el hotel Carrasco terminara Lorca, por fin, *Yerma*, estaba equivocada de cabo a rabo. Asediado por los periodistas, jaleado por los intelectuales, artistas y escritores uruguayos, así como por la élite social de Montevideo, el poeta en absoluto se podrá entregar a su demorada tragedia, y menos en vista de que las fiestas de Carnaval están en su apogeo. Su éxito como conferenciante tampoco ayuda. En vez de la una anunciada, pronuncia tres, bien pagadas, en el teatro 18 de Julio, adonde afluye, pese a la canícula, un público ávido de oír al autor de *Bodas de sangre*: el 6 de febrero da «Juego y teoría del duende»; el 9, «Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre»; y el 14, «Un poeta en Nueva York». El éxito rebasa todas las previsiones.<sup>[124]</sup>

Por otro lado, hay que preguntarse si Lorca quería realmente terminar *Yerma* en circunstancias de casi secuestro por parte de la voluntariosa actriz argentina. Parece indudable que se sentía molesto ante la insistencia de la Membrives, quien, según le cuenta a sus padres, «cifra en esta obra todo su negocio de la próxima temporada».<sup>[125]</sup> Enrique Díez-Canedo, con quien casi seguramente habló Lorca de su dilema, recordaría después el «aire de fugitivo» que tenía el poeta estos días cuando lograba escaparse del cerco al que le tenían sometido: «Huía, literalmente. Huía de una actriz, digamos de una gran actriz, empeñada en sonsacarle la tragedia prometida a otra, a la que primeramente creyó en él...».<sup>[126]</sup>

El testimonio del hijo del matrimonio Reforzo Membrives arroja alguna luz sobre el proceder de Lorca ante la embarazosa situación en que se encontraba. Según el doctor Reforzo, el poeta le diría a su padre que, cuando Cipriano Rivas Cherif supo que iba a dar la obra a Lola Membrives, se había puesto urgentemente en contacto con Enrique Díez-Canedo. Motivo: rogarle que interviniera con energía para que Lorca sólo diera *Yerma* a la Xirgu. Lorca incluso le daría a entender a Reforzo que, toda vez que Rivas Cherif era cuñado de Manuel Azaña, podría haber consecuencias graves para su carrera de dramaturgo de no ser entregada la obra en exclusiva a la actriz catalana. Reforzo, consternado, transmitiría la noticia a su mujer, quien, hondamente irritada, pero resignada, aceptaría lo inevitable: que la Xirgu —a quien por más señas respetaba como actriz, sin ser amiga suya— estrenara la obra. No cuesta trabajo comprender que para Lola Membrives, que acababa de lanzar a Lorca a la fama como dramaturgo, aquel contratiempo suponía un duro golpe.

Probablemente un golpe nunca olvidado.<sup>[127]</sup>

Parece indudable que tan desagradable episodio tendría lugar después de

volver Lorca a Buenos Aires, ya que el primero de marzo, fecha de la reaparición de Lola Membrives y su compañía en el Avenida, el cartel anunciaba que la gran actriz estrenaría *Yerma* «en los primeros días de abril próximo».<sup>[128]</sup>

Otra razón por la cual Lorca no podrá entregarse a *Yerma* durante su estancia en Montevideo es el hecho de estar trabajando en estos momentos en su versión de *La dama boba* de Lope de Vega para la actriz Eva Franco y, también, en el *Retablillo de don Cristóbal*, obrita de muñecos que quiere estrenar, retocada, antes de embarcar para España.

Lorca ha llegado a tener tanta amistad con Enrique Amorim, dos años menor que él, en Buenos Aires, que le llamaba su «confidente».<sup>[129]</sup> Amorim —generoso, vitalista, incansable viajero y dueño ya de una reputación internacional como novelista, que crecerá este mismo año con la publicación de *El paisano Aguilar*— contribuye con éxito a romper el cerco que no sólo Lola Membrives sino la sociedad de Montevideo le tienen puesto al famoso granadino.

De este cerco dará fe no sólo José Mora Guarnido en su biografía del poeta,<sup>[130]</sup> sino un reportaje publicado en la prensa local aquel 12 de marzo. El periodista, gracias a Enrique Amorim, ha logrado finalmente acceder al poeta, el cual, casi literalmente asediado por admiradores de toda laya, vaga por las penumbras de la larga galería del hotel. Según el reportero, Lorca le explica: «Me trajo secuestrado la Membrives, que está esperando mi drama, y se puso a luchar como un gigante para librarme del secuestro de la sociedad porteña... Pero ahora resulta que llego a Montevideo y son ustedes los complotados que luchan como gigantes por librarme del secuestro de la Membrives para secuestrarme ustedes».<sup>[131]</sup>

El primer día de su llegada al hotel Carrasco, Lorca había comido con Amorim y el poeta Alfredo Mario Ferreiro. Después, Amorim les había llevado en su potente coche a través de la ciudad, con rumbo a la célebre playa Atlántida. Mario Ferreiro recogería en un artículo las reacciones del granadino ante el paisaje, sus comentarios literarios y sus exageraciones —¿dijo realmente Lorca que La Barraca había actuado en el Toboso, en honor de Dulcinea?— y, sobre todo, su horror a la muerte:

Avanzan por el medio de la callejuela dos caballos montados. Detrás de ellos, dos niñitos con unas ramitas a guisa de rebenques, azuzan las bestias.

—¡Vivo rodeado de la muerte! —exclama de pronto Federico—. De muerte, de muerte física. De mi muerte, de la tuya y de la de éste. ¿Comprendes? ¡Ah, y lo

que escribo! Lo que escribo. Fíjate que mi próximo libro tendrá trescientas páginas. Un bloque así (y hace la forma con sus manos pequeñas) ... Un bloque así de versos. Dime: ¿por qué me ronda la muerte? ¿Qué necesidad tengo yo de la muerte de esos niños que van tras los caballos? ¿He venido para eso? Suponte que esos caballos les descarguen una coz.

El libro al que se refiere el poeta es *Introducción a la muerte*, título sugerido, según Luis Rosales, por Pablo Neruda.<sup>[132]</sup> El tomo no será editado en vida del autor, y gran parte de sus composiciones pasarán a integrar el póstumo *Poeta en Nueva York*. Al cuantificar el número de páginas en trescientas, cabe pensar que, más que dar una idea precisa del tamaño del manuscrito, exageraba según una fórmula popular tradicional (las heridas que manchan la blanca pechera del compadre del «Romance sonámbulo» se metamorfosean, recordémoslo, en «trescientas rosas morenas»).

Llegados a la playa, Lorca empieza a recitar, ante el asombro y el embeleso de sus dos amigos, poemas del proyectado libro, entre ellos la *Oda a Walt Whitman*. «Dos horas duró aquello — escribe Mario Ferreiro—. Dos horas que se encerraron en poquitos minutos. El mar se fue cambiando los colores; era la noche, y no atinábamos a nada. Si hay un recuerdo perdurable en nosotros —que lo diga Amorim—, será este 30 de enero a las 19 horas, en la playa Atlántida». Durante el trayecto de vuelta, Lorca recita sin parar versos de Juan Ramón Jiménez y de Antonio Machado. Son ya las diez de la noche. «Desde las 12 —apunta el periodista— andábamos con el gitano».<sup>[133]</sup>

La amistad de Enrique Amorim con Lorca ha quedado captada en algunas instantáneas tomadas durante su estancia en Montevideo: Federico llevando la blusa marinera a rayas que le ha regalado el novelista; Federico delante del espléndido coche del amigo; Federico con Amorim y su hermano. Alguna va dedicada a la mujer de Enrique, Ester Haedo, a quien adora el poeta. Y también se le debe a Amorim una de las pocas secuencias filmadas de Lorca que se conocen, brevísimo fragmento en el cual un sonriente y gracioso Federico entrega una obra, con casi toda seguridad *La zapatera prodigiosa*, a Juan Reforzo.<sup>[134]</sup>

Entre los escritores a quienes trata en Montevideo, además de los ya mencionados, hay que señalar a Julio J. Casal, fundador de la importante revista literaria coruñesa *Alfar* (1926-1927, luego trasplantada, con Casal, a Uruguay), José María Fernández Colmeiro, Luis Gil Salguero, Juvenal Ortiz y Saralegui, Fernando Pereda, Carlos Sabat Ercasty y la poetisa Juana de Ibarbourou.<sup>[135]</sup> Esta última recordará a Lorca paseándose por la ciudad vestido del mono de La Barraca,

«desafío de muchacho a los convencionalismos».<sup>[136]</sup> En cuanto a su viejo amigo de Granada José Mora Guarnido, a quien ya vio brevemente al llegar a Montevideo unos meses antes, éste sólo logra entrevistarse a duras penas con el secuestrado autor de *Bodas de sangre*.<sup>[137]</sup>

Lorca vivió parte de su estancia uruguaya en la legación de España con Enrique Díez-Canedo y su mujer. Allí le organiza el diplomático el 2 de febrero un cóctel al cual asiste la intelectualidad local, y allí Lorca les ayuda a las hijas de la familia —María Luisa y María Teresa— en la preparación de sus disfraces de Carnaval, sobre diseños de Manuel Fontanals. En el álbum de María Luisa el poeta estampa el poema «Cazador», de *Canciones*, y un bello dibujo de la serie de los marineros.<sup>[138]</sup> La esposa de Enrique Díez-Canedo, Teresa Manteca Ortiz, escribe a Vicenta Lorca el 9 de febrero para ponerla al corriente del gran éxito que está teniendo su hijo en Montevideo y adjuntarle recortes de prensa y fotografías. Le ha llamado la atención el extraordinario cariño con que Federico habla de su madre. En un almuerzo de sociedad que se le ofreció unos días antes, cuando le preguntan si se iba a casar, el poeta contestó: «Mis hermanos sí, que se casen, pero yo, *soy de mi madre*».<sup>[139]</sup> La respuesta expresaba, sin duda, una honda realidad afectiva, y hace pensar en la dedicatoria que un año después estamparía el poeta en una fotografía de él con su madre, sacada por Eduardo Blanco-Amor: «Para Eduardo, con la que yo más amo en el mundo».

Un redactor de *La Mañana* de Montevideo, fijándose en el hecho de que todo el teatro de García Lorca conocido giraba «en torno de mujeres que se hacen símbolos», le hace una pregunta que probablemente no se esperaba. Pregunta penetrante. ¿Por qué ha elegido el poeta a mujeres y no a hombres?:

García Lorca me mira como sorprendido de tal pregunta.

—Pues yo no me lo he propuesto.

Luego, como volviendo de un sueño, agrega:

—Es que las mujeres son más pasión, intelectualizan menos, son más humanas, más vegetales; por otra parte, gran dificultad encontraría un autor para dar sus obras si los héroes fueran hombres. Hay una crisis lamentable de actores, buenos actores, se entiende.<sup>[140]</sup>

Es un buen ejemplo de la imposibilidad en que se encontraba el poeta en público ante preguntas que, de ser contestadas sinceramente, le habrían acarreado

infinitos problemas. Ni en *El público* ni en *Así que pasen cinco años* son protagonistas las mujeres. Lorca había explicado unos momentos antes que *El público* era «una pieza para no ser representada, y un poema para ser silbado», sin ser más explícito. Ahora, en la necesidad de reaccionar rápidamente ante la aguda pregunta del periodista, rehúye hablar de su obra «secreta», e improvisa una contestación en absoluto convincente. Estamos otra vez frente al Lorca que tiene que encubrir las escondidas fuentes de su inspiración.

Antes de abandonar Montevideo, cumple con un casi sagrado deber: visitar el cementerio de Buceo para rendir homenaje a la memoria del pintor Rafael Pérez Barradas. «Fue un día triste y lluvioso —recuerda Mora Guarnido—, como previamente elegido para tal circunstancia». En una fotografía del acto le acompañan, además de Mora, el hermano de éste, Marino, Alfredo Mario Ferreiro, Julio L. Casal, Carlos Sabat Ercasty, Enrique Díez-Canedo, Antonio Ignacio Pérez Barradas —hermano del malogrado pintor—, Emilio Oribe, Luis Gil Salguero y varios más. «Formamos círculo en torno al trozo de tierra de la tumba de Barradas —continúa Mora—, y el poeta en silencio fue arrojando un puñado de humildes florecillas. Ninguna solemnidad, ni el menor aparato, sino un sencillo y callado acto de recordación y de meditación».<sup>[141]</sup>

El 16 de febrero Lorca embarca en el vapor de la carrera que le devolverá a Buenos Aires, donde le espera con impaciencia la actriz Eva Franco. Al día siguiente escribe a sus padres, contándoles sus éxitos en Montevideo. Con sus conferencias, a teatro lleno, ha ganado mucho dinero. Ya les ha mandado 15.000 pesetas, a las cuales ahora seguirán otras 8.000. Es una cantidad muy considerable. «Este dinero podéis naturalmente disponer de él —dice— porque es vuestro y mamá y papá pueden gastarlo todo si les viene en gana». Y añade: «Bastante habéis gastado vosotros en mí». En cuanto a su arreglo de *La dama boba* para Eva Franco, también está contento porque estima que cobrará en concepto de derechos «bastantes pesetas», como así fue, en efecto. Ya ha sacado el pasaje para el barco, que zarpará el 6 de marzo. Se irá con una mezcla de tristeza y alegría. Con alegría porque verá otra vez a su familia. Con tristeza porque ha tenido en ambas ciudades del Plata «verdaderas apoteosis» inolvidables... y eminentemente rentables. En Buenos Aires y Montevideo, insiste, «tengo mi porvenir económico pues aquí puedo ganar el dinero que jamás ganaré en España». Si Lorca tuvo que depender económicamente durante muchos años de su padre, ahora que va ganando dinero quiere afianzar su éxito, y que éste sea cada vez mayor. Las constantes referencias al respecto en las cartas a su familia demuestran que se trata casi de una obsesión.<sup>[142]</sup>

### Otra vez en Buenos Aires

De vuelta en la capital argentina, Lorca lee a Eva Franco y su compañía, en el teatro de la Comedia, la versión de *La dama boba* en la cual lleva trabajando varios meses.<sup>[143]</sup> Durante las dos semanas que transcurren antes del estreno, la prensa se ocupará largamente de la ambiciosa empresa de Eva Franco de dar vida a la obra de Lope. Manuel Fontanals ha convertido el teatro en una atrevida copia del Corral de la Pacheca, para dar sabor de época al montaje, y el poeta, que insiste en que no ha hecho sino suprimir algunos versos del original, se ocupa de la parte musical de la puesta en escena, montando varios bailes y canciones del siglo XVII, y colaborando estrechamente con el improbablemente apellidado Carlos Calderón de la Barca, director de la compañía de Eva Franco.<sup>[144]</sup>

La reaparición de Lola Membrives el primero de marzo es acogida calurosamente por público y crítica porteños. Se ofrece un programa atractivo, dedicado a modo de homenaje y despedida a Lorca: primer acto de *La zapatera prodigiosa*, cuadro final de *Bodas de sangre*, tercera estampa de *Mariana Pineda* y lectura, por el poeta, de dos cuadros de *Yerma* (primer cuadro de la obra y primer cuadro del segundo acto).

Antes de lanzarse a la difícil hazaña de una lectura pública —aventura prácticamente desconocida en Buenos Aires—, el poeta promete desde el escenario del Avenida que *Yerma* será estrenada por Lola Membrives en abril, como primicia que él quiere ofrecer a los que tan cariñosamente le han apoyado durante su estancia en la capital. Ha sido, reconoce, terriblemente difícil decidirse a partir: «Y es... que Buenos Aires tiene algo vivo y personal: algo lleno de dramático latido, algo inconfundible y original en medio de sus mil razas que atrae al viajero y lo fascina. Para mí ha sido suave y galán, cachador y lindo y he de mover por eso un pañuelo oscuro de donde salga una paloma de misteriosas palabras en el instante de mi despedida».<sup>[145]</sup>

El piropo halaga profundamente al numerosísimo público que, así preparado, escucha fascinado «en medio de un silencio tan atento como respetuoso» la lectura.<sup>[146]</sup> Terminada ésta, tanto el auditorio, que se ha mantenido suspenso ante la fuerza comunicativa del poeta, como Lola Membrives y toda su compañía, prorrumpen en un prolongado aplauso. Lorca da las gracias y promete dejar montadas antes de salir para España aquellas escenas de la obra que por su complejidad más necesitan de su intervención personal.<sup>[147]</sup> Parece claro, pues, que



el poeta aún no le ha comunicado a Lola Membrives la mala noticia que le tiene reservada.

La noche siguiente es el estreno de *La niña boba* —así, tomándose cierta licencia, Eva Franco y Lorca han rebautizado la obra de Lope—, en representación especial para la prensa, que la recibe con casi unánime entusiasmo, ensalzando la escenografía de Fontanals y la aportación del poeta. El 4 de marzo el público porteño rubrica con su aprobación la labor de Eva Franco y su compañía e insiste en que la actriz y Lorca le dirijan la palabra. El poeta dedica los aplausos a la memoria de Lope de Vega, «monstruo de la naturaleza y padre del teatro», así como a todos los que han colaborado en el montaje.<sup>[148]</sup> Otra vez es Pablo Suero quien mejor sabe calibrar el trabajo de Lorca. Si éste ha desbrozado la pieza de monólogos farragosos y pasajes oscuros, es en la puesta en escena donde mejor se aprecia su contribución al espectáculo:

Le ha dado un ritmo nuevo, una gracia alada a las escenas y a los movimientos de las figuras, imponiéndoles una gracia estereotipada y mecánica de muñecos. No de otro modo se ponen en los modernos teatros del mundo las comedias y farsas clásicas hoy. García Lorca ha puesto al servicio de nuestros comediantes toda su ciencia de director de «La Barraca», y el resultado no puede ser más halagüeño.<sup>[149]</sup>

Suero había captado bien la influencia sobre el montaje de la experiencia de Lorca con *La Barraca*. Era indudable. Más de cincuenta años después Irma Córdoba —que hace el papel de Clara— recordará la intensidad con que el poeta les hacía ensayar sus papeles, insistiendo sobre el exacto cronometraje de los movimientos y velando cuidadosamente por la dicción de los actores.<sup>[150]</sup>

En cuanto a Eva Franco, ha recordado el fondo de timidez que a pesar de su brillante personalidad pública siempre ostentaba Lorca. El comentario no tiene desperdicio, pudiendo confrontarse con los que tenemos de otras muchas fuentes:

Me dijo una vez que tenía pudor de que le vieran, que se sentía espiado. Hasta tal punto era así, que siempre me llamó la atención en una persona con tanta magia y espontaneidad, con tanto duende, que nunca improvisara. Salía todas las noches a decir algo, pero siempre con un papelito.<sup>[151]</sup>

El 10 de marzo se anuncia que al no haber podido Lorca terminar *Yerma*, Lola Membrives estrenará en su lugar *Así que pasen cinco años*, que el poeta le acaba de leer y que le ha gustado mucho.<sup>[152]</sup> Por las mismas fechas Lorca lee la obra a Pablo

Suero, ya uno de sus mejores amigos en Buenos Aires. Suero ha quedado impresionado ante la revelación de la «leyenda del tiempo». ¿Se atreverá Lola Membrives a montarla? No lo sabe, aunque no duda en afirmar que es «lo mejor de García Lorca» y que «abre sobre el teatro actual, ahogado entre las fórmulas y desvanecido en la pátina de lo gastado, una boca de nueva y misteriosa luz, un plano de nuevas posibilidades».<sup>[153]</sup>

Pero Lola Membrives, pese a su inicial entusiasmo, no montará la genial «leyenda» del granadino.

### Los últimos días

El 10 de marzo *Crítica* publica una entrevista mantenida con Lorca por José R. Luna. Es una de las más incisivas jamás hechas al poeta, quien, quizá porque se aproxima a paso de gigante la fecha de su salida de Buenos Aires, se presta a hacer algunas confidencias.

La entrevista se abre con una declaración de Lorca sobre la doble vida que lleva la mayoría de las personas: la vida pública, que corresponde a la imagen deseada, y la vida «gris, agazapada, torturante, diabólica» que dicha mayoría «trata de ocultar como un feo pecado». Mientras habla así, el poeta fija sus ojos en los de Luna, quien, como buen periodista que es, buscará a través de la entrevista calar en el aspecto «oculto» del gran poeta.

Recuerdos de Fuente Vaqueros, de la Vega de Granada, de su «primer asombro artístico» al descubrir en el nuevo arado de su padre un mosaico romano con, tal vez, los nombres de los pastores Dafnis y Cloe: el poeta se regodea al identificar el origen del «complejo agrario» sin el cual no habría podido escribir *Bodas de sangre* ni estaría ahora trabajando en *Yerma*. «En la tierra encuentro una profunda sugestión de pobreza —dice—. Y amo la pobreza por sobre todas las cosas. No la pobreza sórdida y hambrienta, sino la pobreza bienaventurada, simple, humilde, como el pan moreno».

Luna se da cuenta de que Lorca tiene, efectivamente, dos vidas: la que vive para sus amigos —la pública, brillante, dinámica—, y otra oscura, angustiada, sobre la cual flota un «espíritu trágico» y una omnipresente obsesión con la muerte. Cuando se manifiesta ésta, al referirse Lorca a los viejos, el periodista comenta,

asombrado: «García Lorca es un muchacho alegre, despreocupado hasta de sí mismo. Pero acaba de nombrar a la muerte y su rostro se ha transfigurado». Era una transfiguración que observarían todos los amigos del poeta, constatando cómo solía pasar repentinamente de la más bulliciosa alegría al más penoso silencio, los ojos vueltos para adentro, atisbando nadie sabía qué paisaje de desolación. Lorca sigue:

—La muerte... ¡Ah!... En cada cosa hay una insinuación de muerte. La quietud, el silencio, la seriedad, son aprendizajes. La muerte está en todas partes. Es la dominadora... Hay un comienzo de muerte en ratos que estamos quietos. Cuando estamos en una reunión, hablando serenamente, mirad a los botines de los presentes. Los veréis quietos, horriblemente quietos. Son piezas sin gestos, mudas y sombrías, que en esos momentos no sirven para nada, están comenzando a morir... Los botines, los pies, cuando están quietos, tienen un obsesionante aspecto de muerte.

Y el poeta recuerda otra vez su infancia en Fuente Vaqueros:

No puedo estar con los zapatos puestos, en la cama, como suelen hacer los tofos [*sic*] cuando se echan a descansar. En cuanto me miro los pies, me ahoga la sensación de la muerte. Los pies, así, apoyados sobre sus talones, con las plantillas hacia el frente, me hacen recordar a los pies de los muertos que vi cuando niño. Todos estaban en esta posición. Con los pies quietos, juntos, con zapatos sin estrenar... Y eso es la muerte.

La entrevista termina con otra alusión a la doble vida del poeta. Lorca declara —así como ha hecho, o hará, hablando con Eva Franco— la vergüenza que le produce ser hombre famoso, ver su nombre expuesto en las carteleras de los teatros. Es, dice, «como si dentro de mí se desdoblara una segunda persona, enemiga mía, para burlarse de mi timidez desde todos estos cartelones». Hablaba en serio, ya que sus palabras corresponden estrechamente a las pronunciadas en la ocasión del estreno de *Mariana Pineda* en Granada en 1927.\*

**\* Véanse pp. 623-624.**

El conflicto era, indudablemente, grave: búsqueda de la fama por n lado —para ser querido, como explica aquí— y temor ante el peligro de ser descubierto en su intimidad por una masa de gentes incomprensivas.<sup>[154]</sup>

Tales eran los dones del poeta, sin embargo, que pocas personas se habrían

dado cuenta, al ver sus actuaciones en público, de que era un hombre en guerra civil consigo mismo.

A Federico le quedan ya poquísimos días en Buenos Aires. El 15 de marzo Eva Franco ofrece a los actores porteños una representación especial de *La niña boba*, dedicada a Lola Membrives, y, en uno de los entreactos, Lorca lee un apasionado discurso sobre el teatro contemporáneo. Como ha venido haciendo durante su estancia en la capital, arremete una vez más contra el teatro burgués, contra quienes sólo piden del teatro que produzca ganancias. En el teatro de gran público, arte y ganancia deben ser compatibles. Para ello hacen falta responsables directores de escena. Sólo así recobrará el teatro su autoridad.<sup>[155]</sup>

La prensa había anunciado el 19 de febrero que Lorca, antes de embarcar el 6 de marzo para España —la fecha sería luego prorrogada— proyectaba montar una representación de títeres, para la cual ya había encargado muñecos al pintor Ernesto Arancibia. Programa: una tragedia antigua, un entremés de Cervantes y una obra propia.<sup>[156]</sup> Unos días después ya se sabían más detalles: se montarían un trozo de *Las Euménides*, de Esquilo; *Los dos habladores*, de la escuela cervantina —pieza que Lorca conoce a fondo, por haberla representado no sólo en su casa granadina en 1923, en la fiesta de los Reyes Magos, sino con La Barraca—; y «una pieza especial para el caso escrita por el mismo García Lorca y en la que los muñecos se ocuparán de cosas de Buenos Aires».<sup>[157]</sup> Se trata del *Retablillo de don Cristóbal*, cuyo manuscrito está dedicado a Gabriel Manes, «con un abrazo muy fuerte de su amigo Federico García Lorca».<sup>[158]</sup>

El acto, que constituye la última aparición de Lorca ante el público del Avenida, empieza hacia las dos de la madrugada del 26 de marzo, después de la representación de la noche. Se abre el espectáculo con un diálogo entre Lorca y don Cristóbal en el cual ambos recuerdan aquella tarde de 1923 en Granada cuando, con la ayuda de Manuel de Falla, los muñecos entretuvieron a una sala llena de niños ricos y pobres. El plato fuerte de la noche lo constituye el estreno del *Retablillo*. Los decorados son de Manuel Fontanals, Jorge Larco y Arancibia. La concurrencia —formada exclusivamente por amigos del poeta, periodistas y «artistas de todo orden»— acoge la obrita con alegría, riendo espontánea y regocijadamente cada nueva palabrota o picardía.<sup>[159]</sup> Especialmente celebradas son las alusiones que hace don Cristóbal a la distinta forma de roncar de varias personalidades conocidas del público porteño y en su mayoría presentes en la sala: Octavio Ramírez, Edmundo Guibourg, Oliverio Gironde, Pablo Suero, Nalé Roxlo, Amado Villar, Pablo Neruda, Pablo Rojas Paz, Raúl González Tuñón, Norah Lange y algún otro. Y estallan carcajadas cuando el famoso manipulador de la cachiporra se refiere a la tendencia

de cierto crítico teatral, conocido de todos, a dormirse durante los estrenos:

El crítico del Diario

ronca de modo extraordinario,

y el crítico del Diario Español

ronca toda la función y en medio de ella se le cae el bastón

y hace pompón.<sup>[160]</sup>

En estos últimos días antes de su salida para España, María Molino Montero visita al poeta en el teatro Avenida, donde en unas mesas colocadas en un pasillo se exponen los numerosísimos regalos que se le van haciendo, entre ellos muchos objetos de plata. Federico está encantado, pensando en la sorpresa de su madre, para quien, además, así como para otros miembros de su familia, ha hecho infinitas compras.<sup>[161]</sup>

Aún hay tiempo para que pronuncie algunas palabras en un acto de homenaje a la actriz Camila Quiroga, celebrado el 26 de marzo. Con el pie en el estribo el poeta manifiesta hasta qué punto se siente identificado con lo argentino. Al terminar de hablar, parte de la concurrencia prorrumpe con un «¡Viva España!».<sup>[162]</sup>

Lorca odia las despedidas... y despedirse de Buenos Aires es duro. En casa de Pablo Neruda, en vísperas de la partida, explica: «He andado meses por Nueva York, y, al partir, lo hacía casi contento... ¡Vería a mis queridos amigos de Madrid de mi corazón!... Ahora, con ansias de estar entre los míos, me parece que dejo algo de mí en esta ciudad bruja. En poco tiempo me he hecho amigos que me parecen de años». Y añade: «Por favor, mañana, en el barco, estaréis todos alegres. Haremos de cuenta que me voy al Tigre, que nos volveremos a ver al otro día».<sup>[163]</sup>

El 27 de marzo Lorca, Fontanals y la hija de éste, Rosa María, embarcan en el *Conte Biancamano*. Una concurrencia numerosísima se congrega en la dársena Norte para despedirles. «Una despedida con un “hasta luego” —apunta *Crítica*—, porque aquí ya se desea que vuelvan y ellos lo han prometido».<sup>[164]</sup>

Antes de separarse de sus amigos con su «hasta luego» de siempre, Federico tiene un detalle característico, que gustaba de evocar el poeta Amado Villar:

Después de mostrarse con aire preocupado y misterioso, nos entregó un paquete:

—¡Esto es para seguir la fiesta! —nos dijo.

Podían haber sido bombones o caramelos, o cosa por el estilo. Pero cuando abrimos el paquete, Pablo Neruda y yo comprobamos que no era eso. El paquete contenía un montón fabuloso de billetes, dinero en efectivo..., «para seguir la fiesta», que gastamos durante varios días a partir de la despedida, de fiesta en fiesta, de función en función, para cumplir con su pedido.<sup>[165]</sup>

La prensa recoge la noticia de que, de vuelta en España, Lorca y Fontanals piensan formar su propia compañía para cultivar un teatro artístico, «no limitándose a un solo género —comenta *La Nación*— sino abarcando varios, a un mismo tiempo la breve pieza musical y el cuadro coreográfico, basados en el rico y diverso folklore español».<sup>[166]</sup> Durante los próximos dos años Lorca no abandonará la idea de hacerlo, pero muchas circunstancias le impedirán llevarla a cabo.

El 29 de marzo la prensa anuncia que ha dejado con Lola Membrives el texto de *Así que pasen cinco años*, cuyo estreno se da como seguro. La actriz declara que al principio no se sentía con valentía suficiente para montar la obra sin la presencia del autor, pero que ahora confía en poder realizar tarea tan exigente.<sup>[167]</sup> Al día siguiente, sin embargo, se recoge la noticia de que ha cambiado de parecer, con la excusa de que no hay tiempo para preparar el estreno antes de que se termine la temporada.<sup>[168]</sup> Cabe inferir que, todavía cansada, Lola Membrives no se sentía con fuerzas suficientes para afrontar sola aquel reto. Durante el resto de la temporada, bastante mediocre, que terminará el 14 de mayo, repondrá siete veces *Bodas de sangre* y *La zapatera prodigiosa* (más el «fin de fiesta» ideado por Lorca), y cuatro *Mariana Pineda*.<sup>[169]</sup>

En total, incluyendo la gira por provincias y Montevideo de julio-agosto-septiembre de 1933, *Bodas* ha tenido unas ciento cincuenta representaciones; *La zapatera*, unas setenta; y *Mariana Pineda* muchas menos, unas veinte.<sup>[170]</sup> En cuanto a *La niña boba*, su éxito ha sido extraordinario y las representaciones han llegado casi a las doscientas.<sup>[171]</sup> Todo ello ha significado para el poeta no sólo el lanzamiento a una fama cuyos ecos han llegado a España, sino unos ingresos importantísimos.

Al despedirse de Buenos Aires, Lorca tendría sin duda la sensación de que su carrera como dramaturgo estaba ya asentada sobre cimientos muy sólidos.

El 30 de marzo el *Conte Biancamano* atraca en Río de Janeiro, donde Alfonso Reyes acude otra vez a abrazar al poeta, entregándole una caja de cristal con unas espléndidas mariposas tropicales de distintos tamaños y variados colores.<sup>[172]</sup>

Luego es la travesía del Atlántico rumbo a una España, donde, desde su partida seis meses antes, la situación política ha venido empeorando notablemente, y no menos en Granada.

1934

### De vuelta en España

El *Conte Biancamano* atraca en Barcelona el 11 de abril y, sin perder tiempo, Lorca se traslada a Madrid, con toda probabilidad en tren.<sup>[1]</sup> En seguida conecta con él allí su amigo Miguel Pérez Ferrero, del vespertino *Heraldo de Madrid*, que, el 14, coincidiendo con el tercer aniversario del advenimiento de la Segunda República, publica la primera entrevista con el poeta después de su regreso de Argentina.

Pérez Ferrero había visitado a Federico en la casa de su familia, en la calle de Alcalá, donde le encontró ordenando un imponente montón de recortes traídos de América. Ante esta evidencia —y las noticias que durante aquellos meses habían llegado a la redacción del diario—, el periodista no duda de que Lorca ha sido, por tierras rioplatenses, un incomparable embajador de España y de su cultura.<sup>[2]</sup>

La Barraca había estado en el Protectorado marroquí por estos mismos días actuando en Ceuta, Tetuán y Tánger,<sup>[3]</sup> y otra vez en Madrid es jubiloso el reencuentro de los faranduleros con Federico. Un día, en la Residencia, mientras se dirige al Auditorium con Rafael Rodríguez Rapún, Luis Sáenz de la Calzada topa de repente con el poeta. Lleva un traje argentino de hilo o lino blanco, de corte nunca visto en Madrid, y viene morenísimo. Ante tal aparición, Luis piensa en seguida en un verso hablado por la Sombra, es decir por Lorca, en *La vida es sueño*: «Yo fui pálida tez del caos».<sup>[4]</sup> Federico había vuelto con mucho dinero y unas ganas tremendas de gastarlo, con la sonrisa en los ojos mientras, con su habitual generosidad, invitaba a todos.<sup>[5]</sup> Pero la felicidad del poeta queda empañada por la noticia de la muerte de Conchita Polo, el 5 de abril. Una de las mejores actrices de La Barraca, la muchacha había contraído una anemia perniciosa a consecuencia de un régimen impuesto por ella misma para combatir su tendencia a engordar: fue, pues, una muerte absurda. La Barraca estaba entonces en el teatro Princesa



(después, María Guerrero), y se suspendieron las representaciones.<sup>[6]</sup>

Gracias a la vuelta del poeta, los ensayos del *Burlador de Sevilla* y de la *Égloga de Plácida y Victoriano* —las novedades de La Barraca— adquieren un ritmo más dinámico.<sup>[7]</sup>

Son días en que la tensión sociopolítica aumenta vertiginosamente. Las derechas acaban de reinstaurar la pena de muerte, gesto que disgusta profundamente a los liberales y, podemos estar seguros de ello, a Lorca;<sup>[8]</sup> durante abril el Gobierno amnistiará al general Sanjurjo, promotor de la rebelión antirrepublicana de agosto de 1932, y a José Calvo Sotelo, que vuelve desde París imbuido de las ideas corporativistas de Charles Maurras y poco después funda el Bloque Nacional;<sup>[9]</sup> la CEDA de Gil Robles crece imparable, y el 22 de abril celebrará en El Escorial un multitudinario mitin de sus masas juveniles, la JAP (Juventud de Acción Popular);<sup>[10]</sup> mientras por otro lado Falange Española de las JONS no se para en barras y se vuelve cada vez más violenta y provocadora.<sup>[11]</sup> En el Parlamento los cedistas trabajan incansablemente para la derogación de la Ley de Términos Municipales, uno de los grandes logros de la legislación anterior, que favorecía a las clases campesinas, y consiguen su meta durante el mes de mayo.<sup>[12]</sup>

Desde el punto de vista de los demócratas, es un panorama desolador y altamente preocupante.

Antes de sumergirse plenamente otra vez en la vida madrileña, Lorca vuelve a Granada para las fiestas de Semana Santa, como solía hacer siempre que podía. En Granada, como en el resto de España, la pasión política se ha exacerbado, con frecuentes enfrentamientos entre la clase obrera y las autoridades derechistas. El 16 de abril, como prolegómeno del acto de El Escorial, la Juventud de Acción Popular local organiza un ruidoso mitin durante el cual uno de los diputados de la CEDA a Cortes por Granada, Julio Moreno Dávila, expresa su desprecio al Parlamento.<sup>[13]</sup> La llegada de Federico se recoge el 22 de abril en *El Defensor*, que manifiesta que «García Lorca ha quedado consagrado en América como el más alto representante de la moderna lírica española» y añade que «vuelve lleno de emoción y de gratitud. Sea bien venido».<sup>[14]</sup> En cuanto al diario católico *Ideal*, no menciona la presencia del famoso poeta.<sup>[15]</sup>

En Granada se sabía ya del extraordinario triunfo de Lorca en Buenos Aires por un reportaje enviado desde Argentina y publicado por *El Defensor* el 9 de marzo. En él se daba detallada cuenta de la estancia del poeta en la capital argentina. «El nombre sonoro de Federico García Lorca es el nombre que actualmente brilla sobre

todos los nombres en Buenos Aires —escribía Darío Fernández—. Con este granadino, gran poeta español, nos envió España hace unos meses un dramaturgo casi anónimo, y la Argentina, Buenos Aires, lo devuelve a España unido por la más cálida adhesión y elogio y ya definitivamente consagrado Señor de la Escena». De asombrosa calificaba Fernández la personalidad del «muchachón alegre y triste, cordial, hablador y distraído, que es Federico García Lorca... poeta, dramaturgo excelso, actor, músico, conferenciante y un poco pintor». Y el mejor índice de su triunfo, según el periodista, se encuentra en el hecho de que, cuando los demás teatros de Buenos Aires están casi vacíos, debido a ser época de plena canícula, sigue llenándose noche tras noche el Avenida. Jamás se ha visto un éxito tal. Y es un éxito, como no deja de señalar Fernández, no sólo español sino granadino.<sup>[16]</sup>

Hay que suponer que la noticia de tal triunfo provocó no pocas envidias en Granada, donde, según los entendidos en la materia, se ha reservado tradicionalmente, para los hijos de la ciudad que triunfan fuera, un soterrado odio.

Varias personas han recordado la vuelta de Federico a Granada entonces. El poeta estaba eufórico al hallarse otra vez en su patria chica. Ante el pintor Miguel Ruiz Molina, al pedirle éste que le cuente sus experiencias por América, Lorca exclama: «Calla, Miguelito, calla. ¡Qué alegría! ¡Dios me ayuda! ¡Es milagroso! Todas aquellas “chuminás” que soportabais los amigos... ¡allí, a teatro lleno!».<sup>[17]</sup>

A otro amigo, José Navarro Pardo —arabista, miembro del Rinconcillo durante los días heroicos, terrateniente y político local conservador—, Lorca también le confiesa que en Argentina ha tenido tanto éxito, tanta suerte, que era obligada la creencia en Dios. «¡José, tengo que creer! —repetía—, ¡no tengo más remedio que creer!».<sup>[18]</sup>

Este recuerdo de José Navarro Pardo, recogido por Agustín Penón en 1955, fue ampliado en declaraciones posteriores. Según el arabista, Lorca le contaría, al narrar sus aventuras en Buenos Aires:

Un día me ocurrió algo increíble. Después de bajar del escenario, cuando el teatro se venía abajo, quise dar gracias a Dios. Allí mismo, en el camerino, había un Cristo. Entonces vi la cara de un español, para mí desconocido, que vivía en Buenos Aires, que estaba en un tremendo apuro económico. Me quedé estupefacto, porque yo ganaba el dinero a manos llenas... Cuando salí del teatro comencé a buscarlo por todas partes. Su rostro se me había grabado en la memoria. Después de mover y remover, al fin apareció. Efectivamente, estaba en un gran apuro económico y se lo resolví. Le he dado la mitad de lo que gané. Estoy asustado... El cielo me

abruma...<sup>[19]</sup>

¿Exageración? ¿Juegos de la memoria de Navarro Pardo? Es imposible saberlo. Pero el caso es que varios amigos de Lorca han hablado de una proclividad casi mediumística del poeta, de un sexto sentido especialmente agudo en lo tocante a la muerte. Entre todos los que le conocieron, el testimonio del colombiano Jorge Zalamea es el más extraño en este sentido. Un día de verano —Zalamea lo sitúa en 1932 pero pudo ser posteriormente— Lorca fue invitado a comer en la finca que tenían unos amigos mutuos: Victoria Custodio y la hija de ésta, Ana María, conocida actriz casada con el músico Gustavo Pittaluga, autor de la música de *La romería de los cornudos*, en cuyo argumento había participado Lorca. En la finca, que se encontraba en el pueblo de Canillejas, en las afueras de Madrid, Zalamea y su mujer pasaban sus vacaciones. Llegado Federico aquel día, todo fue perfectamente hasta que el grupo se sentó en el amplio patio para comer al aire libre. De repente, Lorca se puso pálido, empezó a sudar profusamente y se alejó de la mesa, internándose en la huerta colindante ante la extrañeza de los comensales. Zalamea le siguió. «Pero, Federico, ¿qué te pasa?». «¡Estamos rodeados de muertos! ¡Estamos pisando los muertos! ¡No lo aguanto! —contestaría el poeta—. ¡Estamos en una oficina de la muerte! ¡Siento los huesos, las calaveras!». No quiso volver a la mesa —no participó en la magnífica paella que había preparado la dueña de la casa—, y no dejaba de insistir en que por el patio rondaba la muerte. Aquella tarde el poeta y sus amigos preguntaron, indagaron. La gente del pueblo insistió en que la finca siempre había sido lo que era entonces: una finca y nada más. Pero finalmente, hablando con un viejo casi centenario, el poeta dio con la comprobación que buscaba. Resultó que, a comienzos del siglo XIX, había habido en el lugar un convento de monjas reclusas, a las cuales, llegado el momento de la muerte, se las enterraba allí mismo. En el sitio ocupado cuando la visita de Lorca por el palomar, al lado del patio, hubo antaño un osario en que se conservaban los restos de las monjas. «Federico —escribe Zalamea— escuchó el relato del anciano con la gravedad de quien ve cumplirse una profecía... Y no quiso regresar a la finca».<sup>[20]</sup>

Es posible, claro está, que al narrar este episodio más de treinta años después, Zalamea exagerara, malinterpretara, bordara o recordara con inexactitud lo realmente ocurrido aquella tarde. Además, el hermano de Ana María Custodio, Álvaro, miembro de La Barraca, ha dudado de la veracidad de la historia.<sup>[21]</sup> De todas maneras, lo notable es que para aquel amigo tan íntimo del poeta, a quien éste había contado sus penas en 1928 en una serie de cartas muy reveladoras —dada la cautela habitual de Lorca al hablar de sí mismo—, no cabía duda: Federico poseía una intuición de la muerte absolutamente fuera de lo normal.

Antes de que Lorca volviera a Madrid, aquella primavera de 1934, otro amigo granadino tuvo la oportunidad de comprobar la generosidad del poeta: Eduardo Rodríguez Valdivieso. Lorca, al encontrarse de nuevo con el joven, a quien había conocido en 1932, se lamentó de no haberle traído algún regalo de Buenos Aires. En el acto le llevó a una librería y le compró una serie de volúmenes, entre ellos *La voz a ti debida*, de Pedro Salinas, *La montaña mágica*, de Thomas Mann, y *Crimen y castigo*, de Dostoievski. En otras ocasiones Lorca le regalaría la *Oda a Walt Whitman*, en la edición mexicana de Alcancía, y *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, ambos destruidos por Rodríguez Valdivieso una vez empezada la guerra cuando, ante la ferocidad de los registros domiciliarios que llevaban a cabo los franquistas, los detentadores de libros de Lorca y de otros «rojos», presos de pánico, purgaban sin misericordia sus bibliotecas.<sup>[22]</sup>

El 1 de mayo, fiesta del trabajo, participan en los actos celebrados en Granada los tres diputados socialistas por la ciudad y su provincia, Fernando de los Ríos, Ramón Lamonedá y María Martínez Sierra, la valiente escritora, luchadora por los derechos de la mujer y sufrida ex compañera de Gregorio Martínez Sierra, que quince años antes le había descubierto la Alhambra a Manuel de Falla. En su libro *Una mujer por caminos de España*, María recuerda los acontecimientos de aquel día y la cena que se celebra por la noche en la Huerta de San Vicente. Allí encuentra a un Federico alegre, rodeado del cariño de las mujeres de la casa, y que toca unas canciones para ellas solas al piano. «Esta impresión de idolatría femenina hacia el predestinado varón — escribe María — es la que especialmente conservo de aquellas horas breves y gratas. Federico García Lorca era el pájaro lindo adorado por aquel dulce grupo femenil... El cariño parecía brotar en torno suyo. Su alegría de vivir, a un tiempo clara y misteriosa, hechizaba a las almas inocentes. Los que le asesinaron mataron una golondrina, heraldo de todas las primaveras».<sup>[23]</sup>

Eduardo Blanco-Amor, que seguía mandando artículos sobre España a su periódico *La Nación*, de Buenos Aires, está al tanto de los éxitos de Lorca en Argentina y, enterado de la vuelta del poeta, se apresura a visitarle en Granada. Allí, en la Huerta de San Vicente —enclavada en «un luminoso arrabal ya con un pie en la vega»—, el gallego descubre a un Federico más íntimo que el de Madrid, a un granadino de hondas raíces campesinas reintegrado a su tierra. Blanco-Amor tiene también la sensación de conocer ahora por primera vez a los padres de Federico, lejos del bullicio urbano de la capital y de las visitas convencionales. Don Federico lleva al escritor gallego a ver sus propiedades en la Vega, y en Fuente Vaqueros éste disfruta de la vista no sólo del pueblo sino de los campos, choperas y ríos que nutrieran la sensibilidad del futuro poeta.

En la Huerta, donde se amontonan los regalos y objetos de plata que ha traído de Buenos Aires, Federico habla, incontenible, de sus recientes experiencias porteñas. Aquella noche, con la ayuda de Pepe García Carrillo, que les ha acompañado, Eduardo reconstruye algunos de los juicios y comentarios del poeta que a él, que ha vivido veinte años de su vida en Buenos Aires, le han impresionado por su exactitud:

Los argentinos no son fríos ni solemnes, como se dice; son tímidos. Pero como, al mismo tiempo, tienen una gran certeza de sí, no son resentidos, como suelen ser los tímidos, sino irónicos... A veces se asombran tanto de lo suyo como si acabasen de desembarcar en su tierra. Esta novedad de cada momento puede ser una de sus grandes fuerzas, porque es una de las formas de su esperanza... Los argentinos tienen la amistad trabajosa, pero es un trabajo que compensa. No es verdad que sean así con los forasteros; son así también entre ellos. Cuando estas fronteras se saltan o se van gastando dan la sensación de ser amigos para siempre. Como yo no tenía tiempo de gastarlas salté las que pude... La mujer argentina es el verdadero *amigo*, tal vez porque está más liberada, porque duda menos, porque espera menos de sí o porque le importa menos el juicio ajeno. Son grandes amigas repentinas.<sup>[24]</sup>

Podemos tener la seguridad de que, aquellos días en Granada, Lorca les contaría a sus dos confidentes, ambos homosexuales, muchas anécdotas de su vida amorosa en Buenos Aires, anécdotas de las cuales no quedaría constancia escrita y que hoy, tristemente, son irre recuperables.

La memoria de Eduardo Blanco-Amor no era muy fiable en cuanto a fechas y, dado el hecho de que repitió la visita a Granada el año siguiente, hay cierta confusión en lo que escribió o declaró después acerca de sus dos estancias en la ciudad. Queda una prueba contemporánea de su paso por Granada en la primavera de 1934: en un artículo publicado en *La Nación* aquel julio, el periodista, hablando del ambiente de crispación política que ya imperaba en España, apuntaba cómo, en una muralla de la Alcazaba granadina, acababa de ver una pintada que rezaba «¡Viva el fascio español!». <sup>[25]</sup> El verano siguiente, al volver a Granada, Blanco-Amor tendría la ocasión de comprobar hasta qué punto iba haciéndose sentir en la ciudad la presencia del fascismo.

Antes de que salga Eduardo para Madrid, Lorca le entrega varios poemas de la aún inédita colección *Diván del Tamarit*. En diciembre de 1934 aparecerá en la nueva revista madrileña *Ciudad*, de la cual Blanco-Amor es redactor, la «Casida de los ramos»; y en febrero de 1935, en el *Almanaque literario 1935* de Guillermo de

Torre, Esteban Salazar Chapela y Miguel Pérez Ferrero, se publicarán —correspondientes a las cuatro estaciones de 1934— la «Casida de la muerte clara», dedicada a Pérez Ferrero —después el poema será rebautizado «Gacela de la huida»—, «Gacela del mercado matutino», «Gacela del amor con cien años» y «Casida de la mujer tendida boca arriba». Blanco-Amor dirá que la inclusión de estos poemas en el *Almanaque literario* —que él reseña en *Ciudad* en febrero de 1935— fue el resultado de una gestión suya, lo cual parece probable.<sup>[26]</sup>

Blanco-Amor declararía en 1978 haber sido testigo —se deduce que este mismo verano de 1934— del nacimiento de uno de los poemas mencionados, la «Gacela del mercado matutino», calificado por él como «desahogo anecdótico»: «Yo sé cuándo, por qué y para quién la escribió, que naturalmente nunca llegó a enterarse ni tal vez la hubiera entendido».<sup>[27]</sup> El escritor gallego moriría un año después sin revelar el nombre de quién había inspirado aquel bellissimo poema «ocasional», con su alusión al célebre arco árabe cerca del cual fue ajusticiada Mariana Pineda:

*Por el arco de Elvira quiero*

*verte pasar,*

*para saber tu nombre*

*y ponerme a llorar.*

¿Qué luna gris de las nueve

te desangró la mejilla?

¿Quién recoge tu semilla

de llamarada en la nieve?

¿Qué alfiler de cactus breve

asesina tu cristal?

*Por el arco de Elvira quiero*

*verte pasar,  
para beber tus ojos  
y ponerme a llorar.*

¡Qué voz para mi castigo  
levantas por el mercado!  
¡Qué clavel enajenado  
en los montones de trigo!  
¡Qué lejos estoy contigo,  
qué cerca cuando te vas!

*Por el arco de Elvira  
voy a verte pasar,  
para sentir tus muslos  
y ponerme a llorar<sup>[28]</sup>*

Después de su breve estancia en Granada, Federico vuelve a Madrid. Allí, en un restaurante de la Bombilla, cerca del Manzanares, los «barracos» le ofrecen una comida-homenaje que luego él mismo paga, y de la cual queda el testimonio de una bella fotografía.<sup>[29]</sup> Y allí, el 12 de mayo, en momentos en que los escaparates de las librerías madrileñas ostentan como novedad la edición argentina del *Romancero gitano*,<sup>[30]</sup> la Federación Universitaria Escolar le brinda un homenaje íntimo para celebrar tanto sus éxitos argentinos como su feliz retorno a España.<sup>[31]</sup>

El acto, al que no asisten más de veinte personas, empieza a las seis de la tarde en un salón del hoy desaparecido hotel Florida, de la calle del Carmen —su emplazamiento está ocupado actualmente por Galerías Preciados—, y consiste en el

estreno español del *Retablillo de don Cristóbal* de Lorca, seguido de una representación del entremés *Los dos habladores*, de la escuela cervantina. Las cabezas de los muñecos son de Ángel Ferrant, y los trajes de éstos los que se le regalaron al poeta en Buenos Aires. José Caballero, Manuel Fontanals y el pintor Miguel Prieto colaboran en la preparación de los decorados. Julia Rodríguez Mata interpreta a doña Rosita; María del Carmen García Lasgoity a la madre de la criatura; Modesto Higuera a don Cristóbal, y Luis Sáenz de la Calzada al poeta y al enfermo. Según Sáenz de la Calzada, la representación de la obrera de Lorca «constituyó una verdadera delicia».<sup>[32]</sup> Curiosamente, como señala el mismo autor, Carlos Morla Lynch, presente en el acto, no menciona en la versión publicada de su diario el hecho de haberse representado aquella tarde el *Retablillo* de Lorca: es otra indicación que confirma el carácter no siempre fiable de este documento, retocado posteriormente y a menudo censurado. Lo que sí consigna el diplomático, sin embargo, es que después del homenaje se celebró en casa de Pedro Salinas una cena en honor del poeta granadino, que llegó acompañado de su hermana Isabel.<sup>[33]</sup>

Si La Barraca está ensayando *El burlador de Sevilla* y la *Égloga de Plácida y Victoriano*, el Club Anfistora, que no ha vuelto al escenario desde el estreno, el año pasado, de *La zapatera prodigiosa* y *Perlimplín*, lleva meses preparando el montaje de una obra de Ferenc Molnar, *Liliom*. Lorca se encarga de la dirección de ambas iniciativas. *Liliom* se estrena en el teatro Español el 13 de junio, con gran aceptación por parte de la crítica así como del público de invitación que acude al teatro municipal.<sup>[34]</sup>

Durante las semanas de los ensayos de Anfistora, Federico reanuda su amistad con Ernesto Pérez Guerra, con cuya imprescindible colaboración reemprende este verano la composición de otros poemas gallegos.<sup>[35]</sup>

Entretanto, el 1 de junio, ha llegado a Madrid Pablo Neruda, quien desde mayo es cónsul de Chile en Barcelona. «Cuando bajé del tren —recordaría años después— estaba esperándome una sola persona con un ramo de flores en la mano: Federico».<sup>[36]</sup> Sin embargo, el autor de *Residencia en la tierra* se equivocaba, pues a Lorca le acompañaban entonces por lo menos dos amigos: Rafael Rodríguez Rapún y Luis Sáenz de la Calzada. Más tarde aquel día, Carlos Morla Lynch, a quien Neruda había avisado por telegrama de su inminente llegada, localiza a los dos poetas en el bar Baviera de la calle de Alcalá. Ambos almuerzan en casa de Morla, donde éste se esfuerza por formarse una idea de su paisano Neruda, que tiene ahora treinta años: «Es pálido —una palidez cenicienta—, ojos largos y estrechos, como almendras de cristal negro, que ríen en todo tiempo, pero sin alegría, pasivamente. Tiene el pelo muy negro también, mal peinado, y manos grises.



Ninguna elegancia. Los bolsillos, llenos de papeles y de periódicos. Lo que en él me cautiva es su voz: una voz lenta, monótona, nostálgica, como cansada, pero sugestiva y llena de encanto».<sup>[37]</sup>

A la noche siguiente acuden al salón de Morla los contertulios habituales para conocer a Neruda. Durante la fiesta Federico brinda a la compañía una danza oriental, envuelto en la alfombra del despacho del diplomático, y luego canta peteneras acompañándose a la guitarra. Después Neruda lee varios poemas suyos, poemas violentos que impresionan por su novedad, y Lorca recita algunas composiciones del *Poema del cante jondo*. «Aquello —apunta Morla— es como un arco iris después de la tormenta».<sup>[38]</sup>

La presencia de Pablo Neruda en Madrid —según los archivos diplomáticos se establece en la capital en el último trimestre de 1934,<sup>[39]</sup> pero probablemente se instala ya durante el verano—, supondrá una brillante aportación al nutrido grupo de jóvenes escritores, artistas y poetas que ahora animan la ciudad, y, por lo que respecta a Lorca, no cabe duda de que el reencuentro con el chileno actuó como un potente estímulo.

Durante junio Lorca pasa una temporada en la Residencia de Estudiantes. Allí le entrevista Juan Chabás, «mientras pasea a la sombra de los altos chopos en temblor». Hablan de La Barraca, que está preparando su gira de verano, y el poeta recalca la importancia que ha tenido para él la dirección escénica de las obras montadas por la farándula estudiantil. «A la vuelta de ensayos y experiencias —dice—, yo siento que me voy formando como director de escena, formación difícil y lenta. Estoy animado a aprovechar esa experiencia para hacer muchas cosas».

En cuanto a su trabajo literario, revela que ahora va a terminar *Yerma*, e insiste en que hay que volver a la tragedia. «Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático —puntualiza—. Tiempo habrá de hacer comedias, farsas. Mientras tanto, yo quiero dar al teatro tragedias. *Yerma*, que está acabándose, será la segunda».<sup>[40]</sup>

Desde noviembre de 1933, cuando las derechas ganaron las elecciones, sus críticas contra La Barraca han arreciado. Y, como era de esperar, la Falange, fundada aquel otoño, no pudo por menos de tomar cartas en el asunto. El 5 de julio de 1934, dos días después de publicada la entrevista de Lorca con Juan Chabás, la revista de la organización fascista dirigida por José Antonio Primo de Rivera, *FE*, insinuaba que los estudiantes de La Barraca, en vez de dar ejemplo de sacrificio, lo daban «de libertinaje y de derroche de un dinero que no es tuyo, que pertenece

enteramente al pueblo que te escucha». El artículo tiene el interés de subrayar el abismo ideológico que separaba cada vez más a los españoles, y no menos a los jóvenes:

No traiciones al campesino que oye en ti los sublimes versos de Calderón, burlándote de su expresión candorosa, mostrando ante él unas costumbres corrompidas, propias de países extranjeros.

No asombres sus ojos ingenuos paseando ante él una promiscuidad vergonzosa. Estudiante: tú eres joven. Tu deber es sacrificar te ante ellos; tu deber es no quedarte con lo que se te da para que lo entregues al pueblo. Tu deber, antes sería viajar ayunando, que lavándote las manos en agua mineral.

El SEU\* te llama a sus filas; a ti y a La Barraca. A ti, como joven; a La Barraca, como misión pedagógica que ha de ser conducida tan sólo por los que ansíen una Patria nueva; los que laboren por un porvenir de Imperio; no por los que se mueven en las aguas turbias y cenagosas de un marxismo judío.<sup>[41]</sup>

**\* Sindicato Español Universitario, la agrupación falangista.**

No se trata, como se ve, sólo de comer bien a expensas del pueblo, ni de corrupción marxista, sino de inmoralidad sexual, de «una promiscuidad vergonzosa». La alusión va, seguramente, para el grupo de actrices de La Barraca y de sus supuestas relaciones con los chicos del teatro. La Barraca, además de expresar las preocupaciones culturales de la República, también simboliza, para la mentalidad de la ultraderecha, la libertad sexual, el «amor libre». Todo ello da una idea clarísima del ambiente del momento, y del odio que se iba acumulando contra quienes pregonaban la libertad. Dentro de unos meses, con el estreno de *Yerma*, se vería hasta qué punto las derechas ya la tenían tomada con Lorca.

Federico vuelve a Granada para el día de su santo, el 18 de julio, coincidiendo su llegada con la muerte de uno de sus amigos más queridos, Francisco Soriano Lapresa, quien tanta influencia ejerció sobre él en los días heroicos del Rinconcillo, cuando empezaba a escribir.<sup>[42]</sup>

Según *El Defensor de Granada*, Lorca se propone pasar el verano en la ciudad, «para ultimar una nueva producción dramática, que dará a conocer en Madrid durante la temporada teatral próxima».<sup>[43]</sup> Se trata de *Yerma*, que lee un día en la terraza de la Huerta de San Vicente a varios amigos, entre ellos Joaquín Amigo,

Manuel López Banús, Eladio Lapresa —sobrino de Soriano Lapresa— y Luis Jiménez Pérez. Lectura impactante que recordará este último más de cincuenta años después.<sup>[44]</sup>

A mediados de agosto Federico volvió a Madrid para salir luego con La Barraca rumbo a Santander.

### **La muerte de Ignacio Sánchez Mejías**

Este verano de 1934 han vuelto a los ruedos dos famosísimos toreros, ambos sevillanos aunque de estilo bien diferente: el temerario, impetuoso Ignacio Sánchez Mejías y el clásico Juan Belmonte. Se trata de un acontecimiento extraordinario, de una auténtica convulsión del mundo taurino.

Tanto Belmonte como Sánchez Mejías tienen una estrecha vinculación con el mundo del arte y de la literatura. Con Belmonte se relacionan el novelista Ramón Pérez de Ayala, el pintor Ignacio Zuloaga, el médico y escritor Marañón; con Sánchez Mejías, los jóvenes de la «Generación del 27», especialmente José Bergamín, fanático taurófilo y director de *Cruz y Raya*, una de las revistas literarias más influyentes del momento, Federico García Lorca y Rafael Alberti. Por estas fechas escribe Miguel Pérez Ferrero: «Son los dos únicos toreros del presente unidos con lazos firmes, no sólo a la consecuencia, sino al concepto y a la misma vida de grupos literarios, sin que aquí “grupo” quiera decir de ningún modo capillita, ni reunión de chismografía».<sup>[45]</sup>

Ambos toreros cosechan en seguida notables triunfos jaleados por sus respectivos fieles en amistoso alarde de rivalidad. La primera corrida de Ignacio se celebra en Cádiz, el 15 de julio; el 22 torea en San Sebastián; el 5 de agosto está en Santander; el 6, en La Coruña; el 10, en Huesca. Para el 12 de agosto está previsto que lidie en Pontevedra, plaza donde, casi exactamente siete años antes, había anunciado su retirada.<sup>[46]</sup>

En Santander ve torear a Ignacio la joven y elegantísima escritora francesa Marcelle Auclair, muy amiga de Lorca y su grupo, de quien el matador se había prendado violentamente en casa de Morla Lynch. Sánchez Mejías le asegura ahora a Marcelle que después de la corrida de Pontevedra se retirará definitivamente.<sup>[47]</sup>

¿Por qué esta vuelta a los ruedos de Ignacio, con sus cuarenta y tres años a cuestas y esos quince kilos de grasa superflua que ha tenido que perder sometiéndose a un duro régimen de ejercicio y de privaciones gastronómicas? ¿Cómo pensar en tal locura? Aunque algunos lo negaran después, lo más probable es que tenía la necesidad de ganar dinero, del que andaba algo escaso entonces. Varios amigos del espada, entre ellos Lorca, achacarían la culpa de lo ocurrido después a la amante del torero, *La Argentinita*, cuyos derroches del peculio del lidiador llegarían con frecuencia a ser exorbitantes.<sup>[48]</sup> Pero había también, seguramente, un factor psicológico mucho más relevante: la necesidad, innata en Ignacio, de buscar el peligro y domeñarlo. De todas maneras, a la hora de publicar *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Lorca no dudaría en dedicar el poema a la desafortunada bailarina y cantante.

Si hemos de creer a Marcelle Auclair, que recogería la información de labios de Pura de Ucelay, cuando Federico se enteró de que Ignacio iba a vestir otra vez el traje de luces, exclamó: «Ignacio acaba de anunciarme su propia muerte: vuelve a torear».<sup>[49]</sup>

También se comentaría después, en los círculos taurinos que frecuentaba Ignacio, que, desde el momento en que decidió volver a los ruedos, el espada «olía insoportablemente a muerto».<sup>[50]</sup>

Consumada la tragedia, Lorca llegaría a creer que la muerte del gran amigo había sido obra de una ineludible fatalidad.

El drama empieza el 6 de agosto, en La Coruña, donde Ignacio torea al lado de Juan Belmonte y Domingo Ortega. Al descabellar Belmonte a su primer toro, sale el estoque volando hasta las últimas filas del tendido primero, hiriendo mortalmente a un joven espectador. Luego, recibe una herida un mozo de plaza; Belmonte es asistido de una distensión ligamentosa en la muñeca derecha; y, la misma tarde, a Domingo Ortega le llega la noticia de que su hermano Matías ha muerto, a los veintitrés años. Después de la corrida, camino de Madrid, el coche de Ortega cae por un barranco, resultando el diestro herido en una pierna y en la cara y falleciendo el chófer.<sup>[51]</sup>

Domingo Ortega tenía previsto torear en Manzanares el día 11 de agosto. Pero ya no podrá y le sustituirá Ignacio Sánchez Mejías, probablemente porque el sevillano quería ganar más dinero. Se entendió que Ignacio no llevaría a su propia cuadrilla sino que actuaría con la de Ortega. Eso sí, le acompañarían a Manzanares dos banderilleros de su confianza, Blanquito y Mella, así como su mozo de espadas,

Antonio Conde.<sup>[52]</sup>

Después de haber decidido sustituir a Ortega, Ignacio empezó en seguida a dudar, a preocuparse.

Los periódicos insistirían sobre los elementos de fatalidad que a partir de aquella decisión irían cercando al torero. Primero, el coche que, conducido por él mismo, le lleva desde Huesca hacia Manzanares tiene una avería en las afueras de Zaragoza, y, muy contrariado, el matador tiene que seguir el viaje en tren, llevando consigo sólo a su mozo de espadas, Conde, y a su apoderado, Alarcón.<sup>[53]</sup> Al llegar a Madrid, la contrariedad del torero aumenta, pues se entera de que no va a Manzanares la cuadrilla de Ortega, sino otra suplente.<sup>[54]</sup>

En Manzanares los signos funestos se acumulan. Ignacio pide que el célebre rejoneador portugués Simão da Veiga abra y cierre la corrida para que él pueda volver a Madrid inmediatamente después de matar su segundo toro, pues es necesario que llegue cuanto antes a Pontevedra, donde le esperan. Pero el portugués se opone, alegando que tiene que embarcar los caballos rápidamente. Sánchez Mejías se niega a torear, pero el mozo de espadas —el único hombre suyo allí, ya que los dos banderilleros se han quedado en Zaragoza después de la avería— le increpa: «Pero, Ignacio, ¿te vas a rajar? ¡Que no se diga, hombre!». Convencido, Sánchez Mejías se desdice. Que pase lo que tiene que pasar.<sup>[55]</sup>

Unos días después, el banderillero Mella dirá que Ignacio jamás hubiera debido lidiar con una cuadrilla que no fuera suya, porque era cosa archisabida que una cuadrilla ajena no puede nunca conocer la idiosincrasia de otro torero, ni cómo proteger mejor a éste en momentos de peligro.<sup>[56]</sup>

Obsesionado por la muerte de su cuñado Joselito —cogido y muerto el 16 de mayo de 1920 en Talavera de la Reina, donde no había buena enfermería taurina—, Ignacio quería verificar las condiciones del quirófano de Manzanares y saber quién era el médico. Unas semanas antes le había confiado al doctor Fernández Cuesta: «Doctor, más miedo que la fiera me produce ver algunas enfermerías de esos pueblos donde tantas veces hay que torear». Además, el espada mantenía, no sin razón, que la cirugía taurina debía ser una especialidad médica, estimando que un cirujano no especializado, sin conocimientos precisos de la forma en que se producen las lesiones ocasionadas en el ruedo, podía cometer errores mortales.<sup>[57]</sup>

No satisfecho con la enfermería de Manzanares, Ignacio ordenó que en caso de ocurrir una desgracia no se le operara allí, sino que le llevaran a Madrid.

Decisión fatal.<sup>[58]</sup>

A la hora del sorteo de los toros —de la famosa ganadería de Ayala— también actuó, según la prensa, la fatalidad. El matador jamás había participado directamente, en toda su vida torera, en el sorteo, y dejaba esta tarea, a la que ni asistía, a sus banderilleros, según una larga tradición taurina. Pero esta vez, como había tenido que dejar atrás en Zaragoza a Blanquito y Mella, se vio en la necesidad de hacerlo él mismo. Sin duda, en este momento le entró un temor al mal fario. Y, efectivamente, salió primero el toro que le iba a matar. Toro negro bragao, corniapretado y un poco bizco del pitón derecho, que se llamaba —y Lorca se horrorizará cuando lo sepa— *Granadino*.<sup>[59]</sup>

La corrida empieza un poco tarde, debido a cierta demora en la llegada de la presidencia, y no, como da a entender el poema de Lorca, a las tradicionales «cinco en punto». Sánchez Mejías lleva un traje de luces azul marino. A su lado, con Simão da Veiga, están el mexicano Armillita y el joven español Alfredo Corrochano.<sup>[60]</sup>

Entre el público se encuentra uno de sus grandes amigos, el poeta José Bergamín, quien jamás podrá olvidar los pormenores de lo ocurrido esta tarde en Manzanares. Otros amigos han venido desde Madrid, entre ellos Antonio Garrigues y Díaz-Cañabate, quien observa que Ignacio tiene la cara «terriblemente cansada, de hombre agotado».<sup>[61]</sup>

*Granadino* sale de los chiqueros receloso y lento, pero al capote que le ofrece Chiquito de la Audiencia acude con tanta rapidez y violencia que éste sólo puede salvarse tirándose de cabeza al callejón. Ignacio lo mira, se vuelve a sus amigos, y exclama: «¡Éste viene por mí!».<sup>[62]</sup>

El espada lancea brevemente al toro pero no quiere banderillearlo. Terminado el segundo tercio, se sienta en el estribo para darle el primer pase de pecho. Pase peligrosísimo, especialidad de este torero obsesivamente valiente. Revuélvese el animal e Ignacio le da un segundo pase tan apretado que el pitón le arranca la taleguilla. Al intentar ponerse de pie el matador para llevar el toro a los medios, *Granadino*, revolviéndose otra vez bruscamente, le hunde el cuerno en el muslo derecho, le echa bajo el estribo y allí le cornea furiosamente. Cuando logran apartar el toro, Ignacio yace en un charco de sangre; y al ser llevado a la enfermería deja detrás un espeso reguero rojo en la arena. Es la sangre que, en su elegía al torero amigo, Lorca no querrá ver. Tanta sangre pierde Ignacio en el ruedo que tienen que echar una gran cantidad de arena en el suelo.<sup>[63]</sup> Alfredo Corrochano contará a los periodistas que, mientras llevaban a Ignacio al quirófano, el torero le

dijo: «Alfredo, me parece que esto se acaba».<sup>[64]</sup>

A las 5.45 el corresponsal taurino del vespertino *El Pueblo Manchego*, de Ciudad Real, telefona la mala noticia a su periódico, llegando ésta justo a tiempo para ser inmediatamente publicada. Los pases del diestro en el estribo fueron «escalofriantes», comunica. Se espera una ambulancia de Madrid para llevar a la capital al torero gravemente herido. Entretanto, continúa la lidia y Armillita escucha clamorosas ovaciones.<sup>[65]</sup>

Dos días después el mismo corresponsal comentará aquellos pases en el estribo: «Un pase superior, otro enorme de valor en el que, vencido el toro, hace que se incruste el torero materialmente en la barrera. Ya debió marcharse el diestro sevillano al notar la tendencia, pero Ignacio, a sus cuarenta y tantos años, sigue siendo el Excelentísimo Señor Don Ignacio Sánchez Mejías en eso de tener pundonor».<sup>[66]</sup>

Los médicos de Manzanares, dándose cuenta de la gravedad de la herida, atienden primero al pulso y le ponen al torero numerosas inyecciones. Ignacio —que no pierde un momento la entereza e incluso dice a los médicos lo que tienen que hacer y cómo hay que taponar la herida— insiste en ser llevado a Madrid. Pero la ambulancia —otra fatalidad— no llegará hasta la una de la madrugada, perdiéndose así ocho horas imprescindibles.<sup>[67]</sup>

José Bergamín asiste a Ignacio durante toda aquella «inacabable noche» y le acompaña en la ambulancia. «¡Qué mortalmente emperezado y alargado fue aquel camino!», escribirá.<sup>[68]</sup> A las siete horas de la mañana del 12 de agosto llega la ambulancia a la clínica de los doctores Crespo, donde está esperando el famoso Jacinto Segovia, experto cirujano taurino. Se opera en seguida. El médico se declara pesimista, aunque muchos admiradores del torero piensan que, gracias a la fuerte complexión de éste, superará la intervención. Pero la herida es importante —tiene quince centímetros— y atraviesa todo el muslo. Y hay, estremecedor augurio —todavía no se ha descubierto el milagro de la penicilina—, un principio gangrenoso.<sup>[69]</sup>

Se efectúan después varias transfusiones de sangre. Hace un calor insoportable y a Ignacio le abrasa la sed. El cuarto donde está instalado sólo tiene un ventanuco con reja por el que apenas entra el aire. «Yo entreabría las maderas de cuando en cuando —recordaba Bergamín—; y entonces, del otro lado, aparecía un quemado rostro campesino interrogante, entre deseoso y angustiado, que repetía una misma pregunta siempre: “¿Se ha muerto ya?”».<sup>[70]</sup>

Ignacio pasa una noche atroz, ya perdido el conocimiento y con períodos de delirio durante los cuales, según Garrigues y Díaz-Cañabate, «hablaba de toros en un paisaje de campo con ganadería y, no sé por qué, de olivos».<sup>[71]</sup> Constantemente tiene que ser sujetado por los que están a su lado. Intenta varias veces arrojar del lecho y finalmente lo consigue, cayendo al suelo. Tal es la fuerza del torero moribundo, tal su apego a la vida, tal su rabia, que, agarrado a los barrotes de la cama, hace que ésta se mueva por la habitación.<sup>[72]</sup> Lorca se enterará de todo ello y dirá en el *Llanto*: «Un ataúd con ruedas es la cama».

Desde Sevilla han llegado a la clínica la esposa del torero, Dolores Gómez, hermana de Joselito, y otros miembros de la familia. Entretanto, Encarnación López Júlvez, *la Argentinita*, amante desde hace años de Ignacio, se acerca a la clínica, presa de una mortal ansiedad. Pero familiares del diestro le impiden el acceso al moribundo. Varias personas recordarán después haber visto a la pobre mujer en los alrededores de la clínica, palidísima y como un espectro, implorando información a los que salían del edificio.<sup>[73]</sup>

Entre éstos no se encontraba Lorca, quien no tuvo fuerza para personarse en la clínica. Ya, la tarde del 11, había llamado a Jorge Guillén en Santander para decirle que Ignacio acababa de ser gravemente cogido en Manzanares; y, a partir de la llegada del torero a Madrid, llamará con frecuencia para tener a los amigos al corriente. El poeta decide no salir para Santander con La Barraca. Quiere que, primero, se haya decidido la suerte de Ignacio.<sup>[74]</sup> A las ocho de la mañana del 13 los doctores Segovia, Castillo y Crespo pueden constatar que ya no hay nada que hacer: se ha declarado la gangrena gaseosa y todo resulta inútil. A las diez menos cuarto sobreviene un colapso cardíaco y fallece el torero. Lorca llama por última vez a Guillén: «Se acabó. Ignacio ha muerto a las nueve cuarenta y cinco. Me junto con vosotros en Santander. No quiero verle».<sup>[75]</sup>

Al llegar a Santander aquel mismo día 13 de agosto, el poeta se encierra con sus amigos de la Universidad Internacional y de La Barraca y les explica que Ignacio había hecho todo para no torear en Manzanares. Hasta parecía que le habían ofrecido en el albergue de aquel lugar de La Mancha, para cambiarse, una habitación con el número 13. «El poeta es un médium —diría Lorca entonces—. Ignacio, poeta, hizo todo por sustraerse a su muerte, pero cada uno de sus gestos, cada uno de sus actos, sólo hizo que se apretasen más los hilos de la red».<sup>[76]</sup>

Lorca había seguido muy de cerca, casi minuto a minuto, la agonía de Ignacio, tanto a través de sus amigos como por la prensa y, sin duda, por la radio, a la que era muy aficionado. Y la prensa insistía, como ya se ha dicho, sobre los elementos



de fatalidad que obraron contra el espada.<sup>[77]</sup> Además, en la de Santander el poeta puede leer el 14 de agosto que Ignacio, después de la corrida celebrada allí el día 5, estaba algo deprimido, porque ni en Santander ni en San Sebastián se había llenado la plaza. «Estoy de malas —había confesado a algunos amigos—. La suerte me vuelve la espalda. Pero quiero demostrar en esta última etapa de mi vida taurina que soy no sólo un torero valiente, sino un torero de verdad».<sup>[78]</sup>

«Quiero demostrar»: Ignacio, el gran aventurero, había dedicado toda la vida a la demostración de su desprecio por el riesgo. Era la suya, en palabras de su amigo José María de Cossío, «la valentía más auténtica y sobrecogedora que nunca se haya exhibido en ruedos».<sup>[79]</sup> Y recuerda el gran taurófilo en otro momento: «Verle torear, y no encuentro expresión más precisa, daba miedo».<sup>[80]</sup>

Como tal vez había intuido Lorca, el regreso de Sánchez Mejías a los ruedos había resultado ser fatal, y ello en momentos en que el torero ya preparaba una nueva obra de teatro, *El hombre sin límites*.<sup>[81]</sup> Sobre este elemento de fatalidad insistirá el poeta en la primera parte del *Llanto* —«La cogida y la muerte»—, en la que todo confluye, «ya prevenido», hacia aquellas terribles «cinco de la tarde».

¿Vio Federico en todo ello —en los intentos del diestro por escapar a su sino— algo así como una premonición de su propia muerte? Es posible. Consumada la tragedia, Marcelle Auclair le oiría decir: «La muerte de Ignacio es como mi muerte, el aprendizaje de mi propia muerte. Siento una paz que me asombra. ¿Tal vez porque fui advertido intuitivamente?».<sup>[82]</sup> Lo cierto es que jamás podría olvidar el horror de los últimos momentos de Ignacio, luchando hasta el final contra la muerte que le había tocado. Y que muy pronto sentiría la necesidad de conmemorar elegíacamente al gran amigo víctima en Manzanares, aquel 11 de agosto de 1934, de una serie de circunstancias aciagas... y de un toro llamado *Granadino*.

### Otoño sin Ignacio

La Barraca actuó en la Universidad Internacional de Santander los días 13, 15, 17 y 18 de agosto, representando la *Égloga de Plácida y Victoriano* de Juan de la Encina, *El retablo de las maravillas* de Cervantes, Fuenteovejuna de Lope de Vega, *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina y, como despedida, la llamada *Fiesta del romance*

—escenificaciones del «Romance del conde Alarcos» y de *La tierra de Alvargonzález* de Antonio Machado— con la intervención de Lorca.<sup>[83]</sup>

Entre los que admiran el montaje del *Burlador* están Miguel de Unamuno, Marcelle Auclair y su marido, Jean Prévost, y Ezio Levi, profesor de la Universidad de Nápoles, que elogiará la labor de La Barraca este otoño en la revista romana *Scenario*.<sup>[84]</sup>

Terminada la estancia en Santander, La Barraca prosigue su gira, representando en Ampuero, Villadiego, Frómista, Palencia, Riaza y algún sitio más.<sup>[85]</sup>

Fue probablemente durante este verano, mientras los estudiantes montaban su tablado en Cantabria o Castilla, cuando Federico le hizo a Luis Sáenz de la Calzada una inesperada confesión, hablándole de la mujer que le había querido seducir durante su estancia en la capital argentina. «Yo no soy hombre —insistió el poeta ante la sorpresa del chico, quien, pese a saber que Lorca era homosexual, no esperaba que le hablara nunca del asunto—. No he conocido mujer, a pesar de que en Buenos Aires en el hotel se me presentó una mujer desnuda. La mandé marchar».<sup>[86]</sup> Ello demuestra que por mucho que algunos «barracos» hayan querido insistir en que el poeta nunca hablaba de su «problema» con ellos, aquél en absoluto lo ocultaba ante sus amigos de verdad. Sáenz de la Calzada y Modesto Higuera eran de éstos, y son quienes con más lealtad han hablado de la relación, imposible ya de conocer en toda su hondura, de Lorca con el secretario de La Barraca, Rafael Rodríguez Rapún.

Parece ser que fue en Palencia, en cuyo teatro Principal La Barraca representó el 25 de agosto el *Burlador* y *Las almenas de Toro*, donde tuvo lugar una escena que gustaba de narrar años después Modesto Higuera. Mientras los estudiantes comían en un restaurante, entró José Antonio Primo de Rivera acompañado de cuatro falangistas. Al verle, Lorca se puso algo inquieto y más aún cuando, durante la comida, Primo de Rivera le mandó con un camarero una nota que le acababa de escribir en una servilleta. El poeta leyó el mensaje y, sin decir nada, lo metió en el bolsillo. No quería que sus compañeros vieran aquellas palabras, pero Higuera se las ingenió para poder leerlas. Rezaban: «Federico, ¿no crees que con tus monos azules y nuestras camisas azules se podría hacer una España mejor?».<sup>[87]</sup>

Dado el ataque que la revista falangista *FE* había dirigido contra La Barraca en julio, se comprende la reacción azorada de Lorca ante la quizá irónica propuesta de quien sería muy pronto jefe nacional del movimiento fascista.

Al enterarse de que La Barraca iba a representar *El burlador de Sevilla* en Palencia, Miguel de Unamuno se trasladó a la ciudad para ver otra vez aquel montaje que tanto le había impresionado. Allí tuvo una intensa conversación con Lorca, que le preguntó por su gran tema de siempre: Dios y la posibilidad de la vida después de la muerte. «Mira, Federico —le contestaría el autor de *El sentimiento trágico de la vida*—, es mi preocupación constante».<sup>[88]</sup> Refiriéndose unas semanas después a la labor de los «jóvenes estudiantes de La Barraca, dirigidos por el de veras joven Lorca», el rector de Salamanca —a quien pronto se le rendiría un homenaje nacional— expresó el hondo respeto que le inspiraba aquella iniciativa de llevar auténtico arte al pueblo.<sup>[89]</sup>

Terminada la gira de La Barraca a finales de agosto, Federico pasa algunos días en la Residencia antes de volver a Granada. Allí, entre los chopos y las adelfas, le entrevista otra vez Juan Chabás. El poeta comenta, radiante, el gran éxito que han tenido las representaciones en Santander, el entusiasmo de Jean Prévost, que dice que no ha visto en Europa ningún teatro universitario mejor y ha invitado a los estudiantes a París —Prévost está preparando con su mujer Marcelle Auclair la traducción francesa de *Bodas de sangre*— y el de Ezio Levi, catedrático de la Universidad de Nápoles, que quiere que vayan a Italia... En cuanto a su propia obra, ha terminado *Yerma* y ahora se propone seguir con otra tragedia de amor, titulada *La hermosa*, acerca de la cual no ofrece detalle alguno que la identifique.<sup>[90]</sup>

Se trata, con toda probabilidad, de la obra que figura en una lista de proyectos teatrales del poeta, atribuible a 1935 o 1936, con el título *La hermosa. Poema de la mujer deseada*. Pero acerca de esta pieza no se han descubierto hasta hoy más indicaciones.<sup>[91]</sup>

El 5 de septiembre Lorca está de vuelta en la Huerta de San Vicente, donde permanecerá hasta principios de octubre.<sup>[92]</sup> Antes de regresar a Madrid sus amigos granadinos le ofrecen una cena, el 27 de septiembre, en el Último Ventorrillo, célebre fonda situada en las afueras de la ciudad. Entre los presentes se encuentran Francisco García Lorca, Antonio Gallego Burín, José Segura, Luis Rosales, Francisco Vílchez, José María García Carrillo, Constantino Ruiz Carnero, Manuel Fernández-Montesinos (cuñado del poeta), el arquitecto Alfredo Rodríguez Orgaz, el arabista Emilio García Gómez y, como representante de la Granada de Ganivet, el escritor Nicolás María López, milagrosamente vivo todavía.<sup>[93]</sup>

De estos amigos, hay que señalar a Emilio García Gómez, director de la Escuela de Estudios Árabes de Granada desde su fundación en 1932. Brillante arabista, García Gómez —madrileño nacido en 1905— debía entonces gran parte de

su fama a la publicación en 1930 (durante la ausencia de Lorca en Estados Unidos) de los *Poemas arabigoandaluces*, traducción al español, con largo y erudito prólogo, de una copiosa antología de poemas árabes escritos en Al-Andalus.

Desde la publicación en 1833 de las *Poesías asiáticas* del conde de Noroña, Gaspar María de Nava Álvarez —colección mencionada por Lorca en su conferencia de 1922 sobre el cante jondo—,\* no se había producido revuelo tal. Y esta vez se trataba, específicamente, de poemas escritos en Andalucía. El libro —del cual se había publicado un anticipo en la *Revista de Occidente* en 1928— tuvo inmediatamente un extraordinario éxito, y sin duda Lorca no sólo lo conocía sino que lo había leído detenidamente.

**\* Véanse pp. 324-325.**

En *Silla del moro*, García Gómez recuerda que después de leer *Yerma* ante un grupo de amigos reunidos en la Casa de los Tiros —se deduce que este verano de 1934—, Lorca había revelado que tenía compuestos, en homenaje a los poetas árabes de Granada, una colección de *casidas y gacelas*, «es decir —escribe García Gómez—, un *Diván*, que, del nombre de una huerta de su familia, donde muchas de ellas fueron escritas, se llamaría *del Tamarit*».<sup>[94]</sup>

Se trataba, efectivamente, de la Huerta del Tamarit, propiedad de Francisco García Rodríguez, padre de una de las primas favoritas de Federico, Clotilde García Picossi. Huerta que el poeta decía casi preferir a la de San Vicente, situada no lejos de ésta en el mismo borde de la Vega, y cuyo nombre —que significa en árabe «abundante en dátiles» — le encantaba.<sup>[95]</sup>

Antonio Gallego Burín, decano de la Facultad de Letras, le habría pedido entonces el manuscrito, para que lo publicara la Universidad de Granada, ofreciendo el pintor granadino Francisco Prieto diseñar la portada y comprometiéndose García Gómez a escribir una introducción. Lorca aceptó gustoso.<sup>[96]</sup>

García Gómez le sirvió de copista, pasando en limpio buena parte del original, quizá con la ayuda, tiempo después, de Eduardo Blanco-Amor, a quien sin embargo no menciona en *Silla del moro*. Se entregó el libro a la imprenta, se tiraron las capillas de once de las casidas, García Gómez compuso en septiembre su prólogo, e incluso se anunció en el número correspondiente a octubre de 1934 de la

revista de la Universidad de Granada que el libro estaba en prensa.<sup>[97]</sup>

Sin embargo, el *Diván del Tamarit* no será publicado por la Universidad de Granada. ¿Por qué? García Gómez ha declarado que por motivos ajenos a su voluntad, sin añadir más.<sup>[98]</sup> Según ha relatado Eduardo Rodríguez Valdivieso, Federico, exasperado por las constantes demoras de la Universidad de Granada en editar el libro, le encargó a él que le pidiera sus cuartillas a Antonio Gallego Burín y se las mandara a Madrid. Gallego, según Rodríguez Valdivieso, se irritó sobremanera al enterarse de la decisión del poeta. «¡El hecho de que Lorca sea poeta no le da el derecho de insistir...!», fulminaría, enojadísimo. Pero Rodríguez Valdivieso se obstinó, y devolvió las cuartillas —pasadas a máquina— al poeta por correo.<sup>[99]</sup>

En su introducción, García Gómez, al señalar las pocas concomitancias formales existentes entre los poemas de Lorca y los arabigoandaluces, había hecho hincapié en el «granadinismo delirante» que trasminan varias composiciones del *Diván del Tamarit*, y que, a su juicio, sí vincula la colección lorquiana a la tradición de la poesía musulmana de Al-Andalus. «Sólo un granadino ha podido sentir con tan punzante intimidad el encanto del agua de Granada —apunta acertadamente García Gómez, saboreador él mismo de los deleites de los jardines granadinos—: ríos, surtidores, acequias, aljibes, fuentes, pilares, cascadas, albercas, que la animan, la aturden, la ahogan, la despeñan por las cuevas y la transportan, en su fluir, a esos horizontes de desolación en que eternamente muere, borracha de lágrimas, obsesa de no medicinale melancolía».<sup>[100]</sup> Y el arabista cita los versos de la «Gacela del niño muerto»:

Todas las tardes en Granada

todas las tardes se muere un niño.

Todas las tardes el agua se sienta

a conversar con sus amigos.<sup>[101]</sup>

Ciertamente, en los veintiún poemas del *Diván* —varios de ellos publicados en revistas y periódicos entre 1931 y 1936—, Lorca expresa, en un idioma poético extremadamente estilizado, una visión personalísima de Granada: visión traspasada de angustia ante la muerte, el amor y el paso inexorable del tiempo.

Antes de la vuelta de Lorca a Madrid ocurren sucesos que remueven las entrañas del país. El 1 de octubre cae el gabinete radical, al ser privado del apoyo de

la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA), la coalición dirigida por Gil Robles, que durante diez meses lo ha sostenido en el poder. Gil Robles exige ahora la participación de la CEDA en el nuevo Consejo de Ministros, y el presidente de la República, Niceto Alcalá-Zamora, que en absoluto se fía del astuto político salmantino, no tiene más remedio que ceder. En el nuevo Gobierno formado por Alejandro Lerroux, los cedistas tienen tres ministerios clave: Agricultura, Trabajo y Justicia. La reacción hostil de la clase obrera, ante lo que se considera como una extraordinaria provocación, era tanto más previsible cuanto que, como observa Gabriel Jackson, la presencia de aquella coalición derechista en el Gabinete «parecía, tanto a los liberales de la clase media como a la izquierda revolucionaria, como un equivalente a la implantación del fascismo en España».<sup>[102]</sup>

Para el 4 de octubre los sindicatos convocan una huelga general revolucionaria, que tiene una respuesta desigual en todo el país pero que adquiere una extraordinaria importancia en Asturias, Cataluña y el País Vasco. En Asturias, donde los mineros se hacen dueños de toda la cuenca, habrá resistencia hasta el día 15, cuando Oviedo cae ante el empuje de unidades regulares del Ejército de África que, a las órdenes del general López Ochoa, han desembarcado en la costa norte, donde primero ocupan Gijón. La represión asturiana será brutal, con numerosos fusilamientos y muchos miles de encarcelamientos, y dejará recuerdos imborrables entre la población civil.<sup>[103]</sup>

Los pormenores de la represión no se publican en la prensa, debido a la estricta censura imperante, y sólo serán revelados al ganar las elecciones de 1936 el Frente Popular. Pero cabe pensar que Lorca se entera muy temprano de la realidad de lo ocurrido en Asturias, ya que su amigo y protector Fernando de los Ríos formará parte de la comisión parlamentaria que investigue los hechos.<sup>[104]</sup>

En cuanto a Cataluña, el 6 de octubre el presidente Companys ha proclamado la «República Catalana dentro de la República Federal Española». La aventura dura sólo diez horas al negarse el general Batet, gobernador militar de la plaza, a ponerse a las órdenes de la Generalitat, cuyo edificio bombardea hasta conseguir su rendición a la mañana siguiente. Manuel Azaña, que había llegado a la capital catalana a fines de septiembre, y que proyectaba volver a Madrid el 4 de octubre, es víctima del levantamiento, siendo detenido el 7 de octubre al dar por descontado las autoridades que el ex primer ministro ha estado complicado en los acontecimientos. La inocencia de Azaña sólo será reconocida el 6 de abril de 1935 por el Tribunal de Garantías Constitucionales, y desde el día de su encarcelamiento hasta aquella fecha las derechas no dejarán de calumniarle. El 14 de noviembre de 1934 un nutrido grupo de intelectuales liberales e izquierdistas, entre ellos Lorca,

dirigirá una carta de protesta al Gobierno, quejándose del intolerable tratamiento a que se está sometiendo a Azaña. No podrá ser publicada en la prensa debido a la censura y sólo se conocerá unos meses después.<sup>[105]</sup>

El conato separatista catalán dio fuertes argumentos al fascismo, y máxime a José Antonio Primo de Rivera, elegido jefe único de Falange Española de las JONS el 4 de octubre. El día 7 Primo de Rivera participa destacadamente en una manifestación de adhesión al Gobierno celebrada delante del Ministerio de la Gobernación en la Puerta del Sol. La «sagrada unidad» de la patria estaba amenazada; era el deber de todo buen español darse cuenta de que había un vasto complot marxista-judaico orquestado desde Moscú contra España; había que estar alerta.<sup>[106]</sup>

Ante estos acontecimientos y además con su subvención ya recortada, La Barraca no actúa. «¡Cómo vamos a representar —diría Lorca por estas fechas—, cuando hay tantas viudas en España!»,<sup>[107]</sup>

Entretanto el poeta trabaja febrilmente en su *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, componiendo gran parte del poema en el piso de Pablo Neruda, la «Casa de las Flores» del barrio de Argüelles.<sup>[108]</sup> Tan emocionado se encuentra al irse cuajando la magna elegía, que tiene que abandonar las sesiones que había reanudado con Ernesto Pérez Guerra con el propósito de avanzar en la composición de sus poemas gallegos.<sup>[109]</sup>

El esfuerzo es enorme, pero hacia finales de octubre el *Llanto* está casi completo. El 4 de noviembre Lorca ofrece en casa de los Morla Lynch la que tal vez fuera su primera lectura íntima del gran poema.<sup>[110]</sup> Unos días después, también en presencia de los Morla, repite la lectura en casa de Fernando de los Ríos. El diplomático chileno ya no lo duda. «Es evidente que nos hallamos ante una creación maestra», apunta. En la misma velada el poeta lee algunos trozos de *Yerma*,<sup>[111]</sup> y en las semanas siguientes leerá entera la obra varias veces.<sup>[112]</sup>

Por estas fechas existía la posibilidad de que Lorca viajara próximamente a Filipinas en representación de la nueva poesía española, habiendo sido nombrado a estos efectos por la Junta de Relaciones Culturales. Pero en vista del mucho trabajo que lleva entre manos, y especialmente del inminente estreno de *Yerma*, renuncia. En su lugar irá Gerardo Diego, que a un sector de la prensa le parece una «sustitución poco acertada».<sup>[113]</sup>

El 15 de diciembre *El Sol* publica una importante entrevista con Lorca, a

quien, en vísperas del estreno de *Yerma*, ha visitado el redactor Alardo Prats en la casa familiar de la calle de Alcalá.<sup>[114]</sup> El poeta explica que está trabajando en una nueva comedia en la que pone toda su ilusión, *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*, y que la Universidad de Granada va a publicar un nuevo libro de versos suyos, *Diván del Tamarit*, libro que, como ya se ha dicho, retirará después.

Lorca revela que, si bien él es perfectamente consciente de ser persona muy creativa, «al fin y a la postre se trata de un don que por raro azar a uno le sobreviene». La modestia del poeta es indudablemente sincera. Se apresura a explicar que el gran ejemplo para él ha sido Manuel de Falla. «Yo he aprendido del maestro Falla, que además de gran artista es un santo, una ejemplar lección —declara—. En muchas ocasiones, suele decir: “Los que tenemos este oficio de la música”. Estas humildes y magníficas palabras las oyó un día de labios del maestro la pianista Wanda Landowska y le sonaron a herejía. Hay artistas que creen que, por el hecho de serlo, necesitan medidas especiales para todas las cosas. “Al artista se le debe permitir todo, etc.”. Yo estoy con Falla. Yo hago mi oficio y cumplo con mis obligaciones, sin prisa...».

Durante la entrevista vuelve a aflorar la intensa preocupación que sigue sintiendo Lorca por el teatro... y el desprecio que le suscita la situación actual del comercial. «Digan lo que quieran —recalca—, el teatro no decae. Lo absurdo y lo decadente es su organización. Eso de que un señor, por el mero hecho de disponer de unos millones, se erija en censor de obras y definidor de teatro es intolerable y vergonzoso. Es una tiranía que, como todas, sólo conduce al desastre».

Hablando sólo unos meses después de la fracasada revolución asturiana, sabiendo que en las cárceles hay muchos miles de presos políticos, el poeta se identifica abiertamente con los desvalidos y expresa su compromiso, como artista y como hombre, con su pueblo. «En este mundo yo siempre soy y seré partidario de los pobres», insiste:

Yo siempre seré partidario de los que no tienen nada y hasta la tranquilidad de la nada se les niega. Nosotros —me refiero a los hombres de significación intelectual y educados en el ambiente medio de las clases que podemos llamar acomodadas— estamos llamados al sacrificio. Aceptémoslo. En el mundo ya no luchan fuerzas humanas, sino telúricas. A mí me ponen en una balanza el resultado de esta lucha: aquí, tu dolor y tu sacrificio, y aquí la justicia para todos, aun con la angustia del tránsito hacia un futuro que se presiente, pero que se desconoce, y descargo el puño con toda mi fuerza en este último platillo.



La entrevista se reproduciría algunos días después en *El Defensor de Granada*, por lo cual podemos tener la seguridad de que las ideas de Lorca acerca de la justicia social se conocían perfectamente en aquella ciudad a partir de finales de 1934.<sup>[115]</sup>

En cuanto a su obra teatral actual, explica que quiere terminar la trilogía empezada con *Bodas de sangre* y continuada con *Yerma*, que ahora se estrenará. «Me falta —explica— *El drama de las hijas de Lot*». Se trata con toda seguridad de la obra también titulada *La destrucción de Sodoma*, de la cual ya habló en Cuba a Luis Cardoza y Aragón y, poco tiempo después, a Rafael Martínez Nadal. De la pieza no queda más constancia documental que una sola hoja conservada en el archivo del poeta.<sup>[116]</sup>

Lorca llegó a escribir, sin embargo, por lo menos un acto de la obra —luego sustituida dentro de la trilogía por *La casa de Bernarda Alba*—, que leyó a Rafael Rodríguez Rapún y Luis Sáenz de la Calzada en el cuarto de éste de la Residencia de Estudiantes. Sáenz de la Calzada ha recordado:

El lenguaje era, digamos, surrealista, de un simbolismo desgarrado; narra la escena de los ángeles que llegan a Sodoma y cómo los habitantes de dicha ciudad quieren conocerles, a lo que se opone Lot, quien, como es sabido, les ofrece, a cambio, sus propias hijas vírgenes. El decorado sería mitad Giotto, mitad Piero della Francesca: planos descansando sobre columnas renacentistas; planos a distintas alturas, en los que se moverían Lot y los ángeles; abajo, el pueblo, enfebrecido por el deseo; los personajes aparecen recortados como con buril y hablan por símbolos terribles de no fácil comprensión; Lot y su familia huyen entre las llamas pero, en la huida, Lot comete incesto con una de sus hijas; es sabido que el incesto es una de las primeras prohibiciones en cualquier tipo de cultura ... Federico, en la obra, lo que hace es oponer el incesto a la sodomía, aunque no veo claras las razones que le movieron a proponer dilema semejante. En todo caso, al final del acto, y eso sí lo recuerdo muy bien, se produce un gran tumulto, voces, llamas, gemidos, entre lo que destaca como un alarido, como el arañazo sobre el cristal o el yeso, la afirmación de Lot, gritando: «¡¡La hice mía!!».<sup>[117]</sup>

Durante los próximos dos años hablará en distintas ocasiones de esta obra por lo visto nunca acabada.

En su entrevista con Alardo Prats, el poeta declara que después de terminar *El drama de las hijas de Lot* hará «otro tipo de cosas», y tocará «temas y problemas que la gente tiene miedo de abordar». He aquí otra vez al Lorca rebelde, al Lorca

enemigo de la hipocresía burguesa, al Lorca de *El público*, escrito hace ya cuatro años y que todavía no ha podido estrenar. Al Lorca, en fin, que cree cada vez más en un teatro capaz de cambiar a la gente, de combatir la inercia de la sociedad, de influir en la sensibilidad de las personas:

Aquí, lo grave es que las gentes que van al teatro no quieren que se les haga pensar sobre ningún tema moral. Además, van al teatro como a disgusto. Llegan tarde, se van antes que termine la obra, entran y salen sin respeto alguno. El teatro tiene que ganar, porque la ha perdido, autoridad... Hay que desterrar de una vez todas esas cantilenas ineptas de que el teatro no es literatura, y tantas otras. No es más ni menos que literatura... Yo espero para el teatro la llegada de la luz de arriba siempre. En cuanto los de arriba bajen al patio de butacas, todo estará resuelto. Lo de la decadencia del teatro a mí me parece una estupidez. Los de arriba son los que no han visto *Otelo* ni *Hamlet*, ni nada, los pobres. Hay millones de hombres que no han visto teatro. ¡Ah! ¡Y cómo saben verlo cuando lo ven!

En este momento surge de repente la visión de aquella noche en Alicante, hace casi exactamente dos años, cuando La Barraca representaba el auto de *La vida es sueño*. El poeta recuerda haber visto entonces «cómo todo un pueblo se ponía en vilo» al presenciar la representación de la obra calderoniana. «No se diga que no lo sentían —exclama—. Para entenderlo, las luces todas de la teología son necesarias. Pero para sentirlo, el teatro es el mismo para la señora encopetada como para la criada. No se equivocaba Molière al leer sus cosas a la cocinera».<sup>[118]</sup>

En pleno «bienio negro», cuando el fascismo arrecia, cuando en justicia social y el reparto de la riqueza hay en España un grave retroceso, Lorca va a estrenar ahora, de la mano de Margarita Xirgu, una obra que sabe de antemano no podrá por menos de ofender gravemente a las derechas. *Yerma* va a ser un campo de batalla donde se enfrenten las dos Españas.

### **El estreno de *Yerma***

Por esta época Lorca frecuentaba el sótano de La Ballena Alegre, en los bajos del café Lyon, frente a Correos, donde, en vísperas del estreno de *Yerma*, le encuentra una noche el periodista Alfredo Muñiz, llevado del brazo de Miguel Pérez Ferrero. Lorca está rodeado de amigos. Allí están Acario Cotapos, el

compositor chileno cuya obra sinfónica *Voces de gesta*, inspirada en el drama de Valle-Inclán, pronto será estrenada, gracias a una iniciativa de sus compañeros en Madrid, entre ellos Lorca; Pablo Neruda, «cuyos ojos, entornados siempre al espectáculo triste de lo humano, buscan en un punto indeterminado del horizonte destellos de divinidad antes de apurar el último sorbo de cerveza»; el pintor Isaías Cabezón; el arquitecto Luis Lacasa; Eduardo Ugarte; el escultor Alberto Sánchez; Rafael Rodríguez Rapún; Aurelio Romeo, de La Barraca; uno de los hermanos Sáenz de la Calzada, probablemente Luis; Delia, «con el juramento de sus veintiocho años eternos y las inquietudes de su Club Teatral Anfistora» —¿Delia del Carril, amante de Neruda?—, y el torero salmantino Pepe Amorós, «que se emociona al hablar de Sánchez Mejías: luto en el corazón de todos».

En sus palabras a Muñiz, Lorca subraya el hecho de que ahora, como dramaturgo, sólo está empezando. «*Yerma* es mi cuarta obra. Y nada sentiría tanto como que la gente pensara que mi labor teatral culmina en cualesquiera de los títulos ya conocidos. Yo sigo mi vida, y con mi vida, mi teatro, al que dedicaré desde hoy lo más sentido de mis afanes poéticos. *Yerma* marca el punto central en la trilogía iniciada hace dos años con *Bodas de sangre* y que terminará en *Las hijas de Lot*. Después...».<sup>[119]</sup>

Federico solía llegar a los ensayos, desde La Ballena Alegre, un poco tarde, acompañado de uno o varios amigos de aquella bulliciosa tertulia. Los tres «barracos» José Caballero, Eduardo Ugarte y Rafael Rodríguez Repún asistían asiduamente. Caballero —a quien Lorca encargó el cartel de *Yerma*— ha recordado cómo dirigía Lorca los ensayos, con absoluta seguridad en lo que hacía. El poeta, que seguía con minuciosa atención cada pormenor del trabajo de los actores, insistía sobre todo en la arquitectura rítmica del montaje, así como había hecho con *Bodas de sangre*. «Un actor no se puede retrasar un segundo detrás de la puerta —decía—. Causaría un efecto deplorable. Es como si en la interpretación de una sinfonía se produjera un efecto musical a destiempo».<sup>[120]</sup>

Los ensayos se llevan a cabo en momentos de máxima tensión en todo el país —las cárceles están llenas de presos políticos y los consejos de guerra están dictando penas de muerte por los sucesos de Asturias y Barcelona—, y elementos ultraderechistas, enterados del contenido explosivo de *Yerma*, esperan el estreno para provocar un alboroto. Además, el día antes del estreno es liberado en Barcelona Manuel Azaña, injustamente encarcelado en relación con los sucesos ocurridos en la Ciudad Condal. La relación de amistad existente entre Margarita Xirgu y Azaña es muy conocida, y en septiembre el ex jefe del Gobierno se había refugiado en casa de la actriz, quien por más señas le había estrenado en el teatro

Español, en abril de 1932, su obra *La corona*. Y además Cipriano Rivas Cherif era cuñado de Azaña, y sus ideas izquierdistas materia de burla en la prensa de derechas. Por todas estas razones era inevitable que el estreno de *Yerma* tuviera connotaciones políticas.

El ensayo general es todo un acontecimiento. Entre el público se encuentran tres «barbas» ilustres cuyas observaciones apunta meticulosamente un redactor de *La Voz*, José Luis Salado: el premio Nobel Jacinto Benavente, Ramón del Valle-Inclán y Miguel de Unamuno. La crónica, no exenta de malicia, empezaba así:

García Lorca —con su pipa y una greña sobre la frente— va y viene por el pasillo central. En torno suyo hay unos muchachitos pálidos. (Eso es lo único malo de Lorca: el séquito, que le da, quizá a pesar suyo, un aire de González Marín cuando entra en un café con sus «peregrinitos» auestas). Eso sí, en las butacas, un público ilustre, como no es dable hallar —al menos íntegramente— en los ensayos generales. Público de auténtica «première» al estilo francés y tan complejo, que abarca desde Valle-Inclán a la Argentinista, pasando por el bailarín Rafael Ortega. (El maestro Rafael Ortega, que estaba allí). La Argentinista... ¡Tantas nostalgias, tantas cosas que se fueron! Encarnación es un poco como la única musa femenina del grupo, aunque esto no quiere decir que García Lorca sea un poeta «para hombres solos». (Los ojos más bonitos de España han leído el «Romancero gitano»). Al ensayo vinieron algunos de esos ojos: pequeñas luces en la penumbra. También han venido las más ilustres barbas españolas: la de Unamuno, la de Valle-Inclán, la de don Jacinto.<sup>[121]</sup>

Profundamente ofendido por el artículo, con sus veladas alusiones a la homosexualidad de Lorca y de su grupo, Cipriano Rivas Cherif prohibió que en adelante franqueara Salado las puertas del Español.<sup>[122]</sup> Después del primer acto, las «tres barbas» aprueban la obra. Benavente, antes de irse a dormir, se compromete a asistir al estreno. Valle-Inclán declara que lo que más le ha gustado es cuando la Vieja, interpretada por Amalia Sánchez Ariño, dice que no cree en Dios. Unamuno se está divirtiendo «bastante más que en las Constituyentes», y señala que él tiene una obra parecida a *Yerma* —*Raquel*, aún no estrenada en Madrid—, pero que *Yerma* es superior, lo cual, viniendo de donde viene, es un elogio sin precedentes. «*Yerma* —continúa el gran pensador— nos presenta a un Lorca cuajado ya del todo. El tema es propicio, claro. El amor materno, el frustrado amor en este caso, siempre ha sido un tema muy teatral. “¡Ay de la casada seca!”, que dice Lorca, “¡ay de la que tiene los pechos de arena!”. Es como la avaricia. Y como la envidia».<sup>[123]</sup> Lorca contaría después a sus amigos que, habiendo recibido el beneplácito de Unamuno, se consideraba «santificado».<sup>[124]</sup>

El estreno de *Yerma* tuvo lugar, a teatro lleno, la noche del sábado 29 de diciembre. Unamuno, haciendo un gesto insólito, acudió otra vez al Español, hecho que comenta Miguel Pérez Ferrero en el *Heraldo de Madrid* al día siguiente: «Había estado don Miguel de Unamuno en el ensayo general ¡y volvió al estreno! Salía con Marañón entre el gentío, dándose cuenta seguramente de lo que significaba la reiteración».<sup>[125]</sup> Pero no hay constancia de que estuviera Valle-Inclán, ni de que Benavente mantuviera su palabra de volver para el estreno. Además de a Gregorio Marañón, se veía entre el público a otros dos médicos famosos, ambos amigos de Lorca: el histólogo Pío del Río Hortega, muy vinculado a la Residencia de Estudiantes, y Eusebio Oliver.<sup>[126]</sup> Según uno de los periodistas presentes, «daba gusto ver el Español anoche. Nuestros magnates intelectuales, las personas que ya han dejado de ir a los estrenos, los jóvenes, estaban allí. Este tributo de la juventud a Lorca y al “lorquismo” constituía la nota más visible...».<sup>[127]</sup>

El estreno fue afeado por los previsibles incidentes de orden político. Nada más levantarse el telón se nota la presencia de elementos alborotadores, que lanzan gritos contra Margarita Xirgu antes de ser expulsados de la sala. El crítico de *El Pueblo* diagnosticó así lo ocurrido: «Las derechas españolas no quieren perdonar a Margarita Xirgu que representara *Fermín Galán* (de Rafael Alberti). Y, por otra parte, y en cuanto a la noche del estreno, mortificó mucho a los reaccionarios la coincidencia con la libertad de Manuel Azaña».<sup>[128]</sup>

Carlos Morla Lynch, testigo de las protestas, describe así la acción de aquel «grupo de mozalbetes»: «En la sala, desde el comienzo de la función, se dejan sentir, procedentes del llamado “paraíso”, esto es, de la galería, los murmullos y bisbiseos de los interruptores. La manifestación hostil va dirigida, especialmente, en contra de la insigne actriz por la hospitalidad brindada a un ex jefe del Gobierno, amigo, en hora para él aciaga ... Guerra a ella, por los motivos expresados, y guerra a Federico porque es joven y triunfante». Según Morla, la inmensa mayoría del público, indignada por los gritos de los alborotadores, protestó enérgicamente, haciendo necesario que la Xirgu interrumpiera brevemente la representación.<sup>[129]</sup> En este momento entra la fuerza pública y expulsa a los reventadores.<sup>[130]</sup>

¿Quiénes eran aquellos jóvenes? En opinión de Eduardo Blanco Amor, presente en el estreno, se trataba de un grupo de falangistas, pero ello jamás se ha podido demostrar.<sup>[131]</sup>

Restablecida la calma, la obra cala progresivamente en el público. Lorca tiene que salir al final de todos los cuadros, y al bajarse el telón final la ovación es apoteósica, tanto para él como para Margarita Xirgu y el escenógrafo Manuel

Fontanals. El diario anarquista *La Tierra* comentó a la mañana siguiente que la actriz catalana lloraba de alegría, y que el teatro Español, «enguinaldado con los laureles de los dioses propicios, era como un enorme plectro tallado en oro».<sup>[132]</sup>

Si toda la prensa liberal acogió el estreno de *Yerma* con entusiasmo, la de derechas estuvo unánime en su rechazo. *El Debate* —el diario católico más leído del país, órgano de la CEDA y adulador, por estas mismas fechas, de los regímenes de Hitler y de Mussolini— protestaba ante «la odiosidad de la obra», su «inmoralidad», sus «blasfemias».<sup>[133]</sup> *Informaciones* —diario del financiero Juan March, dirigido por Juan Pujol y entre cuyos redactores había varios falangistas— despotricaba: «La comedia es francamente mala ... No cabe nada más soez, grosero y bajo que el lenguaje que el señor García Lorca emplea; se ha contaminado el poeta y ha enfangado su pluma». Refiriéndose a los que habían interrumpido la obra, el diario comentaba que «algunos espectadores sintieron sublevado su buen gusto y exteriorizaron su protesta».<sup>[134]</sup> *La Nación* —órgano monárquico-fascista fundado en 1925 por el general Miguel Primo de Rivera y ahora bajo la égida de Calvo Sotelo— titulaba así su reseña, en flagrante contradicción con la verdad: «El éxito de *Yerma*, de García Lorca, se circunscribió a un mínimo sector del público del Español». El diario demostró que había sido especialmente ofendido por los «asertos soeces» de la Vieja Pagana, «tipo monstruoso, negación personificada de todo principio ético e intento abominable de explicación metafísica». *La Nación* continuaba: «García Lorca se retuerce contra toda creencia, cuando paganiza la fuerza de una convicción hispana, que induce a rogativas a la divinidad y que acarrea funestas consecuencias terrenas».<sup>[135]</sup> *El Siglo Futuro*, órgano carlista, tampoco dudaba del carácter eminentemente peligroso de la tragedia de Lorca: «Queremos insistir en la condena enérgica de alguna expresión que ofende creencias y sentimientos, para los cuales el autor no tiene el menor respeto, y consignar contra ese proceder insensato la protesta más rotunda y terminante».<sup>[136]</sup> En cuanto al diario monárquico *ABC*, más moderado que los cuatro citados, señalaba la presencia en la obra del «empleo de crudezas innecesarias y particularmente alguna irreverencia, que hiere el oído y subleva el alma», y continuaba: «Aunque el autor quiera estar al margen de sus personajes y ponga el dicho en boca de una *Vieja pagana*, no tiene justificación». El diario monárquico encontraba en la obra «muchos momentos de una sensualidad franca y descarada».<sup>[137]</sup> Finalmente, para *La Época*, también monárquico, propiedad del marqués de Valdeiglesias, el «autor sólo ha conseguido ofrecer a la curiosidad de los espectadores un caso patológico de idea fija, de obsesión, de locura, al que nada aportan, por desdicha, ni el arte, ni la acción dramática, ni una inspiración poética de alto vuelo, ni la descripción científica del caso morboso, presente de continuo con monotonía fatigosa del principio al final de la pieza».<sup>[138]</sup>

La prensa satírica de derechas tampoco escatimó sus críticas. Para *Gracia y Justicia* el estreno marcaba una fecha luctuosa en la historia del teatro español: «Han pasado al llamado género de versos todas las groserías, ordinarietas y barbaridades que hasta ahora adornaban el llamado género de revista. En esta *Yerma*, ¡se dice cada atrocidad!». *Gracia y Justicia*, al igual que otros órganos de la derecha, no puede eludir la referencia al grupo de jóvenes que habitualmente acompañan y jalean a Lorca. Hay en *Yerma* «unas cuantas blasfemias, artísticas y de las otras, que los amigos de García Lorca aplaudieron a rabiar. Porque el señor Lorca —“antes fraile que de Lorca...” —, dice también el pueblo— es de los escritores que tienen un corro de amigos».<sup>[139]</sup> La implicación, claro, es que tales amigos son, como el poeta, homosexuales. En otra página, la misma revista se burla del «Discurso al alimón» de Lorca y Neruda, pronunciado en Buenos Aires y recientemente reproducido en la prensa madrileña,<sup>[140]</sup> comentando: «La novedad acaso consista, nos dijimos, en que Neruda comienza: “Señoras”... y García Lorca continúa: “y señores”, y que, luego, en el decurso del discurso, siempre es el primero quien dice: “Porque, ¡ah, señoras...!” y es el segundo quien agrega: “y señores!”. Pero fijándose bien vimos que esto era lo más natural del mundo, mejor dicho, de García Lorca».<sup>[141]</sup>

Otra revista de orientación similar desarrollaba más crudamente el mismo tema:

### LA COFRADÍA DEL APIO

En el último estreno del Español, y entre los espectadores de buena fe que acudieron por equivocación a dicho teatro, se había dado cita una cofradía extraña, de la que el autor de *Yerma* es hermano mayor.

En los pasillos, en el «foller», en el «bar», durante los entreactos, herían los oídos voces atipladas y gritos equívocos, subrayados por el recortado ademán del dedo en la mejilla.

— Estamos todos.

— ¡Jesús! ¡Qué cosas!

— ¡Ay, es que me troncho!

Era una escena repugnante. Tan repugnante como las frases y las escenas de la obra, repulsivas, soeces, contrarias a la dignidad humana y, por supuesto, al arte

mismo.

Ninguna mujer decente puede presenciar la obra, que cae dentro del Código penal, porque con ella se comete un delito de escándalo público.

Hasta que el fiscal intervenga y prohíba su representación, que es un baldón oprobioso para la escena de nuestro teatro oficial y una afrenta para los sentimientos de las personas honradas y decentes.<sup>[142]</sup>

En Granada el extraordinario éxito de *Yerma* fue recogido por *El Defensor*, pero ni el conservador *Noticiero Granadino* ni *Ideal* mencionaron el nuevo estreno de su famoso paisano.<sup>[143]</sup> Tal silencio reflejaba el principio de una actitud hostil por parte de las derechas de la ciudad hacia Lorca, que se iría endureciendo progresivamente.

Comentando unas semanas después el éxito de *Yerma*, un crítico resaltaba el frescor que suponían para la escena española precisamente aquellos elementos tan repudiados por las derechas. «En medio de la cucufrutería y el remilgo insoportables del teatro español —escribía A. Bazán en el primer número de la revista *Tiempo Presente*—, esta obra de sano realismo, de bella desnudez, de sinceridad y de revaloración de nobles funciones del cuerpo humano, representa un paso decisivo hacia nuestra liberación del atraso medieval que sigue oprimiéndonos».<sup>[144]</sup>



1935

### Consagración teatral

Lorca no se dormía sobre sus laureles. En su entrevista con Alfredo Muñiz, publicada a finales de diciembre, había dicho que *Yerma* marcaba el «punto central» de la trilogía iniciada con *Bodas de sangre* y que completaría *Las hijas de Lot*.<sup>[1]</sup> El primer día de enero de 1935 *El Sol* recoge otra declaración al respecto. A *Las hijas de Lot* ya le ha devuelto su título original: «Ahora a terminar la trilogía que empezó con *Bodas de sangre*, sigue con *Yerma* y acabará con *La destrucción de Sodoma*... Sí, ya sé que el título es grave y comprometedor, pero sigo mi ruta. ¿Audacia? Puede ser, pero para hacer el *pastiche* quedan otros muchos». A continuación explicaba que la nueva obra estaba «casi hecha», lo cual podía ser tal vez una exageración.

En las mismas declaraciones revela que ya trabaja en otra obra, *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*, «drama familiar en cuatro jardines», cuyo tema es «la línea trágica de nuestra vida social: las españolas que se quedaban solteras».<sup>[2]</sup>

Como demuestra el poema «Elegía» de 1918, se trata de un tema que siempre ha preocupado hondamente a Lorca. El argumento de la obra, además, se situará en Granada, el mismo escenario que el de aquella temprana composición. Si en *La zapatera prodigiosa*, *Bodas de sangre* y *Yerma* se oyen los ecos de las voces de la Vega de Granada, en *Doña Rosita*, como antes en *Mariana Pineda*, Lorca evocará la personalidad de la ciudad de alma ausente, transida de nostalgias.

El 18 de enero había vuelto a Madrid Lola Membrives después de una larga temporada de catorce meses en Buenos Aires, temporada de gran éxito gracias, principalmente, a *Bodas de sangre*, *La zapatera prodigiosa* y *Teresa de Jesús* de Eduardo Marquina, cada una de las cuales ha tenido ya unas doscientas representaciones. Federico acude a la estación del Norte, con Fontanals, Marquina y otras

personalidades del teatro, a dar la bienvenida a la famosa actriz argentina, quien no para de insistir en la gran acogida que recibe el teatro español en Buenos Aires, ciudad abierta a todas las corrientes del arte dramático y donde hay un nutrido público para cualquier espectáculo de calidad. La opinión de la actriz en cuanto a los empresarios teatrales madrileños, transmitida unos días antes por su representante, es mala: su tacañería impide cualquier innovación. La Membrives tiene intención de estrenar en España una nueva obra de Marquina y *Doña Rosita la soltera*.<sup>[3]</sup>

Es evidente que las relaciones entre actriz y poeta —pese a lo ocurrido con *Yerma*— siguen siendo cordiales. Una semana después, el 26 de enero, los amigos de Lola le ofrecen una multitudinaria comida en el hotel Nacional. Entre los oradores están Eduardo Marquina y Lorca.<sup>[4]</sup>

La vuelta de Lola Membrives a Madrid coincide con el sensacional montaje, el 25 de enero, de *Peribáñez y el comendador de Ocaña* por el Club Teatral Anfistora, capitaneado por la incansable Pura Maórtua de Ucelay. Se trata, en esta tercera salida del club, de hacerle un homenaje digno a Lope de Vega al principio del año en que se celebra el tercer centenario de su muerte —año que verá toda una sucesión de actos dedicados al gran dramaturgo madrileño—, y en el montaje han colaborado Lorca, como codirector, y el ya célebre escenógrafo catalán Manuel Fontanals.

La representación de *Peribáñez*, que tiene lugar en la modernísima sala del edificio Capitol en la Gran Vía, recibe los incondicionales aplausos del selecto público invitado —que incluye a «extranjeros ilustres», escritores (entre éstos, Ramón del Valle-Inclán), diplomáticos, damas de la sociedad— y de la crítica. Lorca presenta la función con la lectura de unas «encendidas cuartillas» en las cuales proclama que hay que cambiar «todo el clima del arte escénico español» y volver a entroncar con la más lejana y auténtica tradición del teatro nacional. Eran conceptos ya conocidos para los que habían oído las presentaciones que solía hacer de La Barraca.

Los trajes utilizados en *Peribáñez* son los auténticos de la época, encontrados después de meticulosas pesquisas por los pueblos de Cáceres, Toledo y Salamanca —Montehermoso, La Alberca, Plasencia, Aceituna—, y Lorca explica la razón de este vestuario, que reconoce «un tanto anacrónico»: acercar la obra espiritualmente al espectador contemporáneo. Las transcripciones musicales del siglo XVII, hechas por el gallego Jesús Bal y Gay, cobran en manos de Lorca toda su gracia, así como las tres canciones recogidas y armonizadas por el propio poeta; los decorados de

Fontanals —a quien Lorca define como «el único ingeniero teatral que hay en España»— son magníficos. También lo son los sorprendentes efectos de luz conseguidos por el escenógrafo, que, según Enrique Díez-Canedo, permiten «ver sobre el decorado, cielo, nubes y estrellas con todo el encanto del natural». En cuanto a los actores, Lorca había logrado inculcarles «el hábito artístico misterioso y profundo que a él le anima». Una de las actrices, de procedencia francesa, Germaine Heygel —que hace el papel de Casilda—, será después famosa con el nombre de Germaine Montero.<sup>[5]</sup>

Pablo Neruda recordaría en 1937 una anécdota que le contara Lorca al volver a Madrid después de su búsqueda por los pueblos de trajes para el montaje de *Peribáñez*:

Una noche en una aldea de Extremadura, sin poder dormirse, se levantó al aparecer el alba. Estaba todavía lleno de niebla el duro paisaje extremeño. Federico se sentó a mirar crecer el sol junto a algunas estatuas derribadas. Eran figuras de mármol del siglo XVIII y el lugar era la entrada de un señorío feudal, enteramente abandonado, como tantas posesiones de los grandes señores españoles. Miraba Federico los torsos destrozados, encendidos en blancura por el sol naciente, cuando un corderito extraviado de su rebaño comenzó a pasar junto a él. De pronto cruzaron el camino cinco o siete cerdos negros que se tiraron sobre el cordero y en unos minutos, ante su espanto y su sorpresa, lo despedazaron y devoraron. Federico, presa de miedo indecible, inmovilizado de horror, miraba los cerdos negros matar y devorar al cordero entre las estatuas caídas, en aquel amanecer solitario.

Cuando me lo contó al regresar a Madrid su voz temblaba todavía porque la tragedia de la muerte obsesionaba hasta el delirio su sensibilidad de niño.<sup>[6]</sup>

¿Episodio real o inventado? ¿Mezcla de lo real y de lo inventado? ¿Exageración del propio Neruda? Imposible saberlo. La anécdota, de todas maneras, da fe una vez más de la perenne obsesión de Lorca con la muerte.

Un mes antes, el día del estreno de *Yerma*, Agustín de Figueroa, hijo del conde de Romanones y amigo de Lorca y de Pura Maórtua, había publicado una entrevista con ésta en la cual la fundadora de Anfistora hablaba de los nuevos proyectos del club. Después de *Peribáñez*, dijo, se montaría *Así que pasen cinco años*, de Lorca; luego, *Los cuernos de don Friolera*, de Valle-Inclán; *La púrpura de la rosa*, de Calderón; *El paquebot Tenacity*, de Charles Vildrac, traducida por Eduardo Ugarte; y *María de las penas*, de J. M. Synge (cuyo *Jinetes hacia el mar* había impresionado a

Lorca allá por 1919). Además, se abrían perspectivas internacionales para el club. «Tenemos una proposición para actuar en París la próxima primavera —aseguraba la fundadora—, y tal vez lleguemos a Londres para dar unas representaciones del teatro de Lope de Vega».<sup>[7]</sup>

El optimismo de Pura no se correspondía, sin embargo, con las posibilidades del club. Y aunque en 1936 se ensayaría *Así que pasen cinco años*, la obra no se llegaría a estrenar antes de que el estallido de la guerra terminara para siempre con Anfistora.

Mientras el público sigue afluyendo a ver *Yerma*, y *Peribáñez* recibe los aplausos de la crítica, se representa otra vez, el 26 de enero, el *Retablillo de don Cristóbal*. El montaje es del guiñol La Tarumba, creación de Miguel Prieto, y la representación —después del entremés *Los dos habladores*, todavía atribuido a Cervantes y una de las piezas fundamentales del repertorio de La Barraca— tiene lugar en el Lyceum Club Femenino, donde tres años antes Lorca había dado su conferencia-recital sobre Nueva York. El poeta colabora en la dirección de la representación, cooperando en el movimiento y recitados de los títeres y dando voz a éstos en sus canciones. Quince días después La Tarumba, presentada por Juan Chabás, repetirá en el Lyceum Club el mismo programa. Lorca interpreta las ilustraciones musicales que ha compuesto para la ocasión.<sup>[8]</sup>

Ante el enorme éxito de *Yerma*, los actores madrileños, contratados en otros teatros, piden a Margarita Xirgu que les ofrezca una representación extraordinaria que les permita conocer la obra.<sup>[9]</sup> La actriz accede gustosa. Tiene lugar en la madrugada del 2 de febrero. Con la sala totalmente llena de profesionales, periodistas, críticos y escritores, el acontecimiento promete ser inolvidable, y lo es. Al subir el telón se produce una larga ovación, y Margarita tiene que permanecer varios minutos inmóvil, emocionada. Durante toda la representación los aplausos son constantes y fervorosos. Después del segundo acto, Lorca lee unas cuartillas en las que, otra vez, late su creciente insatisfacción ante la situación del teatro español actual, de la cual culpa principalmente a las empresas, «absolutamente comerciales, libres y sin control literario ni estatal de ninguna especie». El poeta, que ha llegado a la conclusión de que el teatro español, mientras siga sujeto a tal sistema, está condenado a morir, se declara ahora «ardiente apasionado del teatro de acción social», y explica:

El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil,

puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera.<sup>[10]</sup>

Cuando cae el telón al final de la obra, los espectadores, en pie, aclaman al poeta y a la actriz. Margarita llora de emoción.<sup>[11]</sup> Lorca dirá después que jamás podrá olvidar aquella «fiesta maravillosa de arte y de confraternidad».<sup>[12]</sup>

Sus triunfos no paran. Acaba de salir el *Almanaque literario 1935*, compilado por Guillermo de Torre, Miguel Pérez Ferrero y Esteban Salazar Chapela. El bello libro, que reúne colaboraciones de los escritores españoles contemporáneos más reputados, contiene dos gacelas y dos casidas de Lorca del proyectado libro *Diván del Tamarit*, tal vez facilitadas por Eduardo Blanco-Amor. *El Heraldo* reproduce la «Gacela del mercado matutino» y comenta en una nota: «Como autor dramático, Federico García Lorca ha alcanzado su consagración definitiva con *Yerma*, cuyo éxito clamoroso todavía resuena en todos los oídos».<sup>[13]</sup>

En Nueva York, el 11 de febrero, la compañía The Neighborhood Playhouse ha estrenado en el Lyceum Theater *Bodas de sangre*, traducida por José Weissberger y dirigida por Irene Lewishon bajo el título de *Bitter Oleander* («Adelfa amarga»). La obra, en cuyo montaje ha colaborado Lorca desde 1933, mandando música y transmitiendo múltiples indicaciones, no tiene un éxito de crítica, aunque sí, relativamente, de público, y es bastante discutida en la prensa. Según Lorca, los críticos yanquis han dicho «bestialidades» de la misma, alegando, por ejemplo, que es imposible que la gente de campo hable así. Pero no toda la crítica fue mala, ni mucho menos, y cuando el 2 de marzo se retira la obra, el nombre de Lorca ya empieza a sonar en Nueva York.<sup>[14]</sup>

El 18 de febrero *La Voz* publica una importantísima entrevista con el poeta.<sup>[15]</sup> En la puerta de la casa de la calle de Alcalá, 102, el reportero — Ángel Lázaro, que escribe bajo el seudónimo de «Proel» — se ha topado con el padre del poeta, Federico García Rodríguez, que tiene ahora setenta y seis años aunque para el periodista representa «unos sesenta». Don Federico, envuelto sencillamente en su capa, un poco «chapado a la antigua», risueño y cortés, comenta que su hijo acaba de levantarse («Ya ve usted: la hora de comer. Pero es que trabaja hasta muy tarde»). Lázaro sube al último piso del imponente edificio y, una vez admitido a la casa, nota en los muebles «la misma sencillez que hay en la persona del cabeza de familia, e incluso con cierta intimidad provincial». Es la sencillez observada por todos los que trataron al padre del poeta. «Podíamos estar en casa del señor García allá en Granada —prosigue Lázaro—, el señor García que tiene un hijo estudiando en

Madrid y del que los periódicos empiezan a hablar como de un poeta llamado a realizar grandes cosas».

Sobre la pared del gabinete hay un dibujo a pluma de Federico del año 1924. Y el estuche de cristal con mariposas exóticas que le regalara Alfonso Reyes en 1934, en el puerto de Río de Janeiro, cuando Federico volvía a España después de su estancia en Buenos Aires.

Lorca, que efectivamente acababa de levantarse, ha estado escribiendo hasta muy tarde. Sólo tiene elogios para sus padres, que le han permitido trabajar sin tener que pensar en ganar dinero con la literatura, escribiendo cuando quiere y lo que quiere. «Con nada les pagaré a mis padres este bien que me han hecho», declara. Sin embargo, como señala Lázaro, el poeta ya gana dinero... con las varias ediciones del *Romancero gitano*, con *Bodas de sangre*, con *La zapatera prodigiosa*, y ahora con *Yerma*. «Pues ni mi éxito me hará encadenarme —insiste Lorca—. Trabajaré siempre como hasta aquí, desinteresadamente. Para satisfacción íntima. Hay que tener presente a san Francisco: “No trabajar por amor al dinero; destilar la sensualidad en sensibilidad; ser obediente”, o sea ser sincero consigo mismo».

¿Destilar la sensualidad en sensibilidad? ¿Captó Proel bien las palabras del poeta? Ciertamente, la referencia a san Francisco llama la atención: desde los primeros escritos de Lorca es una de las figuras a quien más admira, por su humildad, por su ternura, por su amor a las criaturas.

La misma sencillez que Lázaro ha notado en el padre del poeta y en el decorado de la casa la encuentra en el propio Lorca, que en estos momentos de fulgurante éxito parece preso de un inmenso deseo de modestia. Después de declarar que ama «en todo la sencillez», modo de ser aprendido en la infancia, recuerda sus años de Fuente Vaqueros:

Toda mi infancia es pueblo. Pastores, campos, cielo, soledad. Sencillez en suma. Yo me sorprendo mucho cuando creen que esas cosas que hay en mis obras son atrevimientos míos, audacias de poeta. No. Son detalles auténticos, que a mucha gente le parecen raros porque es raro también acercarse a la vida con esta actitud tan simple y tan poco practicada: ver y oír. ¡Una cosa fácil! ¿Eh?

Y Proel comenta: «Ríe toda la cara infantil de Lorca. Fuerte, moreno, carilleno, de negras cejas alborotadas, parece —lo diré con un símil de su campo andaluz— un torete plantado alegremente en medio del paisaje».

Pero no se trata sólo del paisaje y de la naturaleza. El poeta insiste en que, más que el paisaje en sí, le interesa la gente que lo habita: «Yo puedo estarme contemplando una sierra durante un cuarto de hora; pero en seguida corro a hablar con el pastor o el leñador de esa sierra. Luego, al escribir, recuerda uno estos diálogos y surge la expresión popular auténtica. Yo tengo un gran archivo en los recuerdos de mi niñez de oír hablar a la gente. Es la memoria poética y a ella me atengo».

Las declaraciones de Lorca a Ángel Lázaro demuestran, una vez más, que en estos momentos siente la imperiosa necesidad de conectar con las masas y de protestar en su obra contra las injusticias de la sociedad. «Hay que trabajar, trabajar —recalca—. Trabajar y ayudar al que lo merece. Trabajar aunque a veces piense uno que realiza un esfuerzo inútil. Trabajar como una forma de protesta. Porque el impulso de uno sería gritar todos los días al despertar en un mundo lleno de injusticias y miserias de todo orden: ¡Protesto! ¡Protesto! ¡Protesto!».

El poeta revela que tiene en proyecto varios dramas «de tipo humano y social». Uno de ellos será contra la guerra. Unas semanas antes, en su charla a los actores y actrices reunidos en el Español para ver la representación extraordinaria de *Yerma*, había sugerido que los poetas y dramaturgos auténticos deberían de ser lo suficientemente atrevidos como para contar «la desesperación de los soldados enemigos de la guerra».<sup>[16]</sup> Parece que él ya se siente «suficientemente atrevido» para hacerlo. Según una lista manuscrita de obras en proyecto que parece corresponder a estas fechas, el drama se titularía *Carne de cañón. Drama contra la guerra*.<sup>[17]</sup>

En cuanto a la publicación de sus obras, declara que ahora va a editar el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* —que, efectivamente, se publicará en mayo, al cuidado de José Bergamín y la editorial Cruz y Raya— y un tomo de «unos trescientos poemas» titulado *Introducción a la muerte*. Se trata, con toda probabilidad, de los poemas norteamericanos y otros de más reciente factura, pero tal libro, sobre cuyas ingentes dimensiones insistió en otras ocasiones, nunca se publicaría.

La entrevista termina con una alusión a la famosa risa del poeta, tan amplia y contagiosa como la de Karl Jung. Recordando el fracaso de *El maleficio de la mariposa*, quince años atrás, declara: «Esta risa de hoy es mi risa de ayer, mi risa de infancia y de campo, mi risa silvestre, que yo defenderé siempre, siempre, hasta que me muera». Sobre la necesidad de su «norma de alegría a toda costa» se había exployado en sus cartas a Jorge Zalamea siete años antes, así como en otros momentos de su correspondencia.<sup>[18]</sup> Ello suponía entonces, como ahora, la

pugna de siempre entre el Lorca luminoso y el Lorca sombrío, pugna fuente de toda su obra y, si resuelta allí por milagro del arte, jamás superada en su vida personal.

José Bergamín hubiera querido que las ilustraciones del *Llanto* fuesen de Benjamín Palencia, pintor ya consagrado que trabajaba con frecuencia para *Cruz y Raya*, pero Lorca insistió en que las hiciese su joven amigo José Caballero, todavía prácticamente desconocido. Bergamín no tuvo más remedio que acomodarse a los deseos del poeta.

Al iniciar Caballero su trabajo, Federico se negó a prestarle el original del poema, aún no pasado a máquina, porque el pintor había extraviado durante tres dramáticos días el borrador (sin duda todavía incompleto) de *Doña Rosita la soltera*. En cambio, prometió leerle todas las veces que quisiera el poema, dándole las explicaciones que hiciesen falta. Las consultas de Caballero fueron tan frecuentes, así como las indicaciones no solicitadas de Lorca, que el pintor fue casi seguramente la persona que en más ocasiones oyó a Lorca recitar la gran elegía al amigo torero.

Al ver los primeros dibujos de Caballero —muy dinámicos, pero al mismo tiempo quietos, pesantes—, Lorca reaccionó con una frase que jamás olvidaría el pintor: «Tus dibujos —exclamó— son verdaderas tempestades de paños en calma».

Cuando Caballero comenzó su trabajo, Lorca tenía la intención de desarrollar el tema de la enfermería, comentando con el pintor y Bergamín las referencias que habría en el poema a elementos quirúrgicos —formol, bisturíes, cosas asépticas, etc.—, y, en general, cómo veía aquella escena, para él, con su horror a la muerte y a sus antecámaras (hospitales, clínicas), tan desgarradora. A estos efectos Caballero preparó varios dibujos relacionados con el quirófano, luego desechados.

Tanto Federico como Bergamín querían que uno de los tres dibujos (no había dinero para reproducir más) fuese un retrato necrológico de Ignacio, confeccionado dentro de la tradición «romántica» taurina, con corona, orlas, nombres de las plazas en que el diestro había tenido sus más grandes éxitos, banderillas, ángeles, espadas y demás parafernalia. Para la orla inferior, las instrucciones de Lorca eran tajantes. «Pon —dijo— “Lo recogió la Virgen del Rocío”». A los dos o tres días llamó a Caballero. «¿Has puesto ya lo de que lo recogió la Virgen del Rocío?». Era el último dibujo que tenía que entregar el pintor. «Sí, ya lo he puesto». «Hay que borrarla». «Pero hombre, Federico, borrar la tinta en un dibujo de papel es muy difícil, aunque, claro, con grandes esfuerzos, tal vez podría...». Y siguió el poeta: «Pon “Lo recogió la Venus tartesa”». Se trataba todavía de la Virgen del Rocío, pero bajo su advocación precristiana. Unos días después, cuando el pintor había logrado con



dificultad cambiar la orla, Lorca volvió a llamar. La Venus tartesa ya no valía, explicó. Había que poner «Lo recogió la Blanca Paloma». Caballero estaba desesperado, pero una vez más consiguió el milagro. El poeta había optado, finalmente, por el nombre más popular de la Virgen del Rocío.

¿Por qué eligió, para recoger el cuerpo de Ignacio, a la Virgen del Rocío, en vez, por ejemplo, de la Virgen de la Macarena, en Sevilla y, por ende, especialmente relacionada con Sánchez Mejías? Es posible que tuviese en cuenta, además de la antigüedad del culto a la Virgen del Rocío, con sus raíces míticas, quizá tartesas, y de su romería, la más universal y concurrida de Andalucía, el hecho de ser de Huelva José Caballero, y que poco tiempo antes la madre de éste le había regalado una medalla de plata de la Virgen del Rocío con su nombre inscrito al dorso.

En cuanto a la orla superior del dibujo, Caballero le sugirió que, de acuerdo con la fórmula tradicional de las orlas en los retratos de los diestros muertos en la plaza, se nombrara al toro responsable del luctuoso acontecimiento. Federico estaba todavía en la cama, con sueño —se había acostado tarde, como siempre—, pero al oír aquello se despertó del todo y se negó rotundamente, sin dar explicaciones, a lo propuesto por su joven amigo. «Pon —dijo— “Lo mató un toro de la ganadería de Ayala”». Sólo unos años después se enteraría Caballero de que el toro que había herido de muerte a Sánchez Mejías se llamaba *Granadino*. La idea de que un toro con este nombre hubiera podido acabar con Ignacio le era intolerable al poeta. Por ello eligió una orla que relegara el animal al más ignominioso anonimato.

En el dibujo de la cornada también hubo cambios. Caballero explicó al poeta que en la moña del toro iba a poner la palabra «Muerte». Lorca insistió en que no, de ninguna manera. «Acuérdate —dijo— de que Pepe Amorós escribió un día la palabra muerte y aquel mismo día le cogió el toro por la boca y le rasgó toda la cara. No pongas la palabra». Tres horas después llamó Federico. Se trataba de la contraorden más extraordinaria que hubiera podido esperar Caballero, que oyó atónito cómo le decía el poeta: «Pon dos veces la palabra muerte». Eran las contradicciones de Lorca, que conocían todos sus amigos. ¿Se trataba de querer imitar la valentía de Ignacio, que no cejó ante su destino?

No se cerraron sus ojos

cuando vio los cuernos cerca

Federico quería saber qué era lo que más le llamaba la atención a Caballero en el *Llanto*. Éste contestó que los versos:

¡Oh blanco muro de España!

¡Oh negro toro de pena!

¿Cómo veía Caballero aquel muro, aquel toro? Las preguntas eran insistentes. «Muy blanco, muy blanco, inmenso, larguísimo, donde va un toro caminando...». «Pero, ¿cómo es de grande?». «Bueno, es un blanco muro que empieza en Huelva y que termina en Irún. Es un muro inmenso, que no tiene puertas, ni ventanas, ni comunicación con el otro lado». Y Lorca: «Pero este muro divide a España en dos partes». «Sí, claro». «Y, ¿qué más hay en el muro?». «En el muro hay un toro que no acaba de morir nunca, caminando, lleno de espadas, medio muerto pero sin morir del todo. Y el toro encontrando mujeres enlutadas que coronan el muro interminable...». «Aquí en España los lutos son muy largos», comentó Lorca. Caballero tenía la sensación de que, bajo el embrujo del poeta, iba diciendo exactamente lo que éste quería o esperaba. En aquel momento el joven pintor no consideró en absoluto que aquello pudiera ser una premonición de la muerte, suya o de Federico. Pero después, empezada la guerra, dividida España efectivamente en dos partes, viendo los pueblos llenos de mujeres enlutadas, recordaba aquella conversación —aquellas conversaciones— con estremecimiento.<sup>[19]</sup>

Los amigos y admiradores de Lorca y Margarita Xirgu querían ofrecerles un banquete para celebrar el extraordinario éxito de *Yerma*, pero poeta y actriz decidieron no aceptar el homenaje, temiendo que las derechas prestasen un sentido político al acto y, también, por simple modestia. Sin embargo, aquéllos insistieron en su propósito y encontraron una solución de compromiso, anunciando en la prensa que acudirían al Español a una representación habitual de *Yerma*, la noche del 20 de febrero, para así ofrecer el testimonio de su afecto. La convocatoria llevaba la firma, entre otras muchas, de Pura Maórtua de Ucelay, *La Argentinita*, Ramón del Valle-Inclán, Eduardo Marquina, Juan Ramón Jiménez, Enrique Díez-Canedo, el escultor Victorio Macho, Antonio Espina, Juan Chabás, Alejandro Casona, Adolfo Salazar y Gustavo Pittaluga.<sup>[20]</sup>

La noche del homenaje el Español se llenó de bote en bote, «de gente —según *La Libertad*— que une a la preocupación artística el amor a la República y que quería celebrar la emoción estética y la gratitud a la mujer noble y generosa, en cuyo corazón y hogar se rinde culto a los ideales democráticos». Cuando se levanta el telón hay «una ovación estruendosa», que se hace delirante al aparecer en un palco Manuel Azaña, absuelto el 28 de diciembre por el Tribunal Supremo. Azaña, amigo íntimo de Margarita Xirgu, le entrega a la actriz en uno de los entreactos una insignia de su partido, Izquierda Republicana, entre los aplausos del público.

Termina la noche con vivas a la República, «que demostraban el ambiente de cordialidad y republicanismismo que predomina en la concurrencia». Lorca, presente en la sala, recibe, a la par que Margarita, calurosos aplausos.<sup>[21]</sup>

El 28 de febrero, en fechas en que todavía afluye numeroso público cada tarde al teatro Español a ver *Yerma*, Lola Membrives, después de su larga ausencia de Madrid, se presenta en el Coliseum —sala muy grande y fría— con el reestreno de su montaje de *Bodas de sangre*, que tanto éxito había cosechado en Buenos Aires. Lorca está en el teatro, y al final de cada cuadro le reclama el entusiasta público. Entre éste se encuentra, según parece, José Antonio Primo de Rivera, admirador de la obra del poeta granadino, que acaba de expulsar a Ramiro Ledesma Ramos de las filas de Falange Española de las JONS y es ahora jefe indiscutido del partido. Si hemos de creer al biógrafo de Primo de Rivera, Felipe Ximénez de Sandoval —también dramaturgo y conocido de Lorca—, el jefe de Falange trata esta noche, sin conseguirlo, de hablar con el poeta.<sup>[22]</sup>

El reestreno de *Bodas de sangre* constituye un extraordinario éxito. Comentando la suerte corrida por la obra dos años antes, el crítico de *El Liberal*, Arturo Mori, recuerda que entonces «a poco de ser estrenada en el Beatriz, con un triunfo clamoroso, se deshizo en cenizas de oro». Ahora todo ha cambiado, y el montaje de la Membrives parece «una revelación». ¿Cómo explicarlo? Mori concluye que el tiempo y *Yerma* han hecho el milagro. En *La Voz* Enrique Díez-Canedo —éste no estaba en España cuando Josefina Díaz de Artigas estrenó la obra, pero vio el montaje de Lola Membrives en Buenos Aires y Montevideo y fue testigo del fervor que allí suscitaba— elogia calurosamente el trabajo de la Membrives, así como el de Helena Cortesina en el papel de la Novia.<sup>[23]</sup>

En vista de que el 12 de marzo, en la sesión de la tarde, se celebrará la centésima representación de *Yerma*, se decide que la de la noche se haga en beneficio de Lorca, con un fin de fiesta digno de tan feliz ocasión.

La velada, ante un teatro abarrotado de público escogido, es triunfal. Al terminar la representación de *Yerma*, Enrique Borrás recita el romance de la muerte de Torrijos, de *Mariana Pineda*, y, por primera vez en público, Lorca lee *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.<sup>[24]</sup>

El 16 de marzo participa con Lola Membrives, el recitador José González Marín, Enrique Santos Discépolo, uno de los máximos creadores del tango, y otros, en una emisión extraordinaria y de experimentación de Transradio Española, dedicada y transmitida a Buenos Aires. Después de recitar la Membrives el

«Romance de la Guardia Civil Española», Lorca envía un saludo a la ciudad rioplatense, evocando su estancia allí, y contesta las preguntas que le formula Manuel López Marín, colaborador de la emisora. Después lee *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Se trata de la primera de varias intervenciones del poeta —férvido oyente de radio— dirigidas hacia Buenos Aires por Transradio Española.<sup>[25]</sup>

La noche del 18 de marzo Lola Membrives reestrena, después de haber dado por la tarde *Bodas de sangre*, su montaje de *La zapatera prodigiosa*, en cuya dirección había participado Lorca en Buenos Aires. Es, otra vez, el triunfo, y esta noche puede ufanarse de que tres obras suyas se están representando simultáneamente en la capital de España.

Esta versión completa de *La zapatera* es muy elogiada por la crítica, que subraya la colaboración en el montaje del propio poeta —Lorca es «un gran director de escena, y no sólo con respecto a sus obras», sentencia Arturo Mori en *El Liberal*—<sup>[26]</sup> y la excelencia de los decorados de Manuel Fontanals. Como dato curioso, se recuerda que desempeña el papel del Zapatero el mismo actor que lo hizo en el estreno de 1930 por Margarita Xirgu: Alejandro Maximino.<sup>[27]</sup> Enrique Díez-Canedo, que ha visto el montaje en Buenos Aires, comenta que tanto allí como en Madrid la obra le ha recordado a Gozzi y Goldoni, quienes «levantaron a supremas categorías de arte tipos de tradición italiana». Díez-Canedo también señaló la influencia de Manuel de Falla sobre la obra.<sup>[28]</sup>

A partir del 21 de marzo se añade a las representaciones de *La zapatera prodigiosa* un fin de fiesta, basado en el de Buenos Aires. Primero canta la actriz Helena Cortesina «Amanecer en Castilla», con letra y música de Lorca, acompañada por el coro que actúa entre bastidores. Después varios actores y actrices interpretan «Los pelegritinos», canción recogida y armonizada por Federico y ya famosa gracias a los discos del poeta y de *La Argentinita* lanzados en 1931 por La Voz de su Amo. Finalmente la Membrives canta, «con primores de verdadera maestra», la canción «Retrato de Isabela» de Amadeo Vives.<sup>[29]</sup>

*La zapatera prodigiosa* se representa veinte veces y sigue en cartelera hasta el 30 de marzo de 1935. La última representación de *Bodas de sangre* tiene lugar dos días antes: la obra ha tenido treinta y una representaciones. Lola Membrives termina su temporada en el Coliseum con la reposición de *La malquerida* de Benavente, de la cual da cuatro representaciones antes de dar paso a la nueva obra de Luis Fernández de Sevilla, *La casa del olvido*, que permanecerá en cartelera hasta el 17 de abril, fecha en que la actriz argentina abandona el Coliseum.<sup>[30]</sup> En cuanto a *Yerma*, se anuncia que seguirá hasta el 3 de abril, pero de hecho las representaciones, ya

esporádicas, se prolongarán hasta el 21 del mes: sumarán en total más de ciento treinta. En mayo Margarita Xirgu continuará su temporada con una nueva obra de Alejandro Casona, *Otra vez el diablo*, alternándola con *Fuenteovejuna*, y en junio estrenará otra obra de Lope, *El villano en su rincón*.<sup>[31]</sup>

Lorca acaba de tener un éxito sin precedentes en el teatro español contemporáneo y es el nuevo autor dramático más cotizado del país. El 6 de marzo un redactor anónimo de *La Voz* comenta que «sería curioso llegar a la demostración —que yo no creo totalmente imposible— de que García Lorca es uno de los autores que han ganado más dinero en lo que va de temporada, por lo menos en Madrid». <sup>[32]</sup> No sabemos cuánto embolsó con las representaciones de Margarita Xirgu y Lola Membrives, pero no cabe duda de que fue realmente considerable.

Entretanto está teniendo otro éxito sin parangón, pues acaba de salir la quinta edición del *Romancero gitano*.<sup>[33]</sup> Son días de innegable signo triunfal.

¿Y La Barraca? Por estas fechas el elenco representa *Fuenteovejuna* varias veces en la provincia de Madrid, pero sin la presencia de Lorca, desbordado por sus otros quehaceres. Ha salido el primer número de una nueva revista falangista, *Haz*, que ataca duramente la versión de la obra de Lope montada por la farándula estudiantil dirigida por el poeta granadino, considerando que la labor de Lorca ha sido «movida por elementos indeseables del más repugnante tipo comunista» y que se ha conseguido «transformar un drama auténticamente español, con las características tan españolas de odio a lo injusto y sometimiento incondicional ante lo justo —los reyes, en este caso—, en un mezquino drama rusófilo». El método empleado por Lorca en su arreglo ha consistido sencillamente, según el artículo, en suprimir, «aquí y allá», los nombres de Fernando e Isabel: «Ya el pueblo no obra contra un tirano para entregarse al voluntario y deseado sometimiento a sus reyes... Ahora el pueblo mata porque sí, porque hay dentro de él una fuerza anárquica e impulsiva que le hace odiar a una clase». <sup>[34]</sup>

*Haz* cargaba las tintas, pero en el fondo su crítica no carecía de justificación: al suprimir los nombres de los Reyes Católicos, Lorca había obrado según un criterio discutible. De todas maneras, lo que demuestra el artículo es que, desde el punto de vista de la ultraderecha, La Barraca se consideraba ya como mero instrumento al servicio de la República «marxistoide».

En Semana Santa, que empieza el 14 de abril, coincidiendo con el aniversario del advenimiento de la República, Federico hace una escapada a Sevilla. El poeta sevillano Joaquín Romero Murube, a quien Lorca conoció en la ciudad andaluza en

diciembre de 1927 durante los actos de homenaje a Góngora, había estado recientemente en Madrid y le había rogado a Pepe Caballero, amigo suyo, que convenciera al solicitadísimo autor de *Yerma* de que los dos visitasen juntos Sevilla, como invitados suyos, durante aquella semana, para estar con él en el Alcázar, del cual ostentaba el título de alcaide. Recordando, además, que en Sevilla se encontraban entonces sus viejos amigos Pepín Bello, Jorge Guillén y José Antonio Rubio Sacristán, Federico aceptó en seguida. Ya conocía el Alcázar, con sus mágicos jardines, y la idea de vivir unos días allí le encantaba. «¡Qué bien lo pasaremos! ¡Qué bien! —repetía a Pepe Caballero, frotándose las manos como solía hacerlo cuando estaba excitado—. ¡Qué bien! ¡Tú verás lo que haremos!». Y empezaba a inventarse todo lo que iba a pasar en Sevilla. Lorca, que en aquellos momentos sigue con la composición de *Doña Rosita la soltera*, estimaba, como un aliciente más, que una estancia en el Alcázar, con su gran riqueza botánica, le podía ser instructiva para la obra. Pepe Caballero, por varias razones —y especialmente por el hecho de que José Bergamín, a quien acababa de entregar las ilustraciones del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, aún no se las había pagado—, tuvo que desistir del proyecto de abandonar Madrid con Federico.

Le acompaña al poeta a la estación. Y entonces ocurre algo insólito, inolvidable para el pintor onubense:

Nada más tomar el taxi, Federico le dijo al taxista: «Hoy no corra usted, que nos vamos a matar. No corra usted. Tenga usted serenidad, no corra». Como si presintiera algo.

Bajábamos por la calle de Goya —no sé por qué razón por la calle de Goya y no por Alcalá, lo cual habría sido más lógico para ir a Atocha—, y al pasar por la calle de Claudio Coello había un incendio.

Preguntamos qué pasaba, y nos dicen que estaba ardiendo una tienda llamada «El Jardín de las Flores», donde hoy está el Instituto Beatriz Galindo. Allí había mucha gente mirando y le dice Federico al taxista que pare. Y yo le digo a Federico: «Oye, Federico, no tenemos mucho tiempo». No me hizo caso y bajamos. Federico estaba como extasiado, viendo arder las rosas, cómo subían los pétalos por el aire. Era ya de noche. Y me comentó: «¿Te imaginas lo que les dolerá a las rosas estar ardiendo, morir quemadas?».

Seguimos allí durante un rato viendo arder aquello. Ardía muchísimo. Llegaban más coches de bomberos. Por fin subimos al taxi, llegamos a Atocha y el tren de Sevilla acababa de salir. Federico tuvo que tomar el tren al día siguiente

para ir a Sevilla.

Aquello me impresionó extraordinariamente. Federico tenía una sensibilidad a flor de piel. Era un sensitivo de mil demonios. Para Federico *aquello era una quemazón propia*. Él estaba dentro, quemándose con las rosas.<sup>[35]</sup>

Unos días después, el martes 16 de abril, Lorca y Romero Murube le mandarían un telegrama al decepcionado artista: «TE ESPERAMOS SIN FALTA MIÉRCOLES POR LA MAÑANA RUÉGALE PAGO URGENTE BERGAMÍN MUÉSTRALE TELEGRAMA ABRAZOS FEDERICO JOAQUÍN».<sup>[36]</sup>

Lorca pasó en Sevilla —como había previsto— unos días muy felices. Existe una excelente fotografía en la cual posa elegantísimo, con una flor en el ojal, entre Romero Murube, Jorge Guillén, Rubio Sacristán y Pepín Bello, asimismo impecables.<sup>[37]</sup> Según Rubio Sacristán, a la sazón catedrático de Derecho en la Universidad sevillana, Romero Murube hizo instalar un piano de cola en el jardín del Alcázar, al lado de su casa, donde Federico tocaba canciones españolas, mezclándose la música con el susurro de las fuentes y el canto de los pájaros. «Allí estuvimos como califas», ha recordado Rubio.<sup>[38]</sup>

Por su parte, Jorge Guillén, ahora catedrático de Literatura en la misma Universidad, ha descrito la maravillosa lectura del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* dada por Federico en el Alcázar. Con Guillén, Romero y Federico está Pepín Bello, «gran humorista en acción». Pero falta Claudio, el hijo de Guillén, y el poeta no quiere empezar la lectura antes de su llegada, «hecho diminuto —comenta el autor de *Cántico*— que pone de relieve la atención que siempre dispensaba el poeta a la niñez». Y continúa Jorge Guillén: «Aquella elegía, aquella tarde, aquel jardín, aquellos amigos... ¡Y allí —privilegio sin par—, yo, o sea, nosotros cuatro! Federico desarrolló y matizó la lectura como un director de orquesta, y pareció que al acabar dejaba la batuta con calma, tras un giro lento de resignación melancólica: "... una brisa triste por los olivos"».<sup>[39]</sup> En el recuerdo de todos estaba aquella tarde no sólo el gran amigo y torero muerto el verano pasado, sino el mecenas que había organizado el homenaje a Góngora celebrado en Sevilla en diciembre del año 1927.

Una tarde, quizá la misma, Lorca se puso a cantar, acompañándose al piano, una de las canciones de *Doña Rosita la soltera*.<sup>[40]</sup>

De regreso en Madrid, Federico le contará a Pepe Caballero —que finalmente no logra escaparse a Sevilla— que en el Alcázar ha hablado largamente con los jardineros de aquel paraíso, sólo comparable por su belleza al Generalife granadino,

así como con las tías de Romero Murube, sabias horticultoras, recogiendo de todos ellos información y conocimientos que ahora le ayudarán a terminar la obra.<sup>[41]</sup>

Durante su estancia en Sevilla Federico volvió a ver a Patricio González de Canales, a quien había conocido en Madrid en 1932, cuando tuvo que rechazar al joven como actor de La Barraca. González de Canales, que era entonces uno de los jefes locales de Falange Española de las JONS y amigo personal de José Antonio Primo de Rivera, recordaría en 1973 que en aquella ocasión Federico habló mucho de Sevilla, pero que él le contestó: «Victor Hugo dijo que la ciudad más bella de Europa sería Sevilla, si no existiera Granada», añadiendo que Carlos V afirmaba que Granada era la ciudad más hermosa del Imperio. Poco más de un año después, cuando estalle la sublevación contra el Gobierno del Frente Popular, González de Canales estará en Granada, donde conocerá personalmente a algunos de los implicados en la muerte de Lorca.<sup>[42]</sup>

Durante esta visita a Sevilla ocurrió un episodio que, años más tarde, gustaba de relatar Romero Murube. Éste había organizado una cena para Federico en un conocido restaurante de la ciudad. Reunidos los comensales, el poeta no apareció. Unas horas después Romero topó con Lorca en un local del barrio galante. «Perdona —se disculpó el poeta—, pero esta noche me ha salido una luna en el pecho». Era que había conocido a un muchacho guapísimo.<sup>[43]</sup>

Acerca de la estancia sevillana de Lorca tenemos algún dato más. Con el poeta Juan Sierra estuvo la noche del Viernes Santo, bebiendo hasta el amanecer aguardiente mezclado —ante la extrañeza de su acompañante— con ingentes cantidades de aspirinas, a las que decía estar muy habituado.<sup>[44]</sup> El 25 de abril, primer día de feria, asistió, con Jorge Guillén y Romero Murube, a una comida ofrecida al escritor Santiago Montoto, a quien dedicó un ejemplar del recién publicado *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, «esta elegía de Sevilla». Después del ágape fue a una corrida de toros en la Maestranza, y en Triana compró cerámica y conoció a los gitanos de la Cava. Sevilla entusiasmaba, como siempre, al poeta granadino.<sup>[45]</sup>

Unos meses *después*, en la plaza de Cataluña de Barcelona, el poeta evocará para «un amplio corro de atónitos», y con las exageraciones de siempre, su reciente Semana Santa en Sevilla:

Murube compró para mí solo un balcón, para que yo viera pasar al Cristo Divino del Gran Poder, un balcón que le costó cincuenta duros...



Los gitanos, que me quieren mucho a mí, me hicieron una Semana Santa con el regalo íntimo de sus liturgias y de sus vinos mejores.

Pusieron un altar con diez toneles de vino y muchas rosas de papel y velas encendidas con los retratos de Joselito y de Sánchez Mejías, y yo leí ante él por primera vez mi «Elegía por la muerte de Ignacio».

Tan tremendo con las últimas banderillas de tinieblas...

Después bailaron descalzos... y no dejaron entrar ni a mis mejores amigos. El único "che" que estaba allí era yo.

Aquella noche dormí en casa de la «Malena», que me guardaba una hermosa cama grande, blanca... blanca, con un suave aroma de manzanas...<sup>[46]</sup>

Nadie como Lorca para forjar deliberadamente el mito de sí mismo. De estas evocaciones, recogidas por el periodista Ernest Guasp, ¿quién podría ahora —o entonces— separar lo vivido de lo inventado? Al hablar de sí mismo, como nunca dejaba de señalar su hermano Francisco, siempre bordaba la realidad.<sup>[47]</sup>

El poeta estaba de vuelta en Madrid a principios de mayo, y pronto daba por terminada *Doña Rosita la soltera*, prometiendo leer la obra, en una cena íntima, a un selecto grupo de amigos.<sup>[48]</sup> Por las mismas fechas, en una nueva emisión de Transradio Española, ofrece a los radioyentes de Buenos Aires la primicia de la lectura de una escena de la obra. En sus comentarios preliminares surge un recuerdo de Dalí, a quien tal vez espera ver pronto en Barcelona, cuando Margarita Xirgu abra allí su temporada de otoño:

Se titula *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*. Es un drama para familias, que yo titulo, el gran drama poético de la cursilería que culmina en el novecientos con la media negra del cancan, el bis a bis, la guajira y las terribles esmeraldas de la Otero brillando como farolillos de verbena en los ojos rubios del Príncipe de Gales. Es el encanto de una época cuyo arte califica mi encantador amigo, el gran Salvador Dalí, de *arte comestible*, donde el merengue tiene una categoría angélica y los libros y las fachadas y los pechos enormes de las señoras se llenan de libélulas, de girasoles, de abejas, de matas de pelo que terminan en espadas, y donde los botijos son cabezas torturadas o las cabezas espejos fulgurantes con verdes viscosidades de medusa.\* <sup>[49]</sup>

\* Alusión al artículo de Dalí, «De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern' style» (*Minotaure*, París, números 3-4, diciembre 1933),

cuya lectura Salvador le había recomendado a Lorca (véanse pp. 1.030-1.031).

Durante meses las fuerzas democráticas han estado temiendo un golpe militar, y estos miedos se multiplican cuando el 6 de mayo de 1935 se forma un nuevo Gobierno con cinco ministros de la CEDA, entre ellos el propio Gil Robles, que se hace con la cartera de Guerra. El político salmantino, cuya obsesión es fortalecer el Ejército para hacer frente a la «revolución», nombra en seguida al joven general Francisco Franco jefe del Estado Mayor del mismo. Dado el papel desempeñado por el Ejército de África en la represión de Asturias, tal nombramiento disgusta profundamente a todos los progresistas, así como el del general Fanjul como subsecretario de Guerra y del general Goded como inspector general del Ejército. La *vox populi* no estaba equivocada: los tres eran radicalmente hostiles a la democracia, y en el caso de Goded y Fanjul, conspiradores natos.<sup>[50]</sup>

En los meses siguientes el Ministerio de la Guerra llevará a cabo una implacable depuración de elementos liberales, socialistas y comunistas. Gil Robles negaría años después que hubiera pensado en apoyar o propiciar un golpe de estado: pero, si fue así, muchos de los suyos le creían dispuesto a ello, mientras la prensa de izquierdas estaba convencida de que, en el fondo, era monárquico, pues nunca había expresado su lealtad a la República. Entretanto, cualquier intento de signo progresista por parte del ministro de Agricultura, Manuel Giménez Fernández, conservador moderado, era torpedeado por los propios diputados de la CEDA. No podía haber la menor duda de que lo que buscaban las derechas —y, por supuesto, Falange Española de las JONS— era la implantación de una forma de Estado corporativo, afín a los de Italia y de Alemania.<sup>[51]</sup>

En estas circunstancias tan inquietantes se celebra en el madrileño paseo de Recoletos la tercera Feria del Libro. La quinta edición del *Romancero gitano* es uno de los títulos más vendidos, agotándose los ejemplares, mientras el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, que acaba de salir, se exhibe y comenta profusamente.<sup>[52]</sup> El nombre de Lorca está en la boca de todos, y además los visitantes a la Feria pueden asistir el 11 de mayo al teatro de guiñol La Tarumba, que da una representación, cerca de Colón, del *Retablillo de don Cristóbal*, transmitida por altavoces a todo lo largo del bello paseo.<sup>[53]</sup>

Quince días después el *Heraldo de Madrid* señala que, en la *Revista Hispánica Moderna* de Nueva York, Ángel del Río acaba de publicar un importante estudio sobre Lorca.<sup>[54]</sup>

Ilustrado con fotografías y caricaturas, enriquecido por una bibliografía compilada por Juan Guerrero Ruiz y Sidonia Rosenbaum, el ensayo del amigo soriano —primera visión global de la vida y obra de Lorca— terminaba con unas indicaciones sobre la dirección actual de la labor del poeta, que, a juicio del crítico,

se encamina precisamente hacia la interpretación del misterio de la vida y del hombre en sus fuentes primarias en la que ha residido siempre la substancia de la perenne y verdadera poesía. No sólo la que canta, sino aquella que acierta a encerrar en su música, por vía milagrosa, la luz huidiza de las realidades profundas.

Y terminaba Ángel del Río con un augurio:

Si alcanza en este camino la excelencia lograda en los ya andados, Lorca tiene condiciones personales para ser, además del primer lírico de inspiración popular entre todos los de su generación, uno de los grandes poetas de nuestro tiempo.<sup>[55]</sup>

No conocemos la reacción del poeta al leer este trabajo, que el 3 de marzo le envía desde Alicante Juan Guerrero,<sup>[56]</sup> pero debió ser de honda satisfacción.

Durante estos meses su amistad con Pablo Neruda se había ido afirmando. Diariamente se veían en la cervecería de Correos, donde, si Federico dominaba la brillante tertulia, también destacaba la fuerte personalidad del chileno. A menudo el grupo se desplazaba al piso de Neruda, la célebre «Casa de las Flores» —calle de Rodríguez San Pedro, esquina a Hilarión Eslava—, desde el cual se obtenían espléndidas vistas de la sierra. Allí cerca está el mercado de Argüelles, donde el poeta escogía «litúrgicamente» —la palabra es de Luis Rosales— las frutas, guindillas y legumbres que hacían sus delicias.<sup>[57]</sup> En la «Casa de las Flores» las reuniones duraban a veces cuatro o cinco días sin parar. Cada uno hacía su «número» particular: Federico cantaba, tocaba la guitarra o interpretaba «El drama de Echegaray»; la pintora Maruja Mallo se confesaba; Acario Cotapos representaba «la procesión de los baldados de Cracovia»... Tanto Federico como Pepe Caballero adoraban a la nueva compañera de Neruda, la pintora Delia del Carril, cuya belleza y simpatía cautivaban a todos. A veces la reunión salía de la casa y se entregaba a uno de sus juegos favoritos: la «inauguración de monumentos». Especialmente sonados fueron los discursos improvisados alrededor de la estatua a Emilia Pardo Bazán, en la calle de Blasco Ibáñez (hoy Princesa).<sup>[58]</sup>

La presencia en Madrid de Neruda enriquece la vida literaria de la capital, ya de por sí pujante y bulliciosa. En abril se termina de imprimir un delgado y

bellamente confeccionado *Homenaje a Pablo Neruda*, que brindan los poetas españoles a su compañero chileno.<sup>[59]</sup> El libro anticipa, gracias a José Bergamín, los «Tres cantos materiales» de Neruda, que pronto se publicarán en *Residencia en la tierra* («Entrada a la madera», «Apogeo del apio», «Estatuto del vino»), y la nota de presentación está firmada no sólo por los nombres más destacados de la Generación del 27 —como será conocida después de la guerra—, sino por los «nuevos» que en estos momentos sacan sus primeras publicaciones. La diferenciación generacional se señala visualmente, en dos párrafos en mayúsculas:

RAFAEL ALBERTI, VICENTE ALEIXANDRE, MANUEL ALTOLAGUIRRE,  
LUIS CERNUDA, GERARDO DIEGO, LEÓN FELIPE, FEDERICO GARCÍA  
LORCA, JORGE GUILLÉN, PEDRO SALINAS.

MIGUEL HERNÁNDEZ, JOSÉ A. MUÑOZ ROJAS, LEOPOLDO Y JUAN  
PANERO, LUIS ROSALES, ARTURO SERRANO PLAJA, LUIS FELIPE VIVANCO.

El 14 de junio los amigos del chileno le ofrecen una comida con motivo de la publicación del libro-homenaje.<sup>[60]</sup> Todos esperan con impaciencia la aparición de *Residencia en la tierra* —que se terminará de imprimir el 15 de septiembre de 1935—, cuyos poemas los íntimos de Neruda seguramente ya conocen, entre ellos una bellísima «Oda a Federico García Lorca».

Con extraordinaria ternura el poema evoca las sombras además de las luces del granadino, quien, si ríe «con risa de arroz huracanado», vive perseguido por la obsesión de la muerte. En la oda aparecen los nombres de los amigos de Buenos Aires y de Madrid, de la entrañable tertulia de la cervecería de Correos, del interminable deambular nocturno, y Neruda imagina la llegada a casa de Lorca, en alucinante procesión, de una interminable grey de presencias, algunas inquietantes —«el verano con los labios rotos», «muchas personas de traje agonizante», «arados muertos y amapolas», «una rosa de odio y alfileres»—, todas necesitadas del consuelo de departir con el elegido:

llego yo con Oliverio, Norah,

Vicente Aleixandre, Delia,

Maruca, Malva Marina, María Luisa y Larco,

la Rubia, Rafael, Ugarte,

Cotapos, Rafael Alberti,

Carlos, Bebé, Manolo Altolaguirre,

Molinari,

Rosales, Concha Méndez,

y otros que se me olvidan.\* [61]

**\*La mayoría de los nombres probablemente necesitan ser identificados para el lector. Se trata de Oliverio Gironde y su mujer Norah Lange; Delia del Carril; Maruca, la esposa de Neruda; Malva Marina, su hija, a quien Lorca había dedicado un soneto; María Luisa Bombal, casi con toda seguridad; el pintor Jorge Larco, escenógrafo de *Bodas de sangre*; Sara Tornú, esposa de Pablo Rojas Paz, conocida por sus amigos como *la Rubia*; Rafael Rodríguez Rapún o Rafael Martínez Nadal, no sabemos cuál; Eduardo Ugarte, codirector con Lorca de *La Barraca*; el músico chileno Acario Cotapos; Carlos y Bebé Morla Lynch; Ricardo Molinari; Luis Rosales. A los cinco argentinos mencionados —Gironde y su mujer, María Luisa Bombal, Larco y Sara Tomó— les había tratado Lorca en Buenos Aires (véase capítulo 8).**

Casi cuarenta años después Neruda recordará con intensa nostalgia aquella tertulia, aquellos paseos, aquellas amistades. «Fueron los grandes días de mi vida —dijo ante las cámaras de la televisión francesa en 1971—. Era un renacimiento tan espléndido y generoso de la vida creadora española, que nunca vi otro semejante».[62]

Renacimiento al cual hizo una valiente contribución el propio Neruda, no sólo como poeta, ya que, instado por Manuel Altolaguirre, incluso aceptó dirigir una revista literaria. El primero de los cuatro números de *Caballo Verde para la Poesía* saldrá en octubre de 1935 —en las mismas fechas que *Residencia en la tierra*—, y el último en enero del año siguiente. Aleixandre, Lorca —«Nocturno del hueco», en el primer número—, Cernuda, Hernández, Guillén, Alberti, Prados, Altolaguirre, el propio Neruda, los jóvenes del homenaje... *Caballo Verde para la Poesía* será una de las revistas más poéticamente densas y más bellamente impresas —gracias a Altolaguirre y Concha Méndez— de la época.[63]

Durante la primavera de 1935, con la tenacidad que le caracterizaba, Eduardo Blanco-Amor había logrado arrancar a Lorca cinco de los *Seis poemas galegos*, escritos de la mano de Ernesto Pérez Guerra, más el recorte de prensa del «Madrigal

a la ciudad de Santiago», publicado en *El Pueblo Gallego* de Vigo en 1932 y que llevaba una pequeña corrección manuscrita del poeta.<sup>[64]</sup> Es probable que Blanco-Amor había hablado varios meses antes con Ánxel Casal —fundador de la editorial Nós de Santiago de Compostela— de su proyecto de publicar los poemas gallegos de Lorca, y concertado con aquél la edición.<sup>[65]</sup> En el número de la revista *Nós* correspondiente a mayo-junio de 1935 se anuncian, entre las «nuevas obras publicadas» de la editorial, los *Seis poemas galegos*,<sup>[66]</sup> mientras en el semanario compostelano *Ser* se prevé que el libro salga para el 25 de julio —festividad de Santiago— «con todos os honores do bo gosto, de luxo e de exquisitez».<sup>[67]</sup> Aunque de hecho no se publicará hasta principios de 1936 —el colofón lleva fecha del 27 de diciembre de 1935—,<sup>[68]</sup> no parece haber duda de que para junio o julio de 1935 ya han llegado los originales a la editorial compostelana.<sup>[69]</sup>

De todas maneras, Lorca se ha desentendido de la suerte que puedan correr los *Seis poemas galegos* y le dice a Blanco-Amor, según éste: «No me hables más de esto hasta que me traigas el libro».<sup>[70]</sup> En estos momentos ha puesto toda su ilusión en la nueva obra dramática que lleva entre manos, obra en que ha querido llegar al fondo de la dolorida alma granadina. Es decir, de la suya.

### ***Doña Rosita la soltera, o el alma de Granada***

En su entrevista con Alardo Prats, celebrada en vísperas del estreno de *Yerma* y publicada en *El Sol*, Lorca había revelado algunos pormenores de su nueva obra, y en la que, decía, ponía toda su ilusión. *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*, explica, es una «diana para familias dividida en cuatro jardines»:

Será una pieza de dulces ironías, de piadosos trazos de caricatura; comedia burguesa, de tonos suaves, y en ella, diluidas, las gracias y las delicadezas de tiempos pasados y de distintas épocas. Va a sorprender mucho, creo yo, la evocación de estos tiempos, en que los ruseñores cantaban de verdad y los jardines y las flores tenían un culto de novela. Aquella maravillosa época de la juventud de nuestros padres. Tiempo de polisón; después, las faldas de campánulas y el «cutroví», 1890, 1900, 1910.<sup>[71]</sup>

En otros comentarios recogidos quince días después en la prensa, el poeta repite que en la nueva obra ha puesto su «mejor sentido», y apunta hacia el tema de

la misma. «Se trata —dice— de la línea trágica de nuestra vida social: las españolas que se quedaban solteras... Recojo toda la tragedia de la cursilería española y provinciana, que es algo que hará reír a nuestras jóvenes generaciones; pero que es de un hondo dramatismo social, porque refleja lo que era la clase media».<sup>[72]</sup>

Pero ¿lo que *era* la clase media? ¿Y la de 1935? No sabemos hasta qué punto captó correctamente el periodista las palabras del poeta, pero un año después, en vísperas del estreno de la obra, Lorca subrayará la relevancia de Doña *Rosita* en la España *actual*: «¿Comedia he dicho? Mejor sería decir el drama de la cursilería española, de la mojigatería española, del ansia de gozar que las mujeres han de reprimir por fuerza en lo más hondo de su entraña enfebrecida... ¿Hasta cuándo seguirán así todas las doñas Rositas de España?».<sup>[73]</sup>

A ninguno de los dos redactores que le entrevistan a finales de 1934 parece haber indicado el poeta que se trataba de una obra cuyo argumento se desarrolla en Granada; concretamente, en un carmen del escarpado barrio del Albaicín.\* Barrio de calles estrechísimas, de recoletos conventos de clausura (en uno de los cuales había ubicado unos años antes el romance «La monja gitana»), de esbeltas torres —a veces antiguos minaretes—, de miradores y de aljibes, separado de la colina de la Alhambra por el río Darro. En su primer libro, *Impresiones y paisajes*, de 1918, había evocado, en breves pinceladas, distintos aspectos del Albaicín (que prefiere escribir Albayzín): el gitano y el moro —«el de los raros ritos de gitanos, el de los signos cabalísticos y amuletos»—; el de las viejas prostitutas y de las brujas; y el de los rincones románticos:

**\* Sobre el carmen —«paraíso cerrado para muchos, jardín abierto para pocos»— como esencial arquitectura granadina, véanse pp. 79-80.**

Albayzín del compás de Santa Isabel y de las entradas de los cármes. El Albayzín de las fuentes, de las glorietas, de los cipreses, de las rejas engalanadas, de la luna llena, del romance musical antiguo, el Albayzín de la cornucopia, del órgano monjil, de los patios árabes, del piano de mesa, de los amplios salones húmedos con olor de alhucema, del mantón de cachemira, del clavel...<sup>[74]</sup>

Éste será el Albaicín de doña Rosita, desde cuyo carmen se oyen las campanadas de la iglesia de San Luis (destruida por un incendio en las revueltas de noviembre de 1933), y desde cuya torre, aunque no se dice explícitamente, sabemos que se obtiene una vista espléndida —como desde todas las del barrio— de la

deslumbrante tarjeta postal de la Alhambra, con las altísimas cumbres de Sierra Nevada como telón de fondo.

Lorca conocía bien numerosos cármenes albaicineros, en primer lugar el de Alonso Cano, que pertenecía a su entrañable amigo Fernando Vélchez, y que visitaba con frecuencia Manuel de Falla.\* Y el poeta sabía que, con tal de compartirlo con la persona amada, un carmen —casa-jardín secreta, defendida tras sus tapias de las miradas de la calle— es un paraíso terrenal, reflejo, en el concepto musulmán, del otro celestial. «Me gusta Granada con delirio —había escrito a Melchor Fernández Almagro en 1924, el mismo año que identificará después como el de la génesis de *Doña Rosita*—, pero para vivir en otro plan, vivir en un carmen, y lo demás es tontería; vivir cerca de lo que uno ama y siente. Cal, mirto y surtidor».<sup>[75]</sup>

**\* Véanse pp. 279-280.**

Sin la presencia de la persona amada, por el contrario, la casi indecible belleza del carmen granadino y del panorama que desde él se disfruta puede realzar la amargura y soledad de la vida, en vez de ser jardín de las delicias. Y si, en el concepto de Lorca, Granada —a diferencia de Sevilla, abierta al mundo— es una ciudad «llena de iniciativas pero falta de acción»,<sup>[76]</sup> es en la arquitectura del carmen donde se expresa mejor la actitud contemplativa o soñadora de sus moradores. En un sutil ensayo sobre *Doña Rosita la soltera*, el dramaturgo granadino José Martín Recuerda ha observado: «Parece que el granadino ha nacido para no tener suerte nunca, para la frustración, para la soledad dentro de sus cármenes, para no luchar y desprenderse de ese fatalismo heredado de los moros. Y se resigna porque el sentido estoico que Séneca nos legó no se nos fue. Quedó en nosotros».<sup>[77]</sup> Bien puede ser.

Desde los primeros versos de Lorca aparece el tema de la soltería como una vertiente más de su obsesión con la frustración sexual, así como expresión de su radical protesta contra la sociedad. Ya en «Elegía» (1918) había apostrofado a una pobre soltera —basada en una mujer real, Maravillas Pareja, espiada por él y sus amigos— que, «espejo de una Andalucía / que sufre pasiones gigantes y calla», espera en vano, detrás de sus celosías, al amante que nunca llegará,\* y era casi inevitable que tarde o temprano se le ocurriera hacer de este asunto —ya atisbado en *Así que pasen cinco años*— meollo de una obra de teatro.



**\* Véase p. 226 y 788.**

El subtítulo definitivo de la obra —«Poema granadino del novecientos»— subraya la intención del autor: *Doña Rosita* es el poema de Granada, la dramatización, con tintes románticos y matices distanciadores, de la pena negra del *Romancero gitano*, que identificó en distintas ocasiones con el alma de la ciudad.

El «poema» constituye también, de alguna forma, una suerte de meditación sobre su propia infancia y juventud, así como la «intrahistoria» de su familia, y ninguna obra suya contiene tantas alusiones a personas y experiencias «reales», transformadas, desde luego, por el proceso creador. Llama la atención, por ejemplo, el que Rosita tenga veinte años en 1890, cuando empieza el drama, es decir que, como la granadina Vicenta Lorca Romero, madre del poeta, nació en 1870; Rosita es huérfana (no sabemos debido a qué circunstancias) y recordamos que Vicenta nunca conoció a su padre, muerto antes de nacer la niña. Después de la prematura desaparición de aquél, la familia de Vicenta, nunca acomodada, pasa por acuciantes penurias; en el drama, al morirse el tío de Rosita —que, sin que las mujeres lo sepan, ha hipotecado el carmen para poder seguir comprando semillas exóticas—, las tres tienen que abandonar la casa. Ello puede traer un vago recuerdo, oído por el poeta a su madre, de las varias mudanzas de la familia de Vicenta Lorca, después de haber vivido en una bella casa con jardín, en otro barrio granadino.\* También es cierto que, como personas, Rosita y Vicenta no podían ser más distintas, pues la futura madre de Lorca, sin poder vivir al socaire de unos tíos con relativos posibles, tiene que labrarse a fuerza de tesón y duras luchas una carrera como maestra, cosa imposible en absoluto para Rosita. En la época evocada, cerradas a las mujeres de la clase media las puertas de las profesiones liberales, se les presentaba un tristísimo porvenir si no se casaban. Es el caso de Rosita cuando la abandona su primo.

**\* Véanse pp. 30-31.**

El segundo acto de la obra lo sitúa el poeta en 1900, es decir, prácticamente en la fecha de su propio nacimiento, que habitualmente encubría, alegando que había nacido con el siglo: vertiginoso siglo del automóvil, del aeroplano, del cine, del futurismo y de todos los demás ismos. Pero especialmente significativo es el hecho de haber estructurado Lorca la obra para que la acción termine en 1910 o 1911, pues, como ya se ha señalado, solía ubicar en 1910 la pérdida de su larga infancia y el

tránsito al duro mundo de las exigencias sociales y académicas y de la angustia erótica.\* Así pues, el abandono por las tres mujeres del *carmen albaiciner*, una tarde lluviosa con golpes de viento en las ventanas, puede ser el «correlativo objetivo» del abandono por la familia García Lorca de su vida pueblerina, campestre, de Asquerosa, y de su establecimiento en 1909 en Granada, cuando Federico tiene que dejar atrás su paraíso de la Vega. Ello es compatible, claro está, con otros significados. Por ejemplo, con la reminiscencia, tal vez influida por Antonio Machado, del «Desastre» de 1898, año en que España se ve obligada a abandonar sus últimas colonias;<sup>[78]</sup> o con la premonición del colapso de la Segunda República, filtrada en la de la Primera Guerra Mundial, que el mismo autor dice que se intuye en la obra: «Un paso más, la guerra. Dijérase que el esencial trastorno que produce en el mundo la conflagración se presiente ya en alma y cosas».<sup>[79]</sup>

\* Véase p. 21.

No se sabe exactamente cuándo nació el argumento de *Doña Rosita*; de creer a José Moreno Villa, el interés del poeta por el tema de la *rosa mutabilis* —llamativa variante del «Collige, virgo, rosas» (Ronsard, Malherbe, Herrick, Shakespeare, Garcilaso...)— empezó cuando él les contó a Lorca, Dalí y Pepín Bello en el hotel Palace su «hallazgo del día»: un libro francés, de principios del siglo XIX, sobre la rosa, «con todas las variedades conocidas y los nombres latinos y modernos», entre ellas la de la *rosa mutabilis*, que nace roja por la mañana, se torna más roja al mediodía, se pone blanca por la tarde y se deshoja por la noche. Moreno Villa no fecha aquel hallazgo y la comunicación de éste al poeta, pero da a entender que sería hacia 1933, cuando apunta que «dos años después» Lorca se presentó con *Doña Rosita la soltera*.<sup>[80]</sup>

Ni Dalí ni Pepín Bello estaban entonces en Madrid, sin embargo, y al situar el mismo Lorca la revelación de Moreno Villa bastantes años antes, en 1924, no se equivocaba, como demuestra una primitiva lista de personajes de la obra que, según todos los indicios, pertenece a aquel año.<sup>[81]</sup> «Cuando acabó el cuento maravilloso de la rosa —explicó el poeta en abril de 1936—, yo tenía hecha mi comedia. Se me apareció terminada, única, imposible de reformar. Y sin embargo, no la he escrito hasta mil novecientos treinta y seis [sic]. Han sido los años los que han bordado las escenas y han puesto versos a la historia de la flor».<sup>[82]</sup>

Según las investigaciones de Daniel Devoto, el libro encontrado por Moreno Villa era *Nomenclature raisonnée des espèces, variétés et sousvariétés du genre rosier*, de

Auguste de Pronville, publicado en París en 1818.<sup>[83]</sup>

Pero, si tanto Moreno Villa como Lorca están de acuerdo en que la historia de la *rosa mutabilis* fue el punto de partida del drama —y puede que lo contado por el amigo poeta-pintor hiciera surgir el recuerdo de algún manual de floricultura encontrado años antes en un baúl familiar—,<sup>[84]</sup> y si sabemos que el poema «Elegía» (1918) estaba inspirado en el caso de Maravillas Pareja, había también otra fuente familiar que influyó indudablemente en la concepción de la obra. Se trata del fracasado noviazgo de Clotilde García Picossi, adorada prima del poeta.

Clotilde, cuando aún vivía en Fuente Vaqueros, había entrado en relaciones con un primo hermano suyo, Máximo, de Asquerosa, hijo de su tía Matilde García Rodríguez, casada con Francisco Delgado. La relación fue larga, demasiado larga. El novio, después de heredar tierras, se convirtió en juerguista y empezó a malgastar sus bienes, y la muchacha, recia personalidad, se negaba con frecuencia a verlo. Finalmente, el primo decidió irse a Argentina. «Yo ya vivía en Granada, en una casa del Puente de Castañeda —recordaba Clotilde—, cuando una mañana se presentó de pronto y dijo: “Clotilde, me voy a Buenos Aires. Si quieres, nos casamos y nos vamos”». Pero ella no quería: «Ni me caso ni me voy contigo. Puedes irte cuando quieras». Nada, pues, de esperar toda la vida la vuelta del amante. Como ya se ha dicho, el poeta vio al primo Delgado García en Rosario en 1933, «encontrándolo maltrecho por la vida».<sup>[85]</sup>

¿Pensaba también Federico, al crear a Rosita, en su querida amiga Emilia Llanos, varios años mayor que él, que en 1918 le había inspirado sentimientos amorosos? No tenemos información alguna al respecto, pero no es improbable que, entre la galería de mujeres sin pareja que suscitaban su compadecimiento, Emilia —que nunca se casaría— ocupara un lugar privilegiado.\*

**\* Sobre Emilia Llanos, véanse pp. 188-189.**

Otros personajes de la obra proceden en parte de la sociedad granadina conocida de Lorca. De don Martín —compendio del periodista y profesor Martín Scheroff y Aví y del maestro de música de Federico, Antonio Segura, y quizá, con algún matiz, de Martín Domínguez Berrueta— ya se ha hablado, así como del ridículo y pedante catedrático de Economía («el Señor X»), basado en la figura de Ramón Guixé y Mexía, y del desafortunado Consuegra, aludido por don Martín, que encuentra un excremento de gato sobre su lista de clase. También nos hemos

referido a Dolores Cuesta, *la Colorina*, criada de los García Lorca, de quien, a juicio del hermano del poeta, hay un «vago eco» en todas las de la obra lorquiana, y no menos en el Ama de *Doña Rosita*.<sup>[86]</sup> \*

\* Véanse pp. 88-89 y 92 (don Martín), 189 (Consuegra), 99 (catedrático de Economía), y 70 (Dolores *la Colorina*).

El Ama merece más que una pasajera referencia. En el mundo cursi de la burguesía granadina inmovilista, cuentacorrentista, en que tiene que desenvolverse, esta mujer, que viene de un pueblo donde se llaman las cosas, y entre ellas las sexuales, por su nombre,<sup>[87]</sup> habla con la voz de la tierra. Podemos suponer —aunque Lorca no lo dice— que el Ama procede, en concreto, de un pueblo de la Vega de Granada, como Dolores Cuesta, *la Colorina*. Cuando Mercedes Delgado García, una de las primas predilectas de Lorca, que de niño la bautizó *la Guapada*, vio *Doña Rosita la soltera*, reconoció en seguida giros y dichos que procedían del pueblo de Asquerosa, puestos por Federico en boca del Ama y de las criadas: «¿Y no hay gárvilos para hacerlo polvo?», «Nos encontramos el rejalgar por los rincones», «una mujer que es la flor de la manteca» o «se le han engarabitado las piernas». «Todo ese lenguaje es de nuestro pueblo» insistía, con conocimiento de causa, Mercedes Delgado.<sup>[88]</sup>

En la sensatez, bondad, ternura y dignidad del Ama, Lorca —escribiendo en la España del «bienio negro», en que la legislación social de los primeros años de la República está conociendo una progresiva erosión, con efectos desastrosos para la condición del campesinado— parece estar expresando, otra vez, su creencia de que sólo en la sencillez, en la convivencia con la Naturaleza y en la fidelidad a los instintos puede el hombre encontrar la felicidad. Será el Ama quien pronuncie las palabras más desgarradoras, más terribles, del drama, marchita para siempre la esperanza de una doña Rosita ya cincuentona:

Yo no tengo genio para aguantar estas cosas sin que el corazón me corra por todo el pecho como si fuera un perro perseguido. Cuando yo enterré a mi marido lo sentí mucho, pero tenía en el fondo una gran alegría..., alegría no..., golpetazos de ver que la enterrada no era yo. Cuando enterré a mi niña..., ¿me entiende usted?, cuando enterré a mi niña fue como si me pisotearan las entrañas, pero los muertos son muertos. Están muertos, vamos a llorar, se cierra la puerta, ¡y a vivir! Pero esto de mi Rosita es lo peor. Es querer y no encontrar el cuerpo; es llorar y no saber por quién se llora, es suspirar por alguien que uno sabe que no se merece los suspiros.

Es una herida abierta que mana sin parar un hilito de sangre, y no hay nadie, nadie en el mundo, que traiga los algodones, las vendas o el precioso terrón de nieve.<sup>[89]</sup>

Otros muchos detalles del «poema granadino» proceden de la realidad observada. No sabemos si Lorca tenía amistad con unas chicas Ayola, hijas, según el Ama, del «fotógrafo de Su Majestad y medalla de oro en la exposición de Madrid». Pero, sea como fuere, dicho fotógrafo existió. Según un anuncio en *El Defensor de Granada* de 1893, don José Ayola, «fotógrafo de S. M. y premiado en la Exposición», hace retratos con colorido «por un nuevo procedimiento que acaba de poner en práctica». Ayola el fotógrafo fue toda una institución granadina, y sin duda Vicenta Lorca le hablaría de él a su hijo, si es que éste no llegó a conocerlo personalmente.<sup>[90]</sup>

En cuanto a las familias granadinas tan envidiadas por la madre de las solteronas —los Ponce de León y los Pérez de Herrasti—, eran de la alta burguesía y aristocracia de la ciudad (durante la guerra, un Ramón Contreras y Pérez de Herrasti sería delegado provincial de Falange).<sup>[91]</sup> Y también procede directamente de la realidad el comentario de la Madre: «Muchas veces les pregunto: “¿Queréis, hijas de mi alma: huevo en el almuerzo o silla en el paseo?”. Y ellas me responden las tres a la vez: “Sillas”». <sup>[92]</sup> Lorca recogió la frase de una amiga de su madre, compañera de ésta en la Escuela Normal de Maestras, Encarnación Santiago Ruiz de Conejo.<sup>[93]</sup>

Por lo que respecta a las tres manolas, José Mora Guarnido, compañero del poeta en el Rinconcillo, nos asegura que Lorca se inspiró para ellas en su amistad con tres muchachas que vivían en la cuesta de los Gomérez —acceso al arco de las Granadas y a la fresca sombra de los densos olmos del bosque de la Alhambra—, «cuya historia y fracaso sentimental, que hubiera sido tema admirable para un poema dramático, no quiso emplear por un piadoso sentimiento». Y continúa este testigo de primera mano: «Eran tres hermosas muchachas, inseparables en sus paseos por las calles —tres Dianas de burlona irreverencia ante el atrevimiento de los galanes indecisos— y que un destino lamentable dispersó más tarde por el mundo». <sup>[94]</sup> Al ponerse a escribir *Doña Rosita la soltera*, Lorca identificó en su imaginación a sus tres amigas con las manolas de una copla popular, glosada magistralmente en la obra:

Granada, calle de Elvira,

donde viven las manolas,

las que se van a la Alhambra

las tres y las cuatro solas.<sup>[95]</sup>

Respecto al «lenguaje de las flores», del que tanto jugo saca el poeta en la obra, los pequeños manuales así titulados, deliciosamente cursis, eran populares en toda Europa en el siglo XIX y aún en los primeros años del XX. Francisco García Lorca ha recordado que su hermano, cuando escribía *Doña Rosita*, consultaba, al lado de almanaques y revistas de 1900, «un librito que contenía, además del lenguaje de las flores, el de los sellos, del abanico, de los sueños, etc».<sup>[96]</sup> Sin duda la madre del poeta, rememorando sus días juveniles, también le podía proporcionar ejemplos de aquel lenguaje, ya tan pasado de moda.

De toda la obra de Lorca, *Doña Rosita la soltera* es la que expresa con más delicados matices la íntima relación del poeta con Granada. Aglutinando una variada gama de fuentes «vividias» y literarias —entre éstas habría que mencionar la de *El jardín de los cerezos*, que Lorca pudo ver representada en Madrid en 1932 por el Teatro de Arte de Moscú—,<sup>[97]</sup> *Doña Rosita* proyecta una visión de la burguesía granadina hondamente desalentadora. En vísperas del estreno de la obra en Barcelona, el poeta dirá: «Para descansar de *Yerma* y de *Bodas de sangre*, que son dos tragedias, yo quería realizar una comedia sencilla y amable; no me ha salido, sin embargo, pues la que me ha salido es un poema que a mí me parece que tiene más lágrimas que mis dos anteriores producciones».<sup>[98]</sup> Tratándose de Granada, de la Granada de Federico García Lorca, difícilmente podía haber sido de otra forma.

### **El poeta empieza a distanciarse de La Barraca**

Se van aproximando las largas vacaciones estivales y la dispersión de los amigos de la bulliciosa tertulia de la Cervecería de Correos.

Quizás fue por estos días, antes de que los padres del poeta volvieran a Granada para pasar el verano, como solían hacer cada año, cuando Jorge Guillén tuvo ocasión de charlar con Federico García Rodríguez. El viejo labrador se mostraba orgulloso del éxito de su hijo mayor, ya asentado sobre una base económica sólida. «Ahora sí», dice, sonriendo. Por su parte, el poeta hablaba con sus amigos del proyecto de construir una casa propia frente al Mediterráneo. «Porque ahora —exclamaba— me toca ganar dinero a mí». Pero no habría tiempo para que aquel sueño se convirtiera en realidad.<sup>[99]</sup>

En vísperas de terminar su triunfal temporada en el teatro Español, Margarita Xirgu y Cipriano Rivas Cherif son entrevistados el 21 de junio por el *Heraldo de Madrid*. Repasando la lista de las obras montadas durante los cinco años que lleva en el Español, la actriz —que está ensayando *La dama boba* de Lope de Vega en la versión de Lorca, estrenada por Eva Franco en Buenos Aires—, recuerda el triunfo popular de *Yerma* y la negativa reacción ante la obra de la prensa de derechas, que la acogió «con reservas y hasta con acritud amarga». En cuanto al éxito de *Fuenteovejuna*, estrenada el 23 de marzo, la Xirgu no duda de que el entusiasmo con que ha sido recibida se debe, en parte, a la relevancia que tiene el tema de la obra en las actuales circunstancias sociopolíticas del país, y anuncia que dentro de algunos días la compañía la representará, con *El alcalde de Zalamea*, en Granada durante las fiestas de Corpus Christi, invitada por el Centro Artístico. La actriz desvela también que, después de una breve temporada aquel otoño en Barcelona, va a llevar la compañía a México donde, llamada por el Gobierno de aquel país, ofrecerá un variado programa en el teatro Bellas Artes de la capital. Después, espera poder trabajar en Buenos Aires y otras ciudades americanas. «Quiero descansar un poco de España —explica— y que España descanse de mí».<sup>[100]</sup>

Lorca, acompañado del escenógrafo Manuel Fontanals, está presente durante la entrevista, y seguramente, al escuchar a Margarita hablar con tanto entusiasmo de su próxima visita a México, se ilusiona él también pensando que la actriz dará a conocer sus obras en aquel país. La compenetración entre poeta y actriz es ya profunda y se ven casi diariamente. El 22 de junio Margarita lee en el teatro de la Zarzuela —después de la representación por el Teatro Escuela de Arte de la obra *Gas* de Georg Kaiser— el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Federico está entre el público, que aplaude calurosamente la lectura.<sup>[101]</sup>

Entretanto, el *Romancero gitano* sigue batiendo todos los récords de venta de libros de poesía en lo que va de siglo. El 27 de junio —Federico ha vuelto ya a Granada para asistir a las representaciones de Margarita Xirgu— el *Heraldo* anuncia que la quinta edición del mismo ha sido el título más vendido en la Feria del Libro, habiéndose agotado y estando en prensa la sexta. «¿Que no se lee poesía? Los hechos vienen a confirmar lo contrario —comenta el diario—. Lo que no se lee es mala poesía, porque el público empieza a orientarse acertadamente».<sup>[102]</sup>

Las dos representaciones de Margarita Xirgu en Granada —*Fuenteovejuna* y *El alcalde de Zalamea*— tienen lugar en el Palacio de Carlos Quinto, en plena Alhambra, el 28 y 29 de junio, respectivamente.<sup>[103]</sup> Parece ser que unas semanas antes la actriz catalana había propuesto al Centro Artístico la posibilidad de

representar, además de las obras de Lope, *Yerma*, pero que las autoridades municipales de derechas, que habían sustituido en 1933 a las de izquierdas, presionaron para impedirlo, influidas probablemente por la reacción de la prensa conservadora de Madrid al estrenarse la obra del poeta granadino «republicano» a finales del año anterior. Puede que fuera en parte por ello por lo que una representación de Izquierda Republicana, partido de Manuel Azaña, se presentó en el hotel Alhambra Palace, donde se hospedaba la actriz, «al objeto de testimoniarle —según una nota publicada en *El Defensor de Granada*— su admiración y simpatía vivísima ante la rencorosa y mezquina persecución de que es objeto por parte de los elementos reaccionarios».<sup>[104]</sup>

Un joven de dieciocho años, Francisco Giner de los Ríos, sobrino de Fernando de los Ríos e hijo de Bernardo Giner de los Ríos —éste, ya diputado socialista, será ministro bajo el Frente Popular—, pasaba entonces una temporada en la Huerta de San Vicente. Después de una de las representaciones de la Xirgu, Lorca llevó a su joven amigo a una cueva del Sacromonte para oír cante. Allí había una vieja gitana que, aquejada de falta de «duende», se negaba tercamente a cantar. El poeta, desesperado, bajó a la Huerta y recogió el gramófono familiar y algunos discos, y de vuelta en la cueva puso a Bach. La vieja escuchó asombrada —era la primera vez que oía aquella música— y, bajo la emoción de la impresión recibida, arrancó a cantar... con duende. Una vez más la intuición del poeta había triunfado. Era como la repetición de la escena de la Niña de los Peines en Cádiz que Lorca había contado en su conferencia «Juego y teoría del duende».<sup>[105]</sup>

A principios de julio tuvo lugar en Granada un episodio con fuertes repercusiones en la vida de la ciudad. *El Defensor de Granada*, fiel a sus criterios republicanos de siempre, extremaba entonces, dentro de lo que permitía la censura, sus ataques a la coalición dirigida por Gil Robles, la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas). El 5 de julio el presidente de Acción Popular (núcleo político de la CEDA) de Granada, Francisco Rodríguez Gómez, irritado por un artículo aparecido en dicho periódico, allanó la casa de su director, Constantino Ruiz Carnero, íntimo amigo de Lorca, injuriando y golpeando al tenaz y valiente periodista antifascista.<sup>[106]</sup>

Se dio la casualidad de que Eduardo Blanco-Amor, que acababa de llegar a Granada para visitar por segunda vez al poeta, presencié aquella bochornosa escena. El 7 de julio publicó en *El Defensor* unas críticas acerbas en las cuales lamentaba el intolerable suceso, y llamaba la atención de los lectores sobre el incremento de violencia que entonces auspiciaban en España las «partidas de la porra».<sup>[107]</sup>



Blanco-Amor sacó en la Huerta de San Vicente una excelente serie de fotografías del poeta. En la parte superior de una de ellas en que aparece sentado al lado de su madre, Lorca escribió: «Para Eduardo, con la que yo más amo en el mundo». La expresión de doña Vicenta, curiosamente, refleja una indecible tristeza. Otra instantánea capta a Lorca en su dormitorio delante del cartel de La Barraca. Viste el mono de la farándula, con cuyos componentes pronto se reunirá en Madrid.

Un día el escritor gallego es testigo de una de las «cosas de Federico», aquellas cosas inesperadas e inolvidables que tantos amigos presenciaron. «Estábamos solos en el Generalife un atardecer —recordaba muchos años después, confundiendo tal vez el Generalife con la Alcazaba—; de pronto se levantó y se puso de pie sobre la muralla, frente a la inmensa vega, y comenzó a declamar a voz en grito la *Oda a Walt Whitman*, como si debajo hubiera una muchedumbre bíblica, mosaicamente escuchando. Estaba traspuesto, transfigurado, enajenado».<sup>[108]</sup>

Algunas veces Federico llevaba a Blanco-Amor al Casino para que pudiera observar allí a sus anchas la flor y nata de los burgueses «putrefectos» de la ciudad, aquéllos a quienes los del Rinconcillo habían ridiculizado unos años antes en *gallo y Pavo*. «En el Casino —relata el gallego— estaban los viejos patricios, algunos todavía con sus patillas de boca de hacha y su aire retranquero y ceremonial de terratenientes. Eran amigos de don Federico, su padre, pero estaban muy resentidos y envidiosos porque Federico “había traído dineros de las Américas”. Uno de ellos le interrogó: “Dicen que ustedes los poetas sois maricones”. Y respondió Federico: “¿Y qué es POETAS?”».<sup>[109]</sup> \*

**\* Podría ser que esta escena ocurriera en el verano de 1934 y no en el de 1935.**

El arabista José Navarro Pardo, asiduo del Rinconcillo en los tiempos heroicos de la tertulia, fue testigo de una escena parecida ocurrida en el café Hollywood. Un día, por los años treinta, estando allí con amigos, Navarro se levantó para saludar a Federico, que acababa de entrar. Al volver a la mesa, sus compañeros —terratenientes como él— le espetaron: «Pero ¿tú te juntas con ese maricón?». Así era entonces la mentalidad de la derecha granadina.<sup>[110]</sup>

En Granada, Blanco-Amor vuelve a ver a Pepe García Carrillo, íntimo de Federico, homosexual y fantasioso. Y le presenta Lorca a su joven amigo Eduardo Rodríguez Valdivieso. Éste ha recordado que Federico era extremadamente

recatado en todo lo relacionado con el sexo y su vida privada, y que, sin embargo, uno de estos días le oyó un inesperado comentario sobre los órganos genitales. El miembro viril, afirmaba, era, en su erecta pujanza, símbolo de energía y de expansión y, por ende, muy superior al abyecto «triángulo» de la mujer.<sup>[111]</sup>

Ello recuerda un comentario sobre el cuerpo femenino hecho por Lorca a Luis Rosales. Después de ensalzar el encanto de los senos, de los muslos y del pelo, el poeta se mudó. «¡Pero el sexo, el sexo!».<sup>[112]</sup> Y es cierto que los sexos femeninos que aparecen en su obra gráfica han sido dibujados con notable crudeza.<sup>[113]</sup>

Parece ser que ya, antes de volver Lorca a Granada en el verano de 1935, Rodríguez Valdivieso había logrado recuperar de Antonio Gallego Burín los originales del *Diván del Tamarit*, mandándolos al poeta en Madrid. Como ya se ha señalado, existen en el archivo familiar las capillas de once de las gacelas del libro, lo cual demuestra que cuando el poeta decidió retirar de la Universidad de Granada el *Diván* ya se había empezado a tirar la edición.

Un día, al atardecer, Federico leyó *Doña Rosita la soltera* a Blanco-Amor y Pepe García Carrillo. El escritor gallego, deslumbrado, mandó a *La Nación* de Buenos Aires una reseña de la obra, cuya lectura había tenido lugar en el frondoso escenario —luz y sombra— de la Huerta de San Vicente, «paisaje exacto» para escuchar la nueva comedia, de tan honda raíz granadina.<sup>[114]</sup> \*

**\* Durante su estancia en Granada, Blanco-Amor publicó en *El Defensor* dos artículos, aparte del relacionado con la agresión a Constantino Ruiz Carnero: «Pitagorismo inútil» (12 julio, 1) y «Patios de Toledo» (17 julio, 1). Según el mismo periódico (20 julio 1935, 1), abandonó la ciudad, rumbo a Málaga, el día anterior, 19 de julio.**

Durante el verano el *Heraldo de Madrid* siguió interesándose por los proyectos de Margarita Xirgu. El representante de la actriz, Miguel Ortín, en una entrevista publicada por el diario el 16 de julio, asegura que la temporada barcelonesa de la Xirgu empezará el 10 de septiembre con *Yerma* y que después quizá estrene *Doña Rosita la soltera*, que en un principio el poeta pensaba dar a Catalina Bárcena. Parece probable, pues, que Lorca ya ha leído la obra a la Xirgu, tal vez durante la breve estancia de ésta en Granada. A primeros de noviembre, según Ortín, la compañía embarcará para México, previsión que resultará optimista. Antes es posible que visiten brevemente Italia, en la segunda quincena de octubre.<sup>[115]</sup>

Tres días después el mismo periódico añade más detalles acerca de la visita de Margarita Xirgu a Italia, que ahora se anuncia como segura. La actriz llevará *Yerma*, *Fuenteovejuna* y *Medea*, y representará en Roma, Florencia, Bolonia, Milán y Turín. En Bolonia inaugurará el teatro Comunal, recientemente destruido por un incendio, y en el acto intervendrá Luigi Pirandello, una de cuyas obras, según el diario, también estrenará la actriz española.<sup>[116]</sup> Luego, el 6 de agosto, el *Heraldo* recoge el rumor de que en su temporada barcelonesa la Xirgu, además de estrenar *Doña Rosita la soltera*, montará *Bodas de sangre*.<sup>[117]</sup>

Durante la primera quincena de agosto, ya de regreso en Madrid y antes de salir para Santander con La Barraca, Lorca hace copiar a máquina su «libro de Nueva York», que espera publicar en octubre. Escribe *entonces* a Miguel Benítez Inglott, en Mallorca, para que éste le mande a vuelta de correo el manuscrito del poema «Crucifixión», del cual no tiene copia, y añade: «Por primera vez en mi vida dicto una carta que está escrita por mi secretario». Se trata de Rafael Rodríguez Rapún.<sup>[118]</sup> Unos días después, al no contestar Benítez, Lorca le manda otra carta, el 14 de agosto, pidiéndole que le envíe inmediatamente el poema y preguntándole si tiene también «Pequeño poema infinito».<sup>[119]</sup> Federico, tan generoso a la hora de regalar manuscritos, se encontraba a menudo sin sus poemas, y hasta se olvidaba de los destinatarios de sus espontáneos regalos.

Por estas mismas fechas acude otra vez a los estudios de Transradio Española, para emitir a Buenos Aires una alocución sobre los toros, alocución que no parece haber sido comentada en la prensa de la capital argentina.<sup>[120]</sup>

En este verano en que se está celebrando el tercer centenario de la muerte de Lope de Vega, la Universidad *Internacional* de Santander ha vuelto a invitar a La Barraca. Las representaciones empiezan el 19 de agosto con *Fuenteovejuna*, que tiene una extraordinaria acogida.<sup>[121]</sup>

En Santander La Barraca estrena *El caballero de Olmedo* y *Las almenas de Toro*, ambas obras con originales y atrevidos decorados y figurines de José Caballero, y representa además *El retablo de las maravillas* y *La égloga de Plácida y Victoriano*.<sup>[122]</sup> Silvio d'Amico —prestigioso crítico teatral, catedrático de Historia del Teatro en Roma, que ha llegado a la Universidad Internacional para dar una conferencia— conoce estos días a Lorca, quien le habla «con ardor mezclado de timidez, como de un joven [*fanciullo*]». El italiano quiere saber de qué vive La Barraca, y Lorca le explica que si bien cuando se fundó la farándula el Gobierno otorgó una subvención de 100.000 pesetas anuales, tal subvención luego se redujo a 50.000 y hace poco tiempo ha sido suprimida totalmente. En esta coyuntura, ¿qué piensa

hacer La Barraca? «Continuaremos representando», enfatiza Federico. «Cualquiera pagará».<sup>[123]</sup>

En Santander Lorca ofrece el 20 de agosto, en el aula magna de la Magdalena, abarrotada de público, un recital de su obra poética, escogiendo el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y una selección de *Canciones* y el *Romancero gitano*. Tanto entusiasmo provoca el recital que el bis resulta inevitable.<sup>[124]</sup>

Se ha desplazado a Santander un viejo amigo de Federico, Miguel Pérez Ferrero, del *Heraldo de Madrid*, que le hace la entrevista de rigor. Lorca expresa su enorme respeto por Margarita Xirgu, que va a representar dentro de unos días en Madrid su versión escénica de *La dama boba* de Lope de Vega, que tanto éxito tuviera en Argentina y a la cual él ha querido imponer ahora «ritmo de Molière». En cuanto a la visita a Italia, revela que, además de las obras llevadas por Margarita Xirgu, habrá la novedad de que la compañía del mismo Pirandello monte *La dama boba*, en la ya famosa versión del poeta. «Desde luego —añade—, la presentación de la compañía de Margarita la hará el propio Pirandello, al que estoy muy agradecido, porque con Margarita ha sido el gran propulsor de mi *Yerma* en Italia». Se comprende la ilusión del poeta: la visita de Margarita Xirgu a Italia, auspiciada por uno de los dramaturgos más famosos del mundo —y se supone que Lorca la acompañará—, significa para él no sólo conocer un país con el cual ha soñado durante años, sino un gran paso adelante para la difusión de su propia obra. En cuanto a la supresión de la subvención de La Barraca, su opinión es tajante:

«La Barraca», pese a que le supriman las subvenciones, no morirá, porque yo me propongo que no muera. Vivimos horas, mejor dicho, vive ahora de los restos, porque, como es sabido, yo hago esto, como Ugarte, con absoluto desinterés; pero, aunque le falte el más simple recurso, seguirá viviendo. Cuando ya no tengamos trajes ni decorados, representaremos con nuestros monos el teatro clásico. Y si no nos dejan levantar el tabladillo, representaremos en plena calle, en las plazuelas de los pueblos, donde sea... Y si tampoco nos dejasen así, representaremos en cuevas y haremos teatro oculto.

Y era verdad que, pese a la desaparición de la subvención anual gubernativa, La Barraca no moriría, aunque Lorca, entregado a su propia creación literaria, poco a poco se irá distanciando del Teatro Universitario que él, más que nadie, había creado y animado.

Miguel Pérez Ferrero termina el artículo recordando las palabras que unos días antes le ha dicho el escritor mexicano Jaime Torres Bodet acerca del poeta

granadino: «Es el español que, con Ortega, ha influido más profundamente en la Argentina, pues ha llegado a establecer allí una divisoria de épocas. Así: “Antes de la llegada de Federico García Lorca y después de la visita de Federico García Lorca”». [125]

En la Universidad Internacional —ambiente netamente republicano— se comenta profusamente la supresión de la subvención gubernamental para La Barraca, decisión que ahora le impide cumplir su misión de llevar teatro a los pueblos. «Tal como van los tiempos por la “casona” madrileña —se comenta en la prensa local—, muy posible es que un “vista más a la derecha” termine por liquidar de momento ese glorioso uniforme de mahón que tan poco valor tiene en nuestra República de trabajadores». [126]

Lorca abandona Santander antes de que terminen allí las actuaciones de La Barraca, pues se ha comprometido a acompañar a Margarita Xirgu y Enrique Borrás a Fuenteovejuna, en la provincia de Córdoba, donde la compañía va a representar el 25 de agosto la obra del mismo nombre que ha hecho famosa a aquella población. [127]

Son días reminiscentes de la celebración, en 1927, del tercer centenario de la muerte de Góngora. En toda la prensa se habla de Lope; se editan varios libros sobre el gran dramaturgo y poeta madrileño; La Barraca y Margarita Xirgu representan sus obras y se montan otras, bajo el patrocinio de la Junta de Iniciativas del Tercer Centenario, en las plazas del Madrid antiguo; se empieza a publicar una revista, *Fénix*, dedicada al estudio de cuestiones lopescas. En un penetrante comentario dado a conocer por estas fechas, Dámaso Alonso hace unas observaciones que luego, después de la guerra civil, serán ampliadas en un famoso ensayo sobre Lorca. Merecen ser citadas por la perspicacia con la cual Dámaso vincula a ambos dramaturgos:

Es peculiar de España la necesidad biológica de expresión nacional. En la veta española se producen acá, allá, módulos en los que se condensa con apretada intensidad la savia de la cultura —honda cultura— de nuestro pueblo. Lo español revienta por expresarse allí con irreprimible fuerza. Uno de esos centros de intensificada expresión hispánica es, por ejemplo, en nuestros días, Federico García Lorca. Y el máximo ejemplo de todos los tiempos es Lope de Vega. Todo su ambiente vital y literario tiene caliente aroma de hispanidad. En toda su obra viven con invencible vitalidad los signos, las formas de España. [128]

Lorca sale de Madrid en coche el 24 de agosto, rumbo a Fuenteovejuna, con

Margarita Xirgu y Cipriano Rivas Cherif.<sup>[129]</sup> La representación de la obra de Lope en aquella población andaluza tiene, inevitablemente, un tumultuoso éxito. Se hace al aire libre, en la plaza principal —llamada, desde la llegada de la República, plaza de la Libertad—, delante de las autoridades de Córdoba, y acude una muchedumbre de tres mil personas que no deja de captar la significación revolucionaria o subversiva del drama en momentos en que las derechas mandan otra vez en España, y ello con mano dura.<sup>[130]</sup>

Al día siguiente Lorca baja a Córdoba, ciudad por la cual siente casi veneración. Allí coincide con quien será biógrafo suyo: Fernando Vázquez Ocaña —diputado socialista por la provincia y director del periódico *El Sur*—, quien, con otros amigos, le acompaña por las calles. De sobremesa, antes de que Lorca coja el tren de Madrid, alguien comenta su obsesión con la muerte, tan omnipresente en la obra. «Es que no lo puedo remediar —contestaría Federico—. Soy como un bichito de luz debajo de la hierba que teme la horrible pisada».<sup>[131]</sup>

El 27 de agosto Margarita Xirgu ofrece una representación popular de *La dama boba* en la Chopera del parque del Retiro de Madrid. El éxito que se cosecha esta tarde se repite al día siguiente cuando se da la misma obra en el teatro Español.<sup>[132]</sup> El 1 de septiembre Margarita vuelve a la Chopera, donde representa *Fuenteovejuna*, y el 8 se despide de Madrid con las dos últimas representaciones en el teatro Español de *La dama boba*.<sup>[133]</sup>

Ni Margarita Xirgu ni nadie puede saber que nunca volverá a actuar en Madrid, donde durante cinco años en el Español ha hecho derroche de su fervor de artista y de mujer comprometida con la democracia republicana. Eso sí, los periódicos anuncian que la ausencia de la querida actriz será prolongada: partirá pronto con su compañía para Italia, luego cruzará el Atlántico en dirección a México y otros países americanos, donde se la espera con enorme expectación.

Pero primero es la llamada de Barcelona, donde tanto a Margarita como a Lorca les aguardan meses triunfales.

## BARCELONA

**El poeta vuelve a Barcelona. *Yerma***

Lorca amaba Barcelona, ciudad inseparable, en su recuerdo, de aquella primera visita a Cataluña en la Semana Santa de 1925; de su apasionada relación con Salvador Dalí; del estreno en 1927 de *Mariana Pineda*; de su exposición del mismo verano en las galerías Dalmau; de la cálida acogida que le dispensaran entonces artistas y escritores catalanes; de los amigos de la ya desaparecida revista sitgetana *L'Amic de les Arts*... Al año de la primera estancia había expresado su entusiasmo a Melchor Fernández Almagro, después de referirse algo despectivamente a Zaragoza: «Barcelona ya es otra cosa, ¿verdad? Allí está el Mediterráneo, el espíritu y la aventura, el alto sueño de amor perfecto. Hay palmeras, gentes de todos países, anuncios comerciales sorprendentes, torres góticas y un rico pleamar urbano hecho por las máquinas de escribir. ¡Qué a gusto me encuentro allí con aquel aire y *aquella pasión!*».<sup>[1]</sup> La posibilidad de pasar ahora, en pleno triunfo, una estancia de varios meses en la Ciudad Condal no podía por menos de cautivarle.

Llega a Barcelona con la compañía de Margarita Xirgu el 9 de septiembre. Al día siguiente Margarita abre su temporada con *La dama boba* —versión de Federico— en el teatro Barcelona (esquina rambla de Cataluña con la plaza de Cataluña). Cuando la Xirgu hace su primera entrada, el público la recibe con una fervorosa ovación que parece no terminará nunca, y al acabarse la representación, la actriz, acompañada en el escenario por Lorca y Rivas Cherif, llora de emoción. La crítica es extremadamente elogiosa, y tanto éxito tendrá el montaje que habrá que aplazar el estreno de *Yerma*, previsto en un principio para el 12 de septiembre. Entre septiembre y diciembre, *La dama boba* tendrá unas veinticinco representaciones.<sup>[2]</sup>

Famosísimo ya el poeta y dramaturgo granadino, sus improvisadas tertulias

en la terraza de la Maison Dorée, en la plaza de Cataluña, se convierten en multitudinarias. Federico, rodeado de amigos y admiradores, está eufórico y habla incansablemente de *Yerma*, de sus proyectos literarios —entre éstos el de publicar *Un poeta en Nueva York*—, de su amistad con Falla y Fernando de los Ríos, de la edición francesa de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, próxima a aparecer, de la nueva tragedia que está escribiendo —tragedia política, puntualiza—, de sus amigos gitanos en Sevilla, de flamenco, de su proyecto de hacer una película dedicada al ambiente que rodea la corrida de toros. Es un volcán, un incontenible chorro de palabras, anécdotas y ocurrencias.<sup>[3]</sup>

En vista de las protestas formuladas contra *Yerma* por casi toda la prensa derechista de Madrid, la empresa del teatro Barcelona publica el 15 de septiembre en numerosos periódicos de la capital catalana un manifiesto en el cual defiende las cualidades artísticas de la obra que está en vísperas de ser estrenada, mientras, por otro lado, indica el contenido fuerte y comprometido de la misma. La publicación del documento acrecienta, necesariamente, la extraordinaria expectación con que se espera el estreno.<sup>[4]</sup> El día 16 ya están agotadas las entradas y la policía tiene que patrullar las calles que rodean el teatro para impedir que la multitud que se ha quedado sin localidades lo invada.<sup>[5]</sup>

El estreno de *Yerma*, el 17 de septiembre, con el teatro totalmente abarrotado —«desbordante hasta el peligro», con público en todos los espacios libres entre las localidades—,<sup>[6]</sup> constituye un éxito tan delirante que le sobrecoge al mismo Lorca, quien no sólo tiene que aparecer en escena al final del primer acto sino, cosa fuera de lo normal, en medio del segundo, algo que le produce extrema incomodidad. Después de cada cuadro estalla una ovación, y tanta emoción genera la obra que muchas personas lloran abiertamente, sin recato. Cuando termina la representación el público se pone en pie, aplaudiendo frenéticamente. Federico no tiene más remedio que pronunciar algunas palabras, y recuerda que fue en Barcelona donde ocho años antes, de la mano de Margarita Xirgu, empezó a afirmarse, con el estreno de *Mariana Pineda*, en el teatro. Ahora, otra vez, ofrece los aplausos a la gran actriz catalana a quien tanto debe. Emocionada, Margarita se dirige al público desde la escena: «El meu cor sempre ha estat amb vosaltres. ¡Visca Catalunya!».<sup>[7]</sup>

Al día siguiente las críticas de la prensa liberal, republicana, son unánimemente elogiosas. No así las de la prensa conservadora. Valentín Moragas, del *Diario de Barcelona*, encuentra la obra «repugnante», estimando que «adolece de una inmoralidad esencial, que no bastan a paliar ni los méritos literarios del autor, ni el supremo arte de Margarita Xirgu». Dándoselas además de sutil entendedor del alma femenina, Moragas se declara ofendido por el hecho de carecer la protagonista



«del espíritu de sacrificio que entraña, casi siempre, quien sienta la maternidad». Al final de su artículo insinúa que Lorca, al utilizar «frases crudas, tendenciosas, descarnadas», sólo ha buscado que el público las discuta y comente, «para escandalizar y llamar la atención». Juicio torpe, machista, que al poeta, es de suponer, no le haría gracia alguna.<sup>[8]</sup> Tampoco ha gustado la obra, por razones parecidas, al crítico del diario carlista *El Correo Catalán*, José María Junyent, que se siente obligado a salir en defensa del desafortunado marido de Yerma, que, si bien es «poco atento al fin primordial del matrimonio», no merece tampoco ser asesinado por ello. *Yerma*, para el portavoz teatral de la comunidad tradicionalista de Barcelona, «roza la experimentación ginecológica» y su autor trata el asunto «en tono bajo y soez, complaciéndose malsanamente en la pintura descarnada de sensualismos abyectos». Hay en la obra, encima, «más de una blasfemia que crispa los nervios y que justificaría la protesta más contundente».<sup>[9]</sup> Otros diarios siguen una línea parecida. El crítico de *El Diluvio* encuentra en *Yerma*, pese a sus extraordinarias cualidades, una «grosería de mal gusto»; el de *La Veu de Catalunya* se siente sublevado por «la escabrosidad de ciertos pasajes de la obra y la crudeza de ciertas expresiones»; y el del catoliquísimo *El Matí* protesta ante la recomendación de la Vieja Pagana («Dios, no. A mí no me ha gustado nunca Dios») y despotrica contra la «asquerosa bacanal con la absurda y lasciva escena simbólica».<sup>[10]</sup>

En definitiva, la prensa derechista de Barcelona se ofende tanto como la de Madrid con las «inmoralidades» y «escabrosidades» de *Yerma*.

En el otro campo todo son alabanzas, asombro y júbilo, recordándose famosos estrenos anteriores, como el de *Electra* de Pérez Galdós, en 1901, y hasta el de *Hernani*. El gran crítico Domènec Guansé es uno de los que mejor entienden la obra, encontrando en ella «una interpretación poética de la más profunda realidad española», el reflejo de una España que, después de dos años con las derechas en el poder, se mueve en un «ambiente de asfixia, de estrangulación moral». Como algún otro crítico, Guansé admira la extraordinaria potencia metafórica del lenguaje lorquiano, citando como ejemplo la descripción de las sensaciones que acompañan el reconocimiento, por parte de María, de estar embarazada: «¿No has tenido nunca un pájaro vivo apretado en la mano?», pregunta ésta a Yerma, quien contesta que sí. «Pues lo mismo, pero por dentro de la sangre».<sup>[11]</sup>

La fina sensibilidad de María Luz Morales, joven crítico teatral de *La Vanguardia*, vibra ante el patetismo y el sabor popular de la obra. Según ella, *Yerma*, enraizada en la vida del campo español, podría llamarse «Romance de la casada que ansiaba hijos». En el alarido de la protagonista «parece escucharse el hondo acento lejano de las grandes poesías de la maternidad». La crítica le vale a María

Luz Morales el ataque personal hasta de colaboradores suyos. Resulta increíble, dicen, que una señorita como ella pueda defender tales inmoralidades.<sup>[12]</sup>

Margarita Xirgu dará *Yerma* veintinueve veces antes de que tenga que abandonar el Barcelona a mediados de octubre, y ello a teatro lleno. *La Jornada* del 4 de aquel mes comenta que la obra «está batiendo todos los récords de taquilla y de ovaciones».<sup>[13]</sup>

Por estos días un redactor de la revista semanal *L'Hora*, órgano del Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM), le hace al poeta una entrevista muy reveladora de la postura de éste ante la situación socio-política actual del país... y del mundo. Al margen del *parti pris* del periódico, de su deseo de ver en el poeta al hombre que se aproxima cada día más al pueblo, «el futuro gran poeta de la clase trabajadora», no cabe duda de que las declaraciones de Lorca reflejan fielmente su compromiso artístico y social del momento. Rechazando otra vez el fascismo italiano y alemán, habla del fervor que le inspira Rusia —y no menos su cine, representado por *El acorazado Potemkin*—, y expresa las muchas ganas que tiene de visitar la URSS, «una cosa formidable... una obra de virilidad, de nervio, una imponente reacción de las masas». En cuanto al teatro puramente artístico, lo declara muerto por haber perdido todo contacto con la realidad social. Lorca cree —y lo ha dicho antes— que «la verdadera misión del teatro es educar a las multitudes». Al decirlo, intuimos que está pensando en la labor de La Barraca, en las experiencias que ha tenido por tierras de Soria, de Galicia, de Castilla, de Levante... Tal vez sorprenda el conocimiento que demuestra tener del teatro de Erwin Piscator. Parece que siente una sincera admiración por el dramaturgo alemán: es decir, por la forma en que éste pudo vencer innumerables dificultades para crear «un auténtico teatro de masas, de educación revolucionaria».

Preguntado por su opinión acerca de la actitud del artista ante la cuestión social, recuerda las escenas que presencié en Nueva York, donde los parados trataban desesperadamente de vender manzanas en la calle, y asegura que muy pronto saldrá un libro suyo en el cual expresa su protesta ante las injusticias de la sociedad actual:

No les gustará a los que sólo conocen mi obra anterior. Tal vez creerán que es un cambio total, absoluto, de rumbo. Pero, en el fondo, yo soy el mismo ahora que en el primer verso. Sólo las circunstancias son las que me han obligado a tomar esa posición. Las circunstancias que marcan la evolución del mundo y de la civilización tienen, y tienen que tener indefectiblemente, excepcional influencia sobre los hombres. En este libro, sin abandonar el lenguaje poético, del que tan íntimamente

satisfecho estoy, hablo de una multitud de cosas que he podido observar en los últimos cinco años.<sup>[14]</sup>

¿A qué libro —se sobreentiende de versos— se refiere el poeta? La información con que contamos hoy, bastante incompleta, no nos permite saberlo a ciencia cierta. Lo más probable es que se tratara de *Tierra y luna*, libro nunca publicado por el poeta y cuyo posible contenido, así como la relación de éste con *Poeta en Nueva York*, ha ocupado intensamente —y sigue ocupando— a los críticos.<sup>[15]</sup>

Una noche de septiembre Federico recibe en el teatro Barcelona la visita de Ana María Dalí, a quien no ha visto desde 1927 y que tiene ahora veinticinco años.<sup>[16]</sup> Pero si ver otra vez a Ana María le complace al poeta, mucho más emocionante es el reencuentro con Salvador.

Dalí llevaba tiempo deseando reanudar su amistad con Lorca. Al enterarse en abril de 1934 de que acababa de pasar por Barcelona —a su vuelta de Argentina—, el pintor le había mandado una tarjeta postal:

Querido Lorquito: Estoy seguro de que nos «divertira» que nos viesemos de nuevo, ¿quieres? Has pasado por Barcelona, que lastima que no hubieras venido a Cadaques donde paso unos meses, despues el 2 de mayo voy a Paris por un mes.

Tengo un gran proyecto de opera que se basa en personajes importantes Sacha [*sic*] Masoch, Luis II de Baviera, Bogen,\* etc. Pienso que podriamos hacer *algo* juntos si vinieras podriamos entendernos ahora sobre muchas cosas. Gala tiene una curiosidad terrible de conocerte.

¿Te acuerdas de cuando «caeran los puros»? Todo esto va bien con la sextuobsesion del «anacronismo espectral y super-fino». Lee el articulo mio salido en el numero 3 y 4 de «Minotauro» hay tambien un articulo sobre las tarjetas postales de Eluard que te gustaran y una puntualizacion (mise au point) teorica de Breton sobre la comunicacion muy muy muy importante; no dejes de contestarme en seguida. Tu Budo, Salvador Dali.<sup>[17]</sup>

**\* No ha sido posible identificar a este personaje. Tal vez se trate de un error de transcripción de la carta (véase nota 17).**

A pesar de contener unas alusiones indescifrables (de los puros caedizos no

sabemos nada), es evidente que la postal es de una gran cordialidad y que Dalí da a entender en ella que su relación con Gala ha evolucionado hasta un punto que hace ya posible la reanudación de su antigua amistad con el poeta. Es de suponer que estaba al tanto de la adversa reacción de Federico ante la aparición de la rusa. Y ello porque tenían muchos amigos en común y Federico no ocultaba su extrañeza y desesperación por lo ocurrido. A Rafael Alberti, por ejemplo, le declaró que no concebía que ninguna mujer fuera capaz de complacer sexualmente a Dalí, con su odio a los senos y genitales femeninos, su terror ante el coito y su obsesión anal. ¿Qué mujer podría prestarse a participar en los juegos eróticos del pintor, en sus fantasías?<sup>[18]</sup>

El comentario de Rafael Santos Torroella a esta postal no tiene desperdicio:

Parece como si, por la mención de Gala a seguido de haber afirmado que «ahora» se podrían entender mejor sobre muchas cosas, Dalí quisiera significar la superación definitiva del conflicto íntimo en que habían desembocado sus relaciones amistosas y del cual aquél había hecho escudo y símbolo aleccionador a su *San Sebastián*. Sin embargo, el señuelo que le brinda a Lorca de trabajar juntos en un proyecto de ópera, entre cuyos importantes personajes estaban tan notorios ejemplos de desviación y decadentismo eróticos como Luis II de Baviera y el barón austríaco Leopold von Sacher-Masoch (de quien, como es sabido, tomó su nombre la perversión masoquista) induce a la sospecha de que Dalí, con Gala o sin ella, en modo alguno había dado por agua pasada su estrecha amistad con Federico.<sup>[19]</sup>

El reencuentro tan anhelado por el pintor —y, no hay razón para dudar, también por el poeta— tiene lugar en Barcelona el sábado 28 de septiembre de 1935, y provoca un pequeño escándalo. Aquel día la Academia de Música Marshall había organizado un concierto en homenaje a Lorca con motivo del éxito de *Yerma*, acto que iba a protagonizar la soprano Conchita Badía de Agustí, interpretando varias de las canciones populares recogidas y armonizadas por Lorca. Pero, llegada la hora del concierto, el poeta no aparecía. Ni aparecería. Consternación. Finalmente, ante el desencanto de los organizadores, Cipriano Rivas Cherif explicó al público que llenaba la sala que Lorca, enterándose de que estaba en Barcelona Salvador Dalí, a quien no veía desde hacía años, se había ido con él a Tarragona. Se trataba de un espléndido ejemplo de aquellos «plantones angelicales» de Federico recordados por Rafael Alberti, y sería muy comentado en Barcelona.<sup>[20]</sup>

Por estos días conoce a Lorca un joven periodista de dieciocho años que está haciendo sus pinitos profesionales: Josep Palau i Fabre. El chico siente una viva curiosidad por saber si es verdad que, según le han dicho, el poeta granadino es esa

cosa rara e insólita que se llama «homosexual». No está dispuesto a creer así por las buenas el rumor, puesto que tanto el *Romancero gitano* como *Bodas de sangre* le parecen eminentemente viriles. ¿Cómo podía ser su autor homosexual? Cuando le presentan al poeta, sin embargo, Palau nota «algo». Unos días después, en el vestíbulo del teatro Barcelona, le pregunta a Lorca por qué no se representa nunca *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. La respuesta le convence de que, efectivamente, el poeta es homosexual: en España nadie quiere ser cornudo, le asegura Federico, hay muchos prejuicios y a los actores ¡ni les gusta ser cornudos en el escenario! «Y ello —añade Lorca— cuando todos los hombres somos cornudos de alguien, de una mujer o de un amigo». El poeta subraya la palabra «amigo» con intención, mirando al joven de soslayo para ver su reacción.<sup>[21]</sup>

Unos días después del reencuentro de Dalí y Lorca, Palau i Fabre le hace una entrevista a éste y observa con cuánto entusiasmo habla del pintor:

García Lorca aprovecha todas las ocasiones para manifestar su gran entusiasmo por Salvador Dalí. Nos dice, con visible alegría, que escribirá una obra en colaboración con él y que los decorados los diseñarán también conjuntamente.

«Somos —nos dice— dos espíritus gemelos. Aquí está la prueba: siete años sin vernos y hemos coincidido en todo como si hubiésemos estado hablando diariamente. Genial, genial Salvador Dalí».<sup>[22]</sup>

La observación del poeta nos recuerda no sólo el hecho de haber nacido él bajo el signo de Géminis —el 5 de junio de 1898—, sino el dibujo de Dalí que le había hecho Lorca años antes y que el pintor interpretaba así: «Lorca me veía como una encarnación de la vida, tocado como un dioscuro». Tocado, es decir, como uno de los *dioscuri*, Cástor y Pólux.<sup>[23]</sup>

Es difícil saber hasta qué punto Lorca ha seguido la carrera de Dalí desde la última vez en que se vieron. Parece claro, de todas maneras, que ya le ha perdonado su posible intención de satirizarle en *Un Chien andalou*. ¿Hablaron de ello? No lo sabemos. ¿Echó Dalí la culpa de todo a Buñuel? Tampoco lo podemos decir. Es de suponer, desde luego, que Dalí le hablaría de sus experiencias con los surrealistas —acababa de salir en *La Publicitat* una reseña de su *La Conquête de l'irrationnel*, publicada en París por Éditions Surréalistes—,<sup>[24]</sup> de sus recientes aventuras en Estados Unidos, de su relación con Gala. Es decir, que le hablaría de todo.

En su *Vida secreta*, publicada en Nueva York en 1942, Dalí no evoca su reencuentro con Lorca, pero sí alude a él en una entrevista publicada en 1954. Allí el

pintor, pensando equivocadamente que la reunión había tenido lugar «dos meses antes de la guerra civil», declara que Gala, al conocer por fin a Federico, se había quedado asombrada, y que el poeta, por su parte, le correspondió fascinado: «Durante tres días Lorca, maravillado, no hizo más que hablar de Gala». Sin duda le intrigaba conocer a la mujer capaz de satisfacer la compleja sexualidad daliniana, que él conocía tal vez mejor que ningún otro amigo del pintor. Acompañaba a Dalí y a su mujer estos días el poeta y coleccionista inglés Edward James, inmensamente rico, que tenía en las venas la sangre de una hija ilegítima de Eduardo VII y, fiel a la excentricidad británica, solía vestir al estilo tirolés, con pantalón corto. Era todo un espectáculo por las calles de Barcelona. «Lorca —recuerda Dalí— decía que era un pájaro colibrí vestido como un soldado de la época de Swift». Según el pintor, la personalidad del granadino le impresionó fuertemente a James, quien, sin embargo, no le recuerda en las breves memorias dictadas en los últimos años de su vida a George Melly.<sup>[25]</sup>

Dalí y Gala iban a visitar entonces con James la casa que tenía éste cerca de Amalfi, la Villa Cimbrone, y el inglés —que llegaría a reunir una de las colecciones de cuadros de Dalí más importantes del mundo— invitó a Lorca a acompañarles, cosa que éste no pudo hacer en aquellos momentos. Con el paso de los años Dalí se convencería de que, si él hubiera insistido suficientemente en que el poeta fuera con ellos a Italia, éste se habría salvado de la muerte. Pero, como acabamos de señalar, el reencuentro tuvo lugar nueve meses antes de que empezara la guerra, y no dos.<sup>[26]</sup>

Dalí y Lorca se vieron con frecuencia estos días, y la actriz Amelia de la Torre recordaba años después su asombro ante las corbatas hechas con papel de periódico que llevaba el pintor en sus reuniones con Federico en un bar al lado del teatro Barcelona donde actuaba la compañía de Margarita Xirgu.<sup>[27]</sup> En 1986 Dalí evocaba todavía, con honda nostalgia, la última vez que vio al poeta, en el Canari de la Garriga, famoso restaurante, frente al Ritz, muy concurrido por escritores y artistas y que habían frecuentado juntos en 1925 y 1927.<sup>[28]</sup>

Los barceloneses aprovechan la estancia del poeta entre ellos para invitarle a dar varios recitales de poemas. El 1 de octubre en la Llibreria Catalana, a instancias de los Amics de la Poesia, lee composiciones del *Poema del cante jondo*, de *Canciones*, el «Romance de la Guardia Civil española», *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y una poesía del ciclo neoyorquino, probablemente «Luna y panorama de los insectos». También —no faltaba más— la *Oda a Salvador Dalí*.<sup>[29]</sup> Dos días después le ofrece una cena, celebrada en la Taverna Basca, la redacción de la revista *Quaderns de Poesia*, que en su tercer número publica un poema suyo, «Gacela de la terrible presencia». Entre los comensales se encuentran J. V. Foix, Marià Manent, Tomás Garcés, Josep

M. de Sagarra, Ignacio Agustí, Grau Sala y Joaquim Sunyer. Se adhiere al acto el poeta Carles Riba.<sup>[30]</sup>

Entretanto, ante la consternación mundial, se produce la invasión italiana de Abisinia. Cada día, bajo el ojo vigilante de la censura, la prensa española sigue el desarrollo de la guerra y da cuenta de los inútiles esfuerzos de Gran Bretaña y de la Liga de Naciones para intervenir a favor de los atropellados. En vista de la acción imperialista de los fascistas de Mussolini, Margarita Xirgu decide en seguida anular su visita a Italia, gesto que acrecienta su talla de republicana comprometida con la democracia. La actriz anuncia que después de unas actuaciones por las provincias catalanas y una breve temporada en Valencia a partir del 25 de octubre, volverá a Barcelona, donde repondrá *Bodas de sangre* y estrenará *Doña Rosita la soltera*.<sup>[31]</sup>

Decidida la Xirgu a abrir su nueva temporada barcelonesa con *Bodas de sangre*, Lorca se pone en contacto con José Caballero, quien el 4 de octubre recibe en Madrid un urgente telegrama de Federico y Margarita: «ENVÍA INMEDIATAMENTE DECORADOS Y FIGURINES BODAS DE SANGRE». Seguirán otros. En uno de ellos, poeta y actriz, entusiasmados con los figurines y bocetos de decorados de Caballero, anuncian que la nueva actuación de la compañía se inaugurará el 10 de noviembre, en el teatro Tívoli, con *Bodas de sangre*. De hecho, ni el teatro ni la fecha serán éstos.<sup>[32]</sup>

Sigue con intensidad la vida social del poeta. El 4 de octubre recibe el homenaje de los Amics de l'Art Nou (Adlan).<sup>[33]</sup> El domingo 6, ante una imponente multitud, en su mayor parte compuesta de obreros, que acude al teatro Barcelona, él y Margarita Xirgu ofrecen un espléndido recital organizado por el Ateneo Enciclopédico Popular. El poeta explica que jamás ha leído sus versos ante un público tan inmenso, y añade: «Es mi amistad con el pueblo lo que me impulsa a leerles éstos». La mañana transcurre entre el mayor entusiasmo. Los versos escogidos proceden de *Poema del cante jondo*, *Canciones* y el *Romancero gitano*. Al anunciar que va a recitar el «Romance de la Guardia Civil española» se produce un murmullo entre el público, y cuando termina, estalla una imponente ovación. En aquel ambiente el romance de los tricornios tenía obvias connotaciones sociales, ya que en Cataluña la Benemérita había llegado a ser casi tan odiada como en Andalucía. Margarita Xirgu finaliza el acto leyendo *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y el romance «La monja gitana». Lorca está contentísimo. «Jamás había encontrado un público tan inteligente para mi poesía», declara.<sup>[34]</sup>

Entre los asistentes está Juan G. Olmedilla, crítico teatral del *Heraldo de Madrid*, que acaba de llegar a Barcelona. En su crónica apunta que Margarita lucía

un traje rojo, el que llevaba en *Medea*, «hecha una bandera viva», que el acto tuvo una significación netamente republicana y que Lorca, ante aquella encendida multitud, recitó con «el corazón entero». El artículo de Olmedilla se reprodujo en *El Defensor de Granada*.<sup>[35]</sup>

Lorca está tan solicitado que da la impresión de estar en dos, o varios, sitios al mismo tiempo. Parece ser que después del recital en el teatro Barcelona, que tiene lugar por la mañana, vuelve a Madrid. Allí, el 8 de octubre, la prensa recoge el rumor de que el poeta, «torbellino de ideas y de palabras», ha llegado a la capital para cooperar en los preparativos para el estreno en Barcelona de *Doña Rosita la soltera*, así como para organizar la visita a la Ciudad Condal de los críticos teatrales madrileños, en cuatro o cinco autobuses —extraña exageración, pues no había en Madrid tanto crítico de teatro—, para poder asistir a tal acontecimiento.<sup>[36]</sup>

Es posible que fuera durante esta breve escapada a Madrid cuando el poeta se dirigiera por tercera vez en 1935 a Buenos Aires a través de las ondas de la radio. Se ha conservado el texto de una entrevista hecha a sí mismo por el propio poeta y, presumiblemente, leída después de su breve alocución. El mayor interés del documento reside en el hecho de insistir el poeta otra vez sobre la decadencia del teatro español, «indudablemente pobre», y la apremiante necesidad de una renovación. En cuanto a su propia labor teatral, expresa su descontento con lo que ha hecho hasta ahora y señala que *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* es la obra suya que más le gusta. Está trabajando en cosas nuevas. Dice que «el hombre teme a verse retratado en el teatro», y explica: «Aspiro a recoger el drama social de la época en que vivimos y pretendo que el público no se asuste de situaciones y símbolos. Pretendo que el público haga las paces con fantasmas y con ideas sin las cuales yo no puedo dar un paso como autor».<sup>[37]</sup>

Son declaraciones importantes, que encajan perfectamente con otras en el mismo sentido hechas por el poeta durante estos meses. Lorca está asqueado del podrido teatro burgués español, precisamente porque no afronta los acuciantes problemas de la sociedad y del hombre contemporáneos. Y parece indudable que, al hacer estos comentarios, está pensando en su obra *El público*, aún sin estrenar, en la cual los personajes sí procuran hacer las paces con sus fantasmas. En estos momentos, además, el poeta está trabajando en una nueva tragedia de orientación social, obra por lo visto nunca terminada y que la crítica ha dado en llamar *Comedia sin título*.

El poeta vuelve en seguida a Barcelona. El 9 de octubre, invitado por el Instituto de Acción Social Universitaria y Escolar de Cataluña, pronuncia en la



Residencia de Estudiantes —inspirada en la de Madrid—, ante una sala totalmente llena, su conferencia-recital del *Romancero gitano*, al final de la cual interviene Margarita Xirgu recitando composiciones del poeta. Es, otra vez, el éxito arrollador.<sup>[38]</sup>

El 14 de octubre Xirgu termina con dos representaciones de *Yerma* su temporada en el teatro Barcelona. La función se hace en beneficio de la actriz y, al final, Lorca recita varios romances y Margarita *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.<sup>[39]</sup>

Al día siguiente, vestido con el mono de La Barraca, Lorca lee *Doña Rosita la soltera* a la compañía. A la lectura, que tiene lugar en el teatro Studium, asisten varios escritores y amigos del poeta. En una fotografía se aprecia, entre otros, a Rivas Cherif, a Max Aub —de paso en Barcelona— y al crítico teatral Ernest Guasp.<sup>[40]</sup>

El 17 Margarita representa *Yerma* en Tarrasa, acompañada de Lorca, quien el 11, repitiendo el plantón barcelonés, había decepcionado a los socios de la sociedad de *Els Amics de les Arts* que le esperaban.<sup>[41]</sup> Por las mismas fechas la Xirgu representa *Fuenteovejuna* para los Amics del Teatre de la cercana localidad de Manresa.<sup>[42]</sup> El día 19 el Lyceum Club ofrece un homenaje a la actriz en el Café de las Ramblas al que también asiste Lorca.<sup>[43]</sup>

El fervor que suscita la decisión de Margarita de rechazar la invitación a Italia, añadido a la enorme simpatía que siempre han profesado a la actriz catalana los barceloneses, hace que se tome la iniciativa de ofrecerle un gran acto de adhesión popular. Se trata de una representación especial de *Fuenteovejuna* que se celebrará en el Teatro Circo Olympia, el de mayor aforo de la ciudad, a beneficio de los presos políticos. El homenaje tiene lugar el 23 de octubre. Nunca se ha visto en Barcelona un espectáculo parecido. Se calcula que acuden 8.000 personas. Desde el penal de Santa María mandan un hermoso ramo de flores Companys, presidente de la Generalitat, y sus compañeros Lluhí y Comorera; desde el de Cartagena llega un telegrama de Gassol, Esteve, Barrera y Mestres («De cor i de pensament amb vós, germana nostra»); manda un mensaje Manuel Azaña, tan amigo de la actriz. Cuando termina la representación, el público arroja miles de flores sobre el escenario, que parece un jardín. Margarita Xirgu llora abiertamente, y Lorca, que se encuentra en la presidencia al lado de diversas personalidades catalanas, está tan emocionado como ella. «¡Qué pueblo!», exclama, atónito.<sup>[44]</sup>

En estas fechas, tal vez esta misma noche, el poeta vuelve a Madrid.<sup>[45]</sup>

La capital española está viviendo el escándalo del estraperlo que envuelve al Partido Radical de Lerroux, uno de los partidos en el poder, y da lugar a infinitas especulaciones sobre el inmediato futuro del Gobierno. El 30 de octubre un grupo de conocidos intelectuales, entre ellos Unamuno, Baroja, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Américo Castro, Corpus Barga y José Bergamín protesta públicamente contra la actitud de la CEDA, también integrada en el Gobierno y que parece querer beneficiarse de la coyuntura para sus propios fines políticos. Es una situación que hace prever próximas elecciones generales.<sup>[46]</sup>

El 4 de noviembre Lorca da un recital de sus poemas a los niños del madrileño Instituto Plurilingüe, leyendo varias composiciones de *Libro de poemas* y *Canciones* y recitando de memoria el «Romance de la luna, luna» del *Romancero gitano*. El doctor Teófilo Hernando agradece el rasgo del poeta al acudir al Instituto. «El señor García Lorca puede enorgullecerse —dice— de saber que los niños han visto realizada una de sus ambiciones: la de oír las poesías en labios de su creador».<sup>[47]</sup> Entre los niños está el futuro director de teatro José Luis Alonso, que escucha el recital con tanta atención, embelesado, que el poeta no puede por menos de darse cuenta de ello. «Éste ha sido el que mejor me ha escuchado», proclama después.<sup>[48]</sup>

Es probable que fuera el mismo doctor Hernando quien solicitó la firma de Lorca para un manifiesto de protesta contra la invasión de Abisinia por Mussolini. El poeta accedió. El documento, fechado 6 de noviembre de 1935, se publicó el día 9 del mes en *Diario de Madrid*, y sólo más tarde en otros periódicos, debido sin duda a la censura. Al lado de los nombres de Teófilo Hernando y Lorca figuran los de Machado, Fernando de los Ríos, Ángel Ossorio y Gallardo, Álvaro de Albornoz, Álvaro de Buen y Luis Jiménez de Asúa.<sup>[49]</sup>

Entretanto, Margarita Xirgu, después de pasar por Tarragona, ha iniciado una temporada de dos semanas en el teatro Principal de Valencia. Empieza sus actuaciones el 26 de octubre con *La dama boba*, representa en fechas sucesivas *Fuenteovejuna* y *Don Juan Tenorio*, y el 5 de noviembre da a conocer *Yerma*, que cosecha un éxito extraordinario.<sup>[50]</sup>

Se había anunciado la presencia de Lorca para el estreno pero no acudió, debido, según se informaba en la prensa local, a una enfermedad. Se esperaba ahora su llegada para asistir a las últimas representaciones de la obra.<sup>[51]</sup>

De creer a dicha prensa del 10 de noviembre de 1935 el poeta llegó a la ciudad el día antes, a las dos de la tarde, por avión.<sup>[52]</sup> Si realmente fue así —y parece difícil

que se inventara tal detalle—, es la única noticia que se tiene de que Lorca hubiera subido jamás a un avión, medio de transporte que, dado su profundo miedo a la muerte y al peligro físico, podemos suponer que le inspiraría terror.

Y dato curioso, el mismo día 10 en que se anuncia la llegada del poeta a la ciudad, *El Mercantil Valenciano* publica el manifiesto de los intelectuales contra la invasión italiana de Abisinia, firmado unos días antes en Madrid por Lorca. Ello aumentaría el respeto que sentían por el poeta los republicanos valencianos.<sup>[53]</sup>

La despedida de la compañía de Margarita Xirgu, el 11 de noviembre, es apoteósica. En ambas representaciones el teatro está lleno, y durante la de la noche Lorca y la Xirgu tienen que aparecer al final de cada cuadro de *Yerma*. Izquierda Republicana, el partido a que pertenece la actriz, entrega a ésta una canastilla de nardos y claveles, adornada con la bandera republicana y la valenciana. Al final del acto Lorca, como solía hacer en estas ocasiones, ofrece los aplausos a Margarita.<sup>[54]</sup>

Las reacciones de la prensa valenciana —la liberal y la católica— ante la despedida de Margarita Xirgu expresan, como la de Barcelona y Madrid, la creciente división del país en dos bloques opuestos. Mientras *El Mercantil Valenciano* se identifica con el republicanismo de la actriz catalana, *Diario de Valencia* ni reseña el acto. Sin embargo, el 13 de noviembre este periódico publicó la siguiente información: «Durante la mañana de ayer, la ilustre actriz Margarita Xirgu visitó en su Capilla a nuestra excelsa Patrona, la Virgen de los Desamparados, a la que hizo entrega de las flores con que aquélla fue obsequiada anteanoche, en la función-homenaje que se celebró en el teatro Principal».<sup>[55]</sup> Sólo leyendo entre líneas, y recordando que Margarita Xirgu era considerada poco menos que comunista por las derechas, se capta la intención del comentario.

Lorca ha sido entrevistado, en el cuarto de la Xirgu en el Principal, y en presencia de Cipriano Rivas Cherif, por un periodista de *El Mercantil Valenciano*, Ricardo G. Luengo. Las preguntas son directas, punzantes; las contestaciones, también.

Nada más empezar la entrevista surge el nombre de Dalí. ¿Son reales —quiere saber el periodista— los personajes del teatro de Lorca? Sí, pero aunque el poeta los ha conocido, su meta es convertirlos en un «hecho poético». «Son una realidad estética —explica—. Por esa razón gustan tanto a Salvador Dalí y a los surrealistas».

El periodista suscita la cuestión de la *crudeza* de *Yerma*, sobre la que ha

insistido cierta prensa. El poeta rechaza la imputación, aunque reconoce que es su deseo sacudir al público. «Una de las finalidades que persigo con mi teatro es precisamente aspa ventar y aterrar un poco —confiesa—. Estoy seguro y contento de escandalizar. Quiero provocar revulsivos, a ver si se vomita de una vez todo lo malo del teatro actual». Y prosigue: «Voy a llevar a la escena temas horribles. El público a que usted ha aludido se va a aspa ventar mucho más». «Tengo un asunto de incesto, “La sangre no tiene voz” —revela a continuación—, ante cuya crudeza y violencia de pasiones *Yerma* tiene un lenguaje de arcángeles».

El poeta opina que en el teatro contemporáneo sólo interesan dos temas o problemas: el social y el sexual. La obra que no afronta uno de ellos está abocada al fracaso comercial. «Yo hago lo sexual, que me atrae más», declara rotundamente.

Lorca considera que la raíz de su teatro es calderoniana. «Entre mis ecos han notado la huella de Lope —manifiesta—, pero se les ha escapado la sombra de Quevedo en mi amargura. Yo soy un poeta telúrico, un hombre agarrado a la tierra, que toda creación la saca de su manantial».

El periodista esboza una crítica de *Yerma* según la cual le faltaría profundidad psicológica. Otra vez el poeta es tajante: no ha querido hacer una obra analítica, aunque le habría sido más fácil, dada la que llama su «disposición psicológica para ahondar de un modo tremendo en las causas». Además, tiene dos obras que no ha dado aún «por demasiado intelectuales». ¿Se refiere Lorca a *El público* y a *Así que pasen cinco años*? Es probable.

Al ser preguntado por su actitud hacia el advenimiento de un teatro revolucionario popular, repite ideas que han ido aflorando estos meses en diversas entrevistas. «De eso no quiero hablar yo todavía —contesta—. Es prematuro. Aspiro a enseñar al pueblo y a influir en él. Tengo ansia porque me quieran las grandes masas. Es una idea nietzscheana. Por eso a mí Nietzsche me lastima el corazón».

A la pregunta de si ha hecho en teatro alguna «innovación revolucionaria, subversiva», el poeta contesta: «En lo formal, acabo de terminar un acto completamente subversivo que supone una verdadera revolución de la técnica, un gran avance». El asunto es «un tema social, mezclado de religioso, en el que irrumpe mi angustia constante del más allá». Lo más probable es que se tratara de la llamada *Comedia sin título*, mencionada en su reciente alocución radiofónica y a la que se referirá varias veces antes de su muerte y leerá a diversos amigos, entre ellos Margarita Xirgu.

Al final de la entrevista repite que está todavía «empezando» como autor teatral, que es «un auténtico novel». Aun así, el lector no puede dudar que tiene ya enorme confianza en su destino de autor dramático, ni que está empeñado en escribir teatro avanzadísimo. Lorca se congratula de las discusiones que ha provocado *Yerma*, y cree haber superado ya a Lenormand y a Kaiser, lo cual no es poco decir. «Mi obra apenas está comenzada — recalca —. La veo a lo lejos, como un orbe denso, con firmeza de pulso para acercarme a ella».<sup>[56]</sup>

Parece ser que el proyecto de *La sangre no tiene voz* había nacido poco tiempo antes en Barcelona donde, según el testimonio de Rivas Cherif, el poeta se enteró de un caso de incesto ocurrido a «uno de sus amigos menestrales» de la Ciudad Condal. Se trataría, de acuerdo con Rivas, del «trasunto moderno del “Romance de Tamar y Amnón”». Otra fuente precisa que el argumento de la obra giraba en torno a la atracción incestuosa surgida entre una muchacha y su madre, al conocerse casualmente por vez primera. El poeta seguirá hablando de este atrevido proyecto (*épater le bourgeois* es ya preocupación suya casi obsesiva), vacilando entre el título *La sangre no tiene voz* y *El sabor de la sangre* (con subtítulo *Drama del deseo*). Pero, que se sepa, nunca empezará a redactar la obra.<sup>[57]</sup>

Un amigo barcelonés del poeta, Mauricio Torra-Balari, que le había conocido en 1929 en casa de Carlos Morla Lynch, se trasladó a Valencia por estas fechas para reunirse con él y la Xirgu. Ha referido que encontró a Lorca extremadamente inquieto porque esperaba la llegada en tren desde Madrid de un «íntimo amigo» que no apareció.<sup>[58]</sup> Parece seguro que se trataba de Rafael Rodríguez Rapún, que se juntaría con el poeta en Barcelona unos días después.

Apoya esta hipótesis el que los borradores de dos de los llamados «sonetos de amor oscuro» —«El poeta dice la verdad» y «El soneto de la carta»— están escritos en papel con membrete del hotel Victoria, donde paró Lorca durante su breve estancia en Valencia, y que otro, «Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma», se inspiró durante estos mismos días.<sup>[59]</sup>

El hecho de estar escritos los dos primeros en papel del hotel Victoria no es prueba contundente, evidentemente, de que fuesen redactados durante la visita del poeta, ya que éste pudo llevarse con él varias hojas del mismo, aunque lo da a entender. Lo que sí parece cierto es que el poeta sufría entonces en su relación con Rafael Rodríguez Rapún<sup>[60]</sup> y que el hecho de no presentarse éste en Valencia, según lo aparentemente convenido, se le figuraría un abandono. Son sentimientos que se reflejan en «El poeta dice la verdad» y «Soneto de la carta».

En cuanto al «Soneto gongorino», tenemos más información. A Lorca le había conocido brevemente en 1933, cuando La Barraca visitó Valencia, el joven poeta Juan Gil-Albert, alcoyano nacido en 1904, hijo de un rico industrial levantino. Gil-Albert reanuda ahora su contacto con Federico y asiste embelesado a la lectura de *Doña Rosita la soltera* que Lorca efectúa ante Margarita Xirgu y su compañía en el teatro Principal —«la mejor representación de la obra que se podía ver», recordaba Gil-Albert en 1987— y, tal vez al día siguiente, tiene la ocurrencia de mandarle al hotel Victoria un insólito regalo: un pichón en una jaula, que acababa de comprar en el mercado de la plaza Redonda. Gil-Albert no sabía nada de Rafael Rodríguez Rapún —a quien no conocía ni conocería jamás— y se sorprenderá unos meses después, en Madrid, al decirle Luis Cernuda que Federico había compuesto un soneto amoroso en el cual hablaba del regalo de «un pichón del Turia». Efectivamente, aunque no se sabe si lo compuso en Valencia o pocos días después, había escrito aquel soneto bajo la inspiración directa del regalo de Gil-Albert y también, cabe pensarlo, del hecho de que éste acababa de leerle algunos de los sonetos amorosos que aparecerían poco tiempo después en su libro *Misteriosa presencia*, publicado por Manuel Altolaguirre en Ediciones Héroe. Sonetos en los cuales Gil-Albert en absoluto ocultaba el carácter homosexual de su inspiración.<sup>[61]</sup>

¿Era Rapún el destinatario del soneto? Parece que sí, e incluso existe la posibilidad de que Lorca le mandara realmente aquel pichón. De todas maneras, se trata de uno de los sonetos más tiernos de la serie:

Este pichón del Turia que te mando,  
de dulces ojos y de blanca pluma,  
sobre laurel de Grecia vierte y suma  
llama lenta de amor do estoy parando.  
Su cándida virtud, su cuello blando,  
en lirio doble de caliente espuma,  
con un temblor de escarcha, perla y bruma,  
la ausencia de tu boca está marcando.  
Pasa la mano sobre su blancura

y verás qué nevada melodía  
esparce en copos sobre tu hermosura.  
Así mi corazón de noche y día,  
presa en la cárcel del amor oscura,  
llora sin verte su melancolía.<sup>[62]</sup>

Muerto Lorca, a quien Gil-Albert volvería a ver en el Madrid del Frente Popular, éste le dedicará un soneto elegíaco en el cual se recuerde el del granadino, que tal vez le oiría al propio poeta, y se aluda al pichón (dorado, no blanco) comprado aquel otoño de 1935 en la plaza Redonda valenciana:

Aquel pichón dorado que tuviste,  
la pompa levantina de mi envío,  
con las rosadas bridas del estío  
pasó a ser de tu casa ornato triste.  
Transparente ciudad, la que ofreciste  
galas de pluma en marco de tu río  
al que en laurel precoz, amigo mío,  
gloriosa es ya la luz con que se viste.  
Solitario está en tierra, enmudecido,  
vástago fiel de músicas umbrosas  
otras alas circundan al poeta,  
¡oh príncipe cantor muerto en la meta  
de la feliz Alhambra en que has crecido!  
Que aquel pichón te otorgue eternas rosas.<sup>[63]</sup>

No se conoce hasta hoy ningún documento en que Lorca se refiera a sus sonetos amorosos con el título genérico de *Sonetos del amor oscuro*. Sabemos que lo hacía gracias al testimonio de su íntimo amigo Vicente Aleixandre, que, en su conmovedora evocación del poeta, de 1937, recordaba una lectura de los sonetos que le había hecho pocos meses antes de morir:

Recordaré siempre la lectura que me hizo, tiempo antes de partir para Granada, de su última obra lírica, que no habíamos de ver terminada. Me leía sus *Sonetos del amor oscuro*, prodigio de pasión, de entusiasmo, de felicidad, de tormento, puro y ardiente monumento al amor, en que la primera materia es ya la carne, el corazón, el alma del poeta en trance de destrucción. Sorprendido yo mismo, no pude menos que quedarme mirándole y exclamar: «Federico, ¡qué corazón! ¡Cuánto ha tenido que amar, cuánto que sufrir!». Me miró y se sonrió como un niño.<sup>[64]</sup>

Cuarenta y cinco años después, el mismo Aleixandre negaría que la expresión «amor oscuro» tuviera necesariamente una única connotación homosexual, declarando: «Para él, era el amor de la difícil pasión, de la pasión maltrecha, de la pasión oscura y dolorosa, no correspondida o mal vivida, pero no quiere decir específicamente que era el amor homosexual. Eso de oscuro puede aplicarse a cualquier clase de “amor amor”. Nunca él a mí me dijo “ése es esto”, no, no, no me dijo nada, era el amor doloroso, el amor con un puñal en el pecho... oscuro por el siniestro destino del amor sin destino, sin futuro». Con todo, Aleixandre no dudaba de que, al componer estos doloridos poemas, Lorca pensaba en una persona concreta, por supuesto masculina. «Ya no existe el tipo de prejuicios que existían antes —continuaba—. Hay que aceptar al hombre entero. ¿Qué importa eso?». Aleixandre insistía, además, en que no se puede comprender la obra de Lorca sin tener en cuenta su homosexualidad.<sup>[65]</sup>

Cuando el 17 de marzo de 1984 los *Sonetos del amor oscuro* fueron publicados por *ABC*, Aleixandre comentó aquel mismo día, al observar que en las notas críticas que acompañaban a los poemas no aparecía ni una sola vez la palabra «homosexual»:

Lo curioso es cómo en todos los artículos que acompañan a los sonetos se evita cuidadosamente la palabra homosexual, aunque se aluda a ello, pues nadie ignora que esos sonetos no están dedicados a una mujer. Se ve que todavía ésa es palabra tabú en España, en ciertos medios, como si el confesarlo fuese un descrédito para el poeta. Todo eso viene de muy antiguo, de cuando la Inquisición quemaba vivos a los culpables del delito *nefando*.<sup>[66]</sup>



Parece indudable, se quiera o no, que si bien en los sonetos hay una clara alusión a la «oscura noche del alma» de san Juan de la Cruz, el adjetivo «oscuro», aplicado al amor, tiene para Lorca un claro matiz homosexual. Ya en la versión de 1930 de su conferencia «La imagen poética de don Luis de Góngora» había recordado el caso del asesinato del conde de Villamediana, que «cae atravesado por las espadas de sus amores oscuros».<sup>[67]</sup> El poeta tenía noticias, con toda seguridad, del reciente libro de Narciso Alonso Cortés, *La muerte del conde de Villamediana* (1928), y sabía que, según las investigaciones más al día, el asesinato del aristócrata tenía probablemente una motivación homosexual.<sup>[68]</sup>

De todas maneras, el *acecho* y la *persecución* a que, en los sonetos escritos sobre el papel del hotel Victoria de Valencia, se encuentran sometidos los amantes remiten, cabe pensarlo, a la naturaleza proscrita de su amor, y no sólo a la omnipresente muerte que indefectiblemente destruirá a aquél.

### ***Bodas de sangre y Doña Rosita en Barcelona***

Otra vez en Barcelona, Federico participa en los frenéticos preparativos de la compañía de Margarita Xirgu para el reestreno de *Bodas de sangre*, previsto para el 22 de noviembre en el teatro Principal Palace.

Siguen los telegramas al decorador, José Caballero, pues todavía hay cierta indecisión en cuanto al telón del primer cuadro del tercer acto, en que aparece la luna en escena. El día 15 Lorca manda a Caballero una indicación tajante: «TELÓN CONSISTE GRAN CABALLO BLANCO SOBRE MONTES NOCHE LUNA TE RUEGO ENTREGUEN [*sic*] ENSEGUIDA A BURMANN LO QUE FALTA SALUDOS».<sup>[69]</sup> A los dos días Lorca decidirá no utilizar un telón con estas características. Las siete decoraciones diseñadas por Caballero y realizadas en el madrileño taller de Siegfried Burmann causarán un enorme impacto en Barcelona.

Por las mismas fechas el poeta envía otro telegrama a Madrid, esta vez de neta significación política. En octubre el fiscal del Estado había demandado al escritor de izquierdas Antonio Espina por un fuerte artículo en que criticaba a Hitler. Espina, increíblemente, pasó a la cárcel, donde estuvo encerrado mes y medio. Cuando le ponen en libertad, a mediados de noviembre, sus amigos y simpatizantes le ofrecen un multitudinario banquete. Margarita Xirgu, Cipriano

Rivas Cherif y Lorca mandan desde Barcelona su adhesión al acto.<sup>[70]</sup>

Años después Rivas Cherif recordaría en un artículo que levantó tupida polvareda la revelación que tuvo estos días acerca de la homosexualidad de Lorca. Una tarde, al acudir a primera hora al Principal Palace, donde se ensaya *Bodas*, el asesor artístico de la Xirgu encuentra a ésta «extrañamente nerviosa», pues no ha aparecido el poeta. Rivas Cherif había estado aquella madrugada con Lorca y otros amigos en un conocido establecimiento flamenco del Barrio Chino, Juanito el Dorado. Allí, después de la medianoche, se había improvisado una imponente juerga andaluza, en la cual había participado notablemente el poeta, a gusto como nunca entre gente de su tierra. Después Rivas le había acompañado al hotel Majestic Inglaterra, en el paseo de Gracia, donde se alojaba.

Rivas Cherif llama al hotel. No está Lorca, lo cual tampoco le parece anormal al director teatral, quien, entretanto, se da una vuelta y entra en un café cualquiera a tomar un refresco. Allí, por casualidad, encuentra a Federico, apoyado de codos en una mesa, solo, ensimismado. «Estaba como loco —recuerda Rivas—. Era otro, que nunca hubiera sospechado en él».

Lorca creía que Cipriano sabía lo que había pasado. Pero no lo sabía. «No ha ido a casa en toda la mañana —exclama el poeta—. Se me ha ido. ¡Y eso sí que no!».

Se trataba de un chico de La Barraca, guapo estudiante de ingeniería a quien Rivas llama «R», venido desde Madrid probablemente para arreglar la visita de la farándula a Barcelona (que se efectuará en abril de 1936), y que desde su llegada paraba, sin que Rivas lo supiera, con Federico en el Majestic.

No cabe duda, por estas y otras indicaciones proporcionadas por Rivas Cherif, de que «R» era Rafael Rodríguez Rapún.

Repasando mentalmente los acontecimientos de la noche anterior, Rivas recuerda que, efectivamente, al terminar la juerga en Juanito el Dorado, «R» se había ido con una de las gitanas de la casa.

Por primera vez el asesor artístico de la Xirgu y viejo amigo del poeta oye ahora, de labios de éste, la confesión de su condición de homosexual... de homosexual en estos momentos desesperado. Federico saca un paquete de cartas recibidas del chico, cartas apasionadas. «¡No me digas que no lo sabías! —exclama—. ¡Tú que te enteras de todo y todo te divierte!».

Pero no, de la relación de Lorca con Rapún el conocido hombre de teatro no

sabe nada.

Lorca alega no haber «conocido» jamás a una mujer. Rivas no se lo cree, dada la extraordinaria fascinación que ejerce el poeta sobre todo el mundo. Pero Federico insiste:

Sólo hombres he conocido; y sabes que el invertido, el marica, me da risa, me divierte con su prurito mujerial de lavar, planchar y coser, de pintarse, de vestirse de faldas, de hablar con gestos y ademanes afeminados. Pero no me gusta. Y la normalidad no es ni lo tuyo de conocer sólo a la mujer, ni lo mío. Lo normal es el amor sin límites. Porque el amor es más y mejor que la moral de un dogma, la moral católica; no hay quien se resigne a la sola postura de tener hijos. En lo mío, no hay tergiversación. Uno y otro son como son. Sin trueques. No hay quien mande, no hay quien domine, no hay sometimiento. No hay reparto de papeles. No hay sustitución, ni remedo. No hay más que abandono y goce mutuo. Pero se necesitaría una verdadera revolución. Una nueva moral, una moral de la libertad entera. Ésa es la que pedía Walt Whitman. Y ésa puede ser la libertad que proclame el Nuevo Mundo: el heterosexualismo en que vive América. Igual que el mundo antiguo.<sup>[71]</sup>

Continúan las revelaciones. Lorca cuenta ahora —siempre según el recuerdo de Rivas Cherif, en este caso algo borroso en los detalles, pues todavía vivían los García Lorca entonces en Fuente Vaqueros— que antes de cumplir los siete años estuvo a punto de tirarse de la torre de la Vela de Granada porque los padres de su mejor amigo en la escuela de párvulos, un poco más pequeño que él, se lo llevaron con ellos a otro pueblo. Y recoge Rivas el siguiente comentario del poeta:

Me gustaba acapararle, separarle de los demás y que jugase sólo conmigo. Después, cuando me he podido dar cuenta de mis preferencias, he sabido hasta qué punto lo que me gusta es eso que le dicen «pervertir» —y se interrumpió con una risa en que no había asomo de perversión—, de pervertir a los jóvenes que ya saben lo que se hacen, y sobre todo, mejor cuanto más hombrecitos.

Luego, para explicar su preferencia por los hombres, el poeta habla del hondo respeto que siente por su madre, que probablemente actúa a nivel subconsciente, a su juicio, para impedir que pueda tener una relación heterosexual. Rivas Cherif en absoluto se da por convencido: «Esto sí que ya no es intuición tuya. Lo has leído, mucho tiempo después, en una traducción de Freud». Y, por fin, Lorca se ríe.<sup>[72]</sup>

Si las palabras atribuidas por Rivas Cherif a Lorca no pueden ser

exactamente las pronunciadas en aquella ocasión —por lo visto la única en que el poeta le haría una confidencia acerca de su vida privada—, sí reflejan lo esencial de su pensamiento en estos momentos. La «nueva moral» de que habla es la misma que propone explícitamente en *El público*, escrito cinco años antes, a raíz de la experiencia estadounidense, así como en la *Oda a Walt Whitman*, e implícitamente en toda su obra.

No es casual que fuera Rivas Cherif, recipiente de las confidencias homosexuales de Lorca, quien se adelantara a dejar constancia de uno de sus proyectos teatrales más atrevidos, *La bola negra*, de cuyo manuscrito sólo obran cuatro hojas en el archivo del poeta. «Voy a escribir un drama realista. Como los de Linares Rivas», le dice Federico, contando a continuación, entre risas, la primera escena de la proyectada pieza:

Una capital de provincia. Un señor tras de una mesa de despacho. Llama al timbre y entra un criado:

—Que venga el señorito.

Entra su hijo.

—¿Qué quiere decir esto que sé? —y el padre muestra a su hijo una carta.

—¿Que te has presentado pretendiente a socio en el Casino y te han echado bola negra? ¿Por qué?

—Porque soy homosexual.

«¿Qué te parece para empezar?», preguntaría Lorca a Rivas, riéndose «con estrépito».<sup>[73]</sup>

Del manuscrito de *La bola negra*, subtitulada *Drama de costumbres actuales*, las dos primeras cuartillas contienen una relación de los personajes y las restantes los momentos iniciales del drama, que transcurren en un «Gabinete de familia burguesa». Luego, en la lista de diez proyectos teatrales, ya mencionada, que hizo el poeta en una fecha indeterminada entre 1935 y 1936, pero posteriormente a la redacción de las hojas de *La bola negra* que conocemos, el título original de la obra sufre una metamorfosis. Lorca tacha las palabras «bola negra» y las sustituye por «piedra oscura», dejando incólume el nuevo subtítulo: *Drama epéntico*.<sup>[74]</sup> Se trata ya, pues, de una obra titulada *La piedra oscura. Drama epéntico*, que no sabemos si llegó a terminar.<sup>[75]</sup> Más bien parece que no. En cuanto al subtítulo, Luis Sáenz de la

Calzada ha narrado una conversación con Federico sobre el término «epente» («epentismo», «epéntico») —una de las palabras medio inventadas por él junto con tantas otras (chorpatélico, anfistora, ronconquéllico, etcétera)—, apuntando que, para el poeta, la expresión venía a significar a los que «crean pero no procrean».<sup>[76]</sup> Es decir que el subtítulo refuerza la significación homosexual que en algunos de los sonetos amorosos daba Lorca al adjetivo «oscuro». En *La piedra oscura*, parece evidente, su intención era enfrentarse rotundamente, en un lenguaje inteligente para todos, con el problema de la homosexualidad en la sociedad contemporánea. En ello, no lo olvidemos, seguía los pasos de Rivas Cherif, cuya obra *Un sueño de la razón* trataba de una problemática parecida.\*

**\* Véanse pp. 612 y 741.**

Aunque la infidelidad de Rapún le trae desesperado, el poeta está entusiasmado, una vez más, con la labor de Margarita, quien en *Bodas de sangre* encarna el papel de la Madre. La gran actriz catalana está, a juicio del poeta, «mejor que nunca». «No habría podido soñar con encontrar a una intérprete más feliz», declara a la prensa. Los decorados y figurines del joven Pepe Caballero le parecen extraordinarios. Y tiene la convicción de que el nuevo montaje de *Bodas de sangre* va a tener éxito. De hecho, estima que se trata del «verdadero estreno» de la obra.<sup>[77]</sup> Comentario este que, de conocerlo, habría dolido profundamente a Lola Membrives.

Además, los elementos musicales del montaje ofrecen la garantía de haber sido pensados y escogidos por el propio poeta, que interviene en la dirección de los coros y acompañará él mismo al piano, durante su estancia en Barcelona, la nana del caballo «que no quiso el agua», cuya música, así como la de las entradas de la boda, él ha compuesto.<sup>[78]</sup>

El reestreno de *Bodas*, en este su tercer montaje, cosecha el triunfo que prevé Lorca. «No es estreno *Bodas de sangre* en Barcelona —escribe María Luz Morales en *La Vanguardia*—. Mas la calidad de esta presentación que a la obra ha dado la colaboración de García Lorca y Rivas Cherif, con la de la interpretación que de la Madre hace Margarita Xirgu, honores de estreno se merece». También le ha llamado la atención a la misma redactora la excelente dirección de Rivas Cherif y el «admirable conjunto» que supone el montaje.<sup>[79]</sup> La reacción de Domènec Guansé, de *La Publicitat*, es parecida. «García Lorca, más que un autor de teatro nato, nos parece siempre un poeta que hace teatro —opina, no sin razón—, y que tiene,

naturalmente, otros instrumentos de expresión que el de la escena ... Por su sinceridad, por su emoción, por su inspiración poética, por su afán de buscar la entraña y las verdades esenciales de las cosas, por huir de los falsos oropeles y de la banalidad, García Lorca representa hoy, en nuestro teatro, el intérprete más autorizado del alma andaluza».<sup>[80]</sup>

En cuanto a la propia Margarita Xirgu, en unas palabras publicadas en la prensa expresó así su reacción ante el éxito de la obra: «Mi impresión más sincera es la de ver al público aplaudiendo y, sobre todo, escuchando la poesía de un autor que no ha tenido que renegar de su condición de poeta para hacer teatro de gran público».<sup>[81]</sup>

Era una observación que seguramente complació extraordinariamente a Lorca.

El Principal Palace está situado en la plaza del Teatro, en el tramo inferior de las Ramblas, entre el Barrio Gótico y el Barrio Chino, frente a la estatua de Frederic Soler, fundador del teatro catalán. Es la Barcelona que más le gusta al poeta, para quien las Ramblas son «la calle más alegre del mundo».<sup>[82]</sup> En los cafés cercanos al teatro —el café Catalán, el Eden Concert, el Suizo, Juanito el Dorado, la taberna de Borull, especializada, como el anterior, en flamenco— el poeta improvisa interminables tertulias.<sup>[83]</sup>

Lorca es todavía director artístico de La Barraca, aunque su distanciamiento del Teatro Universitario se va acentuando debido al apremio de tantos compromisos y de su propia labor literaria, y también, en cierta medida, por cansancio de las presiones políticas que se están haciendo cada vez más fuertes dentro de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos, cuyo congreso se abrirá en Madrid a mediados de diciembre. El 17 de noviembre La Barraca inicia en el teatro Coliseum de la capital una serie de cinco representaciones dominicales en homenaje a Lope de Vega y al pueblo de Madrid. Aquella tarde, luego el 24 de noviembre y el 1 y 8 de diciembre, se representan *Fuenteovejuna* y *El retablo de las maravillas*; finalmente, para completar el ciclo, se darán el 15 de diciembre *El caballero de Olmedo* y *Los dos habladores*.<sup>[84]</sup>

Entretanto, el 12 de diciembre, patrocinados por el Ateneo de Madrid, los estudiantes representan, en el teatro de la Comedia de la calle del Príncipe, *El caballero de Olmedo* y *Los dos habladores*, colaborando con ello en las celebraciones organizadas en torno al centenario de la docta y liberal sociedad de la calle del Prado.<sup>[85]</sup>

Durante la función del 24 de noviembre en el Coliseum los estudiantes distribuyen entre el público unos preciosos pliegos de ocho páginas, impresos en papel rosa, titulados «Cantares de Lope de Vega», que contienen, entre otras composiciones, los romances y coplas de *Fuenteovejuna*. Los asistentes quedan encantados con el detalle.<sup>[86]</sup>

Las representaciones de La Barraca en el Coliseum tuvieron una importante resonancia debido a que fueron emitidas a toda España, a partir de la tercera, por Unión Radio. Pero el montaje de *Fuenteovejuna* seguía sin gustar, como era lógico, a las derechas. A este respecto vale la pena citar un comentario publicado en *El Debate*, el diario católico más importante del país, el 10 de diciembre de 1935:

No es la primera vez. «La Barraca» ha vuelto a representar *Fuenteovejuna* profanada. La gloriosa obra de Lope de Vega, canto vigoroso a la unidad de España y a sus forjadores, Fernando e Isabel, se transforma en una breve fiesta bolchevique, de la cual han desaparecido las figuras insignes de los Reyes Católicos.<sup>[87]</sup>

La publicación de este comentario coincide con una rápida visita del poeta a Madrid el 8 de diciembre, probablemente con la finalidad de presenciar la representación de *Fuenteovejuna* en el Coliseum.<sup>[88]</sup>

Son momentos de alta tensión política en todo el país. El escándalo del estraperlo ha hundido en la ignominia al Gobierno que, dividido entre lerrouxistas y gilroblistas, está en plena crisis. «Hoy hace dos años que agoniza el Parlamento —protesta el *Heraldo de Madrid* el 7 de diciembre, y pregunta a continuación—: ¿Será hoy también cuando acabe definitivamente?». Los socialistas piden la inmediata disolución de las Cortes. El presidente de la República, Niceto Alcalá-Zamora, ofrece el poder a Miguel Maura, que lo declina, y luego encarga la formación de un nuevo Gobierno a Chapaprieta, que también rehúsa el ofrecimiento. Gil Robles, confiado en ganar las elecciones generales que inevitablemente se aproximan, insiste soberbiamente: «Todo el poder para nosotros o disolución de las Cortes». Pero Alcalá-Zamora no se fía del jefe de la CEDA, y finalmente le ofrece el encargo a Manuel Portela Valladares, que acepta el 13 de diciembre.<sup>[89]</sup>

En estas fechas el poeta vuelve a Barcelona, donde se encuentra ya otra vez el 10 de diciembre.<sup>[90]</sup>

Bajo la experta —e inspirada— dirección de Cipriano Rivas Cherif están muy adelantados los ensayos de *Doña Rosita la soltera*, que empezaron a principios de

mes.<sup>[91]</sup> Y si *Yerma* y luego *Bodas de sangre* habían despertado una extraordinaria expectación en Barcelona, la que suscita el próximo estreno de la nueva obra de Lorca es casi sin precedentes en la vida teatral de la capital catalana. «No recuerdo una expectación semejante, verdad —apunta algunos días después el corresponsal de la revista madrileña *Crónica* en Barcelona, G. Trillas Blázquez—. Ni siquiera cuando don Ángel Guimerà estrenó su *Jesús que torna* se percibía un interés tan agudo por conocer una obra teatral». En Barcelona, según el mismo crítico, había ya sólo dos temas de conversación entre la gente culta: *Doña Rosita* y la crisis ministerial. «El poeta maravilloso del *Romancero gitano* hacía un codo a codo con los señores Chapaprieta, Maura y Portela Valladares, encargados sucesivamente de formar Gobierno —sigue—, y casi les vencía en popularidad. Mejor dicho, en resonancia. El nombre de García Lorca era pronunciado por tantas bocas como el de los tres políticos juntos». Los críticos teatrales llegados especialmente por avión desde Madrid, invitados por la empresa del Principal Palace —Alberto Marín Alcalde (*Ahora*), Antonio de Obregón (*Diario de Madrid*), Eduardo Haro (*La Libertad*), Enrique Díez-Canedo (*La Voz*),\* Juan G. Olmedilla (*Heraldo de Madrid*) y Cruz Salido (*Política*)—, infundían, según la misma fuente, «cierta admiración mitológica». La noche del estreno había en los establecimientos flamencos como El Manicomio, La Taurina, Cádiz o El Cangrejo Flamenco «un silencio sepulcral»: era que los *calés* del distrito Quinto, con quienes Lorca había hecho amistad, asistían al gran acontecimiento. «Zí, zeñó —explicó uno que se había quedado en casa—; s’han ío toos a ver la función de don Federico».<sup>[92]</sup>

**\* Enrique Díez-Canedo llegó a Barcelona en estos momentos, rumbo a América, pero no salió crónica suya en *La Voz*.**

El 12 de diciembre, día del estreno, el poeta, a petición del periódico *La Humanitat*, publicó un breve comentario sobre *Doña Rosita*, dando a conocer, en pocas palabras, su intención en la obra y señalando el fondo autobiográfico de la misma:

Con *Doña Rosita la soltera* o *El lenguaje de las flores*, he querido realizar un poema de mi infancia en Granada, en el cual salen criaturas y ambientes que he conocido y sentido.

Éste es el drama profundo de la solterona andaluza y española en general. España es el país de las solteras decentes, de las mujeres puras, sacrificadas por el ambiente social que las envuelve.



Para descansar de *Yerma* y de *Bodas de sangre*, que son dos tragedias, yo quería realizar una comedia sencilla y amable; no me ha salido, sin embargo, pues la que me ha salido es un poema que a mí me parece que tiene más lágrimas que mis dos anteriores producciones.<sup>[93]</sup>

El éxito del estreno de *Doña Rosita* es fulgurante, tanto de crítica como de público. «Pocas veces —dice *La Publicitat*— ha estado tan de acuerdo la crítica; pocas veces, sobre todo, ha estado tan de acuerdo con el público».<sup>[94]</sup> Federico se ve obligado a salir a escena al final de cada acto; después del segundo, el público, puesto de pie, le proporciona «una ovación unánime, calurosa, alegre»; cuando termina la representación es la apoteosis, y el poeta tiene que dirigir palabras de gratitud al aforo enfervorizado.<sup>[95]</sup>

Casi sin excepción, los críticos entendieron que se trataba no de una comedia, sino de una tragedia, y que debajo de sus risas y sus ironías a cuenta de la cursilería de fin de siglo, yacía un tema afín al de *Bodas de sangre* y de *Yerma*. «No es un viraje en el trayecto, como se nos dijo», declara V. Serra Crespo en *La Razón*, mientras Emilio Tintorer, de *Las Noticias*, veía en la obra «la tragedia misma de *Yerma* (que no puede ser madre), “corregida y aumentada”, pues Rosita ni puede ser madre ni siquiera puede llegar a casarse».<sup>[96]</sup> La reseña de María Luz Morales, de *La Vanguardia* —tal vez la única mujer en España que entonces ejercía habitualmente la crítica teatral—, era de una especial perspicacia y ternura. Entendió perfectamente la intención de la obra, que movía «los labios a risa y el corazón a pena». En la evocación de las tres épocas del drama —que el crítico de *La Humanitat* Lluís Capdevila veía como una sonata con tres movimientos, *andantino cantabile*, *scherzo* y *adagio*—,<sup>[97]</sup> María Luz Morales consideraba que tanto el autor como Rivas Cherif y Margarita Xirgu habían logrado milagros.<sup>[98]</sup>

Por lo que se refiere a la espléndida actuación de la Xirgu, Lluís Capdevila subrayaba especialmente las cualidades de la voz de la actriz, jamás tan sutil como en esta obra, «voz rica en inflexiones y matices, que tiene todos los registros, una voz musical por esencia y por potencia, que va del *do* a *do*, recorriendo toda la escala».<sup>[99]</sup>

Domènec Guansé, el prestigioso crítico de *La Publicitat*, se quedó maravillado ante la obra en sí, ante la dirección, ante la «armonía del conjunto», los actores, la dirección, todo. Percibió, en el segundo acto, la influencia de *El jardín de los cerezos* de Chéjov —otro crítico había intuido la presencia de Maeterlinck—,<sup>[100]</sup> y pensaba que Lorca había aprendido la fórmula de J. J. Bernard, derivada del teatro del ruso, según la cual «el teatro es el arte de expresar lo inexpresable».<sup>[101]</sup>

Los «mitológicos» críticos madrileños estaban de acuerdo con sus colegas barceloneses. Se trataba, indudablemente, de una obra maestra y de un montaje extraordinario en todos los sentidos. Cruz Salido, de *Política*, asombrado por la originalidad de la «comedia», comentaba que «García Lorca parece resuelto a frustrar todos los augurios que sobre su clasificación como autor teatral que cultiva determinado género y temas concretos puedan hacerse. No guarda más que una fidelidad: la que debe a su temperamento de poeta».<sup>[102]</sup> Antonio de Obregón, crítico de *Diario de Madrid*, comprendía el temor del autor ante el estreno de obra tan compleja, tan finamente matizada, y encontraba que se trataba de «una comedia peligrosísima, prodigiosamente lograda».<sup>[103]</sup> Juan G. Olmedilla, de *Heraldo de Madrid*, que lleva años siguiendo de cerca la carrera del poeta y dramaturgo granadino, entiende, con razón, que Lorca ha trabajado «larga y amorosamente» en *Doña Rosita*, que «en lo hondo de la intención ... es pura tragedia de amor», y nota la filiación de la obra con *Mariana Pineda*. Lorca ha conseguido el milagro: hacer llorar y reír a la vez. «Cuando la Xirgu vuelva de América y estrene en Madrid —termina Olmedilla su reseña—, los madrileños comprobarán que no he exagerado nada en mis elogios».<sup>[104]</sup>

Pero Margarita nunca volverá a Madrid.

En *Ahora* Alberto Marín Alcalde se mostró sensible a la amarga crítica social que subyace en la obra. Comenta que Lorca, «el poeta que con más personal acento se ha revelado en el teatro durante los últimos años», ha sabido evocar la época de la cursilería «en su más flagrante y dramática manifestación de honradez triste e inane»; y que Margarita Xirgu ha alcanzado en *Doña Rosita* «el grado máximo de su maravillosa sensibilidad».<sup>[105]</sup>

Pero es Eduardo Haro, de *La Libertad*, quien, en una larga reseña, más profundiza en la significación del estreno de la nueva obra. Haro no duda de que la aparición de Lorca marca en la historia del teatro contemporáneo español «una fecha jubilar». *Bodas de sangre*, *Yerma* y ahora *Doña Rosita la soltera* han transformado el teatro «en la fiesta amplia de los sentimientos cultos, a la que, naturalmente, no pueden concurrir los habitantes del teatro de otro tiempo, todavía —y en mala hora— en uso, porque son habitantes viejos y vulgares que difícilmente podrían someterse a un tratamiento de reeducación artística. Teatro para espectadores nuevos, para masas conscientes, con naturales esfuerzos creadores. Teatro que aborda problemas inmensos como *Yerma*...».

Haro ha quedado deslumbrado ante el trabajo de Margarita Xirgu. Su juicio es contundente: «Admirable su juego escénico, entre el patetismo y el amor, yo

afirmo que la doña Rosita de Margarita Xirgu es un jalón indestructible para la edificación del nuevo teatro castellano». Y de Cipriano Rivas Cherif opina que el brillante director artístico es «el único en España que puede hacer cara a los problemas agudos de la renovación dramática».<sup>[106]</sup>

Antonio Espina, de *El Sol* —recién liberado de la cárcel, después de su ataque periodístico a Hitler—, entiende, con Olmedilla, que *Doña Rosita* procede de *Mariana Pineda*. Le ha impresionado «la compenetración espiritual» entre el público y la obra que ha presenciado en el Principal Palace.<sup>[107]</sup>

Incluso el crítico del diario católico *El Matí* apenas encuentra pegos que poner a *Doña Rosita*. «Desde el aspecto moral —escribe—, sólo hemos encontrado algunas palabras de la criada en las primeras escenas, y cabría hacer algunos reparos a la glosa del lenguaje de las flores. Por lo demás, García Lorca ha sabido ser respetuoso...».<sup>[108]</sup>

La única voz discrepante entre el coro de elogios es la del crítico y autor teatral barcelonés Ignacio Agustí, que por enfermedad no ha podido asistir al estreno y que publica su reseña varios días después, cuando ha podido comprobar el incondicional entusiasmo de sus colegas. Agustí estima que, pese a los innegables aciertos del montaje, *Doña Rosita* fracasa por estar su lirismo «al margen de la obra»: en *Doña Rosita* Lorca triunfa como poeta, pero fracasa como dramaturgo.<sup>[109]</sup>

En Madrid, al enterarse del éxito del estreno, José Moreno Villa, recordando el día en que le hablara a Federico de su «hallazgo» de la historia de la *rosa mutabilis*, le envía un telegrama. Reza sencillamente: «Te felicita cordialmente el abuelo de Doña Rosita».<sup>[110]</sup>

Al día siguiente del estreno, 13 de diciembre, Margarita Xirgu ofrece una comida a los críticos barceloneses y madrileños, que se reúnen en el restaurante Miramar, en Montjuich, con escritores y poetas catalanes. Hace un frío intenso —envuelve el puerto una *boira* «digna de Londres»— y el banquete se desarrolla en un ambiente de franca camaradería. Entre los periodistas y actores están presentes Francisco e Isabel García Lorca, venidos desde Madrid, Jaime Pahissa —crítico musical y futuro biógrafo de Manuel de Falla— y el compositor Federico Elizalde, con quien en estos momentos Lorca tiene un proyecto de colaboración.<sup>[111]</sup> Según Ignacio Agustí, presente en el acto, durante los discursos se aludió a los presos políticos de la Generalitat, entonces en el penal de Santa María de Cádiz.<sup>[112]</sup>

Al día siguiente se celebra en el cementerio de Montjuich un homenaje a

Isaac Albéniz, compositor muy vinculado a Granada y uno de los más apreciados del poeta. Éste, acompañado de Margarita Xirgu, Rivas Cherif y otros amigos, acude a la tumba, donde se fija una placa, y lee un soneto, «Epitafio a Isaac Albéniz», expresamente escrito para la ocasión.<sup>[113]</sup>

Lorca estaba encantado con la crítica de *Doña Rosita* debida a la inteligente pluma de María Luz Morales, aparecida aquella mañana en *La Vanguardia*, y decidió visitarla sin aviso. Estuvieron horas charlando, y María Luz —como había pasado y pasaría con otras tantas personas— tuvo la sensación de que había conocido toda su vida al poeta. En septiembre de 1936, cuando ya circulaba el rumor del fusilamiento de Lorca en Granada, recordaría que Federico le había hablado en aquella ocasión —primero y último encuentro— de dos nuevas obras de teatro que quería escribir. «Voy a hacer la tragedia de los “Soldados que no quieren ir a la guerra” —diría—. Quiero también dar al teatro español una “Santa Teresa”, mística y humana. Esta figura me atrae de modo irreversible. Pero antes está la otra obra, la obra de la paz... En ella, un coro de madres de hombres de todas las naciones dirigirán a los representantes de las grandes potencias sus apóstrofes y sus gemidos...».<sup>[114]</sup>

Es la única referencia que tenemos del proyecto de una obra sobre santa Teresa. En cuanto a *Los soldados que no quieren ir a la guerra*, se trata con toda probabilidad de la proyectada obra *Carne de cañón*, mencionada a principios de 1935, obra que tal vez se pueda identificar con la titulada *Cain y Abel*, de la cual hablaría Lorca a Martínez Nadal, quien la recuerda como «drama feroz contra la guerra». De estos proyectos, que quizá sólo existían en la mente del poeta, no conocemos ningún esbozo.<sup>[115]</sup>

Antes de abandonar Barcelona, Federico quiere complacer a los socios de la Associació de Música de Cambra, en su sección de Audicions Íntimes, con un doble programa: el recital «Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre» —dado primero en Buenos Aires—, acompañándose al piano, y una lectura de su último libro, aún inédito, *Diván del Tamarit*. El programa de mano, primorosamente impreso, contiene una reproducción de un retrato del poeta hecha por José Serrano, el facsímil de la «Casida de la rosa» y una fotografía de una calle del Albaicín con la Alhambra al fondo. Se preveía, pues, una velada eminentemente granadina.<sup>[116]</sup>

El acto, que se celebra en el Casal del Metge de la Via Laietana, empieza a las diez de la noche y pone una corona triunfal a los cuatro meses que ha pasado Lorca en Barcelona.

Entre los asistentes está el crítico Luis Góngora, amigo de Lorca desde los

días de la Residencia de Estudiantes. «Su voz no era un instrumento circunscrito a la emisión material de la música —comentó en *La Noche*—, era una voz empapada de espíritu, de ese espíritu que cuando es Poesía es lo único en el mundo que tiene derecho a cantar. Con gracia auténtica, García Lorca supo hacer que al cantar “sin voz de cantante” la emoción musical de las canciones de Andalucía llegara incisiva y estremecida a la sensibilidad de un auditorio de conciertos, acostumbrado a “divos” y “virtuosos”, y que la verdad de la Poesía imperase, anulando inercias y reservas mentales». En cuanto a las composiciones del *Diván del Tamarit*, Góngora, sin espacio para comentar la lectura, se limita a decir que «en estos poemas de amor he hallado todo el aroma y toda la cálida y fina ternura de la mejor Poesía Oriental», y que en ellos, «a pesar de la esclavitud estilística, la personalidad de García Lorca es más insobornablemente original que nunca».<sup>[117]</sup>

Después del acto, Federico, eufórico, vestido de «smoking impecable»,<sup>[118]</sup> declara, riéndose, que va a mandar al alcalde de Granada su conferencia y las reseñas que de ella se hagan «para que vea cómo siento yo a mi tierra, y le diré: soy más alcalde de Granada que usted». Góngora sabe que, en el fondo, Lorca no está bromeando (Granada está en manos de un ayuntamiento derechista y antidemocrático), y quiere que el poeta diga si se siente bien tratado en su patria chica, si allí aprecian la calidad de su obra. «Granada es una ciudad encerrada, maravillosa, pero encerrada —contesta, algo elípticamente, el poeta—. Y debe ser así. Ángel Ganivet, el más ilustre granadino del siglo diecinueve, decía: “Cuando voy a Granada, me saluda el aire”. Pero eso no importa. Granada es Granada, y así está bien».<sup>[119]</sup>

O bien Lorca recordaba mal la frase de Ganivet, contenida en el primer capítulo de *Granada la bella*, o Góngora apunta incorrectamente las palabras del poeta. De todas maneras, el sentido de éstas parece claro: en Granada le saluda poca gente; en Granada no se le aprecia.<sup>[120]</sup>

Margarita Xirgu no ha podido asistir al concierto-recital de Federico, pues sigue representando *Doña Rosita la soltera* en el Principal Palace, a teatro lleno. Más tarde aquella noche Lorca repite el recital para ella y toda la compañía en el restaurante de la estación de Francia, ante medio centenar de amigos y admiradores. Después el pianista Alexandre Vilalta interpreta a Albéniz y Falla; Federico, Rivas Cherif y Josep Maria de Sagarra improvisan parodias de discursos; y Margarita Xirgu —en un papel insólito para ella— recita el célebre poema anticlerical y obsceno de Sagarra, *Balada de Fra Rupert*, que encanta a Lorca.<sup>[121]</sup>

El 22 de diciembre Margarita y Federico ofrecen una representación especial

de *Doña Rosita* a las floristas de las Ramblas. El poeta presenta el simpático acto haciendo un cálido elogio de «estas mujeres de risa franca y manos mojadas donde tiembla de cuando en cuando el diminuto rubí causado por la espina», así como de las mismas Ramblas —«la única calle de la Tierra que yo desearía no se acabara nunca»— donde aquéllas ejercen su hermosa profesión: flores para la alegría, flores para la tristeza, flores para la muerte. Después de la representación, calurosamente ovacionada por los invitados, Lorca vuelve a dirigirse al público y Margarita recita un fragmento del poema «La Rambla de les Floristes», de Sagarra.<sup>[122]</sup>

*Doña Rosita*, en estos momentos en que se aproxima el fin de la triunfal temporada de Margarita Xirgu en el Principal Palace, es la obra de teatro que está dando mayores entradas en Barcelona.<sup>[123]</sup>

Lorca también abandonará pronto la ciudad, para pasar la Navidad con su familia en Madrid. Antes, el 23 de diciembre, se le ofrece un magno homenaje en el hotel Majestic Inglaterra, donde se hospeda. Allí se reúnen más de cien comensales que, según Luis Góngora, representan «lo más selecto de la intelectualidad barcelonesa». Joaquim Ventalló lee las numerosas adhesiones —«de gran calidad»—, Rivas Cherif un poema divertidísimo «en que el ingenio de don Salvador Vilaregut mostraba con excelente humor su admiración hacia Lorca», y Carles Soldevila ofrece el banquete «con verbo fácil, en el que se mezclaban preocupaciones raciales y disquisiciones arqueológicas y antropológicas en una atmósfera de fino humorismo».<sup>[124]</sup>

Cuando interviene para agradecer el homenaje, Federico hace un elogio de las Ramblas, y surge en seguida el nombre de Salvador Dalí, el gran ausente del banquete. Lorca, según el reportaje aparecido en *La Publicitat*, «veía en nuestras ramblas, la de Barcelona y la de Figueras, conocida en compañía de Salvador Dalí, algo que le recordaba el mar, seguramente más tropical, de Málaga». Según la versión de *Las Noticias*, el poeta manifestó que se sentía en Barcelona como en su patria chica.<sup>[125]</sup>

El poeta sigue, pues, sin desperdiciar ocasión para referirse públicamente a su amistad con el pintor de Cadaqués, con quien hace dos meses ha reanudado su relación después de siete años.

Expresa a continuación su admiración y gratitud hacia Margarita Xirgu, y, finalmente, exalta a las criadas de su infancia —Dolores *la Colorina* y Anilla *la Juanera*— que le enseñaron oralmente las poesías y canciones populares que le hicieron poeta. «¿Qué sería de los niños ricos —pregunta— si no fuera por las

servientas, que los ponen en contacto con la verdad y la emoción del pueblo?». <sup>[126]</sup> Había expresado sentimientos afines en su conferencia de unos años antes sobre las nanas infantiles, y sin duda ahora, con el éxito de *Doña Rosita*, tiene muy presente a Dolores Cuesta, *la Colorina*, modelo del Ama.

Son días de extraordinaria expectación —y preocupación— política. Con el telón de fondo de la guerra de Abisinia y de la creciente agresividad de Hitler, el temor a una conflagración de magnas proporciones se hace cada vez más palpable. «Si Ginebra fracasa ahora —declara lord Robert Cecil a un periódico madrileño—, será imposible evitar la guerra europea». <sup>[127]</sup> Las sesiones de Cortes han sido suspendidas hasta el 1 de enero de 1936, pero nadie espera que se reabran, y se prevé de minuto en minuto la firma, por parte del presidente de la República, Niceto Alcalá-Zamora, del decreto de disolución. Éste se publicará, finalmente, el 7 de enero de 1936, anunciándose al mismo tiempo la fecha de nuevas elecciones a Cortes: el 16 de febrero. <sup>[128]</sup>

Entretanto, el improvisado Gobierno de Manuel Portela Valladares —formado por dos independientes, dos radicales, un progresista, un liberal demócrata, un agrario, dos técnicos y un regionalista—, que ha prometido emprender una labor de «conciliación republicana», no satisface en absoluto a las fuerzas populares, aunque con la salida del poder de Gil Robles como ministro de la Guerra y de su jefe de Estado Mayor, el general Francisco Franco, se ha registrado cierto alivio en el país. <sup>[129]</sup>

También, por primera vez en dos años, se ha suspendido la censura de prensa, y los periódicos democráticos pueden airear sin trabas la cuestión de la represión de Asturias. La prensa se llena en seguida de reportajes sobre lo ocurrido allí en el otoño de 1934. Además, aún están en la cárcel miles de presos políticos, y el clamor por su liberación se hace ensordecedor por estas fechas. Acrecienta la crispación imperante en todo el país el hecho de que dentro de pocos días empezará el consejo de guerra contra las milicias socialistas acusadas de haber participado en la revolución asturiana, así como en las secuelas de ésta registradas en otros puntos del país. Se rumorea insistentemente que se va a formar un vasto Frente Popular para luchar en los próximos comicios contra las derechas, mientras que entre éstas gana terreno la idea de un Frente Nacional. En medios progresistas es corriente hablar de la «recuperación de la República», y la calificación de «bienio negro» a los dos años de gobierno derechista se ha puesto en circulación. <sup>[130]</sup>

Por estas fechas se da a conocer en muchos periódicos el manifiesto contra la invasión italiana firmado a principios de noviembre, entre otros, por Antonio

Machado, Lorca y Fernando de los Ríos. Algunos días después la revista *Gracia y Justicia*, que desde hace años la tiene tomada con el poeta granadino, le ridiculiza, así como a Machado, por haber prestado su nombre a tan, a su juicio, risible documento.<sup>[131]</sup>

Al hablar con la prensa de su inmediata gira americana, Margarita Xirgu ha declarado que la acompañará no sólo Cipriano Rivas Cherif sino también Lorca.<sup>[132]</sup> El poeta dice públicamente estar de acuerdo. «Seguramente me iré a Mejico, con Margarita Xirgu —declara a Luis Góngora—, y después volveré en cuanto pueda, pues tengo que acabar varias obras en las que tengo una gran fe y hacer que se estrenen *Los muñecos de cachiporra*, para los que ha compuesto Federico Elizalde una música que es una maravilla».<sup>[133]</sup>

La verdad, sin embargo, es que —y Margarita se lo explica a Rivas Cherif— si Lorca no puede llevar consigo a Rafael Rodríguez Rapún hay pocas esperanzas de que el poeta se decida a abandonar España con ellos. La actriz propone que, sin decir nada al principio a Lorca, la compañía busque la forma de contratar a Rapún. Pero no habrá manera, porque el joven está preparando exámenes.<sup>[134]</sup>

La decisión de Lorca de no acompañar a Margarita a América da lugar en seguida a rumores en el chismoso mundo del teatro. ¿Por qué no va con ella el poeta, por lo menos a México, ya que tal viaje no supone hoy en día precisamente una hazaña a lo Julio Verne? Se difunde la especie de que entre Lorca y la Xirgu se han enfriado las relaciones, y se aventura incluso la hipótesis de que lo que en el fondo quiere el poeta es formar su propia compañía para llevar su personal repertorio por América. También se rumorea que Catalina Bárcena estrenará *Doña Rosita* en Madrid, donde a buen seguro ganará con ella «un dineral». Pero todo ello sólo descansa sobre la ligereza y maledicencia de las gentes.<sup>[135]</sup>

El 24 de diciembre el poeta abandona Barcelona y vuelve a Madrid acompañado de Cipriano Rivas Cherif.<sup>[136]</sup> Detrás, en la capital catalana, deja un reguero de afectos, de envidias, de resentimientos y de admiraciones que, con las inevitables distorsiones obradas por el tiempo y los intereses de cada uno, se metamorfosearán después en materia de leyendas y tergiversaciones. Lluís Capdevila, por ejemplo, a quien Lorca lee el primer acto de *La casa de Bernarda Alba*, dirá que Federico fue «muy amigo» de él, lo cual parece una exageración.<sup>[137]</sup> Sebastià Gasch, gran amigo de 1927, apenas ve a Lorca en 1935 y le encuentra muy cambiado, inmerso en un superficial ambiente literario-mundano. Para Gasch, el «íntimo amigo» de Lorca en estos momentos es el joven comediógrafo Rafael de León.<sup>[138]</sup> Es posible que León, efectivamente, fuera entonces uno de los nuevos



amigos del poeta. El sevillano, que después de la guerra llegará a ser famosísimo, estrena estos días una obra, *María de la O*, compuesta en colaboración con Salvador Valverde, que, según el crítico madrileño Juan G. Olmedilla, muestra la fuerte influencia del «garcialorquismo».<sup>[139]</sup> Ignacio Agustí, por su parte, también da a entender que su relación con Lorca fue estrecha, aunque ello no parece fácil.<sup>[140]</sup> Y es que Lorca, en Barcelona como en todas partes, se entregaba a la relación del momento, y todos creían, o querían, ser «su mejor amigo».

La temporada de Margarita Xirgu en el Principal Palace termina el 6 de enero, con dos representaciones de *Doña Rosita la soltera*, y, para remate, la escena de las lavanderas de *Yerma* y la de la fiesta en *Bodas de sangre*.<sup>[141]</sup>

Ha sido una temporada triunfal, inolvidable, y tanto éxito han tenido las obras de Lorca que la actriz no ha podido estrenar las de Pirandello y de Pérez Galdós que traía montadas. Desde que inauguró sus actuaciones en Barcelona el 10 de septiembre de 1935, Margarita ha representado *La dama boba*, en la versión de Lorca, veintitrés veces; *Yerma*, treinta y siete; *Bodas de sangre*, treinta y cinco; *Doña Rosita la soltera*, cuarenta y siete.<sup>[142]</sup> Ello sin contar su breve temporada en Valencia y sus esporádicas actuaciones en otras localidades. Ha sido una labor intensísima, sin apenas descanso, y tanto más extraordinaria cuanto que la actriz no goza de salud muy robusta.

El día del estreno de *Yerma* en el Principal Palace, Margarita había declarado: «Todas nuestras esperanzas están en García Lorca; es joven, tiene talento y fantasía. Cada producción suya es más bella, más trascendental. ¿Cuál de sus obras será juzgada la mejor por la posteridad? Estamos condenados a ignorarlo siempre».<sup>[143]</sup>

Con el enorme éxito de *Doña Rosita* —regalo de Navidad de Lorca a los barceloneses—, aquellas esperanzas se han cumplido. ¿De qué obras ya no será capaz el autor granadino?

Antes de que poeta y actriz se separen, Federico le promete que se reunirá con ella en Bilbao a finales de enero. Allí, en el teatro Arriaga, después de pasar por Logroño, actuará brevemente la compañía antes de seguir hasta Santander, donde embarcará para América el último día del mes.<sup>[144]</sup> El poeta será fiel a su palabra, y en aquella ciudad se despedirá para siempre, sin saberlo, de la actriz a quien él y su obra tanto deben.

1936

### Margarita Xirgu se ausenta de España

Convocadas las elecciones a Cortes para el 16 de febrero, las fuerzas democráticas consideran que, para no repetir el fracaso de 1933, tendrán que ir unidas a los comicios. Sólo así existirá la posibilidad de vencer. Por ello, y siguiendo la pauta establecida por la Internacional Comunista en el verano de 1935, el 15 de enero se firma, después de una intensísima semana de negociaciones, el luego famoso pacto del Frente Popular. Participan Izquierda Republicana (el partido de Manuel Azaña), Unión Republicana (el de Marcelino Domingo), la Esquerra catalana, el Partido Socialista Obrero Español y el Partido Comunista; pero no los anarquistas. Se establece un programa mínimo: la vuelta a la política religiosa, educativa y regional del primer bienio de la República; una reforma agraria más eficaz y rápida; y —cuestión candente— la amnistía para los 30.000 presos políticos de 1934.<sup>[1]</sup>

Las cinco semanas de la campaña electoral son vividas por los españoles en un ambiente de extraordinaria crispación. José María Gil Robles, jefe de la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas), es presentado por la propaganda de la coalición conservadora como una suerte de Mussolini español, que salvará al país del peligro comunista, representado por el Frente Popular. Las izquierdas lo ven clarísimo: Gil Robles es el «Papa Negro del bienio negro».<sup>[2]</sup> En cuanto a la Falange Española de las JONS, capitaneada por José Antonio Primo de Rivera, que ya había empezado a prepararse activamente el verano pasado para la guerra civil,<sup>[3]</sup> ahora se muestra cada día más agresiva.

Este mismo mes de enero ocurre un suceso que, aunque Lorca lo toma a broma, revela no obstante hasta qué punto es capaz su obra de ofender a las derechas. Se trata de la llegada de una citación judicial en relación con el «Romance

de la Guardia Civil española», que un teniente coronel de la Benemérita, a quien Federico no conoce, ha denunciado por ofensivo. Manuel Iglesias Corral, fiscal general de la República y por consiguiente jefe del Ministerio Fiscal, recordará años después aquel insólito caso. Informado por los fiscales de la disposición del absurdo proceso, y después de hojear el expediente, Iglesias Corral consiguió que se anulara cualquier actividad procesal o judicial contra el autor del *Romancero gitano*. «Recuerdo, muy bien —ha escrito—, que en aquellas horas se fijó en mi mente la imagen del juez que había puesto en la cárcel a Cervantes».<sup>[4]</sup> El periodista Antonio Otero Seco, por su parte, describiría cómo acompañó a Lorca por aquellos días al Juzgado de Buenavista. Iba con ellos el abogado del poeta, Juan de Leyva y Andía, y no le fue difícil a Lorca convencer al fiscal de la intención puramente literaria del romance (lo cual, por supuesto, no era del todo cierto). El querellante pedía —diría Federico, riéndose— «poco menos que mi cabeza».<sup>[5]</sup>

A principios de febrero llega desde Barcelona el prestigioso crítico de teatro argentino Pablo Suero, que había tratado a Federico dos años antes en Buenos Aires. Suero declara en Madrid, donde conecta otra vez con el poeta, su extraordinaria satisfacción por haber promocionado a Lorca desde las columnas de la prensa rioplatense, contribuyendo con ello a su éxito. Ha venido a España para descansar del verano argentino y entrevistar a políticos, literatos, gentes de teatro y «mujeres intelectuales y políticas», con la idea de ofrecer a sus lectores argentinos un panorama español actual. También cubrirá las elecciones.<sup>[6]</sup>

Católico liberal, Suero tiene convicciones profundamente democráticas y se siente solidario del grupo de jóvenes poetas y escritores que están apoyando la República en estos momentos críticos.

Un día Federico le lleva a conocer a sus padres. En el piso de la calle de Alcalá el argentino se encuentra con que allí todos son «partidarios» de Azaña y hablan con veneración de Fernando de los Ríos. «Los padres de Federico son agricultores ricos de la Vega de Granada —apunta—. No obstante, están con el pueblo español, se duelen de su pobreza y anhelan el advenimiento de un socialismo cristiano». Doña Vicenta, cuyo «gran carácter» llama la atención al periodista, está preocupada por el resultado de las elecciones que se avecinan. «Si no ganamos, ¡ya podemos despedirnos de España! —exclama—. ¡Nos echarán, si es que no nos matan!».

Cuando Suero conoce a los padres de Federico acababa de publicarse *Bodas de sangre* en las primorosas «Ediciones del Árbol», de Cruz y Raya, dirigidas por José Bergamín.<sup>[7]</sup> Ello dio pie a que se entablara entre el periodista y doña Vicenta una

discusión acerca de la manía del poeta de no dar su obra a la imprenta. Según se entera Suero, el manuscrito de *Bodas de sangre* le había sido arrancado casi a la fuerza a Federico por el filólogo granadino José Fernández-Montesinos (lo cual nos recuerda el caso de *Libro de poemas* en 1921), para entregarlo al editor. Doña Vicenta se muestra de acuerdo con el crítico: a Federico hay que sacarle todos los papeles y darlos a la imprenta. «Así habrá que hacer —dice— con *Yerma*, con *La zapatera prodigiosa*, con los *Poemas de Nueva York*, con *El duende y otras conferencias* y con los libros que tiene entre manos».<sup>[8]</sup>

De hecho, por estas mismas fechas se han publicado dos nuevas obras de Federico. El 27 de diciembre de 1935 se terminan de imprimir en Santiago de Compostela los *Seis poemas galegos* (Editorial Nos), al cuidado de Eduardo Blanco-Amor, quien prologa la colección sin mencionar para nada la participación en la creación de los poemas de Ernesto Guerra da Cal y suprime la dedicatoria a éste de la «Cantiga de neno da tenda».<sup>[9]</sup> La *plquette* tarda algunos meses en llegar a Madrid, donde causará cierta extrañeza entre la gente de letras. Para Guillermo de Torre, por ejemplo, se trata de un libro imprevisto, de una muestra más del virtuosismo de Lorca, «que llega hasta lo lingüístico».<sup>[10]</sup> Luego, el 28 de enero, el impresor-poeta Manuel Altolaguirre termina la tirada para su colección Héroe de las *Primeras canciones* (1922), que integran varias composiciones pertenecientes, señala una nota del editor, «a un libro de adolescencia aún no ordenado por su autor, importantísimo para el ulterior desarrollo de su mundo poético». Se trata de las *Suites*, que tanto ocuparon al poeta entre 1920 y 1924 y que, fracasado el intento de publicación por Emilio Prados en 1926-1927, estaban todavía en su gran mayoría inéditas. Estos poemas, según la nota mencionada, son «anticipo de más extenso y representativo conjunto».<sup>[11]</sup> En efecto, durante los últimos años de su vida Lorca dice repetidas veces que tiene el proyecto de editar las *Suites*, colección por la que siente un extraordinario cariño.

En estos días preelectorales habla, en la ya mencionada entrevista con Antonio Otero Seco —no publicada hasta empezada la guerra—, de sus múltiples proyectos literarios y editoriales. Afirma que está listo para la imprenta *Poeta en Nueva York*, que dice entregará pronto, y que también tiene preparados *Tierra y luna*, *Diván del Tamarit*, *Odas*, *Poemas en prosa* y *Suites*. En cuanto a su teatro, los editores le piden constantemente *Yerma* y otros títulos. Indica que ha terminado «un drama social, aún sin título, con intervención del público de la sala y de la calle, donde estalla una revolución y asaltan el teatro» —se trata, con toda probabilidad, no de *El público*, sino de la llamada *Comedia sin título*, de la que luego se hablará—, «una comedia andaluza, de la vega granadina, con “cantaores” —quizá *Los sueños de mi prima Aurelia*, comedia de la que sólo se conoce un acto—», y *La sangre no tiene voz*,

drama ya mencionado por el poeta el 15 de noviembre de 1935 en su entrevista con *El Mercantil Valenciano*. «Esta última obra —explica ahora— tiene por tema un caso de incesto. Y por si al saberlo se asustan los tartufos, bueno será advertirles que el tema tiene un ilustre abolengo en nuestra literatura desde que Tirso de Molina lo eligió para una de sus magníficas producciones».<sup>[12]</sup> Se refería al drama *La venganza de Tamar*, obra que ya ha influido en su romance inspirado por la célebre violación bíblica.

El 17 de enero Margarita Xirgu, después de pasar por Logroño (11 a 15 de enero), ha abierto una breve temporada en el teatro Arriaga de Bilbao, donde representa *La dama boba* de Lope de Vega en la versión de Lorca, y luego *Doña Rosita la soltera* y *Yerma*.<sup>[13]</sup>

Antes de reunirse con Margarita en Bilbao, como tiene prometido, el poeta se desplaza en coche a Zaragoza, el 19 de enero, para entrevistarse con otra actriz, también famosa, la sevillana Carmen Díaz.

En torno a esta visita a la capital aragonesa hay alguna confusión. Antes de abandonar Barcelona, Lorca le había manifestado a Luis Góngora que sólo pasaría un breve rato con la Xirgu en México porque quería acabar varias obras en las que tenía puesta mucha fe, «y hacer que se estrenen *Los muñecos de cachiporra*, para los que ha compuesto Federico Elizalde una música que es una maravilla».<sup>[14]</sup>

El cosmopolita Elizalde, conocido compositor y director de orquesta, nacido en Manila en 1908, se había trasladado a España con su familia en 1916. Dotado de extraordinaria aptitud musical, estudió en San Sebastián con el maestro Manuel Cendoya y luego en Madrid, hasta los trece años, con Pérez Casas. En 1921 pasa un año en Londres, luego ingresa en la Universidad de Stanford, en California. En 1926 regresa a Inglaterra, a la Universidad de Cambridge. Allí pasa tres años y compone varias obras influidas por el jazz. Después de Inglaterra se muda a París, atraído por el deseo de estudiar con Ernesto Halffter, de quien será aventajado discípulo. Y hacia 1934 vuelve a España. No se sabe en qué circunstancias inició su relación con Lorca, pero lo cierto es que los dos no tardaron en compartir una relación cordial.<sup>[15]</sup>

El 15 de enero de 1936 el *Heraldo de Madrid* anuncia en su habitual columna de rumores teatrales que, en Zaragoza, Lorca leerá pronto a Carmen Díaz y su compañía la obra *Los títeres de cachiporra*, que ha conseguido la sevillana gracias a los buenos oficios de Cipriano Rivas Cherif. La misma fuente confirma que la obra tiene ilustraciones musicales de Federico Elizalde, e indica que será estrenada en Madrid, con bailes a cargo del gran Rafael Ortega.<sup>[16]</sup> En fechas sucesivas —19 de

enero y 4 de febrero— los «rumores» del *Heraldo de Madrid* no desmentirán esta información, anunciándose que Carmen Díaz, que abrirá temporada en el teatro Cómico de Madrid el 31 de enero, estrenará, después de *Mi hermana Concha* de Quintero y Guillén, *Los títeres de cachiporra* del poeta granadino, «obra —apunta el periódico— que García Lorca había escrito para ser representada por polichinelas».<sup>[17]</sup> Pero, de hecho, Carmen Díaz abrirá su temporada madrileña con *Dueña y señora*, de Adolfo Torrado y Leandro Navarro, y esta nueva comedia tendrá tanto éxito —más de doscientas treinta representaciones seguidas— que no podrá ser cuestión del estreno inmediato de la obra de Lorca.<sup>[18]</sup>

La prensa zaragozana registra la llegada a la capital aragonesa del poeta y de Elizalde para hablar con Carmen Díaz, comentando que Lorca lee a ésta «algunos episodios» de una obra suya y sale muy satisfecho del teatro.<sup>[19]</sup> En unas declaraciones recogidas el 26 de enero por *El Noticiero* de Zaragoza, la actriz declara que cuenta con una obra de Lorca, en prosa y en verso, titulado *El poema del café cantante*, en la que el poeta «retrata tipos clásicos de mi tierra».<sup>[20]</sup> La noticia de la lectura ha llegado también a Barcelona. Pero ¿de qué obra se trata? *La Rambla* expresa su perplejidad el 25 de enero:

No sabemos si se llama, como dicen, *Los títeres de cachiporra* o si no tiene título aún. Si no es *Los títeres de cachiporra* la obra que Lorca ha leído a la Díaz, es una que no tiene título y que es del ambiente flamenco del café del Burrero de Sevilla; debe tratarse de un episodio de la vida de la genial gitana bailarina «La Mejorana», que el ilustre autor de *Yerma* nos explicó cuando estaba en Barcelona, diciéndonos que quería hacer de ella una escenificación.<sup>[21]</sup>

Si el comentario catalán da a entender que Lorca tenía el proyecto de escribir una obra basada en la vida de la bailarina sevillana, y la entrevista zaragozana que ésta pudiera llamarse *El poema del café cantante*, ni el uno ni la otra desmienten la noticia de que Lorca quería primero que Carmen Díaz le estrenara la versión de *Los títeres de cachiporra* orquestada por Federico Elizalde. Además habló con Pura Maórtua de Ucelay de la nueva versión de *Los títeres* que iba a entregar a la famosa actriz. La fundadora de Anfistora expresó su extrañeza ante el hecho de que quisiera dar la obra a una artista como Carmen Díaz, intérprete, en opinión suya, de una Andalucía falsa, superficial, muy ajena a la de la obra lorquiana.<sup>[22]</sup>

Por las razones que fuesen, pronto surgieron dificultades entre Lorca y Carmen Díaz para el estreno de *Los títeres de cachiporra*, si hemos de creer otro «rumor» del *Heraldo de Madrid*. Según éste, el poeta ya no dará esta obra a la actriz sevillana si no se contrata a varios artistas flamencos de su elección, entre ellos a

Rafael Ortega, que se encuentra entonces en América con la compañía de *La Argentinita*. Incluso parece que existe la posibilidad de que, a la vuelta de éstos, Lorca forme con ellos una compañía propia para estrenar *Los títeres de cachiporra* —«entre ballet y comedia»— en Madrid, y luego llevar la obra a provincias y al extranjero.<sup>[23]</sup>

El último «rumor» que poseemos acerca de la frustrada colaboración del poeta y la actriz sevillana es el recogido por el *Heraldo de Madrid* tres meses después, el 17 de junio. De acuerdo con éste, Carmen Díaz cuenta todavía con una obra de Lorca titulada *El poema del café cantante*, en la cual el poeta «retrata tipos clásicos de Andalucía».<sup>[24]</sup>

Se puede añadir que distintas fuentes solventes confirman que Federico Elizalde había terminado ya en 1935 la música de *Los títeres de cachiporra*, música, por lo visto, nunca estrenada ni publicada, y cuya partitura se desconoce.<sup>[25]</sup>

Lorca es fiel a su cita con Margarita Xirgu en Bilbao, y el domingo 26 de enero por la mañana los dos ofrecen un recital en la sociedad El Sitio de la capital vizcaína, entidad de sólido abolengo liberal. Federico lee magistralmente cuatro poemas del *Romancero gitano*, entusiasmando a la concurrencia, y la actuación de Margarita es asimismo muy aplaudida.<sup>[26]</sup> Dos noches después, la actriz se despide de Bilbao con una representación de *Bodas de sangre*. Finalizada ésta, el poeta ha de salir al escenario a recibir los fervorosos aplausos del público que abarrota el Arriaga.<sup>[27]</sup>

Se había anunciado que pronunciaría la tarde del 30 en el Ateneo bilbaíno su conferencia «Juego y teoría del duende», pero aquella mañana la prensa informa que el acto ha sido suspendido debido a «causas imprevistas» que han obligado al poeta, a última hora, a salir precipitadamente para Madrid.<sup>[28]</sup>

¿Qué había pasado? Margarita Xirgu declararía trece años después que Federico «no quiso acercarse al mar por el que habíamos de alejarnos y se despidió de mí en Bilbao, repitiéndome una vez más que en abril iría a reunirse conmigo».<sup>[29]</sup> Cuando al día siguiente, 30 de enero, actúa por última vez en España —*La dama boba* y *Yerma*, en el Coliseum de María de Lisarda de Santander—,<sup>[30]</sup> Federico ya ha vuelto a Madrid. Parece probable que después de haberse separado de su querida Margarita, a quien tanto debía, le resultara intolerable quedarse un momento más en Bilbao. De todas maneras, no se sabe de otra causa que hubiera hecho necesaria su atropellado regreso a la capital, con el cual decepcionó a los miembros del Ateneo.

*El Orinoco*, buque alemán, zarpa para La Habana el 31 de enero con Margarita Xirgu y su compañía a bordo.<sup>[31]</sup> El poeta y la actriz nunca se volverán a encontrar. Durante los próximos meses Margarita tratará en vano de convencer a Federico de que se reúna con ella en México, pero sin éxito. Está inmerso en tantos proyectos que ausentarse de Madrid le es prácticamente imposible, y también, por otro lado, la idea de separarse de Rafael Rodríguez Rapún le resulta, cabe suponerlo, intolerable.

Asesinado ya Federico, el recuerdo de aquella despedida en Bilbao obsesionará a Margarita, y de poco consuelo le servirán los cariñosos versos que un día le había dedicado el poeta:

Si me voy, te quiero más,

Si me quedo, igual te quiero.

Tu corazón es mi casa

Y mi corazón tu huerto.

Yo tengo cuatro palomas,

Cuatro palomitas tengo.

Mi corazón es tu casa

¡y tu corazón mi huerto!<sup>[32]</sup>

### **El poeta con el Frente Popular**

Faltan dos semanas para las elecciones y Madrid es un hervidero. Entre los intelectuales que apoyan en actos y discursos al Frente Popular ocupan un lugar destacado la deslumbrante pareja que forman Rafael Alberti y María Teresa León, que han vuelto a la capital española en diciembre después de una larga estancia en América y Rusia. El 9 de febrero, último domingo antes de la celebración de los comicios y día de frenética actividad política a lo largo y a lo ancho del país, unos cien amigos de Rafael y María Teresa les ofrecen una comida en los locales del café



Nacional, en la calle de Toledo.<sup>[33]</sup> Durante la comida —a la que asisten, entre los poetas, Pablo Neruda, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre y León Felipe— Lorca da lectura a un manifiesto frentepopulista que, encabezado por él, será publicado el 15 de febrero —día anterior a las elecciones— en el diario comunista *Mundo Obrero*.

El documento, titulado «Los intelectuales, con el Bloque Popular», lleva más de trescientas firmas e insiste en la necesidad de que el país vuelva a tener «un régimen de libertad y de democracia, cuya ausencia se deja sentir lamentablemente en la vida española desde hace dos años». Es una llamada al sentido común y a la responsabilidad de las fuerzas democráticas, y termina así: «No individualmente, sino como representación nutrida de la clase intelectual, confirmamos nuestra adhesión al Frente Popular, porque buscamos que la libertad sea respetada, el nivel de vida ciudadano elevado y la cultura extendida a las más extensas capas del pueblo».<sup>[34]</sup>

Se trata del anhelo de recuperar el dinamismo e idealismo de 1931, cuando con la pacífica llegada de la República todo parecía indicar que había sonado la hora de la Nueva España. Sin embargo, el desastre electoral de 1933 había entorpecido grandemente la democratización del país. Ahora se presentaba la ocasión de corregir la situación. Pero ¿sería capaz el Frente Popular de contrarrestar la indudable fuerza de la coalición derechista acaudillada por Gil Robles? La victoria no estaba ni mucho menos asegurada.

Durante el homenaje a Rafael Alberti y María Teresa León se pidió a los escritores presentes que prestasen activo apoyo a la labor de las recientemente creadas Bibliotecas Populares. Dos días después, el 11 de febrero, Lorca participa en un acto de la Asociación Auxiliar del Niño, de la cual es fundador —así como de una biblioteca infantil y de un club de niños—,<sup>[35]</sup> acto celebrado en un salón del hotel Ritz y que tiene como fin, precisamente, recoger fondos para dichas bibliotecas de difusión popular. Lee y comenta varios poemas y luego —como recordará uno de los presentes, el arquitecto Luis Lacasa—, subasta un ejemplar del *Romancero gitano*, haciendo que la puja llegue a varios cientos de pesetas. «Sabía muy bien Federico que éste era un acto político, sabía muy bien qué finalidad tenía —subraya Lacasa—. Nunca se hubiera prestado a hacer algo semejante para nuestros enemigos». Del acto ha quedado un testimonio fotográfico.<sup>[36]</sup>

A pesar de su participación en tantos actos públicos, Federico no dejaba de escribir. El 12 de febrero el *Heraldo de Madrid*, siempre bien informado acerca de sus actividades, recogía en la «Sección de rumores» de su página teatral unas valiosas indicaciones al respecto:

SE DICE:

— Que el gran poeta Federico García Lorca, uno de los grandes prestigios de España, trabaja febrilmente.

— Que está terminando el segundo acto de una obra ultramoderna en la que maneja los más audaces procedimientos y sistemas teatrales.

— Que el espectador no irá a ver lo que pasa, sino a sentir lo que «les pasa».

— Que el escenario y la sala están unidos en el desarrollo de la obra.

— Que la obra es sumamente fuerte; y en previsión de no poderla estrenar en España ha entablado relaciones con una compañía argentina, que la estrenará en Buenos Aires.

— Que la obra no tiene título aún, pero que el que más le cuadraría hubiese sido «La vida es sueño».

— Que ese título ya lo «utilizó» Calderón...

— Que, de todas formas, el título será parecido a éste.

— Que la intensidad emocional de la obra va en aumento y que los espectadores que no puedan mantener el control de sus nervios harán bien en abandonar la sala.

— Que la obra trata de un problema social agudo y latente.

— Que la obra está resuelta de un modo sorprendente.<sup>[37]</sup>

A Pablo Suero le lee el poeta por estas fechas el primer acto de esta «obra ultramoderna», que el crítico teatral argentino considera «infinitamente superior a todo lo que Kaiser y Toller han hecho en este género». «Le dije a Federico —apunta en *España levanta el puño*— que nos situaba con esa obra frente a un teatro nuevo, que confundía escenario, público y calle».<sup>[38]</sup> Margarita Xirgu, hablando con Suero en Buenos Aires en 1937, recordaría por su parte que a ella también le había leído Federico aquel acto en una fonda de la calle de la Luna (se trata de Casa Pascual, Luna, 16, famosa por sus cochinitos, que el poeta frecuentaba asiduamente entonces).<sup>[39]</sup> De no fallarle la memoria a la ilustre actriz en cuanto al lugar de la lectura, y toda vez que al embarcarse en Bilbao el 30 de enero de 1936 ella llevaba

casi cinco meses ausente de Madrid, cabe deducir que el poeta le leyó el acto a principios de septiembre de 1935.

La fecha corresponde, además, con otra lectura de la obra ofrecida a la actriz en el parador de Gredos. Recordándola en 1949, Margarita facilitó una detallada descripción del primer acto de la misma. En cuanto al segundo, «apenas abocetado», Lorca le había leído algunas escenas. Según la Xirgu, «se desarrollaba en el depósito de cadáveres, adonde iban Titania y el poeta». Del tercero, Federico no había escrito todavía nada, pero le explicó que «se situaría en el cielo, con ángeles andaluces vestidos con faralaes».<sup>[40]</sup>

La entrevista del poeta con el periodista Antonio Otero Seco, ya aludida, confirma los «rumores» del *Heraldo* acerca de esta revolucionaria comedia en que trabaja tan febrilmente Lorca... comedia hasta ahora «sin título» pero que ya casi tiene uno, el calderoniano *La vida es sueño*. Parece ser que unos meses después el poeta optó por el título *El sueño de la vida*: así por lo menos lo sugiere otro rumor recogido por el mismo periódico el 29 de mayo, y según el cual Lorca ya llevaba su «drama social» muy adelantado.<sup>[41]</sup>

El primer acto de dicha obra no será publicado hasta 1976, cuarenta años después de la muerte del poeta.<sup>[42]</sup> El borrador, sin fecha, no lleva título (el de *Casa de maternidad*, que figura al principio, tachado, no parece corresponder en absoluto a este drama), aunque según el «rumor» recogido por el *Heraldo de Madrid*, ya mencionado, pudo ser posteriormente *El sueño de la vida*. La relación temática del acto con *El público* salta a los ojos: juego shakespeariano del teatro dentro del teatro (aquí, en vez de *Romeo y Julieta*, *Sueño de una noche de verano*), confusión de planos entre teatro y público, la revolución que estalla en la calle, voluntad de teatro que se enfrenta con la verdad del hombre —el autor, que se identifica explícitamente con el pueblo, explica al público que le ha preparado una encerrona «porque quiere y aspira a conmover vuestros corazones enseñando las cosas que no queréis ver, gritando las simplísimas verdades que no queréis oír»—,<sup>[43]</sup> y, lo más importante, reivindicación otra vez del derecho a amar libremente, según las necesidades de cada uno. Comentando *Sueño de una noche de verano*, manifiesta el Autor: «Todo en la obra tiende a demostrar que el amor, sea de la clase que sea, es una casualidad y no depende de nosotros en absoluto. La gente se queda dormida, viene Puk el duendecillo, les hace oler la flor y, al despertar, se enamoran de la primera persona que pasa aunque estén prendados de otro ser antes del sueño. Así la reina de las hadas, Titania, se enamora de un campesino con cabeza de asno».<sup>[44]</sup>

No cabe duda de que la creencia en la accidentalidad del amor aquí expuesta

por el Autor corresponde exactamente a la de Lorca, como ha confirmado Rafael Martínez Nadal recordando una conversación de 1936 con el poeta.<sup>[45]</sup>

Aparece en la obra un personaje, el Espectador 2.º, en quien Lorca encarna la mentalidad clerical-ultraderechista española. Éste se empeña en creer todos los bulos que circulan respecto a las atrocidades cometidas por la clase trabajadora («En una revolución de hace muchos años sacaron los ojos a trescientos niños, algunos de pecho»),<sup>[46]</sup> se encarga él mismo de matar a un obrero («¡Buena caza! Dios me lo pagará. Bendito sea en su sacratísima venganza»),<sup>[47]</sup> y es un machista redomado para quien la mujer no es sino un objeto y que desea la vuelta de los viejos tiempos en que las concubinas eran baratas.<sup>[48]</sup> Es decir, representa una mentalidad que desprecia Lorca... y que será responsable de su muerte unos meses después.

El 14 de febrero, en vísperas ya de las elecciones, los incansables Rafael Alberti y María Teresa León organizan un homenaje popular a Ramón del Valle-Inclán, fallecido el 5 de enero, en el teatro de la Zarzuela. En el acto, patrocinado por el Ateneo y de marcado cariz político, participa Lorca, como era de esperar, dado su compromiso con el Frente Popular y la simpatía que sentía por el gran autor gallego, a pesar de algunas diferencias. El programa se divide en dos partes. En la primera, tras un discurso de María Teresa León, Lorca lee («con sabroso acento expresivo», según el *Heraldo de Madrid*), el prólogo de Rubén Darío a una obra de Valle-Inclán, *Voces de gesta* —«Del país del sueño, tinieblas, brillos...»—, luego, asimismo del poeta nicaragüense, el famoso «Soneto autumnal al marqués de Bradomín» y el que empieza «Este gran don Ramón, de las barbas de chivo». También participan en el acto Luis Cernuda y Rafael Alberti.<sup>[49]</sup>

Después se representa, por primera vez en público, el esperpento de Valle-Inclán *Los cuernos de don Friolera*, montado por la compañía Nueva Escena, integrada en parte por actores del Club Anfístora de Pura Maórtua de Ucelay, con escenografía de Manuel Fontanals. Llevaba Anfístora varias semanas ensayando la feroz sátira anticastrense, con explícito permiso de Valle-Inclán —a quien había gustado el montaje de *Peribáñez*—, pero, muerto el dramaturgo, su viuda había pedido a Pura Maórtua que se aplazara el estreno, pues no quería que provocara un escándalo político. Anfístora tuvo que acceder oficialmente a los deseos de la viuda, pero varios actores del grupo, en desacuerdo con el aplazamiento, se integraron en Nueva Escena y montaron por su cuenta la obra.<sup>[50]</sup>

El esperpento impresiona fuertemente a un público alerta ante los rumores de un próximo golpe militar. Al día siguiente el diario comunista *Mundo Obrero*

comenta que Valle-Inclán fue «gran amigo del pueblo, de los perseguidos, de los presos, de los revolucionarios» y que, por serlo, «lo era también de la Unión Soviética».<sup>[51]</sup>

Entre el público que acude al teatro Español está Ignacio Agustí, mandado por *L'Instant* de Barcelona para cubrir las elecciones. Allí ve a Lorca, que le dice que no puede ir todavía a reunirse con Margarita Xirgu en América.<sup>[52]</sup> La actriz acaba de llegar este mismo 14 de febrero a La Habana. Preguntada por un redactor del *Diario de la Marina* qué gran figura se apunta ya en el teatro español, la contestación es contundente: «Hay una que ha cuajado ya: la de Federico García Lorca. Ya verán ustedes *Yerma*, *Bodas de sangre*, *Doña Rosita la soltera* o *El lenguaje de las flores*. Eso es teatro pleno, logrado. Es la observación directa de la realidad española, pero elevada al plano artístico por un soplo de poesía».<sup>[53]</sup> Aquella noche Margarita abre su temporada en el habanero teatro Principal con *La dama boba*, en la versión de Lorca, y la siguiente, el 15 de febrero, estrena, con extraordinario éxito, *Yerma*. Los cubanos no han olvidado la visita del poeta seis años antes, y ahora, ante la revelación de la obra escénica del granadino, la crítica se extasía.<sup>[54]</sup> Ecos de este éxito, que será seguido por el de las otras obras lorquianas, llegan pronto a España, así como numerosos telegramas y cartas de Margarita en los cuales la actriz no deja de instar a Lorca para que se reúna con ella en tierras americanas.

El domingo 16 de febrero de 1936 España va a las urnas. Los resultados definitivos dan al Frente Popular una estrechísima mayoría numérica absoluta, pero ésta, conforme a las bonificaciones previstas en la ley electoral vigente, otorga a la coalición de izquierdas 267 escaños y a las derechas sólo 132. La euforia republicana e izquierdista registrada en todo el país recuerda la ocasionada por la llegada de la «Niña» cinco años antes. El primer acto del nuevo Gobierno, bajo la presidencia de Manuel Azaña, es soltar a los 30.000 presos todavía encerrados a consecuencia de los acontecimientos revolucionarios de 1934. Las escenas en las puertas de las cárceles son delirantes.<sup>[55]</sup>

La reacción de las derechas no se hace esperar. Anonadadas por la derrota de Gil Robles en las urnas, empiezan ahora a virar cada vez más hacia el fascismo puro y duro. Quienes antes se han negado a financiar la violencia, ahora comienzan a creer que la «dialéctica de los puños y pistolas», propuesta por José Antonio Primo de Rivera durante el acto fundacional de Falange Española en 1933, puede ser ya la única viable. Hay una desbandada de las Juventudes de la CEDA hacia Falange Española, y durante los próximos meses las calles de España, especialmente las de Madrid, verán caer una larga cadena de víctimas.<sup>[56]</sup>

Se solía hablar, en tiempos de Franco, de una secreta amistad entre Lorca y Primo de Rivera. Pero lo cierto es que si bien el jefe de la Falange admiraba la obra del granadino —lo que está demostrado—, no hubo entre los dos nada que se pareciera a una relación estrecha, y sólo coincidirían en una o dos ocasiones antes del 16 de febrero de 1936. ¿Y después? El día 21 se estrena en el teatro Lara de Madrid una obra de Felipe Ximénez de Sandoval y Pedro Sánchez Neyra, *Hierro y orgullo*. El primero es falangista e íntimo amigo de José Antonio Primo de Rivera. Conoce y admira a Lorca. Al constatar la presencia en el teatro de ambos amigos, quiere que se hablen, pero el poeta se niega a conversar con Primo de Rivera.<sup>[57]</sup>

En otra ocasión es Pepe Caballero quien observa la renuencia de Lorca a tener contacto alguno con el jefe de Falange Española. Mientras van por la calle una tarde pasan delante de una sala donde está teniendo lugar un acto falangista en el cual interviene Primo de Rivera. Invitados por Tomás Borrás a pasar, Lorca se disculpa, inventando cualquier excusa. Después le explica al joven pintor que no quiere tener nada que ver con la organización dirigida por el hijo del dictador.<sup>[58]</sup>

Parece ser, a pesar de todo ello, que en una ocasión Lorca alardeó de ser amigo del jefe de la Falange. Fue el 8 de marzo de 1936 en San Sebastián, donde la noche antes, en el Ateneo, el granadino había leído y comentado poemas del *Romancero gitano*. Al llegar el joven poeta izquierdista Gabriel Celaya al hotel Biarritz, donde le había citado Lorca, se molestó enormemente al constatar que Federico estaba acompañado del arquitecto José Manuel Aizpurúa, destacado falangista de la ciudad. Ante la consternación de Lorca, Celaya se niega a darle la mano a Aizpurúa o a dirigirle la palabra. Cuando se despide el falangista, Federico se encara con Celaya, a quien ha conocido en la Residencia de Estudiantes de Madrid, y le pregunta por las razones de su comportamiento. «Yo trataba de explicarle con frenesí, quizá con sectarismo —ha recordado Celaya—, y él, incidiendo en lo humano, trataba de explicarme que Aizpurúa era un buen chico, que tenía una gran sensibilidad, que era muy inteligente, que admiraba mis poemas, etc. Hasta que al fin, ante mi cada vez más violenta cerrazón, reaccionó, o quizá quiso que abriera los ojos de sorpresa, con la confesión de lo terrible». Lo terrible era que, según Federico, José Antonio Primo de Rivera y él no sólo cenaban juntos cada viernes, sino que cuando cogían un taxi bajaban las cortinillas, «porque ni a él le conviene que le vean conmigo, ni a mí me conviene que me vean con él».<sup>[59]</sup>

Pero tal «confesión» debió ser una broma, hecha para desconcertar a Celaya. En aquellas fechas, entregado a una durísima lucha política, conspirando día y noche contra la democracia, José Antonio Primo de Rivera no iba a salir todos los viernes a cenar con García Lorca, ni con nadie. Además, de haber existido tal

amistad, ello jamás se habría podido silenciar en un Madrid pequeño, donde en el mundo de la política y de las letras todos se conocían. Los amigos de ambos se habrían enterado, y después del asesinato de Lorca, tan a menudo atribuido a la Falange, esta organización se habría esforzado en aducir testimonios de tal amistad para demostrar que no pudieron haber sido falangistas los responsables de aquella muerte. Pero tales testimonios jamás se adujeron.

El 11 de marzo los falangistas atacan contra el diputado socialista por Madrid Luis Jiménez de Asúa, distinguido jurista y catedrático de Derecho Penal. Sale ileso del atentado, pero muere acribillado su guardaespaldas.<sup>[60]</sup> Tres días después es detenido José Antonio Primo de Rivera, y el 18 se declara fuera de la ley a Falange Española.<sup>[61]</sup> Lorca no volverá a ver a Primo de Rivera: éste se encontrará en Alicante, todavía preso, cuando se produzca el Movimiento en julio, y en noviembre de 1936 será fusilado.

La detención de Primo de Rivera y de otros falangistas no impedirá que continúen los asesinatos, ni mucho menos. Ya clandestina, la Falange seguirá matando y provocando, confiada, ante el vertiginoso desarrollo del fascismo en Alemania e Italia, en que está llegando su momento histórico. O fascismo o revolución marxista: en términos tan crudos se plantea cada vez más la lucha política en España. Y es sintomático el hecho de que el 1 de abril se fusionen las juventudes socialistas y comunistas, creándose la Juventud Socialista Unificada (JSU).<sup>[62]</sup>

Dos días antes, el 28 de marzo, Federico acude a la Casa del Pueblo de Madrid, sita en la calle de Piamonte, para asistir a un acto de solidaridad con el líder comunista brasileño Luis Carlos Prestes que, así como varios miles de obreros, ha sido encarcelado por el dictador Getulio Vargas y corre el peligro de ser fusilado. Lorca recita poemas del ciclo neoyorquino (no sabemos cuáles) y el «Romance de la Guardia Civil española», objeto de la querrela contra el poeta recientemente suprimida por el fiscal general de la República. A su lado participan María Teresa León y María Martínez Sierra (mujer de Gregorio Martínez Sierra y diputada socialista por Granada en las Cortes de 1933).

Entre las conclusiones del acto se acuerda dirigir, en nombre de la recientemente formada Asociación de Amigos de América Latina, de la cual Lorca es miembro, un cable al presidente de Cuba, Miguel Mariano Gómez, pidiendo la libertad de 3.000 presos políticos, y otro a Getulio Vargas. El poeta granadino es uno de los firmantes.<sup>[63]</sup>

Aquel acto tuvo un inconfundible sello antifascista y antiimperialista, y se comentó ampliamente en la prensa de izquierdas. En el diario comunista *Mundo Obrero* salió una foto, muy borrosa, en la cual se ve a Lorca recitando con la mano enfáticamente levantada. Nadie podía dudar ya de la postura del poeta. Miembro no sólo de los Amigos de América Latina sino del Comité de Amigos de Portugal, que se propone difundir información sobre la brutal represión que está llevando a cabo el régimen fascista de Salazar,<sup>[64]</sup> seguirá afirmando públicamente durante los próximos meses su compromiso sociopolítico.

El 5 de abril pronuncia por Unión Radio de Madrid una pequeña y penetrante charla sobre la Semana Santa en Granada. Es la visión, otra vez, de una Granada oculta, melancólica, solitaria, cuya Semana Santa, durante su infancia, era silenciosa, sin estridencias, ajena al «tumulto barroco de la universal Sevilla» y al estrépito de la fallera Valencia. Es decir, una «Semana Santa interior». El poeta, desacorde con recientes innovaciones, ruega a sus paisanos —«pueblo admirable de contemplativos»— que restauren la Semana Santa vieja y que supriman «ese paso horripilante de la Santa Cena». Y, lo que más llama la atención —ya que antes de irse a Nueva York había participado encubiertamente en la procesión de Santa María de la Alhambra—, pide ahora que no se siga profanando la Alhambra, «que no es ni será jamás cristiana, con tatachín de procesiones, donde lo que creen buen gusto es cursilería, y que sólo sirven para que la muchedumbre quiebre laureles, pise violetas y se orinen a cientos sobre los ilustres muros de la poesía». ¿Estaba arrepentido de aquella insólita actuación, sólo conocida cuarenta años después? Es posible. Lo cierto es que la charla del poeta, reproducida en *El Defensor de Granada* y en la prensa de Madrid, debió ofender a ciertas mentalidades locales, y no menos a los cofrades del cabildo de Santa María de la Alhambra.

En la charla Lorca subraya que para él sigue habiendo en Granada una dramática lucha soterrada entre creencias opuestas, lucha simbolizada por la oposición, en la Colina Roja, de la Alhambra y del palacio de Carlos Quinto, «que sostienen el duelo a muerte que late en la conciencia del granadino actual». A pocos meses de la guerra civil y del régimen de terror implantado en Granada que acabará con su vida, estas palabras adquieren un tono casi profético.<sup>[65]</sup>

Dos días después, el 7 de abril, se publican en el diario madrileño *La Voz* unas pertinentes declaraciones del poeta. La entrevista tiene un extraordinario interés gracias a la inteligencia y exquisita sensibilidad del periodista, Felipe Morales, y por ser —que se sepa—, la penúltima concedida.

El encuentro tiene lugar en el piso de los García Lorca en la calle de Alcalá.



Ha llovido, pero ahora brilla el sol: típico día madrileño de abril. Morales nota que Federico, al tratar de definir lo que es la poesía, «se ha metido más dentro de sí mismo. Sus ojos, vistos por mí en el espejo de la pared de enfrente, miran sin mirada». Y sigue: «Federico García Lorca tiene el rostro sombreado de una tristeza de la que él mismo no se ha dado cuenta. En sus poemas pueden reír el alhelí y la albahaca; pero de su frente ancha se deducen canciones de patios angostos, llenos de ventanas pequeñas». Certera observación de Morales, que acaba de vislumbrar al «otro» Lorca, al Lorca magistralmente evocado un año después por Vicente Aleixandre, «capaz de toda la alegría del mundo» pero cuyo corazón «no era ciertamente alegre».

Acompaña a Felipe Morales el joven y ya famoso fotógrafo Alfonso, cuyo retrato del poeta capta la inquietud observada por el periodista. El ademán de Lorca refleja el aspecto de su personalidad caracterizada por Luis Rosales como «machihembrista» —mezcla de fuerza y de debilidad—, término que le gustó al propio Lorca, al comunicárselo el joven poeta granadino.<sup>[66]</sup>

Al preguntarle Morales por el teatro, Federico se transfigura. He aquí, apunta al periodista, a «García Lorca en pie, García Lorca de arriba abajo, García Lorca íntegro». Su contestación demuestra, una vez más, que la gran preocupación del poeta es ahora el teatro. El comentario no tiene desperdicio:

El teatro fue siempre mi vocación. He dado al teatro muchas horas de mi vida. Tengo un concepto del teatro en cierta forma personal y resistente. El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacer, habla y grita, llora y se desespera. El teatro 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. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos. Lo que no puede continuar es la supervivencia de los personajes que hoy suben a los escenarios de la mano de sus autores. Son personajes huecos, vacíos totalmente, a los que sólo es posible ver a través del chaleco un reloj parado, un huevo falso o una caca de gato de esas que hay en los desvanes. Hoy en España, la generalidad de los autores y de los actores ocupan una zona apenas intermedia. Se escribe en el teatro para el piso principal y se quedan sin satisfacer la parte de butacas y los pisos del paraíso. Escribir para el piso principal es lo más triste del mundo. El público que va a ver cosas queda defraudado. Y el público virgen, el público ingenuo, que es el pueblo, no comprende cómo se le habla de problemas despreciados por él en los patios de vecindad.

Refiriéndose a *Así que pasen cinco años*, cuyo próximo estreno por el Club Anfistora está previsto, Lorca afirma que «en estas comedias imposibles —hace un segundo ha dicho “irrepresentables” — está mi verdadero propósito. Pero para demostrar una personalidad y tener derecho al respeto he dado otras cosas». La declaración es importante: el poeta reconoce que *Bodas de sangre*, *Yerma* y *Doña Rosita* representan, en cierto modo, un paso atrás, una concesión popular, con respecto a *El público* y *Así que pasen cinco años*, escritas antes, y a su obra en marcha.<sup>[67]</sup>

Lorca temía que *Así que pasen cinco años* pudiera ser un fracaso de público y de crítica, y por ello llegó a insistir ante Pura Maórtua de Ucelay en que no se diera a conocer hasta después del estreno madrileño de *Doña Rosita la soltera*, previsto para el otoño. Parece ser, efectivamente, que ya existía la posibilidad de que Margarita Xirgu regresara a Madrid para la temporada otoñal.<sup>[68]</sup> También se hablaba de que, de acuerdo con la actriz catalana, el poeta podría dar la obra a otra, barajándose el nombre de Catalina Bárcena, quien desde el fracaso de *El maleficio de la mariposa*, en 1920, no ha vuelto a representar a Lorca.<sup>[69]</sup> De todas maneras, no se puede dudar de la impaciencia de Lorca por que *Doña Rosita* se montara cuanto antes en Madrid —esperar un año para la vuelta de la Xirgu habría sido intolerable—, ni de que los actores de Anfistora tenían la certeza de que la obra se estrenaría aquel otoño en la capital. Al abrigo del inevitable éxito del estreno, Lorca ya no temería montar con Pura Maórtua de Ucelay *Así que pasen cinco años*.<sup>[70]</sup>

A Felipe Morales le hace Lorca a continuación una revelación acerca de su obra actual:

Ahora estoy trabajando en una nueva comedia. Ya no será como las anteriores... La verdad de la comedia es un problema religioso y económico-social. El mundo está detenido ante el hambre que asola a los pueblos. Mientras haya desequilibrio económico, el mundo no piensa. Yo lo tengo visto. Van dos hombres por la orilla de un río. Uno es rico, otro es pobre. Uno lleva la barriga llena, y el otro pone sucio el aire con sus bostezos. Y el rico dice: «¡Oh, qué barca más linda se ve por el agua! Mire, mire usted, el lirio que florece en la orilla». Y el pobre reza: «Tengo hambre, no veo nada. Tengo hambre, mucha hambre». Natural. El día en que el hambre desaparezca, va a producirse en el mundo la explosión espiritual más grande que jamás conoció la Humanidad. Nunca jamás se podrán figurar los hombres la alegría que estallará el día de la Gran Revolución. ¿Verdad que te estoy hablando en socialista puro?

No está claro si Lorca se refiere aquí a otra obra que pensaba o si se trata de *El*

*sueño de la vida*. De todas maneras, una vez más queda de manifiesto el compromiso social del poeta, su solidaridad con los pobres de la Tierra y su empeño en que su teatro conecte con los problemas sociopolíticos de la hora. No sabemos si el periodista Felipe Morales captó con exactitud sus palabras. Pero fuera así o no, cualquier persona de derechas que leyera la entrevista habría concluido que Lorca era netamente «rojo». Así, poco a poco, con sus declaraciones a la prensa y su participación en actos antifascistas, iba abonando el terreno para su persecución unos meses después.

En cuanto a sus obras de próxima publicación, le asegura a Morales que, además de *El sueño de la vida*, saldrán *Nueva York*, *Sonetos* y otra que no especifica. «El libro de *Sonetos* —puntualiza— significa la vuelta a las formas de la preceptiva después del amplio y soleado paseo por la libertad de metro y rima. En España el grupo de poetas jóvenes emprende hoy esta cruzada». Desde hace varios meses habla a sus amigos del libro<sup>[71]</sup> y, respecto al interés demostrado por los poetas de la nueva promoción en esta forma estrófica, no se equivoca. Las Ediciones Héroe, de Manuel Altolaguirre, publican en los primeros meses de 1936 *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández, los *Sonetos amorosos* de Germán Bleiberg y *Misteriosa presencia* de Juan Gil-Albert, mientras *Abril*, de Luis Rosales, publicado en 1935 por José Bergamín en las ediciones de Cruz y Raya, contenía una bellísima secuencia de sonetos, titulada «Homenaje a Fernando de Herrera». En tal ambiente tenía sentido que Lorca, quizá deseando que no le aventajasen los poetas jóvenes del momento, con su admiración por los clásicos y especialmente por Garcilaso, reuniera sus sonetos en un tomo (sonetos, desde luego, no sólo amorosos).<sup>[72]</sup>

Federico está esperando un cable de Margarita Xirgu y le dice a Morales —probablemente exagerando— que este mismo mes de abril espera embarcar para Nueva York, donde saludará a antiguos amigos antes de seguir en tren hasta México. Allí verá los estrenos de sus obras y dará una conferencia sobre Quevedo. De hecho, la Xirgu terminará su temporada habanera el 13 de abril, con una representación de *Doña Rosita la soltera*.<sup>[73]</sup> Antes de abandonar Cuba hace unas declaraciones para el periódico mexicano *Excelsior*. Refiriéndose a Lorca como «mi poeta», Margarita anuncia que debutará en el teatro Bellas Artes de México el 18 de abril con *Yerma*. «Quiero empezar la temporada en México con la más fuerte y apasionante de las nuevas obras maestras del teatro moderno español», explica.<sup>[74]</sup> *Yerma* tendrá una acogida delirante aquella noche, y en las próximas semanas la actriz catalana dará a conocer, con igual éxito, *Doña Rosita la soltera*, *La zapatera prodigiosa* y *Bodas de sangre*.<sup>[75]</sup> Durante estos meses Lorca es muy consciente de que su obra va conquistando de forma arrolladora un nuevo e inmenso público en aquel país. Y además es probable que sepa que la prensa mexicana ya anuncia su llegada

inminente.<sup>[76]</sup>

Mientras se aproxima la primavera, la situación política y social de España se hace cada vez más conflictiva. En la sombra, los conspiradores antirrepublicanos incrementan sus actividades golpistas. Se suceden los atentados y asesinatos. El 7 de abril, el mismo día en que aparecen las declaraciones de Lorca en *La Voz*, explota una bomba en la puerta de la casa de Eduardo Ortega y Gasset, hermano del filósofo y notorio antifascista. La ha colocado la Falange. Por suerte, Ortega sale ileso.<sup>[77]</sup> El día 13 es muerto a tiros el juez Manuel Pedregal, que había sentenciado a cadena perpetua a un falangista acusado, por equivocación, del atentado contra Jiménez de Asúa.<sup>[78]</sup> El 14, durante el desfile militar que se celebra en el paseo de la Castellana en conmemoración del advenimiento de la República, explota una traca detrás de la tribuna presidencial. La multitud cree que se trata de una bomba, y cunde el pánico. En la confusión unos pistoleros nunca identificados matan a un alférez de la Guardia Civil, Anastasio de los Reyes. La reacción de la ultraderecha es inmediata, y el entierro del alférez, celebrado dos días después con la participación de muchos militares desafectos al régimen, se convierte en batalla campal, con unos doce muertos y numerosos heridos.<sup>[79]</sup> Se convoca una huelga general para el día 18 en protesta contra los asesinatos de la ultraderecha; la Unión General de Trabajadores decide en el último momento no apoyarla, pero la CNT sigue adelante.<sup>[80]</sup> Este mismo día el Gobierno prorroga el estado de alarma para otros treinta días, y lo mismo hará cada mes hasta empezada la guerra.<sup>[81]</sup> Para el 19 los conspiradores habían proyectado llevar a cabo el golpe de estado que desde hace tiempo vienen preparando, pero éste se aplaza.<sup>[82]</sup> También el día 19 Indalecio Prieto critica duramente la falta de unidad de la clase obrera frente a la amenaza del fascismo.<sup>[83]</sup>

A pesar de la turbulencia sociopolítica que sacude el país, la vida literaria y artística de Madrid manifiesta estos meses una notable brillantez. El 20 de abril, para festejar la reciente publicación de *La realidad y el deseo* de Luis Cernuda, se reúne en un restaurante de la calle Botoneras la flor y nata de la joven intelectualidad de la capital. Lorca hace la presentación del libro ante la que llama su «“capillita” de poetas, quizá la mejor capilla poética de Europa», lo cual no distaba de ser cierto, pese a la ausencia de Jorge Guillén, Miguel Hernández, Gerardo Diego y algún otro, pues entre los presentes se encuentran, además de Lorca y el homenajeado, Manuel Altolaguirre, Pablo Neruda, Rafael Alberti, José Bergamín — editor del libro de Cernuda —, Pedro Salinas y Vicente Aleixandre.<sup>[84]</sup>

El nuevo poemario de Cernuda le ha impresionado hondamente a Lorca, lo cual no es sorprendente dada la valentía con que el atildado poeta sevillano canta al

amor homosexual. «*La realidad y el deseo* me ha vencido con su perfección sin mácula, con su amorosa agonía encadenada, con su ira y sus piedras de sombra», declara,<sup>[85]</sup> destacando especialmente el poema «El joven marino», cuyo tema no podía por menos de atraerle, dada la frecuencia con que aparecen bellos marineros en sus propios dibujos. Casi patológicamente tímido, Cernuda —que teme tanto el indiscriminado contacto humano que hasta llegará a cortarse él mismo el pelo para evitar la mano del barbero—<sup>[86]</sup> no tiene el don de gentes del poeta granadino, con quien, después de su primer y breve contacto en Sevilla en 1927, ha mantenido a partir de 1930 la que parece haber sido una relación de mutua simpatía. Lo proclama un artículo dedicado a Lorca por Cernuda en el *Heraldo de Madrid* en noviembre de 1931, artículo extraordinariamente elogioso en que se desgranán los múltiples dones del granadino, quien para el sevillano es el poeta sensual por excelencia, de clara ascendencia oriental: «Para él existe el mundo visible; hasta diría que el mundo visible se ha hecho para que él y otros espíritus análogos, con su frenético amor a lo tangible, lo gocen y lo adoren».<sup>[87]</sup>

Es posible que, antes de conocer a Rafael Rodríguez Rapún, la relación de Lorca con Cernuda tuviera un componente sexual. Así por lo menos lo ha dado a entender el ex «barraco» Emilio Garrigues, quien, cuando visitó al granadino en su piso de la calle de Ayala, en la primavera de 1932, recibió una sorpresa. Le abre el poeta en calzoncillos y aparece, desde la puerta de la terraza, «un joven, un efebo, yo diría, completamente desnudo»: Luis Cernuda. Según Garrigues, Lorca explicaría, «con una intención más connotativa que denotativa», que estaban haciendo «gimnasia revolcatoria», actividad no identificada explícitamente pero que el autor, a quien Cernuda le parecía entonces «un hombre muy joven, muy guapo, muy distinguido», insinúa haber sido erótica.<sup>[88]</sup> El testimonio de Garrigues sobre la relación de Lorca y Cernuda es el único que tenemos en este sentido, sin embargo, y quizá no habría que prestarle demasiado crédito.

Lorca recalca la angustia que expresan los poemas de Cernuda, el duelo que desde sus primeros versos ha entablado el sevillano con su tristeza, «con miedo y sin esperanza, porque el poeta cree en la muerte total». Lo que no señala Lorca es el resentimiento que trasmite *La realidad y el deseo* —contra la familia, contra la sociedad—, resentimiento absolutamente ausente en la obra del granadino. Sin poder perdonar la falta de comprensión con que estima fue recibido su primer libro, *Perfil del aire*, en 1927; siempre a la espera de ser rechazado, con una suerte de manía persecutoria, Cernuda es el peor enemigo de sí mismo, y no podía ser, dentro de la confraternidad homosexual, más diferente que Lorca. Ello no impidió, sin embargo, que los dos se apreciaran, aunque es difícil medir la profundidad de su relación en vista de la ausencia de correspondencia epistolar, o de diarios íntimos. En el

ejemplar de *La realidad y el deseo* perteneciente al otro, Cernuda escribió: «A Federico, en su estío desbordado, con un abrazo. Luis. Abril 1936». Y han sido destacados con un trazo de lápiz —se supone que por Lorca— estos versos de «Donde habite el olvido»:

Esperé un dios en mis días  
para crear mi vida a su imagen,  
mas el amor, como un agua,  
arrastra afanes al paso.<sup>[89]</sup>

Muerto Lorca, Cernuda le dedicará una de las elegías más sentidas de cuantas —y eran muchísimas— apareciesen en todo el mundo. En ella dice:

Aquí la primavera luce ahora.  
Mira los radiantes efebos  
que vivo tanto amaste  
efímeros pasar juntos al fulgor del mar.  
Desnudos cuerpos bellos que llevan  
tras de sí los deseos  
con su exquisita forma, y sólo encierran  
amargo zumo, que no alberga su espíritu  
un destello de amor ni de alto pensamiento.<sup>[90]</sup>

Cuando la elegía de Cernuda se dé a conocer por primera vez, en plena guerra, en la revista republicana *Hora de España*, estos versos se suprimirán, «por desearlo así el autor», según la revista. Ello demuestra hasta qué punto, incluso entre izquierdistas y liberales, era entonces la homosexualidad un tema estrictamente tabú.<sup>[91]</sup>

Entre el 8 y el 13 de abril La Barraca ha visitado Tarrasa y luego Barcelona,

para participar en las fiestas de la proclamación de la República. Sus actuaciones tienen una amplia resonancia en la prensa.<sup>[92]</sup> No está con los estudiantes Lorca, cuyo distanciamiento de la farándula, iniciado en el verano de 1935, se ha hecho definitivo a raíz del Congreso de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos, celebrado en Madrid a finales de diciembre, cuando varios cambios directivos, entre ellos la sustitución de Rafael Rodríguez Rapún como secretario de La Barraca, en absoluto son de su agrado.<sup>[93]</sup> Tampoco ha acompañado el poeta a los estudiantes en su visita a Ciudad Real (23 de febrero)<sup>[94]</sup> y Salamanca y Béjar (18 y 19 de marzo).<sup>[95]</sup> Ello produce no poco desaliento entre los «barracos» de anteriores promociones, ya que el poeta ha sido la verdadera fuerza motora de la empresa. Las actuaciones de Barcelona serán las últimas antes del comienzo de la guerra, cuando, después de la muerte del poeta, el teatro dará varias representaciones en el frente.

De no haberse distanciado de La Barraca es probable que a Lorca le hubiera encantado viajar entonces a Barcelona, ya que acababa de recibir desde Cadaqués una alentadora tarjeta postal de Salvador Dalí. «Que l'astima me a dado que no nos hayas benido a ver a PARIS —escribe el pintor con su personal ortografía habitual—, tan bien que lo hubieramos pasado i tenemos que hacer cosas juntos otra vez». Dalí revela que ha visto *Yerma* —¿tal vez en Barcelona, en una de las últimas actuaciones de la Xirgu a principios de enero, vuelto ya Federico a Madrid?—, y sentencia: «*Yerma* es una cosa llena de ideas *oscurísimas* y surrealistas». Juicio que seguramente le agradó al poeta. «*Dime lo que haces: lo que piensas hacer*. Estaremos siempre contentos de verte adelantar hacia nuestra casa», prosigue Dalí, terminando: «Gala te manda su afecion y yo te abrazo». No se conocen, hasta la fecha, otras comunicaciones entre poeta y pintor; ésta hace pensar que el reencuentro de septiembre de 1935 podría haber abierto el camino a una importante colaboración entre ambos amigos.<sup>[96]</sup>

El 1 de mayo promete ser día de extraordinaria tensión. Por todo el país las distintas facciones de la izquierda organizan mítines. En una manifestación de masas celebrada en Madrid, los chicos y las chicas de las Juventudes Socialistas Unificadas desfilan uniformados por el paseo de Recoletos, llevando pancartas con los retratos de Pablo Iglesias y Francisco Largo Caballero, y otras en que se reclama un gobierno proletario y la formación de un Ejército Rojo.<sup>[97]</sup> En Cuenca, en un discurso de gran moderación, Indalecio Prieto pide otra vez la unión de los trabajadores e insiste en que la violencia que están utilizando ciertos sectores de la izquierda favorece el crecimiento del fascismo.<sup>[98]</sup> Al mismo tiempo, el otro gran líder socialista, Largo Caballero, preconiza la revolución, sin creer, probablemente, en lo que dice y con la intención de asustar a la derecha. Dentro del seno del Partido Socialista Obrero Español ya existe, de hecho, una guerra civil: los partidarios de

Prieto y Largo no se pueden ver y parece descartada toda solución de compromiso. El partido no ha querido entrar en el Gobierno, lo cual es un factor más de desequilibrio. En vez de colaborar con éste, se entrega a una fútil labor de crítica y de zapa.<sup>[99]</sup>

Muchos de los amigos de Lorca —entre ellos Rafael Alberti y María Teresa León— pertenecen a Socorro Rojo Internacional, organización comunista dedicada a la defensa de los obreros. María Teresa dirige la revista de Socorro Rojo en España, *¡Ayuda!*, donde este 1 de mayo se publican sendos mensajes dirigidos a los obreros por Alberti, Eduardo Ortega y Gasset, Julio Álvarez del Vayo, José Díaz... y Lorca. Éste escribe, sencillamente: «Saludo con gran cariño y entusiasmo a todos los trabajadores de España, unidos el Primero de Mayo por el ansia de una sociedad más justa y más unida».<sup>[100]</sup>

Según el testimonio del escritor Carlos Gurméndez, que entonces tenía dieciséis o diecisiete años, Lorca participó en la manifestación, saludando con una corbata roja desde el Ministerio de Comunicaciones (Palacio de Correos), en la Cibeles: «Movía la corbata y gritaba a favor del Primero de Mayo».<sup>[101]</sup>

Los atentados falangistas continúan. El 7 de mayo cae el capitán Faraudo, conocido oficial republicano e instructor de las milicias socialistas.<sup>[102]</sup> El día 8 se libra de un atentado el ex ministro Álvarez Mendizábal, que se había atrevido a insultar al Ejército.<sup>[103]</sup> El 10, día de las elecciones presidenciales, el entierro de Faraudo se convierte en un apasionado mitin político. Hay gritos y amenazas, juramentos de venganza. La guerra civil está en el aire.<sup>[104]</sup>

Las elecciones presidenciales son consecuencia de la destitución de Niceto Alcalá-Zamora, acusado por el Frente Popular de haber llevado a cabo durante el «bienio negro» una política derechista, y con la coartada de haber disuelto dos veces durante su mandato las Cortes, lo cual, de acuerdo con la Constitución, hacía que la sustitución del primer mandatario fuera prácticamente automática. Manuel Azaña es elegido en su lugar. Ofrece a Indalecio Prieto formar Gobierno, pero el dividido Partido Socialista se opone al nombramiento. En vez de Prieto —quizá el único político español capaz de salvar la situación en momentos en que, como él sabe, los conspiradores militares están perfeccionando sus planes—, Azaña nombra a Santiago Casares Quiroga.<sup>[105]</sup>

La designación resultará muy desafortunada. Casares Quiroga, enfermo, no estará ni mucho menos a la altura de sus responsabilidades. Orgulloso, testarudo, se negará a oír los consejos de Prieto y de otros que están al tanto de las



maquinaciones de los conspiradores. En las Cortes, contestará con exagerada beligerancia y falta de tacto a las intervenciones de las derechas. Y cuando llegue el momento de la verdad, se derrumbará como una tapia socavada.<sup>[106]</sup>

En estos días de hervor y tensión, preñados de negros augurios, visitan Madrid en nombre del Frente Popular francés los escritores André Malraux, Henri Lenormand y Jean Cassou (destacado hispanista y amigo de Lorca). Federico firma, al lado de otros escritores, la convocatoria del banquete que se ofrece el 22 de mayo a los tres intelectuales del país vecino.<sup>[107]</sup> Acuden más de doscientas personas, incluidos varios ministros, y el acto tiene una marcadísima significación izquierdista, declarando Jean Cassou que «España y Francia son las dos civilizaciones occidentales que han de oponerse al paso del bárbaro fascismo». Al principio y final del banquete, al que asiste Lorca, la orquesta toca *La Marsellesa*, el *Himno de Riego* y *La Internacional*, y durante la ejecución de ésta la mayoría de los asistentes saludan con el puño en alto.<sup>[108]</sup>

Con su participación en actos como éste, Lorca se granjeaba cada vez más, en Granada, la fama de «rojo».

Durante el mes de junio la temperatura política del país sigue aumentando. El día 2 la CNT y la UGT inician en Madrid una huelga del ramo de la construcción (40.000 hombres), así como de electricistas y reparadores de ascensores (30.000 hombres). La huelga durará hasta el 4 de agosto, dos semanas después de empezada la guerra, y ello en fechas en que ya hay 800.000 obreros españoles en paro.<sup>[109]</sup> Los tiroteos siguen siendo frecuentes, y un día Lorca le muestra a Pepe Caballero, en el piso de la calle de Alcalá, el impacto en el techo de una bala perdida que había atravesado una de las ventanas. «Pudo haberme matado», dice.<sup>[110]</sup>

Sería un error, sin embargo, exagerar el miedo de Lorca en estos momentos. El hecho de que el ambiente está cargado de presagios y de violencia latente no le impide salir ni escribir. El 2 de junio es el último día de la Feria del Libro. Participa en un recital poético celebrado al aire libre en el paseo de Recoletos, al lado de Alberti, Cernuda, Altolaguirre, Aleixandre, Neruda y Arturo Serrano Plaja.<sup>[111]</sup> Al día siguiente acude a la apertura de una exposición de su amigo el joven pintor manchego Gregorio Prieto.<sup>[112]</sup> Otro día va en auto a Alcalá de Henares con el editor José Ruiz-Castillo y el escritor y humorista Daniel Tapia. Comen en la famosa Hostería del Estudiante, y Ruiz-Castillo expone su deseo de publicar en su «Biblioteca Nueva» —donde ya han aparecido las *Obras completas* de Freud— las del poeta en unos veinte tomos. Federico recibe con entusiasmo la idea. A la vuelta a Madrid, pide, cerca de Torrejón, que se pare el coche, y allí mismo, al lado de la

carretera, se pone a recitar los *Seis poemas galegos*.<sup>[113]</sup>

También por estas fechas da ante otro grupo de amigos —Pablo Neruda, Rafael Sánchez Ventura, Acario Cotapos, Alfonso Buñuel y Rafael Rodríguez Rapún— una lectura de sus sonetos, después de la cual Rapún, al parecer, se habría llevado los originales para hacer una copia a máquina de los poemas. Copia que, si se hizo, se desconoce, y que con toda probabilidad desapareció durante la guerra cuando los obuses franquistas destruyeron el piso que ocupaba la familia del joven en la calle de Infantas, número 27, última planta, cerca de la Telefónica.<sup>[114]</sup>

Mientras avanza junio Federico vive en un estado de ansiedad cada vez más acentuado que no oculta a sus amigos. Los debates en las Cortes se van haciendo progresivamente más enconados; hay asesinatos casi diarios; las tensiones generadas por la huelga se extienden. De todo ello el poeta habla con sus íntimos, pidiendo consejos, información. ¿Qué iba a pasar?

### *Los sueños de mi prima Aurelia*

#### *y La casa de Bernarda Alba*

El 29 de mayo de 1936 el *Heraldo de Madrid* publica en su sección de rumores teatrales unas interesantes indicaciones acerca de los proyectos actuales de Lorca. Está claro que el anónimo comentarista —¿se trata de Miguel Pérez Ferrero, tan leal amigo del poeta?— ha hablado personalmente con él, dada la precisión de la información publicada. Resulta que, dentro de ocho días, tendrá terminado su «drama de la sexualidad andaluza», *La casa de Bernarda Alba*; que lleva muy adelantado un «drama social», *El sueño de la vida*; que se ha aplazado el montaje de *Así que pasen cinco años* por Anfistora hasta el otoño, puesto que el poeta, que quiere dirigirlo personalmente, «no estará en Madrid, de asiento, hasta octubre»; y que, la noche antes, ha acudido al teatro para hacerle a la conocida actriz María Fernanda Ladrón de Guevara el «espléndido regalo» de una obra nueva titulada *Los sueños de mi prima Aurelia*, «elegía —según el diario— de la vida provinciana con todo lo que tenía de fabuloso y de ensueño antes de modernizarla el maquinismo, pugna de mundos patentizada por Lorca entre los tiempos ingenuos de la cría del gusano de seda y los fabriles —y febriles— de las refinerías de azúcar granadinas».

El segundo acto de la nueva obra «figura ser un ensayo pueblerino de *Mancha que limpia*,\* y tal como lo cuenta García Lorca es de un humorismo magnífico». En cuanto al tercero, tiene una sorpresa final: «Una bofetada terapéutica a la protagonista, Aurelia, que obra la virtud de transformar, como por magia, el escenario que ella pobló de ensueños en las cuatro paredes reales y verdaderas de su casa».<sup>[115]</sup>

**\* Famoso «drama trágico» de José Echegaray, estrenado por María Guerrero en 1895.**

Lo que no explica el redactor del *Heraldo*, tal vez porque no lo sabe, es que la «prima Aurelia» del título de la obra existe realmente. Se trata de la fantasiosa Aurelia González García, hija de la tía Francisca García Rodríguez, una de las primas favoritas del poeta en Fuente Vaqueros, cariñosamente evocada por Francisco García Lorca en su libro sobre su hermano.<sup>[116]</sup> Aurelia sabía que Federico tenía la intención de hacerla protagonista de una obra de teatro, y años después le contó al pintor Gregorio Prieto que quien iba a desempeñar «su» papel en aquel «drama extraordinario» era María Fernanda Ladrón de Guevara, lo que viene a confirmar el «rumor» del *Heraldo de Madrid* en 1936.<sup>[117]</sup>

Otro «rumor» publicado un poco antes en el mismo diario tiende a confirmar el interés que está tomando por la obra de Lorca la misma actriz. Según el *Heraldo*, quiere montar en la capital *Mariana Pineda*, no repuesta desde 1927, y, en provincias, *Doña Rosita la soltera*.<sup>[118]</sup>

En el archivo del poeta sólo obra el primer acto de *Los sueños de mi prima Aurelia*, que, casi con toda seguridad, no pudo terminar aquel trágico verano.

Llama la atención el que la acción se desarrolle en 1910: año que connota para el poeta, como ya se ha dicho, la pérdida de la infancia, al que recurre obsesivamente en su obra y en que sitúa el derrumbamiento de la vida de doña Rosita la soltera. El niño que aparece en el borrador del primer acto se llama —para que no pueda haber dudas al respecto— Federico García Lorca, y el amor que siente por su prima —que, según una indicación del reparto, tiene veinticinco años— refleja el que realmente experimentaba el futuro poeta por la «teatral» y supersticiosa Aurelia González García, que se desmayaba cuando había tormentas de truenos y relámpagos, tocaba muy bien la guitarra y hablaba un lenguaje graciosamente metafórico.<sup>[119]</sup>

El Niño tiene toda la vivacidad, fantasía y capacidad poética que poseía desde su infancia el primogénito de doña Vicenta Lorca, según múltiples testimonios. Y el poeta hace que sienta ya la llamada del misterio sexual, asediando a preguntas a su adorada y guapa prima:

NIÑO.— Si yo fuera grande sería tu novio, ¿verdad?

AURELIA.— ¡Ojalá!

NIÑO.— ¿Y por qué un niño no puede ser novio de una mujer?

AURELIA (*confusa*).— Verdaderamente me haces unas preguntas... Pues ¡yo no sé por qué! Porque podría ser muy bien.

NIÑO.— El niño Jesús se casó con Santa Catalina que era altísima y muy pecherona, la he visto pintada. ¿Por qué no nos dejan casar a ti y a mí?

AURELIA.— Pues claro, no tendría nada de particular, pero la gente manda las cosas y hay que obedecerla.<sup>[120]</sup>

Casi veinte años antes, el poeta había escrito en el poema «Balada triste», transido de alusiones a canciones populares:

Yo siempre fui intranquilo,

niños buenos del prado;

el *ella* del romance me sumía

en ensoñares claros:

¿quién será la que coge los claveles

y las rosas de mayo?...<sup>[121]</sup>

Ahora, en su última obra, resurgen los recuerdos de aquel abril infantil, cuando el niño, con su «amor ignorado», su «amor desconocido», descubre que, en vez de ofrecer rosas y claveles, la mujer soñada troncha lirios —simbólica flor del sufrimiento— con sus manos.<sup>[122]</sup>

En efecto, da la impresión de que, en la relación del Niño y Aurelia, Lorca

está concentrando la nostalgia de aquel primer amor imposible o perdido que impregna toda la obra juvenil, y cuyas raíces biográficas probablemente nunca será posible descubrir. Primer amor situado en los días anteriores al traslado de la familia García Lorca a Granada en 1909, cuando Federico tiene once años.

Aurelia, de todas maneras, es un eslabón más en la larga cadena de mujeres lorquianas insatisfechas. Siente un ansia de amor que difícilmente va a satisfacer su poco fogoso pretendiente Antonio, obsesionado con el dinero y la adquisición de nuevos cortijos. Tanto ella como las otras mujeres del drama satisfacen sus anhelos frustrados con la lectura de novelas francesas, identificándose hasta tal punto con las heroínas de éstas que, casi como don Quijote con los títeres de maese Pedro, creen en su realidad objetiva. El comentario lo oyó Lorca, seguramente, de labios de su prima:

Pero... ¿usted cree que se puede vivir sin leer novelas y sin hacer teatro? En este pueblo sobre todo, que tiene una baraja de hombres que no los he visto reír nunca. Se echan el sombrero a la cara y cuando pasa una hacen: ¡juuu! como si fueran pollinos. Yo no puedo, no puedo. ¡He dicho que no puedo!<sup>[123]</sup>

Muerto el poeta, un reportaje aparecido el 8 de septiembre de 1936 en *La Voz* de Madrid recordaba que, a finales de junio, en vísperas de salir para Granada, Lorca hablaba con entusiasmo de una obra que sólo podía ser *Los sueños de mi prima Aurelia*:

Alegre y optimista, Federico explicaba a una actriz ilustre algunos momentos escénicos imaginados por él. Y gozaba, con su excelente humor de buen muchacho, canturreando una vieja habanera:

En Cuba,

la isla hermosa del ardiente sol,

bajo su cielo azul...

e interrumpiendo la estrofa para decir, como decía la dama que le inspiró la situación dramática:

—Niño, estáte quieto y no seas malo...,

que te voy a pegar,

que te voy a pegar.

Reíamos todos contagiados por el burlesco espíritu del poeta, y adivinábamos ya la gracia zumbona e irónica de la escena al adquirir plasticidad sobre un tablado.<sup>[124]</sup>

En cuanto a *La casa de Bernarda Alba*, el rumor del *Heraldo de Madrid*, publicado el 29 de mayo, apenas estaba equivocado al apuntar que se terminaría dentro de ocho días. De hecho, el manuscrito está fechado: «Día viernes 19 de junio de 1936».<sup>[125]</sup>

Aparte del rumor recogido por el *Heraldo*, no se conoce ninguna declaración de Lorca a la prensa que haga referencia a *La casa de Bernarda Alba*. Ello sugiere que la redacción de la obra se inició aquel mismo mayo y se completó dentro de un período brevísimo, algo así como en el caso de *Bodas de sangre*.

Adolfo Salazar —que vivía al otro lado de la calle de Alcalá, frente por frente con la casa de Federico— recordaba en un artículo publicado en 1938 la euforia del poeta mientras iba cuajando: «Cada vez que terminaba una escena venía corriendo, inflamado de entusiasmo. “¡Ni una gota de poesía! —exclamaba—. ¡Realidad! ¡Realismo puro!” ... Federico leía su obra a todos sus amigos, dos, tres veces cada día. Cada uno de los que llegaban y le rogaba que le leyese el nuevo drama, lo escuchaba de sus labios, en acentos que no hubiera superado el mejor trágico».<sup>[126]</sup>

Los recuerdos de otros amigos del poeta confirman la insistencia con que había intentado suprimir, en *La casa de Bernarda Alba*, todo lo superfluo. Manuel Altolaguirre apuntaba en 1937, transcurrido menos de un año desde la muerte del poeta, que Lorca, después de una lectura íntima de la obra, le comentó: «He suprimido muchas cosas en esta tragedia, muchas canciones fáciles, muchos romancillos y letrillas. Quiero que mi obra tenga severidad y sencillez».<sup>[127]</sup> Y el crítico Guillermo de Torre le oíría decir, tal vez acabada de efectuar la misma lectura: «Ninguna literatura, teatro puro».<sup>[128]</sup>

Probablemente las palabras recordadas no son exactamente las dichas por el poeta. Sin embargo, todas coinciden: había *querido* escribir una tragedia lo más sobria, lo más escueta posible.

Acerca de una de estas lecturas —no necesariamente la primera—, celebrada el 24 de junio en casa de los condes de Yebes, tenemos el testimonio de Carlos Morla Lynch. Entre los pocos convidados están el doctor Gregorio Marañón, Agustín de

Figuroa y su mujer Maruja, el escritor Antonio Marichalar, la mujer de Morla, Bebé, y el hijo de ésta, Carlos. Flota en el ambiente el dolor de Carmen Yebes, que acaba de perder a un hijo y que lleva velos negros como los de las mujeres enlutadas del drama que Federico va a leer.<sup>[129]</sup>

En el manuscrito de *La casa de Bernarda Alba*, al pie de la lista de personajes, se señala: «El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico», advertencia que Lorca lee ahora al selecto grupo de oyentes. Morla encuentra la justificación de ello en el «impresionante realismo» de las escenas que el poeta les hace oír y ver a continuación. El chileno considera que la obra es «una estampa austera y tétrica de la dramática Castilla, dentro de un tono uniforme que no varía», pero, en realidad, *La casa de Bernarda Alba* ha sido inspirada por observaciones del poeta en el pueblo granadino de Asquerosa, donde su padre tiene casas y fincas cerca de los secanos que bordean la Vega, y donde él, además de vivir allí unos años de su infancia (1906-1909), ha pasado después numerosos veranos. Aunque el subtítulo definitivo de la obra será «Drama de mujeres en los pueblos de España», el primitivo, tachado por el poeta en el borrador, sitúa el argumento en «un pueblo andaluz de tierra seca».<sup>[130]</sup>

Los hechos «reales» en que se basa el drama, y que, de todas maneras, sólo constituyen el punto de partida del mismo, han sido mal estudiados por la crítica, que a menudo se ha limitado a seguir —gran error— los poco fiables comentarios del propio poeta, recogidos por personas a veces no muy fidedignas, y viciados por el paso del tiempo.

En Asquerosa, en la calle Ancha, hoy calle Real, pared por pared con unos parientes del poeta, los Delgado García —Mercedes Delgado García, hija de la tía Matilde García Rodríguez, era una de las primas predilectas de Federico—, vivía con su familia una mujer llamada Frasquita Alba Sierra, nacida en 1858 y casada en 1893, en segundas nupcias, con Alejandro Rodríguez Capilla, que le llevaba siete años.<sup>[131]</sup> Mujer de fuerte personalidad, Frasquita murió el 22 de julio de 1924, a los sesenta y seis años, y su marido al año siguiente, el 23 de diciembre de 1925, a los setenta y cuatro.<sup>[132]</sup> Por ello, la viudedad de Bernarda —*sine qua non* del drama— es invento del poeta aunque, por lo visto, éste engañaba al respecto a sus amigos madrileños, manteniendo que Frasquita Alba era una viuda que tiranizaba a sus hijas.<sup>[133]</sup>

Frasquita había tenido con su primer marido, José Jiménez López, un hijo y dos hijas (José, Prudencia y Magdalena), y cuatro con el segundo (Marina, Consuelo, Amelia y Alejandro), por lo cual el ambiente exclusivamente femenino de la casa de

Bernarda Alba también es fruto de la imaginación del poeta. Aunque las envidias en relación con cuestiones de herencia, que dividen a las hijas de los dos matrimonios de Bernarda, reflejan, cabe pensarlo, aspectos reales de la familia.<sup>[134]</sup>

Con Amelia se había casado José Benavides Peña, vecino del pueblo de Romilla, situado no lejos de Fuente Vaqueros, al otro lado del Genil.<sup>[135]</sup> Cuando ella murió, José —a quien se le conocía en Asquerosa como Pepico el de Roma— se casó con otra de las hijas, Consuelo.<sup>[136]</sup> Con elementos aportados por la fantasía del poeta, José Benavides será el modelo del personaje de Pepe el Romano en *La casa de Bernarda Alba*, que —sin que aparezca en escena— tiene en estado de perpetuo celo a todas las hijas de la familia.

Federico, cuando vivía en el pueblo, visitaba con frecuencia a sus primos y pudo constatar que los Delgado García compartían con sus vecinos, en la linde de los corrales, un excelente pozo de agua fresquísima, profundo como todos los de este pueblo. Pozo medianero que permitía oír —sin ser visto— todo lo que se decía al otro lado de la tapia. Allí se enterarían los Delgado García —y Federico— del imperio que ejercía sobre su familia Frasquita Alba —considerablemente exagerado en la obra—, y, sin duda, de otros muchos pormenores de la vida que se llevaba en aquel hogar.<sup>[137]</sup>

En y alrededor de la casa de Bernarda Alba el poeta introdujo, además, numerosos detalles reales procedentes de la vida del pueblo. La Poncia, por ejemplo, vivió realmente en Asquerosa, aunque no servía en la casa de Frasquita Alba.<sup>[138]</sup> También son personajes reales Enrique Humanes y Maximiliano, sólo aludidos en la obra.<sup>[139]</sup> La desquiciada María Josefa no era, en la vida real, abuela de Frasquita Alba, sino de unas lejanas parientas de los García Lorca, a quienes Federico y su hermano visitaban de niños. Aquella María Josefa era víctima, según Francisco García Lorca, de una locura erótica «que a floraba en un incongruente y continuo discurso, de ritmo acelerado, lleno de reiteraciones y expresado en una voz pequeña, preciosamente timbrada».<sup>[140]</sup> Todo ello quedaría reflejado en el personaje de *La casa de Bernarda Alba*. En cuanto a la escena del traje verde de Adela, ya se ha señalado que este detalle procede de otra prima de Federico, Clotilde García Picossi, que frustrada en su deseo de lucir el bonito vestido que le acababan de regalar, debido a la muerte de una abuela, se lo puso y exhibió ante las gallinas del corral para que por lo menos ellas pudiesen apreciar la belleza de la prenda.<sup>[141]</sup>

Están de acuerdo los que vivieron en la Asquerosa de aquellos tiempos en que Lorca ha captado muy acertadamente en *La casa de Bernarda Alba* el espíritu del lugar: la viveza del habla de las gentes, a pesar del carácter muy encerrado del



pueblo, menos abierto y liberal que Fuente Vaqueros; los larguísimos lutos que entonces se llevaban (apenas exagerados en la obra); los ojos espiando la calle detrás de las persianas; la curiosidad de los lugareños por saber detalles de escándalos sexuales; la llegada cada verano —muy esperada por las chicas— de los segadores de Montefrío y de otros pueblos de los montes que lindan con la Vega; el espíritu caciquil de muchos terratenientes del lugar, y del cual Bernarda es la viva representación; el calor justiciero que cae en verano sobre este pueblo de seco sólo separado de Fuente Vaqueros, con sus abundantes aguas, por cinco kilómetros...<sup>[142]</sup>

Por otra parte, hay que señalar que Lorca se aleja resueltamente de la realidad al subrayar que el pueblo de Bernarda Alba no tiene río, ya que el Cubillas corre a juntarse con el Genil a menos de un kilómetro de la casa de la familia Alba. Ello, claro, en función de simbolismo: para recalcar la sequedad emocional de la tirana y la sed erótica de sus hijas. Es un ejemplo más de lo que la crítica ha llamado la «transfiguración de la realidad» en el drama.<sup>[143]</sup>

Y, efectivamente, como en toda la obra de Lorca, los hechos «reales» sólo constituyen el punto de arranque de la creación literaria. Bernarda Alba es una grotesca exageración de Frasquita Alba, muerta once años antes de la redacción de la obra, y no es sorprendente que la madre del poeta le instara a que cambiara el apellido del título,<sup>[144]</sup> algo que, de haber sobrevivido, es posible que hiciera, pese a las convenientes connotaciones simbólicas del mismo, vinculadas por el dramaturgo con el intenso color blanco de los gruesos muros de la casa-convento-cárcel que habita la déspota, y reminiscentes también de las tapias encaladas de los cementerios andaluces.

La casa de Bernarda Alba, en realidad, más que fiel evocación del hogar de los Alba, figura un convento de clausura, del cual Bernarda es madre superiora («Ya me ha tocado en suerte este convento», se lamenta la Poncia).<sup>[145]</sup> Desde sus primeros escritos, la idea de la castración vital representada por los conventos le obsesiona al poeta —ahí están los comentarios de *Impresiones y paisajes*—,\* y no puede ser casual el que, en momentos en que la guerra civil está en el aire, Lorca lleve a la escena el tema de una mujer despótica, con ribetes de inquisidora, profundamente hipócrita, cuya única razón de ser descansa en la supresión —en nombre de un falso y caducado concepto del honor, basado más que nada en el miedo al qué dirán— de las libertades personales, así como en la dogmática imposición de la mentira, de la «versión oficial», frente a las otras. Es imposible, leyendo *La casa de Bernarda Alba* en su contexto histórico y sociopolítico, olvidar a Mussolini e Hitler; imposible también olvidar a los clericales españoles; al diario

católico *El Debate*, para el cual, en las elecciones de 1936, Gil Robles iba a ser el equivalente en España de los líderes fascistas europeos.

**\* Véanse pp. 162-166.**

Lorca, al titular la obra *La casa de Bernarda Alba*, y no, sencillamente *Bernarda Alba*, pone el énfasis sobre el ambiente en que se mueve la tirana. Y al subtítularla «Drama de mujeres en los pueblos de España», da a entender que el asunto de la tragedia tiene que ver estrechamente con la situación actual del país. Parece obligado llegar a la conclusión de que en esta obra, llamada «documental fotográfico» por su autor, la intención es ofrecer una suerte de reportaje sobre la España Negra contemporánea, simbolizada por la casa de Bernarda, donde las fuerzas represoras siguen con su empeño de suprimir los impulsos vitales de un pueblo cada vez más rebelde. Y no creemos que Eric Bentley se equivoque al considerar que la casa es «el personaje central de la obra».<sup>[146]</sup>

Tanto el aspecto fotográfico como el conventual son realizados en la obra por el deliberado contraste del blanco y del negro. La primera acotación empieza «Habitación blanquísima...», y el juego de vestidos negros contra espesos y blancos muros y arcos se mantiene a lo largo de la acción.

Bernarda tiene una mentalidad eminentemente caciquil, mentalidad que, en la vida real de Asquerosa, Lorca conocía personalmente. Su propio padre, poderoso terrateniente, pero liberal y generoso, había tenido varios conflictos en el pueblo con los propietarios de derechos —a los cuales él era, tal vez, la única excepción—, que no le perdonaban que pagara mejor a sus hombres que ellos, y mucho menos el construirles casas (por algo tenía don Federico una calle en el pueblo con su nombre). Es decir, Federico García Rodríguez era el «buen terrateniente» de Asquerosa, y parece difícil que el poeta no lo tuviera presente al ir creando por contraste el personaje de Bernarda Alba.<sup>[147]</sup>

No se desprende del texto cuál podría ser el valor de los bienes de Bernarda, pero se da a entender que es considerable. Lo sugiere no sólo el hecho de poseer Bernarda tierras (trabajan para ella varios hombres) sino el precio que ha pagado por los muebles de Angustias: 16.000 reales (es decir, 4.000 pesetas), cuatro veces el salario medio anual de una familia campesina de entonces.<sup>[148]</sup>

Además de las referencias a la vida real de Asquerosa, *La casa de Bernarda Alba*

tiene también, inevitablemente, sus fuentes literarias, conscientes o inconscientes, sobre las cuales ha incidido la crítica. Lorca admiraba a Benito Pérez Galdós, y si conocía forzosamente la novela *Doña Perfecta* —cuya protagonista es evidente antecedente de Bernarda—, la obra de teatro basada en la misma, estrenada en 1896 y repuesta varias veces después, parece haber pesado especialmente en el ánimo del poeta, que posiblemente la viera representada hacía años en Granada.<sup>[149]</sup> De Ibsen también se ha hablado, y Bentley sugiere que, al hacer de la casa de Bernarda la imagen central de su obra, Lorca acude al «recurso ibseniano de una metáfora única, central, que se expande, cabe decir que horizontalmente, sobre toda la historia y verticalmente en distintos niveles de significación».<sup>[150]</sup> Ello parece más que probable tanto respecto a la casa de doña Rosita la soltera —también imagen central de la obra— como a la de Bernarda Alba. En apoyo de tal tesis sabemos, por más señas, que a Lorca le habían gustado, aún adolescente, *Peer Gynt* y *El pato silvestre*, y cabe inferir que Gregorio Martínez Sierra, que había estrenado *La casa de muñecas* en el teatro Eslava en 1917, le hablaría de Ibsen.\*

**\* Véanse pp. 185, 189 y 253.**

El tan vilipendiado Jean-Louis Schonberg —seudónimo del barón Louis Stinglhamber— ha comentado, correctamente, que en ninguna obra de Lorca se alude tan amargamente como en ésta a la esclavitud en que todavía se mantenía en la España de los años republicanos a las criadas, a cambio de un infame salario de hambre.<sup>[151]</sup> «Los pobres son como los animales. Parece como si estuvieran hechos con otras sustancias», sentencia Bernarda,<sup>[152]</sup> recordándonos con ello unas declaraciones de Lorca en diciembre de 1934, ya citadas: «Yo siempre seré partidario de los que no tienen nada y hasta la tranquilidad de la nada se les niega».<sup>[153]</sup> En el caso de la Criada de esta obra, Lorca da a entender que, sobre no poseer «nada», tenía que entregarse al recién difunto marido de Bernarda, a quien presta el poeta el apellido de Benavides, muy común en Asquerosa y sus contornos. Ello reflejaría un uso no infrecuente en las casas de los terratenientes, dueños, en ausencia de la reforma agraria que la República fue incapaz de llevar adelante, de gran parte de Andalucía, y representantes, desde la óptica lorquiana, del peor machismo hispánico.

En relación con todo ello hay que destacar la fuerza de Adela, que, digna continuadora de la Novia de *Bodas de sangre*, es indudablemente el personaje femenino más revolucionario de todo el teatro de Lorca. Frente al código del honor, basado en el doblegamiento del individuo ante el criterio de los demás, y en el

derecho del hombre a todas las libertades, mientras la mujer es mera propiedad o esclava («Se les perdona todo», comenta Adela, a lo cual contesta Amelia: «Nacer mujer es el mayor castigo»),<sup>[154]</sup> Adela reivindica el derecho a su propia vida y a su propio cuerpo — «¡yo hago con mi cuerpo lo que me parece!» —,<sup>[155]</sup> ante el deseo de Bernarda de mantener las apariencias y la querencia de «buena fachada y armonía familiar» a toda costa.<sup>[156]</sup> Ella es la única mujer de la casa que grita su protesta cuando el pueblo, colectivamente, quiere matar a la Librada,<sup>[157]</sup> y no nos puede sorprender que, al afirmar su determinación de romper con las normas que se le han impuesto, surja la referencia crística al sacrificio (reforzada por la de la oveja que, antes de que se desencadene la tragedia, lleva la abuela María Josefa en brazos):

Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. Seré lo que él quiera que sea. Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por los que dicen que son decentes, y me pondré delante de todos la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado.<sup>[158]</sup>

Estas palabras, en el contexto en que se escribieron, conllevan todo un programa para la renovación de la vida española. Es, otra vez, el derecho del individuo a amar libremente, según las necesidades de su propio ser: tema fundamental de toda la obra de Lorca, que arranca de su propia angustia de marginado en una sociedad necesitada — como dijo unos meses antes a Cipriano Rivas Cherif— de una revolución, no sólo de las estructuras económicas, sino de las mentalidades.\*

**\* Véase p. 1.086.**

La primera palabra que pronuncia Bernarda Alba en la obra es un grito: «¡Silencio!». Las últimas, asimismo gritadas, afirman una mentira: «Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!». Dos meses después Lorca será definitivamente silenciado por la mentalidad representada por Bernarda Alba, y en seguida el régimen de Franco iniciará una campaña para mantener ocultas las circunstancias de la muerte del poeta granadino, que, con su obra, su persona y su identificación con su pueblo, había merecido el odio de las derechas, especialmente las de su tierra granadina. ¿Se puede dudar que en *La casa de Bernarda Alba* se enfrentaba con la España Negra?

Cuando Margarita Xirgu estrenó la obra en Buenos Aires en 1945, declaró: «Federico García escribió *La casa de Bernarda Alba* porque yo le pedí que, luego de *Doña Rosita*, me diera la oportunidad de encarnar a un ser duro, opuesto a la ternura de la solterona».<sup>[159]</sup> Es posible, pues, que, al ir perfilando el carácter de Bernarda, Federico tuviera muy presentes los recursos de su actriz preferida, a quien, sin lugar a dudas, la obra iba destinada.<sup>[160]</sup> Pero, sea como fuera, Margarita Xirgu, siempre tan identificada con los propósitos de la República y tan radicalmente opuesta al fascismo, se sintió conmovida hasta las raíces al conocer la obra que nunca pudo ver representada su autor, y en la cual, cabe pensarlo, la actriz vería prefigurada la guerra civil y la trágica muerte del poeta.

### **Lorca se sincera con Luis Bagaría**

El 10 de junio —nueve días antes de que el poeta ponga fin a *La casa de Bernarda Alba*— se publica en *El Sol* la que fue, con toda probabilidad, su última entrevista. Se trata de sus declaraciones al catalán Luis Bagaría, uno de los más extraordinarios caricaturistas de la época, pensador profundo y hombre absolutamente comprometido con la democracia. El artículo iba acompañado de una graciosa caricatura del poeta en guisa de querubín alado, que, coronado de aura floral, entrega un clavel al catalán; otra flor la ha colocado Bagaría —¿alusión al *Jardín de las delicias* del Bosco?— en el ano del apuesto niño volante. El hecho de que las contestaciones de Lorca se entregasen por escrito da a éstas una autenticidad a menudo carente en entrevistas anteriores: esta vez, por lo menos, sabemos que estamos oyendo lo que realmente dijo el poeta.

La conversación empieza con una pregunta de Bagaría acerca de la cuestión del arte por el arte. «Ningún hombre verdadero», insiste el poeta, cree ya en tal «zarandaja». «En este momento dramático del mundo —continúa—, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas». Otra vez, pues, se trata del compromiso social del poeta. Compromiso ineludible, dada la «injusticia constante que mana del mundo». Y es la necesidad de comunicación: «Particularmente, yo tengo un ansia verdadera por comunicarme con los demás. Por eso llamé a las puertas del teatro y al teatro consagro toda mi sensibilidad».

Bagaría —a quien Lorca había tratado en Granada, quizá por primera vez, en

1926—<sup>[161]</sup> padece, según le señala el poeta, «una aguda preocupación metafísica», persiguiéndole una «sed de más allá». Y le hace a Lorca unas preguntas que expresan tanto su propia angustia como la del poeta: «A los creyentes que creen en una futura vida, ¿les puede alegrar encontrarse en un país de almas que no tengan labios carnales para besar? ¿No es mejor el silencio de la nada?». Federico le recuerda que la Iglesia predica la resurrección de la carne, no sólo una especie de supervivencia incorpóral. Y dice haber visto, en el madrileño cementerio de San Martín (hoy desaparecido), una inscripción que lo expresaba sucintamente: «Aquí espera la resurrección de la carne D.<sup>a</sup> Micaela Gómez». «Las criaturas —recalca el poeta— no quieren ser sombras».

Luego surge el tema de Granada, y de la toma de 1492. «¿Fue un momento acertado devolver las llaves de tu tierra granadina?», pregunta Bagaría. La respuesta es contundente:

Fue un momento malísimo, aunque digan lo contrario en las escuelas. Se perdieron una civilización admirable, una poesía, una astronomía, una arquitectura y una delicadeza únicas en el mundo, para dar paso a una ciudad pobre, acobardada; a una «tierra del chavico» donde se agita actualmente la peor burguesía de España.

*El Sol* era uno de los periódicos más leídos del país, y no cabe la menor duda de que, en Granada, la «peor burguesía de España», o parte de ella, se enteró de estas palabras.<sup>[162]</sup> Si Lorca dice que la burguesía granadina se «agita» en estos momentos, es porque está informado de los disturbios que está provocando en la ciudad la ultraderecha. Además, siempre ha despreciado el capitalismo granadino, capaz de todos los destrozos y traiciones en aras de unos beneficios seguros. Habría estado de acuerdo con Antonio Machado, quien, muerto Federico, escribiría apenado: «Granada, pienso yo, una de las ciudades más bellas del mundo, y cuna de espíritus ilustres, es también —hay que decirlo— una de las ciudades más beocias de España, más entontecidas por su aislamiento y por la influencia de una aristocracia degradada y ociosa, y de su burguesía irremediabilmente provinciana».<sup>[163]</sup>

En la tajante frase citada, Lorca también se enfrenta intencionadamente con uno de los dogmas primordiales de la España tradicionalista: la superioridad de la cultura cristiana sobre la islámica. La Granada suya, a diferencia de la simbolizada por el palacio de Carlos V o la catedral, es la Granada íntima, recoleta, ausente, la Granada destruida por los Reyes Católicos y sus sucesores.

A continuación, para mayor abundamiento, el poeta insiste en que, para él, hay cosas más importantes que el nacionalismo:

Yo soy español integral, y me sería imposible vivir fuera de mis límites geográficos; pero odio al que es español por ser español nada más. Yo soy hermano de todos y execro al hombre que se sacrifica por una idea nacionalista abstracta por el solo hecho de que ama a su patria con una venda en los ojos. El chino bueno está más cerca de mí que el español malo. Canto a España y la siento hasta la médula; pero antes que esto soy hombre del mundo y hermano de todos. Desde luego no creo en la frontera política.<sup>[164]</sup>

En definitiva, la entrevista, muy bien orquestada, revela con claridad la postura de Lorca en las últimas semanas antes de que la sublevación militar suma a España en la guerra civil.

Pero hay más. Una carta en relación con la entrevista, dirigida por Federico a su gran amigo el musicólogo y crítico Adolfo Salazar, redactor de *El Sol*, demuestra que, a pesar de la identificación del poeta con el Frente Popular, creía ya conveniente hablar con prudencia acerca de las cuestiones políticas imperantes. Bagaría le había hecho una pregunta directa sobre el fascismo y el comunismo, y el poeta, después de entregar sus respuestas, había empezado a sentir inquietud por el contenido de este apartado. A Salazar le pide ahora un favor:

Me gustaría que si tú pudieras, y sin que lo notara Bagaría, quitaras la pregunta y la respuesta que está en una página suelta escrita a mano, página 7 (bis), porque es un añadido y es una pregunta sobre el fascio y el comunismo que me parece indiscreta en este preciso momento, y además está ya contestada antes.<sup>[165]</sup>

La prudencia y la discreción eran cualidades muy apreciadas por Lorca. Pero ¿por qué esta supresión? Probablemente se relacionaba con las presiones que en estos momentos recibía el poeta para que se acercara más a los comunistas, e incluso sacara el carné. Presiones que le llegaban especialmente a través de la dominante personalidad de María Teresa León, compañera de Rafael Alberti.<sup>[166]</sup>

Lorca, neta y claramente antifascista, no era, ni pensaba ser nunca, comunista, tal vez influido en ello por su admirado Fernando de los Ríos. José Luis Cano ha recordado que un día, poco antes de la guerra, estando en casa del poeta, éste se negó a firmar un manifiesto comunista, explicando que no quería apoyar públicamente al partido.<sup>[167]</sup> Además, al mismo Cano le confirmará después Vicente Aleixandre que, en los últimos momentos antes de salir para Granada, estaba algo

molesto por la insistencia que consideraba abusiva de sus amigos comunistas, entre ellos Rafael Alberti.<sup>[168]</sup>

La carta a Adolfo Salazar evidencia que Lorca ya pensaba volver brevemente a Granada en el primer tercio de junio. «Me voy dos días para despedirme de mi familia», le confía a su amigo. La noticia se confirma en el diario de Morla Lynch. Puesto que los padres del poeta están todavía en Madrid, parece claro que Federico se está refiriendo a su hermana Concha, casada con Manuel Fernández-Montesinos, y a sus sobrinos Manuel, Vicenta («Tica») y Concha. Pero ¿para *despedirse*? El diario de Morla tiende a confirmar que el poeta ha tomado finalmente, después de muchas vacilaciones, la decisión de cruzar pronto el Atlántico, para reunirse en México con Margarita Xirgu.<sup>[169]</sup>

La actriz, por su parte, recordaba en 1937 que Federico le había mandado un cable en el cual le anunciaba su salida inmediata para México —cable cuya fecha desconocemos—,<sup>[170]</sup> y, según le contó Francisco García Lorca al poeta Juan Larrea, cuando su hermano volvió a Granada tenía el pasaje de México en el bolsillo.<sup>[171]</sup> Todo parece coincidir, pues, en que Lorca estaba decidido a embarcar ya. No obstante, demoró la partida, y no hay pruebas de que volviera a Granada aquel junio para despedirse de sus familiares.<sup>[172]</sup>

### **Las últimas semanas del poeta en Madrid**

Para el 30 de junio la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura, filial española —a la que pertenece Lorca— de la organización internacional antifascista, prepara un homenaje en el teatro Español a Máximo Gorki, muerto unas semanas antes. La Alianza manda un telegrama de condolencia al Gobierno y pueblo rusos, firmado por Alberti, Ricardo Baeza, César Arconada, María Teresa León, Raúl Sender, Wenceslao Roces y Lorca.<sup>[173]</sup> La prensa anuncia la participación del poeta granadino en el acto, al lado de Dolores Ibárruri y otras destacadas figuras de la izquierda, pero no aparece, tal vez temiendo que se trate de una «encerrona» política.<sup>[174]</sup>

Dos noches antes, el 28 de junio, había participado en la madrileñísima verbena de San Pedro y San Pablo, acompañado de algunos de sus mejores amigos —entre ellos Rafael Rodríguez Rapún, Pepe Caballero, Adolfo Salazar y Eduardo



Ugarte—, para festejar la recuperación de una cornada de Pepe Amorós, quien desde la muerte de Ignacio Sánchez Mejías es el torero del grupo.<sup>[175]</sup> Queda un magnífico testimonio fotográfico de la juerga, en el cual se aprecia a un Lorca radiante que acaricia con su mano derecha la frente de Rapún.

En cuanto al último manifiesto político firmado por Lorca, se publicó el 4 de julio de 1936. Se trata de una «enérgica protesta» dirigida al dictador Salazar por el Comité de Amigos de Portugal.<sup>[176]</sup>

Día tras día Lorca seguía leyendo *La casa de Bernarda Alba* a sus amigos. Estaba cada vez más entusiasmado con la obra, y con la reacción de sus oyentes. Incluso preparaba dibujos de los decorados, que mostraba a José Caballero.<sup>[177]</sup>

Entre los que escuchan *La casa de Bernarda Alba* de labios del autor está el escritor Hans Gebser, traductor al alemán de los poetas de la «Generación del 27», que ha empezado a verter al español, con la ayuda de Lorca, la conocida obra de Franz Wedekind, *Despertar de primavera*. Federico regala a Gebser trece dibujos de corte surrealista que éste publicará en 1949 con un comentario de orientación psicoanalítica.<sup>[178]</sup>

Unos días antes del 9 de julio la lectura tiene lugar en el piso de Fernando y Gloria de los Ríos, y está presente el sobrino del primero, el joven poeta Francisco Giner de los Ríos, hijo de Bernardo Giner de los Ríos, ministro de Comunicaciones, que siente por la persona y la obra de Federico una admiración sin límites. Después, Giner y otros van con Federico a La Ballena Alegre, que, como siempre, tiene su cuota de falangistas. En un momento de la conversación, un pariente de Francisco, estudiante de psiquiatría, le pregunta a Lorca: «Oye, ¿cómo es posible que tú, siendo maricón, sepas escribir tanto de los problemas de las mujeres?». Lorca, «rojo de indignación», luego pálido, asesta un violento golpe con su puño sobre la mesa de mármol. «¡Porque yo soy más completo que tú! —exclama—. ¡Cuando tú te hayas acostado con tantas mujeres como yo...!» La escena quedó grabada en la memoria del joven Giner de los Ríos, que cuando volvió a su casa fue duramente reprendido por su padre por haber estado en un lugar frecuentado por tantos fascistas. El ministro había sido informado por la policía que vigilaba el local de la presencia allí de su hijo.<sup>[179]</sup>

Otra lectura de *La casa de Bernarda Alba* tiene lugar en el piso de Encarnación López Júlvez, *la Argentinita*, y su hermana Pilar, quienes el 7 de julio —después de una gira triunfal por Buenos Aires, Santiago de Chile, Lima, Bogotá, Puerto Rico, Cuba y México— han desembarcado en Santander. Pilar López, que no estuvo

presente en la lectura, ha recordado que, al volver a casa, encontró a su hermana emocionadísima con lo que había oído. Cuando Miguel Pérez Ferrero entrevista estos días a Encarnación —la conversación se publica el 9 de julio—, Federico está presente. *La Argentinita* anuncia que *Los títeres de cachiporra* es uno de los tres ballets españoles que cuenta montar aquel otoño en Madrid. Se trata, sin duda, de la obra musicada por el compositor Federico Elizalde, y que ahora el poeta ha retirado, por lo visto, a Carmen Díaz, a cuyo homenaje, además, celebrado el 19 de junio, no hay constancia de que acudiera.<sup>[180]</sup>

Una noche —tal vez el 9 de julio— cena en casa de Carlos Morla Lynch. Está presente Fernando de los Ríos, que se muestra «visiblemente inquieto», según el diplomático chileno. «El Frente Popular se disgrega —asegura el ex ministro— y el fascismo toma cuerpo. No hay que engañarse. El momento actual es de gravedad extrema e impone ingentes sacrificios». Don Fernando no podía por menos de estar al tanto de los rumores que circulaban, cada vez con mayor intensidad, acerca del golpe de estado que estarían tramando los conspiradores militares, y a los que el presidente del Consejo, Santiago Casares Quiroga, se empeñaba en no prestar importancia, pese a la información que recibía diariamente al respecto. En cuanto a los «ingentes sacrificios» que imponía la situación, si es que realmente pronunció De los Ríos tales palabras, Morla no los puntualiza.

Federico llega con algún retraso. Desde hace varios días su familia está muy inquieta porque se ha anunciado en la prensa que el secretario de la Legación de España en El Cairo, que no es sino Francisco García Lorca, ha sido herido de un tiro de revólver mientras nadaba en una piscina cerca de las pirámides. Pero resulta que la noticia es falsa, y el poeta entra ahora, estrepitosamente, con un telegrama en la mano, para dar la buena nueva. A pesar de ello, no despliega esta noche su habitual vitalidad:

Pero Federico hoy ha hablado poco; se halla como desmaterializado, ausente, en otra esfera. No está como otras veces, brillante, ocurrente, luminoso, pletórico de confianza en la vida y rebosante de optimismo.

Por fin murmura su profesión de fe habitual: «El es del partido de los pobres». Pero esta noche —como pensando en alta voz— agrega una frase más: «Él es del partido de los pobres... *pero de los pobres buenos*».

Y, no sé por qué, su voz me parece distinta —como lejana— al pronunciar estas palabras.<sup>[181]</sup>

«Los pobres buenos»: a Lorca le horrorizaba la violencia, y en modo alguno podía aprobar los actos de vandalismo que, en nombre de la revolución o del antifascismo, se cometían entonces en Madrid. Puede ser que la anotación de Morla Lynch (ya sabemos que se trata de un diario retocado, no siempre fiable) refleje esta preocupación.

Santiago Ontañón, por otra parte, ha recordado su último encuentro con Lorca, en una cervecería del pasaje de Matheu, entre la calle de la Victoria y la de Espoz y Mina. Allí estaban reunidos con Federico, además del jovial decorador santanderino, Rafael Rodríguez Rapún, el capitán Iglesias, Jacinto Higuera y otros amigos. De repente la gente empezó a gritar que se quemaba el teatro Español. Pero resultó que no se trataba del teatro, sino de la cercana iglesia de San Ignacio de Loyola. Cuenta Ontañón:

Recuerdo que nos quedamos mirando la cosa, aunque no nos acercamos hacia la iglesia porque había mucha gente. Y allí empezamos a decir: «¡Qué barbaridad! ¿Cómo pueden hacer esto?». Estaba Madrid entonces muy inquieto, y se notaba que iba a pasar algo.

Entonces nos fuimos separando, y yo recuerdo que me quedé con Federico. Íbamos bajando por la calle del Príncipe y al llegar al sitio donde hay dos mojones de piedra, pues sobre uno de éstos, como si eso fuera un monumento a la memoria mía, ¿no?, me despedí de él. «¡Qué barbaridad! ¡Qué barbaridad!», me dice. «Esto se va a armar. ¡Me voy a Granada!». «Pero, ¿por qué te quieres ir a Granada?», le contesté. «Estás mejor aquí en Madrid, pase lo que pase». «No, no, yo en Granada tengo amigos. Me voy, me voy». Y nos despedimos. Y Federico decía: «¡Pobrecitos obreros, ay, pobrecitos obreros!», y se marchó hacia la calle de Echegaray. Ésta fue la última vez que le vi.<sup>[182]</sup>

Parece ser que otros amigos le aconsejaban por estos días que se quedara en Madrid. El 11 de julio cenó en casa de Pablo Neruda. Allí estaba Fulgencio Díez Pastor, diputado socialista por Extremadura. La situación política le preocupaba extremadamente a Fulgencio. Aquella misma tarde un grupo de falangistas se había apoderado de Radio Valencia, anunciando la inminente revolución nacional-sindicalista.<sup>[183]</sup> Y sin que ninguno de los presentes lo pudiera saber, ya había despegado en Londres, rumbo a Canarias, el *Dragon Rapide* que iba a llevar al general Franco a Marruecos para ponerse a la cabeza del Ejército rebelde en África.<sup>[184]</sup> Los días de paz estaban ya contados. Planeado el golpe militar para el 10 de julio, otra vez se había aplazado, debido principalmente a problemas de coordinación con los carlistas.<sup>[185]</sup> Hay otras vacilaciones, y finalmente se toma el

acuerdo de que el levantamiento empiece en Marruecos el 17 de julio.

Lorca intuye que Fulgencio Díez Pastor sabe cosas que, como diputado, prefiere no decir, y le asedia a preguntas. ¿Qué podía ocurrir? Y él, ¿qué debía hacer? «¡Me voy a Granada!», exclamaría finalmente. Díez Pastor opinaba que sería más sensato quedarse en Madrid. Pero el poeta se obstinó.<sup>[186]</sup> Se ha dicho que el escritor falangista Agustín de Foxá le dio el mismo consejo: «Si tú quieres marcharte, no vayas a Granada, sino a Biarritz». A lo cual contestaría Federico: «¿Y qué haría yo en Biarritz? En Granada, trabajo».<sup>[187]</sup>

No se sabe en qué fecha, pero pocos días antes de salir para Granada, Lorca leyó para unos amigos en el restaurante Buenavista, cerca de su casa en la calle de Alcalá, el texto definitivo de *El público*, escrito a máquina en papel tamaño folio, con numerosas correcciones. De creer a Rafael Martínez Nadal, de quien procede esta información, el poeta dijo después de la lectura: «Es el tipo de teatro que quiero imponer cuando termine la trilogía bíblica que estoy preparando».<sup>[188]</sup> El testimonio concuerda con lo que se sabe por otra fuente de los proyectos de Lorca para el otoño. Después del estreno madrileño por la Xirgu de *Doña Rosita la soltera*, en cuyo éxito confiaba, como ya se ha señalado, el poeta había prometido auspiciar el de *Así que pasen cinco años* por el Club Teatral Anfistora.<sup>[189]</sup>

Por estas mismas fechas se presenta en el despacho de la revista y editorial Cruz y Raya (Bartolomé Mitre, 5), para ver a José Bergamín, sin duda en relación con la edición de *Poeta en Nueva York*, libro que éste, con Manuel Altolaguirre, lleva varios meses preparando para la imprenta.<sup>[190]</sup> Pero Bergamín no está, y el poeta deja una nota garrapateada en papel de la editorial: «He estado a verte y creo que volveré mañana». Pero no volverá.<sup>[191]</sup>

El domingo 12 de julio, a las nueve y media de la noche, unos pistoleros, probablemente carlistas, matan al teniente José Castillo, de la Guardia de Asalto, hombre de izquierdas que ha actuado con firmeza contra los fascistas. A la madrugada siguiente es asesinado en represalia, por amigos de Castillo, el diputado José Calvo Sotelo, jefe de los monárquicos y líder visible (Primo de Rivera sigue en la cárcel) de las fuerzas antidemocráticas que quieren imponer en España un estado corporativista. Es el mártir que esperaban los rebeldes militares, y el crimen será utilizado posteriormente para justificar el alzamiento contra el Gobierno del Frente Popular.<sup>[192]</sup>

Es casi con toda seguridad esta misma noche del 12 al 13 de julio cuando Federico lee por última vez *La casa de Bernarda Alba*. La velada tiene lugar en casa del

doctor Eusebio Oliver Pascual, en la calle de Lagasca, número 28. La esposa de este médico tan atento para con los poetas se llama Carmela, y Lorca, antes de irse a Granada, quiere festejar la onomástica de ésta —16 de julio, la Virgen del Carmen— con una lectura íntima de su nueva obra.

En la reunión están, entre otros, los poetas Dámaso Alonso (calvo ya, aunque todavía no académico), Jorge Guillén y Pedro Salinas, el crítico literario Guillermo de Torre, el diplomático Semprún Gurrea y el ex residente y futuro banquero Emilio Gómez Orbaneja. Dámaso Alonso ha recordado que al salir de la casa se hablaba de «uno de los muchos escritores que por entonces ya estaban entregados a actividades políticas». De acuerdo con este testimonio, Federico comentó: «¿Has visto, Dámaso, qué lástima? ¡Ya no va a hacer nada!... Yo nunca seré político. Yo soy revolucionario, porque no hay verdaderos poetas que no sean revolucionarios. ¿No lo crees tú así? Pero político, ¡no lo seré nunca!». <sup>[193]</sup> Hay que suponer que estas palabras, citadas hasta la saciedad por quienes propugnan el «apoliticismo» de Lorca, expresaban tan sólo la resolución por parte del poeta de no militar jamás en un partido político determinado. En declaraciones muy posteriores, Dámaso Alonso, ya viejo, añadiría que Lorca incluyó en aquella ocasión a Cristo entre los poetas revolucionarios, comentando que Lorca «tenía una tendencia hacia las partes revolucionarias de España, pero no pertenecía a la pérdida de la libertad que significaba cualquier partido político». <sup>[194]</sup>

El asesinato de Calvo Sotelo, llevado a cabo en las primeras horas del 13 de julio, produce en Lorca una profunda inquietud. «Cuando le vi por última vez, en Madrid, estaba, literalmente, espantado —escribe Juan Gil-Albert—. El asesinato de Calvo Sotelo pareció indicarle que el fin se acercaba. “¿Qué va a pasar?”, me dijo, como quien conocedor intuitivo de los suyos espera lo peor». <sup>[195]</sup>

Lorca decidió abandonar la capital sin demora. Buena parte de aquella tarde la pasó en compañía de Rafael Martínez Nadal, quien le llevó a comer en su casa y luego a tomar café en Puerta de Hierro, en las afueras de Madrid. Allí, según Martínez Nadal, Federico exclamó repentinamente: «Rafael, estos campos se van a llenar de muertos. Está decidido. Me voy a Granada y sea lo que Dios quiera».

En el taxi, Lorca evoca para Nadal el final del segundo acto de *La destrucción de Sodoma*, obra que espera terminar pronto. «“¡Qué magnífico tema! —resumía—; Jehová destruye la ciudad por el pecado de Sodoma y el resultado es el pecado del incesto. ¡Qué gran lección contra los fallos de la justicia, y los dos pecados, qué manifestación de la fuerza del sexo!”». <sup>[196]</sup>

En el piso de la calle de Alcalá, donde ya sólo vive Federico —el 5 de julio sus padres han vuelto a Granada, su hermana Isabel está pasando una temporada en la Residencia de Señoritas de la calle de Miguel Ángel, 8, y su hermano Francisco sigue en El Cairo—,<sup>[197]</sup> Nadal ayuda al poeta a preparar sus maletas. Terminada la tarea, Lorca —siempre de acuerdo con el relato de aquél— le entrega un paquete: «Toma. Guárdame esto. Si me pasara algo lo destruyes todo. Si no, ya me lo darás cuando nos veamos». El paquete, que Nadal abrirá aquella noche, contiene, además de «papeles personales», el borrador del drama *El público*. Enterado de la muerte del poeta, decidirá no destruir éste («El encargo de destruirlo todo no podía aplicarse a este manuscrito»). Pero, ¿los «papeles personales»? ¿Se destruyeron? Es algo que el depositario no ha aclarado, como tampoco la naturaleza de dichos documentos.<sup>[198]</sup>

Unos años antes, como hemos visto, Lorca le había hecho a Philip Cummings un encargo parecido. Y Cummings respetó la voluntad del poeta al destruir el contenido del paquete a él confiado. Delicada decisión, de todas maneras. De haber acatado Nadal la voluntad de Lorca, hoy no se conocería una de las obras lorquianas más revolucionarias, jamás montada en vida del poeta y sólo publicada cuarenta años después de su muerte.

Antes de trasladarse con Nadal a la estación de Atocha, parece ser que Lorca visitó a su antiguo maestro Antonio Rodríguez Espinosa, para darle un sablazo. Ello se explica en vista de la ausencia de los padres del poeta. Según Rodríguez Espinosa, Lorca le dijo: «Hay visos de tormenta y me voy a mi casa, donde no me alcancen los rayos».<sup>[199]</sup> También se despidió de su hermana Isabel y de la gran amiga de ésta, Laura de los Ríos, en la Residencia de Señoritas, abrazándolas mientras Martínez Nadal le esperaba en el taxi.<sup>[200]</sup>

Poco después los dos amigos llegan a la estación de Atocha. Instalado en su compartimento, Lorca recibe un susto, que en 1963 será descrito así por Martínez Nadal:

Alguien pasó por el pasillo del coche cama. Federico, volviéndose rápidamente de espaldas, agitaba en el aire sus dos manos con los índices y meñiques extendidos:

—¡Lagarto, lagarto, lagarto!

Le pregunté quién era.

—Un diputado por Granada. Un gafe y una mala persona.

Claramente nervioso y disgustado, Federico se puso en pie.

—Mira, Rafael, vete y no te quedes en el andén. Voy a echar las cortinillas y me voy a meter en cama para que no me vea ni me hable ese bicho.<sup>[201]</sup>

Sobre la identidad de aquel diputado siniestro no tenemos indicio alguno. Y, de todas maneras, puesto que parece tratarse de un individuo de derechas, éste sería ex diputado, ya que en la segunda vuelta de las elecciones granadinas, celebrada en mayo, no había salido elegido ningún representante de la oposición.

Antes de irse Martínez Nadal, Federico dedica algunos ejemplares de sus libros para que aquél los eche al correo. Luego, es la despedida. «Nos dimos un rápido abrazo y por primera vez dejaba yo a Federico en un tren sin esperar la partida, sin reír ni bromear hasta el último instante».

El relato de Rafael Martínez Nadal, publicado veintisiete años después del «último día» de Lorca en Madrid y basado, no en un diario, como el autor da a entender, sino en recuerdos, no se puede considerar un documento totalmente fiable. Llama la atención, por ejemplo, la falta de referencias a Rafael Rodríguez Rapún, con quien, según los pocos indicios recuperables, el poeta seguía manteniendo una relación íntima. ¿No se despidió de Rapún? ¿Dónde? ¿Qué se dijeron? ¿Contaban con verse pronto en Madrid, antes de que Lorca saliera para México? Nada sabemos al respecto.

Aquella noche Federico era esperado en casa de Carlos Morla Lynch. No apareció. Estaba presente Luis Cernuda, quien recordaría en 1938, desde el exilio de Londres, que alguien entró finalmente y anunció que ya no valía la pena esperar más: acababa de dejar al poeta en el tren de Granada. Se trataba, con toda probabilidad, de Rafael Martínez Nadal.<sup>[202]</sup>

A la mañana siguiente, 14 de julio, Lorca se encontraba de vuelta en la Huerta de San Vicente.

## EL CALVARIO DE UN POETA

**En la Huerta de San Vicente**

En la Granada a la cual vuelve el poeta ha habido, desde las elecciones de febrero, constantes disturbios, provocaciones y huelgas. Los resultados de aquellos comicios, que ganaron las derechas, habían sido debatidos en las Cortes y finalmente anulados, convocándose nuevas elecciones para el 3 de mayo. Entonces, contrariamente a la situación en enero y febrero, las circunstancias estaban claramente a favor del Frente Popular —ya no cabían las anteriores coacciones de las derechas—, y ante la imposibilidad de llevar a cabo una campaña medianamente eficaz, éstas, hostigadas en sus actos de propaganda, prácticamente se retiraron, dejando sin oposición a los candidatos de la coalición de izquierdas, que esta vez arrollaron. A partir de este momento las derechas granadinas no tenían representación alguna en las Cortes, situación altamente insatisfactoria que tendía a favorecer la conspiración.<sup>[1]</sup>

La Falange granadina, pequeña pero decidida, se empeñó durante estos meses en abonar el terreno para el duro enfrentamiento que se aproximaba. Esta organización, poco importante antes de febrero de 1936, experimentaba ahora un considerable auge a nivel nacional debido al fracaso electoral de Gil Robles y la poderosa coalición que dirigía éste, la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA), y en Granada, como en otras ciudades, se sentía confiada ante el panorama que se abría. A principios de marzo, después de una imponente manifestación de izquierdas, su local había sido quemado por las masas —así como los de Acción Popular y Acción Obrerista (ambos de la CEDA), los talleres del periódico católico *Ideal*, varios cafés «burgueses», dos iglesias del Albaicín y hasta el teatro Isabel la Católica—, y la organización había reaccionado con violencia, tiroteando al día siguiente a un grupo de obreros y provocando así una huelga general en la ciudad. Crear tantos disturbios callejeros como pudiera era la



consigna de la Falange, que esperaba ávidamente el momento de arremeter de frente contra la democracia republicana.<sup>[2]</sup>

La Falange granadina está en estrecho contacto con los conspiradores militares de la guarnición, el más importante de los cuales, en los últimos días, es el comandante José Valdés Guzmán, «camisa vieja» de la organización dirigida por José Antonio Primo de Rivera. Tres días antes de volver Lorca a Granada había tomado posesión de la comandancia militar de la provincia el general Miguel Campins Aura. Valdés y los otros oficiales conspiradores se dieron cuenta inmediatamente de que este distinguido militar, aunque amigo de Franco, era republicano convencido, y de que en absoluto podían contar con su apoyo. El hecho de ser el general un recién llegado a Granada, y de no conocer a sus oficiales, será crucial al producirse la sublevación, y Campins se quedará atónito cuando caiga en la cuenta de lo que está ocurriendo.<sup>[3]</sup>

En cuanto al gobernador civil, César Torres Martínez, gallego joven y afable, lleva sólo un mes en Granada, donde apenas conoce a nadie.<sup>[4]</sup>

Cuando Lorca llega a la Huerta de San Vicente en la mañana del 14 de julio, se encuentra con que se acaba de instalar allí un teléfono. Al poco rato le llama su amigo Constantino Ruiz Carnero, director de *El Defensor de Granada*, para darle la bienvenida.<sup>[5]</sup> Al día siguiente, en primera plana, el periódico anuncia la llegada del poeta, y puntualiza: «El ilustre autor de *Bodas de sangre* se propone pasar una breve temporada con sus familiares». El detalle de la *brevidad* llama la atención, y hace pensar que Lorca sigue pensando en reunirse pronto con Margarita Xirgu en México, lo que comunicaría a Ruiz Carnero.

*Ideal* (que ha reaparecido el 1 de julio) y *El Noticiero Granadino* también anuncian la llegada de Lorca a Granada.<sup>[6]</sup>

Para nadie, pues, es un secreto la presencia en la ciudad del famoso poeta.

Además, la llegada del padre de Federico a Granada también se había anunciado en *El Defensor* algunos días antes.<sup>[7]</sup> Don Federico y su esposa habían viajado solos desde Madrid. Francisco, como ya se ha indicado, estaba entonces destacado en El Cairo como secretario de la Legación de España, e Isabel, la hija menor de la familia, esperaba en la capital la concesión de una plaza de catedrática de segunda enseñanza, pues ya había superado los exámenes para obtenerla.<sup>[8]</sup> En la Huerta los padres están rodeados de su hija Concha, esposa del doctor Manuel Fernández-Montesinos —desde el 10 de julio alcalde socialista de Granada—, y de

sus tres nietos, Vicenta (*Tica*), Manuel y Concha. A su yerno le ven menos: Fernández-Montesinos, muy atareado estos días, permanece en la ciudad, quedándose normalmente a dormir en su casa de la calle de San Antón, esquina a la estrecha calle de Puente de Castañeda, a dos pasos de Puerta Real.

Federico ocupa su habitación de siempre en el primer piso, donde preside su mesa el cartel de La Barraca, diseñado por Benjamín Palencia, y desde cuyo balcón puede ver las choperas de la Vega, la Torre de la Vela y, allí arriba, las cumbres de Sierra Nevada. Tenemos pocas noticias sobre sus actividades durante los seis días que precedieron al alzamiento de la guarnición granadina, pero es seguro que fue a menudo al centro y que le vio allí mucha gente.

Un día su viejo amigo Miguel Cerón se encuentra con él en la calle. Unas chicas se acercan y piden una ayuda para Socorro Rojo Internacional. Lorca les da algo y le murmura a Cerón: «¿Qué te parece si hacemos un viaje a Rusia?». Cerón nunca le volvería a ver.<sup>[9]</sup> Otro día Lorca lee *La casa de Bernarda Alba* ante unos amigos en el albaicinerio carmen de Alonso Cano, propiedad de Fernando Vílchez. Allí, quince años antes, había conocido por primera vez a Manuel de Falla. Lorca, que ha dejado en Madrid el manuscrito de la obra, entrega a Vílchez la copia mecanografiada utilizada para la lectura. Una copia de ésta, hecha a su vez por el escritor granadino José Fernández Castro, será mandada después de la guerra a los familiares del poeta, ya en América, y servirá para el estreno de la obra en 1945 por Margarita Xirgu en Buenos Aires.<sup>[10]</sup>

Cada 18 de julio los García Lorca solían celebrar en la Huerta, con gran jolgorio, la festividad de san Federico. Este año, sin embargo, acuden menos amigos y familiares que de ordinario. La tarde anterior ha estallado una sublevación militar en Marruecos, y esta mañana el general Franco ha lanzado desde las emisoras de Canarias el llamamiento en que anuncia el Movimiento Nacional y pide la colaboración de todos los «españoles patriotas».<sup>[11]</sup>

Entre el 18 de julio, cuando Sevilla cae en manos del general Queipo de Llano, y el 20, fecha en que la guarnición granadina sale a la calle, las fuerzas izquierdistas de Granada no lograron unirse para conjurar el peligro que se cernía sobre la ciudad. Ni el general Campins ni el gobernador civil Torres Martínez parecen darse cuenta de la gravedad de la situación, y ambos creen en la lealtad de la guarnición. Pese a la demanda de los obreros de que se distribuyan armas para asaltar los cuarteles o defenderse contra las tropas si éstas se rebelan, no se reparte ni una escopeta: son órdenes tajantes del Gobierno. Éste, que da la impresión de temer más una revolución obrera que un golpe fascista, sólo accederá a distribuir armas

cuando ya es demasiado tarde.<sup>[12]</sup>

Reina en Granada una confusión casi total, a la cual contribuyen no poco las arengas del general Queipo de Llano desde Unión Radio de Sevilla, mezcla de verdades y mentiras adobadas de feroz virulencia. Finalmente, en la tarde del 20, los oficiales detienen al ingenuo Campins y la guarnición, apoyada por la Guardia Civil, la Guardia de Asalto y los falangistas, se lanza a la calle, apoderándose sin dificultades y sin bajas propias de todo el centro de la ciudad, incluido el Gobierno Civil. Sólo en el escarpado barrio del Albaicín hay resistencia, que durará hasta el día 23, cuando batidos por cañones desde el cubo de la Alhambra y otros puntos, y atacados por aviones, los últimos focos se rinden.<sup>[13]</sup>

La represión empieza en seguida y se instaura en Granada, deliberadamente, un régimen de terror, agudizado por el hecho de encontrarse la ciudad rodeada de territorio republicano y apta, teóricamente, para ser recuperada por el Gobierno en cualquier momento. Los fusilamientos y «paseos» están a la orden del día y adquirirán, durante agosto, un ritmo frenético y ascendente.<sup>[14]</sup>

Todo ello se sabe en la Huerta de San Vicente, donde la misma tarde del 20 de julio los García Lorca se enteran de que entre los detenidos en la cárcel Provincial se encuentra Manuel Fernández-Montesinos, arrestado en su despacho del ayuntamiento.<sup>[15]</sup>

Gracias al descubrimiento de un documento del poeta Luis Rosales, así como de una nota publicada en *Ideal*, además de los recuerdos orales de varios testigos recogidos por diversos investigadores durante más de veinte años, es posible reconstruir con bastante fidelidad lo ocurrido en la Huerta de San Vicente a partir de aquellos momentos.<sup>[16]</sup>

Tenemos, en primer lugar, el testimonio de Angelina Cordobilla González, niñera de los hijos de Concha García Lorca, que se encontraba entonces con la familia en la Huerta. En 1966 Angelina recordaba el terror del poeta cuando los aviones republicanos lanzaban, por la madrugada, bombas sobre Granada (bombas poco eficaces, que sin embargo causaron más de una muerte entre la población civil). En estas ocasiones, Concha y sus hijos, con Angelina, se metían debajo del piano de cola de Federico. Solía bajar con ellos el poeta, en albornoz. «Angelina, me da mucho miedo, yo me meto con vosotros, que me da mucho miedo», decía. Y preguntaba insistentemente: «Si me mataran a mí, ¿lloraríais vosotros mucho?». A lo cual Angelina le contestaba: «¡Ande usted, que siempre está usted con lo mismo!».<sup>[17]</sup>

Eduardo Rodríguez Valdivieso, que había estado presente en la Huerta el 18 de julio, festividad de san Federico, logró visitar la finca varias veces después de iniciado el alzamiento militar. Ha recordado que una tarde Federico bajó de su habitación después de dormir la siesta y les contó que acababa de tener una pesadilla sumamente inquietante. Había soñado que, tumbado en el suelo, estaba rodeado de un grupo de enlutadas mujeres —vestidos negros, velos negros— que enarbolaban unos crucifijos, también negros, con los cuales le amenazaban. Rodríguez Valdivieso miró a la madre del poeta mientras escuchaba el escalofriante relato de su hijo: su expresión revelaba una honda angustia.<sup>[18]</sup>

Finalmente llega una primera indicación de peligro. El 6 de agosto se presenta en la Huerta una escuadra de Falange al mando del capitán de Artillería Manuel Rojas Feigespán. Se trata del siniestro individuo condenado en 1934 a veintidós años de cárcel por su actuación en la matanza de anarquistas en el pueblo gaditano de Casas Viejas, cuando diez campesinos fueron quemados vivos y otros tantos fusilados. Rojas estaba confinado en Motril cuando empezó el Movimiento. Se escapó entonces y logró llegar a Granada, donde, nombrado jefe de milicias de la Falange, empezó a desempeñar un papel activísimo en la represión. En la Huerta lleva a cabo un registro. ¿En busca de qué? Por estos días se rumoreaba que Lorca tenía allí una emisora con la cual estaría en contacto con los rusos, nada menos. Tal vez se trataba de buscar el improbable aparato, pero no lo sabemos. De todas maneras no se encontró nada vituperable y no hubo cargos contra el poeta.<sup>[19]</sup>

El día siguiente, 7 de agosto, llegó a la Huerta, huyendo de Granada, el arquitecto Alfredo Rodríguez Orgaz, amigo de Lorca. El joven, madrileño de nacimiento, había sido arquitecto municipal de Granada hasta poco antes de la sublevación. El 20 de julio se había personado en el ayuntamiento, donde, en vista de lo que pudiera ocurrir en la ciudad, ofreció sus servicios al alcalde. Pero Manuel Fernández-Montesinos todavía confiaba en la lealtad de la guarnición granadina y explicó que por el momento no le necesitaba. El arquitecto salió casualmente por la puerta trasera del ayuntamiento. Después supo que en aquellos mismos instantes una tropa entraba por la puerta principal.

Temiendo por su vida, Rodríguez Orgaz se escondió varios días en su casa, luego en la del ausente rector de la Universidad de Granada, Salvador Vila, que sería fusilado poco tiempo después. Informado de que ya se ejecutaba a la gente de izquierdas, el arquitecto decidió pedirle ayuda al padre de Lorca. Llegó a la Huerta, lo más sigilosamente posible, a la hora del almuerzo. Don Federico le prometió que aquella misma noche dos amigos suyos, campesinos, le llevarían a Sierra Nevada y le pasarían a la zona republicana.

En cuanto a Federico, estaba optimista. Rechazó la idea de acompañar a Rodríguez Orgaz y, animado por un reciente discurso radiofónico de Indalecio Prieto, le aseguró que todo terminaría pronto, y que Granada, rodeada de territorio republicano, no tardaría en volver a la normalidad.

A pesar del sigilo de Rodríguez Orgaz, los facciosos se habían enterado de su salida de la ciudad. Mientras charlaba con los García Lorca, alguien dio el aviso de que se aproximaban unos coches por el sendero que conducía a la finca. Tuvo justo el tiempo para desaparecer detrás de la Huerta, donde se escondió debajo de unas matas. Allí esperó hasta el anochecer, y, sin atreverse a regresar a la Huerta, se dirigió a campo traviesa hasta Santafé, todavía en manos republicanas, llegando finalmente a Málaga. Recordando aquel episodio, Rodríguez Orgaz ha insistido en que, cuando vio a Federico, el poeta no temía por su vida ni sospechaba que le pudiesen molestar.<sup>[20]</sup>

El grupo que llegó a la Huerta buscaba, efectivamente, a Rodríguez Orgaz. Al no encontrarlo, ni indicios de que hubiera estado allí, los hombres se fueron, por lo visto sin amenazar a la familia, aunque acerca de la visita nuestra información es prácticamente nula.<sup>[21]</sup>

Dos días después, el 9 de agosto, llegó otro grupo a la Huerta, al mando esta vez de un sargento retirado de la Guardia Civil, que buscaba a los hermanos de Gabriel Perea Ruiz, casero de la finca, inculpados —erróneamente— de haber matado el 20 de julio a dos personas en Asquerosa. Una breve información acerca de este episodio se publicó al día siguiente en *Ideal*.<sup>[22]</sup>

Varios testimonios concuerdan en que la mayoría de los miembros del último grupo procedían de Asquerosa y del cercano Pinos Puente, y que entre ellos se encontraban Enrique García Puertas, conocido como *el Marranero*, cuñado de los hombres matados en Asquerosa, y dos terratenientes del mismo pueblo, Horacio y Miguel Roldán Quesada, pertenecientes a la CEDA, con quienes el padre del poeta había tenido varios roces. Concretamente, aún se habla en Asquerosa —hoy Valderrubio— del pleito iniciado por los Roldán en los años veinte en torno al «camino de las norias», sendero que pasaba por una de las fincas de don Federico y cuyo uso ellos creían estar en el derecho de reivindicar. Los Roldán habían perdido aquel pleito. Parece ser, además, que envidiaban a los García Lorca por el indudable éxito profesional y social de Federico y su hermano Francisco, y que, por otro lado, sentían despecho hacia don Federico por ser terrateniente liberal, que pagaba mejor que ellos a la gente que contrataba. Y había otra cosa. Federico García Rodríguez, hombre rico, prestaba a veces dinero —duros de plata, entonces llamados «duros

del tío sentado»— a sus vecinos de Asquerosa, entre éstos, a Miguel Delgado Roldán, pariente de Horacio y Miguel. La riqueza de don Federico creaba envidias y rencores, y abonó el terreno para lo que luego sucedió con el poeta cuando las derechas se hicieron con el poder en Granada.<sup>[23]</sup>

Probablemente habría que tener en cuenta también que una hermana de Horacio y Miguel Roldán, María, estaba casada con uno de los conspiradores más destacados de Granada: el capitán Antonio Fernández Sánchez, muerto un año después en Sierra Nevada, donde mandaba una harca que perseguía a los republicanos huidos.<sup>[24]</sup> Parece lógico creer que, a través de su cuñado Fernández Sánchez, los hermanos Roldán estarían al tanto de la conspiración, en la cual, tal vez, participaron.

Cuando empezó la sublevación en Granada, el 20 de julio, fue Horacio Roldán quien «tomó» Asquerosa; ninguna hazaña, es cierto, pues para ello sólo era necesario un tiroteo de poca monta entre él y sus secuaces y unos campesinos y obreros que se habían encerrado en la Casa del Pueblo.<sup>[25]</sup>

Isabel Roldán García, hija de la tía Isabel del poeta y prima, a la vez, de éste y de Horacio y Miguel Roldán, vivía cerca de la Huerta y la visitaba todos los días. La chica, a quien Federico adoraba, y que entonces tenía dieciséis años, estaba presente cuando llegó a la finca el grupo mencionado, y se enteró en seguida de que formaban parte de él sus primos Miguel y Horacio, que, por lo visto, se quedaron fuera, esperando.<sup>[26]</sup>

Angelina Cordobilla González, la criada de los Fernández-Montesinos, recordaba con precisión lo que ocurrió aquella tarde en la Huerta. Respetemos sus propias palabras:

Vinieron en busca de un hermano del casero, un hermano de Gabriel. Vinieron en busca de él y estuvieron registrando la casa de los caseros y estuvieron mirando. Uno de Pinos, de Pinos era; ellos eran de Pinos. Y luego a la Isabel, a la madre de Gabriel, y a él, les pegaron con la culata. Hechos polvo estaban, de rodillas. Entonces fueron a la casa de la señorita Concha, al lado. ¿No ha visto usted que allí hay una gran terraza? Pues allí había un poyo, con muchas macetas y todo. Allí cenaban y comían y todo. Y entonces fueron éstos y azotaron a Gabriel. Y a Isabel, la madre de ellos, la pegaron y la tiraron por la escalera; y a mí. Y, luego, nos pusieron en la placeta aquella en fila, para matarnos allí. Y, entonces, la Isabel, la madre de ellos, le dice: «Hombre, siquiera mira por la teta que te he dado, que a usted le he criado con mis pechos». Y dice él: «Si me ha criado usted con sus pechos,

con tus pechos, ha sido con mi dinero. Vas a tener martirio, porque voy a matar a todos». Al señorito Federico le dijeron allí dentro maricón, le dijeron de todo. Y lo tiraron también por la escalera y le pegaron. Yo estaba dentro y todo; y le dijeron de maricón. Al viejo, al padre, no le hicieron nada. Fue al hijo.<sup>[27]</sup>

Manuel Fernández-Montesinos García, hijo de Concha García Lorca, tenía entonces cuatro años. Vio maltratar aquella tarde a Gabriel Perea. Había estado dormido en el piso de arriba y fue despertado por el ruido de coches que paraban en la puerta. Asomado al balcón, vio por las rajadas de las persianas cómo ataban a Gabriel a un cerezo y le daban de latigazos.<sup>[28]</sup>

Carmen Perea Ruiz, hermana de Gabriel, ha confirmado que Miguel Roldán y *el Marranero* estuvieron entre los que allanaron la Huerta aquella tarde. Según ella, además, *el Marranero*, al ver al poeta, le espetó: «Aquí tenemos al amigo de Fernando de los Ríos». A lo cual contestaría Federico que sí, pero que también era amigo de otras muchas personas y sin que le importasen sus ideas políticas.<sup>[29]</sup>

Angelina, viendo el peligro que corrían «sus niños» (*Tica*, Manuel y Conchita Fernández-Montesinos), se las arregló durante el desorden para poder escaparse con ellos por detrás de la finca y buscar refugio en la inmediata Huerta de San Enrique, propiedad de Francisco Santugini López, cuya hija Encarna era muy amiga de los García Lorca. Desde allí parece ser que alguien hizo llegar al cuartel de Falange la noticia de lo que ocurría en la Huerta de San Vicente. Sea como fuera, poco tiempo después llegó otro grupo a la Huerta e impidió que se cometiesen más atropellos. Parece ser que antes de que aquellos elementos abandonasen la Huerta, le advirtieron a Lorca que estaba bajo arresto domiciliario y que no pensara en moverse de allí. En cuanto a Gabriel Perea, se lo llevaron con ellos. Después de interrogado, fue puesto en libertad.<sup>[30]</sup>

Ante lo ocurrido, Lorca entiende que está en peligro. Tiene que escaparse inmediatamente de la Huerta. Pero ¿adónde ir? ¿A quién acudir? ¿A qué persona de derechas, influyente y con capacidad para ayudarlo, pedir socorro? Entonces se acuerda de su amigo el poeta Luis Rosales, a quien probablemente ha visto hace unas semanas en Granada. José y Antonio, los hermanos de Luis, son importantes falangistas. También a ellos les conoce Federico. Luis le aconsejará. Ellos le protegerán. Logra conectar por teléfono con Luis, que, enterado de lo que ha pasado, acude en seguida a la Huerta acompañado de su hermano menor Gerardo.<sup>[31]</sup>

Luis Rosales, nacido en 1910 y profundo admirador de Federico, a quien

consideraba en cierto modo su maestro en poesía, había vuelto a Granada desde Madrid —donde acababa de terminar la carrera de Filosofía y Letras— pocos días antes del 18 de julio, y ello sin saber en absoluto lo que se tramaba en la ciudad. Allí sus hermanos José y Antonio le habían puesto al corriente, encargándole varias tareas. A Luis le interesaba muy poco la política, y mucho menos Falange Española de las JONS, pero el 20 de julio, más por razones circunstanciales que por convicción, se puso la camisa azul. Participó aquella tarde en la ocupación de Radio Granada y se le encargó después la organización del cuartel de Falange, instalado en el antiguo convento de San Jerónimo. Luego, para las fechas en que se empieza a perseguir a Lorca, es jefe del sector de Motril y goza de cierto prestigio entre los falangistas granadinos.<sup>[32]</sup>

Luis Rosales ha descrito en numerosísimas entrevistas concedidas a lo largo de los años el consejo de familia celebrado aquella tarde en la Huerta de San Vicente. Las posibilidades que se discutieron eran, fundamentalmente, tres: pasar a Federico a la zona republicana, cosa fácil para Rosales pero que el mismo Lorca rechazó; instalar al poeta en casa de Manuel de Falla, casa inexpugnable, cabía creerlo, dado el fervoroso y bien conocido catolicismo del compositor, además de su fama mundial; o llevarle a casa de la familia Rosales. Finalmente, se decidió por la última opción. La casa de los Rosales parecía ofrecer en aquellas circunstancias inmejorables garantías.<sup>[33]</sup>

Aquella misma noche del 9 de agosto de 1936 el chófer de la familia García Lorca, Francisco Murillo Gámez, a quien don Federico le ha hecho muchos favores, incluido el comprarle el taxi, lleva al poeta a casa de los Rosales, situada en la calle de Angulo, número 1, en el mismo corazón de Granada. A sólo trescientos metros se encuentra el Gobierno Civil desde donde el comandante Valdés y sus esbirros dirigen la brutal represión de la ciudad.<sup>[34]</sup>

Veinticuatro años después, Concha García Lorca, en las que parecen haber sido sus primeras declaraciones a la prensa acerca de lo ocurrido con su hermano, se referiría en los siguientes términos a la huida de éste a casa de los Rosales. Son palabras que merecen ser tenidas en cuenta:

Federico, como medida de precaución, se había ido a la casa de unos amigos, los Rosales. Gente estupenda bien que pertenecieran a la Falange. Pero, ¿qué significaba aquello? ¿No había también gente buena entre ellos? El mismo Federico lo decía. Mi hermano no era comunista. Cuando estalló la guerra civil, le pregunté: «Mira, Federico. No hablas nunca de política, pero la gente dice que eres comunista. ¿Es verdad?». Federico se echó a reír. «Concha, Conchita mía —había contestado—.



Olvídate de todo lo que dice la gente. Yo pertenezco al partido de los pobres», y me abrazó. Pero como la gente decía que Federico era comunista, pensamos que debería esconderse en casa de los Rosales, puesto que ése era el lugar más seguro que había en toda Granada.<sup>[35]</sup>

### García Lorca con los Rosales

Miguel Rosales Vallecillos, padre de los hermanos Rosales, era dueño de los almacenes La Esperanza, que abrían sus puertas en la calle de Arco de las Cucharas, al lado de la animada plaza de BibRambla, cerca de la catedral. Hombre acomodado y generoso, muy respetado en los medios comerciales de la ciudad, era, según su hijo Luis, «conservador liberal» y decididamente antifalangista, a diferencia de su esposa, Esperanza Camacho, que aprobaba las ideas políticas de sus hijos José y Antonio, fervorosos discípulos de José Antonio Primo de Rivera.<sup>[36]</sup>

Los cinco hijos varones de Miguel y Esperanza poseían cada uno una marcada personalidad, y sería un error pensar que formaban un grupo coherente, en política o en cualquier sentido.

Ya se ha hablado de Luis, el único que vive todavía y que hoy es miembro de la Real Academia de la Lengua y poeta distinguido.

Gerardo, el hijo menor (1915-1968), tenía aficiones artísticas y llegó a ser pintor y poeta de innegable originalidad. Nunca fue falangista, y poco después de empezada la guerra lo llamaron a filas. Después fue juez de profesión.<sup>[37]</sup>

José (1911-1978), popularmente conocido en Granada como *Pepiniqui*, era hombre de un encanto arrollador, y famoso antes y después de la guerra por sus aventuras y ocurrencias. Mantuvo hasta el final de su vida lealtad a los ideales de la antigua Falange de Primo de Rivera, y jamás, después de la victoria de Franco, se quiso ensuciar las manos políticamente, considerando que el franquismo no tenía nada que ver con lo que ellos, los «camisas viejas», habían deseado.<sup>[38]</sup>

Antonio (1908-1957), «el albino», fue el falangista más fanático de los hermanos y tesorero provincial del partido antes de la guerra.<sup>[39]</sup>

Miguel (1904-1976), el hermano mayor, no había sido falangista antes del

Movimiento, siendo más bien de ideas monárquicas. Hombre irónico, machista y fantasioso, parece ser que en los primeros días de la sublevación su actuación fue bastante violenta.<sup>[40]</sup>

La espaciosa casa de los Rosales, hoy muy reformada, era de típico estilo granadino, y constaba de dos pisos y una planta baja de amplias proporciones que integraban un patio de esbeltas columnas, un surtidor, una gran escalera de mármol, numerosas salas donde vivía la familia durante el verano, las habitaciones de las criadas y la biblioteca de Luis.

El segundo piso del edificio, donde vivía la tía Luisa Camacho, hermana de la señora Rosales, y donde se instaló a Lorca, era casi completamente independiente del resto de la casa, con su propia escalera y puerta a la calle. Por otra puerta interior comunicaba con el piso de abajo.<sup>[41]</sup>

Cuando Federico llegó a la calle de Angulo estaba nervioso y asustado, pero, según ha recordado Esperanza Rosales, fue poco a poco recuperando cierta tranquilidad. Las tres mujeres de la casa —doña Esperanza, su hija y su hermana Luisa— adoraban al poeta, comprendían su temor y trataban por todos los medios de mimarle. A ellas podríamos añadir las dos criadas de los Rosales: una cocinera anciana y una chica tuerta y poco agraciada llamada Basilisa. Cuando aparecían aviones republicanos sobre Granada, Federico y las mujeres se refugiaban en una sala de la planta baja donde se encontraban las tinajas. Federico la bautizó «el Bombario».<sup>[42]</sup>

Es importante señalar el hecho de que por aquellas fechas los hombres de la casa estaban casi siempre ausentes. Es más: Miguel y José, ya casados, tenían piso propio, de modo que tampoco antes del Movimiento iban mucho a la calle de Angulo. Gerardo, Luis y Antonio sí vivían en la casa paterna, pero en las primeras semanas de la contienda apenas volvían a ella, ni para dormir. En cuanto al padre, salía cada mañana y cada tarde a ocuparse de la tienda. Federico, en consecuencia, veía poco a los seis Rosales varones.<sup>[43]</sup>

Lorca pasó sólo una semana en esta casa, donde le veía por la noche Luis cuando se encontraba en Granada.<sup>[44]</sup>

Habría que subrayar que acoger a un «rojo» en aquellas circunstancias suponía un auténtico riesgo. Don Miguel Rosales no cejó ante su responsabilidad en el caso de Lorca, y tampoco en el de otros amigos republicanos de la familia, varios de los cuales encontraron amparo en la misma casa.<sup>[45]</sup>

Federico pasaba el día interpretando canciones populares en el viejo Pleyel instalado en el piso de la tía Luisa, narrándoles a ésta y a las dos Esperanzas anécdotas y episodios de sus estancias en Nueva York, Cuba o Buenos Aires, y leyendo vorazmente *Ideal*, que le subía cada mañana la hija. En la biblioteca de Luis encontró un ejemplar de los poemas de Gonzalo de Berceo, que releyó con deleite. Y dedicaba parte del tiempo a escribir, aunque no sabemos qué. Escuchaba obsesivamente la radio de la tía Luisa, tanto las emisiones nacionales como las republicanas, y le solía decir a la hija: «¿Qué bulos has escuchado tú hoy? ¿Cuántos bulos traes tú? Pues yo he oído ése».<sup>[46]</sup>

Por *Ideal* se enteraba de los fusilamientos que tenían lugar en el cementerio —ello no se ocultaba— y del peligro que corrían su cuñado Manuel Fernández-Montesinos y otros prisioneros en la cárcel. Es probable que pidiera a los Rosales que trataran de intervenir a favor de Manuel, quien, como sabemos además por una carta escrita por el ya ex alcalde desde la cárcel, tenía confianza en que éstos pudiesen hacer algo.<sup>[47]</sup>

Lorca comentó sus proyectos literarios con su nueva amiga Luisa Camacho y, por supuesto, con Luis. La tía recordaba, a mediados de la década de los años cincuenta, que el poeta le había hablado de un libro que se llamaría *El jardín de los sonetos*.<sup>[48]</sup> Luis, por su parte, ha insistido repetidamente en que la colección se titularía *Jardín de los sonetos*, sin artículo, y que lo integrarían treinta o treinta y cinco poemas compuestos a partir de 1924.<sup>[49]</sup> En cuanto al título del libro, existía el precedente inmediato de Alberto Jiménez Fraud, director de la Residencia de Estudiantes, que había publicado, entre 1922 y 1925, una serie de pequeñas antologías poéticas, primorosamente impresas, denominadas «Jardinillos», como libros de regalo de Navidad y Año Nuevo y uno de los cuales contenía, precisamente, una selección de sonetos. Lorca había regalado a su hermana Concha, en 1922, uno de estos bellos *Jardinillos*.<sup>[50]</sup>

Otro proyecto, según Rosales, era un poema épico, *Adán*, del cual le había hablado insistentemente durante los últimos dos años. Sería una especie de *Paraíso perdido*.<sup>[51]</sup>

En cuanto a un supuesto himno a la Falange que el poeta hubiera compuesto durante su breve estancia en la calle de Angulo, Luis Rosales lo ha negado tajantemente. Lorca, según éste, quería colaborar con él en un poema a todos los muertos de España, y no sólo de la Falange o de Granada. Pero no le dio tiempo.<sup>[52]</sup>

Federico bajaba de vez en cuando al piso principal de la casa para hablar por

teléfono con su familia. Así lo ha declarado Esperanza Rosales, a quien denominaba «mi divina carcelera».<sup>[53]</sup>

En la madrugada del domingo 16 de agosto Manuel Fernández-Montesinos fue fusilado en el cementerio de Granada al lado de otras veintinueve víctimas. Federico se enteró de ello en seguida, probablemente por teléfono, y Esperanza Rosales ha recordado la terrible angustia del poeta al recibir la noticia, y su preocupación por Concha y sus niños.<sup>[54]</sup> Podemos conjeturar que, a partir de este momento, perdió cualquier tranquilidad que hubiera adquirido al instalarse en la casa de los Rosales. Pues si los rebeldes ya fusilaban a personas tan inocentes como Montesinos, ¿qué no podrían hacer con él, que tantas declaraciones antifascistas había hecho a la prensa?

Además, es posible que ya supiera por sus padres que sus enemigos le buscaban, pues el día anterior habían vuelto a la Huerta de San Vicente con una orden para su detención. Esta vez se trataba de una escuadra al mando de un tal Francisco Díaz Esteve, quien al ser informado de que Lorca ya no estaba allí, registró toda la casa y hasta llevó a la finca a un especialista en pianos, José Montero, para que desmontase el piano de cola. Allí, por lo visto, esperaban encontrar la tan cacareada radio clandestina con la cual el poeta —«espía ruso»— estaría en contacto con los «rojos».<sup>[55]</sup>

También estaban inquietos los Rosales. Según declaraciones de Esperanza, hija, a Agustín Penón en 1956, el mismo 16 de agosto hablaron de la necesidad de trasladar a Federico a un sitio más seguro, ya que Cecilio Cirre les había informado de que se efectuaban muchas detenciones y de que Lorca podía estar en peligro. El poeta habría sugerido que le llevasen a casa de su amiga Emilia Llanos, pero a los Rosales les parecía preferible que se fuera a la de Manuel de Falla.<sup>[56]</sup>

También se había buscado a Lorca varias veces en la finca del padre de su adorada prima Clotilde García Picossi, la Huerta del Tamarit, situada no lejos de la de San Vicente y evocada en *Diván del Tamarit*:

Por las arboledas del Tamarit

han venido los perros de plomo,

a esperar que se caigan los ramos

a esperar que se quiebren ellos solos...<sup>[57]</sup>

Clotilde García Picossi ha recordado aquellos registros, durante uno de los cuales incluso buscaron al poeta en una gran tinaja de agua que había en un rincón de la casa. Parece ser que estuvo presente el capitán Rojas, «el de Casas Viejas» —que ya se había personado en la Huerta de San Vicente—, en una de estas visitas al Tamarit.<sup>[58]</sup>

Luis Rosales declaró, en su documento exculpatorio del 17 de agosto de 1936, que a Francisco Díaz Esteve la familia García Lorca, cumpliendo órdenes suyas, le había revelado el paradero del poeta en su casa. Rosales no había dejado tales órdenes, sin embargo. Todo lo contrario. Había insistido en que, pasara lo que pasase, nadie indicara dónde estaba el poeta, sino que se dijese que Federico se había ido a campo traviesa hacia las líneas republicanas.<sup>[59]</sup>

Pero ello no fue posible. Ante la amenaza de Díaz Esteve de llevarse al padre si no le decían dónde se encontraba, o incluso de matarle allí mismo, Concha García Lorca intervino y explicó que su hermano no se había escapado, sino que estaba invitado en Granada en casa de un gran amigo falangista, además poeta. Es probable incluso que diera el nombre de Luis Rosales. Sea como fuera, el resultado es el mismo: los enemigos de Lorca no tardan en localizarle.<sup>[60]</sup>

Sabemos por numerosos testigos que la detención del poeta, llevada a cabo la tarde del 16 de agosto, fue una operación de envergadura. Se rodeó de guardias y policías la manzana donde estaba ubicada la casa de los Rosales, y hasta se apostaron hombres armados en los tejados colindantes para impedir que por aquella vía tan inverosímil pudiera escaparse la víctima.<sup>[61]</sup>

Quien llegó a la casa de los Rosales para prender a Lorca no era un desconocido, sino un personaje célebre en Granada, el ex diputado de la CEDA Ramón Ruiz Alonso.

Ruiz Alonso —que había nacido a principios del siglo en Villaflores, pueblo de la provincia de Salamanca, de padres acomodados luego venidos a menos— tenía antecedentes netamente fascistas y odiaba profundamente el marxismo. Antes del advenimiento de la República había trabajado como delineante en la Compañía de Trabajos Fotogramétricos de Madrid, fundada por Julio Ruiz de Alda, y ganaba un buen sueldo. Pero bajo el nuevo régimen y a causa de no querer pertenecer al sindicato socialista del Arte de Imprimir, perdió su oficio de linotipista durante más de un año, circunstancia que le llenó de rencor y de deseo de venganza. Se afilió, al parecer, a la agrupación fascista de las JONS (Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista) y participó en varias acciones violentas.<sup>[62]</sup>

Ruiz Alonso había sido educado en el colegio salesiano de María Auxiliadora de Salamanca. En él coincidió con José María Gil Robles, quien en 1933 le consiguió un puesto de tipógrafo en el diario madrileño *El Debate*, el órgano católico más importante del país, dirigido por Ángel Herrera Oria, uno de los fundadores del partido de Acción Popular. Allí se convirtió en militante de Acción Obrerista, sindicato católico de orientación corporativista. En el otoño de 1933 fue mandado a Granada para trabajar en los talleres de *Ideal*, periódico controlado, al igual que *El Debate*, por Editorial Católica, es decir, por la Sociedad de Publicaciones de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas, dirigida por Herrera Oria. Y en noviembre se le incluye en la lista electoral de la coalición de derechas capitaneada por Gil Robles, que triunfa.<sup>[63]</sup>

Ruiz Alonso se granjeó en seguida el desprecio de toda la izquierda nacional, pero especialmente la granadina, y fue conocido desde el inicio de su andadura parlamentaria como el «obrero amaestrado» de Gil Robles. Hombre corpulento, enfático, virulento, no carecía de aptitudes como orador. En las semanas anteriores a las elecciones había actuado en diversos puntos de la provincia, siendo interrumpidos muchas veces sus mítines. Pero Ruiz Alonso no se arredraba ante las amenazas.<sup>[64]</sup>

Entre 1933 y 1936 su actuación en las Cortes, donde sólo intervino una o dos veces, fue prácticamente nula, aunque sí desempeñó un papel de cierta relevancia en los debates que condujeron a la derogación, el 23 de mayo de 1934, de la Ley de Términos Municipales, en beneficio de los terratenientes.<sup>[65]</sup> En cuanto a su actividad extraparlamentaria, participó en la lucha contra los sindicatos, contribuyendo, por ejemplo, al fracaso de la huelga de Artes Gráficas en marzo de 1934.<sup>[66]</sup>

La mentalidad de Ramón Ruiz Alonso quedaría reflejada en su libro *Corporativismo*, manual fascista entreverado de reminiscencias autobiográficas, publicado en 1937 con prólogo de Gil Robles.

En Granada se le llegó a conocer al católico Ruiz Alonso como el «ayudante de verdugo», pues asistió en los últimos momentos a un condenado a muerte, acompañándole hasta el patíbulo.<sup>[67]</sup> Otra expresión de su catolicismo fue ingresar en la cofradía de Santa María de la Alhambra, criticada por Lorca en su charla radiofónica de abril de 1936 sobre la Semana Santa granadina.<sup>[68]</sup>

A pesar de sus sentimientos cristianos, el corpulento Ruiz Alonso se mostraba capaz de asestarle un sólido puñetazo a quien no estuviera de acuerdo

con él, como ocurrió en las Cortes en noviembre de 1935 cuando arremetió contra el diputado radical-socialista Félix Gordón Ordás.<sup>[69]</sup>

Ruiz Alonso odiaba a Fernando de los Ríos (ello queda claro en su libro), y todo indica que hacia el discípulo de éste, Federico García Lorca, sentía un desprecio no exento de envidia. En los primeros meses de 1936, durante la campaña electoral, el «obrero amaestrado» había celebrado un mitin en Fuente Vaqueros. Allí se refirió despectivamente a «don Fernando *de los Líos*» y al «protegido» de éste, García Lorca, «el de la cabeza gorda».<sup>[70]</sup>

Durante la campaña electoral de enero y febrero de 1936 habló en otros numerosos mítines de la CEDA, insistiendo siempre en su tema preferido: que los líderes sindicales envenenaban el alma de los obreros y que España necesitaba un régimen corporativista.<sup>[71]</sup>

Ruiz Alonso y sus correligionarios fueron reelegidos diputados por Granada. Pero, como ya se ha señalado, los resultados electorales granadinos, así como los de Cuenca, fueron impugnados y luego anulados por las Cortes en marzo, perdiendo las derechas todos sus escaños en la nueva vuelta de mayo. El odio de Ruiz Alonso hacia los procedimientos parlamentarios y hacia el Frente Popular, nunca ocultado, debió encontrar entonces materia fresca con que alimentarse. Y, según propia confesión, el ex diputado comenzó por aquellas fechas a conspirar activamente contra la República:

El Parlamento era todo mentira, era todo engaño.

Aquello había que destruirlo, conmovier hasta sus cimientos, no dejar piedra sobre piedra, para volver a edificar, a construir, a conservar...

Por aquel entonces, de revolución hablaban ya las gentes.

Volví al pueblo, me confundí con el pueblo, y volví a ser lo que antes fui:  
¡Pueblo!

Respiré a pleno pulmón, supe lo que era conspirar, porque conspiré; supe lo que era la guerra, porque Dios me concedió el honor de vigilar, arma al brazo, en la trinchera, teniendo el cielo por techo y las estrellas por mudo testigo.<sup>[72]</sup>

En la primavera de 1936 Ruiz Alonso solicitó la entrada en Falange Española de las JONS. Fue testigo de ello José (*Pepiniqui*) Rosales, según el cual el ex diputado ofreció su ingreso en dicha organización a condición de percibir un sueldo mensual

de mil pesetas (sueldo del cual, es de suponer, tendría gran necesidad tras haber perdido su escaño en las Cortes). Cuando Rosales y otros falangistas granadinos visitaron a José Antonio Primo de Rivera en la cárcel Modelo de Madrid, hacia finales de abril de 1936, Ruiz Alonso les acompañó. Transmitida a Primo de Rivera su «oferta», ésta fue rechazada terminantemente: el jefe nacional estaba dispuesto a admitir el ingreso de Ruiz Alonso, eso sí, pero sin condiciones especiales. Es posible que tal rechazo generara en Ruiz Alonso a partir de este momento un odio secreto hacia la Falange.<sup>[73]</sup>

Ruiz Alonso había salido de Madrid en coche hacia Granada el 10 de julio de 1936. Sabía sin duda que pronto estallaría la sublevación militar, y es de suponer que estaba decidido a desempeñar un papel relevante en los acontecimientos que se produjesen en la ciudad donde vivía desde 1933. Pero, sea como fuera, no llegó a Granada a la hora prevista porque cerca de Madrideojos, en la provincia de Toledo, tuvo un accidente. Según *El Noticiero Granadino* del 12 de julio, al ex diputado, que conducía a gran velocidad, se le atravesó un camión en el camino y para evitar el choque tuvo que virar fuertemente, dando el vehículo cuatro o cinco vueltas antes de quedar destrozado en una cuneta. El conspirador resultó «con fuertes magullamientos en todo el cuerpo», según el diario. Fue atendido por amigos políticos y particulares en Madrideojos, y luego llevado a Granada en un coche mandado desde allí por Acción Popular.<sup>[74]</sup>

Las magulladuras de Ramón Ruiz Alonso no le impidieron participar en los hechos que se desencadenaron en Granada a partir del 20 de julio. Allí, iniciada la sublevación, trató de formar unas milicias de Acción Popular. El intento fracasó, teniendo lugar un grave roce entre Ruiz Alonso y varios gerifaltes locales de la Falange. Después lograría formar otra agrupación, el batallón Pérez del Pulgar, integrado por prisioneros de izquierdas, cuya fortuna tampoco sería brillante.<sup>[75]</sup>

Ruiz Alonso era amigo de Horacio Roldán Quesada, el terrateniente de Asquerosa con quien el padre de Lorca había tenido algún enfrentamiento, y que, con su hermano Miguel, se personó en la Huerta de San Vicente el 9 de agosto en busca de los hermanos del casero Gabriel Pérez Ruiz. Es muy posible que por ellos tuviera noticias de lo ocurrido entonces en la finca, y que su llegada a la casa de los Rosales no fuera ajena al pulso existente entre aquellos terratenientes y los García Lorca.<sup>[76]</sup>

Cuando Ruiz Alonso se presenta allí la tarde del 16 de agosto de 1936 le acompañan dos correligionarios de la CEDA: Juan Luis Trescastro —conocido juerguista— y Luis García Alix, secretario de Acción Popular en Granada.<sup>[77]</sup>



En la casa no se halla en este momento ninguno de los hombres de la familia. Luis y José están en el frente; Antonio, Gerardo y el padre, en distintos puntos de la ciudad; Miguel se encuentra de servicio en el cuartel de la Falange. Doña Esperanza, indignada, se encara con Ruiz Alonso y se niega a que el poeta salga de su casa, «una casa falangista», sin que esté presente uno de sus hijos. De acuerdo con el testimonio de la hija, que escuchaba horrorizada la conversación que tenía lugar entre su madre y Ruiz Alonso —éste llevaba un mono que lucía la insignia de Falange Española—, el ex diputado de la CEDA explicó, ante la insistencia de Esperanza Rosales, que al poeta le reprochaban sus escritos.<sup>[78]</sup>

Durante un buen rato la misma trata de localizar por teléfono a alguno de los varones de la casa, hasta que da finalmente con Miguel y le explica lo que está sucediendo.<sup>[79]</sup>

Ruiz Alonso se traslada entonces en coche al cuartel de Falange, acompañado de sus correligionarios Luis García Alix y Juan Luis Trescastro —propietario del vehículo— y otros dos hombres. Allí se entrevista con Miguel Rosales y le explica que Lorca es «espía de los rusos», que «ha hecho más daño con la pluma que otros con las pistolas», y que él sólo cumple la orden de llevarle al Gobierno Civil.<sup>[80]</sup>

Miguel acepta ir con ellos y sube al coche. Al ver que la calle de Angulo está tomada por las fuerzas, se da cuenta de que no va a poder hacer nada. Piensa que se trata de un error y que todo se podrá arreglar en el Gobierno Civil.<sup>[81]</sup>

Arriba, en el segundo piso, Lorca debió darse cuenta desde el primer momento de lo que sucedía en el patio. Por las ventanas interiores del apartamento de la tía Luisa podían oírse claramente las conversaciones que tenían lugar abajo, especialmente si se hablaba en voz alta, como probablemente sería el caso cuando llegó Ruiz Alonso. Además, Esperanza Rosales, hija, ha declarado que subió en seguida para decirle al poeta lo que pasaba.<sup>[82]</sup>

Al volver Ruiz Alonso a la calle de Angulo con Miguel Rosales, intuyendo lo que iba a ocurrir, Lorca se había preparado para salir de la casa. Esperanza le fue a buscar. Encima del Pleyel había una imagen del Sagrado Corazón de Jesús, de la cual la tía Luisa era muy devota. «Vamos a rezar los tres ante la imagen —le diría ésta a Federico—. Así todo te irá bien». Y así se hizo. Lorca se despidió emocionado de Luisa Camacho y bajó al patio, donde Ruiz Alonso esperaba impacientemente al poeta «de la cabeza gorda», al predilecto discípulo de Fernando *de los Líos*.<sup>[83]</sup>

Según unas declaraciones de Luis Rosales hechas en 1956 a Agustín Penón,

basadas en el testimonio de primera mano de su hermana Esperanza, el poeta, absolutamente derrumbado, temblaba y lloraba. Y al despedirse de su «Divina Carcelera» murmuraría: «No te doy la mano porque no quiero que pienses que no nos vamos a ver otra vez».<sup>[84]</sup>

### **El poeta en el Gobierno Civil de Granada**

Enfrente del domicilio de los Rosales vivía entonces la familia del dueño del bar Los Pirineos, situado en la colindante plaza de la Trinidad. Uno de los hijos, que tenía doce años, vio desde un balcón al poeta salir a la calle. Llevaba un pantalón gris oscuro, una camisa blanca con el cuello desabrochado, una corbata de lazo o sin anudar y, al brazo, una americana. Iba acompañado de varias personas. El grupo dio la vuelta a la esquina de la plaza, donde, con casi toda seguridad, había dejado Ruiz Alonso el coche.<sup>[85]</sup>

Durante el cortísimo trayecto al Gobierno Civil, Federico no cesó de pedirle a Miguel que interviniera a su favor con las autoridades y que buscara en seguida a su hermano Pepe.<sup>[86]</sup>

Cuando llegan al edificio, Miguel se encuentra con que el gobernador civil, comandante José Valdés Guzmán, no está. Es el teniente coronel Nicolás Velasco Simarro de la Guardia Civil, jubilado en enero de 1935 y ahora unido a los rebeldes, quien se encarga de Lorca, explicando que no se podrá aclarar nada hasta que no regrese aquella noche el gobernador, que está visitando las Alpujarras.<sup>[87]</sup>

Miguel procura tranquilizar al poeta y le promete que volverá cuanto antes con José, asegurándole que no le pasará nada. Pero, aunque no lo dice, Rosales está preocupado, temiendo especialmente que Federico sea interrogado por alguno de los brutales cómplices de Valdés.<sup>[88]</sup>

Después de ser cacheado, a Lorca lo encierran en una de las dependencias del primer piso del Gobierno Civil.

Miguel Rosales vuelve al cuartel de la Falange y trata de localizar por teléfono a José. Pero no lo consigue. Está inspeccionando unas avanzadillas de la Vega y no volverá a Granada hasta la noche. Tampoco le es posible a Miguel localizar a Luis o a Antonio, pues los dos se hallan en el frente. Gerardo, por su

parte, ha ido al cine.<sup>[89]</sup>

Cuando José y Luis Rosales volvieron aquella noche a Granada se quedaron consternados al saber lo sucedido. Decidieron enfrentarse inmediatamente con Valdés y se dirigieron en el acto al Gobierno Civil acompañados de algunos falangistas más, entre ellos Cecilio Cirre.

Luis Rosales ha contado muchas veces la escena que tuvo lugar allí delante de muchísima gente. Al decirle el teniente coronel Velasco que no había vuelto todavía el gobernador civil, y que presentara entretanto declaración, Rosales así lo hizo. Explicó que «un tal Ruiz Alonso», a quien no conocía, había ido aquella tarde a la casa de su padre, una casa falangista, y sacado, sin orden escrita u oral, a su invitado el poeta Federico García Lorca.

En aquel momento, siempre según Rosales, se adelantó el propio ex diputado de la CEDA y tuvo lugar el siguiente intercambio verbal:

—Este tal Ruiz Alonso soy yo.

Entonces le dije:

—Bueno, ¿has oído?, ¿has oído? ¿Por qué te has presentado en casa de un superior sin una orden y has retirado a mi amigo?

Entonces él me dijo:

—Bajo mi única responsabilidad.

Yo le dije, tres veces:

—No sabes lo que estás diciendo. Repítelo.

Porque, claro, éste era un inconsciente, éste creía que se estaba llenando de gloria ante la historia. Lo repitió tres veces, por tres veces lo repitió y cuando terminó, pues, yo le dije:

—Cuádrate y vete.

Entonces estuvo muy bien Cecilio Cirre. Cecilio Cirre incluso lo zarandé, y para evitar, claro, algo más grave, que el que lo zarandeara fuera yo, entonces, pues, Cecilio Cirre le dijo:

—Estás tratando con un superior. Cuádrate y vete.

Entonces, pues, como las otras personas que estaban allí no intervenían, entonces, pues, ya se fue...<sup>[90]</sup>

Ruiz Alonso negaría años después que hubiera estado presente durante la escena descrita por Rosales, alegando que, después de dejar al poeta en el Gobierno Civil, se marchó a casa.<sup>[91]</sup> Sin embargo el relato de Luis Rosales fue confirmado independientemente por Cecilio Cirre, y parece corresponder estrechamente a la verdad.<sup>[92]</sup>

En cuanto a la declaración prestada por Rosales, que nunca ha sido hallada, decía, según éste, «que Lorca había sido amenazado en su casa, en las afueras de Granada, que había buscado mi ayuda, que era políticamente inocuo, y que, como poeta y como hombre, yo no podía negar mi ayuda a una persona a la que perseguían injustamente. Dije que volvería a hacer lo mismo».<sup>[93]</sup>

El comandante Valdés regresó aquella noche al Gobierno Civil —lo sabemos por *Ideal*— a las diez menos cuarto.<sup>[94]</sup>

Allí, en una entrevista violenta, se enfrentó con él José Rosales, quien, poco antes de morir en 1978, recordaría cómo entró furioso en el despacho del gobernador:

Yo entré, achuché la puerta, me veo con Valdés y digo: «Mi casa no se rodea, mucho menos por la CEDA», vamos por pegarle un tiro al que hubiera sido, y Valdés me dijo a mí que me llevara a Ruiz Alonso y lo matara en la carretera. Y no quise matarlo. «Tú das las órdenes y lo matas; yo no». Vamos, a Ruiz Alonso y a los que habían ido con él, porque a Valdés le importaba la vida de un cristiano poquísimo.<sup>[95]</sup>

En otra ocasión José Rosales declaró que se encontraban aquella noche con Valdés en su despacho los hermanos José y Manuel Jiménez de Parga, conocidos derechistas granadinos, el jefe de policía Julio Romero Funes y el abogado falangista José Díaz Pla.<sup>[96]</sup> Delante de ellos el gobernador le mostraría a Rosales una denuncia contra Lorca firmada por Ramón Ruiz Alonso, escrita a máquina —dos o tres folios— y tomada por el teniente coronel Velasco. Según José, este documento no iba sólo en contra de Lorca sino de la familia Rosales por haber dado cobijo a un «rojo». Entre los cargos contra el poeta figuraban ser espía de los rusos, estar en contacto con éstos por radio, haber sido secretario de Fernando de los Ríos y ser

homosexual. José Rosales alegaba que Valdés le dijo entonces: «Si no fuera por esta denuncia, Pepe, yo te dejaría que te lo llevaras, pero no puede ser porque mira todo lo que dice».<sup>[97]</sup>

Según José Rosales, Valdés le aseguró a continuación que podía estar tranquilo y que no le pasaría nada a Lorca mientras se llevasen a cabo las necesarias averiguaciones. Después de salir del despacho José vio brevemente al poeta y le prometió que a la mañana siguiente le sacaría del Gobierno Civil.<sup>[98]</sup>

Luis Rosales, en cambio, no vio aquella noche a Federico, ni nunca más. Tampoco se entrevistó con Valdés. Después de la escena en el Gobierno Civil, el mencionado José Díaz Pla —abogado de profesión y jefe local de la Falange— le ayudó a redactar otra declaración en la que explicaba sus razones para haber albergado y protegido a García Lorca; declaración hecha con la idea de ayudar tanto a Lorca como a sí mismo.<sup>[99]</sup>

Rosales mandó copias de este documento inmediatamente a las distintas autoridades granadinas, incluidas las falangistas. Durante cuarenta años buscaría infructuosamente una copia de tal declaración. Finalmente fue localizada por el periodista granadino Eduardo Molina Fajardo una copia de la mandada al jefe provincial de la Falange, que se reprodujo en el libro póstumo del mismo sobre la muerte del poeta.<sup>[100]</sup> Documento de valor inapreciable, por estrictamente contemporáneo de los hechos, hace posible restablecer con rigor la cronología de las visitas a la Huerta de los distintos grupos implicados en el hostigamiento de la familia García Lorca y sus caseros, además de otros varios detalles.

Cuando Ruiz Alonso se llevó a Federico, la señora Rosales llamó en seguida a la familia del poeta, que durante el día anterior, después de la violenta escena transcurrida en la Huerta de San Vicente, se había desplazado al piso de su hija y Manuel Fernández-Montesinos, en la calle de San Antón. También se informó de lo ocurrido a Miguel Rosales Vallecillos, el padre, que se trasladó inmediatamente a la calle de San Antón. Acompañado de Federico García Rodríguez, Rosales buscó al abogado Manuel Pérez Serrabona para que se encargara de la defensa del poeta. «Nosotros pensábamos que se trataría de un juicio —ha declarado Esperanza Rosales—, y que habría la posibilidad de una defensa legal». Es de suponer que Pérez Serrabona haría lo posible por salvar a Lorca, ya que, después del fusilamiento de éste, siguió siendo abogado de la familia.<sup>[101]</sup>

A la mañana siguiente, José Rosales se presentó en la Comandancia Militar y consiguió una orden de libertad para Lorca, con la que se dirigió en seguida al

Gobierno Civil. Pero allí el comandante Valdés le dijo que se olvidara del poeta, que ya se lo habían llevado aquella madrugada. «Ahora vamos a ocuparnos de tu hermanito Luis», habría añadido Valdés.<sup>[102]</sup>

José Rosales aceptó que Federico ya no estaba en el Gobierno Civil, y hasta su muerte seguiría creyendo que Valdés no le había mentado.<sup>[103]</sup> No conocemos su reacción ante la revelación de la desaparición del poeta: es de suponer que fue violenta.

La verdad escueta, sin embargo, es que estaba todavía en el Gobierno Civil aquella mañana. Lo sabemos por el testimonio de la criada de los Fernández-Montesinos, Angelina Cordobilla González, que aquel mismo día le llevó comida, ropa y tabaco.

Angelina recordaba perfectamente, en 1955 —cuando habló con ella el investigador Agustín Penón—, y luego en 1966, sus experiencias de aquellos trágicos días. Durante un mes había llevado la comida de Manuel Fernández-Montesinos a la prisión provincial. En la mañana del 16 de agosto le dijeron los guardias que el alcalde había sido fusilado aquella madrugada, y ella volvió a la calle de San Antón con el cesto. Unas horas después fue detenido el poeta. «¿Cómo lo voy a olvidar? —exclamaba en 1966—. ¡Don Manuel por la madrugada y el señorito Federico por la tarde!».

Angelina insistía en que fue tres veces, muerta de miedo, al Gobierno Civil, y que los guardias permitieron a regañadientes que subiera a la habitación donde se había encerrado al poeta. Allí no había cama: sólo una mesa con tintero, pluma y papel. La primera vez, la mañana del 17 de agosto —sería a eso de las once o de las doce—, los guardias estaban en la puerta de la celda con los fusiles en posición, y registraron la tortilla y demás efectos que llevaba la criada. A la mañana siguiente constataría que el poeta no había tocado la comida del día anterior. La tercera mañana, al salir de la casa de San Antón, un señor desconocido le diría: «La persona a quien va a ver usted ya no está allí». Pero Angelina seguiría su camino. Los guardias del Gobierno Civil le dirían que, efectivamente, ya no estaba aquel preso, y le permitirían subir por última vez a la habitación. Allí no quedaba nada más que el termo y la servilleta. Pensando que tal vez el poeta pudiera haber sido trasladado a la prisión provincial, Angelina se dirigió hacia la misma, entregando el cesto en la puerta. Dos testigos, uno de ellos el ex gobernador civil, César Torres Martínez, vieron circular el cesto por la cárcel, y se preguntaron si el poeta habría llegado allí. Pero no. El cesto le fue devuelto a la criada que esperaba en la puerta.<sup>[104]</sup>

¿Por qué le mintió Valdés a José Rosales la mañana del 17 de agosto, diciendo que el poeta ya no estaba en el Gobierno Civil?

La respuesta parece ser que el gobernador civil usurpador, al tanto de la celebridad de Lorca, dudó antes de mandarle a la muerte. No resulta aceptable la tesis de que no estuviera al tanto de la fama del preso. Valdés —de origen riojano (había nacido en Logroño en 1891)— llevaba en Granada desde 1931, y por muy inculto que fuera, forzosamente tenía que saber quién era Federico García Lorca, el joven granadino más famoso del momento, hijo mimado del republicano *El Defensor de Granada*. Es incluso probable que Valdés, fanático enemigo de los «rojos», conociera alguna declaración antifascista del poeta aparecida en la prensa, así como otras actividades suyas de cariz político. Y, ¿quién sabe?, el hecho de ser hijo de un general de la Benemérita pudo tener su peso, tratándose del autor del «Romance de la Guardia Civil española», tan ofensivo para algunos miembros del Cuerpo, como ya se ha visto,<sup>[105]</sup> y hasta es posible que él y Velasco —que le tomó declaración al poeta— conociesen o tuviesen noticias de otro texto lorquiano susceptible de ofender a los tricornios: el «Diálogo del teniente coronel de la Guardia Civil», publicado en el *Poema del cante jondo* de 1931.

Cuando Lorca fue llevado al Gobierno Civil, Valdés ya había ordenado muchos asesinatos, muchos «paseos», y ya se había fusilado en el cementerio a varios cientos de personas. En Granada hay unanimidad acerca de la implacable dureza del individuo. Así pues, si Valdés vaciló ante el caso del poeta, no pudo ser por motivos de caridad, sino porque debió presentir que, dada la celebridad del preso, su muerte podía ser dañosa para la causa nacionalista.

Hay indicios de que, antes de dar la orden de matar a Lorca, Valdés se puso en contacto con el general Queipo de Llano, jefe supremo de los sublevados de Andalucía, cosa que podía hacer fácilmente a partir del 16 de agosto, día de la detención del poeta y en el que se restablecieron las líneas telefónicas con Sevilla. Un allegado a Valdés ha afirmado a este respecto que Queipo, ya famoso por sus charlas nocturnas desde Unión Radio de Sevilla, le recomendó a Valdés: «Dale café, mucho café». Era su fórmula al ordenar un fusilamiento.<sup>[106]</sup>

Existe un hecho que parece apoyar la probabilidad de una consulta con Queipo. Se trata de la falsa noticia del asesinato del dramaturgo Jacinto Benavente, en Madrid o Barcelona, a manos de los «rojos».

La primera referencia impresa a esta hipótesis que se conoce es la publicada en la revista madrileña *Estampa* el 26 de septiembre de 1936. Allí contaba un

evadido de Granada, un tal Manuel Subirá:

Un día alguien dio la noticia en el corro de haber sido fusilado en Barcelona el escritor Jacinto Benavente, culpándose al alcalde de El Escorial de haber hecho lo propio con los hermanos Quintero. Y uno de los señoritos insinuó:

—Mientras eso hacen los rojos, nosotros hemos respetado a García Lorca, sabiendo, como sabemos, que es de la cáscara amarga. Vamos a tener que tomar alguna medida.<sup>[107]</sup>

Según recogió Gerald Brenan en Granada en 1949, el «señorito» de la insinuación no sería otro que Ramón Ruiz Alonso.<sup>[108]</sup>

Ahora bien, la primera alusión a la pretendida muerte de Jacinto Benavente a manos de los «rojos» que se ha podido encontrar en la prensa rebelde apareció en las páginas del periódico sevillano *El Correo de Andalucía* el 19 de agosto. Es decir, después de la muerte del poeta y pasados los tres días de su detención por Ramón Ruiz Alonso. Decía *El Correo de Andalucía*:

#### TAMBIÉN ASESINAN A ILUSTRES ESCRITORES

Entre las víctimas de la barbarie marxista se cuentan ilustres literatos, tales como Benavente, los Quintero y Muñoz Seca.<sup>[109]</sup>

Pero ninguna de estas personalidades había sido asesinada.

La misma nota se reprodujo de nuevo en *El Correo de Andalucía* al día siguiente, 20 de agosto,<sup>[110]</sup> y aquella noche Queipo de Llano divulgó la falsa noticia en su habitual charla radiofónica, añadiendo a los nombres de los literatos los del pintor Zuloaga y de Ricardo Zamora, guardameta nacional. Y terminaba, cínicamente:

Esta canalla, que no sabe más que rastrear como las serpientes, no quiere dejar vivo a nadie que sobresalga en ninguna actividad humana.

¿Cuándo podrá resarcirse nuestro país de pérdidas como la de Benavente, los Quintero o Zuloaga? Pero no puede esperarse otra cosa de quienes han bombardeado la Mezquita de Córdoba, la Alhambra y el Pilar, y ahora el monasterio de Guadalupe, admiración de propios y de extranjeros.<sup>[111]</sup>



Insistimos: la falsa noticia del asesinato de Benavente se dio a conocer en *El Correo de Andalucía* el 19 de agosto de 1936, después de haber sido matado Lorca. Y el hecho de aparecer en aquel justo momento tal noticia quiere decir con toda seguridad que ésta se había fraguado la tarde o noche anteriores, después de la salida de los periódicos del día 18 de agosto. Es decir, la detención de Lorca no podía ser resultado de la noticia de que los «rojos» hubiesen matado a Benavente, por la sencilla razón de que tal «noticia» aún no se había inventado.

Pero ¿es posible que el bulo fuera divulgado por la radio nacional —se sobreentiende por Unión Radio de Sevilla— la noche del 18 de agosto, para ser luego recogida en la prensa del día siguiente? No se ha podido encontrar indicio alguno de que así fuera. Y de todas maneras, de haber sido así, tal noticia habría podido tal vez endurecer el corazón de los verdugos granadinos, pero en absoluto ser motivo de la detención del poeta, consumada dos días antes.

Habría que añadir que José Rosales, que vivió de cerca estos acontecimientos, jamás aludió a esta teoría del asesinato de Lorca. Tampoco la había oído Luis.<sup>[112]</sup>

La aparición en *El Correo de Andalucía*, periódico controlado por Queipo de Llano, de la falsa noticia de la muerte de los cuatro dramaturgos, y en tal fecha, fue con toda probabilidad un ejercicio de propaganda para desviar la atención del crimen que se acababa de cometer en Granada.

Ahora bien, hubiera o no participación de Queipo de Llano en la decisión de matar a Lorca, hay que seguir considerando a José Valdés Guzmán como el principal culpable del asesinato. Es evidente que Valdés habría podido salvar a Lorca si así lo hubiera deseado, a pesar de la denuncia o denuncias que hubiera contra él, puestas con casi toda seguridad por Ramón Ruiz Alonso y sus correligionarios de la CEDA, y quizá por otras personas. Pero Valdés no era hombre para salvar a nadie, y mucho menos a un poeta «rojo» amigo de Fernando de los Ríos, «espía de los rusos» y, por más señas, con fama de «maricón».

¿Hubo enfrentamiento o entrevista entre Lorca y Valdés antes de que éste tomara la decisión de ordenar la muerte del poeta? No lo sabemos, y a lo mejor no lo sabremos nunca. Valdés se llevó sus secretos a la tumba el 5 de marzo de 1939, víctima del cáncer que desde hacía años le roía las entrañas, y de una herida recibida en acción de guerra después de que abandonara en 1937 su puesto de gobernador civil de Granada.<sup>[113]</sup>

Lorca salió del edificio acompañado por otra víctima de infortunio: el

maestro nacional del pueblo granadino de Pulianas, Dióscoro Galindo González.

Galindo, de arraigadas convicciones republicanas y muy querido de sus alumnos, no era granadino, sino oriundo de Ciguñuela, en la provincia de Valladolid. De 1929 a 1934 había sido maestro de Santiponce, en Sevilla, llegando destinado a Pulianas en septiembre de 1934. A poco de llegar al pueblo tuvo un incidente con el secretario del ayuntamiento, Eduardo Barreras, a propósito de la casa que se le había concedido, que estimaba «poco más que un pesebre». Protestó ante el gobernador civil de Granada, y el asunto tuvo eco en las páginas de *Ideal*. Sin embargo, el maestro no consiguió que le diesen otra casa, y se vio forzado a alquilar un piso en mejores condiciones. Eduardo Barreras no olvidó el incidente y, según la familia del maestro, fue quien denunció a Galindo González. Por «rojo», naturalmente.

La detención de Galindo González tuvo lugar a las dos de la madrugada del 18 de agosto, cuando llegó a su casa un grupo de falangistas y se lo llevaron en coche.

La familia del maestro no volvió a verle, y sería informada a la mañana siguiente de que ya había sido fusilado.<sup>[14]</sup>

Dióscoro Galindo González fue llevado al Gobierno Civil de Granada, donde es de presumir que le interrogaron.

Aquella madrugada un joven amigo de Lorca, Ricardo Rodríguez Jiménez, presencié por casualidad la salida del edificio del poeta y de Galindo. Rodríguez, de aficiones musicales, tenía la mano derecha atrofiada, y Federico le había regalado un violín pequeño para que pudiera aprender a tocar un instrumento, gesto que jamás podría olvidar aquél, que recordaba en 1980:

Yo vivía en la calle de Horno de Haza, cerca de la Comisaría de Policía, y frente al Gobierno Civil, en la calle Duquesa. Entonces, durante las primeras semanas del Movimiento, íbamos yo y un amigo cada noche a la Comisaría a oír el último parte de Queipo de Llano, que daban desde Sevilla a las tres de la madrugada. Jugábamos a las cartas con los policías de guardia hasta oír el parte. Aquella madrugada salí de la Comisaría a las tres y cuarto por ahí y me encontré con que de pronto me llaman por mi nombre. Me vuelvo: «¡Federico!». Me eché un brazo por encima. Iba con la mano derecha cogida de unas esposas con un maestro de la Zubia con el pelo blanco. «Pero, ¿dónde vas, Federico?». «No sé». Salía del Gobierno Civil. Iba con guardias y falangistas de la «Escuadra Negra», entre ellos

uno que era guardia civil, a quien habían expulsado de la Guardia Civil y que se metió en la «Escuadra Negra». No recuerdo cómo se llamaba. A mí me pusieron el fusil en el pecho. Y yo les grité: «¡Criminales! ¡Vais a matar a un genio! ¡A un genio! ¡Criminales!». Me detuvieron en el acto y me metieron en el Gobierno Civil. Yo estuve allí encerrado dos horas y luego me soltaron.<sup>[115]</sup>

Unos segundos después los esbirros de Valdés subieron a sus dos víctimas al coche que les llevaría camino de la muerte.

Angelina Cordobilla insistía en que vio dos mañanas seguidas a Lorca en el Gobierno Civil, y que la tercera ya se lo habían llevado. En este caso el poeta habría salido del edificio en la noche del 18 al 19 de agosto. Sin embargo, es posible que la criada se equivocara y que sólo viera a Lorca una vez. La información procedente de la familia de Dióscoro Galindo González tiende a establecer que éste salió del Gobierno Civil la madrugada del 18... y sabemos que iba esposado con Lorca. Lo más probable, pues, parece ser que la salida de ambos se produjera, efectivamente, en la madrugada del 18 de agosto, aunque la desconsoladora verdad es que no lo sabemos a ciencia cierta. Y es que en Granada nadie se molestó en dejar constancia de los hechos.

Todo lo contrario.

### **Muerte en Fuente Grande**

Al pie de la Sierra de Alfacar, a unos nueve kilómetros al noroeste de Granada, se encuentran dos pueblos cercanos: Alfacar y Víznar.

Alfacar, nombre derivado de una voz árabe que significa «alfarero», goza de fama en la comarca por su excelente pan moreno. Víznar —el nombre, esta vez, procede de un topónimo preárabe— destaca por un noble monumento, el palacio del arzobispo Moscoso y Peralta, terminado de edificar en 1795, cuando este prelado volvió a su tierra natal desde Cuzco.

Al estallar la sublevación militar en julio de 1936, los rebeldes granadinos se hicieron fuertes en Víznar, convirtiéndose el palacio del arzobispo Moscoso en cuartel de la Falange al mando del joven capitán José Nestares, uno de los principales conspiradores contra la República durante los últimos meses antes de la

guerra.

De haber sido tan sólo un puesto militar, Víznar apenas sería recordado hoy en relación con la guerra civil. Pero era algo peor, y el pueblo debe su fama al hecho de haber sido también lugar de fusilamientos, donde cayeron abatidos muchos cientos de presos «rojos». Por este motivo los vecinos de Víznar, amenazados por la Guardia Civil, no querían hablar, durante décadas, de aquellos días, y mucho menos con extranjeros.

Desde Víznar el capitán Nestares estaba en contacto permanente con su camarada el comandante Valdés. Ininterrumpidamente, casi todos los días y todas las noches, llegaban coches con su tanda de víctimas procedentes del Gobierno Civil o de los pueblos de los alrededores. Los fusilados de Víznar no solían ser gentes sacadas de la cárcel provincial de Granada. Eran, sencillamente, los «desaparecidos», los muertos «no oficiales», de quienes las autoridades nacionalistas granadinas a menudo decían no tener noticias.

Los coches que llegaban a Víznar desde la capital tenían que pasar forzosamente por delante del palacio de Moscoso y Peralta, donde solían detenerse unos minutos para la entrega o intercambio de papeles justificativos con Nestares o sus ayudantes. Luego seguían cuesta arriba, al lado del palacio, por la estrecha callejuela que conduce al camino de Alfacar.

Pasado el muro del palacio se abre ante la vista un magnífico panorama. El terreno desciende abruptamente hacia Alfacar, y a lo lejos se extiende la dilatada vega granadina, al borde de la cual, allí abajo a la derecha, se yergue la pelada Sierra de Elvira.

Ganado el camino de Alfacar, el visitante descubre, a mano izquierda, una apacible acequia bordeada de juncos, que a poco cruza por los restos de un molino.

Aquí había, hasta su demolición hace unos años, un amplio caserón llamado Villa Concha. En tiempos de la República el edificio era utilizado como lugar de veraneo para grupos de escolares granadinos, por lo cual se le dio el nombre de «La Colonia». En julio de 1936 el caserón estaba todavía destinado a tales fines, hasta que estalló la guerra y los niños hubieron de ser evacuados. A partir de este momento fue habilitado como cárcel. «La Colonia», previamente asociada con la alegría infantil, los juegos y las vacaciones veraniegas, pasó a convertirse en casa de muerte.

Desde Granada los rebeldes llevaron a «La Colonia» a un grupo de masones, a los que añadieron a otros «indeseables», para que actuaran de enterradores. Uno de los masones, Antonio Mendoza Lafuente, facilitó en 1966 una pormenorizada descripción de cómo funcionaba aquel sistema, siendo complementada ésta en diversas ocasiones por el testimonio de otro enterrador, Manuel Castilla Blanco, quien a los diecisiete años fue llevado a Víznar para ser fusilado. Nestares se interesó por el joven y lo salvó, destinándole a participar en los entierros.<sup>[116]</sup>

La cárcel quedó establecida en la planta baja del edificio. En el piso alto se alojaban varios soldados y guardias de Asalto, más los enterradores y dos mujeres de izquierdas protegidas por Nestares y que se ocupaban de la limpieza y de la cocina. Tanto Mendoza como Castilla insistían en que los asesinos de «La Colonia» eran todos voluntarios que mataban por el gusto de matar, hecha excepción de unos guardias de Asalto forzados por Nestares a participar en las ejecuciones, posiblemente como castigo. Varios de los participantes pertenecían a la llamada «Escuadra Negra», banda de verdugos a la cual Valdés había dado carta blanca para cometer cuantas tropelías se les antojasen, con el propósito de mantener aterrorizada a la población civil.

Si lo deseaban, los condenados a muerte podían confesarse con el cura párroco de Víznar, José Crovetto Bustamante. Luego, al amanecer, los asesinos los sacaban «de paseo», dejando abandonados los cuerpos allí donde caían abatidos (campo, cuneta, olivar o barranco) hasta la llegada, un poco después, de los enterradores.

Sabemos, por varios testimonios, que Lorca pasó sus últimas horas en «La Colonia».

Tenemos, especialmente, las declaraciones de José Jover Tripaldi, hechas, primero, en 1955, a Agustín Penón, y repetidas en los mismos términos en 1984. Jover tenía en 1936 veintidós años. Pasaba aquel verano en Víznar, y al empezar la guerra, ante el peligro de que su quinta —la de 1935— fuera llamada a filas, le pidió a Nestares, amigo de la familia, que le aceptara a su lado. Nestares accedió.

La madrugada de la llegada de Lorca a «La Colonia» Jover Tripaldi estaba de guardia. El chico, fervoroso católico, solía informar a los condenados a muerte, cuando ingresaban en el caserón, de que a la mañana siguiente serían enviados a trabajar en unas fortificaciones, o en la carretera. Pero más tarde, al aproximarse la hora de las ejecuciones, les decía la terrible verdad de su situación, por lo que él estimaba caridad. Y por si querían confesarse con el cura párroco de Víznar, escribir

una última carta o encomendar alguna prenda a los guardias.

Jover Tripaldi ha declarado que Lorca quiso confesarse cuando se enteró de que lo iban a fusilar. Pero el cura ya se había ido. El poeta se angustió hondamente, y entonces el joven le ayudó a rezar la oración que empieza «Yo, pecador...», que Federico sólo recordaba a medias. «Mi madre me lo enseñó todo, ¿sabe usted?, y ahora lo tengo olvidado —murmuraría—. Entonces, ¿me condenaré?». Jover Tripaldi le convencería de que no, de que la Iglesia católica es magnánima y que un sincero acto de contrición en tales circunstancias tendría todas las garantías espirituales necesarias. Así, según Jover Tripaldi, se tranquilizaría el poeta antes de salir de «La Colonia».<sup>[117]</sup>

Al lado de Lorca y Dióscoro Galindo González se encontraban aquella madrugada los banderilleros granadinos Joaquín Arcollas Cabezas y Francisco Galadí Melgar. Ambos eran conocidos en la ciudad tanto por su actuación en el ruedo como por su fervor político, de signo anarquista. Poco antes de la sublevación habían montado un servicio de vigilancia ante la puerta de la casa del comandante Valdés, en la calle de San Antón. Con razón sospechaban de aquel comisario de guerra. Y se explica que una vez en el poder, y capturados los banderilleros, Valdés decidiera matarlos.<sup>[118]</sup>

Desde el emplazamiento de «La Colonia» el camino de Alfacar corre por la ladera del valle, siempre acompañado por la acequia, que saltan a trechos pintorescos puentecillos de piedra. Al cabo de unos minutos el camino dobla en una curva abrupta. A la izquierda, abajo, la acequia cruza por un estrecho acueducto. En frente asciende una pendiente de arcilla, cubierta de altos y tupidos pinos, que se pierde más arriba entre los peñascales de la Sierra de Alfacar.

Éste es el tristemente célebre barranco de Víznar, bajo cuya tierra yacen los restos de cientos de víctimas de la vesania de los sublevados granadinos.

Antonio Mendoza y Manuel Castilla han dejado constancia de sus experiencias en el barranco. Bajo un sol veraniego de justicia su labor era amarga y dura. Los cadáveres eran abandonados allí donde caían, y en más de una ocasión los enterradores pudieron reconocer entre las víctimas a conocidos e incluso a parientes suyos. No se solía torturar primero a los presos, como se ha dicho con frecuencia. Tampoco es cierto que se les obligara a cavar sus propias tumbas.<sup>[119]</sup>

Contrariamente a lo que se mantenía durante años, Federico García Lorca no fue fusilado en el barranco sino un poco más allá, cerca del manantial conocido

como Fuente Grande.

La fuente y sus alrededores tienen una historia peregrina. Los árabes de Granada, al observar las efervescentes burbujas que suben de modo continuo desde el fondo del abundante manantial hasta brotar en su superficie, la bautizaron con el metafórico nombre de Ainadamar, que quiere decir «Fuente de las Lágrimas» (el término árabe *ain* significa a la vez ‘ojo’ y ‘manantial’).<sup>[120]</sup>

El agua de la Fuente Grande es fresquísima y agradable al paladar, y en el siglo XI los árabes empezaron la construcción de una acequia que la llevara a Granada. Ésta se utiliza todavía hoy. Fluye, primero, al lado del camino de Alfacar a Víznar, donde antes movía el molino de «La Colonia» —Lorca escucharía su retumbar durante sus últimas horas—; luego por la fábrica de pólvora de El Fargue hasta llegar al Albaicín, donde hoy sólo sirve para regar los jardines de los cármenes.<sup>[121]</sup>

Alrededor de la Fuente Grande los árabes levantaron una colonia de espléndidas residencias de verano, de las que no quedan hoy vestigios visibles, debido probablemente a los estragos causados en otros siglos por unos terremotos.

Se conservan íntegras, en cambio, varias composiciones escritas por poetas arabigoandaluces en alabanza de la belleza de la hermosa fuente. Una de ellas, por el poeta, juez e historiador Abū-l-Barakāt alBalafīqī, nacido en Almería y fallecido en el año 1372, reza así:

¿Es mi alejamiento de Ainadamar, que me detiene el pulso de la sangre, lo que hace brotar un chorro de lágrimas del fondo de mis ojos?

Sus aguas gimen con la tristeza de aquel que, esclavo del amor, ha perdido su corazón.

A su orilla entonan los pájaros melodías comparables con las del mismo Mosuli,\* recordándome el remoto pasado donde entré en mi juventud.

Y las lunas\*\* de aquel lugar, bellas como José, harían abandonar a cualquier musulmán su fe por la del amor.<sup>[122]</sup>

\* **Ishāq al-Mawsilī (o de Mosul), famoso músico árabe.**

\*\* **Es decir, las mujeres de Ainadamar.**

Seiscientos años después de compuestos estos versos, el ojo del manantial sigue llorando sus borbollantes lágrimas a poca distancia del sitio donde mataron en 1936 al más hondo poeta granadino de todos los tiempos. Porque es casi seguro que Lorca cayó, con Galindo González, Arcollas Cabezas y Galadí Melgar, a poca distancia de la Fuente Grande.

Los asesinos de «La Colonia» solían matar a sus víctimas poco antes del amanecer. Aquella madrugada Lorca no tuvo ni el consuelo de ver la luna sobre Granada, pues no se levantaría hasta las siete y media de la mañana.<sup>[123]</sup>

Durante los días de su encarcelamiento, y ahora, frente a la muerte, ¿pensó en Mariana Pineda? Víctimas ambos del odio a la democracia, abandonados ambos por los que hubieran podido intervenir a su favor, el paralelismo de su sino difícilmente se le podía escapar. Tal vez, no lejos de la Fuente Grande, recordaría los versos de la triste copla que repite la heroína antes de salir de capilla:

A la vera del agua,  
sin que nadie la viera,  
se murió mi esperanza.<sup>[124]</sup>

Los presos habían sido llevados hacia Alfacar en coche. Poco después llegó el enterrador Manuel Castilla. Los cuatro cadáveres yacían cerca de un olivo a la derecha del camino, y el muchacho reconoció en seguida a los dos banderilleros, bastante conocidos en Granada. Allí mismo dio tierra a los muertos.<sup>[125]</sup>

A Castilla le había llamado fuertemente la atención el hecho de que a uno de los fusilados le faltaba una pierna. Al volver a «La Colonia» le dijeron que era el maestro nacional de un pueblo cercano. Se enteró al mismo tiempo de que la cuarta víctima, a quien tampoco conocía de vista, era el poeta Federico García Lorca.<sup>[126]</sup>

Nadie ha dejado constancia fidedigna de los últimos momentos de Lorca. Sí existe el testimonio de Juan Luis Trescastro, el fanfarrón y machista compinche de Ramón Ruiz Alonso que había acompañado a éste a casa de los Rosales la tarde del 16 de agosto. Trescastro alardeó ruidosamente de haber participado no sólo en la detención sino en la muerte de Lorca. «Acabamos de matar a Federico García Lorca —se jactaba la mañana del asesinato—. Yo le metí dos tiros en el culo por maricón».<sup>[127]</sup> En una ocasión posterior declaró: «Yo he sido uno de los que hemos



sacado a García Lorca de la casa de los Rosales. Es que estábamos hartos ya de maricones en Granada».<sup>[128]</sup>

Si bien ningún poderoso había intervenido para salvar al poeta, el maestro Manuel de Falla, enterado de su detención, había bajado, consternado, al Gobierno Civil para procurar interceder a su favor. El famoso compositor, profundamente católico y con un hondo sentido de la justicia, habría tenido que hacer un considerable esfuerzo entonces por vencer su temor a la violencia física. Iba acompañado por algunos jóvenes falangistas. En el Gobierno Civil fue informado de que Lorca había sido ya fusilado, y parece ser que él mismo fue amenazado en el mismo sentido. Falla, deshecho ante la terrible noticia, se encaminó directamente a la casa del doctor Manuel Fernández-Montesinos, en la calle de San Antón, donde se encontraba reunida la familia del poeta, anonadada por el fusilamiento del médico unos días antes. Abrió la puerta Isabel Roldán, prima de Federico, y vio al compositor moralmente derrumbado. Isabel intuyó que don Manuel ya sabía la noticia de la muerte de Federico, y le imploró que no dijera nada a los padres del poeta, a quienes les habían ocultado la verdad.<sup>[129]</sup>

Aquel mismo día llegó a la casa de la calle de San Antón un miembro de la «Escuadra Negra» con una carta de Lorca. Decía, sencillamente: «Te ruego, papá, que a este señor le entregues 1.000 pesetas como donativo para las fuerzas armadas». Se trataba de una vil jugada que se le había hecho al poeta en el Gobierno Civil, dándole a entender que, si pagaba su padre esta muy considerable cantidad, salvaría la vida. Federico García Rodríguez, pensando que su hijo vivía todavía, desembolsó la suma requerida. La operación fue observada por el chófer de la familia, Francisco Murillo Gámez, a quien los asesinos le dirían a continuación que acababan de fusilar al poeta en Víznar, mostrándole un paquete de cigarrillos Lucky sustraído al cadáver.<sup>[130]</sup>

Durante muchos años Federico García Rodríguez llevó sobre su persona aquella patética nota, con toda probabilidad el último autógrafo del poeta.<sup>[131]</sup>

Cuando Lorca murió aquella madrugada ya habían fusilado en el cementerio de Granada, como mínimo, desde que empezó la guerra, a unas doscientas ochenta personas, y durante los tres años de la contienda caerían contra aquellas tapias más de dos mil víctimas.<sup>[132]</sup> Ello sin contar los innumerables asesinatos cometidos al margen de un sistema ya de por sí ilegal. Vista la muerte del poeta dentro del contexto general de la represión llevada a cabo en Granada, el caso no fue más excepcional que el de los cinco catedráticos de la Universidad fusilados, o el de muchos concejales, maestros, abogados y médicos. También es verdad que Lorca,

que siempre estuvo al lado del pueblo llano, murió como los miles de obreros humildes sacrificados en Granada y su provincia. Los sublevados estaban decididos a matar a todos los partidarios del Frente Popular, y para ellos Lorca era un «rojo» más.

Tres semanas después la prensa republicana recogió el rumor del fusilamiento, el cual, no creído al principio, pronto se convirtió en casi certeza al conseguir cruzar las líneas «rojas» varios granadinos que describieron los horrores de la represión y dieron puntual noticia del asesinato del autor de *Bodas de sangre*. La consternación en todo el mundo de habla española fue inmediata, así como la reacción de la prensa europea. Casi de la noche a la mañana Lorca se convirtió en mártir de la causa republicana.<sup>[133]</sup>

Síntoma de la preocupación por la vida del poeta fue el telegrama mandado el 13 de octubre de 1936 por H. G. Wells, presidente del PEN Club de Londres, a las autoridades rebeldes de Granada. La respuesta fue lacónica:

Coronel gobernador de Granada a H. G. Wells. — Ignoro lugar hállase don Federico García Lorca. — Coronel Espinosa.<sup>[134]</sup>

Ello confirmaba, sin lugar a dudas, la muerte del poeta.

A finales de 1939 el apoderado del padre de Lorca, José Rodríguez Mata, elevó al Juzgado de Primera Instancia número 1 de Granada un expediente para inscribir en el Registro Civil la defunción del poeta. Rodríguez Mata había conseguido localizar a dos testigos —Alejandro Flores Garzón y Emilio Soler Fernández— que vieron, o decían haber visto, el 20 [sic] de agosto de 1936, al lado de la carretera de Víznar a Alfacar, el cadáver de Lorca. Ambos declararon en este sentido ante el juez el 9 de marzo de 1940, y el 21 de abril del mismo año la defunción del poeta se inscribió oficialmente en el Registro.<sup>[135]</sup>

Allí se podía leer que Lorca «falleció en el mes de agosto de 1936 a consecuencia de heridas producidas por hecho de guerra».

Era como si se hubiera tratado de un simple accidente.

## EPÍLOGO

María Teresa León, la mujer de Rafael Alberti, estaba al tanto de la íntima amistad que unía a Lorca y Rafael Rodríguez Rapún. Cuando la respuesta del coronel Espinosa al telegrama de H. G. Wells había confirmado tácitamente ante el mundo la muerte de Federico, la escritora volvió a ver a Rapún. «Nadie como este muchacho silencioso debió sufrir por aquella muerte —escribe en *Memoria de la melancolía*—. Terminadas las noches, los días, las horas. Mejor morirse. Y Rapún se marchó a morir al frente del Norte. Estoy segura de que después de disparar su fusil rabiosamente se dejó matar. Fue su manera de recuperar a Federico».<sup>[1]</sup>

Rapún falleció en el Hospital Militar número 4 de Santander el día 18 de agosto de 1937, ocho días antes de que la ciudad cayera en manos de las tropas de Franco. Hacía un año exacto del fusilamiento de Lorca. Según la inscripción de defunción practicada al día siguiente en el Registro Civil, se ignoraban la edad, lugar de nacimiento y nombres de los padres de aquel teniente de artillería, muerto «a consecuencia de heridas de metralla en espalda y región lumbar».<sup>[2]</sup>

De los últimos momentos de Rapún, de si recordó entonces al poeta —a cuyo lado había estado en Santander varias veces con La Barraca—, de si llevaba encima alguna carta o poema de Federico, nada sabemos. Fue enterrado en el cementerio de Ciriego, desde donde se oye el retumbar del mar Cantábrico. En junio había cumplido veinticinco años.

## APÉNDICE

Reseña de *Un Chien andalou* publicada por Eugenio Montes en *La Gaceta Literaria*, Madrid, n.º 60 (15 junio 1929), p. 1. ¿Sabía Montes, al referirse al cuadro de Salvador Dalí *La miel es más dulce que la sangre*, que en aquella espectral playa yace entre otros objetos (el famoso burro podrido, el maniquí, los «aparells»...) la cabeza de Lorca? Es muy posible, ya que el cuadro había sido expuesto en Madrid en marzo de 1929, sólo unos meses antes del estreno de la película (véanse pp. 616-617).

*Un Chien andalou* (film de Luis Buñuel y Salvador Dalí, estrenado en Le Studio des Ursulines, París).

El síntoma que delata a la vida es la presencia acusada de aparentes violaciones del principio de contradicción. En todo lo vivo crece la flora enmarañada de eso que llamamos absurdo. La vida orina absurdos en todas las esquinas, aunque los guardias dirigen porra al brazo. Ahí donde está intacta y sin uso —en el niño, en el primitivo, en el sueño— es irreductible a fórmulas y a amenazas de silogismos.

De esa vida pura decimos que no tiene sentido, porque no tiene uno solo sino varios. La vida despeinada es, para la lógica habitual, un contrasentido. Un sentido y su contrario. Un problema perenne.

La filosofía última comienza a darse cuenta de que al lado, o en frente, o arriba, o abajo de la lógica histórica, existen otras muchas, para las cuales no rige el principio de contradicción, exclusivo de la lógica «civilizada».

No hay una sola lógica, digo. Hay varias, habitantes en distintas alturas. Lo que para la lógica corriente es absurdo, es perfectamente racional dentro de otra lógica superior. El ruido misterioso que inquieta al inquilino del tercer piso lo producen los pies del inquilino del cuarto, en su suelo. Porque el techo de un piso es el suelo del siguiente.

¿Diré, pues, que el arte sea un carro de mudanzas? Yo no quisiera, pero ya está escrito. El arte nos muda de piso. Nos transporta. Nos saca de una realidad superficial para instalarnos en otra. Sí, un carro de mudanzas ágil como la luz. O la sombra. Imágenes del día y la noche.

Mas si esto es cierto, es evidente que el arte consiste en sorpresas necesarias.

Con sorpresas necesarias está tejido el primer film de Luis Buñuel que acaba de admirar y de aplaudir el público —¡qué pena, tener que escribir selecto!— de la sala de las Ursulinas de París, invitado a la presentación. En *Un Chien andalou* —argumento de Dalí y Buñuel, puesto por Buñuel en la escena— todo es sorprendente, pero todo es necesario. El gesto, el detalle indumentario, el objeto extraño se evaden de la llamada lógica, para situarse en una lógica más profunda. Lo que en la primera escena sabe a sorprendente aparece en la segunda como necesario y fatal. Todo es problema ahora, para ser solución después... De las soluciones surgen los problemas, nutriéndose de ellos y ofreciéndose, a la vez, como alimento. Las soluciones crean problemas que los devoran, como los gusanos de los minutos a la hora del reloj que los pare. Y así, el film se sostiene en una atmósfera de creciente dramatismo. Y tiene la angustia de un enigma que se va y reaparece y nos hace cachear todos los bolsillos interiores.

Dramatismo y lirismo. Buñuel, poeta con palabras, logra aquí con silencios su mejor poema. Yo creo aún que logra el mejor poema de la lírica española contemporánea (lírica sin drama y sin tradición. Porque la poesía española ha tendido siempre a lo dramático). En veinticinco minutos de film, Buñuel y Dalí borran la obra de sus compañeros de generación. Porque su film es eso: poesía. No lo otro: literatura.

Todo es poético en este film utilitario. Todo es español en este film, en donde ninguna anécdota como tal tiene cabida. Sólo el título, voluntariamente incongruente, alude directamente a España. Pero como en el film no aparecen perros, el título tiene un valor de broma, de falsa dirección. Todo, en cambio, habla de España indirectamente.

Buñuel y Dalí se han situado resueltamente al margen de lo que se llama buen gusto, al margen de lo bonito, de lo agradable, de lo sensual, de lo epidérmico, de lo frívolo, de lo francés. Sincronizado con un trozo del film el gramófono (lirismo, drama) tocaba Tristán. Debía tocar la jota de la Pilarica. La que no quería ser francesa. La que quería ser baturra. De España. De Aragón. Del Ebro, Nilo ibérico. (Aragón, tú eres un Egipto, tú elevas pirámides de jotas a la muerte).

La belleza bárbara, elemental —luna y tierra— del desierto, en donde «la sangre es más dulce que la miel», reaparece ante el mundo. No. No busquéis rosas de Francia. España no es un jardín, ni el español es jardinero. España es planeta. Las rosas del desierto son los burros podridos. Nada, pues, de *sprit* [sic]. Nada de

decorativismos. Lo español es lo esencial. No lo refinado. España no refina. No falsifica. España no puede pintar tortugas ni disfrazar burros con cristal en vez de piel. Los Cristos en España sangran. Cuando salen a la calle van entre parejas de la Guardia Civil.

En el film de Buñuel y Dalí no hay espíritu. No hay psicologías. Buñuel sabe que el cine no puede ni debe dar matices del pensamiento. Sabe que el cine no da Hamlets, ni caballeros Swan [*sic*]. Porque el idioma del cuerpo no tiene diccionarios con palabras exquisitas. Porque el idioma del cuerpo es un idioma de gritos —timbres eléctricos del instinto— y de interrogaciones —dramas viscerales.

Con la seguridad infatigable de la intuición, Buñuel ha agarrado lo esencial, lo elemental, lo permanente. Comenzó por cortarnos los ojos con una navaja de afeitar, vaciándonoslos. Para que nos sintiésemos mero instinto. Vida y muerte.

El suyo es un film del instinto. Con lo cual expreso que no es un bateo.\* El instinto no tantea jamás, aun cuando sea —ojos vaciados— ciego. Nace perfecto. Sin «ensayo ni error» Buñuel y Dalí acertaron plenamente en su primer film. En un primer film que marca, a juicio de muchos espectadores —Léger, Tzara, Tériade,\*\* entre ellos—, una fecha en la historia del cine. Fecha escrita con sangre. Como Nietzsche quería. Como España ha hecho siempre.

Hemos aprendido en los manuales que Zaragoza supo resistir a los franceses. También hemos aprendido aquello de los peces. Y lo de la sinceridad baturra. Así, como un baturro, sin adulaciones, sin halagos, sin «camouflages», Buñuel ha entrado en París. Y en Cinelandia. En ese mar que el oleaje de los telones crea ya hay peces que llevan grabado el escudo de Aragón.

*París, 9 de junio*

EUGENIO MONTES

\* *Sic*. ¿Por tanteo?

\*\* E. Tériade fue crítico de la importante revista parisiense *Cahiers d'Art* y muy amigo del grupo de pintores que formaban la llamada Escuela Española de París.



## FUENTES

Por regla general, cuando se trata de un solo trabajo de un autor incluido en la bibliografía —la cual no es el caso de todas las referencias periodísticas—, en esta sección damos únicamente el apellido o apellidos de aquél (añadiendo, cuando pudiera existir alguna confusión, el nombre de pila). Los demás datos se pueden consultar en la bibliografía. En el caso de autores con dos o más trabajos agregamos el título abreviado o, a veces, entre paréntesis, la fecha de la edición o nombre del editor en cuestión.

Utilizamos las siguientes siglas:

AAP: Archivo de Agustín Penón, Madrid. Confiado a Ian Gibson por William Layton. AFGL: Archivo de la Fundación Federico García Lorca, Madrid. AGL: Archivo de los herederos de García Lorca, Madrid. DG: *El Defensor de Granada*. Dibujos: García Lorca, *Dibujos*, catálogo, Ministerio de Cultura, etc., Madrid, 1986. E: Federico García Lorca, *Epistolario*. Introducción, edición y notas de Christopher Maurer, 2 vols., Alianza Editorial, Madrid, 1983. FGLNY: *Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana (1929-1930)*, edición de Christopher Maurer, *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, Ministerio de Cultura, Madrid, 23-24, 1986. OC: Federico García Lorca, *Obras completas*. Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, 2 vols., Aguilar, Madrid, 20.<sup>a</sup> ed., 1978. OC (1986): Federico García Lorca, *Obras completas*. Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, 3 vols., Aguilar, Madrid, 1986.



# BIBLIOGRAFÍA

## 1. OBRAS Y EDICIONES DE FEDERICO GARCÍA LORCA MENCIONADAS

*Alocuciones argentinas*, Fundación García Lorca, Madrid, 1986.

*Autógrafos. I. Facsímiles de ochenta y siete poemas y tres prosas*, prólogo, transcripción y notas de Rafael Martínez Nadal, The Dolphin Book Co. Ltd., Oxford, 1975.

*Autógrafos. II. «El público»*. Facsímil del manuscrito, prólogo, versión depurada y transcripción por Rafael Martínez Nadal, The Dolphin Book Co. Ltd., Oxford, 1976.

*Autógrafos. III. Facsímil de «Así que pasen cinco años»*, transcripción, notas y estudio por Rafael Martínez Nadal, The Dolphin Book Co. Ltd., Oxford, 1979.

*Cartas a sus amigos*. Prólogo de Sebastián Gasch, Ediciones Cobalto, Barcelona, 1950.

*Cartas, postales, poemas y dibujos*. Edición, introducción y notas de Antonio Gallego Morell, Moneda y Crédito, Madrid, 1968.

*Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre*, conferencia, en Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, Alianza, Madrid, 2.<sup>a</sup> ed., 1981, 471-485.

*Conferencias*, introducción, edición y notas de Christopher Maurer, 2 vols., Alianza, Madrid, 1984.

*Dibujos*, catálogo, proyecto y catalogación de Mario Hernández, Ministerio de Cultura, Fundación para el Apoyo de la Cultura, etc., Madrid, 1986. Sigla en las notas: *Dibujos*.

*Epistolario*, introducción, edición y notas de Christopher Maurer, 2 vols., Alianza, Madrid, 1983. Sigla en las notas: *E*.

*Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana [1929-1930]*, edición de Christopher Maurer, *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, Madrid, núms. 23-24, 1986. Sigla en las notas: FGLNY.

*La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón. Viejo cuento andaluz en tres estampas y un cromó*, versión no autorizada publicada en *Títtere, Boletín de la Unión de Titiriteros y la Asociación de Amigos de la Marioneta*, sin especificar lugar de publicación, 1982.

*Libro de poemas*. Edición crítica de Ian Gibson, Ariel, Barcelona, 1982.

*Lola la comedianta*. Prólogo de Gerardo Diego. Edición crítica y estudio preliminar de Piero Menarini, Alianza, Madrid, 1981.

*Obras completas*, recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, 2 vols., Aguilar, Madrid, 20.<sup>a</sup> ed., 1978. Sigla en las notas: OC.

*Obras completas*, recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, 3 vols., Aguilar, Madrid, 22.<sup>a</sup> ed. («Edición del cincuentenario»), 1986. Sigla en las notas: OC (1986).

*Poesía*, edición de Miguel García-Posada, Akal, Madrid, 2 vols., 1982.

*Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, edición crítica de Eutimio Martín, Ariel, Barcelona, 1981.

*El público y Comedia sin título*. Dos obras teatrales póstumas, introducción, transcripción y versión depurada de R. Martínez Nadal y Marie Laffranque, Seix Barral (Biblioteca Breve), Barcelona, 1978.

*Songs*, traducción de Philip Cummings con la ayuda de Federico García Lorca, edición de Daniel Eisenberg, Duquesne University Press, Pittsburgh, 1976.

*Suites*, edición de André Belamich, Ariel, Barcelona, 1983.

*Teatro inconcluso. Fragmentos y proyectos inacabados*, edición y estudio preliminar de Marie Laffranque, Universidad de Granada y Fundación Federico García Lorca, Granada, 1987.

*Trip to the Moon. A Filmscript*, traducción de Bernice C. Duncan, introducción y notas de Richard Diers, New Directions, Norfolk, Connecticut, vol. 18 (1964),

33-41.

*Viaje a la luna (guión cinematográfico)*, edición e introducción de Marie Laffranque, Braad Editions, Loubressac, 1980.

## 2. ARTÍCULOS, LIBROS Y OTRAS REFERENCIAS

Todos aquellos periódicos y revistas cuyo lugar de publicación no se especifica son de Madrid.

Abril, Manuel, reseña de la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, *Heraldo de Madrid* (9 junio 1925), 5; (16 junio 1925), 2.

—, [sobre el teatro de Martínez Sierra], en Martínez Sierra (coordinador), *Un teatro de arte en España* (véase Martínez Sierra, más adelante), 19-31.

Adams, Mildred [«América y España. El homenaje a Washington Irving. Lo que nos dice una ilustre escritora norteamericana»], *El Defensor de Granada* (1 abril 1928), 1.

—, *García Lorca: Playwright and Poet*, George Braziller, Nueva York, 1977.

Agraz, Antonio, «El Teatro Universitario. La primera salida y lo que hará, según García Lorca, en su próxima campaña. La experiencia de la excursión: Cervantes y Calderón no están anticuados y sus obras son jubilosamente recibidas por todo el público sano», *Heraldo de Madrid*, 25 julio 1932, p. 5.

Agustí, Ignacio, *Ganas de hablar*, Planeta, Barcelona, 1974.

Aladro, Carlos Luis, *La tía Norica de Cádiz*, Editora Nacional, Madrid, 1976.

Alberti, Rafael, *Imagen primera de...*, Losada, Buenos Aires, 1945, 15-31.

—, *La arboleda perdida. Libros I y II de Memorias*, Fabril Editora, Buenos Aires, 1959.

—, *Teatro*, Losada, Buenos Aires, 3.<sup>a</sup> ed., 1959.

Alcalá, Manuel, *Buñuel (cine e ideología)*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid,

1973.

Aleixandre, Vicente, «Federico», en *El Mono Azul*, n.º 19 (10 junio 1937), 1, luego recogido en *Hora de España*, Valencia, VII (agosto 1937), 4345; OC, II, IX-XI.

—, *Epistolario*, selección, prólogo y notas de José Luis Cano, Alianza (Alianza Tres), Madrid, 1986.

*Almanaque Bailly-Baillière, o sea Pequeña enciclopedia popular de la vida práctica*, Bailly-Baillière, Madrid, 1936.

Alonso, Dámaso, «Federico García Lorca y la expresión de lo español» [1937], en *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 3.ª ed. aumentada, 1978, 258-265 y 271-280.

—, «Una generación poética (1920-1936)», [1948], *ibíd.*, 155-177 y 167-192.

—, *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera)*, Aguilar, Madrid, 4.ª ed., 1966.

—, «Federico en mi recuerdo», en Federico García Lorca, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, edición facsímil del manuscrito autógrafo, Institución Cultural de Cantabria Diputación Regional de Cantabria, 1982, 7-13.

Altolaguirre, Manuel, «Nuestro teatro», *Hora de España*, Valencia, n.º IX (septiembre 1937), 27-37.

—, *El caballo griego*, edición de James Valender, Bellatrix Istmo, Madrid, 1986.

Altabella, José, *Lhardy. Panorama histórico de un restaurante romántico, 1839-1978*, Madrid, 1978.

Álvarez Cienfuegos, Valentín, «El Romancero gitano de Federico García Lorca», *El Defensor de Granada* (8, 11, 15 septiembre 1928).

Álvarez de Miranda, Ángel, *La metáfora y el mito*, Taurus (Cuadernos Taurus), Madrid, 1963.

Anabitarte, Alberto, «Algunas anécdotas referentes a Federico García Lorca a su paso por la Residencia de Madrid y recordados por Alberto Anabitarte», apuntes inéditos, 1983.

Anderson, Andrew, «García Lorca en Montevideo: un testimonio desconocido y más evidencia sobre la evolución de “Poeta en Nueva York”», *Bulletin Hispanique*, Burdeos, LXXXIII (1981), 145-161.

—, «García Lorca at Vassar College. Two Unpublished Letters», *García Lorca Review*, New York, XI (1983), 100-109.

—, «Una amistad inglesa de García Lorca», *Ínsula*, Madrid, n.º 462 (1985), 3-4.

—, «García Lorca en Montevideo: una cronología provisional», *Bulletin Hispanique*, Burdeos, LXXXVII (1985), 167-179.

—, «Some Shakespearian Reminiscences in García Lorca's Drama», *Comparative Literature Studies*, Illinois, vol. 22, n.º 2 (1985), 187-210.

—, «“Lirio” and “azucena” in Lorca's Poetry and Drama», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Boulder, Colorado, n.º 11 (1986), 39-59.

[Anónimo], «“La Barraca” en Burgo de Osma. El teatro universitario que creara D. Fernando de los Ríos», *Luz. Diario de la República* (12 julio 1932).

[Anónimo], «El ensayo de “La Barraca” estudiantil. En busca del teatro español», *ibid.* (25 julio 1932), 9.

[Anónimo], «Federico García Lorca fue cofrade activo de Santa María de la Alhambra. En la procesión de 1929, desfiló de penitente, descalzo y con hábito, portando una insignia», *Ideal*, Granada (17 mayo 1973).

[Anónimo], *Extracto de la memoria del Teatro Universitario «La Barraca»*, folleto publicado por la Unión Federal de Estudiantes Hispanos en 1933. Reproducido en facsímil por Sáenz de la Calzada, «*La Barraca*». *Teatro Universitario* (véase abajo), entre pp. 42 y 43.

[Anónimo], *El poeta en La Habana. Federico García Lorca. 1898-1936* (véase Quevedo, Antonio).

Aparicio [Juan], «Federico García Lorca en Guadix», *La Gaceta Literaria*, n.º 28 (15 febrero 1928), 2.

Aragon, Louis, «Fragments d'une conférence» [la pronunciada en la Residencia de Estudiantes el 18 de abril de 1925], *La Révolution Surréaliste*, París (15

julio 1925), 23-25. Texto reproducido por Morris, *Surrealism and Spain* (véase más adelante), 228-231.

Aranda, J. F., «Más inéditos de García Lorca», *Ínsula*, n.º 157 (diciembre 1959), 12.

—, *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Lumen, Barcelona, 2.ª ed., 1975.

Arciniegas, Germán, «Federico García Lorca», *Diario de la Marina*, La Habana (1 abril 1930), 16.

Arconada, César M., «En la Residencia de Estudiantes. Mujeres, árboles y poetas», *La Gaceta Literaria* (15 agosto 1928), 2.

Arostegui Mejías, Antonio, y Antonio López Ruiz, *60 años de arte granadino (1900-1961)*, Aula de Cultura del Movimiento, Granada, 1974.

Arrarás, Joaquín, *Historia de la Segunda República Española*, Editora Nacional, Madrid, 4 vols., 5.ª ed., 1968-1970.

Auclair, Marcelle, *Enfances et mort de Garcia Lorca*, Seuil, París, 1968. Versión española de Aitana Alberti, *Vida y muerte de García Lorca*, Era, México, 1972.

Ayala, Francisco, «Un drama de García Lorca. *Mariana Pineda* (Estatua de piedra, estatua de cera)», *La Gaceta Literaria* (1 julio 1927), 5.

—, «*Mariana Pineda*», *ibíd.* (15 octubre 1927), 5.

Azcárate, Justino de, «Recuerdos a Don Alberto», en [Varios], *Homenaje a Alberto Jiménez Fraud* (véase más adelante), 9-10.

Azcoaga, Enrique, «“La Barraca” de Federico García Lorca», *Tiempo de historia*, Madrid, I, n.º 5 (abril 1975), 56-69.

Baamonde, Miguel Ángel, «Antonio Machado y Domínguez Berrueta. Ensayo en torno a un trabajo desconocido de Antonio Machado», *Ínsula*, n.º 269 (abril 1969), 1 y 12.

Baedeker, Karl, *Spain and Portugal. Handbook for Travellers*, Karl Baedeker, Publisher, Leipzig, 1898; 2.ª ed., 1901.

Baeza, Ricardo, reseña de *Canciones*, *El Sol* (20 julio 1927), 2.

—, «Marginalia. Los “Romances gitanos” de Federico García Lorca», *ibíd.*, (29 julio 1928), 2.

—, «Marginalia. Poesía y gitanismo», *ibíd.* (3 agosto 1928), 1.

Bailly-Baillièrre, *Anuario-almanaque del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*, Madrid, 1879, etc.

Bal y Gay, Jesús, «Tambor y pregón de “La Barraca”», *El Pueblo Gallego*, Vigo (26 agosto 1932), 12.

—, «La música en la Residencia», *Residencia* (conmemorativo), México (diciembre 1963), 77-80, reproducido en Crispin (véase más adelante), 125-131.

—, «Don Alberto [Jiménez Fraud] en su obra», en el folleto, sin nombres de colaboradores en la portada, *A la memoria de Alberto Jiménez Fraud*, México, D. F., 1964, 47-56.

Bataille, Georges, *La literatura y el mal*, Taurus, Madrid, 1971.

Bécquer, Gustavo Adolfo, *Poética, narrativa, papeles personales*, Alianza, Madrid, 1970.

Belamich, André, «Cartas inéditas de García Lorca», *Ínsula*, n.º 162 (mayo 1961), 1.

—, Introducción («Envergure de Lorca») y notas al primer tomo de García Lorca, *Oeuvres complètes*, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), París, 1981.

—, *Lorca*, Gallimard (Collection Idées), París, nueva edición corregida y aumentada, 1983.

Benito Argüelles, Juan, «Itinerario asturiano de “La Barraca”», *Los Cuadernos de Asturias*, Oviedo, III, n.º 15 (1982), 88-91.

Bentley, Eric, «El poeta en Dublín (García Lorca)», *Asomante*, Puerto Rico (1953), 44-58.

Bergamín, José, «Muerte perezosa y larga», en *La música callada del toreo*,

Turner, Madrid, 1981, 71-81.

Bianchi Ross, Ciro, «Federico en Cuba», *Cuba Internacional*, La Habana, n.º 9 (1980), 24-31.

—, «Federico García Lorca. Su último día en La Habana», *ibíd.*, n.º 200 (julio 1986), 58-61.

Binding, Paul, *Lorca. The Gay Imagination*, GMP Publishers, Londres, 1985.

Black, George F., *A Gypsy Bibliography*, edición privada para los miembros de la Gypsy Lore Society, Edimburgo, 1909.

Blanco-Amor, Eduardo, «Guía para un estudio integral del renacimiento gallego», conferencia pronunciada el 17 de marzo de 1928, en Montevideo, durante el Tercer Curso de Conferencias sobre Problemas Iberoamericanos, organizado por el Centro Gallego de Montevideo, que luego la publicó en folleto.

—, *Romances galegos*, Céltiga, Buenos Aires, 1928.

—, «Cateo y denuncia de un posible arte gallego», conferencia leída el 30 de noviembre de 1929 en el Centro Gallego de Montevideo, Publicaciones del Centro Gallego, IV y V conferencias, Montevideo, 1930.

—, «Apostillas a una barbarie», *El Defensor de Granada* (7 julio 1935), 1.

—, «Nueva obra teatral de García Lorca», *La Nación*, Buenos Aires (24 noviembre 1935), 3.

—, prólogo a Federico García Lorca, *Seis poemas galegos*, Nos, Santiago de Compostela, 1935, sin paginación [5 pp.].

—, «Evocación de Federico», *La Nación*, Buenos Aires, 21 octubre 1956.

—, «Los poemas gallegos de Federico García Lorca», *Ínsula*, Madrid, núms. 151-153 (1959), 9.

[—], Carlos Casares, «Leria con Eduardo Blanco-Amor», *Grial*, Vigo, n.º 4 (1973), 337-344.

[—], Moisés Pérez Coterillo, «En Galicia con E. Blanco-Amor y al fondo...



Lorca», *Reseña*, ¿Madrid?, n.º 73 (1974), 14-18.

—, «Federico, otra vez; la misma vez», *El País*, «Arte y Pensamiento», Madrid, año II, n.º 5 (1 octubre 1978), I, VI-VII.

—, «Apuntes sobre el teatro de Federico García Lorca», preparados para el estreno de *Así que pasen cinco años*, Teatro Eslava, Madrid, 1978, y dados a conocer en el programa de éste.

—, *Romances galegos*, Galaxia (Colección Dombate), Vigo, 1980 [comprende *Romances galegos*, *Poema en carro temps*, *Cancioneiro*].

[—], X. G. [Xoel Gómez], «La última entrevista con Eduardo Blanco Amor», *Galicia-80*, Orense, n.º 1 (1980), 13-16.

Blanco-Fombona, Rufino, *El modernismo y los poetas modernistas*, Mundo Latino, Madrid, 1929.

Bonet Correa, Antonio (coordinador), *El surrealismo*, Cátedra, Madrid, 1983.

Borrás, Tomás [sobre el teatro de Martínez Sierra], en Martínez Sierra (coordinador), *Un teatro de arte en España* (véase Martínez Sierra, más adelante), 9-14.

Borrow, George, *The Zingali; or, an Account of the Gypsies of Spain. With an Original Collection of their Songs and Poetry, and a Copious Dictionary of their Language*, 2 vols., John Murray, Londres, 1841. La traducción de Manuel Azaña, *Los Zingali (Los gitanos de España)*, ha sido reeditada por Turner, Madrid, 1979.

Bosquet, Alain, *Entretiens avec Salvador Dalí*, Pierre Belfond, París, 1966; 2.ª ed., 1983. Versión española, *Dalí desnudado*, Paidós, Buenos Aires, 1967.

Bravo, Francisco, José Antonio. *El hombre, el jefe, el camarada*, Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular, Madrid, 1941.

Brenan, Gerald, *The Face of Spain*, The Turnstile Press, Londres, 1950.

—, *South from Granada*, Hamish Hamilton, Londres, 1957. Versión española, *Al sur de Granada*, Siglo XXI, Madrid, 8.ª ed., 1983.

—, *El laberinto español*, Plaza y Janés, Barcelona, 2.ª ed., 1985. Breton, André, *Manifeste du Surréalisme*, Simon Kra, París, 1924.

Brickell, Herschel, «Six Poems of García Lorca done into English Bring Home Anew his Murder by Fascists» [reseña de Federico García Lorca, *Lament for the Death of a Bullfighter and Other Poems*, traducido por A. L. Lloyd, Oxford, 1937], *New York Evening Post* (22 septiembre 1937), 19.

—, «A Spanish Poet in New York», *The Virginia Quarterly Review*, XXI (1945), 386-398. Traducción española: «El poeta Federico García Lorca en Nueva York», *Asomante*, Puerto Rico, II (1946); reproducida en *IPNA*, Lima, IV (1947), 3-12.

Brihuega, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Istmo, Madrid, 1981.

Buñuel, Luis, *Obra literaria*, introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal, Ediciones de Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1982.

—, *Mon Dernier Soupir*, Robert Laffont, París, 1982. Versión española, *Mi último suspiro*, *Memorias*, Plaza y Janés, Barcelona, 1983. Nos referimos siempre a la edición española.

Burgin, Richard, *Conversaciones con Jorge Luis Borges*, Taurus, Madrid, 1974.

Bussell Thompson, B., y J. K. Walsh, «Un encuentro de Lorca y Hart Crane en Nueva York», *Ínsula*, Madrid, n.º 479 (octubre 1986), 1 y 12.

Bustos, Juan, «Hermenegildo Lanz, el gran desconocido», *Diario de Granada* (24 junio 1983), 16-17.

Byrd, Suzanne W., *García Lorca: «La Barraca» and the Spanish National Theater*, Abra, New York, 1975.

—, *La «Fuente Ovejuna» de Federico García Lorca*, Pliegos, Madrid, 1984.

[Caballero, José], *El taller de José Caballero. 1931-1977*, Galería Multitud, Madrid, 1977.

—, «Con Federico en los ensayos de “Yerma”», *ABC*, «Sábado Cultural», Madrid (29 diciembre 1984), I.

Cabanellas, Guillermo, *La guerra de los mil días. Nacimiento, vida y muerte de la II República Española*, 2 vols., Heliasta, Buenos Aires, 1975.

Cabrera Infante, Guillermo, «Lorca hace llover en La Habana», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, núms. 433-443 (1986), 241-248.

Cabrolié, Martine, *Enquête sur le milieu socio-économique de la famille de Federico García Lorca*, tesis universitaria, Universidad de Toulouse-Le Mirail, 1975.

Caffarena, Ángel, «Federico García Lorca y las distintas ediciones del *Romancero gitano*», *La Estafeta Literaria*, n.º 362 (28 enero 1967), 8-9.

—, *Manuel Ángeles Ortiz. Pintor-poeta*, Librería Anticuaria El Guadalhorce, Málaga, 1970.

Cambours Ocampo, Arturo, *Teoría y técnica de la creación literaria. (Materiales para una estética del escritor)*, Editorial Pena Lillo, Buenos Aires, 1966.

Campanella, Hortensia, «Profeta en toda tierra. Federico García Lorca, en Uruguay», *Ínsula*, Madrid, n.º 384 (1978), 10.

Campoamor González, Antonio, «*La Barraca* y su primera salida por los caminos de España», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, núms. 435-436 (1986), 778-790.

Campodonico, Luis, *Falla*, Seuil («Solfèges»), París, 1959.

Cano, José Luis, «Últimos meses de García Lorca», *Asomante*, Puerto Rico, XVIII (1962), 88-93.

—, *García Lorca. Biografía ilustrada*, Destino, Barcelona, 1962.

—, *Los cuadernos de Velintonia*, Seix Barral, Barcelona, 1986.

Capdevila, Luis, «Unas horas de la vida de Federico», *La Vanguardia*, Barcelona (1 diciembre 1972), 55.

Carballo Calero, Ricardo, *Historia da literatura galega contemporánea, 1808-1936*, Galaxia, Vigo, 3.ª ed., 1981.

Cardoza y Aragón, Luis, «Federico García Lorca», *El Nacional*, México, D. F. (30 septiembre 1936).

—, Entrevista con F. Gaudry y J. M. Oliveras titulada «Artaud en México. El

grito y la decepción. Entrevista con Luis Cardoza y Aragón», *Quimera*, Barcelona, núms. 54-55 (1986), 59-61.

—, *El río. Novelas de caballería*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.  
Castro, Eduardo, «Leyenda y literatura de “la romería de Yerma”», *Diario de Granada* (6 octubre 1982), 7.

Caro Baroja, Julio, «Don Alberto», en [Varios], *Homenaje a Alberto Jiménez Fraud* (véase más adelante), 12-13.

—, *Los moriscos del reino de Granada. Ensayo de historia social*, Ediciones Istmo, Madrid, 2.<sup>a</sup> ed., 1976.

Carr, Raymond, *Spain, 1808-1939*, Clarendon Press, Oxford, 1975.

Casal, Julio J., *Rafael Barradas*, Losada, Buenos Aires, 1949.

Casares, Carlos, «Leria con Eduardo Blanco-Amor», *Grial*, Vigo n.º 41 (1973), 337-344.

Casares Rodicio, Emilio, «Adolfo de Salazar y el grupo de la Generación de la República», *Cuadernos de Música*, I, n.º 1 [1983], 7-27.

Cassou, Jean, «Lettres Espagnoles», *Mercure de France*, París, CLXXXIX, n.º 673 (1 julio 1926), 235.

Castilla, Gonzalo (coordinador), *Los hombres y las calles de Granada*, Granada, 1978.

Castro, Américo, «Homenaje a una sombra ilustre», en [Varios], *Homenaje a Alberto Jiménez Fraud* (véase más adelante), 15-17.

Celaya, Gabriel, «Mi Residencia de Estudiantes», en [Varios], *Homenaje a Alberto Jiménez Fraud* (véase más adelante), 19-20.

Cernuda, Luis, «Federico García Lorca», *Heraldo de Madrid* (26 noviembre 1931), 12. Recogido en Luis Cernuda, *Prosa completa*, edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, Barral Editores, Barcelona, 1975, 1237-1241.

—, «Notas eludidas. Federico García Lorca», *Heraldo de Madrid* (26 noviembre 1931), 12. Artículo recogido en *ibíd.*, 1237-1221

—, «Federico García Lorca (Recuerdo)», *Hora de España*, Barcelona, XVIII (junio 1938), 13-20. Recogido en *Prosa completa* (véase abajo), 1334-1341.

—, *Poesía completa*, edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, Barral Editores (Biblioteca Crítica), Barcelona, 1973.

—, *Prosa completa*, edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, Barral Editores (Biblioteca Crítica), Barcelona, 1975.

—, *Epistolario inédito*, recopilado por Fernando Ortiz, Compás, Sevilla, 1981.

Celaya, Gabriel, «Un recuerdo de Federico García Lorca», *Realidad. Revista de cultura y política*, Roma, n.º 9 (abril 1966).

Chabás, Juan, reseña del *Romancero gitano*, en *La Libertad* (1 septiembre 1928), 6-7.

Chacón y Calvo, José María, «Lorca, poeta tradicional», 1930. *Revista Avance*, La Habana (15 abril 1930), 101-102.

Chesterton, Gilbert, *Charles Dickens*, Methuen and Co., Londres, 8.<sup>a</sup> ed., 1913.

Chica Salas, Susana, «Synge y García Lorca: aproximación de dos mundos poéticos», *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York (abril 1961), 128-137.

Cierva, Ricardo de la, *Historia de la guerra civil española. Perspectivas y antecedentes*, Librería Editorial San Martín, Madrid, 1969.

Cobb, Carl W., *Federico García Lorca*, Twayne Publishers, Nueva York, 1967.

Cobb, Christopher H., *La cultura y el pueblo. España 1930-1939*, Laia, Barcelona, 1980.

Cocteau, Jean, *Orphée. Théâtre et cinéma*, edición de Jacques Brosse, Bordas, París, 1973.

Comincioli, Jacques, *Federico García Lorca. Textes inédits et documents critiques de Jacques Comincioli*, Éditions Rencontre, Lausana, 1970.

Correa, Gustavo, «El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca», *Publications of the Modern Languages Association*, LXXII (1957), 1060-1084.

—, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Gredos, Madrid, 1970.

Correas, Horacia, «Imagen de García Lorca en Rosario», *La Capital*, ¿Rosario?, 13 agosto 1961 [recorte].

Cossart, Michael de, *The Food of Love. Princesse Edmond de Polignac (1865-1943) and her Salon*, Hamish Hamilton, Londres, 1978.

Cossío, Francisco de, «Ensayos. Una lectura», *El Norte de Castilla*, Valladolid (11 abril 1926), 1.

Cossío, José María de, «Sánchez Mejías», en *Los toros. Tratado técnico e histórico*, Espasa-Calpe, Madrid, 8.ª ed., 1980, tomo III, 871-881.

—, «Breve semblanza de Ignacio Sánchez Mejías», *ibíd.*, 2.ª ed., 1967, tomo IV, 973-977.

Couffon, Claude, *A Grenade, sur les pas de García Lorca*, Seghers, París, 1962.

—, *Granada y García Lorca*, Losada, Buenos Aires, 1967.

Crichton, Ronald, *Falla*, BBC Music Guides, Londres, 1982

—, «Falla, un asceta romántico» y «Un músico dedicado a su arte», en *Enciclopedia Salvat. Los grandes músicos*, Barcelona, 1982, IV, fascículos 77, 78, 79, caps. 33 y 34, pp. 259-289.

Crespo, Ángel, *Estudios sobre Pessoa*, Bruguera, Barcelona, 1984.

Crispin, John, *Oxford y Cambridge en Madrid. La Residencia de Estudiantes, 1910-1936, y su entorno cultural*, Publicaciones «La Isla de los Ratones», Santander, 1981.

[Cristóbal, Juan], *Juan Cristóbal, 1898/1961. Exposición Homenaje, Palacio de Carlos V-Alhambra, Granada, junio/julio 1984*, catálogo, Caja General de Ahorros, Granada, 1984.

Crow, John A., *Federico García Lorca*, University of California, Los Ángeles, 1945.

Cruz Ebro, María, *Memorias de una burgalesa, 1885-1931*, Diputación

Provincial, Burgos, 1952.

Cuadrado Moure, Bernardo, «Federico García Lorca, en Compostela», *Hoja del Lunes*, La Coruña (15 marzo 1982).

Cummings, Philip, introducción, fechada 31 de agosto de 1929, a Federico García Lorca, *Songs*, traducción de Philip Cummings con la ayuda de Federico García Lorca, edición de Daniel Eisenberg, Duquesne University Press, Pittsburg, 1976, 23.

—, «August in Eden. An Hour of Youth», fechado 13 de septiembre de 1929, *ibíd.*, 125-166.

—, «A Glimpse of a Man», «The Mind of Genius», «The Poems», [¿1955?], *ibíd.*, 167-184.

—, «Corrected Chronology of my Relationship with Federico Garcia Lorca», cinco folios a máquina, 1986.

«Curioso Parlanchín, El», véase Roig de Leuchsenring, Emilio.

Custodio, Álvaro, «Recuerdo de “La Barraca”. Santillana del Mar y “Así que pasen 40 años”», *Primer Acto*, Madrid (octubre 1972), 63-66.

Dalí, Ana María, *Salvador Dalí visto por su hermana*, Juventud, Barcelona, 2.<sup>a</sup> ed., 1953; Ediciones del Cotal, Barcelona, 1983. Nos referimos siempre a la primera edición mencionada.

Dalí, Salvador, *Sant Sebastià*, en *L'Amic de les Arts*, Sitges, n.º XVI (31 julio 1927), 52-54.

—, «Federico García Lorca: Exposició de dibuixos colorits (Galeries Dalmau)», *La Nova Revista*, Barcelona, III, n.º 9 (septiembre 1927), 84-85.

—, «Realidad y sobrerrealidad», *La Gaceta Literaria* (15 octubre 1928), 7.

—, Con André Parinaud, *Confesiones inconfesables*, Mundo Actual de Ediciones, Barcelona, 1975.

—, Entrevista con Mónica Zerbib, «Salvador Dalí: “Soy demasiado inteligente para dedicarme sólo a la pintura”», *El País* (Arte y Pensamiento), II, n.º

42 (30 julio 1978), I y VII.

—, Entrevista con Lluís Permanyer, *Playboy*, Barcelona, n.º 3 (enero 1979).

—, Catálogo de la retrospectiva del Centre Georges Pompidou (18 diciembre 1979-21 abril 1980), 2 vols., Centre Georges Pompidou, Musée Nationale d'Art Moderne, París, 2.ª ed., 1980.

—, *Vida secreta de Salvador Dalí*, traducida por José Martínez, Dasa Ediciones, Figueras, 1981.

—, *400 obras de Salvador Dalí, 1914-1983*, catálogo de la exposición realizada conjuntamente por el Ministerio de Cultura y la Generalitat de Catalunya en homenaje a Salvador Dalí, 2 vols., Madrid-Barcelona, 1983.

—, *Diario de un genio*, Tusquets Editores, Barcelona, 1983.

—, Entrevista con Ian Gibson, «Con Dalí y Lorca en Figueras», *El País*, «Domingo» (26 enero 1986), 10-11.

—, *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca [1925-1936]*, edición de Rafael Santos Torroella, *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, Ministerio de Cultura, Madrid, n.º 27-28, 1987.

Darío, Rubén, seud. [Félix Rubén García Sarmiento], *Obras completas*, 5 volúmenes, Afrodisio Aguado, Madrid, 1950-1953.

—, *Poesías completas*, Aguilar, Madrid, 10.ª ed., 1967.

Del Águila Ortega, Manuel, «El colegio de Federico», *Abc* (6 noviembre 1967).

Delay, Jean, *La Jeunesse d'André Gide*, 2 vols., Gallimard, París, 1956-1957.

Delgado, Santiago, «El encuentro (Federico y Miguel)», *Semanario Murciano y de Información General*, suplemento de *La Verdad*, Murcia (15 diciembre 1935), 4-6.

Demarquez, Suzanne, *Manuel de Falla*, Labor, Barcelona, 1968.

*Demófilo*, véase Machado y Álvarez, Antonio.

Devoto, Daniel, «Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García



Lorca», *Filología*, Buenos Aires, II (1950), 292-341.

—, «García Lorca y Darío», *Asomante*, Puerto Rico, n.º 2 (1967), 22-31.

—, «“Doña Rosita la soltera”: estructura y fuentes», *Bulletin Hispanique*, Burdeos, LXIX (1967), 407-435; esta referencia, 424-425.

Díaz-Plaja, Guillermo, «Romanticismo y actualidad del teatro lorquiano», *Heraldo de Madrid* (13 enero 1931), 5.

—, «Notas para una geografía lorquiana», *Revista de Occidente*, Madrid, XXXIII (1931), 353-357.

—, «García Lorca y su “Nueva York”», *Luz*, Madrid (28 diciembre 1932), 3.

—, Guillermo, *Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española*, Espasa-Calpe [Austral], Madrid, 3.ª ed., 1961.

Diego, Gerardo, «El teatro musical de Federico García Lorca», *El Imparcial*, Madrid (16 abril 1933), 8.

Diers, Richard, «Introductory Note» a Federico García Lorca, «Trip to the Moon. A Filmscript», *New Directions*, Norfolk, Connecticut, vol. 18 (1964), 33-35.

Díez-Canedo, Enrique, «Espectáculo de “El Caracol”: *La zapatera prodigiosa*, de F. García Lorca; *El príncipe, la princesa y el destino*, diálogo de la China medieval», *El Sol*, Madrid (26 diciembre 1930), 4.

Díez de Revenga, Francisco Javier, *Revistas murcianas relacionadas con la Generación del 27*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1979.

—, *El teatro de Miguel Hernández*, Universidad de Murcia, 1981.

Dobos, Erzsebet, *Documentación del viaje de Federico García Lorca por Cuba en el año 1930*, tesis doctoral, Budapest, 1978. Este trabajo, en versión más escueta y titulada «Nuevos datos sobre el viaje de Federico García Lorca por Cuba en el año 1930», fue publicado en *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, Budapest, n.º 22 (1980), 392-405.

Domínguez Berrueta, Martín, *El misticismo de San Juan de la Cruz en sus poesías (Ensayo de crítica literaria)*, prólogo de don Juan Manuel Ortiz y Lara,

Establecimiento Tipográfico de Felipe Pinto, Madrid, 1894.

—, *El misticismo en la poesía. Estudio de crítica literaria*. San Juan de la Cruz, Imprenta de Calatrava, Salamanca, 1897.

—, *La Universidad española*, conferencias por Martín Domínguez Berrueta en el cursillo de verano de la Unión de los Estudiantes Franceses en el Instituto de Burgos, Salamanca, 1910.

—, *Crónicas burgalesas*, Burgos, 1911.

—, *Renovación universitaria*, conferencia pronunciada ante la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación, Madrid, 1918.

Donato, Magda, «En Madrid hay un club infantil», *Ahora*, Madrid (16 enero 1936), [18-19], 23.

Dos Passos, John, *Manhattan Transfer*, traducción y prólogo de José Robles, Cenit, Madrid, 1929. Edición reimpresa por Bruguera (Club Bruguera), Barcelona, 1986.

Durán Medina, Trinidad, *Federico García Lorca y Sevilla*, Excma. Diputación, Sevilla, 1974.

Eisenberg, Daniel, «A Chronology of Lorca's Visit to New York and Cuba», *Kentucky Romance Quarterly*, XXIV (1975), 233-250.

—, «Editor's Introduction» a Federico García Lorca, *Songs [Canciones]*, traducción de Philip Cummings con la ayuda de Federico García Lorca, edición de Daniel Eisenberg, Duquesne University Press, Pittsburg, 1975, 3-20.

—, «Lorca en Nueva York», en *Textos y documentos lorquianos*, Tallahassee, Florida, edición privada, 1975, 17-36.

—, «Cuatro pesquisas lorquianas», *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, Bogotá, XXX (1975).

—, «Dos conferencias lorquianas (Nueva York y La Habana, 1930)», *Papeles de Son Armadans*, Madrid-Palma de Mallorca (1975), 197-212.

—, *Textos y documentos lorquianos*, Tallahassee, Florida, edición particular,

1975.

—, «Cinco textos lorquianos de la revista *Gallo*», *Papeles de Son Armadans*, Madrid-Palma de Mallorca (1976), 61-75.

—, Introducción a Federico García Lorca, *Songs*, traducción de Philip Cummings con la ayuda de Federico García Lorca, edición de Daniel Eisenberg, Duquesne University Press, Pittsburg, 1976.

—, «Poeta en Nueva York»: historia y problemas de un texto de Lorca, Ariel, Barcelona, 1976.

—, «Un texto lorquiano descubierto en Nueva York. La presentación de Sánchez Mejías», *Bulletin Hispanique*, Burdeos, LXXX (1978), 134137.

Eliot, T. S., *Tierra baldía*, traducción y prólogo de Ángel Flores, Editorial Cervantes, Barcelona, 1930.

Esperabé de Arteaga, Enrique, *Diccionario enciclopédico ilustrado y crítico de los salmantinos ilustres y beneméritos*, Gráficas Ibarra, Madrid, 1952.

Falla, Manuel de, *Escritos sobre música y músicos. Debussy, Wagner, el cante jondo*, introducción y notas de Federico Sopeña, Espasa-Calpe (Colección Austral), Madrid, 3.<sup>a</sup> ed. aumentada, 1972).

—, e Ignacio Zuloaga, *Correspondencia entre Falla y Zuloaga, 1915-1942*, Excmo. Ayuntamiento de Granada, Granada, 1982.

*Falla y Granada*, véase Jofré García, Rafael.

Feal Deibe, Carlos, *Eros y Lorca*, Edhasa, Barcelona, 1973.

Felipe, León, *Obras completas*, Losada (Colección Cumbre), Buenos Aires, 1963.

Fernández, Darío, «Desde Argentina. El triunfo magnífico de Federico García Lorca», *El Defensor de Granada* (9 marzo 1934), 1.

Fernández Almagro, Melchor, «El mundo lírico de García Lorca», *España*, n.º 391 (13 octubre 1923), 7-8.

—, *Vida y obra de Ángel Ganivet*, Valencia, 1925; *Revista de Occidente*, Madrid, 2.<sup>a</sup> ed., 1952.

—, reseña del *Romancero gitano* en *Revista de Occidente*, XXI (septiembre 1928), 373-378.

—, «Primeros versos de García Lorca», *Abc* (15 octubre 1949), página tercera.

—, «El primer estreno de Federico García Lorca», *Abc* (12 junio 1952), página tercera.

—, *Viaje al siglo XX*, Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1962.

Fernández Castro, José, «Granada», en *El sentido estético del amor*, Rumbo, Madrid, 1953, 97-134.

Fernández-Galiano, Manuel, «Los dioses de Federico», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 217 (enero 1968), 31-43.

Fernández-Montesinos, José, *Die moderne Spanische Dichtung. Studie und Erläuterte Texte*, Verlag von B. G. Teubner, Leipzig-Berlín, 1927.

Fernández-Montesinos García, Manuel, *Descripción de la biblioteca de Federico García Lorca (catálogo y estudio)*, tesina para la licenciatura presentada en la Universidad Complutense, Madrid, 13 de septiembre de 1985.

Fernández-Shaw, Guillermo, *Larga historia de «La vida breve»*, *Revista de Occidente*, Madrid, 1972.

Ford, Richard, *A Hand-book for Travellers in Spain and Readers at Home*, 2 vols., John Murray, Londres, 1845.

—, *Granada. Escritos con dibujos inéditos del autor*, texto español e inglés, traducción y notas de Alfonso Gámir, Publicaciones del Patronato de la Alhambra, Granada, 1955.

Francés, José, «Los bellos ejemplos. En Granada resucita el Guignol», *La Esfera*, X, n.º 475 (10 febrero 1923).

Franco, Enrique, *Manuel de Falla y su obra*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1976.

—, «Centenario de Ángel Barrios, compositor granadino y colaborador de los hermanos Machado», *El País* (5 enero 1982), 29.

—, «El día que Falla se fue de Granada. En torno a Hermenegildo Lanz», *El País* (Arte y Pensamiento) (23 junio 1983), IX.

Franco Grande, José Luis (con José Landeira Yrago), «Cronología gallega de Federico García Lorca y datos sincrónicos», *Grial*, Vigo, n.º 45 (agosto-septiembre 1974), 1-29.

—, «Nin misterio nin segredos. O galego de García Lorca Guerra da Cal», *Faro de Vigo* (8 noviembre 1985), 52.

Fry, Edward F., *Cubism*, Thames and Hudson, Londres, 1966.

Fusero, Clemente, *García Lorca*, Dall'Oglio Editore, Roma, 1969.

Gallego Burín, Antonio, *El poema del convento*, Imprenta Vázquez y Prieto, Granada, 1918.

—, *Guía de Granada*, Granada, 1946.

Gallego Morell, Antonio, «Cuando Federico leyó a Machado...», *La Estafeta Literaria*, n.º 16 (15 noviembre 1944), 25.

—, «Treinta partidas de bautismo de escritores granadinos», *Boletín de la Real Academia Española* (enero-abril 1954).

—, *García Lorca. Cartas, postales, poemas y dibujos*. Edición, introducción y notas por Antonio Gallego Morell, Moneda y Crédito, Madrid, 1968.

—, *Antonio Gallego Burín (1895-1961)*, Moneda y Crédito, Madrid, 1973.

—, «Ángel Barrios, en la Alhambra Alta», *Ideal*, Granada (4 julio 1982), 3-4.

Gámir Sandoval, Alfonso, *Los viajeros ingleses y norteamericanos en la Granada del siglo XIX*, Universidad de Granada, 1954.

Ganivet, Ángel, *Obras completas*, 2 vols., Aguilar, Madrid, 1961-1962.

—, *Granada la bella*, Don Quijote, Granada, 1981, edición facsímil de la edición

privada publicada por el autor en Helsingfors, 1896.

García Escudero, José María, *El pensamiento de «El Debate»*, prólogo de Vicente Palacio Atard, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1983.

García Gómez, Emilio, *Silla del moro y nuevas escenas andaluzas*, Revista de Occidente, Madrid, 1948.

García Hidalgo, J., «Pintoresco relato de una vida extraordinaria. A los setenta y dos años, campeón del “cante hondo”» [entrevista con Diego Bermúdez Calas, *el Tenazas*], *Heraldo de Madrid* (15 octubre 1928), 8-9.

García Lasgoity, María del Carmen, «Recuerdos de “La Barraca”», en Sáenz de la Calzada, *«La Barraca»*. *Teatro Universitario* (véase abajo), 168-171.

García Lorca, Francisco, introducción a Federico García Lorca, *Three Tragedies*, Penguin, Harmondsworth, Inglaterra, 1961, 9-30.

—, *Federico y su mundo*, edición y prólogo de Mario Hernández, Alianza, Madrid, 2.ª ed., 1981.

García Maroto, Gabriel, *La nueva España 1930. Resumen de la vida artística española desde el año 1927 hasta hoy*, Biblos, Madrid, 1930.

García Matos, M., «Folklore en Falla», *Música. Revista trimestral de los conservatorios españoles y de la sección de musicología del Instituto Español de Musicología del CSIC*, núms. 3-4 (enero-febrero 1953), 4168, y n.º 6 (noviembre-diciembre 1953), 33-52.

García Pintado, Ángel, «19 razones para amar lo imposible», *Cuadernos El Público*, Madrid, n.º 20 (1987), 7-11.

García-Posada, Miguel, introducción a Federico García Lorca, *Teatro*, I, Akal, Madrid, 1980, 9-87.

—, *Lorca, interpretación de «Poeta en Nueva York»*, Akal, Madrid, 1981.

—, introducción a Federico García Lorca, *Poesía*, I, Akal, Madrid, 2.ª ed., revisada y ampliada, 1982, 11-94.

—, introducción a Federico García Lorca, *Poesía*, II, Akal, Madrid, 1982, 9-136.

—, «García Lorca en Uruguay», *Triunfo*, Madrid, 6.<sup>a</sup> época, núms. 21-22 (julio-agosto 1982), 82-88.

—, «Realidad y transfiguración artística en *La casa de Bernarda Alba*», en Ricardo Doménech (ed.), «*La casa de Bernarda Alba* y el teatro de García Lorca, Cátedra [Teatro Español], Madrid, 1985, 149-170.

García de Valdeavellano, Luis, «Un educador humanista: Alberto Jiménez Fraud y la Residencia de Estudiantes», introducción a Alberto Jiménez Fraud, *La Residencia de Estudiantes. Visita a Maquiavelo*, Ariel, Barcelona, 1972.

García Venero, Maximiano, *Madrid, julio 1936*, Tebas, Madrid, 1973.

Garrigues Díaz-Cañabate, Emilio, «Al teatro con Federico García Lorca», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 340 (1978), 99-117.

Gasch, Sebastià, «Una exposició i un decorat», *L'Amic de les Arts*, Sitges, n.º 16 (31 julio 1927), 56.

—, «Cop d'ull sobre l'evolució de l'art modern», *L'Amic de les Arts*, Sitges, n.º 18 (30 septiembre 1927), 91-93.

—, «Revista de la prensa artística» [comentarios sobre gallo], *La Veu de Catalunya*, Barcelona (15 abril 1928), 7.

—, «Mi Federico García Lorca», prólogo a Federico García Lorca, *Cartas a sus amigos*, Ediciones Cobalto, Barcelona, 1950, 7-14.

—, prólogo a Federico García Lorca, *Cartas a sus amigos*, Ediciones Cobalto, Barcelona, 1950, 7-14.

—, *Expansió de l'art català al món*, Barcelona, ed. privada, 1953.

—, «A la luz del recuerdo. Las artes y las letras en la Barcelona de los años veintitantos», *San Jorge*, Barcelona, n.º 18 (abril 1955), 35-41.

Gautier, Théophile, *Voyage en Espagne*, Bibliothèque Charpentier, París, 1899.

Gaya Nuño, Juan Antonio, *El santero de San Saturio*, Castalia, Valencia, 1953.

—, «La exposición de Benjamín Palencia», *Ínsula*, Madrid, n.º 113 (15 mayo

1955), 9.

Gebser, Jean, *Lorca Poète-dessinateur*, GLM, París, 1949.

Geist, Anthony Leo, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Guadarrama (Punto Omega), Madrid, 1980.

Ghiraldo, Alberto, *Yanquilandia bárbara. La lucha contra el imperialismo*, Historia Nueva, Madrid, 1929.

Gibson, Ian, «Federico García Lorca, su maestro de música y un artículo olvidado», *Ínsula*, n.º 232 (marzo de 1966), 14.

—, «Federico en Baeza», *Abc* (6 noviembre, 1966).

—, «Federico García Lorca en Burgos: más artículos olvidados», *Bulletin Hispanique*, Burdeos, LXIX (1967), 179-194.

—, «Los primeros escritos impresos de Federico García Lorca: dos artículos más», *Bulletin Hispanique*, Burdeos, LXX (1968), 116-121.

—, «Lorca's *Balada triste*: Children's Songs and the Theme of Sexual Disharmony in *Libro de poemas*», *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool, XLVI (1969), 21-38.

—, «Martín Domínguez Berrueta, Burgos y Federico García Lorca», *Ínsula*, n.º 278 (enero 1979), 3 y 13.

—, *En busca de José Antonio*, Planeta [Espejo de España], Barcelona, 1980.

—, *Un irlandés en España*, Planeta, Barcelona, 1981.

—, *El asesinato de García Lorca*, Plaza y Janés, Barcelona, 1985.

—, *Federico García Lorca, 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*, Grijalbo, Barcelona, 1985.

—, *Granada en 1936 y el asesinato de García Lorca*, Crítica, Barcelona, 6.<sup>a</sup> ed., 1986.

—, «Con Dalí y Lorca en Figueres», *El País*, «Domingo», Madrid (26 enero



1986), 10.

—, *La noche en que mataron a Calvo Sotelo*, Plaza y Janés, Barcelona, 1986.

—, «Los últimos días de Federico García Lorca», *Historia-16*, Madrid, n.º 123 (julio 1986), 11-21.

—, *Queipo de Llano. Sevilla, verano de 1936 (con las charlas radiofónicas completas)*, Grijalbo, Barcelona, 1986.

Gide, André, *Corydon*. Traducción de Julio Gómez de la Serna, con un diálogo antisocrático del doctor Marañón, Ediciones Oriente, Madrid, 3.ª edición, 1931.

Gil de Biedma, Jaime, «Wellington Place», *Ínsula*, n.ºs 444-445 (noviembre-diciembre 1983), 8.

Gil-Albert, Juan, *Memorabilia (1934-1939)*, en *Obra completa en prosa*, tomo 2, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1982.

González Carbalho, José, *Vida, obra y muerte de Federico García Lorca (escrita para ser leída en un acto recordatorio)*, Ediciones Ercilla, Santiago de Chile, 2.ª ed., 1941.

Goldsborough Serrat, Andrés, *Imagen humana y literaria de Gregorio Martínez Sierra*, Madrid, ed. privada, 1965.

Gómez de Liaño, Ignacio, *Dalí*, La Polígrafa, Barcelona, 1982.

Gómez Montero, Rafael, «Federico García Lorca fue cofrade nativo de Santa María de la Alhambra», *Ideal*, Granada (17 mayo 1973); *Abc* (18 mayo 1973).

Gómez-Moreno, Manuel, «Monumentos arquitectónicos de la provincia de Granada», en *Misceláneas. Historia, arte, arqueología (dispersa, emendada, inédita)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1949, 347-390.

Gómez Orbaneja, Antonio, «Un recuerdo de Don Alberto Jiménez (Un proyecto en ciernes)», *Ínsula*, n.ºs 444-445 (noviembre-diciembre 1983), 8.

Góngora, Luis de, *Poesías completas*, Aguilar, Madrid, 4.ª ed., 1956.

Góngora, Manuel de, *Polvo de siglos. Visiones de antaño que recrearon el ánimo de*

*un hidalgo poeta*, Tip. Lit. Paulino V. Traveset, Granada, 1912.

González, Yara, «Los ojos en Lorca a través de *Santa Lucía y San Lázaro*», *Hispanic Review*, Pennsylvania, XL (1972), 145-161.

González Guzmán, Pascual, «Federico en Almería. Nuevos datos para la biografía de García Lorca», *Papeles de Son Armadans*, Madrid-Palma de Mallorca, n.º CIV (noviembre 1964), 203-220.

Grande, Félix, *Memoria del flamenco*, 2 vols., Espasa-Calpe (Colección Austral), Madrid, 1979.

Granell, Eugenio, estudio preliminar a su edición de *Así que pasen cinco años y Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Taurus, Madrid, 2.ª ed., 1981, 7-31.

Grant, Helen, «Una *aleluya erótica* de Federico García Lorca y las *aleluyas populares del siglo XIX*», en *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Dolphin Book Co., Oxford, 1964, 307-314.

Guardia, Alfredo de la, «La primera obra dramática de Federico García Lorca», *La Nación*, Buenos Aires (17 noviembre 1940), 4.

—, *García Lorca. Persona y creación*, Schapire, Buenos Aires, 4.ª ed., 1961.

Guerra da Cal, Ernesto, «Evocaçom e testemunho. Quem foi Serafim Ferro», *A Nosa Terra*, Vigo (25 abril 1985).

—, «Federico García Lorca (1898-1936)», en *Rosalía de Castro. Antología poética. Cancioneiro rosaliano*, organización de Ernesto Guerra da Cal, Guimaraes Editores, Lisboa, 1985, 193-199.

Guerrero Ruiz, Juan, *Juan Ramón de viva voz*, Ínsula, Madrid, 1961.

Guillén, Jorge, *Federico en persona. Semblanza y epistolario*, Emecé, Buenos Aires, 1959.

—, «Federico en persona», en Federico García Lorca, *Obras completas*, 2 vols., Aguilar, Madrid, 20.ª ed., 1978, I, XVII-LXXXIV.

—, «Lenguaje de poema. Una generación», en *Lengua y poesía. Algunos casos españoles*, Revista de Occidente, Madrid, 1962, 233-254.

Guillén, Mercedes, *Artistas españoles de la Escuela de París*, Taurus, Madrid, 1960.

Guzmán, Eduardo de, *La Segunda República fue así*, Planeta (Espejo de España), Barcelona, 1977.

Hammick, Horacio H., *The Duke of Wellington's Spanish Estate. A Personal Narrative*, Spottiswoode and Co., Londres, 1885.

Hernández, Mario, «Cronología y estreno de *Yerma*, poema trágico, de García Lorca», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, LXXXII (1979), 289-315.

—, Introducción a su edición de *La casa de Bernarda Alba*, Alianza, Madrid, 1981, 9-46.

—, «Francisco y Federico García Lorca», prólogo a Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, Alianza, Madrid, 2.<sup>a</sup> ed., 1981, I-XXXVII.

—, Introducción a Federico García Lorca, *Romancero gitano*, Alianza, Madrid, 1981, 7-46.

—, Introducción a Federico García Lorca, *Poema del cante jondo*, Alianza, Madrid, 1982, 11-53.

—, Introducción a Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa*, Alianza, Madrid, 1982, 9-44.

—, Introducción a Federico García Lorca, *Canciones, 1921-1924*, Alianza, Madrid, 1982, 11-25.

—, «Jardín deshecho: los "Sonetos" de García Lorca», *El Crotalón*, Madrid, I (1984), 193-228.

—, Introducción a su edición de *Bodas de sangre*, Alianza, Madrid, 1984, 9-64.

—, «Un dibujo de Lorca: autorretrato en Nueva York», *Ideal*, Granada (29 mayo 1986), 26.

—, «Ronda de autorretratos con animal fabuloso y análisis de dos dibujos neoyorquinos», en Federico García Lorca, *Dibujos*, catálogo (Madrid, 1986), 85-115.

Hernández, Miguel, *Epistolario*, introducción y edición de Agustín Sánchez Vidal, prólogo de Josefina Manresa, Alianza (Alianza Tres), Madrid, 1986.

Hesíodo, *La Teogonía*, con la versión directa y literal por Luis Segalá y Estalella y dibujos de Juan Flaxman, Tipografía La Académica, Barcelona, 1910.

Hidalgo de Cisneros, Ignacio, *Cambio de rumbo*, 2 vols., Laia, Barcelona, 1977.

Higuera Rojas, Eulalia-Dolores de la, «Habla el chofer de García Lorca», *Gentes*, Madrid, n.º 37 (24 abril 1979), 30-33.

—, *Mujeres en la vida de García Lorca*, Editora Nacional Excma. Diputación Provincial de Granada, 1980.

*Homenaje al poeta García Lorca contra su muerte* (Antonio Machado, José Moreno Villa, José Bergamín, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Emilio Prados, Pedro Garfias, Juan Gil Albert, Pablo Neruda, Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Arturo Serrano Plaja, Miguel Hernández, Lorenzo Varela, Antonio Aparicio). *Selección de sus obras (poemas prosas, teatro, música, dibujos)*, por Emilio Prados, Ediciones Españolas, Valencia-Barcelona, 1937.

*Homenaje a Zorrilla en el 1.er centenario de su nacimiento, 1817-1917*, Centro Artístico Granada, 1917.

Hugo, Victor, *Oeuvres poétiques*, 2 vols. Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), París, 1967-1968.

Ifach, María de Gracia, «Federico y Miguel», *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, núms. 148-149 (1961), 98-106.

Iglesias Corral, Manuel, «El arca de los recuerdos», *La Voz de Galicia*, La Coruña (23 agosto 1983), 3.

—, «Recuerdos históricos», *ibíd.* (11 septiembre 1983), 3.

Inzenga, José, *Ecos de España. Colección de cantos y bailes populares recopilados por José Inzenga*, D. Andrés Vidal y Roger, editor, Barcelona, s. f. [1874].

Irving, Washington, *Tales of the Alhambra*, Padre Suárez, Granada, 1963.

Izquierdo, Francisco, *Guía secreta de Granada*, Al-Borak, Madrid, 1977.

Jackson, Gabriel, *La República y la guerra civil*, Crítica, Barcelona, 1978.

James, Edward, *Swans Reflecting Elephants. My Early Years*, edición de George Melly, Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1982.

Jascalevich, Enrique, «El amigo de Federico García Lorca. “Después de la fiesta, a las cinco de la mañana, escuchaba misa en San Carlos”, nos dice Amado Villar», *El Hogar*, Buenos Aires [recorte sin fecha].

Jiménez, Juan Ramón, «Dulce María Loynaz» (1937), en *Españoles de tres mundos*, Aguilar, Madrid, 1969, 195-198.

—, «El romance, río de la lengua española», en *El trabajo gustoso (conferencias)*, Aguilar, Madrid, 1962, 143-187.

—, *Olvidos de Granada*, introducción de Juan Gutiérrez Padial, Padre Suárez, Granada, 1969.

—, *Libros de poesía: I*, ordenación y prólogo de Francisco Garfias, Aguilar, Madrid, 1969.

—, *Diario de un poeta recién casado*, edición de A. Sánchez Barbudo, Labor [Textos Hispánicos Modernos], Madrid, 1970.

—, *Selección de cartas (1899-1958)*, Picazo, Barcelona, 1973.

—, *Olvidos de Granada (Facsimil del original de 1945 y varios textos inéditos del poeta)*, preliminar y notas de Francisco Giner de los Ríos, Caballo Griego para la Poesía, Madrid, 1979.

Jiménez Fraud, Alberto, «Lorca y otros poetas», *El Nacional*, Caracas (19 septiembre 1957).

—, *Historia de la universidad española*, Alianza, Madrid, 1971.

—, «Cincuentenario de la Residencia», en *La Residencia de Estudiantes. Visita a Maquiavelo*, Ariel, Barcelona, 1972, 62-85.

Jiménez-Landi, Antonio, *Don Francisco Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza*, Hispanic Institute in the United States, Nueva York, 1959.

—, *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente. Los orígenes*, Taurus, Madrid, 1973.

Jofré García, Rafael (coordinador), *Manuel de Falla y Granada*, publicación homenaje editada por el Centro Artístico, Literario y Científico, y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Granada, Granada, 1963.

Josephs, Allen, *White Wall of Spain: the Mysteries of Andalusian Culture*, Iowa State University Press, Ames, 1983.

—, y Juan Caballero, introducción y notas a Federico García Lorca, *Romancero gitano*, Cátedra, Madrid, 1977.

—, y Juan Caballero, introducción a su edición de *Bodas de sangre*, Cátedra (Letras Hispánicas), Madrid, 1985, 9-90.

Kahn, Máximo José (*Medina Azara*), «“Cante jondo” y cantares sinagogales», *Revista de Occidente*, XXX (octubre 1930), 53-84.

Kastiyo, José Luis, *Casa-museo «Manuel de Falla»*, Caja de Ahorros, Granada, 1971.

Lacasa, Luis, «Recuerdo y trayectoria de Federico García Lorca», *Literatura Soviética*, Moscú, n.º 9 (1946), 38-46.

Ladrón de Guevara, José, «Granada, ciudad insólita», *El Socialista*, n.º 302 (23-29 marzo 1983), 18-19.

Laffranque, Marie, «Un document biographique: l'extrait de naissance de Federico García Lorca», *Bulletin Hispanique*, Burdeos, LIX (1957), 206-209.

—, *Federico García Lorca*, Seghers (Théâtre de Tous les Temps), París, 1966.

—, «Pour l'étude de Federico García Lorca. Bases chronologiques», *Bulletin Hispanique*, Burdeos, LXV (1963), 333-377. (Trabajo editado en español en *Federico García Lorca*, ed. de Ildefonso-Manuel Gil, Taurus [El Escritor y la Crítica], Madrid, 1973, 411-459).

—, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Centre de Recherches Hispaniques, París, 1967.

—, introducción a Federico García Lorca, *Comedia sin título*, en Federico García Lorca, *El público y Comedia sin título. Dos obras teatrales póstumas*, introducción, transcripción y versión depurada de R. Martínez Nadal y Marie Laffranque, Seix Barral (Biblioteca Breve), Barcelona, 1978, 275-316.

—, «Equivocar el camino. Regards sur un scénario de Federico García Lorca», en Varios, *Hommage à Federico García Lorca*, Université de Toulouse Le Mirail, 1982, 73-92.

—, estudio preliminar a García Lorca, *Teatro inconcluso. Fragmentos y proyectos*, Universidad de Granada y Fundación Federico García Lorca, Granada, 1987, 7-99.

Landeira Yrago, José, *García Lorca de A a Z*, Nova Aguilar, Río de Janeiro, 1976.

Landeira Yrago, José (con José Luis Franco Grande), «Cronología gallega de Federico García Lorca y datos sincrónicos», *Grial*, Vigo, n.º 45 (agosto-septiembre 1974), 1-29.

—, «Con Federico García Lorca por Galicia. Viaxe da letra ao sangue», *Grial*, Vigo, n.º 76 (1982), 155-164.

—, «Proceso a García Lorca», carta publicada en *La Voz de Galicia*, La Coruña (3 septiembre 1983).

—, «O encontro de Eduardo Blanco-Amor con García Lorca», *Grial*, Vigo, n.º 83 (1984), 82-92.

—, «Galicia e o momento estelar de “La Barraca”», *Grial*, Vigo, n.º 87 (1985), 76-88.

—, *Viaje al sueño del agua. El misterio de los poemas gallegos de García Lorca*, Edicios do Castro, Vigo, 1986.

—, *Federico García Lorca y Galicia*, Edicios do Castro, Vigo, 1986.

Lanz, Hermenegildo, «Misioneros del arte. “La Barraca”», *El Defensor de Granada* (5 octubre 1932), 1.

Larrea, Juan, «Asesinado por el cielo», *España peregrina*, México, I (1940), 251-256.

Ledesma, Dámaso, *Folklore o cancionero salmantino*, Imprenta Alemana, Madrid, 1907.

Legendre, Maurice, «La Fête-Dieu à Grenade en 1922. Le “cante jondo”», *Le Correspondant*, París (10 julio 1922), 148-155.

León, María Teresa, *Memoria de la melancolía*, Laia-Picazo, Barcelona, 1977.

Livermore, Ann, *A Short History of Spanish Music*, Duckworth, Londres, 1972.

Lowe, Alfonso, *The Companion Guide to the South of Spain*, Collins, Londres, 1973.

Loya, Juan de (coordinador), *Federico del Sagrado Corazón de Jesús — Manuel María de los Dolores Falla Matheu*, Comisión Organizadora del Hermanamiento Falla-Lorca, Fuente Vaqueros, Granada, 1982.

Loynaz, Dulce María, «Presentación de cuatro poetas españoles», *Diario de la Marina*, La Habana, 9 enero 1950.

—, «Yo no destruí el manuscrito de “El público”», *ABC*, Madrid, 30 abril 1987, p. 42.

Loynaz, Flor, entrevista con Ángel Rivero titulada «Mis recuerdos de Lorca», *Revolución y cultura*, La Habana, 1984 [recorte sin constancia de fecha exacta o número].

Lucas, Louis, *L'Acoustique Nouvelle. Essai d'application, à la musique, d'une théorie philosophique*, edición del autor, París, 2.<sup>a</sup> ed., 1854.

Luengo, Ricardo G., «Conversación con Federico García Lorca», *El Mercantil Valenciano* (15 noviembre 1935). Entrevista recuperada por Ian Gibson en *El País*, Madrid (4 marzo 1987), 28.

Machado y Álvarez, Antonio (*Demófilo*), *Cantes flamencos, recojidos y anotados por Demófilo*, Imp. y Lit. de El Porvenir, Sevilla, 1881.

Machado Ruiz, Antonio, «Granada: el doctor Berueta [*sic*]», *El País* (4 junio 1917), reproducido por Baamonde (véase más arriba).

—, *Obras. Poesía y prosa*, Losada, Buenos Aires, 1964.



—, «Carta a David Vigodsky», *Obras. Poesía y prosa*, Losada, Buenos Aires, 1964, 669-672.

—, *Poesías completas*, Espasa-Calpe (Colección Austral), Madrid, 11.<sup>a</sup> ed., 1966.

Machado Ruiz, Manuel, *Cante hondo. Cantares, canciones y coplas, compuestos al estilo popular de Andalucía por Manuel Machado (De la Academia de Poesía Española)*, Imprenta Helénica, Madrid, 1912.

—, *Poesía (Opera omnia lyrica)*, Ediciones Jerarquía, Barcelona, 1940.

Madariaga, Salvador, «Tres estampas de Federico García Lorca», en *De Galdós a Lorca*, Sudamericana, Buenos Aires, 1960, 217-223.

—, *España. Ensayo de historia contemporánea*, Espasa-Calpe, Madrid, 12.<sup>a</sup> ed., 1978.

Madoz, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, 16 vols., Imprenta del Diccionario geográfico-estadístico-histórico de D. Pascual Madoz, Madrid, 1847-1849.

Madrid, Francisco, «Conversaciones a 1.000 metros de altura. Propósitos de Margarita Xirgu», *Heraldo de Madrid* (9 septiembre 1930), 7.

Maeso, David Gonzalo, *Garnāta Al-Yahūd (Granada en la historia del judaísmo español)*, Universidad de Granada, 1963.

Malefakis, Edward, *Reforma agraria y revolución campesina en la España del siglo XX*, Ariel, Barcelona, 5.<sup>a</sup> edición, 1982.

[Mantegna, Andrea], *Andrea Mantegna. L'oeuvre du maître. Tableaux. Gravures sur cuivre. Ouvrage illustré de 200 gravures*, Hachette, París, 1911.

Manteiga, Luis, «Libros. Seis poemas galegos», *Heraldo de Galicia*, Orense (3 febrero 1936), 1.

Marasso, Arturo, *Rubén Darío y su creación poética*, Kapelusz, Buenos Aires, 1954.

Marcilly, C., *Ronde et fable de la solitude à New York. Prélude a «Poeta en Nueva York» de F. G. Lorca*, Ediciones Hispano-Americanas, París, 1962.

Marinello, Juan, *Momento español. Ensayos*, Imprenta «La Verónica», La Habana, 2.<sup>a</sup> ed. aumentada, 1939.

—, *García Lorca en Cuba*, Belic (Colección Ediciones Especiales), La Habana, 1965.

—, «García Lorca en Cuba. El Poeta llegó a Santiago», *Bohemia*, La Habana (31 mayo 1968), 23-27.

Mariscal Parado, Luis, «El espíritu del convento. Una visita a la clausura de Santa Isabel la Real», *Lucidarium*, Granada, II (enero 1917), 19-27.

Marrast, Robert, «La Dernière interview de García Lorca», *Les Lettres Françaises*, París, n.º 1.003 (14-20 noviembre 1953), 1, 5.

Martín, Eutimio, «Un testimonio olvidado sobre García Lorca en el libro *España levanta el puño*, de Pablo Suero», *Trece de Nieve*, Madrid, 2.<sup>a</sup> época, n.º 3 (mayo 1977), 74-88.

—, «Lorca en Nueva York. Las primeras declaraciones de Lorca a su regreso de Estados Unidos», *Triunfo*, Madrid, n.º 858 (7 julio 1979), 46-50.

—, «Federico García Lorca: dos entrevistas desconocidas», *Ínsula*, Madrid, n.º 402 (mayo 1980), 1 y 14-15.

—, «Una leyenda de Victor Hugo en la obra de García Lorca», *Ínsula*, n.º 427 (junio 1982), 1 y 10.

—, Introducción a *Federico García Lorca para niños*, antología, Ediciones La Torre, Madrid, 1983, 5-29.

—, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la «juvenilia» inédita*. Thèse pour le Doctorat d'Etat, Université de Montpellier Paul Valéry, 1984.

—, «Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita», *Siglo XXI*, Madrid, 1986.

Martín Díaz, José, «Postales de Barcelona. Los dos Federicos. Un triunfo de García Lorca», *El Defensor de Granada* (24 diciembre 1932), 1.

Martín Martín, Jacinto, *Los años de aprendizaje de Federico García Lorca*, Excmo. Ayuntamiento de Granada, 1984.

Martín Recuerda, José, *Análisis de «Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores» (de Federico García Lorca), tragedia sin sangre*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1979.

Martínez Barbeito, Carlos, «García Lorca, poeta gallego. Un viaje a Galicia del cantor de Andalucía», *El Español*, Madrid (24 marzo 1945), 4. Reimpreso en *Grial*, Vigo, n.º 43 (1974), 90-98.

Martínez Cuitiño, Luis, «Carta de Buenos Aires. Federico García Lorca y Argentina», *Ínsula*, Madrid, n.º 448 (marzo 1984), 14.

Martínez Laseca, José María, «El viaje premonitorio», capítulo de su trabajo «En el cincuentenario de la República y de las Misiones Pedagógicas. Un sendero hacia el pueblo», en *Memoria, Premios Numancia*, Soria, 1981, sin paginación.

Martínez López, Enrique, «Federico García Lorca, poeta granadino», en *Federico García Lorca, Granada, paraíso cerrado y otras páginas granadinas*, edición, introducción y notas de Enrique Martínez López, Miguel Sánchez, editor, Granada, 1971, 15-69.

Martínez Nadal, Rafael, introducción a F. García Lorca, *Poems*. Versión inglesa de Stephen Spender y J. L. Gili, The Dolphin Book Company, Londres, 1942, VII-XXVIII.

—, «El último día de Federico García Lorca en Madrid», *Residencia. Revista de la Residencia de Estudiantes*, México, número conmemorativo (1963), 58-61. Recogido, con algunas ligeras modificaciones, en *Federico García Lorca, El público y Comedia sin título*, edición de R. Martínez Nadal y Marie Laffranque, 13-21.

—, «Lo que yo sé de *El público*», en *García Lorca, El público y Comedia sin título* (véase sección 1), 22-29.

—, «Guía al lector de “El público”», *ibíd.*, 167-269.

—, «Don Miguel de Unamuno. Dos viñetas», *Los sesenta*, México, n.º 4 (1965), 39-51.

—, «*El Público*». *Amor, teatro y caballos en la obra de Federico García Lorca*, The

Dolphin Book Co. Ltd., Oxford, 1970.

—, *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*, Fundación Juan March/ Cátedra, Madrid, 1980.

Martínez Sierra, Gregorio, *Granada. Guía emocional*, Garnier Hermanos, París, [1911].

—, (coordinador), *Un teatro de arte en España. 1917-1925*, Ediciones de la Esfinge, Madrid, 1925.

Martínez Sierra, María, *Una mujer por caminos de España. Recuerdos de propagandista*, Losada, Buenos Aires, 1952.

—, *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, Grijalbo (Biografías Gandesas), México, 1953.

Martínez Torner, Eduardo, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, Establecimiento Tipografía Nieto y Compañía, Madrid, 1920.

Masini, Ferruccio, *Federico García Lorca e la Barraca*, Capelli Editore (Documenti di teatro), ¿Roma?, 1966.

Masoliver, Juan Ramón, «Federico, siempre próximo en la distancia», *La Vanguardia*, Barcelona (19 agosto 1986), 21.

Maura, Miguel, *Así cayó Alfonso XIII...*, Ariel, Madrid, 1966.

Maurer, Christopher, «Buenos Aires, 1933. Dos entrevistas olvidadas con Federico García Lorca», *Trece de Nieve*, Madrid, 2.<sup>a</sup> época, n.º 3 (mayo 1977), 64-73.

—, «El teatro», en *Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York* (véase arriba), pp. 133-141.

—, «De la correspondencia de García Lorca: datos inéditos sobre la transmisión de su obra», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, año I, n.º 1 (1987), 58-85.

Maurois, André, *A la Recherche de Marcel Proust*, Hachette, París, 1970.

«Medina Azara», véase Kahn, Máximo José.

Medina, Tico, véase Rosales.

Menarini, Piero, «*Poeta en Nueva York*», di Federico Garcia Lorca. *Lettura critica*, La Nuova Italia Editrice, Florencia, 1975.

Menasché, Marcelo, «El autor de *Bodas de sangre* es un buen amigo de los judíos», *Sulem. Revista social ilustrada para la colectividad israelita*, Buenos Aires, I, núm. 2 (25 diciembre 1933). Entrevista recogida por Hernández en su edición del *Romancero gitano*, Alianza, Madrid, pp. 153-156.

Menéndez Pidal, Ramón, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, 2 vols., Espasa-Calpe, Madrid, 2.<sup>a</sup> ed., 1968.

Meyers, Jeffrey, *Homosexuality and Literature, 1890-1930*, The Athlone Press, University of London, 1977.

Milla, Fernando de la, «Diálogos actuales. Eduardo Marquina, el teatro internacional de París y los autores nuevos, proyectos y sugerencias», *La Esfera* (31 julio 1926), 5-6.

—, «Teatro. Retorno a la escena de Josefina Díaz de Artigas», *Crónica*, Madrid (25 septiembre 1932), [9-10].

Millán, María Clementa, «La verdad del amor y del teatro», *Cuadernos El Público*, Madrid, n.º 20 (1987), 19-27.

Miller, Norman C., *García Lorca's «Poema del cante jondo»*, Tamesis Books, Londres, 1978.

Miñano, Sebastián, *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal*, Imprenta de Pierart-Peralta, Madrid, 1827, vol. 7.

Molina, César Antonio, *La revista «Alfar» y la prensa literaria de su época (1920-1930)*, Ediciones Nos, La Coruña, 1984.

Molina, Ricardo, *Cante flamenco*, selección y estudio de Ricardo Molina, Taurus, Madrid, 1965.

Molina Fajardo, Eduardo, *Manuel de Falla y el «cante jondo»*, Universidad de Granada, 1962.

—, «Llegada de Manuel de Falla a Granada», en Rafael Jofré García (coordinador), *Manuel de Falla en Granada*, Granada, 1963, [25].

—, «Lorca inédito: un soneto a Falla, dos dibujos, una carta», *La Estafeta Literaria*, n.º 456 (15 noviembre 1970), 4-7.

—, *El flamenco en Granada. Teoría de sus orígenes e historia*, Miguel Sánchez, editor, Granada, 1974.

—, *Los últimos días de García Lorca*, Plaza y Janés, Barcelona, 1983.

Montanyà, Lluís, «Canciones de F. García Lorca», *L'Amic de les Arts*, Sitges, n.º 16 (31 julio 1927), 55-56.

—, «“Gallo”, revista de Granada», *ibíd.*, n.º 23 (31 marzo 1928), 174.

—, «“Romancero gitano” de Federico García Lorca», *ibíd.*, n.º 29 (31 octubre 1928), 226-227.

Montero Alonso, José, *Vida de Eduardo Marquina*, Editora Nacional, Madrid, 1965.

Montes, Eugenio, «“Un Chien andalou”. (Film de Luis Buñuel y Salvador Dalí), estrenado en “Le Studio des Ursulines”», París, *La Gaceta Literaria*, Madrid, año III, n.º 60 (15 junio 1929), 1.

Mora Guarnido, José, *Federico García Lorca y su mundo. Testimonio para una biografía*, Losada, Buenos Aires, 1958.

Morales, María Luz, «La poesía popular de Federico García Lorca», *La Vanguardia*, Barcelona (22 septiembre 1936), 3.

—, *Alguien a quien conocí*, Juventud, Barcelona, 1973.

Morand, Paul, *Nueva York*, traducción de Julio Gómez de la Serna, Ulises, Madrid, 1930.

Moreiro, José María, «Viaje a García Lorca. Reencuentro con sus personajes vivos», *Los domingos de ABC*, Madrid (1 agosto 1971), 18-25.

—, «Dalí, en el centro de los recuerdos» [entrevistas con Ana María Dalí,

Pepín Bello, Cristino Mallo y Rafael Sánchez Ventura], *El País Semanal*, n.º 341 (23 octubre 1983), 15-21.

Moreno Villa, José, «Nuevos artistas», *Revista de Occidente*, IX (1925), 80-91.

—, «La Residencia», *Residencia*, I (1926), 24-26. Recogido por Crispin (véase más arriba), 111-115.

—, «Recuerdo a Federico García Lorca», en *Homenaje al poeta García Lorca contra su muerte* (véase *Homenaje*), 23-24.

—, *Vida en claro. Autobiografía*, Colegio de México, México, 1944.

—, *Los autores como actores y otros intereses literarios de acá y de allá*, Fondo de Cultura Económica, México, 1976.

Morla Lynch, Carlos, *En España con Federico García Lorca (Páginas de un diario íntimo, 1928-1936)*, Aguilar, Madrid, 1958.

Morris, C. B., *Surrealism and Spain, 1920-1936*, Cambridge University Press, Cambridge, 1972.

—, *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers, 1920-1936*, Oxford University Press, Oxford, 1980.

Nadeau, Maurice, *The History of Surrealism*, Collier Books, Nueva York, 1965.

Nava Álvarez de Noroña, Gaspar María de, *Poesías asiáticas, puestas en verso por don Gaspar María de Nava, conde de Noroña*, Imprenta de Julio Didot Mayor, París, 1833.

—, *Poesías asiáticas, traducidas en verso por el conde de Noroña*, Biblioteca Universal, Madrid, 1892.

Navarro Pardo, José, «Glosa. Algo más sobre Mariana Pineda», *El Defensor de Granada* (4 mayo 1929), 1.

Navarro Tomás, Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Guadarrama, Madrid, 3.ª edición, 1972.

Neruda, Pablo, *Residencia en la tierra*, 2 vols., Cruz y Raya, Madrid, 1935.

—, *Homenaje a Pablo Neruda*, Plutarco, Madrid, 1935 [homenaje de los poetas españoles a Neruda, anticipando «Tres poemas materiales», que saldrán dentro de poco en *Residencia en la tierra*, véase arriba].

—, «Federico García Lorca», *Hora de España*, Valencia, III (marzo 1937), 65-78; Conferencia recogida en *Obras completas* (véase abajo), 18281832.

—, *Obras completas*, Losada, Buenos Aires, 1957.

—, entrevista con André Camp y Ramón Luis Chao, titulada «Neruda por Neruda», *Triunfo*, Madrid, n.º 476 (13 noviembre 1971), 17-23.

—, *Confieso que he vivido*, Seix Barral, Barcelona, 1974.

—, *El fin del viaje. Obra póstuma*, Seix Barral, Barcelona, 1982.

Nin Frías, Alberto, *Alexis o el significado del temperamento urano*, Buenos Aires, 1932.

—, *Homosexualismo creador*, Javier Morata, Madrid, 1933.

—, *Ensayo sobre tres expresiones del espíritu andaluz. Juan F. Muñoz Pabón (la ciudad); Pedro Badanelli (el agro); Federico García Lorca (los gitanos)*, Buenos Aires, 1935.

Novo, Salvador, *Continente vacío (viaje a Sudamérica)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1935.

Núñez Ruiz, Gabriel, «Lorca, escolarillo almeriense. Nuevos datos para la fijación de los años escolares de Federico», *Revista de Literatura*, XLVI (1984), 135-141.

Ocón, Eduardo, *Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares, formada e ilustrada con notas explicativas y biográficas por D.º Eduardo Ocón. Canto y piano. Texto español y alemán*, Málaga, 1874.

O'Connor, Patricia Walker, *Gregorio and María Martínez Sierra*, Twayne, Nueva York, 1979.

O[medilla], J. G., «En el Español, ayer tarde. Una función experimental del teatro "Caracol"», *Heraldo de Madrid* (25 diciembre 1930), 7.



Onís, Federico de, «Lorca folklorista», en Ángel del Río, *Federico García Lorca (1899-1936). Vida y obra*, Hispanic Institute in the United States, Nueva York, 1941, 113-115. Reproducido por Mario Hernández en Federico García Lorca, *Primeras canciones. Seis poemas galegos. Poemas sueltos. Canciones populares*, Alianza, Madrid, 1981, 113-115 y 147-153.

—, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1934.

Ontañón, Santiago, «Semblanza de García Lorca», en Federico García Lorca, *Dibujos*, catálogo (Madrid, 1986), 19-25.

Oppenheimer, Helen, *Lorca: The Drawings. Their Relation to the Poet's Life and Work*, The Herbert Press, Londres, 1986.

Orozco Díaz, Emilio, «Federico García Lorca se gradúa de bachiller. (Notas en torno a unos años de la vida del poeta)» en [Varios], *Lecturas del 27*, Universidad de Granada, 1980, 5-63.

Orozco Díaz, Manuel, «La Granada de los años veinte. En torno a unas fotos inéditas de Federico», *Abc* (6 noviembre 1966), sin paginación.

—, *Falla*, Destino (Biografía Ilustrada), Barcelona, 1968.

—, «La Alhambra, el alhambrismo y Manuel de Falla», *Cuadernos de la Alhambra*, Granada, n.º 9 (1973), 67-99.

—, «Un inédito de Lorca» [postal a Fernando Vílchez], *Ínsula*, n.º 355 (junio 1976), 4.

—, «El Realejo», en Gonzalo Castilla (coordinador), *Los hombres y las calles de Granada*, Granada, 1978, 23-30.

—, «Homenaje a Ángel Ganivet», diez entregas publicadas en *Ideal*, Granada (entre el 24 diciembre 1982 y el 11 marzo 1983).

[Ortiz, Manuel Ángeles], *Manuel Ángeles Ortiz. Exposición homenaje*, catálogo, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980.

Ortiz de Villajos, Cándido G., *Crónica de Granada en 1937. II Año Triunfal*,

Granada, 1938.

Otero Pedrayo, Ramón, *Guía de Galicia*, Galaxia, Vigo, 5.<sup>a</sup> ed., 1980.

Otero Seco, Antonio, «Una conversación inédita con Federico García Lorca. Índice de las obras inéditas que ha dejado el gran poeta», *Mundo Gráfico*, Madrid (24 febrero 1937). Entrevista reproducida en *OC*, II, 10881090. Véase también Marrast, Robert.

—, «Así murió Federico García Lorca», *Iberia*, Burdeos, 2.º año, n.º 2, fascículo V (mayo 1947), 8-10.

—, «Sobre la última “interview” de García Lorca», *La Torre. Revista general de la Universidad de Puerto Rico*, XII (1964), 55-63.

Pahissa, Jaime, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Ricordi Americana, Buenos Aires, nueva ed. ampliada, 1956.

Palacio, Carlos, «Una tarde con la viuda de Prokofiev», *Ritmo*, Madrid, n.º 532 (abril 1983), 31-32.

Pareja López, Luis; Ortega Alba, Francisco; etc., *Granada*, 4 vols., Excelentísima Diputación Provincial, Granada, 1982.

Payne, Stanley, *Falange. Historia del fascismo español*, Ruedo Ibérico, París, 1965.

Pedemonte, Emilio, «El primer monumento a Federico García Lorca», *Nueva Estafeta*, Madrid, n.º 1 (1978), 58-63.

Pedrell, Felipe, *Cancionero musical popular español*, 4 vols., Eduardo Castells, Valls, 1918-1922.

Pedro, Valentín de, «El destino mágico de Margarita Xirgu», *Aquí Está*, Buenos Aires (28 abril-30 mayo 1948).

Pemartín, Julio, *El cante flamenco. Guía alfabética*, Afrodisio Aguado, Madrid, 1966.

Penón, Agustín, borrador de libro sobre la muerte de Lorca, y archivo, Madrid, confiados a Ian Gibson por William Layton para su posible edición.

Pérez Coterillo, Moisés, «Culto cubano a Federico García Lorca. El manuscrito de "Yerma" encontrado en La Habana», *Blanco y Negro*, Madrid (6-12 febrero 1980), 46-48.

—, «La Habana: donde Lorca escribió "El público"», *El Público*, Madrid, núms. 10-11 (julio-agosto 1984), 39-43.

Pérez-Doménech, J., «Hablan los jóvenes autores. Eduardo Ugarte dice que el teatro actual es de pura receta. La política y las tendencias en las obras de hoy. Hay que crear un teatro de ensayo», *El Imparcial*, Madrid (2 mayo 1933), 4.

Pérez Ferrero, Miguel, «Un libro de García Lorca. *Romancero gitano*», *La Gaceta Literaria* (15 agosto 1928), 2.

—, «Voces de desembarque. Veinte minutos de paseo con Federico García Lorca. Al gran poeta de la moderna estética se le antoja que Nueva York se parece mucho a Madrid. Tres libros, un drama...; especulaciones críticas y evocaciones musicales», *Heraldo de Madrid* (9 octubre 1930), 11. Entrevista recuperada por Eutimio Martín, «Lorca y Nueva York. Las primeras declaraciones de Lorca a su regreso de Estados Unidos», *Triunfo*, Madrid, n.º 858 (7 julio 1979), 47-50.

—, *Vida de Antonio Machado y Manuel*, Espasa-Calpe [Colección Austral], Madrid, 1960.

Pérez Galán, Mariano, *La enseñanza en la Segunda República Española*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 2.<sup>a</sup> ed. corregida, 1977.

Pérez de Hita, Ginés, *Guerras civiles de Granada*, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1975, tomo III, 33.694.

Permanyer, Lluís, *Sagarra, vist pels seus íntims*, Edhasa, Barcelona, 1982.

—, *Véase Dalí*, Salvador.

Pessoa, Fernando de, *Obras completas*, II, Atica, Lisboa, [1980].

—, *Poesía*, selección, introducción y notas de José Antonio Llardent, Alianza, Madrid, 2.<sup>a</sup> ed., 1984.

Pinedo, Ramiro de, *Ensayo sobre el simbolismo religioso en las construcciones eclesiásticas de la Edad Media*, Imprenta de Rafael Y. de Aldecoa, Burgos, 1924.

- , *El simbolismo en la escultura medieval española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1930.
- Pittaluga, Gustavo, *La romería de los cornudos*, Unión Musical Española, Madrid, sin fecha.
- , *Canciones del teatro de Federico García Lorca*, Unión Musical Española, Madrid, 1960.
- Pizarro, Miguel, *Versos*, palabras preliminares de Federico García Lorca y Jorge Guillén, Meridiano, Málaga, 1961.
- Pla, José, *Vida de Manolo, contada por sí mismo*, traducción de Juan Chabás, prólogo de Carlos Riba, Mundo Latino, Madrid, 1930.
- Pomès, Mathilde, «Une visite à Federico García Lorca», *Le Journal des Poètes*, Bruselas, n.º 5 (mayo 1950), 1-2.
- , «Españoles en París (XIV). Federico García Lorca», *Abc* (22 noviembre 1967).
- Porro, Alessandro, «Las últimas horas de García Lorca. La hermana del poeta asesinado evoca la tragedia de hace 24 años. “Todos saben quién le mató pero no quiero que me lo digan”», *El Tiempo*, Bogotá (4 diciembre 1960).
- Prados, Emilio, *Diario íntimo*, nota previa de José Luis Cano, Juan Such, Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, Málaga, 1966.
- Predmore, Richard L., *Lorca's New York Poetry. Social Injustice, Dark Love, Lost Faith*, Duke University Press, Durham, N. C., EE. UU., 1980. (Versión española, *Los poemas neoyorquinos de Federico García Lorca*, Taurus, Madrid, 1985).
- Prieto, Gregorio, *Dibujos de García Lorca*. Introducción y notas de Gregorio Prieto, Afrodisio Aguado, Madrid, 1949.
- , *Lorca en color*, Editora Nacional, Madrid, 1969.
- , *Lorca y la generación del 27*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1977.
- Prieto, Indalecio, *Convulsiones de España*, 3 vols., Oasis México, 1967/1969.
- , *Discursos fundamentales*, introducción y edición de Edward Malefakis,

Turner, Madrid, 1975.

Quesada Dorador, Eduardo, «Juan Cristóbal González Quesada», en *Juan Cristóbal, 1898/1961*, catálogo (véase más arriba Cristóbal), 9-41.

[Quevedo, Antonio], *El poeta en La Habana. Federico García Lorca. 1898-1936*, Consejo Nacional de Cultura, Ministerio de Educación, La Habana, 1961.

Ramos Espejo, Antonio, «En Valderrubio, Granada. La casa de Bernarda Alba», *Triunfo*, Madrid, 6.<sup>a</sup> época, n.º 4 (febrero 1981), 58-63.

—, «García Lorca se inspiró en un suceso periodístico. Los protagonistas de “Bodas de sangre” viven en el Campo de Níjar», *Triunfo*, Madrid, n.º 865 (25 agosto 1979), 52-55.

[Residencia de Estudiantes], *Número monográfico dedicado a la Residencia de Estudiantes (1910-1936) con motivo de cumplirse el centenario del nacimiento de su director, Alberto Jiménez Fraud (1883-1964), y en el que se da cuenta de su vida y de las actividades que en aquella se desarrollaron. Poesía, Revista ilustrada de información poética*, números 18-19 (enero 1984).

Reyero Hermosilla, Carlos, *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*, Fundación Juan March, Madrid, 1980.

Río, Ángel del, «La literatura de hoy. El poeta Federico García Lorca», *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, I (abril 1935), 174-184.

—, «Federico García Lorca (1899-1936)», *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, VI (julio y octubre 1940), 193-260.

—, *Federico García Lorca (1899-1936). Vida y obra*, Hispanic Institute in the United States, Nueva York, 1941.

—, *Vida y obras de Federico García Lorca*, El Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1952.

—, *Poeta en Nueva York*, Taurus (Cuadernos Taurus), Madrid, 1958.

—, «*Poet in New York: Twenty-Five Years After*», introducción a Federico García Lorca, *Poet in New York*, traducción de Ben Belitt, Grove Press, Inc., Nueva York, 1955, IX-XXXIX. (Traducción española: *Poeta en Nueva York*, Taurus [Cuadernos Taurus], Madrid, 1958, reproducida en Ángel del Río, *Estudios sobre*

*literatura contemporánea española*, Gredos [Biblioteca Románica Hispánica], Madrid, 1966, 250-293).

—, «Fotos de Federico García Lorca en Norteamérica (1929)», *Papeles de son Armadans*, Palma de Mallorca, año XI, tomo XLII, n.º CXXIV (1966), 99-101.

Río, Emilio del, «Dios en García Lorca», *Razón y Fe*, tomo 170 (1964), 490-494.

Río, Luciano del, «García Lorca en Pontevedra», *Diario de Pontevedra* (14 agosto 1973).

Ríos, Fernando de los, *Mi viaje a la Rusia soviética*, Espasa-Calpe, Madrid, 3.<sup>a</sup> ed., 1935.

—, *Escritos sobre democracia y socialismo*. Edición y estudio preliminar de Virgilio Zapatero, Taurus, Madrid, 1975.

—, *El sentido humanista del socialismo*. Edición, introducción y notas de Elías Díaz, Castalia, Madrid, 1976.

Rius, Luis, *León Felipe, poeta de barro*, Colección Málaga, México, 2.<sup>a</sup> ed., 1974.

Rivas Cherif, Cipriano, «Divagaciones de un aprendiz de cicerone. "Venus y un marinero"», *Heraldo de Madrid* (21 enero 1926), 1.

—, «La ascensión de "La Argentinita"», *El Sol*, Madrid (26 noviembre 1932), 8.

—, «Poesía y drama del gran Federico. La muerte y la pasión de García Lorca», *Excelsior*, «Diorama de la Cultura», México (6, 13 y 27 enero 1957).

Rivero, Ángel, véase Loynaz, Flor.

Roa, Paul, «Federico García Lorca, poeta y soldado de la libertad», *Revista de las Indias*, Bogotá, n.º 5 (marzo 1937), 42-45.

Rod, Eduardo, *El silencio*, versión castellana de César A. Comet, América, Madrid, s. f.

Rodrigo, Antonina, *Mariana de Pineda*, Alfaguara, Madrid, 1965.

—, *Margarita Xirgu y su teatro*, prólogo de Ricardo Salvat, Planeta, Barcelona, 1974.

—, *García Lorca en Cataluña*, prólogo de Josep Trueta, Planeta, Barcelona, 1975.

—, *Mariana de Pineda. Heroína de la libertad*, Plaza y Janés, Barcelona, 1977.

—, «Manuel Ángeles Ortiz, que ha olido “la rosa inmortal”», en *Manuel Ángeles Ortiz. Exposición homenaje*, catálogo, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980, 65-76.

—, «La auténtica “Doña Rosita la soltera”», *El País*, «Miscelánea», Madrid (17 agosto 1980), 4-5.

—, *Lorca-Dalí. Una amistad traicionada*, Planeta, Barcelona, 1981.

—, *García Lorca, el amigo de Cataluña*, Edhasa, Barcelona, 1984.

Rodríguez Espinosa, Antonio, «Souvenirs d’un vieil ami», fragmentos de las memorias del maestro de Fuente Vaqueros, traducidos del manuscrito inédito por Marie Laffranque y publicados por ésta en su *Federico García Lorca*, Seghers (Théâtre de tous les temps), París, 1966, 107-110.

Rodríguez Marín, Francisco, *Cantos populares españoles*, 5 vols., Francisco Álvarez y Compañía, Sevilla, 1882-1883.

R[odríguez] Rapún, Rafael, «El teatro universitario. La Barraca», en *Almanaque literario. 1935*, publicado por Guillermo de Torre, Miguel Pérez Ferrero y E. Salazar Chapela, Plutarco, Madrid, 1935, 275-277.

Rodríguez Spiteri, Alvaro, «Un recuerdo a Federico», *Ínsula*, n.º 155 (octubre 1959), 11.

Roland-Manuel, *Manuel de Falla*, Losada, Buenos Aires, 1945.

Roig de Leuchsenring, Emilio [«El Curioso Parlanchín»], «Federico García Lorca, poeta ipotrocasmio», *Carteles*, La Habana, XV, n.º 17 (27 abril 1930), 30, 46-47.

Romero, Luis, *Todo Dalí en un rostro*, Blume, Barcelona, 1975.

—, *Aquel Dalí*, Argos Vergara, Barcelona, 1984.

Roque Barreiro, Amelia, «Lorca en Cienfuegos», *Revolución y cultura*, La Habana, 1985 [recorte sin fecha exacta].

Ros, Samuel, «Ecos de sociedad. Marcha nupcial», *Heraldo de Madrid* (9 junio 1932), 7.

Rosales, Luis, *El contenido del corazón*, Cultura Hispánica, Madrid, 1969.

—, entrevista con Tico Medina titulada «Introducción a la muerte de Federico García Lorca», *Los domingos de ABC*, Madrid, 20 agosto 1972, 17-21.

Ruiz Alonso, Ramón, *Corporativismo*, prólogo de Gil Robles, Ruiz Alonso, Salamanca, 1937.

Ruiz Carnero, C., y José Mora Guarnido, *El libro de Granada. Primera Parte. Los hombres*, Paulino V. Traveset, Granada, 1915.

Ruiz Carnero, Constantino, *Siluetas de «Constancio»*, Tip. Lit. Paulino Ventura Traveset, Granada, 1931.

Ruiz-Castillo Basala, José, *Memorias de un editor*, Revista de Occidente, Madrid, 1972.

Ruiz Silva, Carlos, «La figura y la obra de Eduardo Blanco-Amor», prólogo a Eduardo Blanco-Amor, *La parranda*, Júcar, Madrid, 1985, 9-36.

Rusiñol, Santiago, *Jardines de España*, Talleres Gráficos de Antonio López, Barcelona, s. f. [1917].

Sabourín, Jesús, «Federico García Lorca en Santiago de Cuba», *Revista de la Universidad de Oriente*, Santiago de Cuba (marzo 1962), 1-10.

Sáenz de la Calzada, Luis, «La Barraca». *Teatro Universitario*, Revista de Occidente, Madrid, 1976.

—, «Noticia sobre “La Barraca”», en Suzanne W. Byrd, *La Fuente Ovejuna de Federico García Lorca*, Pliegos, Madrid, 1984, 113-130.

Sagardía, Ángel, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Escelicer, Madrid, 1967.

Sahuquillo, Ángel, *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad. Lorca*,



Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual, Universidad de Estocolmo, 1986.

Sainero Sánchez, Ramón, *Lorca y Synge, ¿un mundo maldito?*, Universidad Complutense, Madrid, 1983.

Sainz de la Maza, Paloma, *Regino Sainz de la Maza. Semblanza de padre*, Excmo. Ayuntamiento de Burgos, 1982.

Sainz Rodríguez, Pedro, *Testimonio y recuerdos*, Planeta, Barcelona, 1978.

Salazar, Adolfo, «Un poeta nuevo. Federico G. Lorca», *El Sol* (30 julio 1921), 1.

—, «In memoriam. Federico en La Habana», *Carteles*, La Habana (23 enero 1938), 30-31.

Salado, José Luis, «En el ensayo general de “Yerma”, la comedia de García Lorca, se congregaron, entre otros ilustres rostros rasurados, las tres barbas más insignes de España: las de Unamuno, Benavente y Valle-Inclán», *La Voz*, Madrid (29 diciembre 1934), 3.

Salas, Horacio, *Conversaciones con Raúl González Tuñón*, Ediciones La Bastilla, Buenos Aires, 1966.

Salazar, Adolfo, «Discos. La Voz de su Amo. Un cancionero viviente», *El Sol*, Madrid (13 marzo 1931), 2.

—, «Discos. Una colección de canciones españolas antiguas», *ibíd.* (27 noviembre 1931), 2.

—, «In memoriam. Federico García Lorca en La Habana», *Carteles*, La Habana (23 enero 1938), 30-31.

—, «In memoriam. El mito de Caimito», *ibíd.* (20 febrero 1938), 24.

—, «*La casa de Bernarda Alba*», *ibíd.* (10 abril 1938), 30.

—, *La danza y el ballet. Introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet*, Fondo de Cultura Económica, México, [1949], 3.<sup>a</sup> reimpresión, 1964.

Salazar, María José, «Aproximación a la vida y a la obra de María Blanchard»,

en *María Blanchard (1881-1932)*, catálogo publicado por el Ministerio de Cultura, Madrid, 1982, 14-24.

Salinas, Pedro, «Nueve o diez poetas» (1945), en *Ensayos completos*, edición preparada por Solita Salinas de Marichal, Taurus, Madrid, 1983, tres tomos. Este ensayo, III, 308-321.

—, «García Lorca y la cultura de la muerte» (1951), *ibíd.*, 279-287.

—, «El romancismo y el siglo XX» (1952), *ibíd.*, 219-247.

Salobreña García, José, *Pequeña historia de un pueblo: Fuente Vaqueros, «cuna de García Lorca»*, Gráficas Monachil, Granada, [1977].

—, *Tierra natal de Federico García Lorca*, Excma. Diputación Provincial, Granada, 1982.

Sánchez Mejías, Ignacio, *Teatro*. Edición, prólogo y bibliografía de Antonio Gallego Morell, Ediciones del Centro, Madrid, 1976.

Sánchez Vidal, Agustín, introducción y notas a Luis Buñuel, *Obra literaria*, El Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1982.

Santa Cecilia, Carlos G., «La insoportable levedad de Federico», *El País*, «Lorca. La memoria viva (1936-1986)» (19 agosto 1986), X-XI.

Santainés, Antonio, *Domingo Ortega. 80 años de vida y toros*, prólogo de Luis Calvo, Espasa-Calpe (Colección La Tauromaquia), Madrid, 1986.

Santiago, Magda, «García Lorca», *Excelsior*, México (6 enero 1957).

Santos Torroella, Rafael, «La “época lorquiana” de Dalí», *Abc* («Sábado cultural»), n.º 91 (2 octubre 1982), 55-58.

—, *La miel es más dulce que la sangre. Las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí*, Seix Barral, Barcelona, 1984.

—, *Salvador Dalí, corresponsal de J. V. Foix, 1932-1936*, Mediterránea, Barcelona, 1986.

Sarabia, Nydia, «Cuando García Lorca estuvo en Santiago», *Bohemia*, La

Habana (10 septiembre 1965), 58-61.

Sarmiento Lasuén, José, *Memoria-Discurso sobre la obra de Manjón*, Burgos, 1910.

—, *Cuestiones de pedagogía experimental. Compendio de paidología*, prólogo del Sr. Dr. Martín Domínguez Berrueta, Burgos, 1914.

Schindler, Kurt, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal. Música y poesía popular de España y Portugal*, con prólogo de Federico de Onís, Hispanic Institute in the United States, Nueva York, 1941.

Schonberg, Jean-Louis [seudónimo de Louis Stinglhamber-Schonberg], *Federico García Lorca. L'Homme-L'oeuvre*, prefacio de Jean Cassou, Plon, París, 1956.

—, *Federico García Lorca. El hombre-La obra*, prefacio de Jean Cassou, traducción de Aurelio Garzón del Camino, Cía. General de Ediciones, México, 1959.

—, *A la recherche de Lorca*, A la Baconnière, Neuchâtel, 1966.

Schwartz, Kessel, «García Lorca and Vermont», *Hispania*, Appleton, Wisconsin, XLII (1959), 50-55.

Seco de Lucena, Luis, *Plano de Granada árabe, El Defensor de Granada*, Granada, 1910. Reproducción facsímil por Editorial Don Quijote, Granada, 1982.

—, *Anuario de Granada*, Tip. de El Defensor de Granada, Granada, 1917.

—, *Mis memorias de Granada (1857-1933)*, Imp. Luis F. Piñar, Granada, 1941.

Seco de Lucena Paredes, Luis, *El libro de la Alhambra. Historia de los sultanes de Granada*, Everest, León, 1978.

—, *Topónimos árabes [de Granada] identificados*, Universidad de Granada,

Seguro de la Garmilla, R., «La Barraca», *Diario de Pontevedra* (31 agosto 1932), 1.

Serna, José S., «Federico, en tres momentos», *Barcarola*, Albacete (agosto 1982), 183-185.

Serrano Morente, E., «Desde Nueva York. Impresiones de un granadino. Lo grande en Norte América. Los “secos” y los “húmedos”. Los contrabandistas de licores. Los hombres de “negocios”. El folletín de los millones», *El Defensor de Granada* (16 marzo 1929), 1.

Serrano Plaja, Arturo, «En la muerte de Federico García Lorca», en *Homenaje al poeta García Lorca contra su muerte* (véase *Homenaje*), 55-58.

Sierra Serrano, Francisco, «Apuntes para una lección olvidada: Lorca y Valderrubio», *Ideal*, «Arte y Letras» (8 septiembre 1986), 31; (15 septiembre 1986), 31.

Solana, Daniel, «Federico García Lorca», *Alhambra*, Nueva York, I, n.º 3 (agosto 1929), 24.

Sopeña, Federico, *Atlántida. Introducción a Manuel de Falla*, Taurus (Cuadernos Taurus), Madrid, 1962.

—, Introducción a Falla, *Escritos sobre música y músicos*, Espasa-Calpe (Colección Austral), Madrid, 3.ª ed., 1972.

Soria, Andrés, «El gitanismo de Federico García Lorca», en *De Lope a Lorca y otros ensayos*, Universidad de Granada, Granada, 1980, 43-49.

—, «De la Granada romántica y de la Alhambra (páginas de álbum)», *ibíd.*, 111-142.

Soria Olmedo, Andrés, «El poeta don Isidoro Capdepón», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 402 (diciembre 1983), 149-152.

Soto de Rojas, Pedro, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis*, edición de Aurora Egido, Cátedra, Madrid, 1981.

Southworth, Herbert Routledge, «The Falange: An Analysis of Spain's Fascist Heritage», en Paul Preston (ed.), *Spain in Crisis. The Evolution and Decline of the Franco Regime*, The Harvester Press, Hassocks, Sussex, Inglaterra, 1976, 1-22.

Starkie, Walter, *Don Gypsy. Adventures with a Fiddle in Barbary, Andalusia and La Mancha*, John Murray, Londres, 1936.

Stefano, Onofre di, y Darlene Lorenz, «Conversations with Three Emeritus

Professors from UCLA: John A. Crow, John E. Englekirk, Donald F. Fogelquist», *Mester*, Universidad de California, VIII, n.º 1 (1979), 29-42.

Sucre, Josep Maria de, «Federico García Lorca», *Ciutat*, Manresa, II, n.º 13 (junio 1927), 111-112.

Suero, Pablo, «Crónica de un día de barco con el autor de “Bodas de sangre”. El más alto valor lírico de la actual poesía hispana, el poeta trágico que ha hecho vislumbrar el renacimiento del teatro español con “Bodas de sangre”, se encuentra entre nosotros», *Noticias Gráficas*, Buenos Aires (14 octubre 1933), 10. Nos referimos a este artículo y no a la versión posterior, algo modificada, publicada por Suero en su libro *Figuras contemporáneas*, Buenos Aires, 1943, versión reproducida, con algunos cortes, por Christopher Maurer en «Buenos Aires, 1933. Dos entrevistas olvidadas con Federico García Lorca», *Trece de nieve*, Madrid, 2.ª época, n.º 3 (mayo 1977), 64-73, y, posteriormente, en *OC*, II, 974-988.

—, «“La Barraca” de García Lorca. “La burguesía y la clase media han matado el teatro”, dice el poeta. — Ideas estéticas del dramaturgo», *ibíd.*, 15 octubre 1933, 12. Publicada en versión modificada, como la entrevista anterior, en el libro *Figuras contemporáneas*, y reproducida igualmente por Maurer, *ibíd.*, 69-73, y *OC*, II, 980-988.

—, «Los jóvenes poetas con la España Nueva» y «Los últimos días con Federico García Lorca. El hogar del poeta», en *España levanta el puño*, *Noticias Gráficas*, Buenos Aires, 1936. Capítulos reproducidos por Eutimio Martín, «Un testimonio olvidado sobre García Lorca en el libro *España levanta el puño*, de Pablo Suero», *Trece de Nieve*, Madrid, 2.ª época, n.º 3 (mayo 1977), 79-88.

Swan, Michael, «Lorca’s Gypsy», *Atlantic Monthly*, CXCIV, n.º 3 (septiembre 1954), 35-38.

Sylvester, David, «Regarding the Exhibition», en Dawn Ades, *Dada and Surrealism Reviewed*, catálogo, Arts Council of Great Britain, Londres, 1978, 1-5.

Synge, J. M., *Jinetes hacia el mar*, traducción de Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí, Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí de Jiménez, Editores, Madrid, 1920.

Teitelbaum, Volodia, *Neruda*, Ediciones Michay (Libros del Meridión), Madrid, 1984.

Thomas, Hugh, *La guerra civil española*, 2 vols., Grijalbo, Barcelona, 1978.

Thompson, B. Bussell, y J. K. Walsh, «Un encuentro de Lorca y Hart Crane en Nueva York», *Ínsula*, Madrid, n.º 479 (1986), 1 y 12.

Tinnell, Roger D., *Federico García Lorca. Catálogo-discografía de las «Canciones españolas antiguas» y de música basada en textos lorquianos*, University of New Hampshire Plymouth State College, 1986.

Torre, Elena de la, «Notas neoyorquinas. Un gran poeta», *La Prensa*, Nueva York (30 marzo 1930), 18.

Torre, Guillermo de, *Hélices, poemas 1918-1922*, Mundo Latino, Madrid, 1923.

—, *Literaturas europeas de vanguardia*, Rafael Caro Raggio, Madrid,

—, «Federico García Lorca (boceto de un estudio crítico inconcluso)», *Verso y Prosa*, Murcia, I, n.º 3 (marzo 1927), 3.

—, «Las ediciones Héroe. Poesía en alud», *El Sol*, Madrid (1 abril 1936), 2.

—, «Federico García Lorca», en *Tríptico del sacrificio*, Losada, Buenos Aires, 2.<sup>a</sup> ed., 1960, 55-57. El ensayo se redactó entre 1938 y 1943.

—, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Guadarrama, Madrid, 1965.

—, «Así que pasen veinte años. Presencia de Federico García Lorca», en *El fiel de la balanza*, Losada, Buenos Aires, 1970, 153-181.

Trend, John B., «Music in the South of Spain», en *A Picture of Modern Spain, Men and Music*, Constable and Company, Londres, 1921, 237-245.

—, «A Poet of "Arabia"», *The Nation and the Athenaeum*, Londres (14 enero 1922), 594-595. Reseña de *Libro de poemas* luego reelaborada e incluida, bajo el mismo título, en *Alfonso the Sage and Other Essays*, Constable and Company, Londres, 1926, 155-161.

—, «A Festival in the South of Spain», *The Nation and the Athenaeum*, Londres (8 julio 1922), 516.

—, *Manuel de Falla and Spanish Music*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1929.

—, *The Origins of Modern Spain*, Cambridge University Press, Cambridge, 1935.

—, «Federico García Lorca», *Boletín del Instituto Español*, Londres, n.º 10 (febrero 1950), 12-16.

—, *Lorca and the Spanish Poetic Tradition*, Basil Blackwell, Oxford, 1956.

Ucelay, Margarita, «*Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de Federico García Lorca. Notas para la historia de una obra: textos, ediciones, fragmentos inéditos», en *Essays on Hispanic Literature in Honour of Edmund L. King*, Tamesis Books, Londres, 1983, 233-239.

—, «Estudio preliminar a una entrevista de Federico García Lorca. “Federico García Lorca parla per als obrers catalans”, entrevista aparecida en “L’Hora”, 1935», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, n.º 1 (1987), 38-52.

Umbral, Francisco, *Lorca, poeta maldito*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1968.

Unamuno, Miguel de, «Hablemos de teatro», *Ahora*, Madrid (19 septiembre 1934), 5.

Undurraga, Antonio de, «Teoría del creacionismo», en Vicente Huidobro, *Poesía y prosa. Antología*, Aguilar, Madrid, 1957, 19-186.

«*Uno al sesgo*», *Los ases del toreo. Estudio crítico biográfico de los principales diestros de la actualidad* [Ignacio Sánchez Mejías], Alfa, Madrid, [1922].

Utrera, Rafael, *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1981.

—, *García Lorca y el cinema*, Edisur, Sevilla, 1982.

Valbuena Morán, Celia, «García Lorca y “La Barraca” en Santander», Santander, 1974.

—, «García Lorca y “La Barraca” en Santander», en Benito Madariaga y Celia Valbuena, *La Universidad de Verano de Santander*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1981.

Valente, José Ángel, «Pez luna», *Trece de Nieve*, Madrid, 2.ª época, núms. 1-2

(1976), 191-201.

Valls Guzmán, Fernando, «Ficción y realidad en la génesis de “Bodas de sangre”», *Ínsula*, Madrid, núms. 368-369 (1977), 24 y 38.

[Varios], *A la memoria de Alberto Jiménez Fraud*, México, D. F., 1964.

—, *En el centenario de la Institución Libre de Enseñanza*, Tecnos, Madrid, 1977.

—, *Homenaje a Alberto Jiménez Fraud en el centenario de su nacimiento (1883-1983)*, Secretaría de Estado de Universidades e Investigación, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1983.

—, *Alberto Jiménez Fraud (1883-1964) y la Residencia de Estudiantes (1910-1936)*, Ministerio de Cultura y Fundación del Banco Exterior de España, Madrid, 1983.

—, *Número monográfico dedicado a la Residencia de Estudiantes con motivo de cumplirse el centenario del nacimiento de su director, Alberto Jiménez Fraud, y en el que se da cuenta de su vida y de las actividades que en ella se desarrollaron*, *Poesía, revista ilustrada de información poética*. Ministerio de Cultura, números 18-19 (otoño-invierno 1983).

Vázquez Ocaña, Fernando, *García Lorca. Vida, cántico y muerte* (Biografías Gandesas), Grijalbo, México, 2.<sup>a</sup> ed., 1962.

Vela, Fernando, «El suprealismo», *Revista de Occidente*, VI (diciembre 1924), 428-434.

Vega Díaz, Francisco, «Una anécdota del poeta en la calle», *El País*, Madrid (5 junio 1980), 34.

Vicens Vives, Jaime, *Aproximación a la historia de España*, Teide, Barcelona, 1960.

Vicent, Manuel, *García Lorca*, Epesa, Madrid, 1969.

Vidarte, Juan-Simeón, *Las Cortes Constituyentes de 1931-1933. Testimonio del primer secretario del Congreso de los Diputados*, Grijalbo, Barcelona, 1976.

Videla, Gloria, *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Gredos, Madrid, 1963.



Vila-San-Juan, José Luis, *García Lorca, asesinado: toda la verdad*, Planeta (Espejo de España), Barcelona, 1975.

Villaespesa, Francisco, *El alcázar de las perlas*, Biblioteca Renacimiento, Madrid, 1912.

Villar, Amado, véase Jasclevich.

Villarejo, Pedro, *García Lorca en Buenos Aires. Una resurrección anterior a la muerte*, Libros de Hispanoamérica, Buenos Aires, [1986].

Vorágine, Jacobo de, *La leyenda dorada (Vidas de santos)*, Biblioteca Hispania, Madrid, 1913.

V. S., «Estudiantes de la F.U.E. se echarán a los caminos con “La Barraca”. Un carromato como el de Lope de Rueda. Teatro clásico gratuito por las plazas de los pueblos», *El Sol*, Madrid (2 diciembre 1931), 1.

Watson, J. N. P., «In Honour of Salamanca. The Duke of Wellington's Andalusian Estate I», *Country Life*, Londres (4 septiembre 1980), 779-781.

—, «Some “Near Run Things”. The Duke of Wellington's Andalusian Estate II», *ibíd.* (12 septiembre 1980).

West, D. J., *Homosexuality Re-Examined*, Duckworth, Londres, 4.<sup>a</sup> ed., 1977.

Whitman, Walt, *Poemas*, versión de Armando Vasseur, F. Sempere y Cía., Editores, Valencia, s. f. [1912].

Wilson, E. M., «John Brande Trend, 1887-1958», *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool, XXXV (1958), 223-227.

Ximénez de Sandoval, Felipe, *José Antonio (biografía apasionada)*, Juventud, Barcelona, 1941.

Zalamea, Jorge, «Federico García Lorca, hombre de adivinación y vaticinio», *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Bogotá, n.º 9 (1966), 1507-1513.

Zambrano, María, «El viaje: infancia y muerte», en *Trece de Nieve*, Madrid, 2.<sup>a</sup> época, núms. 1-2 (diciembre 1976), pp. 181-190.





IAN GIBSON (Dublín, 1939) es un hispanista internacionalmente reconocido y, desde 1984, ciudadano español. Recientemente ha sido elegido miembro de la Real Academia Irlandesa por sus numerosos trabajos sobre nuestro país. Entre su copiosa bibliografía destacan *La represión nacionalista de Granada en 1936* y *La muerte de Federico García Lorca* (París, Ruedo Ibérico, 1971) —prohibido por el régimen franquista—, *En busca de José Antonio* (Planeta, Premio Espejo de España 1980), la magna biografía *Federico García Lorca* (Grijalbo, dos tomos, 1985-1987, ahora reeditada en un único volumen por Crítica), *La vida desafortada de Salvador Dalí* (Anagrama, 1998), *Ligero de equipaje. La vida de Antonio Machado* (Aguilar, 2006), *Cuatro poetas en guerra* (Planeta, 2007) y *Lorca y el mundo gay* (Planeta, 2009). Gibson, que vive en Madrid, trabaja actualmente en una biografía de Luis Buñuel.

# Notas

## Notas Introducción

[1] Jorge Guillén, «Federico en persona», *OC*, I, XVII. <<

[2] Salinas, «Nueve o diez poetas», 309-310. <<

[3] Cernuda, *Prosa completa*, 1336, 1338. <<

[4] Gasch, *Federico García Lorca. Cartas a sus amigos*, 9. <<

[5] Dámaso Alonso, «Federico García Lorca y la expresión de lo español», en *Poetas españoles contemporáneos*, 275. <<

[6] Montanyà, «*Canciones* de F. García Lorca», 55. <<

[7] Diario inédito de Agustín Penón, 5 julio 1955. <<

[8] Salazar, «In memoriam», 30. <<

[9] Guardia, *García Lorca. Persona y creación*, 82-83. <<

[10] Morla Lynch, 39. <<

[11] Cernuda, *Prosa completa*, 1334. <<

[12] Ibarbourou, en *Pedemonte*, 59. <<

[13] Prieto, *Dibujos de García Lorca*, 30. <<

[14] Rivas Cherif, «Poesía y drama del gran Federico». <<

[15] Comunicación de Laura de los Ríos al autor, Toledo, 15 mayo 1979. <<

[16] Comunicación de Francisco Giner de los Ríos al autor, Madrid, 17 febrero 1979. <<

[17] Alberti, *Imagen primera de...*, 19. <<

[18] Ángel del Río (1940), 199. <<

[19] OC, II, IX-XI. <<

[20] Auclair, 96. <<

[21] Maurois, 40. <<

[22] *Ibid.*, 209-210. <<

[23] *Ibid.*, 38, 40. <<

[24] Blanco-Amor, «Apuntes para el teatro de Federico García Lorca». <<

## Notas capítulo 1

[1] Pareja López, etc., I, 193. <<

[2] Ford (1965), 115; Francisco García Lorca, 12. <<

[3] Francisco García Lorca, 12. <<

[4] Federico García Lorca, *Mi pueblo*, AGL. <<

[5] Madoz, tomo XIV (1849), 516. <<

[6] Pareja López, etc., I, 193. <<

[7] Pérez de Hita, 549. <<

[8] Ford (1965), 115-117. <<

[9] *Ibíd.* <<

[10] Documento que obra en el archivo parroquial de Fuente Vaqueros. <<

[11] Ford (1965), 115-117. <<

[12] Hammick, 12. <<

[13] *Ibíd.*, 407; Madoz, tomo XIV (1849), 516. <<

[14] Carta al autor del duque de Wellington, 12 julio 1982. <<

[15] Hammick, 395. <<

[16] Madoz, tomo VIII (1847), 224; Hammick, 395. <<

[17] Ford (1965), 114, 117 <<

[18] Ford (1845), 394 <<

[19] Entrevista con Federico García Ríos, Madrid, 3 junio 1983 <<

- [20] Madoz, tomo VIII (1847), 224 <<
- [21] *Ibíd.* <<
- [22] *Ibíd.* <<
- [23] *Ibíd.* <<
- [24] Hammick, 8-9. <<
- [25] *Ibíd.*, 11. <<
- [26] Entrevista con Isabel Carretero. Madrid, 18 marzo 1983. <<
- [27] Hammick, 395. <<
- [28] Bailly-Baillière, *pássim.* <<
- [29] Pareja López, etc., I, 196. <<
- [30] Hammick, 324-325. <<
- [31] Seco de Lucena, *Memorias*, 366. <<
- [32] Mora, 13. <<
- [33] Francisco García Lorca, 28. <<
- [34] Cabrolié, 62, 63, 64. <<
- [35] Francisco García Lorca, 30. <<
- [36] *Ibíd.*, 28-29. <<
- [37] Entrevista con Isabel García Lorca, Madrid, 16 marzo 1983. <<
- [38] Cabrolié, 65. <<
- [39] Francisco García Lorca, 29. <<
- [40] *Ibíd.* <<



[41] Cabrolié, 63. <<

[42] Francisco García Lorca, 30. <<

[43] *Ibíd.* <<

[44] *Ibíd.*, 32. <<

[45] *Ibíd.* <<

[46] OC, I, 819. <<

[47] Francisco García Lorca, 32. <<

[48] *Ibíd.*, 33-34. <<

[49] *Ibíd.*, 34. <<

[50] Cabrolié, 65. <<

[51] Testimonio recogido por nosotros en Fuente Vaqueros. <<

[52] Francisco García Lorca, 36. <<

[53] Testimonio recogido por nosotros en Fuente Vaqueros. <<

[54] Cabrolié, 65. <<

[55] Francisco García Lorca, 36-37. <<

[56] Entrevista con Clotilde García Picossi, Granada, 29 agosto 1965. <<

[57] Nuestro agradecimiento a Bernabé López García, que nos transmitió esta copla, de la cual reproduce otra variante Cabrolié, 33. <<

[58] Higuera, 102. <<

[59] *Ibíd.*, 102-103. <<

[60] Francisco García Lorca, 38. No hemos logrado ver nosotros un ejemplar de este libro. Las citas proceden del archivo de Agustín Penón, que copió varias composiciones del mismo. <<

[61] Testimonio de Adoración Pérez García, Fuente Vaqueros, 5 septiembre 1982. <<

[62] Los documentos discrepan acerca del lugar de nacimiento de la abuela Isabel, indicando uno (Cabrolíe, 62) que nació en Fuente Vaqueros y otro (la partida del bautismo del poeta) que ocurrió tal acontecimiento en Asquerosa. <<

[63] Francisco García Lorca, 45. <<

[64] *Ibíd.*, 45. <<

[65] *Ibíd.*, 46. <<

[66] Federico García Lorca, *Suites*, 171. <<

[67] *OC*, II, 292. <<

[68] Francisco García Lorca, 47. <<

[69] *Ibíd.*, 47. <<

[70] *Ibíd.*, 49-50. <<

[71] *Ibíd.*, 49. <<

[72] Federico García Lorca, *Suites*, 220. <<

[73] Francisco García Lorca, 48-49. <<

[74] Salobreña, *Tierra natal*, 95. <<

[75] Watson, II. <<

[76] *Ibíd.* <<

[77] *Ibíd.* <<

[78] Entrevista con Federico García Ríos, Madrid, 3 junio 1983. <<

[79] Francisco García Lorca, 55. <<

[80] Véase nota 77. <<

[81] Entrevista con Isabel Carretero, Madrid, 18 marzo 1983. <<

[82] Véase nota 77. <<

[83] Francisco García Lorca, 68. <<

[84] *Ibid.* <<

[85] Higuera, 12. <<

[86] Francisco García Lorca, 56. <<

[87] Bailly-Baillière, XXIII-XXIV (1901-1902). <<

[88] Francisco García Lorca, 51. <<

[89] *Ibid.*, 51. <<

[90] *Ibid.*, 57. <<

[91] Mora, 18. <<

[92] Francisco García Lorca, 56. <<

[93] *Ibid.*, 28. <<

[94] *Ibid.*, 55; testimonio de Isabel García Lorca, Madrid, 16 marzo 1983. <<

[95] Cabrolié, 35-36. <<

[96] *Ibid.*, 37-38, 71. <<

[97] Cabrolié, 99-105. <<

[98] OC, II, 935. <<

[99] Detalles en Cabrolié, 99-102. <<

[100] Seco de Lucena Paredes, *Topónimos árabes*, 4-5, 35. Entrevista con los propietarios actuales de Daimuz, 1 septiembre 1982. <<

[101] Francisco García Lorca, 57-58. <<

[102] Cabrolié, 99-100. <<

[103] Molina Fajardo, *Los últimos días de García Lorca*, 20. <<

[104] Cabrolié, 85. <<

[105] *Ibíd.*, 82. <<

[106] Higuera, 164-165. <<

[107] Al abandonar el matrimonio la casa de la calle de la Trinidad, ésta se alquiló a otra familia, sólo volviendo a la de Matilde Palacios a la muerte de Federico García Rodríguez en 1945. <<

[108] Cabrolié, 99. <<

[109] *Ibíd.*, 82. <<

[110] Acta de bautismo de Bernardo Lorca Alcón, conservada en la Iglesia Arciprestal de Santiago el Mayor, Totana. <<

[111] Cabrolié, 76, 77. <<

[112] *Ibíd.*, 76, 77. <<

[113] *Ibíd.*, 77. <<

[114] Le agradezco a mi amigo el doctor Sanford Shepard el haber llamado mi atención sobre la importancia de Lorca como enclave judío. <<

[115] Cabrolié, 78. <<

[116] *Ibíd.*, 81. <<

[117] *Ibíd.*, 79. <<

[118] *Ibíd.*, 82. <<

[119] *Ibíd.* <<

[120] Testimonio de Isabel García Lorca, Madrid, 16 marzo 1983. <<

- [121] OC, I, 968. <<
- [122] Molina Fajardo, *Los últimos días de García Lorca*, 19. <<
- [123] *Ibid.*, 19-20. <<
- [124] *Ibid.*, 20. <<
- [125] Gallego Burín, *Guía de Granada*, 395. <<
- [126] Testimonio de Isabel García Lorca, Madrid, 16 marzo 1983. <<
- [127] *Ibid.* <<
- [128] AGL. <<
- [129] Molina Fajardo, *Los últimos días de García Lorca*, 20. <<
- [130] Diploma escolar de Vicenta Lorca conservado en la Huerta de San Vicente, Granada. <<
- [131] Cabrolié, 83. <<
- [132] Testimonio de Isabel Carretero, Madrid, 1 febrero 1982. <<
- [133] Laffranque, «Un document biographique». <<
- [134] Gallego Morell, «Treinta partidas». <<
- [135] Entrevistas del autor con Carmen Ramos, Fuente Vaqueros, 1965-1966, y de Couffon (17-26) e Higuera (163-172) con la misma. <<
- [136] *Ibid.* <<
- [137] Martínez Nadal, introducción a F. García Lorca, *Poems*, VII. <<
- [138] Sáenz de la Calzada, 57. <<
- [139] Testimonio de Isabel García Lorca, Madrid, 18 marzo 1983. <<
- [140] Molina Fajardo, 15; Schonberg, 7. <<

[141] Entrevista con Alfredo Anabitarte, Madrid, 21 noviembre 1983. <<

[142] Moreno Villa, «Recuerdo a Federico García Lorca», 23; Francisco García Lorca, 61; testimonio de Santiago Ontañón, Toledo, 15 mayo 1979. <<

[143] Serrano Plaja, 57. <<

[144] Testimonio de muchos amigos del poeta, entre ellos José Caballero, Santiago Ontañón y Rafael Alberti. <<

[145] Prieto, *Lorca en color*, 52. <<

[146] Martínez Nadal, introducción a F. García Lorca, *Poems*, VII. <<

[147] Francisco García Lorca, 61. <<

[148] Martínez Nadal, en Federico García Lorca, *Autógrafos*, I, XVI, nota 4. <<

[149] Francisco García Lorca, 61. <<

[150] *OC*, II, 935. <<

[151] Testimonio de Isabel García Lorca, Madrid, 5 julio 1982. <<

[152] Francisco García Lorca, 60-61. <<

[153] *Ibid.* <<

[154] Federico García Lorca, *Mi pueblo*, AGL. <<

[155] Gibson, «Lorca's *Balada triste*». <<

[156] Martínez Nadal, *Cuatro lecciones*, 87-88. <<

[157] Francisco García Lorca, 423. <<

[158] *Ibid.*, 54-55. <<

[159] *OC*, II, 1020. <<

[160] Me recitó esta copla en 1966 D. Juan Pugnaire, natural de Fuente Vaqueros. <<

[161] Prieto, *Lorca en color*, 33. <<

[162] Francisco García Lorca, 18. <<

[163] *Ibid.*, 169. <<

[164] Testimonio de María García Palacios, Fuente Vaqueros, 1966. <<

[165] *OC*, II, 257. <<

[166] *Ibid.*, 862-863. <<

[167] Higuera, 186. <<

[168] *Ibid.*, 187. <<

[169] Federico García Lorca, *Mi pueblo*, AGL. <<

[170] Alberti, *Arboleda perdida*, 172. <<

[171] *Ibid.*, 174. <<

[172] *OC*, II, 935. <<

[173] Couffon, 23-24. <<

[174] Francisco García Lorca, 16. <<

[175] *Ibid.*, 60. <<

[176] *OC*, II, 1022. <<

[177] Véase también M. Gómez-Moreno, «Monumentos arquitectónicos de la provincia de Granada». <<

[178] Giménez Caballero, «Itinerarios jóvenes», *OC*, II, 934-937. <<

[179] Cabrolíé, 87. <<

[180] *Ibid.*, 89. <<

[181] Federico García Lorca, *Suites*, 267. <<

[182] Federico García Lorca, «Tentación», fechado «diciembre 1917», AGL. <<

[183] Registro Civil de Fuente Vaqueros, Nacimientos, libro 21, tomo 90, año 1902, folio 48, núm. 48. <<

[184] *Ibid.*, libro 22, folio 61, núm. 61. <<

[185] Francisco García Lorca, 79. <<

[186] Testimonio de Isabel García Lorca, Madrid, 24 junio 1982. <<

[187] Federico García Lorca, *Mi pueblo*, AGL. <<

[188] *Ibid.* <<

[189] Entrevista con Enrique González García, primo del poeta, Granada, 1966. <<

[190] *OC*, I, 184. <<

[191] Entrevista con Manuel Torres López, Madrid, 10 marzo 1981. La información procede de la hermana del señor Torres. <<

[192] Couffon, 24. <<

[193] *Ibid.* <<

[194] Higuera, 166. <<

[195] Federico García Lorca, *Mi pueblo*, AGL. <<

[196] Testimonio de Adoración Arroyo Cobos, nieta del «compadre pastor», Fuente Vaqueros, 11 abril 1984. <<

[197] *Ibid.* <<

[198] Francisco García Lorca, 59. <<

[199] *OC*, I, 557. <<

[200] *Ibid.*, 1103; consta así el título en el ms. AGL. <<



[201] Francisco García Lorca, 58-59. <<

[202] Véase nota 193. <<

[203] Francisco García Lorca, 43. <<

[204] Registro Civil de Granada, distrito de Sagrario, libro 153, folio núm. 253, acta de defunción núm. 974. <<

[205] Testimonio de Clotilde García Picossi, recogido en Higuera, 103. <<

[206] Entrevista del autor con Clotilde García Picossi, Granada, 1966. <<

[207] Francisco García Lorca, 23. <<

[208] González Guzmán, «Federico en Almería». <<

[209] *Ibíd.* <<

[210] Francisco García Lorca, 21, 65. <<

[211] Bailly-Baillière, 1903-1906. <<

[212] Federico García Lorca, *Mi pueblo*, AGL. <<

[213] Francisco García Lorca, 53. <<

[214] Federico García Lorca, *Mi pueblo*, AGL. <<

[215] Cabrolié, 99. <<

[216] Francisco García Lorca, 22. <<

[217] Gustavo Adolfo Bécquer, 27. <<

[218] OC, II, 1021-1022. <<

[219] *Ibíd.*, 1040-1041. <<

## Notas capítulo 2

[1] OC, II, 1112. <<

[2] Seco de Lucena Paredes, *Topónimos árabes*, 12. <<

[3] Es la etimología más corriente en el propio pueblo. <<

[4] Gallego Morell, en Federico García Lorca, *Cartas*, 42. La lectura «Asquerosa» dada por Maurer (*E*, I, 43) es equivocada. <<

[5] Hernández, introducción a Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, XI. <<

[6] Gallego Morell, en Federico García Lorca, *Cartas*, 43, nota 6. <<

[7] Cabrolié, 99-105. <<

[8] Federico García Lorca, *Suites*, 254-255. <<

[9] González Guzmán, «Federico en Almería», 206-207. <<

[10] *Ibid.*, 207. <<

[11] La declaración de Antonio Rodríguez Espinosa se encuentra en Couffon, 37 <<

[12] González Guzmán, 213, 216. <<

[13] *Ibid.*, 213, 219. <<

[14] *Ibid.*, 215-218. <<

[15] OC, II, 935. <<

[16] Carta al autor de Manuel del Águila Ortega, Almería, 1 agosto 1982. <<

[17] OC, I, 1167. <<

[18] Francisco García Lorca, 67. <<

[19] Véase nota 16. <<

[20] *Ibid.* <<

[21] Manuel del Águila Ortega, «El colegio de Federico». <<

[22] Véase nota 16. <<

[23] Antonio Rodríguez Espinosa, «Souvenirs d'un vieil ami». <<

[24] *Ibid.*, 108. <<

[25] González Guzmán, 210. <<

[26] Rodríguez Espinosa, 108. <<

[27] *Ibid.* <<

[28] *Ibid.* <<

[29] Francisco García Lorca, 67. <<

[30] *OC*, I, 404. <<

[31] *E*, I, 84. <<

[32] Francisco García Lorca, 67. <<

[33] *E*, II, 30. <<

[34] Jacinto Martín Martín, 56. <<

[35] Expediente académico de Lorca archivado en la Biblioteca General de la Universidad de Granada. <<

[36] *Ibid.* <<

[37] *Ibid.* <<

## Notas capítulo 3

[1] Baedeker, 379-380. <<

[2] *Ibíd.* <<

[3] Orozco, «Homenaje a Ganivet», IV, 14 enero 1983. <<

[4] OC, I, 1157. <<

[5] Caro Baroja, 40-41. <<

[6] *Ibíd.*, 41. <<

[7] *Ibíd.*, 44, 46, 81-85. <<

[8] *Ibíd.*, 48-49. <<

[9] *Ibíd.*, 49, 149-236, *pássim*; esta cita, 245. <<

[10] Maeso, 99-105. <<

[11] Mora Guarnido, 39-39. <<

[12] *Ibíd.*, 36, 38. <<

[13] Ladrón de Guevara, 19. <<

[14] Grande, I, 96-112. <<

[15] OC, II, 1085. <<

[16] *Ibíd.*, 939. <<

[17] Francisco García Lorca, 70. <<

[18] *Ibíd.*, 71.75. <<

[19] Higuera, 33; Francisco García Lorca, 72. <<

[20] Francisco García Lorca, 72. <<

[21] OC, I, 1077. <<

[22] Francisco García Lorca, 72. <<

[23] OC, II, 1074. <<

[24] Francisco García Lorca, 79. <<

[25] *Ibíd.*, 80. <<

[26] Hugo, I, 660-663. Esta cita, 662. <<

[27] Ford (1969), 129. <<

[28] Ford (1845), I, 359-396. <<

[29] Pedrell, «Glinka en Granada», *Cancionero musical*, II, 75-78. <<

[30] Sobre este particular, véase el artículo de M. García-Matos. <<

[31] Falla, *Escritos sobre música*, 69. <<

[32] OC, I, 1011-1012. <<

[33] Orozco, «La Granada de los años veinte». <<

[34] Ganivet, II, 730. <<

[35] *Ibíd.*, I, 83-84. <<

[36] Gautier, 220. <<

[37] Gallego Burín, *Guía de Granada*, 418. <<

[38] Luis de Góngora, 184. <<

[39] Washington Irving, 52. <<

[40] Manuel Machado, «Canto a Andalucía», en *Phoenix*, colección incluida en *Poesía*, 332. <<

[41] Federico García Lorca, «Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre», en Francisco García Lorca, 472. <<

[42] Gautier, 219-220. <<

[43] Martínez López, 52. <<

[44] Ganivet, I, 79-80. <<

[45] Francisco García Lorca, 78. <<

[46] Fernández Castro, 114-115. <<

[47] Ford (1845), 363. <<

[48] *E*, I, 98. <<

[49] *OC*, I, 970. <<

[50] *Ibíd.* <<

[51] Véase nota 41, p. 474. <<

[52] *OC*, I, 967. <<

[53] *Ibíd.*, 969. <<

[54] *Ibíd.*, 973. <<

[55] *Ibíd.*, 970. <<

[56] *Ibíd.* <<

[57] Véase nota 41, p. 477. <<

[58] *OC*, I, 967. <<

[59] *Ibíd.* <<

[60] Seco de Lucena, *Memorias*, 139. <<

[61] *Ibíd.*, 341. <<

[62] Ganivet, I, 61. <<

[63] *E*, II, 56. <<

[64] Francisco García Lorca, 127. <<

[65] Ganivet, II, 377-378. <<

[66] Federico subió varias veces al pico del Veleta con Miguel Cerón y otros amigos. Testimonio de éste, Granada, 1966. <<

[67] *E*, I, 47. <<

[68] *OC*, II, 1075. <<

[69] Valentín Cienfuegos, *DG* (18 enero 1908). <<

[70] *DG* (24 marzo 1908). <<

## Notas capítulo 4

[1] Francisco García Lorca, 76. <<

[2] *Ibíd.* <<

[3] *Ibíd.*, 82. <<

[4] Schonberg, 30. <<

[5] Archivo de Agustín Penón. <<

[6] Schonberg, 30. <<

[7] Entrevista con el doctor José Rodríguez Contreras, grabada en cinta magnetofónica, Granada, 23 agosto 1978. <<

[8] *Ibíd.* <<

[9] *Poeta en Nueva York*, ed. Martín, 200. <<

[10] *Ibíd.*, 294. <<

[11] Francisco García Lorca, 85. <<

[12] *OC*, II, 814-815. <<

[13] *DG*, 9 enero 1925. <<

[14] Francisco García Lorca, 84. <<

[15] *OC*, I, 1031. <<

[16] Mora Guarnido, 74; véase también Emilio Orozco, 55-63. <<

[17] *OC*, II, 935. <<

[18] Expediente académico de Federico García Lorca archivado en la Biblioteca General de la Universidad de Granada. <<



[19] Francisco García Lorca, 88. <<

[20] *Ibíd.*, 431. <<

[21] *Ibíd.* <<

[22] Véase nota 18. <<

[23] *OC*, I, 1167. <<

[24] Francisco García Lorca, 55-56. <<

[25] Gibson, «Federico García Lorca, su maestro de música». <<

[26] *OC*, II, 936. <<

[27] *La Alhambra*, Granada (1923), 81. <<

[28] Entrevista con Pedro Segura Lacomba, Granada, 1966. <<

[29] «El Alcalde Vinagre, zarzuela en dos actos, música de D. Antonio Segura» figura entre la lista de «obras dramáticas» de Joaquín Afán de Ribera impresa al final de su libro *Las noches del Albaicín. Tradiciones, leyendas y cuentos granadinos*, 2 vols., Madrid, 1885. <<

[30] *La Alhambra*, Granada (1923), 81-82. <<

[31] Entrevista con Francisco García Carrillo, Granada, 1 enero 1966. <<

[32] Entrevistas con Miguel Cerón, Granada, 1965-1966. <<

[33] *OC*, I, 1167. <<

[34] Mora Guarnido, 75. <<

[35] Entrevista con la tía Isabel García Rodríguez, Fuengirola, 25 julio 1966. <<

[36] Expediente académico de Federico García Lorca archivado en la Biblioteca General de la Universidad de Granada. <<

[37] *Ibíd.*; Emilio Orozco, 17-30; Jacinto Martín, 125-131. <<

[38] Jacinto Martín, 131. <<

## Notas capítulo 5

[1] Cruz Ebro, 226-227; Esperabé de Arteaga, 44-45. <<

[2] *Ibíd.* <<

[3] Véase bibliografía. <<

[4] Expediente personal de Martín Domínguez Berrueta archivado en la Biblioteca General de la Universidad de Granada (núm. 673-6). <<

[5] Se fundó *El Lábaro* en 1897; una colección completa del diario se encuentra en la biblioteca de la Universidad de Salamanca. <<

[6] Martín Domínguez Berrueta, «Con la Iglesia, sí», *El Lábaro*, Salamanca (19 septiembre 1910). <<

[7] *El Lábaro* (29 septiembre 1910). <<

[8] Véase nota 4. <<

[9] Véase nota 4. <<

[10] Expediente personal de Fernando de los Ríos archivado en la Biblioteca General de la Universidad de Granada (núm. 0169-1). <<

[11] Citado por Virgilio Zapatero en su estudio preliminar a Fernando de los Ríos, *Escritos sobre democracia y socialismo*, 13. <<

[12] *Ibíd.*, 14-16. <<

[13] *Ibíd.*, 14-15. <<

[14] *Ibíd.*, 15-16; Elías Díaz, «Nota biográfica», en Fernando de los Ríos, *El sentido humanista del socialismo*, 51. <<

[15] Mora Guarnido, 80. <<

[16] Francisco García Lorca, 89; expediente académico de Lorca archivado en la

biblioteca de la Universidad de Granada. <<

[17] Mora Guarnido, 145. <<

[18] Véase nota 16. <<

[19] Mora Guarnido, 81. <<

[20] *Ibid.*, 102-103; Francisco García Lorca, 82. <<

[21] Mora Guarnido, 102-103. <<

[22] *Ibid.*, 86. <<

[23] *Lucidarium*, Granada, I (junio 1916), 58. <<

[24] Antonio Machado, «Granada: el doctor Berueta [*sic*]». <<

[25] *Ibid.* <<

[26] Gallego Burín, *Guía de Granada*, 799-803; Seco de Lucena, *Plano de Granada árabe*, 66-67. <<

[27] Luis Mariscal, «El espíritu del convento». <<

[28] *OC*, I, 404. <<

[29] Luis Mariscal, «El espíritu del convento». <<

[30] Entrevistas con Ricardo Gómez Ortega, Ibiza, 1966. <<

[31] «Los estudiantes de Letras. Homenaje a un poeta», *El Noticiero Granadino* (8 junio 1916). <<

[32] Archivo del cementerio municipal de Granada. <<

[33] *OC*, I, 1167. <<

[34] Entrevista del autor con Francisco García Carrillo, Granada, 1 enero 1966.  
<<

[35] *OC*, I, 383 <<



## Notas capítulo 6

[1] «Para los anales de nuestra Facultad. Excursiones de estudios artísticos», *Lucidarium*, Granada, II (enero 1917), 81-94. <<

[2] Antonio Machado, *Poesías completas*, 139. <<

[3] Carta de Ricardo Gómez Ortega a sus padres, 10 junio 1916. Archivo del autor. <<

[4] *Ibíd.*, carta tercera de Gómez Ortega a sus padres. Archivo del autor. <<

[5] *El Noticiero Granadino* (15 junio 1916). <<

[6] Entrevista con Ricardo Gómez Ortega, Ibiza, 1966. <<

[7] Véase nota 4. <<

[8] *Ibíd.* <<

[9] *El Noticiero Granadino* (15 junio 1916). <<

[10] *Lucidarium*, II (enero 1917), 82. <<

[11] *Diario de Córdoba* (13 junio 1916), 2. <<

[12] *Diario Liberal*, Córdoba (12 junio), 2; *Diario de Córdoba* (12 junio), 2. <<

[13] OC, I, 896. <<

[14] *Ibíd.*, 916. <<

[15] *Ibíd.*, 1103. <<

[16] *Ibíd.*, 413. <<

[17] *Diario de Avisos de Córdoba* (12 junio 1916), 1; *Diario Liberal*, Córdoba (12 junio), 2. <<

[18] *Lucidarium*, II (enero 1917), 83. <<

[19] Carta al autor de Emilio Pérez Sánchez, cronista oficial de Ronda, 8 noviembre 1965. <<

[20] *El Noticiero Granadino* (18 junio 1916), 1. <<

[21] *Lucidarium*, II (enero 1917), 83. <<

[22] Testimonio de Ricardo Gómez Ortega, Ibiza, 1966. <<

[23] Expediente académico de Lorenzo Martínez Fuset, archivado en la Biblioteca General de la Universidad de Granada (núm. 614-111). <<

[24] Carta de Martínez Fuset a Lorca, 13 junio 1916, AGL. <<

[25] *Ibíd.*, AGL, sin fecha. <<

[26] Expediente académico de Lorca archivado en la Biblioteca General de la Universidad de Granada; documento universitario de Lorca en el archivo de Agustín Penón. <<

[27] Entrevista con Antonio Jiménez Blanco, Madrid, 3 marzo 1984. <<

[28] *Lucidarium*, II (enero 1917), 84. <<

[29] Documento incluido en el expediente personal de Martín Domínguez Berrueta (núm. 673-6) archivado en la Biblioteca General de la Universidad de Granada. <<

[30] *El Diario de Ávila* (20 octubre 1916), 1. <<

[31] AGL. <<

[32] Entrevista con Ricardo Gómez Ortega, Ibiza, 1966; *Lucidarium*, II (enero 1917), 86-88. <<

[33] *Letras*, Granada (10 diciembre 1917), 3. <<

[34] *Diario de Galicia*, Santiago de Compostela (27 de octubre). <<

[35] Testimonio de Ricardo Gómez Ortega, Ibiza, 1966. <<

[36] El nombre del hospicio visitado por el grupo de Berrueta fue identificado por José Luis Franco Grande y José Landeira Yrago, 4. <<

[37] OC, I, 952-953. <<

[38] AGL. <<

[39] *Lucidarium*, II (enero 1917), 92. <<

[40] En 1911, bajo el título de *Crónicas burgalesas*, Berrueta editó una selección de sus artículos publicados en *El Diario de Burgos*. <<

[41] Cruz Ebro, 228-229. <<

[42] Véase bibliografía bajo Sarmiento Lasuén. <<

[43] *El Diario de Burgos* (4 noviembre 1916). <<

[44] *El Noticiero Granadino* (9 noviembre 1916). <<

[45] Seguimos el texto de *Fantasia simbólica* publicada en *Homenaje a Zorrilla en el Primer Centenario de su nacimiento, 1817-1917* (Centro Artístico y Literario de Granada, 1917), p. 50. La transcripción de OC (I, 959-961) está repleta de erratas y omisiones. <<

[46] *Mística en que se trata de Dios*, AGL. <<



## Notas capítulo 7

[1] *Boletín del Centro Artístico*, Granada (abril 1915), 10. <<

[2] Testimonios de Miguel Cerón y de Rafael Jofré García, Granada, 1966; *Boletín del Centro Artístico*, Granada, *pássim*. <<

[3] Villaespesa, 52. <<

[4] *Ibíd.*, 12. <<

[5] Testimonio de Manuel Ángeles Ortiz, Granada, 22 agosto 1965. <<

[6] Francisco García Lorca, 74. <<

[7] *Heraldo de Madrid* (17 abril 1936), 5. <<

[8] Constantino Ruiz Carnero, «La cultura granadina» (*DG*, 22 noviembre 1914), «Literatura granadina» (*Ibíd.*, 26 noviembre 1914), «El alma de Granada» (*Ibíd.*, 3 diciembre 1914). <<

[9] Expediente académico de José Mora Guarnido archivado en la Biblioteca General de la Universidad de Granada. <<

[10] «Crónicas absurdas», *El Noticiero Granadino* (22 diciembre 1914). <<

[11] Archivo del Centro Artístico de Granada. <<

[12] Mora Guarnido, 46. <<

[13] *Boletín del Centro Artístico*, Granada (abril 1915), 2. <<

[14] *La Prensa*, Nueva York (11 octubre 1937). <<

[15] Mora Guarnido, 45-46. <<

[16] *OC*, I, 1179-1180. <<

[17] *DG* (9 marzo 1928), 1. <<

[18] Mora Guarnido, 45. <<

[19] *Ibíd.*, 46. <<

[20] *OC*, I, 1179-1180. <<

[21] Mora Guarnido, 51. <<

[22] *Ibíd.*, 53; Francisco García Lorca, 141. <<

[23] Manuel Orozco, «La Granada de los años veinte». <<

[24] *Ibíd.*, *Falla*, 102. <<

[25] Esquela de Francisco Soriano Lapresa, *DG* (18 julio 1934), 2. <<

[26] *OC*, II, 936. <<

[27] Francisco García Lorca, 143. <<

[28] Mora Guarnido, 59. <<

[29] Entrevista del autor con José Rodríguez Contreras, grabada en magnetófono, Granada, 23 agosto 1978; Molina Fajardo, *Los últimos días de García Lorca*, 206. <<

[30] Mora Guarnido, 55-56. <<

[31] *Ibíd.*, 120; esquela de Soriano Lapresa, *DG* (18 julio 1934), 2. <<

[32] *OC*, I, 923. <<

[33] Molina Fajardo, 89. <<

[34] Auclair, 94. <<

[35] Francisco García Lorca, 146. <<

[36] Gallego Morell, *Antonio Gallego Burín*, 30. <<

[37] *E*, II, 27. <<

[38] Gallego Morell, *Gallego Burín*, 28. <<

[39] *E*, I, 31. <<

[40] Fernández Almagro, *Viaje al siglo XX*, 170-171. <<

[41] Gallego Morell, *Gallego Burín*, 22. <<

[42] *Ibíd.*, 24-25. <<

[43] *Ibíd.*, 52. <<

[44] *Ibíd.*, 50. <<

[45] *Ibíd.*, 27. <<

[46] *Ibíd.*, 27-29. <<

[47] Mora Guarnido, 177. Que este poema, aún no recuperado, se publicó en *Renovación* no hay duda, pues su aparición en la revista de Gallego Burín se anunció en la prensa local. <<

[48] *El Noticiero Granadino* (8 marzo 1919). <<

[49] Gallego Morell, *Gallego Burín*, 37. <<

[50] *Ibíd.*, 31. <<

[51] *OC*, I, 1059. <<

[52] *E*, I, 22. <<

[53] *Ibíd.*, 31-32. <<

[54] Mora Guarnido, 58. <<

[55] *Ibíd.* <<

[56] *Ibíd.*, 116. <<

[57] *Renovación*, Granada (31 diciembre 1918), según el anuncio aparecido aquel día en *La Gaceta del Sur*, Granada. <<

[58] Gallego Morell, en Federico García Lorca, *Cartas a sus amigos*, 48. <<

[59] *DG*, 29 agosto 1925; Gallego Morell, *Gallego Burín*, 47. <<

[60] Gallego Morell, *Gallego Burín*, 49-50. <<

[61] *DG*, 11 marzo 1927. <<

[62] Pizarro, *Versos*, 13. <<

[63] *Ibíd.*, 12. <<

[64] *Ibíd.*, 11. <<

[65] *AGL*. <<

[66] *Ibíd.* <<

[67] *OC*, I, 766-767. <<

[68] Pizarro, *Versos*, 12. <<

[69] *Ibíd.*, 27. <<

[70] *E*, I, 53. <<

[71] C. Ruiz Carnero y José Mora Guarnido, *El libro de Granada*, 11. <<

[72] Mora Guarnido, 57-58. <<

[73] Fernández-Montesinos, 117. El original alemán dice: «Unter den spanischen Dichtern der letzten Jahre gibt es keinen, der so geringe literarische Schulung besäße, keinen aber auch, der ein so ausgesprochenes dichterisches Talent zeigte wie García Lorca. Er ist unter den zeitgenössischen Dichtern gewiss derjenige, der am wenigsten Bücher gelesen hat, and dieser Mangel an literarischer Bildung macht sich in seinen Gedichten geltend; stilistische Unebenheiten and Willkürlichkeiten treten überall hervor. Was bedeutet das aber gegenüber den Überraschungen, die seine Dichtung bringt! Die Verse, die den Erinnerungen an seine Kindheit entsprungen, die Motive, die aus dem Erleben der Natur geschöpft sind, seine prächtigen Bilder and die an volkstümlichen Elementen so reichen Baladen bieten in ihrer Kraft and Anmut einen wirkungsvollen Gegensatz zu den

dichterischen Spielereien der Ultraisten». <<

[74] Murciano, «En el Centro Artístico», *El Eco del Aula*, Granada (27 marzo 1918), 5. <<

[75] Mercedes Guillén, 99-102. <<

[76] Rodrigo, «Manuel Ángeles Ortiz». <<

[77] *Ibid.*, 68-69. <<

[78] *Ibid.*, 67. <<

[79] *Ibid.*, 69. <<

[80] Este dibujo pertenece hoy a nuestro amigo José Fernández Castro, Granada. <<

[81] Testimonio de Manuel Ángeles Ortiz, Granada, 15 agosto 1965. <<

[82] Rodrigo, «Manuel Ángeles Ortiz», 71. <<

[83] *Ibid.*, 69. <<

[84] *DG*, «Ecos de Sociedad» (20 noviembre 1919), 1. <<

[85] *OC*, I, 263, 297-298. <<

[86] Archivo de Manuel de Falla, Madrid. <<

[87] Véase el libro de Mercedes Guillén. <<

[88] Véase catálogo *Manuel Ángeles Ortiz. Exposición homenaje*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980, en el cual se reproducen algunos de estos decorados y figurines. <<

[89] Entrevistas del autor con Falina Cristóbal, hija del escultor, Madrid, 1983-1984. <<

[90] *Ibid.* <<

[91] *Ibid.*; Quesada Dorador, 20, 22-23. <<

[92] Véase nota 89; Quesada Dorador, 23. <<

[93] Véase nota 89. <<

[94] Mora Guarnido, 120. <<

[95] OC, I, 148. <<

[96] Francisco García Lorca, 156, 274. <<

[97] Véase, por ejemplo, *La Gaceta Literaria* (15 septiembre 1927), 5. <<

[98] Gallego Morell, *Gallego Burín*, 53. <<

[99] Bustos, 17. <<

[100] DG (16, 29 junio 1927). <<

[101] Mora Guarnido, 153. <<

[102] Molina Fajardo, *Falla y el cante jondo*, 33. <<

[103] Franco, «Centenario de Ángel Barrios». <<

[104] Molina Fajardo, *Falla y el cante jondo*, 43-44. <<

[105] Folleto del Museo Ángel Barrios, Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada. <<

[106] Franco, «Centenario de Ángel Barrios». <<

[107] *Ibíd.* <<

[108] *Ibíd.* <<

[109] E, I, 20. <<

[110] Gallego Morell, *Gallego Burín*, 32. <<

[111] *Ibíd.*, 38. <<

[112] *Ibíd.* <<

[113] Expediente académico de Francisco García Lorca, archivado en la Biblioteca General de la Universidad de Granada. <<

[114] *El Eco del Aula* (15 enero 1918), 3. <<

[115] *Gallo*, Granada (abril 1928), 4-7. <<

[116] Francisco García Lorca, 162; Mario Hernández, introducción a Francisco García, Lorca, *Federico y su mundo*, XX, XXIV. <<

[117] Detalles en Mario Hernández, introducción a Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, *pássim*. <<

[118] Nunca pudimos abordar con Francisco García Lorca el problema de la homosexualidad de su hermano. Era un tema estrictamente tabú. <<

[119] Testimonio de Manuel Ángeles Ortiz, Granada, 15 agosto 1965. <<

[120] Mora Guarnido, 59. <<

[121] Expediente académico de Francisco Campos Aravaca archivado en la Biblioteca General de la Universidad de Granada. <<

[122] Sólo constan en AGL unas pocas cartas de Campos Aravaca; las de Lorca a él se desconocen. <<

[123] Mora Guarnido, 56-57. <<

[124] Molina Fajardo, «Lorca inédito». <<

[125] Mora Guarnido, 57. <<

[126] *Ibíd.* <<

[127] *Boletín del Centro Artístico*, Granada (abril 1926), 15. <<

[128] Carta de Trend a Manuel de Falla, Archivo de Manuel de Falla, Madrid.  
<<

[129] Higuera, 44. <<

[130] *E*, II, 36-38. <<

[131] Debo a Ernesto Dethorey, periodista español residente en Suecia, la referencia al libro de Osberg (carta del 1 julio 1984). <<

[132] Mora Guarnido, 63. <<

[133] *Ibid.*, 60-62; esta cita, 61. <<

[134] Entrevista del autor con Charles Montague Evans, Londres, 1968. <<

[135] *OC*, I, 935. <<

[136] Mora Guarnido, 60. <<

[137] *Ibid.* <<

[138] *El Noticiero Granadino* (4 julio 1922). <<

[139] *Ibid.* (16, 19 agosto, 1, 4, 5 octubre 1922). <<

[140] Mora Guarnido, 65. <<

[141] *Ibid.* <<

[142] *Ibid.* <<

[143] *DG* (30 octubre 1926), 1. <<

[144] *E*, I, 59-60. <<

[145] *Ibid.*, 60. <<

[146] *Ibid.*, 63. <<

[147] *Ibid.*, 64. <<

[148] Mora Guarnido, 67. <<

[149] *Ibid.*; Soria Olmedo, «El poeta don Isidoro Capdepón». <<

[150] Mora Guarnido, 67-68. <<

[151] *Ibid.*, 68. <<



[152] Francisco García Lorca, 108. <<

[153] *Ibíd.*, 110. <<

[154] *Ibíd.*, 112. <<

## Notas capítulo 8

[1] Es una lástima que, para estos meses, falten, en la colección de la Casa de los Tiros, de Granada, los números correspondientes de *El Noticiero Granadino*, el diario que más de cerca seguía las actividades culturales de Domínguez Berrueta y sus alumnos. <<

[2] *Lucidarium*, II (enero 1917), 63. <<

[3] Pérez Ferrero, *Vida de Antonio Machado y Manuel*, 120. <<

[4] *Ibíd.*, 120-121. <<

[5] Entrevista con María del Reposo Urquía, Úbeda, 1966. <<

[6] *OC*, I, 900. <<

[7] *Ibíd.*, 904. <<

[8] *Ibíd.*, 901. <<

[9] *Ibíd.* <<

[10] El escultor Mariano Benlliure (1866-1947) y el arquitecto Vicente Lampérez y Romea (1861-1923). <<

[11] *OC*, I, 901-902. <<

[12] Rubén Darío, III, 110. <<

[13] Federico Gutiérrez Jiménez, rector de la Universidad de Granada. <<

[14] Fernando de los Ríos Urruti. <<

[15] Antonio Almagro Cárdenas, arabista y, según Seco de Lucena (*Memorias*, 306), «hombre de originalidad sorprendente». <<

[16] Sarmiento Lasuén, *Memoria-discurso*. <<

[17] Mora Guarnido, 80. <<

[18] Pérez Ferrero, *Vida de Antonio Machado y Manuel*, 122. <<

[19] Cronología que nos permiten establecer las crónicas del viaje aparecidas en *El Diario Palentino* (18 julio 1917), *Diario Regional*, Valladolid (19 julio, 8 agosto 1917), *El Norte de Castilla*, Valladolid (18 julio, 8 agosto 1917), *El Diario de Burgos*. *pássim* y *El Castellano*, Burgos, *pássim*. <<

[20] OC, I, 857. <<

[21] «Hablando con los estudiantes de Granada», *El Diario de Burgos* (26 julio 1917). <<

[22] *Ibid.* <<

[23] AGL. <<

[24] Federico García Lorca, «San Pedro de Cardeña», *El Diario de Burgos* (3 agosto 1917). <<

[25] Expediente personal de Martín Domínguez Berrueta archivado en la Biblioteca General de la Universidad de Granada. <<

[26] Testimonio de Ricardo Gómez Ortega, Ibiza, 5 marzo 1966. <<

[27] *Ibid.* <<

[28] OC, I, 962-963. <<

[29] Libro de visitas del monasterio de Santo Domingo de Silos; *El Diario de Burgos* (6 agosto 1917). <<

[30] Testimonio de Ricardo Gómez Ortega, Ibiza, 5 marzo 1966. <<

[31] OC, I, 885. <<

[32] *Ibid.*, 886. <<

[33] Entrevistas con Ricardo Gómez Ortega, Ibiza, 1966; con Manuel Martínez-Cartón Guirao, Vélez Rubio (Almería), 1965. <<

[34] OC, I, 889. <<

[35] *Ibíd.* <<

[36] Testimonio de Manuel Ángeles Ortiz, Granada, 15 agosto 1965. <<

[37] Véase bibliografía, Pinedo. <<

[38] OC, I, 858. <<

[39] Entrevistas con Ricardo Gómez Ortega, Ibiza, 1966. <<

[40] OC, I, 859. <<

[41] *Ibíd.*, 860. <<

[42] *Ibíd.* <<

[43] *Ibíd.*, 861. <<

[44] *Ibíd.*, 859. <<

[45] *Ibíd.*, 861. <<

[46] Entrevistas con Ricardo Gómez Ortega, Ibiza, 1966. <<

[47] OC, I, 1145-1148. La transcripción de OC tiene alguna errata. <<

[48] Seco de Lucena, *Anuario de Granada* (1917), 221. <<

[49] Testimonio de Gloria Ibáñez, Madrid, 21 noviembre 1983. <<

[50] Entrevista con Manuel Ángeles Ortiz, Madrid, 25 septiembre 1982. <<

[51] Testimonio de Isabel García Lorca, Madrid, 16 marzo 1983. <<

[52] AGL, sin fecha. <<

[53] Véase Mario Hernández, en Federico García Lorca, *Canciones*, Alianza, Madrid, 1982, 172. <<

[54] AGL, sin fecha. <<

[55] AGL, sin fecha. <<

[56] AGL. <<

[57] Entrevistas con Ricardo Gómez Ortega, Ibiza, 1966. <<

[58] AGL. <<

[59] Entrevistas con Ricardo Gómez Ortega, Ibiza, 1966. <<

[60] *Ibíd.* <<

[61] OC, I, 856-857. <<

[62] Entrevista con Andrés Segovia, Madrid, 19 diciembre 1980. <<

[63] *Diario de Granada* (14 agosto 1982). <<

[64] E, I, 15-16. <<

[65] Entrevista con María del Reposo Urquía, Úbeda, 1966. <<

[66] OC, I, 621. <<

[67] «En el Centro Artístico. Una lectura», *DG* (18 marzo 1918). <<

[68] Eloy Escobar de la Riva, «Centro Artístico», *El Noticiero Granadino* (18 marzo 1918). <<

[69] José Murciano, «En el Centro Artístico», *El Eco del Aula*, Granada (15 enero 1918), 3. <<

[70] «Libros. *Impresiones y paisajes*», *DG* (14 abril 1918), 2. <<

[71] Seco de Lucena, *Memorias*, 308. <<

[72] Aureliano del Castillo, «Libros. *Impresiones y paisajes*, por Federico García Lorca», *DG* (19 abril 1918), 1. <<

[73] «Homenaje», *La Voz de Granada* (1 julio 1922); recogido en OC, I, 1225. <<

[74] Carta del 7 de abril 1918, AGL. <<

[75] OC, I, 840. <<

[76] Véase bibliografía, Arciniegas. A pesar de nuestros esfuerzos no hemos podido localizar esta reseña del prolífico Unamuno. <<

[77] Entrevistas con Ricardo Gómez Ortega, Ibiza, 1966. <<

[78] OC, I, 955. <<

[79] Entrevistas con Ricardo Gómez Ortega, Ibiza, 1966. <<

[80] No hemos podido localizar los números de *La Publicidad* correspondientes a esta época. No se encuentran ni en la Casa de los Tiros de Granada ni en la Hemeroteca Municipal de Madrid. <<

[81] AGL. <<

[82] Entrevista con Isabel García Lorca, Madrid, 18 marzo 1983. <<

[83] Carta de Luis Domínguez Guilarte al autor, Salamanca, 12 enero 1966. <<

[84] DG (17 septiembre 1919). <<

[85] Carta fechada «mayo de 1918», AGL. <<

[86] En *El Eco del Aula* publicó Adriano del Valle: «Aguafuerte. Un mendigo» (15 febrero 1918), «Las voces de las fuentes» (1 marzo 1918), «Canción de primavera» (27 marzo 1918). Y en *Letras*: «Las naves de Barbarroja» (28 febrero 1918) y «Madrigal de la Infantina Blanca» (15 marzo 1918). <<

[87] AGL. <<

[88] Alusión a Juan de La Cierva, político conservador, ministro del Interior (1907-1909) y responsable, según Carr (505), de las medidas represivas aplicadas en Barcelona en 1909. Había vuelto a ser ministro en 1917. <<

[89] Carta conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura Mss. 21693). Nuestra transcripción discrepa en algunos mínimos detalles de la dada por Maurer, *E*, I, 16-19. <<

[90] AGL. <<

[91] OC, I, 917. <<

[92] Carta sin fecha, AGL. <<

[93] OC, I, 25-26. <<

[94] Entrevista con Isabel García Lorca, Madrid, 18 marzo 1983. <<

[95] Testimonio de Manuel Ángeles Ortiz, Granada, 15 agosto 1965. <<

[96] Testimonio de Gloria Ibáñez, Madrid, 21 noviembre 1983. <<

[97] Declaraciones de Emilia Llanos a Agustín Penón. Archivo de éste. <<

[98] *Ibid.*; dedicatoria transcrita por Higuera, 71. <<

[99] Archivo de Agustín Penón. <<

[100] *Ibid.*; Higuera, 71-88. <<

[101] Emilia Llanos, «Suspiros del pasado», archivo de Agustín Penón. <<

[102] AGL. <<

[103] Véase nota 101. <<

[104] Higuera, 77-84. <<

[105] Auclair, 216. <<

[106] AGL. <<

[107] Para una descripción de *Grecia*, véanse Videla, 40-52; Torre (1965), 543-545.

<<

[108] *E*, I, 21. <<

[109] Testimonio de Ricardo Gómez Ortega, Ibiza, 1966. <<

[110] *E*, I, 94. <<

[111] OC, II, 936. <<

[112] Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea. Antología 1915-1931*, Editorial Signo, Madrid, 1932, 297. <<

[113] OC, I, 839-840. <<

[114] *Ibid.*, 843. <<



## Notas capítulo 9

[1] Francisco García Lorca, 160. <<

[2] «Un tema con variaciones pero sin solución», 17 diciembre 1917. <<

[3] *Mística en que se habla de la eterna mansión*, sin fecha. AGL. <<

[4] *Libro de poemas*, OC, I, 87-88. <<

[5] Véase nota 3. <<

[6] *Ibíd.* <<

[7] *Mística en que se trata de Dios*, 15 octubre 1917. AGL. <<

[8] *Ibíd.* <<

[9] *Mística en que se habla de la eterna mansión*, sin fecha. AGL. <<

[10] *Ibíd.* <<

[11] *Ibíd.* <<

[12] Declaraciones de Amparo Murciano, viuda de Pareja Yévenes y de Emilia Llanos, a Agustín Penón, Granada, 1955. Archivo de Agustín Penón. <<

[13] «José Murciano, ha muerto», *DG* (13 septiembre 1927), 1. <<

[14] Francisco García Lorca, 161. <<

[15] AGL. <<

[16] *Sombras. Poema*, 20 febrero 1920. AGL. <<

[17] *Martín, Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, 276. <<

[18] *Mística en que se trata de Dios*. AGL. <<

[19] *Mística en que se trata de una angustia suprema que no se borra nunca...*, sin

fecha. AGL. <<

[20] *Mística. El hombre del traje blanco*, sin fecha. AGL. <<

[21] «Romance de ciego. Oración ingenua», 28 junio 1918. AGL. <<

[22] «Un tema con variaciones pero sin solución». AGL. <<

[23] «Jueves Santo», fechado «Noche del Viernes Santo 1918». AGL. <<

[24] *Mística. El hombre del traje blanco*. AGL. <<

[25] «Grito hacia Roma», OC, I, 526. <<

[26] *Mística en que se trata del dolor que vendrá*, sin fecha. AGL. <<

[27] *Consideración amarguísima acerca de la idea en las ciudades y en los campos*, 15 octubre 1917. AGL. <<

[28] «El patriotismo», 27 octubre 1917. AGL. <<

[29] *Martín, Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, 185. <<

[30] *Ibid.*, *pássim*. <<

[31] *Cristo. Tragedia religiosa*. AGL. <<

[32] Véase especialmente el poema sin título que empieza «El espectro divino del de Asís». AGL. <<

[33] *Martín, Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, 294. <<

[34] *Ibid.*, 275. <<

[35] «Oración devota a Santa Magdalena». AGL. <<

[36] «Tarde de abril», sin fecha. AGL. <<

[37] «Canción desolada», 30 diciembre 1917. AGL. <<

[38] «Visión», 3 abril 1918, y «Elegía a Paquito Roca», 25 abril 1918. AGL. <<

- [39] «Elegía», diciembre 1918, *Libro de poemas*, en OC, I, 39. <<
- [40] «El macho cabrío», 1919, *Libro de poemas*, *Ibíd.*, 148-149. <<
- [41] «Canción desolada», 30 diciembre 1917. AGL. <<
- [42] «Balada sensual», 20 marzo 1918. AGL. <<
- [43] «Manantial», 1919, *Libro de poemas*, en OC, I, 125. <<
- [44] «Paisaje», junio 1920, *Libro de poemas*, *Ibíd.*, 68. <<
- [45] *Mística en que se trata de Dios*, 15 octubre 1917. AGL. <<
- [46] Umbral, 52. <<
- [47] Ángel del Río (1935), 178. <<
- [48] Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz*, 75. <<
- [49] Jorge Guillén, 64. <<
- [50] Entrevista del autor con Jorge Guillén, Málaga, 8 diciembre 1979. <<
- [51] Entrevistas del autor con José Bergamín, Madrid, 1978-1980. <<
- [52] «Palabras liminares», *Prosas profanas y otros poemas*, en *Poesías completas*, 545. <<
- [53] «Dilucidaciones», *El canto errante*, en *Poesías completas*, 693. <<
- [54] Véase nota 52. <<
- [55] OC, I, 1145-1146. <<
- [56] Véase nota 52. <<
- [57] «Coloquio de los centauros», *Prosas profanas*, en *Poesías completas*, 574. <<
- [58] Según testimonio de Francisco García Lorca (Nerja, 1966) su hermano manejaba la edición de *Los raros* publicada en 1908 por Maucci, Barcelona. <<

[59] Véase al respecto el artículo de Daniel Devoto, «García Lorca y Darío», detalles en bibliografía. <<

[60] *OC*, I, 839-840. <<

[61] «Divina Psiquis», *Prosas profanas*, en *Poesías completas*, 665-666. <<

[62] *Obras Completas*, I, 211. <<

[63] «Verlaine. Responso», *Prosas profanas*, en *Poesías completas*, 594. <<

[64] *E*, I, 17. <<

[65] *Obras Completas*, II, 295. <<

[66] *Ibíd.*, 296. <<

[67] «La balada de las tres rosas», 23 junio 1919. AGL. <<

[68] «Canción novísima de los gatos», 12 julio 1920. AGL. <<

[69] *OC*, I, 724. <<

[70] *Varia*, en *Obras Completas*, II, 719. <<

[71] *Los raros*, *Ibíd.*, 348. <<

[72] «Coloquio de los centauros», *Prosas profanas*, en *Poesías completas*, 577. <<

[73] *Historia de mis libros*, en *Obras Completas*, I, 213. <<

[74] «Palabras de la satiresa», *Prosas profanas*, en *Poesías completas*, 616. <<

[75] AGL. <<

[76] *Libro de poemas*, en *OC*, I, 118. <<

[77] AGL. <<

[78] AGL. <<

[79] *OC*, I, 896. <<

- [80] *Libro de poemas*, en *OC*, I, 129. <<
- [81] AGL. <<
- [82] *Autobiografía*, en *Obras Completas*, I, 21-22. <<
- [83] *Letras*, *Ibid.*, I, 595. <<
- [84] *OC*, I, 896. <<
- [85] *Crow*, 24. <<
- [86] *Cantos de vida y esperanza*, en *Poesías completas*, 688. <<
- [87] *OC*, I, 34. <<
- [88] Francisco García Lorca, 162. <<
- [89] AGL. <<
- [90] «Sonatina», *Prosas profanas*, en *Poesías completas*, 556. <<
- [91] Francisco García Lorca, 162. <<
- [92] *El canto errante*, en *Poesías completas*, 736. <<
- [93] *OC*, I, 1227. <<
- [94] *Ibid.*, 1228. <<
- [95] AGL. <<
- [96] AGL. <<
- [97] AGL. <<
- [98] AGL. <<
- [99] AGL. <<
- [100] AGL. <<

[101] AGL. <<

[102] OC, I, 53. <<

[103] *Ibíd.*, 115-116. <<

[104] AGL. <<

[105] OC, I, 19-20. <<

[106] *Ibíd.*, 49-50. <<

[107] «Oración», 15 mayo 1918. AGL. <<

[108] «Sombra», 28 enero 1919. AGL. <<

[109] «Balada triste», abril 1918, *Libro de poemas*, en OC, I, 28. <<

[110] «La sombra de mi alma», diciembre 1919, *Libro de poemas*, *Ibíd.*, 33. <<

[111] «Meditación bajo la lluvia», 3 enero 1919, *Libro de poemas*, *Ibíd.*, 123. <<

[112] *Ibíd.* <<

[113] *Libro de poemas*, en OC, I, 51. <<

[114] *Ibíd.*, 141-142. <<

[115] AGL. <<

[116] «Beethoven. Elogio», 20 diciembre 1917. AGL. <<

[117] Véase especialmente la serie «Carnaval. Visión interior» (fechado «Carnaval 2. Febrero 1918»), «Los cipreses» («2 día de carnaval 1918») y «Crepúsculo espiritual» («6 de febrero 18»). AGL. <<

[118] Mora Guarnido, 167. <<

[119] Declaraciones de Emilia Llanos y Miguel Cerón a Agustín Penón, Granada, 10 septiembre 1956 (diario de Penón en el archivo de éste), confirmadas en una entrevista nuestra con Manuel Ángeles Ortiz, Madrid, 26 septiembre 1982. <<

[120] *Libro de poemas*, en *OC*, I, 39. <<

[121] «Elegía a doña Juana la loca», diciembre 1918, *Libro de poemas*, *Ibíd.*, 21-23.  
<<

[122] Vázquez Ocaña, 118-119. <<

## Notas capítulo 10

[1] Citado por G. de Valdeavellano, 33. <<

[2] OC, II, 936. <<

[3] Mora Guarnido, 117-118. <<

[4] Carta de José Mora Guarnido a Lorca desde Madrid, AGL. No lleva fecha, pero, por una referencia al estreno de una obra de Jacinto Benavente (*Por ser con todos leal*, 6 de marzo de 1919), podemos fecharla en aquel mes. <<

[5] AGL. <<

[6] Carta reproducida en Juan Ramón Jiménez, *Olvidos de Granada*, 13, nota. Prieto, *Federico García Lorca y la generación de 1927* (p. 56), reproduce una dedicatoria de *Impresiones y paisajes* firmada por el poeta en Madrid el 21 mayo de 1919. <<

[7] Mora Guarnido, 117. <<

[8] *Ibíd.*, 117-118. <<

[9] Jiménez Fraud, «Lorca y otros poetas». <<

[10] Juan Ramón Jiménez, *Selección de cartas*, 105. <<

[11] Jiménez Fraud, *Historia de la universidad española*, 432. <<

[12] G. de Valdeavellano, 13-15. <<

[13] *Ibíd.*, 14-15. <<

[14] Jiménez Fraud, *Historia de la universidad española*, 435. <<

[15] *Ibíd.*, 435-436. <<

[16] *Ibíd.*, 437 y ss. <<

[17] *Ibíd.* <<



[18] *Ibíd.*, 437. <<

[19] G. de Valdeavellano, 20. <<

[20] Jiménez Fraud, *Historia de la universidad española*, 444-450. <<

[21] *Ibíd.*, 456. <<

[22] *Ibíd.*, 458. <<

[23] *Ibíd.* <<

[24] *Ibíd.* <<

[25] Arconada, «En la Residencia de Estudiantes». <<

[26] Jiménez Fraud, *Historia de la universidad española*, 458. <<

[27] Francisco Garfias, en Juan Ramón Jiménez, *Libros de prosa*, I, 36. <<

[28] Jiménez Fraud, *Historia de la universidad española*, 458. <<

[29] «Chopos», *Residencia*, Madrid, I, n.º 1 (1926), 26. Citado por Crispin, 42. <<

[30] G. de Valdeavellano, 27. <<

[31] Citado por G. de Valdeavellano, 27-28. <<

[32] Magda Santiago, «García Lorca». <<

[33] Azcárate, 9. <<

[34] Caro Baroja, 12-13. <<

[35] Celaya, 20-21. <<

[36] Gómez Orbaneja, 8. <<

[37] Crispin, 41. <<

[38] *Ibíd.* <<

[39] *Ibíd.*, 40. <<

[40] *Ibíd.*, 40-41. <<

[41] *Ibíd.*, 40. <<

[42] *Ibíd.*, 33, 59-64. <<

[43] Jiménez Fraud, *Historia de la universidad española*, 491-492. <<

[44] *Ibíd.*, 491-493; G. de Valdeavellano, 29, 51-52. <<

[45] Jiménez Fraud, *Ibíd.*, 494. <<

[46] Entrevista del autor con Francisco Giner de los Ríos, Madrid, 21 febrero 1979. <<

[47] Jiménez Fraud, *Historia de la universidad española*, 459-464. <<

[48] *Ibíd.* <<

[49] *Ibíd.*, 462. <<

[50] *Ibíd.*, 459-464. <<

[51] *Ibíd.*, *pássim*; G. de Valdeavellano, *pássim*. <<

[52] OC, I, 1097. <<

[53] *Diario de la Marina*, La Habana (10 marzo 1930), 12. <<

[54] AGL. <<

[55] Américo Castro, 17. <<

[56] Jiménez Fraud, *Historia de la universidad española*, 464-465. <<

[57] *Ibíd.* <<

[58] *Ibíd.*, 468. <<

[59] G. de Valdeavellano, 21. <<

[60] *Ibíd.*, 21-23; Jiménez Fraud, *Historia de la universidad española*, 452-455; Crispin, 30-32. <<

[61] Jiménez Fraud, *Ibíd.*, 452-453. <<

[62] OC, I, 728-730. <<

[63] Jiménez Fraud, *Historia de la universidad española*, 455; G. de Valdeavellano, 22. <<

[64] Jiménez Fraud, *Ibíd.*, 455. <<

[65] *Memoria, 1914-1915* (Residencia de Estudiantes), citada por Crispin, 32. <<

[66] Crispin, 32-33; declaraciones al autor de Alberto Anabitarte, Pepín Bello, Arturo Sáenz de la Calzada y otros numerosos ex residentes. <<

[67] OC, I, 1168. <<

[68] Bal y Gay, «La música en la Residencia», en Crispin, 125-126. <<

[69] *Ibíd.*, 126. <<

[70] *Ibíd.*, 127. <<

[71] *Ibíd.*, 129. <<

[72] «La Residencia», *Residencia*, Madrid, I, n.º 1 (1926), 24-26, citado por Crispin, 111-115 (esta cita, 115). <<

## Notas capítulo 11

[1] *DG*, 16 junio 1919, 1. <<

[2] *La Alhambra*, Granada (15 junio 1919), 333-334. <<

[3] María Martínez Sierra, 26; O'Connor, 18-23. <<

[4] Reyero Hermosilla, 3. <<

[5] María Martínez Sierra, 29. Para la colaboración de María y Gregorio, véase O'Connor, 40-67. <<

[6] Véase *La Razón*, Buenos Aires (29 octubre 1952), 5. <<

[7] Véanse *Ya*, Madrid (4 noviembre 1952) y *Arriba*, Madrid (14 noviembre 1952). <<

[8] *El Eco del Aula*, Granada (1 marzo 1918), 1-2. <<

[9] María Martínez Sierra, *pássim*. <<

[10] O'Connor, 31. <<

[11] Borrás, 10; Reyero Hermosilla, 19-21. <<

[12] Reyero Hermosilla, 22-26. <<

[13] Borrás, 12; Fernández Almagro, «El primer estreno de Federico García Lorca». <<

[14] Véase la reseña del estreno de *El corregidor y la molinera* debida a Tomás Borrás, *La Tribuna*, Madrid (8 abril 1917), 7-8. <<

[15] Citado por Reyero Hermosilla, 6. <<

[16] Borrás, 14. <<

[17] *Ibíd.*, 10-13. <<

[18] *Ibíd.*, 13-16; Manuel Abril [sobre el teatro de Martínez Sierra], 24. <<

[19] Manuel Abril, 24. <<

[20] Reyero Hermosilla, 13-16. <<

[21] *Ibíd.*, 8-10; Rodrigo, *Lorca en Cataluña*, 126-128. <<

[22] Entrevista del autor con José Bello, Madrid, 29 marzo 1983. <<

[23] Torre, «Federico García Lorca», en *Tríptico del sacrificio*, 58-59. <<

[24] Sebastià Gasch, «A la luz del recuerdo», 37. <<

[25] O'Connor, 34. <<

[26] María Martínez Sierra, 10-11. <<

[27] *Heraldo de Madrid* (23 abril 1919). <<

[28] OC, I, 732. <<

[29] Mora Guarnido, 123. <<

[30] Entrevista del autor con Miguel Cerón, Granada, 17 septiembre 1965. <<

[31] *Ibíd.* <<

[32] Buñuel, *Mi último suspiro*, 61. <<

[33] Declaraciones de Manuel Ángeles Ortiz al autor, Granada, verano de 1965.  
<<

[34] Que éste fuera el primitivo título de la obra lo confirma el testimonio de Francisco García Lorca, 262. <<

[35] AGL. <<

[36] *Heraldo de Madrid* (11 marzo 1920), 3. <<

[37] *Ibíd.* (12 marzo 1920), 3. <<

[38] Reyero Hermosilla, 10. <<

[39] *Heraldo de Madrid* (13 marzo 1920), 3. <<

[40] *Ibid.* (16 marzo 1920), 3. <<

[41] Francisco García Lorca, 262. <<

[42] Mora Guarnido, 126. <<

[43] *Ibid.*, 127. <<

[44] Fernández Almagro, «El primer estreno de Federico García Lorca». <<

[45] *Ibid.* <<

[46] *OC*, II, 6-7. <<

[47] Para la influencia de Hugo sobre Lorca véase especialmente la tesis de Eutimio Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, 104-175. <<

[48] *OC*, II, 51. <<

[49] *Ibid.*, 11. <<

[50] *Ibid.*, 21. <<

[51] *OC*, II, 33. <<

[52] *Ibid.*, 38. <<

[53] *Ibid.*, 6. <<

[54] *Ibid.*, 55. <<

[55] *OC*, I, 53. <<

[56] *OC*, II, 57. <<

[57] *OC*, I, 19. <<

[58] *AGL*. <<

[59] *La Tribuna*, Madrid (22 marzo 1920), 2. <<

[60] Mora Guarnido, 127. <<

[61] Alfredo de la Guardia, «La primera obra dramática de Federico García Lorca». <<

[62] Entrevista a Alonso Burón y Alberto Anabitarte, RTVE, Madrid, 25 noviembre 1982. <<

[63] Fernández Almagro, «El primer estreno de Federico García Lorca». <<

[64] Alfredo de la Guardia, «La primera obra dramática de Federico García Lorca». <<

[65] *Ibid.* <<

[66] Francisco García Lorca, 266. <<

[67] F. Aznar Navarro, *La Correspondencia de España*, Madrid (23 marzo 1920), 4. <<

[68] Manuel Machado, *La Libertad*, Madrid (23 marzo 1920), 2. <<

[69] E. Gómez de Baquero, *La Época*, Madrid (23 marzo 1920), 1. <<

[70] *Don Pablos*, *Heraldo de Madrid* (23 marzo 1920), 6. <<

[71] *Andrenio* [E. Gómez Baquero], «Los animales en el teatro», *Nuevo Mundo*, Madrid (2 abril 1920). <<

[72] J. A. [José Alsina], *El Sol*, Madrid (23 marzo 1920), 11. <<

[73] Alberti, *Imagen primera de...*, 28. <<

[74] *OC*, II, 1043. <<

[75] Así, por ejemplo, en Cuba, al estrenarse en La Habana *Mariana Pineda* en 1930. <<

[76] Mora Guarnido, 130. <<





## Notas capítulo 12

[1] Manuel Orozco, *Falla*, 95. <<

[2] Molina Fajardo, «Llegada de Falla a Granada». <<

[3] *Ibíd.* <<

[4] *Ibíd.* <<

[5] Manuel Orozco, «La Granada de los años veinte». <<

[6] Fernández Shaw, 21. <<

[7] *Ibíd.*, 192. <<

[8] Demarquez, 63. <<

[9] Manuel Orozco, *Falla*, 96. El cuadernito se encuentra en el archivo de Manuel de Falla, Madrid. <<

[10] Falla, *Escritos sobre música*, 71. <<

[11] *Ibíd.*, 72. <<

[12] María Martínez Sierra, 124. <<

[13] *Ibíd.*, 120. <<

[14] *Ibíd.*, 131. <<

[15] *Ibíd.*, 134-136. <<

[16] Archivo de Manuel de Falla, Madrid. <<

[17] Roland-Manuel, 56-57. <<

[18] Sagardía, 60-65. <<

[19] García Matos, I, 47, nota. <<

[20] Sagardía, 69-70. <<

[21] *Ibíd.* <<

[22] Pahissa, 100. <<

[23] DG (27 junio 1916), 1; Manuel Orozco, *Falla*, 80; Molina Fajardo, *Falla y el «cante jondo»*, 21. <<

[24] Falla, *Escritos sobre música*, 25. <<

[25] Pahissa, 105-107. <<

[26] García Matos, I, 55-56. <<

[27] *Ibíd.*, 58-59. <<

[28] Acto II, cuadro 2, 1.<sup>a</sup> escena. <<

[29] En la versión de 1933. Véase la edición de Mario Hernández, Alianza, Madrid, 1982, 117-118. <<

[30] Francisco García Lorca, 483. <<

[31] OC, I, 831. <<

[32] Sopeña, *Atlántida*, 61. <<

[33] Archivo de Manuel de Falla, Madrid. <<

[34] Sopeña, *Atlántida*, 61. <<

[35] Archivo de Manuel de Falla, Madrid. Carta sin fecha. <<

[36] *Ibíd.* <<

[37] Archivo de Ángela Barrios, hija del guitarrista. <<

[38] Sopeña, *Atlántida*, 62. <<

[39] Gautier, 217. <<

[40] Brennan, 274-289. <<

[41] Entrevista del autor con Ángela Barrios, Madrid, 17 septiembre 1983. <<

[42] Juan Ramón Jiménez, *Olvidos de Granada*, 55. <<

[43] Véase nota 41. <<

[44] Las cartas de Trend al compositor están en el archivo de éste en Madrid; las de Falla al inglés en la Universidad de Granada. <<

[45] Trend, *A Picture of Modern Spain*, 237-238. <<

[46] *Ibid.*, 240-241. <<

[47] Mora Guarnido, 153-156, describe su primer encuentro con Falla, ocurrido en la taberna alhambrena de El Polinario. <<

[48] Trend, *A Picture of Modern Spain*, 243-244. <<

[49] Trend, «A Poet of “Arabia”». <<

[50] Pahissa, 126. <<

[51] Cossart, *pássim*. <<

[52] *Ibid.*, 90. <<

[53] *Ibid.*, 115-116. <<

[54] *Ibid.*, 132, 134-136. <<

[55] *Ibid.*, 136. <<

[56] Juan de Loxa (coordinador), *Lorca-Manuel de Falla*, 9. <<

[57] Sopeña, *Atlántida*, 63. <<

[58] Cartas de Trend a Falla, octubre y noviembre de 1920. Archivo de Manuel de Falla, Madrid. <<

[59] Entrevista del autor con Ángela Barrios, Madrid, 17 de septiembre 1983. <<

[60] Francisco García Lorca, 49. <<

[61] Mora Guarnido, 157. <<

[62] Francisco García Lorca, 151. <<

[63] *Ibid.*, 148. <<

[64] *Ibid.* <<

[65] Mora Guarnido, 159. <<

[66] Declaraciones de Falla a Maurice Legendre, en Legendre, 149. <<

[67] OC, I, 1167. <<

[68] Pahissa, 26. <<

[69] Declaraciones al autor de Maribel Falla, sobrina del compositor, Madrid, 1983. <<

[70] Pahissa, 26: Orozco, *Falla*, 11. <<

[71] Livermore, 194-195; carta de J. B. Trend a Falla, 21 agosto 1921, en el archivo del compositor, Madrid. <<

[72] «Nocturno», *Cantos de vida y esperanza*, en *Poesías completas*, 681. <<

[73] Declaraciones de Emilia Llanos a Agustín Penón, Granada, 1955 (diario de Agustín Penón); entrevistas del autor con Maribel Falla, Madrid, 1983-1984. <<

[74] Sopena, introducción a Falla, *Escritos sobre música*, 19. <<

## Notas capítulo 13

[1] Francisco García Lorca, 94-95. <<

[2] No sabemos de qué «dos cosas de teatro» se trata. <<

[3] Tampoco hay rastro de este poema. <<

[4] *E*, I, 21-22. <<

[5] AGL. <<

[6] Expediente académico de Lorca archivado en la Biblioteca General de la Universidad de Granada. <<

[7] Francisco García Lorca, 94. <<

[8] Mora Guarnido, 82. Francisco García Lorca, 94, afirma que la carta se publicó en *El Noticiero Granadino*. No hemos podido comprobarlo pues falta en la Casa de los Tiros de Granada el tomo del periódico correspondiente a estas fechas, así como en las otras hemerotecas consultadas. <<

[9] Declaraciones al autor de Miguel Cerón, Granada, verano de 1965. <<

[10] Expediente de Lorca archivado en la Biblioteca General de la Universidad de Granada. <<

[11] Archivo privado. <<

[12] Mario Hernández, introducción a Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, XII. <<

[13] «Crisantemos blancos», *Renovación*, Granada (10 diciembre 1918), aún no recuperado; «Granada: elegía humilde», *Ibíd.* (25 junio 1919); «Madrigal», «Encrucijada» y «La sombra de mi alma», *España*, Madrid (11 diciembre 1920), incluidos luego en *Libro de poemas*; «Veleta», «Sólo tu corazón caliente» y «Mi corazón reposa junto a la fuente fría», *La Pluma*, Madrid (enero 1921), asimismo incluidos en *Libro de poemas*. <<

[14] Francisco García Lorca, XII. <<

[15] *Ibíd.*, 160-166. <<

[16] García Maroto, 4. <<

[17] Mora Guarnido, 121. <<

[18] Testimonio de Francisco García Lorca, Nerja, verano de 1966. <<

[19] Mora Guarnido, 121. <<

[20] Carta sin fecha. AGL. <<

[21] Según Mora Guarnido, 178, Lorca fechaba a menudo sus poemas «en forma caprichosa e incierta». Por ello no habría que atribuir un valor absoluto a la datación de las composiciones de *Libro de poemas*. <<

[22] Entrevista del autor con Francisco García Lorca, Madrid, abril 1973. Para dichas confusiones, véase nuestra edición crítica de *Libro de poemas*. <<

[23] AGL. <<

[24] OC, I, 4. Mora Guarnido, 122, estima que este texto es de García Maroto y no de Lorca. No lo creemos: tanto el tema como el estilo son netamente lorquianos. <<

[25] Mora Guarnido, «El primer libro de Federico García Lorca», *El Noticiero Granadino* (1 julio 1921), 1. <<

[26] C. R. C. [Cipriano Rivas Cherif], «Federico García Lorca. *Libro de poemas*», *La Pluma*, Madrid, n.º 15 (agosto 1921), 126-127. <<

[27] G. de Torre, «*Libro de poemas*, por Federico García Lorca», *Cosmópolis*, Madrid, n.º 35 (noviembre 1921), 528-529. <<

[28] Según Melchor Fernández Almagro, en la carta a Lorca del 4 de agosto de 1922 (AGL), Torre le habría acabado de decir, «compungido»: «No se atreve Lorca a hacerse ultraísta del todo». En *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) Torre dice que Lorca «es el único poeta que sin estar adscrito oficialmente puede considerarse como el mejor afín [de Ultra]» (80-81). <<

[29] AGL. <<

[30] *E, I, 36.* <<

[31] *E, I, 36-37.* <<

[32] *E, I, 37.* <<

[33] *E, I, 38.* <<

[34] Jorge Guillén, *Federico en persona*, Emecé, 51; OC, I, LXIX. <<

[35] Belamich, presentación de Federico García Lorca, *Suites*, 19. <<

[36] *Ibíd.* <<

[37] *Suites*, 59. <<

[38] Belamich, *Ibíd.*, 19. <<

[39] *Ibíd.*, 22. <<

[40] *Suites*, 82. <<

[41] *Ibíd.*, 67. <<

[42] Véase Gibson, «Lorca's *Balada triste*». <<

[43] *E, I, 39.* <<

[44] *Suites*, 103-104. <<

[45] *Ibíd.*, 108. <<

[46] *Ibíd.*, 220-221. <<

[47] *Ibíd.*, 222. <<

[48] *Ibíd.*, 107-108. <<

[49] En este terreno habría que destacar el libro de Carlos Feal Deibe, *Eros y Lorca.* <<

[50] *E*, I, 38. <<

[51] El error procede de Maurer (*E*, I, 46) que confunde la fecha de una carta de Melchor Fernández Almagro a Federico (AGL, 4 agosto 1922), leyendo 4 agosto 1921. <<

[52] Declaraciones al autor de Miguel Cerón, Granada, verano de 1965. <<

[53] Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, 438-439. <<

[54] Mario Hernández, edición del *Romancero gitano*, Alianza, Madrid, 1981, 158-159. <<

[55] Rodríguez Spiteri, «Un recuerdo a Federico». <<

[56] *E*, I, 38-39. <<

[57] AGL. <<

[58] Expediente académico de Lorca archivado en la Biblioteca General de la Universidad de Granada. <<

[59] *Ibid.* <<

[60] Francisco García Lorca, 98-102; declaraciones al autor de Manuel Torres López, Madrid, 10 marzo 1981. <<

[61] Expediente académico de Lorca archivado en la Biblioteca General de la Universidad de Granada. <<

[62] *E*, I, 58. Es probable que esta carta se escribiera después del 12 de diciembre de 1922, fecha en la que se publicó la Real Orden según la cual aquellos estudiantes de Derecho a los que sólo les faltaban dos asignaturas para completar su carrera podían solicitar ser examinados de éstas en enero de 1923. <<

[63] Véase nota 61. <<

[64] Expediente académico de Guillermo de Torre archivado en la Biblioteca General de la Universidad de Granada. Signatura: 519-541. <<

[65] AGL. <<



[66] Francisco García Lorca, 102. <<

## Notas capítulo 14

[1] Molina Fajardo, *Falla y el «cante jondo»*, 45-46. <<

[2] *Ibid.*, 45. <<

[3] *Ibid.*, 46. <<

[4] *Ibid.*, 49-50; Molina Fajardo, *Granada y el flamenco*, 126-127; entrevistas del autor con Miguel Cerón, Granada, 1965-1966. <<

[5] *E*, I, 48. <<

[6] Martínez Nadal, *Federico García Lorca. Autógrafos*, I, 4. <<

[7] Archivo de Manuel de Falla, Madrid. <<

[8] Entrevistas del autor en Granada, 1965-1966, con Manuel Ángeles Ortiz, Rafael Jofré García, Francisco García Carrillo, etc. <<

[9] Mario Hernández, introducción a Federico García Lorca, *Poema del cante jondo*, Alianza, Madrid, 1982, 21-22. <<

[10] Molina Fajardo, *Falla y el «cante jondo»*, 51. <<

[11] *E*, I, 49. <<

[12] *OC*, I, 179. <<

[13] Martínez Nadal, *Federico García Lorca. Autógrafos*, I, 4. <<

[14] Entrevista con Miguel Cerón, Granada, 27 diciembre 1965. <<

[15] *OC*, I, 157. <<

[16] *Ibid.*, 161. <<

[17] *Ibid.*, 173. <<

[18] Machado y Álvarez (*Demófilo*). <<

[19] *Ibid.*, XVI. <<

[20] *OC*, I, 175. <<

[21] Machado y Álvarez (*Demófilo*), 179-183. <<

[22] *OC*, I, 203. <<

[23] Francisco García Lorca, 41. <<

[24] *OC*, I, 206. <<

[25] *Ibid.*, 204. <<

[26] Sobre los aspectos míticos del mundo lorquiano véanse especialmente sendas obras de Álvarez Miranda y Correa (detalles en bibliografía). <<

[27] *OC*, I, 205. <<

[28] *Ibid.*, 196. <<

[29] *Ibid.*, 217. <<

[30] *Ibid.*, 158. <<

[31] *Ibid.*, 191. <<

[32] *Ibid.*, 220. <<

[33] *Ibid.*, 221. <<

[34] *Ibid.*, 182. <<

[35] Sopena, *Atlántida*, 65. <<

[36] *Ibid.*, 65. <<

[37] Molina Fajardo, *Falla y el «cante jondo»*, 55; *E*, I, 48. <<

[38] Molina Fajardo, *Ibid.*, 57-58. <<

[39] Falla, *Escritos*, 93. <<

[40] Molina Fajardo, *Ibíd.*, 169-175. <<

[41] Falla y Zuloaga, *Correspondencia entre Falla y Zuloaga, 1915-1942*, sin paginación. <<

[42] Sopeña, *Atlántida*, 66. <<

[43] Falla y Zuloaga, *Ibíd.* <<

[44] Publicada en *El Noticiero Granadino* (siete entregas) en febrero de 1922. <<

[45] *OC*, I, 1004. <<

[46] Los borradores del folleto, escritos a mano, están en el archivo de Falla en Madrid. Le agradezco profundamente a Maribel Falla el haberlos puesto a mi disposición con su habitual generosidad. <<

[47] *OC*, I, 1006. <<

[48] Borrow, *Los zincali*, 193-198. <<

[49] *OC*, I, 1006-1007. <<

[50] Citamos del facsímil del manuscrito publicado por Martínez Nadal, *Federico García Lorca. Autógrafos*, I, 4. <<

[51] *OC*, I, 1004. <<

[52] Hammick, 154. <<

[53] *E*, I, 38. <<

[54] *OC*, I, 1006. <<

[55] *Ibíd.*, 1005. <<

[56] *Ibíd.*, 1006. <<

[57] *Ibíd.*, 1012. <<

[58] Véase Kahn en bibliografía. <<

[59] *Medina Azara*, 6. <<

[60] *OC*, II, 940. <<

[61] Vigo, 6 mayo 1932. <<

[62] *OC*, I, 1027. <<

[63] *Ibid.*, 1029. <<

[64] *OC*, II, 939. <<

[65] Falla había escrito, en 1917: «¿Será cierto, como creen algunos, que entre los medios de nacionalizar nuestra música está el uso severo del documento popular como elemento melódico? Siento no pensar así en sentido general, aunque en casos particulares crea insustituible ese modo de proceder. Pienso modestamente que en el canto popular importa más el *espíritu* que la *letra...*» (*Escritos*, 60). <<

[66] *OC*, I, 1014. <<

[67] *Ibid.*, 1013. <<

[68] *Ibid.* <<

[69] *Ibid.* <<

[70] Machado y Álvarez (*Demófilo*), XII. <<

[71] *Ibid.*, VIII. <<

[72] *Ibid.*, X. <<

[73] Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, 5 vols., Sevilla, 1882-1883. <<

[74] *OC*, I, 1013. <<

[75] *Ibid.*, 1015. <<

[76] *Ibid.*, 1017. <<

[77] Machado y Álvarez (*Demófilo*), n.º 256, 50. Esta copla no se encuentra en Rodríguez Marín. <<

[78] *OC*, I, 408. <<

[79] *Ibíd.*, 1017. <<

[80] *Ibíd.* <<

[81] *Ibíd.* <<

[82] *OC*, II, 1020. <<

[83] *OC*, I, 1018. <<

[84] Machado y Álvarez había recogido (n.º 162, 30-31) la siguiente copla:

Le dijo er tiempo ar querer:

esa soberbia que tienes,

yo te la castigaré.

«Es una magnífica personificación del tiempo y del cariño», comenta *Demófilo* en una nota (p. 31), añadiendo: «que aprendan los eruditos a hacer coplas». <<

[85] Véase Nava Álvarez de Noroña en bibliografía. <<

[86] *OC*, I, 1019. <<

[87] *Ibíd.*, 1020. <<

[88] *Ibíd.* <<

[89] *Ibíd.*, 1021. <<

[90] *Ibíd.* <<

[91] *Ibíd.* <<

[92] *Ibíd.*, 1022. <<

[93] *Ibíd.* <<

[94] *Ibíd.* <<

[95] *Ibíd.*, 1023. <<

[96] *OC*, I, 729. <<

[97] *OC*, I, 1030. <<

[98] *Diccionario de la Lengua Castellana por la Real Academia*, Madrid, 14.<sup>a</sup> ed., 1914. <<

[99] *OC*, I, 1097. <<

[100] *Ibíd.* <<

[101] *Ibíd.* <<

[102] *Ibíd.*, 1098. <<

[103] Entrevistas con Miguel Cerón, Granada, verano de 1965. Para los puntos de contacto entre Synge y Lorca véanse Chica Salas y Sainero Sánchez en la bibliografía. <<

[104] Chesterton, 212. <<

[105] Entrevista con Miguel Cerón, Granada, 27 diciembre 1965. <<

[106] *OC*, I, 1102. <<

[107] *Ibíd.*, 1103. <<

[108] *El Sol*, Madrid (21 febrero 1922), 4 («Granada»). Carta a Lorca de Antonio García Solalinde, desde la Residencia de Estudiantes, 26 febrero 1922. AGL. <<

[109] Molina Fajardo, *Falla y el «cante jondo»*, 92-93. <<

[110] Entrevista del autor con Manuel Ángeles Ortiz, Granada, verano de 1965. <<

[111] Molina Fajardo, *Ibíd.*, 99. <<

[112] *Ibíd.*, 85. <<

[113] *Ibíd.*, *pássim*. <<

[114] Archivo de Manuel de Falla, Madrid. <<

[115] *Ibíd.* <<

[116] Molina Fajardo, *Ibíd.*, 105. <<

[117] Entrevista del autor con Andrés Segovia, Madrid, 19 diciembre 1980. <<

[118] Durán Medina, *Federico García Lorca y Sevilla*, 18, nota 8, dice no haber encontrado rastro alguno de la visita en la prensa sevillana de la época. <<

[119] 14 abril 1922. AGL. <<

[120] Chacón, 101. <<

[121] Laffranque, «Pour l'étude de Federico García Lorca», versión española 418. <<

[122] *La Gaceta del Sur*, Granada (8 junio 1922), 3; Molina Fajardo, *Falla y el «cante jondo»*, 117-118. <<

[123] Molina Fajardo, *El flamenco en Granada*, 134-137. <<

[124] Molina Fajardo, *Falla y el «cante jondo»*, 115-116. <<

[125] Legendre, 151. <<

[126] Trend, «A Festival in the South of Spain». <<

[127] *Ibíd.* <<

[128] Emilia Llanos, «Suspiros del pasado», en el archivo de Agustín Penón, Madrid. <<

[129] Legendre, 152; García Hidalgo, «Pintoresco relato de una vida extraordinaria»; Mora Guarnido, 162-163; Molina Fajardo, *Falla y el «cante jondo»*, 122-124. <<



[130] Molina Fajardo, *Ibid.*, 140. <<

[131] *Ibid.*, 135. <<

[132] Schindler, XXII. <<

[133] Molina Fajardo, *Ibid.*, 152. <<

[134] *Ibid.*, 151-159. <<

[135] *E*, I, 49. <<

[136] *OC*, II, 940. <<

[137] Laffranque, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, 91-92. <<

[138] Georges Bataille, 69. <<

## Notas capítulo 15

[1] *E*, I, 50. <<

[2] Declaraciones al autor de Jesús Bal y Gay y Rosa García Ascot, Madrid. 25 mayo 1982. <<

[3] Archivo de Manuel de Falla, Madrid. <<

[4] *E*, I, 43. <<

[5] *Ibid.*, 56-57. <<

[6] AGL. <<

[7] Mora Guarnido, 158. <<

[8] *OC*, II, 71. <<

[9] *E*, I, 44-45. <<

[10] *Ibid.*, 45-46. <<

[11] «Meditaciones y alegorías del agua», *Suites*, 253. <<

[12] *Ibid.*, 255. <<

[13] *Ibid.* <<

[14] *Hélices* no aparecerá en los escaparates de las librerías hasta principios de 1923. El colofón del libro puntualiza que éste se redactó entre 1918 y 1922 y que la impresión del mismo se terminó el 20 de enero de 1923. <<

[15] Carta del 4 de agosto de 1922. AGL. <<

[16] *E*, I, 58, 60. <<

[17] Pahissa, 127. <<

[18] *E, I*, 61. <<

[19] *Ibíd.*, 62. <<

[20] Detalles en bibliografía, Sección I. <<

[21] Según nos refiere Isabel García Lorca (8 noviembre 1983), no hubo ningún negro en el texto original, por ejemplo. <<

[22] Francisco García Lorca, 269-275. <<

[23] Brennan, 121-122. <<

[24] Francisco García Lorca, 272. <<

[25] *OC, I*, 330. <<

[26] Francisco García Lorca, 198-199. <<

[27] Pahissa, 126-127. <<

[28] «Hablando de “La Barraca” con el poeta García Lorca», *Noticias Gráficas*, Buenos Aires (15 octubre 1933); entrevista recogida por Christopher Maurer y dada a conocer en *Trece de Nieve*, Madrid, n.º 3 (mayo 1977), 69-73. Esta cita, 70. <<

[29] Francisco García Lorca, 273. <<

[30] *OC, I*, 1211 <<

[31] Francisco García Lorca, 275. <<

[32] Crichton, 54. <<

[33] «En el Alhambra Palace. Wanda Landowska», *DG* (24 noviembre 1922). <<

[34] Manuel Orozco, *Falla*, 145-146; Cossart, 136, 147-150. <<

[35] Francés, «Los bellos ejemplos». <<

[36] *E, I*, 58. <<

[37] *Ibíd.*, 65. <<

[38] *Ibíd.*, 68. <<

[39] Altabella, 251. <<

[40] *Ibíd.*, 243; Blanco-Fombona, 42. <<

[41] María Martínez Sierra, 146. <<

[42] *Ibíd.* Véanse también los comentarios de Piero Menarini en su edición de *Lola la comedianta*, 74-75. <<

[43] *Lola la comedianta*, 146-147. <<

[44] *Ibíd.*, 147-148. <<

[45] *Ibíd.*, 123-125. <<

[46] *E*, I, 68-69. <<

[47] *Ibíd.*, 80. <<

[48] *Ibíd.*, 83. <<

[49] AGL. <<

[50] *E*, I, 87. <<

[51] *Ibíd.*, 86. Se puede fechar esta carta en el otoño de 1923 puesto que, en ella, Lorca señala que Luis Buñuel, que también la firma, acaba de comprar un automóvil, novedad que tuvo lugar a la muerte del padre del futuro cineasta por aquellas fechas (Buñuel, *Mi último suspiro*, 77-78). <<

[52] *E*, I, 95. <<

[53] *Ibíd.*, 73. <<

[54] Tarjeta de Salazar a Falla, 27 julio 1923. Archivo de Manuel de Falla, Madrid. <<

[55] Carta de Halffter a Falla, 1 agosto 1923. *Ibíd.* <<

[56] Copia de la carta de Falla a Halffter. *Ibíd.* <<

[57] Archivo de Manuel de Falla, Madrid. <<

[58] *Ibid.* <<

[59] AGL. <<

[60] AGL. <<

[61] Mora Guarnido, 158. <<

[62] *E*, I, 72. <<

[63] *Ibid.*, 69-70. <<

[64] *Ibid.*, 73. <<

[65] *Suites*, 165-209. <<

[66] *Ibid.*, 208, nota. <<

[67] *Ibid.*, 13. <<

[68] *Ibid.*, 182.183. <<

[69] *Ibid.*, 198-199. <<

[70] *Ibid.*, 199-200. <<

[71] *Ibid.*, 204-206. <<

[72] *E*, I, 73. <<

[73] *Ibid.*, 87. <<

[74] *OC*, II, 1089. <<

[75] Federico García Lorca, *Oeuvres complètes*, I, edición a cargo de André Belamich, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), París, 1981, 175-323. <<

[76] Archivo de Manuel de Falla, Madrid. <<

[77] Indicación a lápiz («R/12-9-923») añadida por Falla a la carta recibida,

como solía hacer cuando contestaba. <<

[78] «Crónica de sociedad», *El Noticiero Granadino* (21 septiembre), 1. <<

[79] *OC*, II, 1008-1009. <<

[80] *E*, I, 84-85; seguimos la versión facsímil publicada por Gallego Morell, *García Lorca. Cartas, postales, poemas y dibujos*, entre las pp. 56-57. <<

[81] *OC*, II, 1008-1009. <<

[82] *Ibid.*, 1009. <<

[83] *Ibid.*, 1002. <<

[84] *OC*, I, 1169. <<

[85] La estampa se reproduce a todo color en García Lorca. *Cartas, postales, poemas y dibujos*, edición de Gallego Morell, entre las pp. 56 y 57. <<

[86] AGL. Carta reproducida por Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, 65. <<

[87] *E*, I, 89-90. <<

[88] *OC*, II, 1011. <<

[89] Mora Guarnido, 131. <<

[90] AGL. <<

[91] Fernández Almagro, «El mundo lírico de García Lorca», 7-8. <<

[92] *E*, I, 87. <<

## Notas capítulo 16

[1] Caffarena, «Federico García Lorca y las distintas ediciones del *Romancero gitano*», 8. <<

[2] Prados, *Diario íntimo*, pássim. <<

[3] *Ibíd.*, 36. <<

[4] *Ibíd.*, 20. <<

[5] *Ibíd.*, 26. <<

[6] Entrevista, por ejemplo, con Isabel García Lorca, Madrid, 18 marzo 1983. <<

[7] AGL. <<

[8] Prados, *Diario íntimo*, 29-30. <<

[9] *Ibíd.*, 31. <<

[10] *Ibíd.*, 33. <<

[11] *Ibíd.*, 13. <<

[12] OC, I, 111. <<

[13] *Suites*, 32. <<

[14] OC, I, 243. <<

[15] Entrevistas con José Bello, Madrid, 1983-1984. <<

[16] Buñuel, *Mi último suspiro*, 63-64. <<

[17] José Bello cree haber entregado dichas cartas a la familia del poeta. Pero ésta afirma que no se encuentran en su archivo. ¿Dónde estarán, pues? <<

[18] E, I, 114. <<

[19] OC, I, 753. <<

[20] Aranda, «Más inéditos de García Lorca», 12. <<

[21] AGL. <<

[22] Entrevista del autor con José Bello, Madrid, 19 junio 1984. <<

[23] Buñuel, *Mi último suspiro*, 55. <<

[24] Véase en bibliografía [Varios], *Homenaje a Alberto Jiménez Fraud en el centenario de su nacimiento*, 11. <<

[25] Buñuel, *Mi último suspiro*, 55-56. <<

[26] *Ibid.*, 56. <<

[27] *Ibid.* <<

[28] *Ibid.* <<

[29] *Ibid.*, 56-57. <<

[30] *Ibid.*, 67. <<

[31] *Ibid.*, 68-69. <<

[32] *Ibid.*, 67. <<

[33] *Ibid.*, 61. <<

[34] *Ibid.*, 67. <<

[35] *Ibid.*, 77-78. <<

[36] Buñuel, *Obra literaria*, 20. <<

[37] *Ibid.*, 85-98. <<

[38] Los ex residentes con quienes hemos hablado están todos de acuerdo en que no hubo en la Residencia un cineclub. Buñuel tampoco se refiere a tal quimérica entidad en *Mi último suspiro*. <<



[39] Buñuel, *Mi último suspiro*, 64. <<

[40] *Ibíd.* <<

[41] Según María Luisa González (entrevista con el autor, 8 abril 1982) era notoria en la Residencia la ignorancia de Buñuel en materia de poesía. <<

[42] Buñuel, *Mi último suspiro*, 64. <<

[43] *Ibíd.*, 144. <<

[44] *Ibíd.*, 64. <<

[45] *Ibíd.*, 64-65. <<

[46] No olvidemos que se trata de memorias dictadas, no escritas. Buñuel estaba ya en París cuando Aragon habló en la Residencia, y no hemos oído esta anécdota en labios de ningún otro residente. <<

[47] Entrevista del autor con Pepín Bello, Madrid, 12 noviembre 1979. <<

[48] Moreno Villa, *Vida en claro*, 107. <<

[49] Buñuel, *Mi último suspiro*, 65-66. <<

[50] *Ibíd.*, 65. <<

[51] En *Santa Lucía y San Lázaro*, por ejemplo. <<

[52] Detalles en Buñuel, *Mi último suspiro*, 72-75. Entrevista del autor con María Luisa González, Madrid, 8 abril 1982. <<

[53] Entrevista con María Luisa González, *Ibíd.* <<

[54] *Ibíd.* <<

[55] Alberti, *La arboleda perdida*, 219-222. <<

[56] Documento conservado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, Madrid. <<

[57] *400 obras de Salvador Dalí* (véase Dalí, Salvador, en bibliografía), II, 80. <<

- [58] Ana María Dalí, 84; *400 obras de Salvador Dalí, Ibíd.* <<
- [59] Ana María Dalí, 82. <<
- [60] *Ibíd.*, 83. <<
- [61] Entrevista del autor con Pepín Bello, Madrid, 12, septiembre 1979. <<
- [62] Moreiro, 21. Entrevista del autor con Cristino Mallo, Madrid, 14 mayo 1984. <<
- [63] Buñuel, *Obra literaria*, 21. <<
- [64] Moreno Villa, *Vida en claro*, 111. <<
- [65] Salvador Dalí, *Vida secreta*, 179, nota. <<
- [66] *Ibíd.*, 187. <<
- [67] *Ibíd.*, 188. <<
- [68] Gasch, *L'expansió de l'art català*, 145-146. Traducimos del catalán. <<
- [69] Pepín Bello, en Moreiro, 19. <<
- [70] Pepín Bello, *Ibíd.*, 19; Cristino Mallo, *Ibíd.*, 21. <<
- [71] Cristino Mallo, *Ibíd.*, 19. <<
- [72] Pepín Bello, *Ibíd.*, 19. <<
- [73] Alberti, *La arboleda perdida*, 175-176. <<
- [74] Salvador Dalí, *Vida secreta*, 210-211. <<
- [75] Declaraciones al autor de María Luisa González, Madrid, 5 abril 1982. <<
- [76] Entrevista en RTVE, Madrid, 25 noviembre 1982. Entrevista del autor con Alberto Anabitarte, Madrid, 21 noviembre 1983. <<
- [77] Martínez Nadal, *Cuatro lecciones*, 16-22. <<

[78] Prieto, *Lorca en color*, 38-40. <<

[79] Alberti, *Imagen primera de...*, 16. <<

[80] Alberti, *La arboleda perdida*, 171-174. <<

[81] *Ibíd.*, 172. <<

[82] El dibujo se conserva en La Huerta de San Vicente, Granada. <<

[83] Alberti, *La arboleda perdida*, 171-174; *Primera imagen de...*, 22. <<

[84] Francisco García Lorca, 427. <<

[85] Moreno Villa, *Vida en claro*, 110. <<

[86] Alberti, *Imagen primera de...*, 19-20. <<

[87] *Ibíd.*, 20-21. <<

[88] Entrevista del autor con Alberto Anabitarte, Madrid, 21 noviembre 1983; Anabitarte, «Algunas anécdotas referentes a Federico García Lorca»; Ocón, 43-47. <<

[89] Francisco García Lorca, fotografía núm. 10; Buñuel, *Obra literaria*, 19. <<

[90] Buñuel, *Mi último suspiro*, 67. <<

[91] Entrevista del autor con Alberto Anabitarte, Madrid, 21 noviembre 1983. <<

[92] Anabitarte, «Algunas anécdotas referentes a Federico García Lorca». <<

[93] Entrevista del autor con Pepín Bello, Madrid, 15 junio 1983. <<

[94] Moreno Villa, *Vida en claro*, 113. <<

[95] Alberti, *La arboleda perdida*, 218. <<

[96] Moreno Villa, *Vida en claro*, 113. <<

[97] Alberti, *La arboleda perdida*, 219. <<

[98] Martínez Nadal, *Cuatro lecciones*, 22. <<

[99] Alberti, *La arboleda perdida*, 176. <<

[100] *Ibid.*, 176-177. <<

[101] Entrevista del autor con Arturo Sáenz de la Calzada, Madrid, 12 noviembre 1983 y con Alberto Anabitarte, Madrid, 21 noviembre 1983. <<

[102] Se trata del poema «Paisaje», dedicado «A Rita, Concha, Pepe y Carmencica» (*OC*, I, 303). Las hijas de José Segura nos han hablado de las frecuentes visitas de Federico a su casa en las afueras de Granada y del cariño que sentían por él. <<

[103] Quien con más intuición ha tratado este aspecto de *Canciones* es Miguel García-Posada. Véase la introducción a su edición de Lorca, *Poesía*, I, Akal, Madrid, 1980, 115-122. <<

[104] *OC*, I, 349. <<

[105] *Ibid.*, 344. <<

[106] Gil de Biedma, «Wellington Place». <<

## Notas capítulo 17

[1] Mora Guarnido, 158. <<

[2] *Ibíd.*, 134. <<

[3] Sainz Rodríguez, 345-346. <<

[4] *La Verdad*, Murcia, n.º 18 (11 mayo 1924). <<

[5] *Heraldo de Madrid* (16 mayo 1924), 1; (19 mayo), 2. <<

[6] *Ibíd.* (6 junio 1924), 5. <<

[7] Entrevista del autor con María Luisa González, Madrid, 5 abril 1982. <<

[8] Alberti, citado por Gutiérrez Padial en su edición de Juan Ramón Jiménez, *Olvidos de Granada*, 9. <<

[9] *El Jardín de las morenas* (Índice, n.º 2), *Suite de los espejos* (n.º 3), *Noche* (n.º 4). <<

[10] Introducción de Gutiérrez Padial a Juan Ramón Jiménez, *Olvidos de Granada*, 14. <<

[11] *Ibíd.*, 16. <<

[12] *Ibíd.*, 15. <<

[13] Véase Jiménez, Juan Ramón, en la bibliografía para pormenores de las ediciones de *Olvidos de Granada*. <<

[14] Juan Ramón Jiménez, *Olvidos de Granada*, Granada, 1969, 65-66. <<

[15] *E*, I, 93. <<

[16] Martínez Nadal, *Federico García Lorca, Autógrafos*, I, 138-141. <<

[17] Mora Guarnido, 209-210. <<

[18] *E, I, 139.* <<

[19] Martínez Nadal, *Ibíd.*, 150-155. <<

[20] *E, I, 97-98.* <<

[21] *Ibíd.*, 178. <<

[22] *OC, II, 940.* <<

[23] *Romancero gitano*, edición de Hernández, 142-143. <<

[24] *DG (4, 5, 6, 7 noviembre 1919).* <<

[25] Declaraciones al autor de Manuel Ángeles Ortiz, Granada, 27 agosto 1965.  
<<

[26] Martínez Nadal, *Ibíd.*, 103-107. <<

[27] Véase nota 23, pp. 143-144. <<

[28] *Ibíd.*, 1115-1116. <<

[29] Juan Ramón Jiménez, «El romance, río de la lengua española», en *El trabajo gustoso*, 143-187. <<

[30] Salinas, «El romanticismo en el siglo XX», 219. <<

[31] Navarro Tomás, 71. <<

[32] *E, I, 139.* <<

[33] *OC, I, 1117-1118.* <<

[34] *Ibíd.*, 408-409. <<

[35] Machado y Álvarez, n.º 256, p. 50. <<

[36] Utilísima para el estudio del *Romancero gitano* es la edición de Allen Josephs y Juan Caballero, así como la de Mario Hernández (véase bibliografía). <<

[37] *E, I, 81-82.* <<

[38] Texto reproducido por Mario Hernández en su edición de *La zapatera prodigiosa*, Alianza, Madrid, 1982, 137-138. <<

[39] Introducción de Mario Hernández a la edición de *La zapatera prodigiosa*, mencionada en la nota 38, p. 24. <<

[40] *Ibid.*, 16-17; Francisco García Lorca, 121-122, 307-308. <<

[41] Entrevista del autor con Clotilde García Picossi, Granada, Huerta del Tamarit, 13 agosto 1965. <<

[42] Entrevista del autor con Santiago Ontañón, Madrid, 21 julio 1980. <<

[43] Higuera, 185-189. <<

[44] Véase capítulo I, p. 54. <<

[45] *OC*, II, 292. <<

[46] *Ibid.*, 257, 291, 320. <<

[47] Higuera, 81-82. <<

[48] *E*, I, 104-105. <<

[49] *AGL*. <<

[50] *OC*, II, 933. <<

[51] *Ibid.*, 124. <<

[52] *Ibid.*, 139. <<

[53] *Ibid.*, 171. <<

[54] *Ibid.*, 124. <<

[55] *Ibid.*, 171. <<

[56] *Ibid.*, 177-178. <<

[57] *Ibid.*, 128. <<

[58] *Ibíd.*, 151. <<

[59] *Ibíd.* <<

[60] *Ibíd.*, 154. <<

[61] *Ibíd.*, 186. <<

[62] *Ibíd.*, 205. <<

[63] *Ibíd.*, 206. <<

[64] *Ibíd.*, 207. <<

[65] *Ibíd.*, 212-213. <<

[66] Para la historia de Mariana Pineda, véanse las obras de Antonina Rodrigo incluidas en la bibliografía. <<

[67] OC, II, 222-223. <<

[68] *Ibíd.*, 223. <<

[69] *Ibíd.* <<

[70] Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, 373-385. <<

[71] AGL. <<

[72] Archivo particular. <<

[73] *Heraldo de Madrid* (12 marzo 1925), 3. <<

[74] *Ibíd.* (17 marzo 1925), 5; *Abc* (17 marzo 1925), sección de huecograbado. <<

[75] Mora Guarnido, 131. <<

[76] *Heraldo de Madrid* (15 octubre 1927), 6; entrevista recogida por Maurer, *García Lorca Review*, Nueva York, vol. VII, n.º 2 (1979), 99-102. Esta cita, 102. <<

[77] Valentín de Pedro, «El destino mágico de Margarita Xirgu». <<



- [78] Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, 30. <<
- [79] Archivo de Paz Jiménez Encina, viuda de Luis Marquina, Madrid. <<
- [80] *Heraldo de Madrid* (28 marzo 1925), 1. <<
- [81] Rodrigo, *Lorca-Dalí*, 39. <<
- [82] Ana María Dalí, *pássim*. <<
- [83] *Ibíd.*, 108. <<
- [84] *E, I*, 122. <<
- [85] Ana María Dalí, 102. <<
- [86] Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, 28. <<
- [87] *Ibíd.*, 28-29. <<
- [88] *E, I*, 121. <<
- [89] Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, 31-32. <<
- [90] *Suites*, 130-134; Rodrigo, *Ibíd.*, 34, 45. <<
- [91] Entrevista del autor con Gerardo Diego, Madrid, 13 abril 1982. <<
- [92] *E, I*, 108. <<
- [93] *Ibíd.*, 111. <<
- [94] *Ibíd.*, 108-109. <<
- [95] *Ibíd.*, 110. <<
- [96] *Ibíd.*, 122. <<
- [97] Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, 166. <<
- [98] Ana María Dalí, 44-45. <<

[99] Rodrigo, *Ibíd.*, 29. <<

[100] Entrevista del autor con Ana María Dalí, Cadaqués, 3 junio 1978. <<

[101] Rodrigo, *Ibíd.*, 46; entrevistas del autor con Paz Jiménez Encina, viuda de Luis Marquina, Madrid, 20 agosto y 21 noviembre 1983. <<

[102] Pla, *Vida de Manolo*, 89-91. <<

[103] Fry, *Cubism*, 21. <<

[104] Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, 46-47. <<

[105] *Ibíd.*, 47. <<

[106] *E, I*, 122. <<

[107] Ana María Dalí, 113, nota. <<

[108] Dalí, *Confesiones inconfesables*, 17. <<

[109] Rodrigo, *Lorca-Dalí*, 92. <<

[110] Primero en su artículo «La “época lorquiana” de Dalí» (1982), luego en *La miel es más dulce que la sangre* (1984). Véase bibliografía. <<

[111] Archivo particular. <<

[112] Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, 40. <<

[113] *Ibíd.*, 40. <<

[114] *Ibíd.*, 43-44. <<

[115] Ana María Dalí, 103-104. <<

[116] *Ibíd.*, 101. <<

[117] *E, I*, 112-113. <<

[118] Rodrigo, *Lorca-Dalí*, 59. <<

[119] *Ibíd.* <<

[120] *OC, I, 775.* <<

[121] Ana María Dalí, 46. <<

[122] *Ibíd.*, 108. <<

[123] *Ibíd.* <<

[124] Rodrigo, *Lorca-Dalí*, 40. <<

[125] Hay que decir que las respuestas de Ana María a las cartas del poeta también tienen una inconfundible gracia. Varias de ellas son citadas por Antonina Rodrigo en *García Lorca en Cataluña*. <<

[126] Rodrigo, *Lorca-Dalí*, 61. <<

[127] *E, I, 133.* <<

[128] Rodrigo, *Lorca-Dalí*, 63. No hemos encontrado rastro de esta lectura en la prensa de Barcelona. <<

[129] Rodrigo, *Lorca-Dalí*, 63-66. <<

[130] *Ibíd.*, 66. <<

[131] *Ibíd.* <<

[132] *Ibíd.*, 67. <<

[133] *La Veu de Catalunya* (12 abril 1925), 11. <<

[134] *Ibíd.* (26 abril 1925), 310. <<

[135] *Ibíd.* (14 abril 1925), 12. <<

[136] Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, 57. <<

[137] *Proa*, Buenos Aires, n.º 11 (junio 1925), 15-16. <<

[138] Por una carta a Lorca de Guillermo de Torre (13 marzo 1925, AGL)

sabemos que fue éste el promotor de la publicación en *Proa* de poemas del granadino. <<

[139] Que sepamos, no hubo referencia alguna en la prensa madrileña a la conferencia de Aragon. <<

[140] Traducimos de Aragon, 25. <<

[141] Colofón a la séptima edición del *Manifeste*, Kra, París. <<

[142] Traducimos de la edición citada en nota anterior, 42. <<

[143] *Ibid.*, 18. <<

[144] *Ibid.*, 23-24. <<

[145] Torre (1925), 229. <<

[146] Sylvester, 1. <<

[147] Breton, *Manifeste*, 31. <<

[148] *Ibid.*, 42. <<

[149] Entrevista del autor con José Bergamín, Madrid, 21 febrero 1979. <<

[150] Francisco García Lorca, XVI. <<

[151] *E*, I, 124. <<

[152] César Antonio Molina, 199-213. <<

[153] AGL. <<

[154] *Heraldo de Madrid*, 9, 16 junio 1925. <<

[155] *400 obras de Salvador Dalí*, I, 64. <<

[156] *Ibid.*, II, 173. Ortografía caótica: los apellidos mal escritos corresponden a Soffici, Lhote, Kisling, Gleizes y Friesz. <<

[157] Moreno Villa, «Nuevos artistas». <<

[158] Abril, en *Heraldo de Madrid*. <<

[159] *E*, I, 113-114. <<

[160] *Ibíd.*, 118. <<

[161] AGL. <<

[162] AGL. <<

[163] *OC*, II, 233. <<

[164] *Ibíd.*, 236. <<

[165] Morris, *This Loving Darkness*, 134-139. <<

[166] Seguimos la versión de *gallo*, Granada, n.º 2 (1928), no respetada por *OC*, II, 234. <<

[167] Véase nota anterior; *OC*, II, 235-236. <<

[168] Reproducido en color por Gómez de Laño, ilustración núm. 27. <<

[169] *OC*, II, 239. <<

[170] *OC*, I, 112. <<

[171] *E*, I, 101-102. <<

[172] *Ibíd.*, 122. <<

[173] Archivo de Ignacio de Lassaletta y Delclos, Barcelona. <<

[174] *Ibíd.* <<

[175] *E*, I, 122. <<

[176] Carta sin fecha. AGL. <<

[177] AGL. <<

[178] Entrevista telefónica del autor con Ana María Dalí, 31 marzo 1984. <<

[179] *E, I*, 167. <<

[180] Entrevistas, durante el verano de 1965, con Miguel Cerón, Granada. El mismo amigo, muerto en 1972, nos facilitó la fotografía que reproducimos. <<

[181] AGL. <<

[182] *E, I*, 126. <<

[183] *DG* (3 noviembre 1925), 1. <<

[184] *Ibíd.* (24 noviembre 1925), 1. <<

[185] *Ibíd.* (27 noviembre 1925), 1. <<

[186] *Ibíd.* (3 noviembre 1925), 1. <<

[187] Reproducido en color por Ana María Dalí, frente a la pág. 96. <<

[188] AGL. <<

[189] *Heraldo de Madrid* (15, 19, 20 enero 1925). <<

[190] Rivas Cherif, «Divagaciones de un aprendiz de cicerone». <<

[191] Entrevista de Dalí con Monica Zerbib (véase Dalí, Salvador, en bibliografía). Ana María Dalí, por su parte, siempre ha insistido en que las cartas fueron destruidas durante la guerra. <<

[192] AGL. <<

[193] AGL. <<

## Notas capítulo 18

[1] *E*, I, 133-134. <<

[2] *Ibíd.*, 143-144. <<

[3] *Ibíd.*, 146. <<

[4] Grant, «Una *aleluya erótica*». <<

[5] *OC*, II, 325. <<

[6] Feal Deibe, 73-94. <<

[7] Le agradezco a Margarita Ucelay el haber atraído mi atención sobre este particular. <<

[8] Feal Deibe, 73, 76. <<

[9] *OC*, II, 333; *Libro de poemas*, en *OC*, I, 148-149. <<

[10] *OC*, II, 332. <<

[11] *Ibíd.*, 355. <<

[12] *Ibíd.*, 358. <<

[13] *OC*, II, 344. <<

[14] *E*, I, 146. <<

[15] *Ibíd.*, 146-147. <<

[16] *AGL*. <<

[17] Sánchez Vidal, introducción a Buñuel, *Obra literaria*, 25. <<

[18] *OC*, I, 1035. <<

[19] *Ibíd.* <<

[20] *Ibíd.*, 1043. <<

[21] *Ibíd.*, 1036. <<

[22] *Ibíd.*, 1037. <<

[23] *Ibíd.*, 1039. <<

[24] *Ibíd.*, 1050. <<

[25] *Ibíd.*, 1052. <<

[26] *Ibíd.*, 1042. <<

[27] *Ibíd.*, 1046. <<

[28] *Ibíd.*, 1044. <<

[29] *Ibíd.*, 1046. <<

[30] *Ibíd.*, 1039. <<

[31] *Ibíd.*, 1116. <<

[32] Francisco García Lorca, XVIII. <<

[33] Entrevistas del autor con Miguel Cerón, Granada, 1965-1966. <<

[34] *DG* (14 febrero 1926), 1. <<

[35] *La Verdad* (Suplemento literario), Murcia (26 mayo 1926), 1. <<

[36] *E*, I, 149-150. <<

[37] *Ibíd.*, 133. <<

[38] *OC*, I, 771. <<

[39] *AGL*. <<

[40] Bosquet (1966), 52; a Romero (*Aquel Dalí*, p. 131) Dalí le refirió el mismo episodio. <<



[41] Santos Torroella, *La miel es más dulce que la sangre*, 26-27, 208-209. <<

[42] *Ibid.*, 13-43, 206-209. <<

[43] AGL. <<

[44] AGL. <<

[45] AGL. <<

[46] Rodrigo, *Lorca-Dalí*, 83. <<

[47] *La Verdad* (Suplemento literario), Murcia (6 junio 1926). <<

[48] Ana María Dalí, frente a la p. 121. <<

[49] AGL. <<

[50] Fecha que proponemos en vista de una referencia, contenida en esta carta, a otra de «la Lidia» a Dalí, fechada «febrero 1926» y que obra en AGL. <<

[51] AGL. <<

[52] *OC*, I, 775. <<

[53] *Ibid.* <<

[54] *Ibid.*, 776. <<

[55] *Ibid.*, 777. <<

[56] *Ibid.* <<

[57] *Ibid.*, 778. <<

[58] Respuesta de Dalí a una pregunta del autor, Figueras, 24 octubre 1980. <<

[59] Cassou, «Lettres espagnoles». <<

[60] *E*, I, 155. <<

[61] *DG* (13 marzo 1926), 1; *Reflejos*, Granada (abril 1926). <<

[62] *El Norte de Castilla*, Valladolid (8 abril 1926), 2. <<

[63] Guillén, *Federico en persona*, Emecé, 41; OC, I, LI. <<

[64] Torre, «Federico en persona», *Tríptico del sacrificio*, 63. <<

[65] *El Norte de Castilla* (11 abril 1926), 1. <<

[66] «Letras. Un poeta granadino en Castilla», *DG* (13 abril 1926), 1. <<

[67] Dalí, *Vida secreta*, 221; Ana María Dalí, 120-121. <<

[68] Rodrigo, *Lorca-Dalí*, 79. <<

[69] Según documento del 14 de junio de 1926 de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado (reproducido en *400 obras de Salvador Dalí*, catálogo, II, 172), las palabras textuales del pintor, al ser invitado a extraer tres bolas numeradas del bolso, fueron: «No; como los profesores todos de la Escuela de San Fernando son incompetentes para juzgarme, me retiro». <<

[70] Dalí, *Vida secreta*, 218. <<

[71] Carta de Dalí a la «tieta» y a su hermana, en la cual explica cómo se ha negado a ser examinado el día antes (14 de junio de 1926). Dalí anuncia que piensa marcharse a Barcelona al día siguiente. <<

[72] Dalí, *Vida secreta*, 218. <<

[73] *E*, I, 156. <<

[74] *Ibid.*, 157. <<

[75] Valentín de Pedro, «El destino mágico de Margarita Xirgu». <<

[76] *E*, I, 158. <<

[77] *Ibid.*, 173. <<

[78] *Ibid.*, 176. <<

[79] *Ibid.*, 159-160. <<

[80] Gibson, *Granada en 1936 y el asesinato de Federico García Lorca*, 153. <<

[81] Guillén, *Federico en persona*, Emecé, 95-96. <<

[82] *E*, I, 161-162. <<

[83] *Ibid.*, 167-168. <<

[84] *OC*, I, 1056-1063. <<

[85] *DG* (30 octubre 1926), 1. <<

[86] *Ibid.* <<

[87] Constancio, «Silueta del día. Lo diminutivo», *DG* (21 octubre 1926), 1. <<

[88] *E*, I, 173. <<

[89] *Ibid.*, 178. <<

[90] Carta de Pedro Salinas a Lorca, 18 noviembre 1926. AGL. <<

[91] *E*, I, 174-175. <<

[92] Carta reproducida por Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, 83, AGL. <<

[93] *E*, II, 22. <<

[94] *Ibid.*, 22-23. <<

[95] AGL. Esta carta está fechada «Málaga, 29-11-26». ¿Se trata de un error y de que Prados haya escrito «11» en vez de «12»? Nos parece probable. <<

[96] Guillén, en carta a Lorca del 12 de diciembre de 1926 (*Federico en persona*, Emecé, 111) le dice que acaba de recibir noticias de Prados según las cuales «el estado actual de tus manuscritos no permite su traslado inmediato a la imprenta». <<

[97] AGL. <<

[98] AGL. <<



## Notas capítulo 19

[1] AGL. <<

[2] Torre, *Historia de la literatura de vanguardia*, 550-551. <<

[3] *La Gaceta Literaria* (1 marzo 1927), 3. <<

[4] Torre, «Federico García Lorca (boceto de un estudio inconcluso)». <<

[5] *E*, II, 55. <<

[6] *Ibíd.*, *pássim*. <<

[7] García Lorca. *Cartas, postales, poemas y dibujos*, ed. de Gallego Morell, 27-28.  
<<

[8] *Ibíd.*, 98, nota. <<

[9] *L'Amic de les Arts* (26 noviembre 1926), 4. <<

[10] *Ibíd.* <<

[11] Santos Torroella, *La miel es más dulce que la sangre*, 111. <<

[12] Cuadro reproducido en color por Gómez de Liaño, n.º 30, y en el catálogo de la exposición de Dalí en el Centro Georges Pompidou de París, I, n.º 33, p. 47. <<

[13] Cuadro reproducido en el catálogo Pompidou (en blanco y negro), II, n.º 376, p. 17. <<

[14] Reproducido en *L'Amic de les Arts* (31 enero 1927), 1. Santos Torroella (*La miel es más dulce que la sangre*, 203) cree que este cuadro es el primero en el que aparece el rostro de Lorca expresado en forma de sombra de una cabeza heroica yacente. <<

[15] Santos Torroella, *La miel es más dulce que la sangre*, 223. Reproducido (en blanco y negro) por el mismo, 113. <<

<< [16] Santos Torroella, *Ibíd.*, 223-224. Reproducido por Gómez de Liaño, n.º 31.

[17] Dalí, *Vida secreta*, 217. <<

[18] *Ibíd.*, 188. <<

[19] *L'Amic de les Arts* (31 enero 1927), 3. <<

[20] AGL. <<

[21] Ana María Dalí, 134. <<

[22] AGL. <<

[23] AGL. <<

[24] *E*, II, 28. <<

[25] Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, 84. <<

[26] AGL. <<

[27] *Heraldo de Madrid* (11 febrero 1927), 6. <<

[28] *Ibíd.* (12 abril 1927), 5. <<

[29] *Ibíd.*, *pássim* (24 marzo a 13 de abril 1927). <<

[30] Entrevista del autor con Paz Jiménez Encina, Madrid, 20 agosto 1983. <<

[31] *E*, II, 33. <<

[32] AGL. <<

[33] *E*, II, 37-38. <<

[34] *Ibíd.*, 38. <<

[35] Jorge Guillén, *Federico en persona*, Emecé, 128. <<

[36] *OC*, I, 783. <<

[37] *E*, II, 41. <<

[38] *Ibíd.* <<

[39] *Heraldo de Madrid* (1 abril 1927), 5. <<

[40] *E*, I, 83-84. <<

[41] «Veleta», «Sólo tu corazón caliente» y «Mi corazón reposa junto a la fuente fría», *La Pluma*, Madrid (enero 1921). <<

[42] Valentín de Pedro, «El destino mágico de Margarita Xirgu». <<

[43] AGL. <<

[44] AGL, reproducida en la camisa del libro de Rodrigo, *Lorca-Dalí*. <<

[45] *La Veu de Catalunya*, Barcelona (abril-mayo 1927). <<

[46] *E*, II, 25. <<

[47] Rodrigo, *Lorca-Dalí*, 110, reproduce en facsímil la dedicatoria. <<

[48] *Ibíd.*, 111. <<

[49] *E*, I, 141. <<

[50] AGL. <<

[51] Federico García Lorca, *Cartas a sus amigos*, ed. de Sebastián Gasch, 7. <<

[52] *Ibíd.*, 7-8. <<

[53] *Ibíd.*, 8. <<

[54] *Ibíd.*, 8-9. <<

[55] *Ibíd.*, 9. <<

[56] *Ibíd.*, 9-10. <<

[57] *Ibíd.*, 10. <<

[58] *Ibíd.* <<

[59] *Ibíd.*, 10-11. <<

[60] *Ibíd.* <<

[61] *E*, II, 71. <<

[62] Gasch, *L'Amic de les Arts*, n.º 16 (31 julio 1927), 57. <<

[63] Rafael Moragas, «Durante un ensayo, en el Goya, de *Mariana Pineda*, cambiamos impresiones con el poeta García Lorca y el pintor Salvador Dalí», *La Noche*, Barcelona (23 junio 1927), 3. <<

[64] Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, 102. <<

[65] *E*, I, 69. <<

[66] *La Veu de Catalunya*, Barcelona (25-30 junio 1927). <<

[67] *El Día Gráfico*, Barcelona (24 junio 1927), 8-9. <<

[68] *DG* (30 julio 1927), 1. <<

[69] Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, 100. <<

[70] *Ibíd.* <<

[71] *E*, II, 68. <<

[72] *El Día Gráfico* (25 junio 1927), 11. <<

[73] *La Veu de Catalunya* (25 junio 1927), 6. <<

[74] Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, 106. <<

[75] *Diario de Barcelona* (26 junio 1927), 11. <<

[76] *La Vanguardia* (26 junio 1927), 15. <<

[77] *El Diluvio* (26 junio 1927), 30. <<



[78] *La Veu de Catalunya* (25 junio 1927), 6. Traducimos del catalán. <<

[79] *Ibíd.* (30 junio 1927), 7. Traducimos del catalán. <<

[80] *La Vanguardia* (26 junio 1927), 15. <<

[81] Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, 104. <<

[82] *Ibíd.*, 106. <<

[83] Por ejemplo en *El Día Gráfico* (25 junio 1927), 11. <<

[84] *El Diluvio* (26 junio 1927), 30. <<

[85] En San Sebastián se estrenó *Mariana Pineda* el 10 de agosto de 1927. Tuvo una sola representación. Según *La Voz de Guipúzcoa* del 11 de agosto (p. 5), *Mariana Pineda* «destaca a un dramaturgo nuevo que ocupará, no tardando mucho, un lugar preferente en la escena española, cuyas primeras filas contienen demasiados veteranos». <<

[86] «La obra de un granadino. El éxito de García Lorca en Barcelona», *DG* (3 julio 1927), 1. <<

[87] Según Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, 204. <<

[88] *Peer Gynt*, «García Lorca en Cataluña», *La Gaceta Literaria*, Madrid (1 julio 1927), 5. <<

[89] *Ibíd.* <<

[90] *E*, II, 66-67. <<

[91] Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, 115, reproduce el catálogo. <<

[92] Gasch, prólogo a Federico García Lorca, *Cartas a sus amigos*, 12. <<

[93] Véase nota 91. <<

[94] *OC*, I, respectivamente: frente a p. [1], frente a p. [835], pp. 1321 y 1328. <<

[95] Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, 117. <<

[96] Ana María Dalí, frente a p. 88. <<

[97] *Ibid.*, frente a las páginas 88 y 96. <<

[98] Federico García Lorca, *Cartas a sus amigos*, ed. de Sebastián Gasch, 17; *OC*, I, 1327. <<

[99] El artículo de Gasch a que nos referimos es «Cop d'ull sobre l'evolució de l'art modern», *L'Amic de les Arts*, núm. 18 (30 septiembre 1927), 91-93; *Arlequín veneciano* se reproduce en *OC*, I, 1304; los dos dibujos referidos de 1928, *Ibid.*, 1305 y 1306. <<

[100] El comentario lo hizo Dalí a Robert Descharnes, quien lo recoge en su libro *Dalí de Gala*, que no hemos podido consultar; citamos de Santos Torroella, 106. Este dibujo lo reproduce Luis Romero en color (núm. 277, p. 220). Hemos mencionado el retrato de Dalí expuesto en Dalmau en 1927, perteneciente a la hermana del pintor. El tercer retrato de Salvador lo reproduce, en blanco y negro, Eulalia-Dolores de la Higuera Rojas, p. 68. <<

[101] *E*, II, 72. <<

[102] Prieto, *Lorca en color*, 115. <<

[103] Gasch, *L'Amic de les Arts*, n.º 16 (31 julio 1927), 56. Traducimos del catalán. <<

[104] *E*, II, 74. <<

[105] Dalí, «Federico García Lorca: *exposició de dibuixos colorits*». <<

[106] AGL. <<

[107] *Peer Gynt*, «García Lorca se ausenta de Barcelona», *La Gaceta Literaria*, Madrid (1 septiembre 1927), 2. <<

[108] Le agradezco a Ana María Dalí una copia de esta fotografía. <<

[109] Dicho dibujo procede del archivo de Enrique Gómez Arboleya y fue reproducido en Prieto, *Lorca en color*, 146. <<

[110] Como se desprende de una referencia al pintor italiano contenida en una

de las cartas de Dalí a Lorca. AGL. <<

[111] Cuadro reproducido en el catálogo de la exposición de Dalí en el Centro Georges Pompidou, París, II, n.º 376, p. 17. <<

[112] *Gallo*, Granada, n.º 1 (febrero 1928), 20. <<

[113] *E*, II, 69; Romero, *Todo Dalí en un rostro*, n.º 213, p. 172. <<

[114] Romero, *Ibíd.* <<

[115] Santos Torroella, *La miel es más dulce que la sangre*, 86. Dalí le contaría a Robert Descharnes este pormenor. <<

[116] Santos Torroella, *Ibíd.*, 224-225. <<

[117] *Ibíd.*, 123-130. <<

[118] Entrevista de Dalí con Lluís Permanyer (véase, en bibliografía, Dalí); Dalí, *Vida secreta, pássim.* <<

[119] Por ejemplo, *El enigma sin fin* (o *El enigma infinito*), 1938, reproducido por Romero, n.º 253, p. 203, Gómez de Liaño, n.º 84, *400 obras de Salvador Dalí*, catálogo, I, n.º 170, 134; *Afgano invisible con la aparición, sobre la playa, del rostro de García Lorca en forma de frutero con tres higos*, 1938, reproducido por Romero, n.º 250, p. 202; *Las tres edades: la vejez, la adolescencia, la infancia*, 1941, reproducido por Romero, n.º 87, p. 81. <<

[120] Santos Torroella, 195-219. <<

[121] La traducción del catalán es nuestra y difiere en varios momentos de la publicada por la revista *Gallo*, Granada (febrero 1928), 9-12. <<

[122] Santos Torroella (*La miel es más dulce que la sangre*, 79-80) ha señalado que Dalí se refiere a un artículo de Alberto Savinio —hermano de Chirico— publicado en *Valori Plastici*, Roma, en 1919 («Anadiomenon-Principios de valoración del arte contemporáneo»). <<

[123] *E*, II, 74. <<

[124] *Ibíd.*, 76. <<

[125] Meyers, 44. <<

[126] *E*, II, 72-73. <<

[127] Rodrigo, *García Lorca, el amigo de Cataluña*, 114. <<

[128] *OC*, I, 1149. <<

[129] Ana María Dalí, 108. <<

[130] Rodrigo, *García Lorca, el amigo de Cataluña*, 196. <<

[131] Rodrigo, *Lorca-Dalí*, 176. <<

[132] Salazar Chapela, reseña de *Canciones*, *El Sol*, Madrid (20 julio 1927), 2. <<

[133] *E*, II, 71. <<

[134] *Ibid.*, 70. <<

[135] *Ibid.*, 71. <<

[136] *Ibid.*, 73. <<

## Notas capítulo 20

[1] *E*, II, 78-79. <<

[2] *Ibíd.*, 79. <<

[3] Díaz-Plaja, 171. <<

[4] *E*, II, 80. <<

[5] *Ibíd.* <<

[6] *Ibíd.*, 81-82. <<

[7] *Ibíd.*, 86. <<

[8] Jacobo de Vorágine, 86-91. <<

[9] *OC*, I, 979-980. <<

[10] Traducción nuestra. <<

[11] *OC*, I, respectivamente, 977, 978, 979, 980. <<

[12] Véanse los comentarios de Miguel García-Posada, en Federico García Lorca, *Poesía*, 2, 59-60, y el artículo de Yara González, «Los ojos en Lorca». <<

[13] *OC*, I, 980. <<

[14] *Ibíd.*, 1169-1170. <<

[15] *La Libertad* (13 octubre 1927), 3. <<

[16] Alberti, *La arboleda perdida*, 260-261. <<

[17] Entrevista del autor con Vicente Aleixandre, Madrid, 26 abril 1982. <<

[18] Antonio Gallego Burín, «Impresiones de un estreno», *DG* (20 octubre 1927), 1. <<

<sup>[19]</sup> Francisco Ayala, «Mariana Pineda», *La Gaceta Literaria* (15 octubre 1927), 5. <<

<sup>[20]</sup> *El Imparcial* (13 octubre 1927), 8. <<

<sup>[21]</sup> Juan G. Olmedilla, «El estreno de anoche en Fontalba», *Heraldo de Madrid* (13 octubre 1927), 5. <<

<sup>[22]</sup> *El Socialista* (13 octubre 1927), 1. <<

<sup>[23]</sup> Por ejemplo, Enrique de Mesa (*El Imparcial* [13 octubre 1927], 8), Isaac Pacheco (*El Socialista* [15 octubre], 1), José de la Cueva (*Informaciones* [13 octubre], 6). <<

<sup>[24]</sup> *Heraldo de Madrid* (15 octubre 1927), 2. <<

<sup>[25]</sup> Melchor Fernández Almagro, *La Voz* (13 octubre 1927), 2. <<

<sup>[26]</sup> *Heraldo de Madrid* (10 noviembre 1926), 8-9. <<

<sup>[27]</sup> *Ibíd.* (20 octubre 1927), 5. <<

<sup>[28]</sup> *La Gaceta Literaria* (1 noviembre 1927), 5. <<

<sup>[29]</sup> *Ibíd.* <<

<sup>[30]</sup> El propietario de esta carta sin fecha, de la cual poseemos fotocopia, prefiere guardar el anonimato. El catalán original del trozo citado reza: «Si en Lorca fa dines; es segur l'aparició de la *Rebista ANTIARTISTICA*». <<

<sup>[31]</sup> AGL. <<

<sup>[32]</sup> *400 obras de Salvador Dalí*, catálogo, I, 174, documento 8. <<

<sup>[33]</sup> *L'Amic de les Arts* (31 octubre 1927), 97. <<

<sup>[34]</sup> AGL. <<

<sup>[35]</sup> Luis Buñuel, «Una noche en el "Studio des Ursulines"», *La Gaceta Literaria*, n.º 2 (15 enero 1927), 6. <<

<sup>[36]</sup> Miguel Pérez Ferrero, «Films de vanguardia», *La Gaceta Literaria* (1 junio

1927), 8; Buñuel, *Mi último suspiro*, 101. <<

[37] Buñuel, *Ibíd.*, 102. <<

[38] Sánchez Vidal, introducción a Buñuel, *Obra literaria*, 25. <<

[39] *Ibíd.* <<

[40] *Ibíd.*, 36. La carta está fechada 5/9/27. <<

[41] Carta de Gasch a Lorca, sin fecha. AGL. <<

[42] Carta de Trend a Falla, 18 enero 1928. Archivo de Manuel de Falla, Madrid.  
<<

[43] Alberti, *La arboleda perdida*, 263. <<

[44] Citado por Durán Medina, 32-33, nota. <<

[45] *Heraldo de Madrid* (19 junio 1924), 6 (28 junio 1924), 4 (de aquí procede la declaración de Sánchez Mejías citada); «Uno al Sesgo», *pássim*; prólogo de Gallego Morell a Ignacio Sánchez Mejías, *Teatro*. <<

[46] Auclair, 19. <<

[47] *Ibíd.*, 20. <<

[48] Durán Medina, 264; Alberti, *La arboleda perdida*, 263-264. <<

[49] Entrevistas del autor con Pepín Bello, Madrid, 1978-1984. <<

[50] Reseña de *El Correo de Andalucía*, Sevilla (18 diciembre 1927), reproducida por Durán, 198-199. <<

[51] Texto reproducido en la revista *Carmen*, n.º 5 (1928), sin paginación. <<

[52] Durán Medina, 199. <<

[53] Alberti, *La arboleda perdida*, 264. <<

[54] *Ibíd.* <<

[55] *Ibíd.*, 264. <<

[56] Alberti, *Imagen primera de...*, 25. <<

[57] Alberti, *La arboleda perdida*, 264-265. <<

[58] *Ibíd.*, 266. <<

[59] Cernuda, «Federico García Lorca (recuerdo)» (1975), 1334-1341. <<

[60] «Coronación de Dámaso Alonso», *Lola, amiga y suplemento de Carmen*, n.º 5 (1928), 114-116. <<

[61] Alberti, *La arboleda perdida*, 267. <<

[62] Véase nota 60. <<

[63] Dámaso Alonso, «Una generación poética», 167-168. <<

[64] Entrevista del autor con Dámaso Alonso, Madrid, 6 octubre 1980. <<

[65] *E*, II, 82-89. <<

[66] Tarjeta postal inédita sin firma, fechada de mano del poeta «23 dic 1927 Sevilla». Archivo de Caritat Grau Sala, viuda de Gasch. Es posible que Lorca escribiera por equivocación 23 de diciembre en vez de 22, ya que todo indica que en esta última fecha volvió a Granada, siendo anunciada su llegada allí en *El Defensor* la mañana siguiente, 23 de diciembre. La segunda postal se reproduce en *E*, II, 89, así como, a pie de página, parte de la respuesta de Gasch al recibir la postal de la fábrica de tabacos. <<

[67] «Ha regresado a Granada para pasar las Navidades con su familia el poeta granadino don Federico García Lorca», «Ecos de sociedad», *DG* (23 diciembre 1927), 1. <<

[68] Entrevista del autor con Dámaso Alonso, Madrid, 6 octubre 1980. <<

[69] *Ibíd.* <<

[70] *Ibíd.* <<



[71] Carta fechada 22/9/27. AGL. <<

[72] Carta fechada 26/12/27. AGL. <<

[73] El propietario de esta carta, de la cual tenemos fotocopia, prefiere guardar el anonimato. Damos a continuación el catalán original de la misma sin corregir las anomalías de ortografía y puntuación tan características de Dalí:

Amic Gasch suposu auras llegit el maravillos escrit d'en Lorca que et dedica. Abiu volia de ferli una llarguissima carta parlanli de Santa Llusia — Santa Llusia, es santa Presentacio es la maxima corporaitat es ofrir la major superficie al exterior.

La poesia de san Sebastia consisteix en la seva pasivitat, en la seva paciencia que es una manera d'elegancia; Santa Llusia *presenta* l'objectivitat ostensiblement. San Sevastia es mes estetic, Santa Llusia mes *realista*.

San Llatsa es encara la quinta esencia de la putrefaccio.

En Lorca sembla anar coincidin o paradoxa! em mols puns em mi, aquest escrit es elocuentisim — recordes lo que et deya fa poc de la superficie de les coses?

Lorca pero pasa per un moment intelectual, que crec durara poc (encara que per respecta els senyors putrefactes creuran que es tracta d'un escrit surrealista)...

<<[74] E, II, 92. <<

[75] Seguimos la versión de este poema propuesta por Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, 305, que difiere en algunos puntos de la publicada por Belamich, *Suites*, 225-226. <<

[76] Martín, *Ibíd.*, 306. <<

## Notas capítulo 21

[1] *E*, II, 90. <<

[2] *Ibíd.*, 91. <<

[3] *Ibíd.*, 93-94. <<

[4] *Ibíd.*, 95. <<

[5] *Ibíd.*, 90, 93; cartas de Gasch a Lorca, sin fecha (diciembre 1927-enero 1928, AGL). <<

[6] *E*, I, 94. <<

[7] [Juan] Aparicio, «Federico García Lorca en Guadix». <<

[8] Información que me transmite amablemente Manuel López Banús. <<

[9] «Una comida literaria. *Gallo* y sus simpatizantes en la Venta Eritaña», *DG* (9 marzo 1928), 1. Recogido en *OC*, I, 1179-1182 (esta cita, 1179). <<

[10] *Ibíd.*, 1182. <<

[11] *Ibíd.*, 1179-1182. <<

[12] C. Ruiz Carnero, «Granada y la joven literatura», *DG* (18 marzo 1928), 1. <<

[13] *E*, II, 97, 98, 101. <<

[14] *Ibíd.*, 56. <<

[15] Entrevista telefónica del autor con Manuel López Banús, 28 febrero 1984.  
<<

[16] *OC*, I, 1156-1157. <<

[17] *Ibíd.*, 1157. <<

[18] *E*, II, 96. <<

[19] «Recepción de *gallo*», *gallo*, n.º 2 (abril 1928). <<

[20] *E*, II, 101. <<

[21] Carta sin fecha. AGL. <<

[22] «*Pavo* en la calle», *DG* (18 marzo 1928), 1. <<

[23] «Nuestro objeto», *Pavo*, 1. <<

[24] *Ibíd.* <<

[25] Laffranque, *Les idées esthétiques*, 332, nota 2. Dicho ejemplar de *Pavo* pertenecía al librero León Sánchez Cuesta. <<

[26] «*Pavo* y sus simpatizantes en la Venta de la Lata», *Pavo*, 4. <<

[27] *Andrenio*, «Las revistas juveniles», *La Vanguardia*, Barcelona (28 marzo 1928), 5. <<

[28] *E*, II, 97. <<

[29] Lluís Montanyà, «*Gallo*, revista de Granada». <<

[30] Gasch, «Revista de la prensa artística». <<

[31] Carta de Gasch a Lorca sin fecha, pero posterior al 15 abril 1928. AGL. <<

[32] «*Gallo* y contragallos», *La Gaceta Literaria* (1 abril 1928), 8. <<

[33] *E*, II, 102. <<

[34] *Ibíd.*, 96. <<

[35] *Ibíd.*, 101. <<

[36] Adams [«América y España. El homenaje a Washington Irving»]. <<

[37] Adams, *García Lorca*, 78. <<

[38] *Ibíd.* <<

[39] Eisenberg, «Cinco textos lorquianos de la revista *Gallo*», 61. <<

[40] No hemos encontrado en *DG* ninguna referencia a la publicación del segundo número de *gallo*. Los números de *El Noticiero Granadino* correspondientes a este período faltan en la Casa de los Tiros de Granada. <<

[41] *E*, II, 33-34. <<

[42] *Ibíd.*, 102. <<

[43] Entrevista del autor con Manuel López Banús, Fuengirola, 8 diciembre 1979. <<

[44] *Gallo*, n.º 2 (abril 1928), [27]. <<

[45] AGL. <<

[46] Expediente de Emilio Aladrén, nº 1.266, conservado en la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, Madrid. <<

[47] Tarjeta de Aladrén a Lorca, verano de 1925, desde El Paular. AGL. <<

[48] Entrevista del autor con Maruja Mallo, grabada en magnetofón, Madrid, 26 junio 1982. <<

[49] Entrevista del autor con Cristino Mallo, Madrid, 4 octubre 1977. <<

[50] Véase nota 46. El documento lleva fecha del 10 de marzo de 1926. <<

[51] Entrevista del autor con Cristino Mallo, Madrid, 3 abril 1984. <<

[52] Entrevista del autor con Santiago Ontañón, grabada en magnetofón, Madrid, 4 mayo 1980. <<

[53] Entre quienes nos han hecho declaraciones en este sentido están Luis Rosales, Pepín Bello, José Caballero, Maruja Mallo y Rafael Alberti. <<

[54] Diario de Agustín Penón, 24 junio 1955 (archivo de Agustín Penón, Madrid). En nuestras conversaciones con José García Carrillo diez años después

(septiembre 1965) éste nos contó la misma anécdota. <<

[55] Entrevista del autor con Maruja Mallo, Madrid, 26 junio 1982. <<

[56] Martínez Nadal, *Cuatro lecciones*, 13. <<

[57] *Ibid.*, 28-30. <<

[58] *Ibid.*, 29-30. <<

[59] *Ibid.*, 28. <<

[60] Entrevista del autor con Jorge Guillén, grabada en magnetofón, Málaga, 8 diciembre 1979. <<

[61] AGL. <<

[62] AGL. <<

[63] AGL. <<

[64] *El Heraldo de Zamora*, 12 julio 1928, 3; entrevista del autor con José Antonio Rubio Sacristán, Madrid, 3 marzo 1984. <<

[65] Baeza, reseña de *Canciones*. <<

[66] Baeza, «Los Romances gitanos de Federico García Lorca». <<

[67] *La Gaceta Literaria* (15 agosto 1928), 6. <<

[68] Pérez Ferrero, «Un libro de García Lorca». <<

[69] Arconada, «En la Residencia de Estudiantes». <<

[70] *Abc* (25 julio 1928), 22. <<

[71] Entrevista del autor con Santiago Ontañón, Madrid, 21 julio 1980. <<

[72] AGL. <<

[73] Cummings ha afirmado que, durante el verano de 1928, visitó Granada con Lorca, conociendo allí a la familia del poeta así como a varios gitanos amigos de

éste y haciendo una excursión a Sierra Nevada con Federico. Isabel García Lorca no guarda recuerdo alguno de tal visita, que difícilmente vemos cuándo hubiera podido efectuarse entonces. Véase Eisenberg, introducción a Federico García Lorca, *Songs*, 4. <<

[74] «GARCÍA LORCA. Ha regresado de Madrid el poeta granadino Federico García Lorca. La publicación de su libro *Romances gitanos* está obteniendo un gran éxito», *DG* (3 agosto 1928), 1. <<

[75] AGL. <<

[76] AGL. <<

[77] Valentín Álvarez Cienfuegos, *DG* (8, 11, 15 septiembre 1928). <<

[78] Fernández Almagro, reseña del *Romancero gitano*. <<

[79] *E*, II, 123. <<

[80] Martínez Nadal, *Cuatro lecciones*, 82. <<

[81] Morla Lynch, 210. <<

[82] *E*, II, 111-112. <<

[83] *Ibid.*, 106-107. <<

[84] AGL. Sin fecha. <<

[85] *E*, II, 119-121. <<

[86] *Ibid.*, 110. <<

[87] André Belamich, en Federico García Lorca, *Oeuvres complètes*, 1149. El manuscrito está en AGL. <<

[88] *Ibid.*, 1450. <<

[89] *Ibid.* <<

[90] Pérez Ferrero, «Un libro de García Lorca». <<

[91] *E*, II, 62. <<

[92] AGL. <<

[93] AGL. <<

[94] AGL. <<

[95] *E*, II, 114. <<

[96] AGL. <<

[97] *OC*, I, 993-994. <<

[98] Véanse los dibujos reproducidos en *OC*, I, 1285, 1333, 1334. <<

[99] AGL. <<

[100] *E*, II, 113. <<

[101] *Ibid.*, 111. <<

[102] *Ibid.*, 114. <<

[103] Carta citada por Sánchez Vidal en su introducción a Buñuel, *Obra literaria*, 30. <<

[104] Entrevista del autor con Pepín Bello, Madrid, 15 junio 1983. <<

[105] El propietario de esta carta, de la cual tenemos fotocopia, prefiere guardar el anonimato. El catalán original dice: «En en Montanya no estic tanpoc del tot d'acort — El Romancero, em repugna tot lo que te de tragic, de gitanisme, ect, yo crec que alli lo bo son el maridatge imprevist de certes *paraules*, l'us inadecuat (adecudadism) de certes calitats, i sobre tot una inspiració erotica inconcient (idiota, que no cal confondre em misteriosa) sobre tot per mí lo millor es El martirio de santa Olalla (dintre de la poesia), o sigui lo importan es lo laten, no lo realitat i ja sabs l'enorme estima i admiracio que sento per en Lorca — Lo que em plau mes de tot l'article den Muntanya es lo de que Els i donara moltes sorpreses — *aixo jo lin garanteixu*». <<

[106] *E*, II, 110. <<

[107] *Ibid.*, 113. <<

[108] «Gallismo», *DG* (21 septiembre 1928), 1. <<

[109] *E*, II, 116 <<

[110] *Ibid.*, 118. <<

[111] Entrevista telefónica del autor con Manuel López Banús, 28 febrero 1984.  
<<

[112] Salvador Dalí, «Realidad y sobrerrealidad». <<

[113] *E*, II, 108-109. <<

[114] *Ibid.*, 114. <<

[115] *OC*, I, 1067. <<

[116] «Federico García Lorca en el homenaje que le tributó Columbia University», *La Prensa*, Nueva York (12 febrero 1930), 4-5. Artículo recogido por Daniel Eisenberg y publicado en «Dos conferencias lorquianas». Esta cita, 204. <<

[117] *OC*, I, 1067-1068. <<

[118] *AGL*. <<

[119] Francisco García Lorca, 463. <<

[120] *Ibid.*, 463-464. <<

[121] *E*, II, 118. <<

[122] Francisco García Lorca, 467. <<

[123] *Revista de Occidente*, tomo XXII, núm. LXVI (diciembre 1928), 294-298. <<

[124] *E*, II, 90. <<

[125] *Ibid.*, 112. <<

[126] *Ibid.*, 120. <<



[127] *Ibíd.*, 110. <<

[128] *Ibíd.* <<

[129] El manuscrito de «Carne» está fechado 17 de septiembre de 1929. <<

[130] *E*, II, 112. <<

[131] *Ibíd.*, 108. <<

[132] *OC*, I, 787. <<

[133] *Ibíd.*, 788. <<

[134] *Ibíd.*, 789. <<

[135] *Ibíd.*, 790. <<

[136] *Ibíd.*, 792. <<

[137] *Ibíd.* <<

[138] *Ibíd.*, 793. <<

[139] *Ibíd.*, 795. <<

[140] Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, 287. <<

[141] *OC*, II, 1084-1085. <<

[142] Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, 310-311. <<

[143] Nuestra transcripción difiere ligeramente de la publicada en Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, 155-156. La carta está en AGL. <<

[144] Entrevistas del autor con Miguel Cerón, Granada, verano de 1965. <<

[145] *OC*, I, 1091, 1076. <<

[146] *Ibíd.*, 1077. <<

[147] *Ibíd.* <<

[148] *Ibíd.*, 1080. <<

[149] *Ibíd.*, II, 936. <<

[150] *Ibíd.*, 937. <<

[151] *Ibíd.* <<

[152] *Ibíd.* <<

[153] Para la fecha, *La Gaceta Literaria*, n.º 49 (1 enero 1929), 3, que reproduce un fragmento de la presentación de Pedro Salinas. <<

[154] Francisco García Lorca, 466. <<

## Notas capítulo 22

[1] Véase, como ejemplo de ello, la carta escrita por Buñuel a Bello desde París el 17 de febrero de 1929, citada por Sánchez Vidal en sus notas a Buñuel, *Obra literaria*, 266. <<

[2] Sánchez Vidal, introducción a Buñuel, *Ibíd.*, 36. <<

[3] Aranda, 83. <<

[4] Sánchez Vidal, *Ibíd.*, 26; Aranda, 83-84. <<

[5] Rodrigo, *Lorca-Dalí*, 214-215. <<

[6] Aranda, 83. <<

[7] *La Gaceta Literaria* (1 febrero 1929), 6. <<

[8] Aranda, 65, nota 1. <<

[9] Sánchez Vidal, *Ibíd.*, 32. <<

[10] *La Gaceta Literaria* (1 febrero 1929), 7. <<

[11] *Heraldo de Madrid* (5 noviembre 1928), 5. <<

[12] *Ibíd.* <<

[13] *El Sol* (25 noviembre 1928), 4. <<

[14] *Ibíd.* (20 diciembre 1928), 3. <<

[15] *Heraldo de Madrid* (7 enero 1929), 6. <<

[16] Detalles del programa, AGL. <<

[17] «Gacetillas», *El Sol* (3 febrero 1929), 3. <<

[18] *Ibíd.* (5 febrero 1929), 3. <<

[19] Entrevista del autor con José Jiménez Rosado, Madrid, 27 febrero 1984. <<

[20] C. Rivas Cherif, «Poesía y drama del gran Federico». <<

[21] Margarita Ucelay, «*Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*». <<

[22] Ángel del Río (1941), 17, nota 2. <<

[23] Véase nota 19. <<

[24] OC, I, 1068-1070. <<

[25] Laffranque, «Pour l'étude de Federico García Lorca», versión española, 428. <<

[26] Morla Lynch, 28. <<

[27] *Heraldo de Madrid* (14 junio 1929), 2. <<

[28] Martínez Nadal, *Cuatro lecciones*, 34. <<

[29] AGL. <<

[30] Martínez Nadal, *Ibid.*, 31-32. <<

[31] Mi agradecimiento al profesor Anthony Watson, que me consiguió en Somerset House, Londres, una copia de la partida de matrimonio de Aladrén y Eleanor Dove. Y también a José Jiménez Rosado y a Margarita Aladrén, hermana de Emilio, quienes me proporcionaron información acerca del escultor. <<

[32] Santos Torroella, *La miel es más dulce que la sangre*, 224-225. <<

[33] Carta publicada en *DG* (27 marzo 1929), 3. <<

[34] Anónimo, «Federico García Lorca fue cofrade activo de Santa María de la Alhambra. En la procesión de 1929, desfiló de penitente, descalzo y con hábito, portando una insignia», *Ideal*, Granada (17 mayo 1973). <<

[35] *DG* (28 marzo 1929), 3. <<

[36] Véase nota 34. <<

[37] *Ibíd.* <<

[38] *La Gaceta Literaria*, n.º 43 (1 octubre 1928), 1. <<

[39] Sacamos todos estos datos de las reseñas del Cineclub publicadas en *La Gaceta Literaria* después de cada sesión. En *La arboleda perdida*, 284-285, Alberti recuerda la pasión que él y sus amigos sentían entonces por el cine. <<

[40] *La Gaceta Literaria*, n.º 56 (15 abril 1929), 1. <<

[41] «El poeta Federico García en el Ateneo», *El Liberal*, Bilbao (16 abril 1929), 1-2; «García Lorca en el Ateneo», *El Pueblo Vasco*, Bilbao (16 abril 1929), 1; «Anoche, en el Cine Club», *El Liberal*, Bilbao (17 abril 1929), 1. <<

[42] *DG* (23 abril 1929), 1. <<

[43] N. de la F. [Narciso de la Fuente], «En Cervantes. *Mariana Pineda*», *DG* (30 abril 1929), 1; Francisco Oriol Catena, «Impresiones. *Mariana Pineda*», *DG* (3 mayo 1929), 1. <<

[44] José Navarro Pardo, «Glosa. Algo más sobre Mariana Pineda: el mito» *DG* (4 mayo 1929), 1. <<

[45] Entrevistas del autor a Miguel Cerón, Granada, 1965-1966. <<

[46] «En el Hotel Alhambra Palace. El homenaje a Margarita Xirgu y a Federico García Lorca», *DG* (7 mayo 1929), 1. Las palabras pronunciadas por Lorca en esta ocasión se recogen en *OC*, I, 1184-1185. <<

[47] F. O. C. [Francisco Oriol Catena], «En el Alhambra Palace. Recital lírico de Federico García Lorca», *DG* (19 mayo 1929), 1. <<

[48] «En Fuente Vaqueros. Se agasaja con un banquete a García Lorca», *DG* (21 mayo 1929), 1. <<

[49] *Ibíd.* <<

[50] El texto, y la respuesta de Ortega y Gasset, se reproducen en José Ortega y Gasset, *Obras completas*, Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid, 1969. XI, 102-106. <<

[51] Véase *La Nación* (7 mayo 1929), 1, y, en *El Sol* (8 mayo 1929), 1, el artículo de Antonio Espina titulado «Comentarios a un texto. Nada turbio; todo diáfano». <<

[52] *E*, II, 126-127. <<

[53] Carta al autor de André Belamich, 27 marzo 1984. La carta en cuestión, con otras cuatro de Lorca a Morla Lynch, fue publicada por Belamich en *Ínsula*, n.º 162 (mayo 1960), 1. <<

[54] *DG* (9 junio 1929), 5. <<

[55] Morla Lynch, 42-43. <<

[56] El 11 de junio de 1929 *DG* anunciaba, en su primera página, que Fernando de los Ríos «marchó anoche en el exprés de Madrid», añadiendo a continuación algunos detalles de su viaje a Estados Unidos. <<

[57] Entrevista del autor con Vicente Aleixandre, Madrid, 4 abril 1984. <<

[58] En *Heraldo de Madrid* (18 junio 1929), p. 13, se publica una reseña del libro. <<

[59] *Heraldo de Madrid* (14 junio 1929), 2; «Ayer salió para Norteamérica... el ilustre profesor D. Fernando de los Ríos»; *La Voz* (14 junio 1929), 4: «marchó ayer a Francia». <<

[60] Testimonio de Rita Troyano de los Ríos, 15 de junio de 1984. <<

[61] Cummings, «August in Eden», 178-179. Traducimos del inglés. Cummings se equivoca al afirmar que la hija de Fernando de los Ríos, Laura, viajó con su padre en esta ocasión. Seguramente, con el paso de los años, confundiría a ésta con la sobrina del catedrático. <<

[62] Véase nota 60; Cummings le explicó a Eisenberg (introducción de éste a Federico García Lorca, *Songs*, 5) que en París se separó de Lorca, continuando directamente hasta Estados Unidos. <<

[63] Véase nota 60. <<

[64] Pomès, «Españoles en París». <<

[65] Montes, «*Un Chien andalou*». <<

[66] Ángel del Río (1941), 18. <<

[67] Todos estos pormenores proceden de la sobrina de Fernando de los Ríos, Rita, entrevistada por nosotros en Madrid el 15 de junio 1984. <<

[68] Según Madariaga, 222, el telegrama rezaba sencillamente: «Llegamos hoy». La versión de Prieto (*Lorca en color*, 63), «Llegaremos a las cuatro», recogida de la esposa de Madariaga, nos parece más verosímil. <<

[69] Madariaga, 221; Prieto, *Lorca en color*, 63-64. <<

[70] Madariaga, 222. <<

[71] Prieto, *Lorca en color*, 60-66. <<

[72] Carta de Helen Grant al autor, 23 abril 1979, traducida al español por nosotros. <<

[73] *The Southern Daily Echo*, Southampton (19 junio 1929), 2. <<

[74] *Heraldo de Madrid* (19 junio 1929), 3. <<

[75] Morla Lynch, 43. <<

## Notas capítulo 23

[1] *FGLNY*, 35. <<

[2] *E*, II, 128. <<

[3] *FGLNY*, 35. <<

[4] *El Sol*, Madrid (16 junio 1929), 2. <<

[5] Ad. S. [Adolfo Salazar], «Notas críticas. *Manhattan Transfer* y sus perspectivas», *El Sol*, Madrid (21 junio 1929), 2. <<

[6] Ángel del Río, *Poeta en Nueva York*, 35. <<

[7] Rubén Darío, *Obras completas*, 639-641. <<

[8] Véase Ghirardo, bibliografía. <<

[9] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, 144. <<

[10] *Ibíd.*, 155. <<

[11] *Ibíd.*, 256. <<

[12] «Gaceta teatral madrileña. “Metrópolis”», *Heraldo de Madrid* (23 enero 1928), 6; «Crónica cinematográfica», *ibíd.* (25 enero 1928), 5. <<

[13] Luis Buñuel, «Metrópolis», *La Gaceta Literaria*, Madrid, n.º 9 (1 mayo 1927), p. 6. <<

[14] «*Metrópolis*, el milagro de la pantalla», *El Defensor de Granada* (5 febrero 1928), 1; «En el salón Regio. La prueba de “Metrópolis”», *El Defensor de Granada* (7 febrero), 1; «“Metrópolis”, la ciudad sobre las ciudades», *ibíd.* (9 febrero), 1. Para *New York de noche*, véase *El Defensor de Granada* (19 enero 1928). <<

[15] Carta de Manuel López Banús al autor, Málaga, 15 noviembre 1985. <<

[16] E. Serrano Morente, «Desde Nueva York. Impresiones de un granadino».



<<

[17] OC, II, 233-236. <<

[18] Pérez Ferrero, «Voces de desembarque. Veinte minutos de paseo con Federico García Lorca». <<

[19] Paul Morand, *Nueva York*, traducción de Julio Gómez de la Serna, Ediciones Ulises, Madrid, 1930. <<

[20] Rubén Darío, *Obras completas*, 538. <<

[21] Walt Whitman, *Poemas*, versión de Armando Vasseur, Valencia, 1912. Testimonio de Luis Rosales, en Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, 91. <<

[22] Torre, *Hélices* (véase bibliografía). Esta cita, p. 15. <<

[23] Crespo, 291-302. <<

[24] Le agradezco a mi amigo José Landeira Yrago el haberme llamado la atención sobre el poema de Pessoa y su posible influencia sobre Lorca. <<

[25] *El Defensor de Granada* (24 febrero 1929), 1. <<

[26] *Ibíd.* (10 marzo 1929), 1. <<

[27] *E*, II, 126. <<

[28] Le agradezco a Ernesto Guerra da Cal el haberme confirmado la contribución de Lorca al emblema de esta revista. <<

[29] Eisenberg, *Textos y documentos lorquianos*, 22. <<

[30] *FGLNY*, 36 y 40, n. 4. <<

[31] *Ibíd.*, 36. <<

[32] Eisenberg, «A Chronology...», 235. <<

[33] *FGLNY*, 36. <<

[34] *Ibíd.*, 37. <<

[35] *Ibíd.* <<

[36] *Ibíd.* <<

[37] *Ibíd.*, 38; carta de Campbell Hackforth-Jones al autor, 25 junio 1982. <<

[38] Anderson, «Una amistad inglesa...». <<

[39] *Ibíd.* <<

[40] Carta de Campbell Hackforth-Jones al autor, 25 junio 1982. <<

[41] Ángel del Río, *Federico García Lorca (1899-1936)*, 204. <<

[42] *FGLNY*, 38. <<

[43] Eisenberg, «Editor's introduction...», 5. <<

[44] *E*, II, 128-129. <<

[45] Eisenberg, «Lorca en Nueva York», 17-18. <<

[46] Salazar, «In memoriam. Federico García Lorca», 30. <<

[47] Véase, más arriba, p. 562; Adams, 76-80. <<

[48] Maurer, *FGLNY*, 13. <<

[49] *FGLNY*, 41. <<

[50] Maurer, *FGLNY*, 44, n. 2. <<

[51] *Ibíd.*, 56. <<

[52] Onís, «Lorca folklorista» (1941), 115. <<

[53] «Fue un éxito la velada de música española del Instituto de las Españas», *La Prensa*, Nueva York (9 agosto 1929), 4. <<

[54] Adams, 93. <<

<< [55] Maurer, *FGLNY*, 54, n. 1; Brickell, «A Spanish Poet in New York», 386-387.

[56] Brickell, *ibid.*, 387. <<

[57] *FGLNY*, 51-52. <<

[58] *Ibid.*, 55. <<

[59] Brickell, «Six Poems of García Lorca». <<

[60] Solana, «Federico García Lorca». <<

[61] *Ibid.* <<

[62] La información acerca de Sofía Megwinoff procede de Eisenberg, «Cuatro pesquisas», 12-19. <<

[63] *FGLNY*, 47. <<

[64] *Ibid.*, 86. <<

[65] *La Prensa*, Nueva York (26 junio 1929), 6. <<

[66] *FGLNY*, 68. <<

[67] Maurer, *FGLNY*, 50, n. 8. <<

[68] Marcelo Menasché, «El autor de *Bodas de sangre* es un buen amigo de los judíos», *Sulem. Revista social ilustrada para la colectividad israelita*, Buenos Aires, I, n.º 2 (25 diciembre 1933). Entrevista recuperada por Hernández en su edición del *Romancero gitano*, Alianza, Madrid, 1981, 153-156. Dice Lorca: «Mi segundo apellido es judío. De manera que ya ven ustedes que, llevando un nombre de filiación semita, mal podría yo tenerles odio o cosa parecida». <<

[69] Debemos la identificación de Manuel López Sáez y David de Sola Pool a Maurer, *FGLNY*, 50, n. 10 y 11. <<

[70] *FGLNY*, 48. <<

[71] Maurer, *ibid.*, 50, n. 7. <<

[72] *FGLNY*, 46-47. <<

[73] *Ibíd.*, 55. <<

[74] García Lorca, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, edición de Eutimio Martín, 138, 135. <<

[75] Facsímil del poema en Martínez Nadal, *Federico García Lorca. Autógrafos*, III, 218-237. <<

[76] *OC*, I, 204. <<

[77] Véase fotografía del «Rey de los gitanos» en *Manuel de Falla*, Centro Artístico, Granada, 1963. <<

[78] Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, 85-86. <<

[79] García Lorca, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, edición crítica de Eutimio Martín, 138. <<

[80] *OC*, II, 1080. <<

[81] Véase nota 79, p. 143. <<

[82] *Ibíd.*, 144. <<

[83] *Ibíd.*, 145. <<

[84] *OC*, II, 940. <<

[85] García Lorca, *Obras completas*, 5.<sup>a</sup> ed. aumentada, Aguilar, Madrid, 1963, 1805. <<

[86] *OC*, II, 939. <<

[87] Véase, más arriba, pp. 68 y 1.100. <<

[88] García Lorca, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, edición crítica de Eutimio Martín, 115. <<

[89] *Ibíd.*, 115-116. <<

[90] Declaraciones telefónicas de Ángel Flores al autor, desde Estados Unidos, 3 de agosto de 1987. Véase Eliot, bibliografía. <<

[91] Ángel del Río, *Poeta en Nueva York*, 36. <<

[92] García Lorca, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, edición crítica de Eutimio Martín, 312. <<

[93] Ángel del Río, *Poeta en Nueva York*, 16. <<

[94] Declaraciones de Philip Cummings al autor, Woodstock, Vermont, 4 abril 1986. <<

[95] *Ibid.* <<

[96] *Ibid.* Véase también Adams, 97-114, para la estancia de Lorca en Vermont. <<

[97] *E*, II, 130-131. <<

[98] Véase nota 94. <<

[99] *Ibid.* <<

[100] Testimonio de Philip Cummings recogido por Schwartz, 52. <<

[101] Declaraciones de Philip Cummings al autor, lago Eden, Vermont, 5 abril 1986. <<

[102] *Ibid.* <<

[103] Cummings, «August in Eden», 162-163. Traducimos del inglés. <<

[104] *Ibid.*, 155-156. <<

[105] Cummings, «Corrected Chronology», 2. <<

[106] *OC*, I, 1131. <<

[107] *Ibid.* <<

[108] *Ibid.* <<

[109] Véase nota 101. <<

[110] Schwartz, 51; Eisenberg, «Editor's Note», 11; Adams, 107-108; véase nota 101, *Ibid.* <<

[111] Véase nota 101, *ibid.* <<

[112] Esta traducción fue publicada por primera vez por Eisenberg (véase bibliografía, sección 1). <<

[113] *E*, II, 129-130. Fotografía del original, *FGLNY*, 25. <<

[114] Carta de Philip Cummings al autor, 15 marzo 1986. <<

[115] *Ibid.*, 4 mayo 1986. <<

[116] García Lorca, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, edición crítica de Eutimio Martín, 249, 252. <<

[117] *OC*, I, 1132. <<

[118] El borrador fue reproducido por Marinello en facsímil en *García Lorca en Cuba*, [40]. <<

[119] *Ibid.* <<

[120] García Lorca, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, edición crítica de Eutimio Martín, 200. <<

[121] *OC*, I, 373. <<

[122] En este breve análisis seguimos de cerca el comentario de Sahuquillo, 251-252. Para Predmore (edición española, 100-107) no cabe duda de que en este poema se trata de la angustia del poeta ante el hecho de ser homosexual en una sociedad sexualmente represiva. <<

[123] García Lorca, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, edición crítica de Eutimio Martín, 267. <<

[124] García Lorca, *El público y Comedia sin título*, 45-53. <<

[125] Declaraciones al autor de Luis Rosales, Madrid, 25 mayo 1985. <<

[126] García Lorca, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, edición de Eutimio Martín, 298-299. <<

[127] Declaraciones de Philip Cummings al autor, lago Eden, Vermont, 5 abril 1986. <<

[128] Eisenberg, «*Poeta en Nueva York*»: *historia y problemas de un texto de Lorca*, 180-181, n. 155. <<

[129] Carta de Philip Cummings a Eisenberg, fechada 21 octubre 1974, *ibíd.* <<

[130] Eisenberg, «A Chronology», 237-238. <<

[131] Ángel del Río, *Poeta en Nueva York*, 16-17. <<

[132] Ángel del Río publicó dos en su estudio sobre Lorca (1940), 226 y 228, y otras cuatro en «Fotografías de Federico García Lorca»; Maurer reproduce siete, *FGLNY*, 26-29. <<

[133] *FGLNY*, 29. <<

[134] Salazar, «In memoriam. Federico García Lorca», 30. <<

[135] Ángel del Río (1940), 199. <<

[136] *FGLNY*, 67. <<

[137] *Ibíd.*, 72. <<

[138] Ángel del Río, *Poeta en Nueva York*, 17. <<

[139] García Lorca, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, edición de Eutimio Martín, 181. <<

[140] Eisenberg, «Cuatro pesquisas», 11-12. <<

[141] Véase nota 139, *ibíd.*, p. 182. <<

[142] *Ibíd.*, 194. <<

[143] Ángel del Río, *Poeta en Nueva York*, 43. <<

[144] Eisenberg, «Cuatro pesquisas», 11-12. <<

[145] Ángel del Río, *Poeta en Nueva York*, 43. <<

[146] «Un poeta en Nueva York», *OC*, I, 1131. <<

[147] García Lorca, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, edición crítica de Eutimio Martín, 194. <<

[148] *Ibid.*, 191-193. <<

[149] *OC*, I, 1130-1132. <<

[150] Ángel del Río, *Poeta en Nueva York*, 44. <<

[151] *OC*, I, 877-878. <<

[152] Véase nota 147, pp. 288-289. <<

[153] Ángel del Río, *Poeta en Nueva York*, 17. <<

[154] *Ibid.* <<

[155] *E*, II, 134. <<

[156] *FGLNY*, 78. <<

[157] *FGLNY*, 67; Eisenberg, «A Chronology», 238. <<

[158] *FGLNY*, 67. <<

[159] Onís, *Antología*, 1101. <<

[160] Rius, 159. <<

[161] *Ibid.*, 156. <<

[162] *Ibid.*, «Advertencia preliminar». <<

[163] *Ibid.*, 160. <<



[164] *Ibíd.*, 161. <<

[165] *Ibíd.* <<

[166] *Ibíd.* <<

[167] León Felipe, *Obras completas*, 418. <<

[168] *Ibíd.*, 414. <<

[169] Eisenberg, «Lorca en Nueva York», 21-22. <<

[170] *FGLNY*, 61. <<

[171] *E*, II, 133. <<

[172] *Ibíd.*, 134. <<

[173] Maurer, *FGLNY*, 12. <<

[174] Martínez Nadal, *Federico García Lorca. Autógrafos*, I, XXXV y n. 16. <<

[175] *Ibíd.*, 242-245. <<

[176] Véase, más arriba, pp. 87-88. <<

[177] El manuscrito de la *Oda al Santísimo Sacrificio del Sacramento* se encuentra en el archivo de la Fundación García Lorca. La sección final lleva la fecha de 17 de septiembre de 1929, último día que Lorca pasa con Ángel del Río en Shandaken antes de ir a casa de Federico de Onís. <<

[178] García Lorca, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, edición crítica de Eutimio Martín, 221-225. <<

[179] Véase, más arriba, pp. 599-600. <<

[180] Sobre este dibujo, véase el discreto análisis de Mario Hernández, «Un dibujo de Lorca: autorretrato en Nueva York», con alguna de cuyas hipótesis discrepamos. <<

[181] Los dos primeros dibujos se reproducen en Oppenheimer, [núms. 53 y 54], 98 y 99, y en Federico García Lorca, *Dibujos* [núms. 170 y 171], 176-177. El tercer

dibujo se reproduce en Pomès, «Une visite à Federico García Lorca», 1, y García Lorca, *Dibujos*, [n.º 68], 175. <<

[182] Oppenheimer, pp. 45 [n.º C13] y 48 [n.º C15]; Federico García Lorca, *Dibujos*, [núms. 159, 164 y 173], 168, 173 y 178. <<

[183] Por ejemplo, recuérdense los «arañazos rojos hechos con miradas» y «espumas de rojos claveles» de «Elegía», fechada 1918 (OC, I, 39-41), o el apóstrofe al chopo muerto, de 1920: «Hoy estás abatido / bajo el cielo de agosto / como yo bajo el cielo / de mi espíritu rojo» («In memoriam», OC, I, 223). <<

[184] Véase el espléndido trabajo de Mario Hernández, «Ronda de autorretratos con animal fabuloso y análisis de dos dibujos neoyorquinos», en Federico García Lorca, *Dibujos*, 85-115. <<

[185] Larrea, «Asesinado por el cielo», 252. <<

[186] Crow, 47. <<

[187] *Ibid.*, 5. <<

[188] *Ibid.*, *pássim*. <<

[189] *Ibid.*, 12-13; OC, I, 1167-1168. <<

[190] Bussell Thompson y Walsh, 1. <<

[191] Adams, 122. Traducimos del inglés. <<

[192] Bussell Thompson y Walsh, 1. <<

[193] Solana, «Federico García Lorca», *Alhambra*, Nueva York, n.º 3 (agosto 1929), 24; Federico García Lorca, «Ballads» [«Ballad of Preciosa and the Wind» y «Ballad of the Black Sorrow», sin nombre del traductor], *ibid.*, 25. <<

[194] Bussell Thompson y Walsh, 12. <<

[195] Para el tema de los marineros en la obra de Lorca, Cernuda, Prados, Dalí, Gil-Albert, etc., véase Sahuquillo, 103-112. <<

[196] OC, I, 1288, 1297, 1298, 1299, 1309, 1322; *Dibujos*, núms. 161, 177, 188, 189,

266-3, etc. <<

[197] García Lorca, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, edición crítica de Eutimio Martín, 168-169. <<

[198] Bussell Thompson y Walsh, 12. <<

[199] Véase nota 197, *ibid.*, 296-297. <<

[200] Para un agudo, si breve, comentario sobre este poema, véase Sahuquillo, 132. <<

[201] Para los recuerdos neoyorquinos de Dámaso Alonso, véase Gibson, *Un irlandés en España*, 138, y Dámaso Alonso, «Federico García Lorca y la expresión de lo español», 275. <<

[202] Carta de Lorca a Rubio Sacristán citada por Maurer, *FGLNY*, 11. <<

[203] Declaraciones de José Antonio Rubio Sacristán al autor, Madrid, 19 febrero 1979, 16 y 20 octubre 1986. <<

[204] *FGLNY*, 61-62. <<

[205] *Ibid.*, 81-82. <<

[206] *Ibid.*, 82. <<

[207] *OC*, I, 1129. <<

[208] Suero, «Crónica de un día de barco», *OC*, II, 978. <<

[209] García Lorca, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, edición crítica de Eutimio Martín, 159. <<

[210] *Ibid.*, 159 nota. <<

[211] *Ibid.*, 229-230. <<

[212] García de Valdeavellano, 48; S. [Adolfo Salazar], «La vida musical. Un crítico norteamericano en Europa. I. La vida musical en los Estados Unidos», *El Sol*, Madrid (21 junio 1929), 8. Acompaña el artículo una excelente caricatura de Olin

Downes por Bagaría. <<

[213] Brickell, «A Spanish Poet in New York», 390-391. <<

[214] Adams, 124; véanse también Brickell, *ibid.*, 391, y *FGLNY*, 85-86. <<

[215] *FGLNY*, 86. <<

[216] García Lorca, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, edición crítica de Eutimio Martín, 212. <<

[217] *E*, II, 133. <<

[218] Gibson, *Un irlandés en España*, 138. <<

[219] Dámaso Alonso, «Federico García Lorca y la expresión de lo español», 275. <<

[220] *La Prensa*, Nueva York (4 enero 1930), 6. <<

[221] *Ibid.* (10 febrero 1930), 5. <<

[222] *Ibid.* (15 febrero 1930), 5. <<

[223] *El Sol*, Madrid (20 septiembre 1929), 8. <<

[224] *FGLNY*, 80. <<

[225] *Ibid.*, nota de Maurer. <<

[226] Crow, 3 <<

[227] Diers, 33-34; carta a sus padres, primera semana de noviembre de 1929, *FGLNY*, 82, nota de Maurer, 83, n. 4; carta a Lorca de María Antonia Rivas Mercado desde Los Ángeles, 20 diciembre 1929, en *AFGL*. <<

[228] Diers, 34. <<

[229] Al final de las publicaciones del Instituto de las Españas en Estados Unidos, que dirigía Federico de Onís, se anunciaba que los «miembros activos» del instituto tenían derecho a recibir, con su suscripción, una de las revistas siguientes: *Revista de Filología Española*, *La Gaceta Literaria* y *The Romanic Review*. Ello demuestra

la importancia que se daba a la revista madrileña. <<

[230] El guión de *Un Chien andalou* se publicó en la revista belga *Variétés* (15 julio 1929); *Revue du Cinéma*, París, n.º 5 (noviembre 1929); *La Révolution Surréaliste*, París (15 diciembre 1929), 34-37. <<

[231] Juan Piqueras, «Boletín del Cineclub», *La Gaceta Literaria*, Madrid, n.º 72 (15 diciembre 1929), 5. <<

[232] Buñuel, entrevista de 1980 citada por Sánchez Vidal, introducción a Buñuel, *Obra literaria*, 32. <<

[233] Diers, 34. Traducimos del inglés. <<

[234] García Lorca, *Viaje a la luna (guión cinematográfico)*, edición e introducción de Marie Laffranque, Braad Editions, Loubressac, 1980. <<

[235] Laffranque, «Equivocar el camino...», 90. Traducimos del francés. <<

[236] *Ibid.* <<

[237] OC (1986), II, 1143. <<

[238] García Lorca, *Dibujos* [n.º 158], 167, con comentario de Mario Hernández. <<

[239] *Ibid.* [n.º 159], 168. <<

[240] FGLNY, 59. <<

[241] *Ibid.*, 69. <<

[242] *Ibid.*, 78. <<

[243] *Ibid.*, 78, n. 7. <<

[244] *Ibid.*, 79. <<

[245] Ángel del Río, *Poeta en Nueva York*, 17. <<

[246] Adams, 124. <<

[247] Brickell, «A Spanish Poet in New York», 392; *FGLNY*, 84, n. 4. <<

[248] Maurer, «El teatro», en *FGLNY*, 133-141. <<

[249] Suero, «“La Barraca” de García Lorca». <<

[250] Maurer, «El teatro», en *FGLNY*, 134-136. <<

[251] *Ibid.*, 136. <<

[252] *Ibid.* <<

[253] Declaración de Ernesto da Cal al autor, Lisboa, 26 julio 1986. <<

[254] *FGLNY*, 80. <<

[255] Rodolfo Gil Benumeya, «Estampa de García Lorca», *La Gaceta Literaria*, Madrid (15 enero 1931). Reproducida en *OC*, II, 938-941. <<

[256] Citado por Maurer, «El teatro», en *FGLNY*, 137. <<

[257] *FGLNY*, 58. <<

[258] *Ibid.*, p. 60, n. 6, y Maurer, «El teatro», en *FGLNY*, 137-138. <<

[259] Maurer, «El teatro», *ibid.*, 139. <<

[260] «Charlando con García Lorca», *Crítica*, Buenos Aires (15 noviembre 1933). Entrevista recogida por Mario Hernández en su edición de *Bodas de sangre*, 212-214. <<

[261] *FGLNY*, 86. <<

[262] «Notas escolares», *La Prensa*, Nueva York (14 enero 1930), 4. <<

[263] Para las fechas de los poemas, véase García Lorca, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, edición crítica de Eutimio Martín, 165, 269, 181, 267 y 216, respectivamente. <<

[264] *La Prensa*, Nueva York (16, 18, 21 enero, 5, 10 febrero 1930). <<

[265] Entrevista del autor con Andrés Segovia, en Gibson, *Un irlandés en España*,

182-184. <<

[266] Eisenberg, «Lorca en Nueva York», 22; entrevista del autor con José Rubio Sacristán, Madrid, 21 octubre 1986. <<

[267] Entrevista del autor con José Gudiol, Barcelona (5 julio 1985). Gudiol publicó en la *Gazeta de Vich*, a partir de julio de 1930, cuarenta artículos sobre su estancia en Nueva York. <<

[268] Eisenberg, «Lorca en Nueva York», 23-25; Anderson, «García Lorca at Vassar College. Two Unpublished Letters». <<

[269] *Heraldo de Madrid* (6 noviembre 1929), p. 7. <<

[270] *La Prensa*, Nueva York (7 febrero 1930). <<

[271] «Federico García Lorca en el homenaje que le tributó Columbia University», *La Prensa*, Nueva York (12 febrero 1930), 4. Reseña exhumada por Eisenberg, «Lorca en Nueva York», 26-29, y «Dos conferencias lorquianas», *Papeles de son Armadans*, n.º 79 (1975), 197-212. <<

[272] Adams, 133. <<

[273] Eisenberg, «Un texto lorquiano descubierto en Nueva York», 134; *La Prensa*, Nueva York (3 marzo 1930), 4 y 5. <<

[274] Elena de la Torre, «Notas neoyorquinas. Un gran poeta», *Diario de la Marina*, La Habana (30 marzo 1930), sección 2.0, 18. <<

[275] *La Prensa*, Nueva York (14 febrero 1930), 1. <<

[276] *Ibid.* (22 febrero 1930), 5. <<

[277] *Ibid.* (25 febrero 1930), 4. <<

[278] *Ibid.* (28 enero 1930), 4. <<

[279] *Ibid.* (7 marzo 1930), 4. <<

[280] *Ibid.*, «La Habana se prepara para recibir a Federico García Lorca». Según el mismo periódico, Lorca «ha estado seis meses en Nueva York estudiando las

costumbres y el pueblo americano y haciendo excursiones a Harlem». <<

<sup>[281]</sup> *Ibid.* (7 marzo 1930), 3, para la salida de *la Argentinita*; *ibid.* (8 marzo), 3, para la de Ignacio Sánchez Mejías. Para los divertidos comentarios de Andrés Segovia acerca de la travesía, véase Gibson, *Un irlandés en España*, 182-184. Según éstos, el diestro estaba preocupado por si acaso su familia se hubiera enterado de que había acompañado a *la Argentinita* a Nueva York. La bailarina se quedó en la ciudad varias semanas más, como así consta en *La Prensa*, Nueva York (21, 22, 30 marzo 1930, etc.). <<

<sup>[282]</sup> Carta de Ángel del Río a Lorca, fechada en Noche Vieja de 1931, conservada en AFGL y citada por Maurer en *FGLNY*, 14. <<

<sup>[283]</sup> Declaraciones al autor de José Antonio Rubio Sacristán, Madrid, 21 octubre 1986. <<

<sup>[284]</sup> «Barcos llegados ayer», *Diario de la Marina*, La Habana (8 marzo 1930), 24; «Los que llegaron en el *Cuba*», *ibid.* <<

<sup>[285]</sup> Elena de la Torre, «Notas neoyorquinas. Un gran poeta», *Diario de la Marina*, La Habana (30 marzo 1930), 18. <<



## Notas capítulo 24

[1] Carta de Lorca a sus padres desde Cuba, *FGLNY*, 90. <<

[2] *OC*, I, 1133. <<

[3] «Barcos llegados ayer», *Diario de la Marina*, La Habana (8 marzo 1930), 24; «Los que llegaron en el *Cuba*», *ibíd.* <<

[4] *OC*, I, 1134. <<

[5] Alberti, «Encuentro en la Nueva España con Bernal Díaz del Castillo», *El Sol*, Madrid (15 marzo 1936), 5. <<

[6] Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, 68. <<

[7] *Ibíd.* <<

[8] Rafael Suárez Solís, «Entre paréntesis. Federico García Lorca», *Diario de la Marina*, La Habana (7 marzo 1930), 68. <<

[9] *Ibíd.* <<

[10] «García Lorca», 1930. *Revista de Avance*, La Habana (15 marzo 1930), 95. <<

[11] *Diario Español*, La Habana (8 marzo 1930); 2; *Diario de la Marina*, La Habana (8 marzo 1930), 24. <<

[12] Suero, «Crónica de un día de barco con el autor de *Bodas de sangre*». <<

[13] Quevedo [16]. <<

[14] La información sobre el matrimonio Quevedo procede de Dobos, «Nuevos datos sobre el viaje de Federico García Lorca a Cuba en el año 1930», 397-398. <<

[15] Quevedo, [17-18]. <<

[16] Prensa habanera, *pássim*; Eisenberg, «A Chronology...», 244-247; Juan Marinello, «Las conferencias de García Lorca en la Hispano-Cubana de Cultura»,

1930. *Revista de Avance*, La Habana (15 abril 1930), 127. <<

[17] Quevedo, [18]. <<

[18] *FGLNY*, 89-90. <<

[19] José María Chacón y Calvo, «Lorca, poeta tradicional», 1930. *Revista de Avance*, La Habana (15 abril 1930), 101-102. <<

[20] Carta, fechada 14 de septiembre de 1929, conservada en AFGL. <<

[21] «La conferencia de García Lorca», *Diario de la Marina*, La Habana (9 abril 1930), 5; Obdulio A. García, «Sobre la mecánica de la poesía, habló García Lorca en Cienfuegos», *ibid.* (6 junio 1930), 20; Roque Barreiro, «Lorca en Cienfuegos». <<

[22] «Un poeta granadino. García Lorca triunfa en Norteamérica y en Cuba», *El Defensor de Granada* (8 mayo 1930), 1. <<

[23] Palacio, «Una tarde con la viuda de Prokofiev», 32. <<

[24] Quevedo, *pássim*. <<

[25] E, II, 111. <<

[26] Véase, más arriba, p. 623. <<

[27] *Diario de Cuba*, Santiago de Cuba, anunció, el 5 de abril, p. 6, la conferencia («El poeta García Lorca»); *Ibid.*, 6 de abril, 1 («En la Hispano-Cubana de Cultura») se dio cuenta del acto al que no había podido llegar el poeta debido a «razones de tiempo que habían sido imprevistas». Max Henríquez Ureña habló, ante el decepcionado auditorio, de la obra de Lorca. <<

[28] Entrevista con Quevedo, en Dobos, *Documentación del viaje de Federico García Lorca por Cuba en el año 1930*, 47-48. <<

[29] AFGL. <<

[30] Conversación telefónica del autor con Lydia Cabrera, 6 diciembre 1986. <<

[31] Novo, 202. <<

[32] Véase nota 30. <<

[33] Dobos, *Documentación del viaje de Federico García Lorca por Cuba en el año 1930*, 30-31; ocho de estos sones se dieron a conocer el 20 de abril de 1930 en la sección literaria del *Diario de la Marina*, [6]. <<

[34] Salazar, «In memoriam. El mito de Caimito», 24. <<

[35] *Musicalia*, La Habana, n.º 11 (abril-mayo 1930), 43-44. <<

[36] Dobos, «Nuevos datos...», 404. <<

[37] Marinello, «García Lorca en Cuba», 18-19. <<

[38] Cabrera Infante, «Lorca hace llover en La Habana», 245. <<

[39] Auclair, *Enfances et mort de Garcia Lorca*, 430. <<

[40] Nydia Sarabia, «Cuando García Lorca estuvo en Santiago», 58. <<

[41] Sabourín, 2. <<

[42] Roa, «Federico García Lorca, poeta y soldado de la libertad», 43-44. <<

[43] Sabourín, 2. <<

[44] *Ibíd.* <<

[45] El ejemplar del *Primer romancero gitano* dedicado a Solís fue a parar a un rastro, siendo comprado, según versión recogida por Dobos (*Documentación...*, 87), por la poetisa Rafaela Tornés de Carbonell. El libro se incluyó en la magna exposición de dibujos de García Lorca celebrada en España en 1986-1987 (véase García Lorca, *Dibujos*, 206-210). <<

[46] Quevedo, [31-32]. <<

[47] Citada por Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, 249. <<

[48] Entrevista del autor con Dulce María Loynaz, La Habana, 27 abril 1987. <<

[49] *Ibíd.* <<

[50] Palabras de Dulce María Loynaz pronunciadas en enero de 1950 con motivo del polémico recibimiento en la Academia Nacional de Artes y Letras de los poetas españoles Luis Rosales, Leopoldo Panero, Agustín de Foxá y Antonio Zubiare. Véase Dulce María Loynaz, «Presentación de cuatro poetas españoles». <<

[51] Marinello, «García Lorca en Cuba», 16. <<

[52] Juan Ramón Jiménez, «Dulce María Loynaz (1937)», en *Españoles de tres mundos*, 195-196. Esta cita, 196. <<

[53] Entrevista del autor con Dulce María Loynaz, La Habana, 27 abril 1987. <<

[54] «El recuerdo de Flor», en Bianchi Ross, «Federico en Cuba», p. 30. <<

[55] *Ibid.* <<

[56] Rivero, «Mis recuerdos de Lorca», 55. <<

[57] Dulce María Loynaz, «Yo no destruí el manuscrito de “El público”». <<

[58] Declaraciones de Dulce María Loynaz al autor, La Habana, 27 abril 1987. <<

[59] *Ibid.*, 54. <<

[60] Véase nota 52. <<

[61] Rivero, 54-55; declaraciones al autor de Dulce María Loynaz, La Habana, 27 abril 1987. <<

[62] Declaraciones de Dulce María Loynaz al autor, La Habana, 27 abril 1987. <<

[63] *Ibid.* <<

[64] Salazar, «In Memoriam. Federico en La Habana», 31. <<

[65] Cardoza y Aragón, *El río*, 328. <<

[66] *Ibid.* <<

[67] *Ibíd.*, 350. <<

[68] *Ibíd.*, 351. <<

[69] *Ibíd.* <<

[70] *Ibíd.*, 352. <<

[71] *Ibíd.*, 352-353. <<

[72] *Ibíd.*, 353; véase también Cardoza y Aragón, entrevista con Gaudry y Olivares, 61. <<

[73] *Ibíd.*; declaraciones de Dulce María Loynaz al autor, La Habana, 27 abril 1987; según Antonio Quevedo, en Dobos, *Documentación del viaje de Federico García Lorca por Cuba en el año 1930*, 97, se trataba de un «grano malo» que llevaba Lorca en la espalda. <<

[74] Cardoza y Aragón, «Federico García Lorca». <<

[75] Cabrera Infante, «Lorca hace llover en La Habana», 247-248. <<

[76] Anécdota relatada al autor, independientemente, por varias personas en La Habana. <<

[77] *Ibíd.* <<

[78] Declaraciones al autor de la segunda mujer de Pérez de la Riva, Sara Fidelzeit, que detenta los documentos mencionados, La Habana, 25 abril 1987. <<

[79] *El público*, Seix Barral, 75. <<

[80] *FGLNY*, 78. <<

[81] *E*, II, 134. <<

[82] Ángel del Río, *Poeta en Nueva York*, 17. <<

[83] *El público*, 155, 159. <<

[84] García Lorca, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, edición crítica de Eutimio Martín, 229. <<

[85] García Lorca, *Autógrafos. II. El público*, edición facsímil de Martínez Nadal, 8-40. <<

[86] Martínez Nadal, «Guía al lector de “El público”», 175. <<

[87] Paulino Masip, «“Caracol” en la Sala Rex. “Un sueño de la razón”, de Cipriano Rivas Cherif», *Heraldo de Madrid* (7 enero 1929), 6. <<

[88] Declaraciones al autor de José Jiménez Rosado, Madrid, 22 marzo 1987. <<

[89] E. Díez-Canedo, «Sala Rex. “Orfeo”, de Jean Cocteau», *El Sol*, Madrid (20 diciembre 1928), 3. <<

[90] *El público*, 103. <<

[91] Se trataba del riguroso estreno en España de la obra, terminada en 1926 y montada aquel año en París. Para el estreno de «Caracol», véanse, además de las reseñas mencionadas en notas anteriores, J. G. O. [Juan González Olmedilla], «Las tardes de la Sala Rex. Poesía y drama de hoy. Estreno de “Orfeo”, de Cocteau», *Heraldo de Madrid* (20 diciembre 1928), 5, y Arturo Mori, «El teatro de arte de “Caracol”. Estreno de “Orfeo”, de Cocteau, traducción de Corpus Barga», *El Liberal*, Madrid (20 diciembre 1928), 3. Según Olmedilla, «Los espectadores atendieron la representación con sincera curiosidad, en un silencio profundo, que duró hora y media». Carlos Morla Lynch, amigo de Cocteau, estuvo en el estreno (Morla Lynch, 476). <<

[92] Véase nota 89. <<

[93] Cocteau, *Orphée*, 38. <<

[94] Véase Millán, 25. <<

[95] García Pintado, «19 motivos para amar lo imposible», 8-10. <<

[96] Fernández-Montesinos García, 104. <<

[97] OC, II, 6. <<

[98] *El público*, Seix Barral, 1978, 153. <<

[99] *Ibid.*, 51. <<

[100] *Ibid.*, 234. <<

[101] *El público*, 141-143 <<

[102] Véanse *OC*, I, dibujos núms. 2, 45; García Lorca, *Dibujos*, núms. 99, 100, 106, 115, 131, 181, 196, 225.2. <<

[103] André Belamich, análisis de *El público* que acompaña su traducción de la obra en el segundo tomo de las *Oeuvres complètes* de Lorca, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), París, en prensa. <<

[104] *El público*, 105-107. <<

[105] García Lorca, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, edición crítica de Eutimio Martín, 118. <<

[106] *El público*, 145. <<

[107] *Ibid.*, 69. <<

[108] *Ibid.*, 133. <<

[109] *Ibid.*, 127. <<

[110] *Ibid.*, p. 111. Según nos informa Moisés Pérez Coterillo, Alejo Carpentier se refirió a la Dominga de los negritos en una conferencia pronunciada en La Habana y de la cual existe una película que no hemos podido ver. <<

[111] *El público*, 65. <<

[112] Declaraciones de Dulce María Loynaz al autor, grabadas en magnetófono, La Habana, 27 abril 1987. <<

[113] Manuscrito de la oda reproducida en facsímil, con transcripción, por Martínez Nadal, en García Lorca, *Autógrafos*, 1, 204-217. <<

[114] *Ibid.*, 210-211. <<

[115] *Ibid.* <<

[116] *Ibid.* <<

[117] *El público*, 57-59. <<

[118] Rivas Cherif, «Pasión y drama del gran Federico», 27 enero 1957, 1. <<

[119] García Lorca, *Oda a Walt Whitman*, Alcancía, México, 1933. <<

[120] Para la cita de la carta de José Caballero, véase Maurer, «De la correspondencia de García Lorca: datos inéditos sobre la transmisión de su obra», 80; la carta de Adriano del Valle, escrita en papel con membrete de la revista onubense *Papel de Aleluyas*, está fechada 22 de julio de 1934 y se encuentra asimismo en AFGL. <<

[121] Véase Gibson, *El asesinato de Federico García Lorca*, 14 y 327-331. <<

[122] [Emilio Roig de Leuchsenring], «Habladurías por “El Curioso Parlanchín”. Federico García Lorca, poeta ipotrocasmio». <<

[123] Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, pie de ilustración n.º [32]. <<

[124] «Del Puerto... El Alfonso XIII», *Diario Español*, La Habana (17 mayo 1930), 9. Según Eisenberg, «A Chronology of Lorca's Visit to New York and Cuba», 248, las conferencias se pronunciaron el 22 y 26 de mayo y el 2, 5 y 6 de junio. <<

[125] Antonio Quevedo, [23]. <<

[126] «Conferencias de García Maroto en la Hispanocubana. Hoy llegará el insigne pintor», *Diario de la Marina*, La Habana (28 abril 1930), 1. <<

[127] De estas cartas nos han hablado María Teresa Babin, a quien se las mostró en México el propio Salazar; Emilio Casares Rodicio, por su parte, nos ha asegurado que en el archivo de Salazar en México no queda rastro de las cartas. <<

[128] Salazar, «In memoriam. Federico en Cuba», 30. <<

[129] García Lorca, *Poeta en Nueva York y Tierra y luna*, edición crítica de Eutimio Martín, 181. <<

[130] Salazar, «In memoriam. Federico en Cuba», 30. <<

[131] Marinello, «García Lorca, gracia y muerte», 18-19. <<



[132] «Comida de “1930”», 1930. *Revista de Avance*, La Habana (15 junio 1930), 192. <<

[133] «Los que embarcarán», *Diario de la Marina*, La Habana (12 junio 1930), 13. La lista incluye el nombre de «Federico García», pero no el de Adolfo Salazar; billete de Lorca, con fecha 12 de junio de 1930, en AFGL. <<

[134] «El recuerdo de Flor», en Bianchi Ross, «Federico en Cuba», 30; Bianchi Ross, «Federico García Lorca. Su último día en Cuba», 60; Rivero, 55; declaraciones de Dulce María Loynaz al autor, La Habana, 27 abril 1987. <<

[135] Quevedo, [38-39]. <<

[136] Declaraciones de Dulce María Loynaz al autor, La Habana, 27 abril 1987. <<

[137] Marinello, «García Lorca en Cuba», 15. <<

[138] Roa «Federico García Lorca, poeta y soldado de la libertad», 44. <<

[139] Carta de María Muñoz de Quevedo a Vicenta Lorca, fechada 6 de mayo de 1930. AFGL. <<

[140] Dobos, *Documentación del viaje...*, 17; parte de la carta citada, en Marinello, 15, y Bianchi Ross, «Federico García Lorca, su último día en La Habana», 61. <<

[141] «Noticias marítimas», *La Prensa*, Nueva York (18 junio 1930), 8; «Llegada de pasajeros. “Manuel Arnús”», *ibíd.* (19 junio 1930), 8. Entre la lista de pasajeros figura el nombre de «F. García», aunque no el de Adolfo Salazar. <<

[142] Adams, 137. <<

[143] El telegrama se conserva en el Seminario de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico. Véase Eisenberg, «A Chronology of Lorca’s Visit to New York and Cuba», 249. <<

[144] Salazar, «*La casa de Bernarda Alba*»; Brickell, «A Spanish Poet in New York», 394-395; Adams, 137. Las versiones no concuerdan del todo. Según Brickell, les acompañó al barco una tal Jenny Balou y estaba presente Mildred Adams. <<

[145] Mildred Adams, 137. <<

[146] Salazar, «*La casa de Bernarda Alba*». <<

[147] Declaraciones de Isabel García Lorca al autor, Madrid, 28 junio 1987. <<

## Notas capítulo 25

<sup>[1]</sup> «García Lorca», *El Defensor de Granada* (2 julio 1930), 1; «Regreso de García Lorca», *El Noticiero Granadino* (4 julio 1930), 3. <<

<sup>[2]</sup> «Agasajo a García Lorca», *El Noticiero Granadino* (15 julio 1930), 1; «En honor de García Lorca», *El Defensor de Granada* (15 julio 1930), 1. <<

<sup>[3]</sup> Declaración de Isabel García Lorca al autor, Madrid, 1983. <<

<sup>[4]</sup> «Nota biográfica», en Fernando de los Ríos, *El sentido humanista del socialismo*, edición de Elías Díaz, Castalia, Madrid, 1976, 52; para el «Pacto de San Sebastián», véase Cabanellas, I, 161-162; Jackson, 24; Indalecio Prieto, *Convulsiones*, I, 55-56. <<

<sup>[5]</sup> AFGL. <<

<sup>[6]</sup> Vázquez Ocaña, 269-270. <<

<sup>[7]</sup> Declaraciones al autor de José Luis Cano, Madrid, 29 enero 1986. <<

<sup>[8]</sup> Pérez Ferrero, «Voces de desembarque. Veinte minutos de paseo con Federico García Lorca». <<

<sup>[9]</sup> Martínez Nadal, «Lo que yo sé de *El público*», en García Lorca, *El público y Comedia sin título*, 22. <<

<sup>[10]</sup> *Heraldo de Madrid* (septiembre a diciembre de 1930), *pássim*; declaraciones al autor de Philip Cummings, Vermont, abril de 1986. <<

<sup>[11]</sup> E. D.-C. [Enrique Díez-Canedo], «Español. *La calle*, de Elmer L. Rice, traducción de Juan Chabas», *El Sol*, Madrid (15 noviembre 1930), 6. <<

<sup>[12]</sup> «Sección de rumores», *Heraldo de Madrid* (5 diciembre 1930), 7 («así subtitula su autor “La zapatera prodigiosa”»). <<

<sup>[13]</sup> «Ateneo Guipuzcoano. Conferencia vanguardista de Federico García Lorca», *La Voz de Guipúzcoa*, San Sebastián (5 diciembre 1930), 9; «Ateneo Guipuzcoano. Hoy es la conferencia de Federico García Lorca», *ibíd.* (6 diciembre

1930), 2; «En el Ateneo. Una conferencia de García Lorca», *ibíd.* (7 diciembre 1930), 7; declaraciones al autor de Rafael Santos Torroella, Madrid, febrero de 1986. <<

<sup>[14]</sup> «Ateneo Obrero. La gran conferencia de hoy», *El Noroeste*, Gijón (14 diciembre 1930), 2; «Una conferencia sobre el “cante jondo” del poeta García Lorca», *Ahora*, Madrid (16 diciembre 1930), 14. <<

<sup>[15]</sup> Para un resumen de lo ocurrido en Madrid, véase Cabanellas, I, 167-168. <<

<sup>[16]</sup> «Antes del estreno. Hablando con Federico García Lorca», *La Libertad*, Madrid (24 diciembre 1930), 9. Declaraciones recuperadas por Christopher Maurer en *García Lorca Review*, Nueva York, VII (1979), 102-103. <<

<sup>[17]</sup> E. D.-C. [Enrique Díez-Canedo], «Espectáculo de “El Caracol”: *La zapatera prodigiosa*, de F. García Lorca; *El príncipe, la princesa y el destino*, diálogo de la China medieval», *El Sol*, Madrid (26 diciembre 1930), 4. <<

<sup>[18]</sup> «Español. Nueva salida del “Caracol”, dirigido por Rivas Cherif, su creador, y con el concurso eminente de Margarita Xirgu», *La Libertad*, Madrid (25 diciembre 1930), 4. <<

<sup>[19]</sup> Véase nota 17. <<

<sup>[20]</sup> J. G. Olmedilla, «En el Español, ayer tarde. Una función experimental del teatro “Caracol”», *Heraldo de Madrid* (25 diciembre 1930), 7. <<

<sup>[21]</sup> Luis París, «Un estreno en el Español», *El Imparcial*, Madrid (26 diciembre 1930), 4. <<

<sup>[22]</sup> Cartelera del *Heraldo de Madrid* para estas semanas. <<

<sup>[23]</sup> Guillermo Díaz-Plaja, «Romanticismo y actualidad del teatro lorquiano», *Heraldo de Madrid* (13 enero 1931), 5; mismo autor, «García Lorca», *Mirador*, Barcelona (15 enero 1931), 4. <<

<sup>[24]</sup> Francisco Madrid, «Conversación a 1.800 metros de altura. Propósitos de Margarita Xirgu», *Heraldo de Madrid* (8 septiembre 1930), 7. <<

<sup>[25]</sup> «En la Alhambra. Se representa el auto de Calderón *El gran teatro del mundo*. La fiesta alcanzó un enorme éxito artístico», *El Defensor de Granada* (29 junio 1927), 1

y 3. <<

<sup>[26]</sup> «Un estreno de García Lorca. *La zapatera prodigiosa* en el teatro Español», *El Defensor de Granada* (27 diciembre 1930), 1. <<

<sup>[27]</sup> Rodolfo Gil Benumeya, «Estampa de García Lorca», *La Gaceta Literaria*, Madrid (15 enero 1931). Entrevista recogida en *OC*, II, 938-941. <<

<sup>[28]</sup> E. Díez-Canedo, «El teatro. Fontalba. “Anna Christie”, de Eugene O’Neill, traducción de Isabel O. de Palencia», *El Sol*, Madrid (21 enero 1931), 12. <<

<sup>[29]</sup> Cartelera cinematográfica del *Heraldo de Madrid* correspondiente a estas fechas. <<

<sup>[30]</sup> E. Díez-Canedo, «Español. “Fuente escondida”, de Eduardo Marquina», *El Sol*, Madrid (18 enero 1931), 12. <<

<sup>[31]</sup> «En honor de Eduardo Marquina», *Heraldo de Madrid* (6 febrero 1931), 6. <<

<sup>[32]</sup> Alberti, *La arboleda perdida*, 309 <<

<sup>[33]</sup> Alberti, *El hombre deshabitado*, en *Teatro*, 7-49. <<

<sup>[34]</sup> J. G. O. [Juan G. Olmedilla], «Anoche en La Zarzuela. El estreno de “El hombre deshabitado”, de Rafael Alberti», *Heraldo de Madrid* (27 febrero 1930), 5; C. S., «Ver, oír y callar. La batalla de anoche fue ganada por el autor», *ibíd.* Según el mismo Alberti, lo que gritó fue: «¡Viva el exterminio! ¡Muera la podredumbre de la actual escena española!» (*La arboleda perdida*, 309). <<

<sup>[35]</sup> Alberti, *La arboleda perdida*, 309. <<

<sup>[36]</sup> M. P. F. [Miguel Pérez Ferrero], «Anoche en la Zarzuela. Voces de escena y de fuera de la escena en el homenaje a María Teresa Montoya», *Heraldo de Madrid* (6 marzo 1931), 5. <<

<sup>[37]</sup> Juan G. Olmedilla, «Al acabar la temporada. Las relaciones teatrales hispanoargentinas, según el matrimonio Reforzo-Membrives», *Heraldo de Madrid* (28 marzo 1931), 7. <<

<sup>[38]</sup> *Ibíd.* <<

[39] Entrevista del autor con Pilar López, Madrid, 16 octubre 1986. <<

[40] S. [Adolfo Salazar], «Discos. La Voz de su Amo. – Un cancionero viviente». <<

[41] *E*, II, 140. <<

[42] Carta de Jorge Guillén a Lorca, fechada 7 junio 1931, en Oxford. AFGL. <<

[43] Guerra da Cal, «Federico García Lorca (1898-1936)», 194. <<

[44] Pomès, «Une Visite à Federico García Lorca». Para una reproducción del dibujo, véase García Lorca, *Dibujos*, n.º 177, p. 180. <<

[45] Morla Lynch, 54. <<

[46] Declaración de Martínez Nadal a Marcelle Auclair, recogida por ésta en su libro, edición francesa, 261-262; edición mexicana, 228-229. <<

[47] Vega Díaz, «Una anécdota del poeta en la calle». <<

## Notas capítulo 26

[1] Pérez Galán, *pássim*. <<

[2] *Ibíd.* <<

[3] *Ibíd.* <<

[4] Jackson, 48. <<

[5] *Ibíd.*, 52. <<

[6] *Ibíd.*, 49-51. <<

[7] V. S., «Estudiantes de la F.U.E. se echarán a los caminos con “La Barraca”. Un carromato como el de Lope de Rueda. Teatro clásico gratuito por las plazas de los pueblos», *El Sol*, Madrid (2 diciembre 1931), 1. Le agradezco a mi amigo el doctor Nigel Dennis el haberme mandado en 1983 una fotocopia de esta entrevista, todavía hoy no recogida en las *Obras completas* de Aguilar. El primer investigador en referirse a ella ha sido Antonio Campoamor, «La Barraca y su primera salida por los caminos de España» (véase bibliografía). <<

[8] *E*, II, 142-143. <<

[9] Eugenio Montes, «Poema del “cante jondo”», *El Sol*, Madrid (18 julio 1931), 2. <<

[10] Sebastià Gasch, «Un libre de García Lorca. “Poema del cante jondo”», *Mirador*, Barcelona (20 agosto 1931), 6. <<

[11] «Federico García Lorca y su libro “New York”», en «Micrófono», *Heraldo de Madrid* (12 febrero 1931), 8. <<

[12] Preámbulo del decreto citado en «Patronato de Misiones Pedagógicas», *Residencia. Revista de la Residencia de Estudiantes*, Madrid, vol. IV, n.º 1 (febrero 1933), 1-2. <<

[13] *Ibíd.* <<

[14] Noticia transmitida por Isabel García Lorca a Mario Hernández. Véase comentario de éste a una carta de Lorca a Encarnación López Júlvez, *Trece de nieve*, Madrid, 2.ª época, núms. 1-2 (1976), 66. <<

[15] «Micrófono», *Heraldo de Madrid* (2 julio 1931), 9. <<

[16] *E*, II, 142-143. <<

[17] Facsímil publicado en «El poeta y sus borradores. Autógrafos inéditos de Federico García Lorca», *El pez y la serpiente*, Managua, n.º 2 (1961), 24. <<

[18] Edición facsímil de *Así que pasen cinco años* publicada por Rafael Martínez Nadal (véase bibliografía), 214. <<

[19] José S. Serna, «Charla amable con Federico García Lorca...», *Heraldo de Madrid* (11 julio 1933). Entrevista recogida en *OC*, II, 960-963; esta cita, 962. <<

[20] «Llegó anoche Federico García Lorca», *La Nación*, Buenos Aires, 14 octubre 1933. Entrevista recogida en *OC*, II, 989-993; esta cita, 992. <<

[21] *Granell*, 10. <<

[22] *OC*, II, 409-410. <<

[23] *Ibid.*, 235. <<

[24] *Ibid.*, 397. <<

[25] *Binding*, 147. <<

[26] *OC*, II, 396. <<

[27] *Ibid.*, 417-418. <<

[28] *Ibid.*, 401. <<

[29] *Ibid.*, 374. <<

[30] *Ibid.*, 442. <<

[31] *Ibid.*, I, 143-144. <<



[32] *Ibíd.*, II, 438. <<

[33] García Lorca, *Suites*, edición de André Belamich, 102-108. <<

[34] *OC*, II, 391. <<

[35] *Ibíd.*, 369. <<

[36] *Ibíd.*, 438. <<

[37] García Lorca, *Suites*, edición de André Belamich, 67. <<

[38] *OC*, II, 419. <<

[39] García Lorca, *Suites*, edición de André Belamich, 198-199. <<

[40] *OC*, II, 412. <<

[41] *Ibíd.*, I, 39-41. <<

[42] García Lorca, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, edición crítica de Eutimio Martín, 171. Para la fecha del poema, *ibíd.*, 170. <<

[43] *OC*, II, 425. <<

[44] Reminiscencias de la canción de la «pájara pinta», que sirve de fondo al diálogo del Niño y del Gato muertos (*OC*, I, 385), ya han aparecido en el poema «Balada triste» de 1918 y en *Mariana Pineda* (*OC*, I, 27-28, y II, 165). <<

[45] Martínez Nadal, «estudio» a su edición facsímil de *Así que pasen cinco años*, 247. <<

[46] *OC*, II, 393. <<

[47] *E*, II, 143. <<

[48] *Ibíd.*, 144. <<

[49] Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, 23. <<

[50] «Canción para la luna», *Libro de poemas*, en *OC*, I, 57. <<

[51] García Lorca, *Alocución al pueblo de Fuentevaqueros*, edición facsímil, transcripción de Manuel Fernández-Montesinos y Andrés Soria Olmedo, preliminar de éste, Granada, 1986, recogida en *OC* (1986), III, 420-433. En nuestro primer tomo fechamos incorrectamente esta alocución, siguiendo a Francisco García Lorca. <<

[52] Morla Lynch, 77. <<

[53] *Ibíd.*, 105-112. <<

[54] *Ibíd.*, 90-92. <<

[55] García Lorca, *Teatro inconcluso*, 344-345. <<

[56] Rivas Cherif, «Romance de la bestia hermosa, sobre un tema inédito de Federico García Lorca», dos folios a máquina sin fecha cuya copia nos ha facilitado amablemente el hijo del célebre hombre de teatro, don Enrique de Rivas. <<

[57] Rivas Cherif, «Poesía y drama del gran Federico» (27 enero 1956), 3. <<

[58] Altolaguirre, «Nuestro teatro», 36. <<

[59] Vidarte, *Las Cortes Constituyentes*, 194. <<

[60] *Ibíd.*, 191. <<

[61] *Ibíd.*, 192. <<

[62] *Ibíd.*, 195. <<

[63] Véase, más arriba, pp. 488-489. <<

[64] Morla Lynch, 127-128; últimos dos versos suplidos por Ernesto Guerra da Cal. <<

[65] Emilio Garrigues, 104. <<

[66] Entrevista del autor con Arturo Sáenz de la Calzada, Madrid, 3 mayo 1983. <<

[67] *Ibíd.* <<

[68] *Ibíd.*, y entrevista del autor con Pedro Miguel González Quijano, Madrid, 11 mayo 1983. <<

[69] Declaraciones al autor de Vicente Aleixandre, Madrid, 26 abril 1982. <<

[70] Emilio Garrigues, 104; entrevista del autor con Pedro Miguel González Quijano, Madrid, 11 mayo 1983. <<

[71] Declaraciones al autor de Modesto Higuera, Madrid, 31 enero 1981. <<

[72] Sáenz de la Calzada, «*La Barraca*». *Teatro Universitario*, 184. <<

[73] *Ibíd.*, 184-185. <<

[74] J. Pérez-Doménech, «Hablan los jóvenes autores. Eduardo Ugarte dice que el teatro actual es de pura receta», *El Imparcial*, Madrid (2 mayo 1933), 4. Entrevista recogida por nosotros en *La Pluma*, Madrid, 2.<sup>a</sup> época, n.º 8 (1982), 114-117. <<

[75] O. Ramírez, «Teatro para el pueblo», *La Nación*, Buenos Aires (28 enero 1934). Entrevista recogida en *OC*, II, 1013-1015. <<

[76] Sáenz de la Calzada, «*La Barraca*». *Teatro Universitario*, 185. <<

[77] Declaraciones al autor de Pedro Miguel González Quijano, Madrid, 11 mayo 1983. <<

[78] Véase nota 7. <<

[79] Testimonio de Laura de los Ríos en un acto de supervivientes de La Barraca celebrado en el Club de Amigos de la Unesco, Madrid, 15 enero 1979, al cual asistimos. <<

[80] José Luis Tapia, «Romance del Federico», *Gracia y Justicia*, Madrid (23 enero 1932), 10. <<

[81] Rafael Alberti, «Farsas primitivas y modernas. Los cómicos de la legua y La Barraca de los estudiantes de España», *El Sol*, Madrid (20 enero 1932), 1. <<

[82] «Gran mundo democrático», *Gracia y Justicia*, Madrid (12 marzo 1932), 11. <<

<sup>[83]</sup> «Programa y presupuesto de Instrucción Pública. Magnífico discurso de don Fernando de los Ríos», *El Liberal*, Madrid (25 marzo 1932), 11. <<

<sup>[84]</sup> Declaraciones al autor de María del Carmen García Lasgoity, Madrid, 4 diciembre 1980. <<

<sup>[85]</sup> Declaraciones al autor de Arturo Ruiz-Castillo, Huelva, 12 diciembre 1982. <<

<sup>[86]</sup> Véase nota 75. <<

<sup>[87]</sup> Texto publicado en facsímil por Sáenz de la Calzada, «*La Barraca*». *Teatro Universitario*, frente a la p. 124, y recogido en *OC*, I, 1192-1194. <<

<sup>[88]</sup> Emilio Garrigues, 109. <<

<sup>[89]</sup> Declaraciones al autor de Luis Sáenz de la Calzada, León, 31 julio 1986. <<

<sup>[90]</sup> Véase nota 85. <<

<sup>[91]</sup> *OC*, II, IX. <<

<sup>[92]</sup> Manuscrito reproducido en facsímil por Sáenz de la Calzada, «*La Barraca*». *Teatro Universitario*, entre pp. 124 y 125. <<

<sup>[93]</sup> Declaraciones de varios «barracos» durante un coloquio, en el que participó el autor, Granada, Auditorio Manuel de Falla, 10 octubre 1982. <<

<sup>[94]</sup> Declaraciones al autor de Pedro Miguel González Quijano, Madrid, 11 mayo 1983. <<

<sup>[95]</sup> *Ibid.*; precisiones confirmadas en nuestras conversaciones con otros «barracos»: María del Carmen García Lasgoity, Luis Ruiz-Salinas, Luis Sáenz de la Calzada, etc. <<

## Notas capítulo 27

[1] Morla Lynch, 276-277. <<

[2] Declaraciones al autor de varios «barracos», especialmente de María del Carmen García Lasgoity, Modesto Higuera, Pedro Miguel González Quijano y Arturo Ruiz-Castillo, Madrid, 1978-1987. <<

[3] «“La Barraca” inaugura su actuación en Burgo de Osma», *Noticiero de Soria* (11 julio 1932), 3; «La Barraca, en Burgo de Osma. El Teatro Universitario que creara D. Fernando de los Ríos», *Luz*, Madrid (12 julio 1932), 7. <<

[4] *Ibid.* <<

[5] V. de la S. [Víctor de la Serna], «“El poeta en Nueva York”. Conferencia y lectura de versos de Federico García Lorca en la Residencia», *El Sol*, Madrid (17 marzo 1932), 8. <<

[6] García Lorca, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, edición de Eutimio Martín, 305-307; esta cita, 306. <<

[7] Declaraciones de Emilia Llanos a Agustín Penón, Granada, junio 1955. AAP. <<

[8] García Lorca, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, edición crítica de Eutimio Martín, p. 316. <<

[9] Fernández-Montesinos García, 54-55. <<

[10] Morla Lynch, 208-210. <<

[11] OC, I, 964. <<

[12] Véase, más arriba, p. 342 (programa de la fiesta de Reyes Magos); Onís, «Lorca, folklorista»; Martínez Barbeito, «García Lorca, poeta gallego». <<

[13] Conversaciones del autor con Jesús Bal y Gay, Madrid, 25 mayo 1982, y con Ernesto Guerra da Cal, en Lisboa y por teléfono, 1985-1987; Landeira Yrago, *Federico García Lorca y Galicia*, 126-127; Guerra da Cal, «Quem foi Serafim Serro». <<

[14] García Lorca, «La imagen poética en don Luis de Góngora», en *Conferencias*, edición de Christopher Maurer, 93. <<

[15] OC, I, 1087. <<

[16] Juan Marinello, *Contemporáneos*, La Habana, vol. I, 2.<sup>a</sup> ed., 1976. Referencia en Landeira, *Viaje al sueño del agua*, 32 y n. 35. <<

[17] Otero Pedrayo, 324-326. <<

[18] OC, I, 1105. <<

[19] Solapa del libro de Ernesto Guerra da Cal, *Futuro inmemorial (Manual de velhice para principiantes)*, Libraria Sa Da Costa Editora, Lisboa, 1985. <<

[20] Conversación telefónica con Ernesto Guerra da Cal (en Lisboa), Madrid, 7 diciembre 1984. <<

[21] *Ibíd.* <<

[22] *Ibíd.* <<

[23] Conversación telefónica con Ernesto Guerra da Cal (en Lisboa), 17 octubre 1985. <<

[24] Morla Lynch, 340. <<

[25] *Ibíd.*, 451. <<

[26] Bernardo Moure Cuadrado, «Federico García Lorca, en Compostela», y carta del señor Moure Cuadrado al autor, 29 mayo 1985. <<

[27] Martínez Barbeito, «García Lorca, poeta gallego». <<

[28] OC, I, 566. <<

[29] *El Eco de Santiago* (9 mayo 1932). Citamos de Franco Grande y Landeira Yrago, «Cronología gallega de Federico García Lorca», 12. <<

[30] *Faro de Vigo* (12 mayo 1932). Para la cita, misma fuente de la nota 29; la noticia fue recogida también por *El Pueblo Gallego, Vigo* (14 mayo 1932): «Su visita a

esta última ciudad [Santiago], parece que tendrá muy gratas derivaciones, pues tan genial poeta se propone escribir un poema sobre asuntos gallegos». <<

<sup>[31]</sup> Referencias de la prensa local recogidas por Franco Grande y Landeira Yrago, «Cronología gallega de Federico García Lorca», 12; Landeira Yrago, *Federico García Lorca y Galicia*, 63. <<

<sup>[32]</sup> Martínez Barbeito, «García Lorca, poeta gallego»; conversación telefónica del autor con el señor Martínez Barbeito (en La Coruña), 18 septiembre 1985. Luis Manteiga creía recordar en 1936 que Lorca había entregado en *Santiago*, para su publicación en la revista *Yunque* de Lugo, su primer poema gallego, «Santiago lonxe do sol», es decir, «Madrigal a la ciudad de Santiago». Creemos que Manteiga se confundió, cosa fácil, además, toda vez que pocos meses después volvió a ver al poeta, esta vez en Lugo, fecha en que Lorca sí entrega el poema a dicha revista. Además, de haber entregado Lorca el poema en mayo, es inconcebible que se hubiera tardado tanto en publicarlo (Luis Manteiga, «Seis poemas galegos», *Heraldo de Galicia*, Orense (3 febrero 1936), reseña amablemente facilitada por nuestro amigo José Landeira Yrago). <<

<sup>[33]</sup> Martínez Barbeito, «García Lorca, poeta gallego». <<

<sup>[34]</sup> Morla Lynch, 249; declaraciones telefónicas de Ernesto Guerra da Cal al autor, desde Lisboa, 4 enero 1986. <<

<sup>[35]</sup> Declaraciones telefónicas de Ernesto Guerra da Cal al autor, desde Lisboa, 4 enero 1986. <<

<sup>[36]</sup> *Ibíd.* <<

<sup>[37]</sup> *OC*, I, 561. <<

<sup>[38]</sup> Véase nota 35. <<

<sup>[39]</sup> Sobre la visita de Fernando de los Ríos a Soria, véanse los siguientes comentarios aparecidos en la prensa soriana: «Don Fernando de los Ríos, a Soria», *Noticiero de Soria* (16 mayo 1932), 3; «El viaje del ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes», *La Voz de Soria* (17 mayo 1932), 3; «La Instrucción Pública en Soria», *El Avisador Numantino*, Soria (18 mayo 1932), 1; Pedro Chico, «La Instrucción Pública en Soria», *El Avisador Numantino*, Soria (21 mayo 1932), 2; «El Ministro de Instrucción Pública en nuestra provincia», *Noticiero de Soria* (23 mayo 1932), 2; «El Ministro de Instrucción Pública en Soria», *El Avisador Numantino*, Soria (15 mayo

1932), 2; «Viaje del Ministro de Instrucción Pública a San Leonardo, Soria y Torrearévalo», *El Porvenir Castellano*, Soria (26 mayo 1932), 2. Véanse también Martínez Laseca, «Un sendero hacia el pueblo», y Campoamor, «La Barraca y su primera salida por los caminos de España». <<

[40] Viaje relatado por Morla Lynch, 216-229. <<

[41] *OC*, II, 936. <<

[42] Carta al autor de Luis Domínguez Guilarte, Salamanca, 12 enero 1966. <<

[43] *E*, I, 94. <<

[44] Arciniegas, «Federico García Lorca». Todavía no se ha podido localizar aquella reseña del prolífico Unamuno, cuyo recorte el poeta mostró a varias personas. <<

[45] Morla, 260-262. <<

[46] Martínez Nadal, «Don Miguel de Unamuno. Dos viñetas», 43-44. <<

[47] Unamuno, «Comentario. Orillas del Manzanares», *El Sol*, Madrid (10 junio 1932), 1. <<

[48] Laffranque, «Bases cronológicas», 434. <<

[49] «Elegía a María Blanchard», en *OC*, I, 1093. <<

[50] Samuel Ros, «Ecos de sociedad. Marcha nupcial», *Heraldo de Madrid* (9 junio 1932), 7. <<

[51] Morla Lynch, 265-269. <<

[52] Véase nota 50. <<

[53] Alexandre, «Héroé», introducción a la bella edición facsímil de *Héroé* publicada en 1977 por Topos Verlag AG, Vaduz-Liechtenstein. <<

[54] Copia de la partida de matrimonio de Emilio Aladrén y Eleanore Dove, conservada en Somerset House, Londres. El matrimonio se celebró en la iglesia católica de Saint Charles, Church Road, South Gosforth, Northumberland. El



nombre completo de Aladrén reza en el documento: Emilio Ángel Julián Jesús de Praga Aladrén del Perojo. Le agradezco a mi amigo Anthony Watson el haberme conseguido este documento en Somerset House. <<

<sup>[55]</sup> Véase, más arriba, p. 693. <<

<sup>[56]</sup> Le debo a mi amigo José Caballero esta información acerca de los otros expositores, así como una fotocopia del catálogo de la exposición. <<

<sup>[57]</sup> Breves puntualizaciones de Mario Hernández acerca de los dibujos, en paradero desconocido, en García Lorca, *Dibujos*, 247, n. 1 (Hernández omite señalar que el del dibujo «Parque» tampoco parece conocerse). <<

<sup>[58]</sup> Reproducción del dibujo en García Lorca, *Dibujos*, [n.º 158], 167. En el mismo catálogo se reproducen «San Cristóbal» ([n.º 175], 179) y «Bailarina Española» ([n.º 180], 181). <<

<sup>[59]</sup> A. Rodríguez Contreras, «Sobre una exposición en el Ateneo...», *Diario de Huelva* (26 junio 1932), 1; F, «En el Ateneo Popular. Exposición de arte nuevo (?», *ibíd.* (29 junio 1932), 1; Constancio Laurel, «La exposición de dibujos en el Ateneo Popular», *ibíd.* (1 julio 1932), 1; A. Rodríguez Contreras, «Sobre una Exposición en el Ateneo Popular. Un experimento comparativo», *ibíd.* (2 julio 1932), 1; F, «En el Ateneo Popular. Gran Exposición de Arte (contestando a un artículo)», *ibíd.* (5 julio 1932), 1; José Caballero, «En el Ateneo Popular. La Exposición del Ateneo Popular. (Para “Constancio Laurel”», *ibíd.* (7 julio 1932), 3; Constancio Laurel, «La Exposición del Ateneo (a Pepe Caballero)», *ibíd.* (9 julio 1932), 3. <<

<sup>[60]</sup> *E*, II, 155. <<

## Notas capítulo 28

[1] Morla Lynch, 276-277. <<

[2] Declaraciones al autor de varios «barracos», especialmente de María del Carmen García Lasgoity, Modesto Higuera, Pedro Miguel González Quijano y Arturo Ruiz-Castillo, Madrid, 1978-1987. <<

[3] «“La Barraca” inaugura su actuación en Burgo de Osma», *Noticiero de Soria* (11 julio 1932), 3; «La Barraca, en Burgo de Osma. El Teatro Universitario que creara D. Fernando de los Ríos», *Luz*, Madrid (12 julio 1932), 7. <<

[4] *Ibíd.* <<

[5] *Noticiero de Soria* (11 julio 1932), 3; «Labor cultural. La Barraca de las Misiones», *La Libertad*, Madrid (27 julio 1932), 8. <<

[6] Guillén, «Federico en persona», en García Lorca, *OC*, I, XLV. <<

[7] «Teatro Universitario. “La Barraca”», *La Voz de Soria* (12 julio 1932), 2; declaraciones al autor de María del Carmen García Lasgoity, Madrid, 4 diciembre 1980. <<

[8] Machado, *Obras completas*, 156. <<

[9] «El ensayo de “La Barraca” estudiantil. En busca del teatro español», *Luz*, Madrid (25 julio 1932), 9. <<

[10] Declaraciones de María del Carmen García Lasgoity al autor, Madrid, 4 diciembre 1980. <<

[11] «Teatro Universitario. “La Barraca”», *El Porvenir Castellano*, Soria (14 julio 1932), 3; «Teatro Universitario. “La Barraca”», *Noticiero de Soria* (14 julio 1932), 3; «La Barraca Universitaria en Soria», *La Voz de Soria* (15 julio 1932), 2. <<

[12] «Teatro Universitario. “La Barraca”», *El Porvenir Castellano*, Soria (14 julio 1932), 3. <<

[13] C., «Muy lamentable. Lo ocurrido ayer», *El Avisador Numantino*, Soria (16

julio 1932), 3. <<

[14] *Ibíd.* <<

[15] *Ibíd.* <<

[16] Declaraciones al autor de María del Carmen García Lasgoity, Madrid, 4 diciembre 1980, y de Pedro Miguel González Quijano, Madrid, 11 mayo 1983. <<

[17] Declaraciones al autor de Pedro Miguel González Quijano, Madrid, 11 mayo 1983. <<

[18] *Ibíd.*; declaraciones al autor de Santiago Ontañón, Madrid, 21 julio 1980. <<

[19] Garrigues, «Al teatro con Federico García Lorca», 110; declaraciones del mismo al autor, Madrid, 12 noviembre 1985. <<

[20] C., «Muy lamentable. Lo ocurrido ayer», *El Avisador Numantino*, Soria (16 julio 1932), 3; «Lamentable espectáculo», *Noticiero de Soria* (18 julio 1932), 3; «Dos palabras. Sobre lo de San Juan de Duero», *La Voz de Soria* (19 julio 1932), 2; «Teatro Universitario. “La Barraca”», *El Porvenir Castellano*, Soria (21 julio 1932), 2. <<

[21] Cipriano Rivas Cherif, «Apuntaciones. Por el Teatro Dramático Nacional», *El Sol*, Madrid (22 julio 1932), 3. <<

[22] Jackson, 68-73. <<

[23] Sobre la clausura de *El Debate*, véase el editorial de *El Sol*, Madrid (26 marzo 1932). El gran diario liberal desaprobaba la acción del Gobierno al cerrar, aunque fuera temporalmente, la prensa de la oposición. <<

[24] Jackson, 435. <<

[25] «El ensayo de “La Barraca” estudiantil. En busca del teatro español», *Luz*, Madrid (25 julio 1932), 9; «Don Fernando de los Ríos en Almazán», *Noticiero de Soria* (18 julio 1932), 3; Hidalgo de Cisneros, II, 36. <<

[26] Véase nota anterior, *Luz*. <<

[27] Dámaso Alonso, «Federico García Lorca y la expresión de lo español», 263. <<

[28] García Lorca, «Al pueblo de Almazán. Alocución previa a una representación de “La Barraca”», en *OC*, I, 1190. <<

[29] E. M. B. [Enrique Moreno Báez], «“La Barraca”. Entrevista con su director, Federico García Lorca», *Revista de la Universidad Internacional*, Santander, I (1933). Recogida en *OC*, II, 968-973; esta cita, 969. <<

[30] «“La Barraca”, entidad formada por los estudiantes de la Universidad de Madrid, quiere informar al pueblo de Soria...», *El Avisador Numantino*, Soria (16 julio 1932), 3. <<

[31] Lanz, «Misioneros del Arte. “La Barraca”». <<

[32] Declaraciones al autor de María del Carmen García Lasgoity, presente en la camioneta en que viajaba el poeta, Madrid, 4 diciembre 1980. <<

[33] Declaraciones al autor de Pedro Miguel González Quijano, presente en el momento del accidente y hermano del estudiante lesionado, Madrid, 11 mayo 1983. <<

[34] Antonio Agraz, «El Teatro Universitario. La primera salida». <<

[35] *Ibid.*; reminiscencias de María del Carmen García Lasgoity, en Sáenz de la Calzada, «La Barraca». *Teatro Universitario*, 166; García de Valdeavellano, «Un educador humanista», 48. <<

[36] «La silueta de la semana. Federico García Lora [sic] o cualquiera se equivoca», *Gracia y Justicia*, Madrid (23 julio 1932), 10. <<

[37] «El carro de Téspis», *Gracia y Justicia*, Madrid (23 julio 1932), 13. <<

[38] Acerca de Manuel Delgado Barreto y el fascismo, véase Gibson, *En busca de José Antonio*, 43 ss. <<

[39] Garrigues, «Al teatro con Federico García Lorca», 107. <<

[40] Antonio Agraz, «El Teatro Universitario. La primera salida». <<

[41] Declaraciones al autor de Isabel García Lorca, Madrid, 4 octubre 1978. <<

[42] Francisco García Lorca, 334. <<

[43] Alfredo Mario Ferreiro, «García Lorca en Montevideo», artículo exhumado y reproducido por Andrew A. Anderson, «García Lorca en Montevideo...», 154-161; esta cita, 156. <<

[44] Hernández, en su edición de *Bodas de sangre*, 222. <<

[45] Nicolás González-Deleito, «Federico García Lorca y el teatro de hoy. La poesía dramática como obra perdurable. Romanticismo, naturalismo, modernismo... El autor de "Yerma" y el teatro romántico. Un día siempre nuevo en una vida de renovación», *Escena*, Madrid (mayo 1935). Entrevista recogida en *OC*, II, 1044-1048; esta cita, 1047. <<

[46] «Crimen desarrollado en circunstancias misteriosas», *ABC*, Madrid (25 julio 1928), 22; «Detalles del crimen desarrollado en circunstancias misteriosas», *ibíd.* (26 julio), 19; «Detalles del crimen desarrollado en circunstancias misteriosas», *ibíd.* (27 julio), 22; «Se aclara el misterio del crimen de la cortijada de Níjar», *ibíd.* (28 julio), 21. *El Sol* sólo se refirió al suceso en un reportaje, no muy amplio, publicado el 26 de julio («El crimen de Almería. Detalles del misterioso suceso del cortijo El Fraile»). *La Libertad*, que en estos momentos se ocupaba del sensacional caso del asesino de mujeres en Marsella, apenas prestó atención al crimen de Níjar. *El Liberal* lo cubrió más ampliamente (25, 26, 28 julio), pero fue, sin duda alguna, el *Heraldo de Madrid* el periódico que, con corresponsal propio, siguió más de cerca y con más acopio de detalles el caso (24, 25, 26, 27, 28, 30 julio). <<

[47] «Trágico final de una boda», *El Defensor de Granada* (25 julio 1928), 2. Hernández reproduce el reportaje en su edición de *Bodas de sangre*, 29. <<

[48] No hemos podido consultar *El Noticiero Granadino* correspondiente a estas fechas; «Trágico suceso en Níjar», *Gaceta del Sur*, Granada (25 julio 1928); «El crimen de Níjar», *ibíd.* (27 julio 1928). <<

[49] Francisco García Lorca, citado por Hernández en su edición de *Bodas de sangre*, 27-28. <<

[50] «Un drama de codicia y de amor. Las figuras del crimen de Níjar», *Nuevo Mundo*, Madrid (3 agosto 1928), sin página; *Mundo Gráfico*, Madrid (8 agosto 1928), sin página; *OC*, II, 837. <<

[51] «Epílogo de un crimen de romance andaluz. El rapto de Frasquita por Curro Montes ha originado una muerte, un caso de locura, otro de enfermedad grave, el dolor de tres familias y... bastante literatura», *Heraldo de Madrid* (30 julio

1928), 11. <<

[52] «Un crimen de romance andaluz. El hermano del novio burlado confiesa que mató a Curro Montes en defensa propia», *Heraldo de Madrid* (27 julio 1928), 15. <<

[53] Véase nota 51. <<

[54] Malefakis, 129-130. <<

[55] *OC*, II, 583, 590. <<

[56] Véase nota 52. <<

[57] Véase nota 51. <<

[58] *OC*, II, 583. <<

[59] «Un crimen de romance andaluz. ¿Sería el hermano del novio burlado el enmascarado que mató a Curro Montes? La versión más aceptable del trágico suceso desarrollado en un cortijo de Almería», *Heraldo de Madrid* (26 julio 1928), 15. <<

[60] Véase nota 52. <<

[61] *OC*, II, 647-648. <<

[62] «Un crimen de romance andaluz. La prometida de Casimiro estaba enamoradísima de su primo y raptor Curro Montes», *Heraldo de Madrid* (28 julio 1928), 15. <<

[63] *OC*, II, 648-649. <<

[64] Véase nota 52. <<

[65] Sobre el símbolo del caballo en Lorca, véase Martínez Nadal, «El caballo en la obra de García Lorca», en «*El público*». *Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, 202-237. <<

[66] Véase nota 59. <<

[67] OC, II, 591, 594. <<

[68] *Ibíd.*, 633. <<

[69] *Ibíd.*, 660. <<

[70] Véase nota 62. <<

[71] OC, II, 599. <<

[72] *Ibíd.*, 588. <<

[73] Hernández, introducción a su edición de *Bodas de sangre*, 32. <<

[74] Josephs y Caballero, en la introducción a su edición de *Bodas de sangre*, 69.  
<<

[75] *Heraldo de Madrid* (26 julio 1928). Véase nota 59. <<

[76] *Heraldo de Madrid* (30 julio 1928). Véase nota 51. <<

[77] *El Defensor de Granada* (25 julio 1928). Citado por Hernández en su introducción a *Bodas de sangre*, 29. <<

[78] El simbolismo de la navaja sacrificial (cuchillo, puñal) en la obra de Lorca ha sido magistralmente analizado por Ángel Álvarez de Miranda en su estudio sobre las conexiones del mundo lorquiano con las religiones arcaicas (véase bibliografía). <<

[79] Ramos Espejo, «Los protagonistas del suceso “Bodas de sangre” viven en el campo de Níjar», *Cuadernos del Mediodía*, Granada (suplemento de *El Día de Granada*), 4 octubre 1985, 16-17. Veinte años antes, José-Jesús L. Morales publicó una versión completa del romance: «Vive todavía la protagonista de “Bodas de sangre”. García Lorca tomó de la crónica de sucesos el tema de su tragedia», *Blanco y Negro*, Madrid, n.º 2.701 (8 febrero 1964), sin paginación. Véase también Valls Guzmán, «Ficción y realidad en la génesis de “Bodas de sangre”». <<

[80] Luengo, «Conversación de Federico García Lorca». <<

[81] Sobre el «hecho poético» lorquiano, véase pp. 595-596. <<

<sup>[82]</sup> Acerca de la actitud de Lorca hacia estos autores, véanse los comentarios de Hernández en la introducción a su edición de *Bodas de sangre*, 22-23. <<

<sup>[83]</sup> José R. Luna, «La vida de García Lorca, poeta», *Crítica*, Buenos Aires (10 marzo 1934). Entrevista recogida en *OC*, II, 1019-1025; esta cita, 1021. <<

<sup>[84]</sup> Declaraciones al autor de Miguel Cerón, Granada, 27 diciembre 1965 (véase pp. 327-328); véase Synge, bibliografía. <<

<sup>[85]</sup> Martínez Nadal, introducción a su edición de Lorca, *Poems*, The Dolphin Book Co., Londres, 1939, VIII. <<

<sup>[86]</sup> Declaraciones al autor de Modesto Higuera, Madrid, 31 enero 1981. <<

<sup>[87]</sup> José R. Serna, «Charla amable con Federico García Lorca», *Heraldo de Madrid* (11 julio 1933). Entrevista recogida en *OC*, II, 960-963. <<

<sup>[88]</sup> Synge, *Jinetes hacia el mar*, traducción de Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí, 52. <<

<sup>[89]</sup> *OC*, II, 658. <<

<sup>[90]</sup> Marcelle Auclair se refirió a la influencia de *Jinetes hacia el mar* sobre *Bodas de sangre* en *Enfances et mort de Garcia Lorca*, 301-304; véanse, además, los estudios de Chica Salas y Sainero Sánchez en la bibliografía. <<

<sup>[91]</sup> Proel [Ángel Lázaro], «Galería. Federico García Lorca», *La Voz*, Madrid (18 febrero 1935). Entrevista recogida en *OC*, II, 1039-1043; esta cita, 1041. <<

<sup>[92]</sup> Suero, «“La Barraca” de García Lorca», *OC*, II, 984. <<

<sup>[93]</sup> *OC*, II, 637. <<

<sup>[94]</sup> Franco Grande y Landeira Yrago, «Cronología gallega de Federico García Lorca», 16; conversaciones del autor con Gonzalo Menéndez Pidal, Madrid, 1985-1987. <<

<sup>[95]</sup> Para la cronología de la visita de La Barraca a Galicia, véase Franco Grande y Landeira Yrago, *ibid.*, 16-20; para la actuación de La Barraca en la Quintana, y la exclamación de Lorca, véase Landeira Yrago, *Federico García Lorca y Galicia*, 85-86; véanse también: «El Teatro Universitario “La Barraca” actuó el



domingo en el Fontán...», *Región*, Oviedo (6 septiembre 1932), 6, y Argüelles, «Itinerario asturiano de “La Barraca”». <<

[96] Custodio, «Recuerdo de “La Barraca”. Santillana del Mar y “Así que pasen 40 años”», 65. <<

[97] Declaraciones al autor de María del Carmen García Lasgoity, Madrid, 12 noviembre 1985. <<

[98] Bal y Gay, «Marginales. Tambor y pregón de “La Barraca”». Artículo reproducido en Landeira Yrago, *Viaje al sueño del agua*, 78-79. <<

[99] Morla Lynch, 285-287. <<

[100] Declaraciones al autor de Santiago Ontañón, presente en la lectura, Madrid, 21 julio 1980. <<

[101] «Sección de rumores», *Heraldo de Madrid* (22 septiembre 1932), 5. <<

[102] Declaraciones de Santiago Ontañón a Marcelle Auclair, reproducidas en el libro de ésta, *Enfances et mort de Garcia Lorca*, 313. <<

[103] Entrevista del autor con el doctor Juan Reforzo, Buenos Aires, 5 mayo 1987; Montero Alonso, *Vida de Eduardo Marquina*, 230-232; cartelera de *El Pueblo Vasco*, Bilbao, septiembre de 1932. <<

[104] Cartelera de *El Norte de Castilla*, Valladolid, para estos días. <<

[105] Entrevista con el doctor Reforzo en Villarejo, 127-128; entrevista del autor con el doctor Reforzo, Buenos Aires, 5 mayo 1987. <<

[106] Declaraciones de Santiago Ontañón a Marcelle Auclair, reproducidas por ésta en su libro *Enfances et mort de Garcia Lorca*, 313. Santiago Ontañón nos contó la misma anécdota, Madrid, 21 julio 1980. <<

[107] Fernando de la Milla, «Teatro. Retorna a la escena Josefina Díaz de Artigas». <<

[108] Pedro Massa, «Muy antiguo y muy moderno. El poeta García Lorca y su tragedia “Bodas de sangre”», *Crítica*, Madrid (9 abril 1933). Artículo-entrevista reproducido en *OC*, II, 958-959. <<

[109] Declaraciones al autor de Pedro Massa, Buenos Aires, 15 mayo 1987. <<

[110] «Sección de rumores», *Heraldo de Madrid* (19 octubre 1932), 8. <<

[111] N. de la F. [Narciso de la Fuente], «En Isabel la Católica. La agrupación universitaria “La Barraca” representa “La vida es sueño”», *El Defensor de Granada* (8 octubre 1932), 1; «El IV Centenario de nuestra Universidad. Un grandioso éxito de La Barraca. Una maravillosa actuación del teatro universitario», *El Noticiero Granadino* (8 octubre 1932), 1; I. V., «Debuta en Granada “La Barraca” universitaria», *Ideal*, Granada (8 octubre 1932), 4. <<

[112] «La Barraca, en la Alhambra», *El Noticiero Granadino* (8 octubre 1932), 1; declaraciones al autor de Eduardo Rodríguez Valdivieso, que acompañó a los «barracos» al Sacromonte, Granada, 3 junio 1981. <<

[113] «El IV Centenario de nuestra Universidad. Un grandioso éxito de La Barraca», *El Noticiero Granadino* (8 octubre 1932), 1. <<

[114] Declaraciones al autor de Arturo Sáenz de la Calzada, Madrid, 1 noviembre 1985. <<

[115] «La “Barraca” en Granada», *El Defensor de Granada* (9 octubre 1932), 1. <<

[116] «La función popular de La Barraca», *El Noticiero Granadino* (9 octubre 1932), 1; acerca de la presencia de Dolores, *la Colorina*, véase la nota de María del Carmen García Lasgoity en Sáenz de la Calzada, «La Barraca». *Teatro Universitario*, 166. <<

[117] Miguel Pérez Ferrero, «Teatro de hoy antiguo», *Heraldo de Madrid* (26 octubre 1932), 5. <<

[118] J. G. O. [Juan González Olmedilla], «Las novedades escénicas de ayer. El grupo La Barraca se presentó ayer en el paraninfo de la Universidad con el auto sacramental “La vida es sueño”», *Heraldo de Madrid* (26 octubre 1932), 5; M. P. F. [Miguel Pérez Ferrero], «Cervantes en la Universidad. Tres entremeses representados por el grupo universitario La Barraca...», *ibíd.* (27 octubre 1932), 5; M. Fernández Almagro, «Teatro universitario La Barraca...», *La Voz*, Madrid (28 octubre 1932); «La Barraca. Calderón en la Universidad», *El Sol*, Madrid (30 octubre 1932), 3; «En la Universidad. La Barraca», *La Libertad*, Madrid (1 noviembre 1932), 5. <<

[119] José María Salaverría, «El carro de la farándula», *La Vanguardia*, Barcelona (1 diciembre 1932). Entrevista reproducida en OC, II, 945-948. <<

[120] Para la visita a Pontevedra, véase Franco Grande y Landeira Yrago, «Cronología gallega de Federico García Lorca», 20-22; Landeira Yrago, *Federico García Lorca y Galicia*, 98-103. <<

[121] Franco Grande y Landeira Yrago, *ibíd.*, 22; Landeira Yrago, *Viaje al sueño del agua*, 13, reproduce en facsímil el recorte de *El Pueblo Gallego*, con la corrección manuscrita del poeta; el mismo autor reproduce, en *Federico García Lorca y Galicia*, 97, la página de *El Sol* (10 diciembre 1932, p. 2) donde se publicó el «Madrigal». <<

[122] Sobre la conferencia, véanse «Un poeta andalús al Ritz. Federico García Lorca», *La Publicitat*, Barcelona (16 diciembre 1932); «Ahir, al Ritz. Una conferència de F. García Lorca», *ibíd.* (17 diciembre 1932), 6; D.-P. [probablemente Guillermo Díaz-Plaja], «Conferencia Club. Federico García Lorca», *Mirador*, Barcelona (22 diciembre 1932), 8. <<

[123] Declaraciones al autor de Josep Vicenç Foix, en su casa de Sarrià, Barcelona, 31 octubre 1986. <<

[124] Agustí, *Ganas de hablar*, 77-78; Rodrigo, *García Lorca y Cataluña*, 295. <<

[125] Agustí, *ibíd.*, 77. <<

[126] Véase la p. 315. <<

[127] Declaraciones al autor de Josep Gudiol, Barcelona, 5 julio 1985; carta del mismo, 11 octubre 1985. <<

[128] Véase bibliografía. <<

[129] Díaz-Plaja, «García Lorca y su “Nueva York”». <<

[130] José Martín Díaz, «Postales de Barcelona. Los dos Federicos. Un triunfo de García Lorca», *El Defensor de Granada* (24 diciembre 1932), 1. <<

[131] Sobre la actuación de La Barraca en el teatro Español, hemos consultado la siguiente prensa madrileña del 20 de diciembre de 1932: E. Díez-Canedo, «Teatros. Español. La Barraca, teatro universitario», *El Sol*, 3; M. M. [Manuel Machado], «Los teatros. Español. Teatro Universitario “La Barraca”...», *La Libertad*,

4; B. G. de C. [Bernardo González de Candamo], «Una actuación de “La Barraca” en el teatro Español», *El Imparcial*, 2; A. E., «Español. Teatro universitario “La Barraca”», *Luz*, 6; A. M., «El Teatro Universitario, en el Español», *El Liberal*, 9; José Romero Cuesta, «En el Español. “La Barraca”», *Informaciones*, 10; «En el Español. Los estudiantes actores de “La Barraca”», *La Voz*, 3; J. de la C. [Jorge de la Cueva], «Español. Teatro universitario “La Barraca”», *El Debate*, 4; «Español: presentación del teatro universitario *La Barraca*», *ABC*, 45; «La vida teatral. Presentaciones. Español. “La Barraca”», *La Nación*, 9. <<

[132] «Antena literaria», *Gracia y Justicia*, Madrid (24 diciembre 1932), 10. <<

[133] J. Ferrándiz Torremocha, «De Arte. El teatro universitario “La Barraca”», *El Luchador*, Alicante (3 enero 1933), 1, artículo, que no hemos logrado consultar, citado por Marie Laffranque, «Federico García Lorca, déclarations et interviews oubliés», *Bulletin Hispanique*, Burdeos, LX (1958), 508-545; véanse también los recuerdos de María del Carmen García Lasgoity, en Sáenz de la Calzada, «*La Barraca*». *Teatro Universitario*, 166. <<

[134] Alardo Prats, «Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo. El poeta Federico García Lorca espera para el teatro la llegada de la luz de arriba, del paraíso... En cuanto los de arriba bajen al patio todo estará resuelto», *El Sol*, Madrid (15 diciembre 1932). Entrevista recogida en *OC*, II, 1032-1037; esta cita, 1037. <<

[135] *E*, II, 151-152, donde, por errata, se fecha «31 diciembre 1931». <<

[136] Para la visita a Murcia, véanse «Una representación de “La Barraca”», *La Verdad*, Murcia (4 enero 1933), 1, y Luis Romera de Neydos, «Apostillas. La Barraca Universitaria», *ibíd.* (5 enero 1933). <<

[137] Sobre el encuentro de Lorca y Miguel Hernández, véanse Ifach, «Federico y Miguel»; Díez de Revenga, «Federico García Lorca y Miguel Hernández, en Murcia», en *Revistas murcianas relacionadas con la Generación del 27*, 225-230, y *El teatro de Miguel Hernández*, 13-14. Para las cartas de Hernández a Lorca —se desconoce la primera—, véase Miguel Hernández, *Epistolario*, edición de Agustín Sánchez Vidal, 49-50 (10 abril 1933), y 51-52 (30 mayo 1933). <<

[138] *E*, II, 156-157. <<

[139] P, «Hernández Giner, Miguel. “Perito en lunas”. Ediciones Sureste. Murcia», *El Sol*, Madrid (6 junio 1933), 2. Según los especialistas en Hernández, se trata de Pedro Moulane Michelena. <<

<sup>[140]</sup> O. Ramírez, «Teatro para el pueblo», *La Nación*, Buenos Aires (28 enero 1934). Entrevista recogida en *OC*, II, 1012-1013; esta cita, 1013. <<

<sup>[141]</sup> Datos que computamos a la luz del imprescindible libro de Sáenz de la Calzada, «*La Barraca*». *Teatro Universitario*. <<

## Notas capítulo 29

[1] Cabanellas, I, 236-239; Preston, 140-142; «Medio siglo de la rebelión anarquista de Casas Viejas. Hambre, pasión y muerte», *Diario-16*, suplemento semanal, Madrid, n.º 69 (9 enero 1983). <<

[2] Cabanellas, *ibíd.* <<

[3] Gibson, *El asesinato de García Lorca*, 16-17. <<

[4] Jackson, 125; sobre *El Fascio*, véase Gibson, *En busca de José Antonio*, 43-56. <<

[5] Gibson, *El asesinato de García Lorca*, 17, 331-336. <<

[6] Auclair, *Enfances et mort de Garcia Lorca*, 314-315; declaraciones al autor de Santiago Ontañón, Madrid, 1978-1979. <<

[7] Francisco García Lorca, 335. <<

[8] Declaraciones al autor de Amelia de la Torre, Madrid, 17 marzo 1987. <<

[9] Véase nota 6. <<

[10] J. G. Olmedilla, «Guía de espectadores. “Bodas de sangre”, de Federico García Lorca. Se estrena esta noche en el Beatriz», *Heraldo de Madrid* (8 marzo 1933), 5. <<

[11] Morla Lynch, 330. Para la asistencia de Fernando de los Ríos, véase *La Voz* (9 marzo 1933), 3. El 20 de abril se publica en *La Nación* de Buenos Aires un artículo de Rafael Alberti, «Niebla y luz de Noruega», fechado en abril en Oslo. <<

[12] Buenaventura L. Vidal, «Vida teatral. Estrenos. Beatriz, “Bodas de sangre...”», *La Nación*, Madrid (9 marzo 1933), 7, y los otros diarios madrileños del mismo día. <<

[13] Buenaventura L. Vidal (véase nota anterior). <<

[14] Antonio Espina, «Estreno en el teatro Beatriz. “Bodas de sangre”, de

García Lorca», *Luz*, Madrid (9 marzo 1933), 13. <<

[15] Carlos Fernández Cuenca, «Beatriz. Estreno de la tragedia ... “Bodas de sangre”», *La Época*, Madrid (9 marzo 1933), 2; José de la Cueva, «Correo de teatros. En el Beatriz. “Bodas de sangre”», *Informaciones*, Madrid (9 marzo 1933), 2; Melchor Fernández Almagro, «Teatros. Beatriz. Estreno de “Bodas de sangre”...», *El Sol*, Madrid (9 marzo 1933), 8. <<

[16] Jorge de la Cueva, «“Boda [sic] de sangre”, en el Beatriz», *El Debate*, Madrid (9 marzo 1933), 6. <<

[17] José de la Cueva, «Correo de teatros. En el Beatriz. “Bodas de sangre”», *Informaciones*, Madrid (9 marzo 1933), 2. <<

[18] A. C., «Información y noticias teatrales. En Madrid. Beatriz: “Bodas de sangre”», *ABC*, Madrid (9 marzo 1933), 43. <<

[19] «“Bodas de sangre”. Un éxito teatral de García Lorca. La crítica madrileña ensalza la obra del gran poeta granadino», *El Defensor de Granada* (11 marzo 1933), 1. <<

[20] AFGL. <<

[21] Según la sección de «Cartelera», del *Heraldo de Madrid*. <<

[22] *E*, II, 154. <<

[23] Nicolás González Deleito, «Federico García Lorca y el teatro de hoy», *Escena*, Madrid (mayo 1935). Entrevista reproducida en *OC*, II, 1045-1048; esta cita, 1044. <<

[24] Entrevista del autor con José Caballero, Madrid, 27 noviembre 1980. <<

[25] *Ibíd.* <<

[26] *Ibíd.* <<

[27] Declaraciones al autor de José Caballero, Madrid, 15 febrero 1987. <<

[28] «Una interesante iniciativa. El poeta Federico García Lorca habla de los clubs teatrales», *El Sol*, Madrid (5 abril 1933), 10. Entrevista reproducida en *OC*, II,

954-957. <<

[29] Entrevista del autor con Margarita Ucelay, hija de Pura Maórtua de Ucelay, Madrid, mayo de 1984. <<

[30] Entrevista del autor con Santiago Ontañón, Madrid, 21 julio 1980. <<

[31] O. [casi seguramente J. G. Olmedilla], «Guía de espectadores. Un estreno de García Lorca en el Español en gran función de gala», *Heraldo de Madrid* (4 abril 1933), 5. <<

[32] Véase nota 28. <<

[33] Declaración al autor de Ernesto Guerra da Cal, Lisboa, 27 julio 1986. <<

[34] Melchor Fernández Almagro, «Teatros, Español. Función en honor de Federico García Lorca, organizada por el Club Teatral de Cultura...», *El Sol*, Madrid (6 abril 1933), 10. <<

[35] Véase nota 30. <<

[36] Declaraciones al autor de Ernesto Guerra da Cal, por teléfono desde Lisboa, 17 octubre 1985. <<

[37] Ruiz Silva, «La figura y la obra de Eduardo Blanco-Amor», 10. <<

[38] *Ibíd.* <<

[39] X. Costa Clavell, «Un escritor emigrante en busca de su identidad gallega», *Tele-eXpres*, Barcelona (19 marzo 1975), 17. Artículo citado por Ruiz Silva, *ibíd.*, 10-11. <<

[40] Carlos Casares, «Leria con Eduardo Blanco-Amor», 342. <<

[41] *Romances galegos, pássim.* <<

[42] Carlos Casares, «Leria con Eduardo Blanco-Amor», 341. <<

[43] El 17 de marzo de 1928, en el Tercer Curso de Conferencias sobre problemas iberoamericanos, organizado y patrocinado por el Centro Gallego de Montevideo, Blanco-Amor pronuncia una conferencia titulada «Guía para un



estudio integral del renacimiento gallego», luego publicada en un folleto (véase bibliografía); al volver a Buenos Aires, en noviembre de 1929, pronuncia la conferencia «Cateo y denuncia de un posible arte gallego» (véase bibliografía). <<

<sup>[44]</sup> «Guía para un estudio integral del renacimiento gallego», 8. <<

<sup>[45]</sup> «Noiturnio», *La Gaceta Literaria*, Madrid, n.º 3 (1 febrero 1927), 3. Con una variante de la primera estrofa, corresponde al poema «Da montaña e do sábado» de *Romances galegos*; «Saudade», «Ermo», «Prego a um-a fonte», *La Gaceta Literaria*, n.º 13 (1 julio 1927), 3. <<

<sup>[46]</sup> Eduardo Blanco-Amor, *Romances galegos. Os Noiturnios = Témporas = Toda humilde beleza = Amor = Mar =*. Editorial Céltiga, Buenos Aires, 1928. El colofón no proporciona fecha de impresión. <<

<sup>[47]</sup> «Los autores y las obras. Libros y autores argentinos», *La Nación*, Buenos Aires (16 septiembre 1928), 16: «“Romances galegos” se titula el primer libro de versos de nuestro colaborador E. Blanco-Amor, que acaba de ser impreso por la Editorial Céltiga». <<

<sup>[48]</sup> «Últimas novedades españolas», *La Nación*, Buenos Aires (23 septiembre 1928), 16: «De Federico García Lorca, uno de los poetas más representativos de la nueva lírica española, y cuyos libros, merced a tirajes limitados, no han alcanzado la debida difusión, acaba de aparecer una serie delicadísima de poemas, titulados “Primer romancero gitano” (Edic. *Revista de Occidente*)». <<

<sup>[49]</sup> E. Díez-Canedo, «Libros españoles recientes: los poetas», *La Nación*, Buenos Aires (21 octubre 1928), 16; «Pequeño florilegio de la nueva poesía española», *La Nación*, Buenos Aires (28 octubre 1928), 16. <<

<sup>[50]</sup> Ejemplar de los *Romances galegos* conservado en la Biblioteca Nacional de España, Madrid, sigla HA/29183; en los últimos días de diciembre, Blanco-Amor pasó por Pombo, la tertulia de Ramón Gómez de la Serna. Véase *La Gaceta Literaria*, Madrid, n.º 61 (1 julio 1929), 4. <<

<sup>[51]</sup> El primer artículo que hemos encontrado es «Canarias. Concepto reverencial de la verdad. El Teide, un carabinero y la fiebre amarilla», fechado «Frente a Canarias, diciembre de 1928», que se publicó en *La Nación*, Buenos Aires (3 febrero 1929), 13. Después se publican artículos el 17 febrero, 17 marzo, 7 abril, 5 mayo, 9 junio, 28 julio y 3 noviembre 1929. <<

[52] Véase nota 43. En las «notas bio-bibliográficas» que figuran al principio del folleto de la conferencia «Cateo y denuncia de un posible arte gallego» se hace referencia al gran banquete ofrecido en Madrid a Blanco-Amor, como «representante del pensamiento gallego en tierras de la América del Sur». <<

[53] Casares, «Leria con Eduardo Blanco-Amor», 337. <<

[54] *Ibid.* <<

[55] Blanco-Amor, prólogo a García Lorca, *Seis poemas galegos*, [1]. <<

[56] El primer artículo de esta serie que hemos localizado, fechado «Madrid, abril de 1933», se titula «Lucha de clases (cuento aproximadamente ruso)», y se publicó en *La Nación*, Buenos Aires (7 mayo 1933), 3. <<

[57] Declaraciones al autor de Ernesto Guerra da Cal, por teléfono desde Lisboa, 5 enero 1986. <<

[58] Véanse *El Norte de Castilla*, Valladolid (11 abril 1933), 1 (caricatura de Lorca), y el artículo de Francisco de Cossío, «Presentación de “La Barraca”», *ibid.* (12 de abril), 1; «Hoy llegará “La Barraca”», *El Adelanto*, Salamanca (12 abril 1933), 5; «El teatro universitario», *ibid.*, 7; «En el teatro Moderno. Actuación de “La Barraca” ...», *ibid.* (14 abril 1933), 8; *Heraldo de Zamora* (11, 12 abril 1933); según una página del libro de cuentas de La Barraca —tal vez la única que ha sobrevivido—, los «barracos» pagaron en la Venta de Aires de Toledo, el 26 de marzo, una factura de 183,50 pesetas: cantidad no excesiva para las veinte o treinta personas que integraban la compañía. *El Castellano*, periódico católico de Toledo, no registra la visita de La Barraca a la ciudad. <<

[59] Santos Torroella, *La miel es más dulce que la sangre*, 20, n. 9. <<

[60] *El Sol*, Madrid (14 abril 1933), [35]. Eutimio Martín estima que el poema pertenecería al proyectado libro *Tierra y Luna* (García Lorca, *Poeta en Nueva York*. *Tierra y Luna*, edición de Eutimio Martín, 84, n. 61). <<

[61] V., «Tribunas donostiaras. Exégesis de María Blanchard, pintora montañesa, por Federico García Lorca, en el Ateneo de Guipúzcoa», *Voz de Guipúzcoa*, San Sebastián (26 abril 1933), 6; «Cartelera de espectáculos», *ibid.* (23 abril 1933), 15; L., «Teatralerías. Estreno de “María la famosa”. — García Lorca en Vitoria. — Simpático homenaje de la “Vesa” a Ricardo Puga», *La Libertad*, Vitoria (27 abril 1933), 6; declaraciones del doctor Juan Reforzo Membrives al autor, Buenos

Aires, 5 mayo 1987; Álvarez de Miranda, 34; comentarios de Josephs y Caballero sobre el último cuadro de *Bodas* en su edición de la obra, 166-167. <<

<sup>[62]</sup> M. P. F. [Miguel Pérez Ferrero], «Unas palabras de La Argentinita, García Lorca y Alberti», *Heraldo de Madrid* (5 mayo 1933), 5. <<

<sup>[63]</sup> Pérez-Doménech, «En el Español. Velada artísticoliteraria, con la intervención de Rafael Alberti, Federico García Lorca y “La Argentinita”», *El Imparcial*, Madrid (7 mayo 1933), 2; Miguel Pérez Ferrero, «En el teatro Español obtienen un brillante éxito la Argentinita, Rafael Alberti y Federico García Lorca en una incomparable fiesta de arte popular. Un viaje a través de la lírica española», *Heraldo de Madrid* (8 mayo 1933), 5. <<

<sup>[64]</sup> Morla Lynch, 347-348; Sáenz de la Calzada, «*La Barraca*». *Teatro Universitario*, 26, 212; entrevista del autor con Eduardo Rodríguez Valdivieso, Granada, 3 septiembre 1982; con Santiago Ontañón, Madrid, 8 febrero 1979. <<

<sup>[65]</sup> Entrevista del autor con Santiago Ontañón, Madrid, 8 febrero 1979; grabación de la canción hecha para nosotros por Ernesto Guerra da Cal, Estoril, 26 julio 1986. <<

<sup>[66]</sup> Entrevista del autor con Santiago Ontañón, Madrid, 8 febrero 1979. <<

<sup>[67]</sup> Morla Lynch, 347-348. <<

<sup>[68]</sup> *Ibid.*, 349-351. <<

<sup>[69]</sup> Véanse P. B., «Poliorama. “Bodas de sangre”, poema tràgic de Federico García Lorca», *La Veu de Catalunya*, Barcelona (2 junio 1933), 7; «Estrenos en Barcelona. “Bodas de sangre” por la compañía Díaz de Artigas-Collado», *Heraldo de Madrid* (3 junio 1933), 4; Ignacio Agustí, «Teatre poètic. Sobre F. García Lorca», *La Veu de Catalunya*, Barcelona (4 junio 1933), 6; José Martín Díaz, «Postales de Barcelona. El naufragio municipal. El granadino García Lorca en las Ramblas», *El Defensor de Granada* (7 junio 1933), 1. <<

<sup>[70]</sup> Miguel Pérez Ferrero, «Antes del estreno... “El amor brujo”, de Manuel de Falla, va a adquirir por primera vez en España su verdadero rango...», *Heraldo de Madrid* (30 mayo 1933), 6. <<

<sup>[71]</sup> Programas de mano en AAP. <<

[72] Miguel Pérez Ferrero, «Falla, en Cádiz. La Argentinita y su compañía de bailes españoles presentan “El amor brujo” en homenaje del maestro», *Heraldo de Madrid* (14 junio 1933), 5. <<

[73] *E*, II, 157. <<

[74] Véase nota 72. Para detalles de las representaciones de *El amor brujo* en Cádiz, véase *Diario de Cádiz* (9, 10 y 11 junio 1933), 1. <<

[75] «S.» [Adolfo Salazar], «“El amor brujo”, en el Español», *El Sol*, Madrid (16 junio 1933), 10; J. G. O. [J. G. Olmedilla], «Anoche en el Español. Descubrimiento del maestro Falla a los madrileños. Y resurrección del verdadero baile gitano», *Heraldo de Madrid* (16 junio 1933), 5. <<

[76] Véanse, por ejemplo, S. [Adolfo Salazar], «Teatros. Español. Un programa Falla en los bailes españoles de “La Argentinita”», *El Sol*, Madrid (21 junio 1933), 10; María Teresa León, «El teatro internacional. Música y bailes españoles», *Heraldo de Madrid* (23 junio 1933), 6. <<

[77] Morla Lynch, 358-359. <<

[78] Entrevista del autor con Pedro Miguel González Quijano, Madrid, 11 mayo 1983; conversaciones del autor con otros «barracos», especialmente con Luis Sáenz de la Calzada. <<

[79] Morla Lynch, 351. <<

[80] Sáenz de la Calzada, «*La Barraca*». *Teatro Universitario*, 187-191. <<

[81] Entrevista del autor con Modesto Higuera, Madrid, 31 enero 1981. <<

[82] Sobre la versión de *Fuenteovejuna* montada por La Barraca, véase Suzanne Byrd, *La «Fuente Ovejuna» de Federico García Lorca*. <<

[83] Detalles del itinerario, en Sáenz de la Calzada, «*La Barraca*». *Teatro Universitario*, 135-138, 164, 167. <<

[84] «Mascarilla», «Teatros. Libertad. “Fuenteovejuna”», *El Mercantil Valenciano* (1 julio 1933), 7. <<

[85] Declaraciones de Luis Sáenz de la Calzada al autor, León, 31 julio 1986. <<

[86] Sáenz de la Calzada, «*La Barraca*». *Teatro Universitario*, 135. <<

[87] *Ibíd.*, 172. <<

[88] José S. Serna, «Federico, en tres momentos», *Barcarola*, Albacete (agosto 1982), 182-185. <<

[89] Para la visita de La Barraca a Albacete, véanse: «“La Barraca” en Albacete. “Fuenteovejuna” y “La guarda cuidadosa” en el teatro Circo», *Vanguardia. Semanario del socialismo y de la U.G.T. de Albacete* (8 julio 1933), 4; Luis Escobar, «La barraquera de un “camarada”. “La Barraca”», *Diario de Albacete* (20 julio 1933), 1. <<

[90] José S. Serna, «Charla amable con Federico García Lorca. Miguel de Cervantes en un lugar de la Mancha...», *Heraldo de Madrid* (11 julio 1933), 5. Entrevista recogida en *OC*, II, 960-963. <<

[91] «Reina [sic] romana» y «Cuadro quinto», *Los Cuatro Vientos*, Madrid (junio de 1933), 61-78. <<

[92] Juan G. Olmedilla, «Al margen de la escena consuetudinaria. Se va a crear un Teatro-Escuela de Arte Experimental. Anverso y reverso del curso dramático 1933-34, en el teatro Español», *Heraldo de Madrid* (21 noviembre 1933), 13. <<

[93] *OC*, II, 962. <<

[94] *Ibíd.* <<

[95] Carta de Lorca a Serna reproducida en *Barcarola*, véase nota 88. <<

[96] «Mercurio literario. “Yerma”», *Heraldo de Madrid* (3 agosto 1933), 7. <<

[97] Nicolás González-Deleito, «Federico García Lorca y el teatro de hoy. La poesía dramática como obra perdurable. Romanticismo, naturalismo, modernismo... El autor de “Yerma” y el teatro romántico. Un día siempre nuevo en una vida de renovación», *Escena*, Madrid (mayo 1935). Entrevista reproducida en *OC*, II, 1044-1048; esta cita, 1047. <<

[98] Pedregosa y Ferreras, «Moclín: El Cristo del Paño convocó a miles de romeros. Leyenda y literatura de “la romería de Yerma”», *Diario de Granada* (6 octubre 1982), 7; R. Villegas, «La romería de Moclín, deslucida por la lluvia. Hoy tendrá lugar la tradicional procesión del Cristo del Paño a la que acudirán millares

de personas», *El Día*, Granada (5 octubre 1986). <<

[99] Mora Guarnido, 31-32. <<

[100] *Ibid.*, 33. <<

[101] Auclair, *Vida y muerte de García Lorca*, 281-282. <<

[102] Para el frustrado estreno de *La romería de los cornudos* en la Residencia de Estudiantes, véase *Número monográfico dedicado a la Residencia de Estudiantes (1910-1964) con motivo de cumplirse el centenario del nacimiento de su director, Alberto Jiménez Fraud (1883-1964) y en el que se da cuenta de su vida y de las actividades que en aquélla se desarrollaron*, *Poesía*, Madrid, números 18 y 19 (1984), 111. <<

[103] Gustavo Pittaluga, *La romería de los cornudos*, Unión Musical Española, Madrid [1930], nueva versión, 1960, [IV]. <<

[104] *Ibid.*; reseña del estreno en *Heraldo de Madrid* (10 noviembre 1933), y, por Adolfo Salazar, en *El Sol*, Madrid (misma fecha), 8; para la anécdota de Ignacio Espeleta, *OC*, I, 1100. <<

[105] Véase nota 103 *ibid.*, [III]. <<

[106] *OC*, II, 687. <<

[107] *Ibid.*, 935. <<

[108] *Ibid.*, I, 39. <<

[109] *Trend*, 23, n. 19. <<

[110] Valente, «Pez luna», 196. <<

[111] *OC*, II, 711. <<

[112] Véanse pp. 614-615. <<

[113] *OC*, II, 683. <<

[114] *Ibid.*, 637. <<

[115] *Ibid.*, 697. <<

[116] Luengo, «Una conversación de Federico García Lorca». <<

[117] OC, II, 684. <<

[118] Morla Lynch, 354. <<

[119] OC, I, 1215. <<

[120] *Ibíd.*, II, 706. <<

[121] Alfredo Muñiz, «El poeta del *Romancero gitano* habla de *Yerma*, la obra que interpretará Margarita Xirgu y su compañía el día 29 en el teatro Español», *Heraldo de Madrid* (26 diciembre 1934). <<

[122] OC, II, 712. <<

[123] Cartelera y reseñas de *La Nación*, Buenos Aires, para estos meses. <<

[124] J. G. O. [Juan González Olmedilla], «En el teatro Alkázar. El discutido estreno de “Los medios seres”. Una jornada teatral decididamente apasionante», *Heraldo de Madrid* (9 diciembre 1929), 5; la cita de Alberti se encuentra en el artículo de José Luis Salado, «Ver, oír y callar. Los versos de Lorca, el jersey de Margarita Robles, el diálogo de Benavente y los seis medios trajes de Fanny Brena», *ibíd.* <<

[125] «“Los medios seres” es una greguería en tres actos. El diálogo y los trajes completaron el exótico espectáculo», *La Nación*, Buenos Aires (21 julio 1933), 9. <<

[126] Declaraciones de Edmundo Guibourg durante los actos en homenaje a García Lorca celebrados en Buenos Aires, 1936; según *La Nación*, Buenos Aires (29 julio 1933), 9 («Se estrenará hoy en el teatro Maipo “Bodas de sangre”»): «Desde que se inició la temporada vino anunciándose este estreno como una de las notas de mayor interés del repertorio». <<

[127] «Ha sido fijado para el sábado el estreno de “Bodas de sangre”», *La Nación*, Buenos Aires (27 julio 1933), 9; Alfredo de la Guardia, 83-84; para una versión malévola y plagada de inexactitudes acerca del estreno de *Bodas*, véase Cambours Ocampo, 135-136. <<

[128] «En el Maipo se aplaudió ayer “Bodas de sangre”. La obra de García Lorca respira poesía fuerte y viril», *La Nación*, Buenos Aires (30 julio 1933), 10. <<

[129] Edmundo Guibourg, «El advenimiento de García Lorca», en su columna habitual «Calle Corrientes», *Crítica*, Buenos Aires (31 julio 1933). <<

[130] AFGL. <<

[131] *Ibid.*; agradezco a mi amigo Eutimio Martín esta precisión acerca del valor relativo de las 3.500 pesetas ganadas en tan pocos días por el poeta. <<

[132] Véase *La Nación*, Buenos Aires (31 julio 1933), 10; (2 agosto), 11; (3 agosto), 12; (7 agosto), 10; (9 agosto), 9. <<

[133] Carta de Juan Reforzo conservada en el AFGL. <<

[134] «Lola Membrives volverá a actuar en el Maipo», *La Nación*, Buenos Aires (2 agosto 1933), 11. <<

[135] Muy recientemente, el 14 de mayo de 1933, Corpus Barga había publicado en el suplemento literario de *La Nación* un artículo, «Teatro español. Amor místico y amor profano», en el cual decía que *Bodas de sangre* era «la mejor presentación escénica que en estos tiempos se ha visto en España». <<

[136] Hernández, introducción a su edición de *Bodas de sangre*, 46. <<

[137] Para la cobertura periodística de esta gira, hemos consultado: «Nueva salida del teatro universitario “La Barraca”», *Heraldo de Madrid* (10 agosto 1933), 5; *El Cantábrico*, Santander (9, 12, 13, 18, 20 agosto 1933); «Nuevos aires de juventud revolucionaria. “La Barraca”», *Trabajadores. Órgano de la UGT de Navarra*, Pamplona (25 agosto 1933), 4; «El teatro universitario “La Barraca”», *Heraldo de Madrid* (28 agosto 1933), 2; *El Diario de Huesca* (29 agosto 1933), 1; «Teatro Universitario. “La Barraca” pone en escena “Fuente Ovejuna”, de Lope de Vega, y el entremés de Cervantes “Los habladores”», *Diario de Burgos* (4 septiembre 1933), 1; Juan Comas [*sic*, por Chabás], «La Universidad Internacional de Verano. Los alumnos. El profesorado. Los cursos», *Luz*, Madrid (7 septiembre 1933), 9; *Ahora*, Madrid (8 septiembre 1933), 30; Pedro Garfias, «Teatro Universitario. La Barraca», *Heraldo de Madrid* (12 octubre 1933), 10. Para las representaciones en otros lugares no ha sido posible encontrar fuentes periodísticas. Como estudio posterior sobre la gira, es imprescindible Sáenz de la Calzada, «La Barraca». *Teatro Universitario*, 138-146. <<

[138] «El teatro universitario “La Barraca”», *Heraldo de Madrid* (28 agosto 1933), 2. <<



[139] Ricardo F. Cabal, «Charla con Federico García Lorca...», *La Mañana*, León (12 agosto 1933). Entrevista recogida en OC, II, 964-967. <<

[140] Véase el libro de Madariaga y Valbuena Morán, *La Universidad de Verano de Santander*, *pássim*. <<

[141] *El Cantábrico*, Santander (9, 12, 13, 18, 20 agosto 1933); Valbuena Morán, *García Lorca y «La Barraca» en Santander*; Madariaga y Valbuena Morán, «García Lorca y “La Barraca”, en Santander»; Morla Lynch, 364-365; Brickell, «A Spanish Poet in New York», 395-397. <<

[142] Morla Lynch, 366-367. <<

[143] Sáenz de la Calzada, «*La Barraca*». *Teatro Universitario*, 142-143; el documento se reproduce en el mismo, 116. <<

[144] «Ecos de sociedad», *El Defensor de Granada* (26 septiembre 1933), 1. <<

[145] «García Lorca visitará Buenos Aires. Lola Membrives gestionó el viaje del poeta y autor. Llegará a mediados del mes actual y dará cuatro conferencias», *La Nación*, Buenos Aires (2 octubre 1933), 16. <<

[146] Morla Lynch, 371-372. <<

[147] «Federico García Lorca. Embarcó ayer en nuestro puerto, a bordo del “Conte Grande”, para Buenos Aires», *El Noticiero Universal*, Barcelona (30 septiembre 1933), 8; «El teatre. Escenaris», *La Publicitat*, Barcelona (30 septiembre 1933), 8. <<

[148] Entrevista de Margarita Xirgu con Valentín de Pedro, *¡Aquí está!*, Buenos Aires (26 mayo 1949). Seguimos a Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, 314-315. <<

[149] Juan Ramón Masoliver, «Federico, siempre próximo en la distancia». <<

[150] AFGL. <<

## Notas capítulo 30

<sup>[1]</sup> Cartas de Lorca a sus padres, fechadas 2 y 9 de octubre de 1933, en AFGL; Suero, «Crónica de un día de barco con el autor de “Bodas de sangre”». <<

<sup>[2]</sup> Suero, *ibíd.* <<

<sup>[3]</sup> Suero, *ibíd.*; «El autor de “Bodas de sangre” estuvo hoy en Montevideo. Federico García Lorca fue muy agasajado durante su estancia. Recibió el homenaje de las actrices compatriotas», *El Plata*, Montevideo (13 octubre 1933), 4. <<

<sup>[4]</sup> Se trata, tal vez, de *Primeras canciones, plaquette* publicada por Altolaguirre en 1936. <<

<sup>[5]</sup> Suero, «Crónica de un día de barco con el autor de “Bodas de sangre”». <<

<sup>[6]</sup> «García Lorca visitará Buenos Aires», *Noticias Gráficas*, Buenos Aires (2 octubre 1933), 16; «Hoy llegará el poeta y autor García Lorca», *ibíd.* (13 octubre 1933), 18. <<

<sup>[7]</sup> Entrevista del autor con María Molino Montero y su marido Antonio Alcaraz, Buenos Aires, 18 mayo 1987. Véanse también: «Federico García Lorca. El autor de “Bodas de sangre”», *El Diario Español*, Buenos Aires (14 octubre 1933), 7; Suero, *ibíd.*; «Llegó a esta capital el escritor español Federico García Lorca. Pronunciará un ciclo de conferencias en la Asociación Amigos del Arte», *La Nación*, Buenos Aires (14 octubre 1933), 15; «Llegó anoche Federico García Lorca», *ibíd.*, 9, y en OC, II, 989-993; «Bienvenida a García Lorca», *Crítica*, Buenos Aires (14 octubre 1933), 10. <<

<sup>[8]</sup> De la Guardia, 93. <<

<sup>[9]</sup> Villarejo, 33. <<

<sup>[10]</sup> «García Lorca. Gran poeta enxebre», *Correo de Galicia*, Buenos Aires (15 octubre 1933), 1. <<

<sup>[11]</sup> «Un rato de charla con García Lorca. Para el gran poeta español, soñar es mejor que vivir. El embrujo lírico de Galicia. Éxito de su primera conferencia», *Correo de Galicia*, Buenos Aires (22 octubre 1933), 2.<sup>a</sup> sección, 1. Entrevista recogida

en OC, II, 997-1000. <<

[12] «García Lorca, poeta de Galicia», *ibíd.* (19 noviembre 1933), 1. <<

[13] Suero, «“La Barraca” de García Lorca». <<

[14] González Carbalho, 79. <<

[15] Carta conservada en AFGL. <<

[16] «“Vengo de torero herido a dar 4 conferencias”, dice García Lorca. En poesía lo fundamental es lo humano, expresa a “Crítica” el gran poeta. Antonio Machado, Juan Ramón Giménez [*sic*] y los poetas jóvenes de España», *Crítica*, Buenos Aires (14 octubre 1933), 10. <<

[17] Entrevista del autor con María Molino Montero, Buenos Aires, 18 mayo 1987. <<

[18] «Una obra vigorosa y cruda se ofreció anoche en el Smart. “El mal de la juventud” es una pintura viviente y sombría de la juventud alemana de la postguerra», *Noticias Gráficas*, Buenos Aires (14 octubre 1933), 10; «García Lorca en el Smart», *ibíd.* (15 octubre 1933), 12; «Federico García Lorca prestigió el espectáculo del teatro Smart. El público le hizo una gran ovación», *Crítica*, Buenos Aires (14 octubre 1933), 22; Edmundo Guibourg, «Drama de la Inquietud Sexual», *Crítica*, Buenos Aires (15 octubre 1933), 11. <<

[19] Citado por Villarejo, 69. <<

[20] Transcripción en AAP. <<

[21] Carta fechada 31 enero 1934, en AFGL. <<

[22] *E*, II, 159. <<

[23] «Llegó anoche Federico García Lorca. El poeta y autor es un hombre joven y feliz. El plan completo de sus conferencias en Buenos Aires», *La Nación*, Buenos Aires (14 octubre 1933), 9; entrevista recogida en OC, II, 989-993. No está firmada. Seguimos la versión de *La Nación* pues la de OC contiene varias erratas y alguna incomprensible omisión. <<

[24] Véase, por ejemplo, Suero, «“La Barraca” de García Lorca». <<

[25] «Charlando con García Lorca», *Crítica*, Buenos Aires (15 octubre 1933), 11; OC (1986), III, 559-560. <<

[26] Suero, «“La Barraca” de García Lorca». <<

[27] Carta de Lorca a sus padres, fechada 18 de octubre de 1933, en AFGL. <<

[28] González Carbalho, 33. <<

[29] Alfredo de la Guardia, 93. <<

[30] Jasclevich, 14. <<

[31] González Carbalho, 34. <<

[32] Véase nota 16. <<

[33] Jasclevich, 14. <<

[34] González Carbalho, 34. <<

[35] *Ibíd.* <<

[36] Declaraciones al autor de Federico de Elizalde, hijo de Bebé, Buenos Aires, 12 mayo 1987. <<

[37] «Un rato de charla con García Lorca. Para el gran poeta español, soñar es mejor que vivir. El embrujo lírico de Galicia. Éxito de su primera conferencia», *Correo de Galicia*, Buenos Aires (22 octubre 1933), 2.<sup>a</sup> sección, 1. <<

[38] «El poeta español García Lorca, en el Avenida. Antes de la reproducción de “Bodas de sangre”, dirigirá la palabra al público de Buenos Aires. Un rato de charla con el laureado dramaturgo», *El Diario Español*, Buenos Aires (25 octubre 1933), 3. <<

[39] Carta de Lorca a sus padres, sin fecha, en AFGL. <<

[40] «Lola Membrives reapareció ayer en el Avenida. Federico García Lorca habló y fue muy aplaudido», *La Nación*, Buenos Aires (26 octubre 1933), 11; reproducido con el título «Al público de Buenos Aires», en OC, I, 1197-1198. <<

[41] Entrevista del autor con el doctor Juan Reforzo Membrives, Buenos Aires, 5 mayo 1987. <<

[42] «El debut de Lola Membrives en el teatro Avenida. “Bodas de sangre”. La gran actriz y el poeta insigne García Lorca fueron ovacionados», *Correo de Galicia*, Buenos Aires (29 octubre 1933), 18 (cita de la Membrives). <<

[43] «El autor y las actrices de “Bodas de sangre”, ante la alegría del triunfo. Federico García Lorca, Lola Membrives y Elena Cortesina se refieren a la velada inaugural de la temporada del Avenida», *Crítica*, Buenos Aires (27 octubre 1933), 16. <<

[44] Carta de Lorca a sus padres, sin fecha, en AFGL. <<

[45] Declaraciones al autor de María Molino Montero, Buenos Aires, 18 mayo 1987; a José Mora Guarnido le dio el poeta una versión parecida de su simbólico gesto (Mora Guarnido, 86). <<

[46] «Dio ayer su segunda conferencia don Federico García Lorca», *Diario Español*, Buenos Aires (27 octubre 1933), 2; «Conferencias. “El poeta en Nueva York”», *La Nación*, Buenos Aires (1 noviembre 1933), 4; «Sobre “Poeta en Nueva York” dio ayer otra conferencia don Federico García Lorca», *Diario Español*, Buenos Aires (1 noviembre 1933), 1; «Conferencias. “El canto primitivo andaluz”», *La Nación*, Buenos Aires (9 noviembre 1933), 6. <<

[47] «Conferencias. “El canto primitivo andaluz”», *La Nación*, Buenos Aires (9 noviembre 1933), 6. <<

[48] *Diario Español*, Buenos Aires (15 noviembre 1933), 5. <<

[49] AFGL. <<

[50] Carta de Lorca a sus padres, sin fecha, en AFGL. <<

[51] Declaraciones al autor de Modesto Higuera, Madrid, 31 enero 1981. <<

[52] Morla Lynch, 119-123. <<

[53] *Sur*, Buenos Aires, núm. 34 (julio 1937), 29-31; *Héroe*, Madrid, núm. 4 (1932), 4-5. <<

[54] Villarejo, 32. <<

[55] Testimonio de Sam Molar que nos ha transmitido amablemente Antonio Carrizo. <<

[56] Teitelboim, 26. <<

[57] Seguimos la cronología facilitada en Neruda, *Obras completas*. <<

[58] Teitelboim, 144. <<

[59] *Ibíd.* <<

[60] Neruda, *Confieso que he vivido*, 163. <<

[61] Declaraciones de María Molino Montero al autor, Buenos Aires, 17 mayo de 1987. <<

[62] «Discurso al alimón», *OC*, I, 1226-1228. <<

[63] «“Vengo de torero herido a dar 4 conferencias”, dice García Lorca...», *Crítica*, Buenos Aires (14 octubre 1933), 10. <<

[64] García Lorca, *Dibujos*, 225, n.º 267.1. <<

[65] «Sólo la muerte», en Neruda, *Obras completas*, 199-200. <<

[66] Los dibujos se reproducen en García Lorca, *Dibujos*, 224-227, n.ºs 267/267.10. <<

[67] Neruda, *Confieso que he vivido*, 157. <<

[68] Cambours, 136-137. <<

[69] Burgin, 112-114. <<

[70] «Avenida. La temporada de la compañía de Lola Membrives», *El Diario Español*, Buenos Aires (15 noviembre 1933), 5; fotografía en *Crítica*, Buenos Aires (13 noviembre 1933), 2. <<

[71] «Tres testimonios», *La Nación*, Buenos Aires (10 agosto 1986), 4.ª sección, 1. <<

[72] «“La niña boba” en un elenco nacional», *La Nación*, Madrid (26 octubre 1933), 11. <<

[73] «Promete gran éxito la demostración a García Lorca», *Crítica*, Buenos Aires (17 noviembre 1933). <<

[74] «En torno a la conferencia del poeta García Lorca. Mercurio en el Parnaso», *La Palabra. Periódico defensor de la causa del magisterio [sic], informativo y de actualidades*, Córdoba, Argentina, n.º 199 (5 diciembre 1933), 5. <<

[75] Correa, «Imagen de García Lorca en Rosario»; cartas de Lorca a sus padres desde Buenos Aires, sin fecha, en AFGL. <<

[76] *El Diario Español*, Buenos Aires (4 noviembre 1933). <<

[77] *El Debate*, Madrid (5 noviembre 1933), 16. <<

[78] «La Barraca», *Luz*, Madrid (6 noviembre 1933). <<

[79] Carta de Pura Maórtua de Ucelay, fechada en Madrid el 23 de octubre de 1933, en AFGL. <<

[80] Carta de Ugarte fechada 28 de noviembre de 1933, en AFGL. <<

[81] «Federico García Lorca en Radio Splendid», *Noticias Gráficas*, Buenos Aires (8 diciembre 1933), p. 10; reproducido por nosotros en *El público*, Madrid, n.º 48 (verano 1987), 39. <<

[82] «La velada de mañana en honor de García Lorca», *La Nación*, Buenos Aires (20 noviembre 1933), 19; «Las 100 representaciones de “Bodas de sangre”. Concurrió el señor presidente de la República», *Correo de Galicia*, Buenos Aires (26 noviembre 1933), 2.ª sección, 1. <<

[83] Declaración de José García Carrillo a Agustín Penón, Granada, 1956. AAP. <<

[84] Nin Frías, *Alexis*, 181-182. <<

[85] Nin Frías, *Ensayo sobre tres expresiones del espíritu andaluz*, 5. <<

[86] Lista de obras y conferencias incluida en Nin Frías, *Tres expresiones del*

*espíritu andaluz*, 5-7. <<

<sup>[87]</sup> Nin Frías, *Homosexualismo creador*, 367. <<

<sup>[88]</sup> AFGL. <<

<sup>[89]</sup> Nin Frías, *Tres expresiones del espíritu andaluz*, 57. <<

<sup>[90]</sup> El libro de Molinari está en AFGL. Véase Fernández-Montesinos, 73, n.º 202. <<

<sup>[91]</sup> Entrevista del autor con Ricardo Molinari, Buenos Aires, 18 mayo 1987. <<

<sup>[92]</sup> Entrevistas del autor con la hija de Máximo Espasande, Lidia, Buenos Aires, mayo de 1987. <<

<sup>[93]</sup> El manuscrito fue comprado a los herederos de Gabriel Manes por la Diputación de Granada en 1986, y publicado, en edición crítica, por Mario Hernández. <<

<sup>[94]</sup> «El estreno de “La zapatera prodigiosa”. Se dará mañana a conocer en el teatro Avenida. García Lorca nos anticipa el contenido de su obra», *La Nación*, Buenos Aires (30 noviembre 1933), 11, recogido en *OC*, I, 1172-1174. <<

<sup>[95]</sup> Edmundo Guibourg, «Bajo el encanto de “La zapatera”», *Crítica*, Buenos Aires (3 diciembre 1933), 16. <<

<sup>[96]</sup> «La compañía Membrives dio a conocer anoche “La zapatera prodigiosa”...», *La Prensa*, Buenos Aires (2 diciembre 1933), 17; «Avenida. Se estrenó anoche la nueva producción del poeta español García Lorca», *El Diario Español*, Buenos Aires (2 diciembre 1933), p. 3; Pablo Suero, «“La zapatera prodigiosa”, es una farsa llena de color y poesía. Dentro de las formas clásicas, alienta en la obra el espíritu moderno de su autor», *Noticias Gráficas*, Buenos Aires (2 diciembre 1933), 10; «Una nueva obra de García Lorca. “La zapatera prodigiosa”», *Correo de Galicia*, Buenos Aires (3 diciembre 1933), sección 2.<sup>a</sup>, 1. <<

<sup>[97]</sup> «La compañía Membrives dio a conocer anoche “La zapatera prodigiosa”...», *La Nación*, Buenos Aires (2 diciembre 1933), 17. <<

<sup>[98]</sup> «García Lorca presenta hoy tres canciones populares escenificadas...», *Crítica*, Buenos Aires (15 diciembre 1933). Entrevista recogida en *OC*, II, 1003-1007;



esta cita, 1006. <<

[99] «Los espectáculos del Avenida. Un fin de fiesta montado con sello artístico», *La Nación*, Buenos Aires (12 diciembre 1933), 11; «El fin de fiesta del Avenida es un grato espectáculo...», *ibíd.* (16 diciembre 1933), 11; Augusto A. Guibourg, «En tres canciones escenificadas se muestra el arte de un gran elenco. Hay una sugestiva belleza en el espectáculo del Avenida», *Crítica*, Buenos Aires (16 diciembre 1933), 20; «Se ofrecieron tres escenificaciones de canciones populares...», *La Prensa*, Buenos Aires (17 diciembre 1933), 19; Pablo Suero, «Un espectáculo de calidad se ofreció anoche en el Avenida», *Noticias Gráficas*, Buenos Aires (16 diciembre 1933), 17. <<

[100] Véase nota 98. Esta cita, 1007. <<

[101] *Ibíd.* <<

[102] Augusto A. Guibourg, «En tres canciones escenificadas se muestra el arte de un gran elenco. Hay una sugestiva belleza en el espectáculo del Avenida...», *Crítica*, Buenos Aires (16 diciembre 1933), 20. <<

[103] Marcelo Menasché, «El autor de *Bodas de sangre* es un buen amigo de los judíos», *Sulem. Revista social ilustrada para la colectividad israelita*, Buenos Aires (25 diciembre 1933). Entrevista recogida en OC (1986), III, 583-585. <<

[104] Novo, *Continente vacío*, 203-204. <<

[105] Dibujos reproducidos en García Lorca, *Dibujos*, pp. 222-223, n.ºs 266.1266.4. <<

[106] *Ibíd.*, pp. 228-229, n.ºs 268-269. <<

[107] Carta de Lorca a sus padres, sin fecha, en AFGL. <<

[108] Suero, «Una lectura de Federico García Lorca», *Noticias Gráficas*, Buenos Aires (12 marzo 1934), 12 [sobre una lectura de *Así que pasen cinco años*]. <<

[109] Alfredo de la Guardia, 84-86. <<

[110] *Noticias Gráficas*, Buenos Aires (13 enero 1934), 14. <<

[111] «García Lorca habla de su obra “Mariana Pineda”», *Crítica*, Buenos Aires

(10 enero 1934), 20. <<

[112] «La nueva obra de García Lorca. El 10 de enero subirá a escena “Mariana Pineda”. El autor nos adelanta amplias referencias de su pieza», *La Nación*, Buenos Aires (29 diciembre 1933), 15. Artículo recogido en *OC*, II, 1008-1012. <<

[113] «Beneficio de Lola Membrives. Esta noche se realizará en el teatro Avenida. Se dará a conocer “Mariana Pineda”, de García Lorca», *La Nación*, Buenos Aires (12 enero 1933), 9. <<

[114] «El homenaje de los padres», *Noticias Gráficas*, Buenos Aires (14 enero 1934), 15; carta de Lorca a sus padres, sin fecha, en *AFGL*. <<

[115] «El estreno de “Mariana Pineda”. La obra de Lorca tiene un fuerte tipo de mujer. Lola Membrives fue anoche cálidamente agasajada en su beneficio», *La Nación*, Buenos Aires (12 enero 1934), 11; Pablo Suero, «Acotaciones al margen de “Mariana Pineda”», *Noticias Gráficas*, Buenos Aires (14 enero 1934), 15. <<

[116] Pablo Suero, «“Mariana Pineda” exalta la figura de la conspiradora granadina. La obra primigenia de García Lorca contiene elementos poéticos y dramáticos de vibrante emoción», *Noticias Gráficas*, Buenos Aires (13 enero 1934). <<

[117] «En el Avenida se dio a conocer “Mariana Pineda”, de F. G. Lorca...», *La Prensa*, Buenos Aires (13 enero 1934), 15. <<

[118] «Avenida. El estreno de “Mariana Pineda”», *El Diario Español*, Buenos Aires (14 enero 1934). <<

[119] «La temporada próxima. Lola Membrives reaparecerá en el Avenida en marzo. Las obras con que dará comienzo a su nueva actuación», *La Nación*, Buenos Aires (19 enero 1934), 10; «Las actividades de Lola Membrives», *El Diario Español*, Buenos Aires (20 enero 1934). <<

[120] Carta de Lorca a sus padres, sin fecha, en *AFGL*. <<

[121] «La temporada del Avenida. Quedó terminada por enfermedad de Lola Membrives. No se sabe aún si será posible reanudarla en marzo», *La Nación*, Buenos Aires (21 enero 1934), 12; «Inesperadamente se despidió la compañía de Lola Membrives», *La Prensa*, Buenos Aires (22 enero 1934), 15. <<

[122] «La compañía de Lola Membrives. Reaparecerá en el teatro Avenida el 1

de marzo. Ofrecerá una nueva pieza de Federico García Lorca», *La Nación*, Buenos Aires (22 enero 1934), 11. <<

[123] Anderson, «García Lorca en Montevideo: una cronología provisional», p. 169. <<

[124] Para fechas y detalles de las conferencias, véase Anderson, «García Lorca en Montevideo: una cronología provisional». <<

[125] Carta de Lorca a sus padres, sin fecha, en AFGL. <<

[126] Palabras reproducidas, sin indicación de fuente, en la solapa de *Trece de Nieve*, Madrid, 2.<sup>a</sup> época, n.ºs 1-2 (1976). <<

[127] Declaraciones al autor del doctor Juan Reforzo Membrives, Buenos Aires, 5 mayo 1987. <<

[128] Programa de mano del cual nos han facilitado amablemente una fotocopia María Molino Montero y Antonio Alcaraz, Buenos Aires. <<

[129] Declaraciones de Ester Haedo de Amorim incluidas en el artículo de Campanella. <<

[130] Mora Guarnido, 211-212. <<

[131] Boy, «Ronda gitana. Persecución, captura y secuestro del poeta Federico García Lorca», *El Plata*, Montevideo (12 febrero 1934). Citamos de Mario Hernández, «Cronología y estreno de *Yerma. Poema trágico*, de García Lorca», 295. <<

[132] Tico Medina, «Introducción a la muerte de Federico García Lorca», 19. <<

[133] Alfredo Mario Ferreiro, «García Lorca en Montevideo», en Federico García Lorca, *Poema del cante jondo*, Veloz, Santiago de Chile, 1937, 135-147. Recuperado por Anderson, «García Lorca en Montevideo: un testimonio desconocido y más evidencia sobre la evolución de "Poeta en Nueva York"», 154-161, de donde citamos. <<

[134] Le agradecemos a nuestro amigo Ernesto Guerra da Cal el habernos regalado una copia de este trozo de película, procedente de otra en el archivo del Dr. Joaquim Montezuma de Carvalho, de Lisboa, amigo de Enrique Amorim. <<

[135] Mora Guarnido, 212. <<

[136] Pedemonte, 59. <<

[137] Mora Guarnido, 211. <<

[138] Anderson, «García Lorca en Montevideo: una cronología provisional», 172; declaraciones al autor de María Luisa Díez-Canedo, Nerja, 18 junio 1987; García Lorca, *Dibujos*, p. 184, n.ºs 187 y 188. <<

[139] AFGL. <<

[140] «Federico García Lorca: gitano auténtico y poeta de verdad...», *La Mañana*, Montevideo (6 febrero 1934). Reproducido en parte por García-Posada, «García Lorca en Uruguay», 84-86, de quien citamos. <<

[141] Mora Guarnido, 212-213; la fotografía, con los nombres de los presentes, ha sido publicada por Pedemonte, 62. <<

[142] AFGL. <<

[143] «Mañana se reunirá en el teatro de la Comedia la compañía Eva Franco, para escuchar la lectura de Lope de Vega, *La niña boba*, cuya refundición acaba de hacer Federico García Lorca», *La Nación*, Buenos Aires (16 febrero 1934), 9; «Hoy se reunirán las compañías de Eva Franco y Luis Arata», *La Prensa*, Buenos Aires (17 febrero 1934), 15. <<

[144] «Diose anoche “La dama boba”», *La Nación*, Buenos Aires (4 marzo 1934). <<

[145] «En el Avenida se tributó un homenaje al poeta granadino Federico García Lorca», *Critica*, Buenos Aires (2 marzo 1934), 10. <<

[146] *Ibíd.* <<

[147] «La velada del Avenida en honor de García Lorca. La lectura de trozos de “Yerma” augura un recio drama», *La Nación*, Buenos Aires (2 marzo 1934), 13; «Teatro Avenida. Debut de la compañía de Lola Membrives y homenaje a García Lorca», *Correo de Galicia*, Buenos Aires (4 marzo 1934), 2. <<

[148] «El acontecimiento teatral del día: “La niña boba”. Evita será la

animadora del personaje protagonista. Anoche se efectuó en el teatro de la Comedia una exhibición especial para periodistas», *Crítica*, Buenos Aires (3 marzo 1934), 18; «La compañía de Eva Franco se presentó con “La niña boba”», *La Prensa*, Buenos Aires (4 marzo 1934), 19; «García Lorca ofrendó los aplausos a Lope de Vega. Ha conservado en “La niña boba” sus virtudes poéticas. Destacó el esfuerzo y pasión de los intérpretes», *Crítica*, Buenos Aires (4 marzo 1934), 11; Augusto A. Guibourg, «“Viva nuestra primera actriz”, le gritaron a Eva en “La niña boba”. Evita Franco e Irma Córdoba se destacaron entre todos...», *ibíd.* <<

[149] Pablo Suero, «Reflexiones acerca de “La niña boba”», *Noticias Gráficas*, Buenos Aires (5 marzo 1934), 12. <<

[150] Declaraciones de Irma Córdoba a Antonio Carrizo, Buenos Aires, mayo de 1987. Le agradecemos a Antonio Carrizo el habernos facilitado una copia de la cinta magnetofónica de esta entrevista. <<

[151] Declaraciones de Eva Franco, en Villarejo, 107. <<

[152] «La obra de García Lorca que estrenará Lola Membrives», *La Nación*, Buenos Aires (10 marzo 1934), 8. <<

[153] Pablo Suero, «Una lectura de Federico García Lorca», *Noticias Gráficas*, Buenos Aires (12 marzo 1934), 12. <<

[154] José R. Luna, «La vida de García Lorca, poeta», *Crítica*, Buenos Aires (10 marzo 1934), 3. Entrevista incluida en *OC*, II, 1019-1025. <<

[155] «“No creo en la decadencia del teatro”, dijo anoche Federico García Lorca. Habló en la función especial para actores realizada en el teatro Comedia y “Crítica” publica exclusivamente su discurso», *Crítica*, Buenos Aires (16 marzo 1934), 15 (reproducido en *OC*, I, 1206-1210); Edmundo Guibourg, «Al margen de una alocución», *ibíd.* (17 marzo 1934), 10. <<

[156] «García Lorca presentará un ensayo de teatro de títeres», *Crítica*, Buenos Aires (19 febrero 1934), 8. <<

[157] «Una obra inédita de García Lorca se daría en el Odeón», *ibíd.* (22 febrero 1934), 18. <<

[158] El manuscrito del *Retablillo* fue comprado en 1986 por la Diputación de Granada a los herederos de Gabriel Manes. <<

[159] A. Guibourg, «Hubo títeres en el teatro Avenida. El regalo antes de la partida. Una concurrencia formada por intelectuales llenó la sala del teatro», *Crítica*, Buenos Aires (26 marzo 1934), 10. <<

[160] Véase nota 158. Citamos de una fotocopia del manuscrito que nos facilitó en Buenos Aires nuestro amigo José Gallardo. <<

[161] Declaraciones al autor de María Molino Montero, Buenos Aires, 18 mayo 1987. <<

[162] «Parten hoy, rumbo a España, F. García Lorca y M. Fontanals. La palabra del poeta», *Crítica*, Buenos Aires (27 marzo 1934), 13. <<

[163] Chas de Cruz, «Han pasado dos poetas. El español Federico García Lorca y el chileno Pablo Neruda, viajeros del mundo, regaron con su lirismo las calles de nuestra ciudad», *El Suplemento. Primer Magazine Argentino*, Buenos Aires, año XV, n.º 562 (25 abril 1934). Artículo recogido en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, «Homenaje a García Lorca», n.º 433-434 (1986), 33-36. <<

[164] *Crítica*, Buenos Aires (27 marzo 1934), 11 (pie de fotografía de Lorca, Fontanals y la hija de éste a bordo). <<

[165] Jasclevich, 85. <<

[166] «Partirán G. Lorca y Fontanals. Embarcarán mañana para su patria. Formarán un conjunto para cultivar un teatro artístico», *La Nación*, Buenos Aires (26 marzo 1934), 13. <<

[167] «Lola estrenará “Así que pasen cinco años” de García Lorca. Se confirma con ello una primicia que adelantamos», *Crítica*, Buenos Aires (29 marzo 1934), 16. <<

[168] *Ibid.* (30 marzo 1934), 3. <<

[169] Cartelera de *La Nación* para estas semanas. <<

[170] *Ibid.* para los meses correspondientes. <<

[171] *Ibid.* <<

[172] Alardo Prats, «Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo...», *El Sol*,

Madrid (15 diciembre 1934). Entrevista recogida en *OC*, II, 1032-1037. <<

## Notas capítulo 31

[1] «Movimiento del puerto. Día 11», *La Vanguardia*, Barcelona (12 abril 1934), 20; *Diario de Barcelona* (12 abril 1934), 26. <<

[2] Miguel Pérez Ferrero, «Los españoles fuera de España. Federico García Lorca, el gran poeta del “Romancero gitano”, ha sido durante seis meses embajador intelectual de nuestro país en la Argentina. Como Einstein, como Keyserling, como Ortega... ¡170 representaciones de “Bodas de sangre”! Juego y teoría del duende. Desde antes de pisar tierra hasta el instante de abandonar Buenos Aires el poeta ha sido el hombre de moda que ha hecho más eficaz propaganda de España que todos los congresos y misiones oficiales», *Heraldo de Madrid* (14 abril 1934), 4. Entrevista reimpressa por nosotros en *La Pluma*, Madrid, 2.<sup>a</sup> época, n.º 8 (1982), 118-121. <<

[3] Sáenz de la Calzada, «*La Barraca*». *Teatro Universitario*, 147-150. <<

[4] *Ibíd.*, 150; declaraciones del mismo al autor, desde León, 21 noviembre de 1986. <<

[5] *Ibíd.*, 175. <<

[6] Declaraciones al autor de María del Carmen García Lasgoity, Madrid, 25 noviembre 1986. <<

[7] Sáenz de la Calzada, «*La Barraca*». *Teatro Universitario*, 150, 152. <<

[8] *Heraldo de Madrid* (31 marzo 1934), 16. <<

[9] Jackson, 175. <<

[10] *Ibíd.*, 129; Preston, 184-186; C.E.D.A. (1 mayo 1934). <<

[11] Sobre la violencia de la Falange, tiene especial interés el libro de Juan Antonio Ansaldo, *¿Para qué...? (De Alfonso XIII a Juan III)*, Editorial Vasca Ekín, SRL, Buenos Aires, 1951, dado el hecho de haber sido el autor —acérrimo monárquico— entrenador, en un tiempo, de la «Falange de la sangre». <<

[12] Preston, 187-188. <<



[13] «Un mitin de la Juventud de Acción Popular», *El Defensor de Granada* (17 abril 1934), 1. <<

[14] «García Lorca, en Granada», *El Defensor de Granada* (22 abril 1934), 3. <<

[15] Para el período 1931-1936, la Hemeroteca Municipal de Madrid no dispone, sorprendentemente, de una colección de *Ideal*. Hay que consultar el diario en la Casa de los Tiros de Granada, que no tiene una colección completa, o el archivo del propio periódico, donde también faltan algunas fechas. <<

[16] Dario Fernández, «Desde Argentina. El triunfo magnífico de Federico García Lorca». <<

[17] Entrevista de Eulalia Dolores de la Higuera-Rojas con la viuda del pintor, en Higuera-Rojas, *Mujeres en la vida de García Lorca*, 26; declaraciones al autor del hijo del pintor, Miguel Ruiz del Castillo, Granada, 1981. <<

[18] Entrevista de José Navarro Pardo con Agustín Penón, Granada, 19 agosto 1955. AAP. <<

[19] Moreiro, 23. <<

[20] Zalamea, 1509-1511. <<

[21] Entrevista del autor con Álvaro Custodio, Madrid, 30 septiembre 1985. <<

[22] Entrevista del autor con Eduardo Rodríguez Valdivieso, Granada, 30 julio 1980. <<

[23] María Martínez Sierra, *Una mujer por los caminos de España*, 97-100 <<

[24] Blanco-Amor, «Evocación de Federico»; para una versión posterior, véase Pérez Coterillo, «En Galicia con E. Blanco-Amor y al fondo... Lorca». <<

[25] Blanco-Amor, «¡Juventud, divino tesoro!», *La Nación*, Buenos Aires, 2.<sup>a</sup> sección (15 julio 1934), 2. <<

[26] Para la entrega de poemas del *Diván del Tamarit*, véase Laffranque, «Bases cronológicas», 450, que sitúa aquélla erróneamente, siguiendo unas indicaciones de Blanco-Amor, en el verano de 1935, lo cual no es posible ya que cinco de ellos han salido varios meses antes en *Ciudad y Almanaque literario 1935*; «Casida de los

ramos» se publicó en *Ciudad* el 26 de diciembre de 1934; para la datación del *Almanaque literario 1935*, véanse la reseña de Blanco-Amor, «Almanaque literario 1935. Editorial Plutarco», *Ciudad*, Madrid (20 febrero 1935), [14], y *Heraldo de Madrid* (7 febrero 1935), 6, que reproduce, tomándola del *Almanaque*, la «Gacela del mercado matutino». <<

[27] Blanco-Amor, «Federico, otra vez; la misma vez», VI. 24 bis. OC, I, 585. <<

[28] OC, I, 585. <<

[29] Sáenz de la Calzada, «*La Barraca*». *Teatro Universitario*, 150. <<

[30] Miguel Pérez Ferrero, «Actualidad literaria. Otra vez el “Romancero gitano”», *Heraldo de Madrid* (10 mayo 1934), 6. <<

[31] «Un homenaje a Federico García Lorca», *Heraldo de Madrid* (10 mayo 1934). 6. <<

[32] Sáenz de la Calzada, «*La Barraca*». *Teatro Universitario*, 151-152; entrevista del autor con María del Carmen García Lasgoity, Madrid, 3 diciembre 1986. <<

[33] Morla Lynch, 383-384. <<

[34] J. G. O. [Juan González Olmedilla], «El Club Teatral Anfistora dio en el Español una fervorosa interpretación a “Liliom”, de Franz [sic] Molnar», *Heraldo de Madrid* (14 junio 1934), 5. <<

[35] Declaraciones al autor de Ernesto Guerra da Cal, Lisboa, 27 julio 1986. <<

[36] Emir Rodríguez Monegal, *El viajero inmóvil. Introducción a Pablo Neruda*, Losada, Buenos Aires, 1966, 80. Citado por Antonio Campoamor en carta a ABC, Madrid (19 octubre 1984), 18. <<

[37] Morla Lynch, 386. <<

[38] *Ibid.*, 388-389. <<

[39] Laffranque, *Bases cronológicas*, 446. <<

[40] Juan Chabás, «Federico García Lorca y la tragedia», *Luz*, Madrid (3 julio 1934). Entrevista reproducida en OC, II, 1026-1028. <<

[41] «La Barraca», *FE*, Madrid (5 julio 1934), 11. Artículo reproducido en Gibson, *El asesinato de García Lorca*, 336-337. <<

[42] *El Defensor de Granada* (17 julio 1934), 2. <<

[43] «García Lorca», *El Defensor de Granada* (22 julio 1934), 1. <<

[44] Declaraciones al autor de Luis Jiménez Pérez, por teléfono desde Granada, 22 marzo 1987. <<

[45] Miguel Pérez Ferrero, «Actualidad literaria. Sánchez Mejías y la repercusión de su “vuelta” en el mundo-mundillo de las letras», *Heraldo de Madrid* (2 agosto 1934), 8. <<

[46] «La muerte del diestro Ignacio Sánchez Mejías», *Heraldo de Madrid* (13 agosto 1934), 6. <<

[47] Morla Lynch, 400; Auclair, 22; en las pp. 102-103, la escritora francesa, refiriéndose a esta «extranjera», no la identifica. Pero nos confirmó amablemente, en el verano de 1966, que se trataba de ella misma. <<

[48] Declaraciones al autor de Pepín Bello, Madrid, 24 noviembre 1986. <<

[49] Auclair, 19. <<

[50] Vicente Zabala, «Ignacio “olía a muerto”», *Los domingos de ABC* (12 agosto 1984), 15. <<

[51] Santainés, 190-192. <<

[52] «La muerte del diestro Ignacio Sánchez Mejías», *Heraldo de Madrid* (13 agosto 1934), 6; «Sobre unas manifestaciones del apoderado de Sánchez Mejías», *ibíd.* (14 agosto 1934), 14. <<

[53] «La muerte del diestro Ignacio Sánchez Mejías», *Heraldo de Madrid* (13 agosto 1934), 6. <<

[54] Santainés, 192. <<

[55] Véase nota 53. <<

[56] Declaraciones de Mella recogidas en *El Defensor de Granada* (14 agosto 1934), 2. <<

[57] Doctor Fernández Cuesta, «Cómo pensaba Sánchez Mejías sobre el servicio sanitario en las plazas de toros», *Heraldo de Madrid* (14 agosto 1934), 14. <<

[58] Véase nota 53; Auclair, 27. <<

[59] Véase nota 53, *ibíd.*, 6 y 16. «Parece que “Granadino” tenía que ser lidiado en cuarto lugar; pero al llegar Sánchez Mejías a Manzanares y preguntar el lote que le había correspondido, dijo que éste saliera en primer lugar» (p. 16). <<

[60] Jerónimo Timbales, «A las diez ha fallecido el diestro Sánchez Mejías», *El Pueblo Manchego*, Ciudad Real (13 agosto 1934), 1. <<

[61] Garrigues y Díaz-Cañabate, 23. <<

[62] «La muerte del diestro Ignacio Sánchez Mejías», *Heraldo de Madrid*, *ibíd.*, 6. <<

[63] *Ibíd.* <<

[64] *Ibíd.*, 16. <<

[65] «Última hora. Sánchez Mejías, herido grave en Manzanares», *El Pueblo Manchego*, Ciudad Real (11 agosto 1934), 1. <<

[66] Véase nota 60. <<

[67] *Heraldo de Madrid* (13 agosto 1934), 6; Garrigues Díaz-Cañabate, 24. <<

[68] Bergamín, «Muerte perezosa y larga», 73. <<

[69] *Heraldo de Madrid* (13 agosto 1934), 16. <<

[70] Bergamín, *ibíd.*, 75-76. <<

[71] Garrigues Díaz-Cañabate, 24. <<

[72] *Ibíd.* <<

[73] Declaraciones al autor de Pepín Bello, Madrid, 24 noviembre 1986. <<

[74] Auclair, 22, 24; Madariaga y Valbuena, 109-111. <<

[75] Auclair, 25. <<

[76] *Ibíd.*, 27. <<

[77] Por ejemplo, el 13 de agosto el *Heraldo de Madrid* decía en grandes titulares: «El valeroso matador dudó mucho antes de torear esa corrida y estuvo a punto de desistir porque tropezaba con diversas dificultades para aceptarla» (p. 16). <<

[78] «¡Sánchez Mejías ha muerto!», *El Cantábrico*, Santander (14 agosto 1934), 4. <<

[79] Cossío, «Sánchez Mejías», 880. <<

[80] Cossío, «Breve semblanza de Ignacio Sánchez Mejías», 975. <<

[81] «Micrófono. Dos recuerdos literarios en el luto por Ignacio Sánchez Mejías», *Heraldo de Madrid* (30 agosto 1934), 13. <<

[82] Auclair, 28-29. <<

[83] *El Cantábrico*, Santander (14, 16, 17, 18, 19 agosto 1934), *pássim*; Valbuena, 20-26. <<

[84] Valbuena, 24; Morla Lynch, 402-403. <<

[85] Hay discrepancias en cuanto a esta gira. Sáenz de la Calzada dice que, después de Santander, La Barraca actuó en Ampuero, Villarcayo, Frómista, Villadiego, Palencia, Peñafiel, Cuéllar, Sepúlveda, Riaza y Segovia (p. 165). María del Carmen García Lasgoity (*ibíd.*, 167) nombra Burgos, Logroño, Peñafiel, Sepúlveda y Segovia. Es cierto, por lo menos, que no hubo actuaciones en Burgos y Logroño. Nuestras investigaciones sólo han podido comprobar hasta la fecha las representaciones en Ampuero (21 agosto), Villadiego (22 agosto), Frómista, Palencia (25 agosto) y Riaza (28 agosto). Para la actuación en Ampuero, véase *El Cantábrico*, Santander (23 agosto 1934), 6-7 («Ampuero. Actuación de “La Barraca”»); en Villadiego, *Diario de Burgos* (25 agosto 1934), 6 («En Villadiego. Actuación de “La Barraca”»); en Palencia, *El Día de Palencia* (27 agosto 1934), 1 («En el teatro. La función del sábado»). <<

[86] Testimonio escrito expresamente para este libro por Luis Sáenz de la

Calzada, Madrid, 15 diciembre 1986. <<

[87] Declaraciones al autor de Modesto Higuera, Madrid, 31 enero 1981. <<

[88] *Ibid.* <<

[89] Miguel de Unamuno, «Hablemos de teatro», *Ahora*, Madrid (19 septiembre 1934), 5. <<

[90] Juan Chabás, «Vacaciones de La Barraca. Federico García Lorca cuenta a “Luz” los triunfos de nuestro Teatro Universitario. Próximas excursiones a París y a Roma. La obra del poeta», *Luz*, Madrid (3 septiembre 1934). Entrevista recogida en *OC*, II, 1029-1031. <<

[91] García Lorca, *Teatro inconcluso*, 344-345. <<

[92] «El teatro universitario. García Lorca y “La Barraca”», *El Defensor de Granada* (5 septiembre 1934), 1. <<

[93] «Comida íntima. En honor de García Lorca», *El Defensor de Granada* (28 septiembre 1934), 3; «Comida literaria», en «Retablillo», *El Defensor de Granada* (30 septiembre 1934), 1. <<

[94] García Gómez, *Silla del moro*, 139-140. <<

[95] Auclair, *Vida y muerte de Garcia Lorca*, 307. <<

[96] García Gómez, *Silla del moro*, 140. <<

[97] *Ibid.*, 130; Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, 42-43. Las capillas se conservan en AFGL. <<

[98] García Gómez, *ibid.*, 130. <<

[99] Declaraciones al autor de Eduardo Rodríguez Valdivieso, Granada, 3 septiembre 1982. <<

[100] García Gómez, *ibid.*, 143-144. <<

[101] *OC*, I, 577. <<

[102] Jackson, 142-144; esta cita, 144. <<

[103] Para un relato sobrio de la revolución de 1934, sus causas y consecuencias, véase, en Brenan, *El laberinto español*, el capítulo «El bienio negro», 280-309. Para el escritor inglés, la decisión de Niceto Alcalá Zamora de ofrecer tres carteras a la CEDA fue, si tal vez constitucionalmente legítima, «catastrófica» en sus consecuencias «si recordamos que todos los desastres que siguieron en España pueden ser adjudicados a esta fatal decisión» (p. 296). <<

[104] Gibson, *El asesinato de García Lorca*, 20. <<

[105] *Ibid.*, 21-22; Jackson, 165. <<

[106] Ximénez de Sandoval, 231-234. <<

[107] Testimonio de María del Carmen García Lasgoity, recogido por Sáenz de la Calzada, 167. <<

[108] Declaraciones al autor de José Caballero, Madrid, 1 marzo 1987. <<

[109] Declaraciones al autor de Margarita Ucelay, Madrid, 27 noviembre 1985. <<

[110] Morla Lynch, 422-423. <<

[111] *Ibid.*, 424-425. <<

[112] Morla Lynch, 426-429, describe una lectura de *Yerma* celebrada en su casa el 3 de diciembre de 1934. <<

[113] «Una sustitución poco acertada», en la sección «Cubilete de dados», *Heraldo de Madrid* (15 noviembre 1934); entrevista del autor con Gerardo Diego, Madrid, 14 abril 1982. <<

[114] Alardo Prats, «Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo. El poeta Federico García Lorca espera para el teatro la llegada de la luz de arriba, del paraíso. En cuanto los de arriba bajen al patio de butacas, todo estará resuelto», *El Sol*, Madrid (15 diciembre 1934). Entrevista reproducida en *OC*, II, 1032-1037. <<

[115] «Artistas de nuestro tiempo. El poeta García Lorca habla del teatro y de la vocación artística. El próximo estreno de la tragedia “Yerma”», *El Defensor de*

Granada (21 diciembre 1934), 1. <<

[116] García Lorca, *Teatro inconcluso*, 117; extracto de carta de Martínez Nadal a Lorca (agosto 1931) en Maurer, «De la correspondencia de García Lorca», 76. <<

[117] Sáenz de la Calzada, «*La Barraca*». *Teatro Universitario*, 156-157. <<

[118] Véase nota 114. <<

[119] Alfredo Muñiz, «En los umbrales del estreno. El poeta del “Romancero gitano” habla de “Yerma”...», *Heraldo de Madrid* (26 diciembre 1934), 4. <<

[120] Caballero, «Con Federico en los ensayos de “Yerma”». <<

[121] Salado, «En el ensayo general de “Yerma”». <<

[122] Rivas Cherif, «Poesía y drama del gran Federico» (13 enero 1957), 4. <<

[123] Salado, «En el ensayo general de “Yerma”». <<

[124] Santa Cecilia, «La insoportable levedad de Federico», XI. <<

[125] M. P. F. [Miguel Pérez Ferrero], «*Yerma*, en el público», *Heraldo de Madrid* (31 diciembre 1935), 4. <<

[126] Véase nota anterior. <<

[127] «Los estrenos de anoche. En el teatro Español, *Yerma*, de García Lorca», *Diario de Madrid* (30 diciembre 1934). Citamos de Hernández, «Cronología y estreno de *Yerma*, poema trágico, de García Lorca», 300. <<

[128] Ceferino R. AVECILLA, «Teatro Español. *Yerma*, tragedia de Federico García Lorca», *El Pueblo*, Madrid (31 diciembre. 1934), 3. <<

[129] Morla Lynch, 434-435. <<

[130] Según Modesto Higuera, en nuestras conversaciones en Madrid, se trataba de la fuerza pública. Es posible, sin embargo, que el ex «barraco» se equivocara, y que sólo actuara el personal del teatro. No lo hemos podido comprobar. <<



[131] Blanco-Amor, «Federico, otra vez; la misma vez»; VI. <<

[132] «El arte escénico en 1934. García Lorca cierra el año con un alarde magnífico de inspiración y de técnica», *La Tierra*, Madrid (31 diciembre 1934), 2. <<

[133] «El estreno de “Yerma” y de “Estudiantina”», *El Debate*, Madrid (3 enero 1935), 6. <<

[134] José de la Cueva, «“Yerma”, de Federico García Lorca», *Informaciones*, Madrid (31 diciembre 1934), 8. <<

[135] «El éxito de “Yerma”, de García Lorca, se circunscribió a un mínimo sector del público del Español», *La Nación*, Madrid (31 diciembre 1934), 11. <<

[136] «Español: *Yerma*», *El Siglo Futuro*, Madrid (30 diciembre 1934). Citamos de Hernández, «Cronología y estreno de *Yerma*», 302. <<

[137] A. C., «Informaciones y noticias teatrales. En Madrid. Español: *Yerma*», *ABC*, Madrid (30 diciembre 1934), 54. <<

[138] Luis Araujo Costa, «Veladas teatrales. Español. Estreno del poema trágico...», *La Época*, Madrid (31 diciembre 1934), 5. <<

[139] Dimitri Escalpelhoff, «La temporada teatral», *Gracia y Justicia*, Madrid (5 enero 1935), 8. <<

[140] «Documento. Federico García Lorca y Pablo Neruda y su discurso al alimón sobre Rubén Darío», *Heraldo de Madrid* (27 diciembre 1934), 10. <<

[141] «Antena literaria», *Gracia y Justicia*, Madrid (5 enero 1935), 14. <<

[142] Recorte sin identificar. <<

[143] «El estreno de la obra de Federico García Lorca “Yerma”», *El Defensor de Granada* (30 diciembre 1934), 1. <<

[144] A. Bazán, «“Yerma”, de García Lorca, en el Español», *Tiempo Presente*, Madrid, n.º 1 (marzo 1935). <<

## Notas capítulo 32

<sup>[1]</sup> Alfredo Muñiz, «En los umbrales del estreno. El poeta del “Romancero gitano” habla de “Yerma”, la obra que interpretará Margarita Xirgu y su compañía el día 29 en el teatro Español», *Heraldo de Madrid* (26 diciembre 1934), 4. <<

<sup>[2]</sup> «Escena y bastidores», *El Sol*, Madrid (1 enero 1935), 2; OC, II, 1038. Véase también «Sección de rumores», *Heraldo de Madrid* (1 enero 1935), 4. <<

<sup>[3]</sup> «La República Argentina, excelente mercado para el teatro español», *Heraldo de Madrid* (11 enero 1935), 4, y «Lola Membrives ha llegado hoy a Madrid», *ibíd.* (18 enero 1935), 7. <<

<sup>[4]</sup> «El homenaje a Lola Membrives», *Heraldo de Madrid* (28 enero 1935), 4. <<

<sup>[5]</sup> Juan G. Olmedilla, «Los del club Anfistora honran a Lope. Una magnífica reconstitución escénica de “Peribáñez y el Comendador de Ocaña”», *Heraldo de Madrid* (26 enero 1935), 4; Antonio de Obregón, «Un acontecimiento artístico. “Peribáñez y el Comendador de Ocaña”, de Lope de Vega», *Diario de Madrid* (26 enero 1935), 4; E. Díez-Canedo, «En el Capitol. El Club Anfistora y Lope de Vega. Representación del “Peribáñez”», *La Voz*, Madrid (26 enero 1935), 3; Agustín de Figueroa, «Un gran éxito de Anfistora. “Peribáñez y el comendador de Ocaña”, en Capitol», *Ahora*, Madrid (27 enero 1935), 39. <<

<sup>[6]</sup> Neruda, «Federico García Lorca». <<

<sup>[7]</sup> Agustín de Figueroa, «El club teatral “Anfistora”», *Ahora*, Madrid (29 diciembre 1934), [17]. <<

<sup>[8]</sup> «Gignol [sic] “La Tarumba”, en el Lyceum Club Femenino. Un estreno de García Lorca», *Heraldo de Madrid* (28 enero 1935), 5; «Lyceum», *El Sol*, Madrid (9 febrero 1935), 2. <<

<sup>[9]</sup> «El teatro. Una representación de “Yerma” verdaderamente extraordinaria dedicada a los actores de Madrid», *La Libertad*, Madrid (30 enero 1935), 6. <<

<sup>[10]</sup> «Una apoteósica fiesta de arte en el teatro Español. Margarita Xirgu ofrece una representación extraordinaria de “Yerma”, el magnífico poema dramático de Lorca, a sus compañeros los artistas de los teatros de Madrid», *Heraldo de Madrid* (2

febrero 1935), 6. Se reproducen las cuartillas de Lorca, «Texto íntegro de la formidable proclama del joven e ilustre autor dramático», incorporadas a OC, I, 12141217. <<

[11] S. S., «El teatro. La función extraordinaria de “Yerma”, en el Español», *La Libertad*, Madrid (3 febrero 1935), 5. <<

[12] Armando Bazán, «Con el poeta García Lorca en Madrid», *Todos. Revista gráfica mensual*, Castellón (mayo 1935). Reproducido en Martín, «Federico García Lorca: dos entrevistas desconocidas». <<

[13] *Heraldo de Madrid* (7 febrero 1935), 6. <<

[14] Morla Lynch, 363; J. Palau-Fabre, «D’una conversa amb García Lorca», *La Humanitat*, Barcelona (4 octubre 1935), entrevista reproducida en OC, II, 10671069; «El público aplaudió con entusiasmo “Bitter Oleander” de García Lorca aquí», *La Prensa*, Nueva York (13 febrero 1935), 5; «¡A defender el teatro hispano!», *ibid.* (14 febrero 1935), 4; «“Bodas de sangre” gana admiradores a diario para el teatro español aquí», *ibid.* (22 febrero 1935), 5; «Por los teatros. Suspensión temporal», *ibid.* (1 marzo 1935), 5. Para la reacción de la prensa neoyorquina no hispana, véase Hernández, introducción a su edición de *Bodas de sangre*, 56-62. <<

[15] «Proel» [Ángel Lázaro], «Galería. Federico García Lorca, el poeta que no se quiere encadenar. Infancia de campo. El paisaje y el hombre. El teatro semiintelectual. América. Obra en proyecto. Una sana risa para todo», *La Voz*, Madrid (18 febrero 1935); OC, II, 1039-1043. <<

[16] OC, I, 1214. <<

[17] García Lorca, *Teatro inconcluso*, 157. <<

[18] Véase p. 580. <<

[19] Declaraciones de José Caballero al autor, grabadas en magnetófono, Madrid, 6 noviembre 1980. <<

[20] «Homenaje declinado», *La Libertad*, Madrid (19 febrero 1935), 6. <<

[21] A. de L., «El teatro. Español. Homenaje a Margarita Xirgu y Federico García Lorca», *La Libertad*, Madrid (21 febrero 1935), 3. <<

[22] Ximénez de Sandoval, 417. <<

[23] Arturo Mori, «La nueva versión de “Bodas de sangre”, de García Lorca, interpretada y dirigida por la eminente Lola Membrives, constituyó anoche en el Coliseum una verdadera solemnidad artística», *El Liberal*, Madrid (1 marzo 1935), 7; E. D.-C. [Enrique Díez-Canedo], «En el Coliseum. Lola Membrives en “Bodas de sangre”, de García Lorca», *La Voz*, Madrid (1 marzo 1935), 3. <<

[24] «Una apoteósica fiesta de arte en el teatro Español. Margarita Xirgu ofrece una representación extraordinaria de “Yerma”, el magnífico poema dramático de Lorca, a sus compañeros los artistas de los teatros de Madrid», *Heraldo de Madrid* (2 febrero 1935), 6. <<

[25] «Una interesante fiesta de arte. Lola Membrives, Tania, Federico García Lorca, Discépolo y José González Marín ante el micrófono de Transradio Española», *Heraldo de Madrid* (18 marzo 1935), 6. <<

[26] Arturo Mori, «Anoche en el Coliseum. Una magnífica interpretación de “La zapatera prodigiosa”, de García Lorca, por Lola Membrives», *El Liberal*, Madrid (19 marzo 1935), 7. <<

[27] Antonio Espina, «Coliseum. Nueva versión de “La zapatera prodigiosa”, de García Lorca», *El Sol*, Madrid (19 marzo 1935), 2. <<

[28] E. Díez-Canedo, «Lola Membrives logró anoche un gran éxito con la nueva versión de “La zapatera prodigiosa”», *La Voz*, Madrid (19 marzo 1935), 3. <<

[29] «Fin de fiesta en el Coliseum. Lola Membrives y su compañía interpretan, después de “La zapatera prodigiosa”, canciones de García Lorca y Amadeo Vives, con gran éxito», *Heraldo de Madrid* (22 marzo 1935), 8. <<

[30] «Cartelera», *El Sol*, Madrid (para estas fechas). <<

[31] *Ibid.* <<

[32] «Información teatral... Lola Membrives está muy contenta con el éxito de “Bodas de sangre” en el Coliseum...», *La Voz*, Madrid, (6 marzo 1935), 3. <<

[33] «Escaparate. La quinta edición del “Romancero gitano”, de García Lorca», *Ciudad*, Madrid (3 abril 1935), [28]; «Micrófono. Quinta edición del “Romancero gitano”», *Heraldo de Madrid* (12 abril 1935), 9. <<

[34] E. R. L., «Ante el centenario de Lope», *Haz*, Madrid, n.º 1 (26 marzo 1935), 2-3. <<

[35] Declaraciones al autor de José Caballero, grabadas en magnetófono, Madrid, 6 noviembre 1980. <<

[36] Telegrama conservado en el archivo personal de José Caballero, a quien le debemos una copia. <<

[37] La fotografía se reproduce en Cano, 102. <<

[38] Entrevista del autor con José Antonio Rubio Sacristán, Madrid, 21 octubre 1986. <<

[39] Guillén, «Federico en persona», L. <<

[40] Declaraciones de Carlos García Fernández, presente durante el improvisado concierto de Lorca, en Durán Medina, 46, n. 9. <<

[41] Véase nota 35. <<

[42] Molina Fajardo, *Los últimos días de García Lorca*, 108-109. <<

[43] La anécdota le fue contada personalmente por Romero Murube al escritor sevillano Manuel Barrios, que nos la transmitió en Sevilla, 4 de octubre de 1985. <<

[44] Declaraciones de Juan Sierra, en Durán Medina, 46, n. 7. <<

[45] Declaraciones de los señores Santiago Montoto, Juan Sierra y Carlos García Fernández, en Durán Medina, 45-46. La comida ofrecida a Montoto fue mencionada por *El Correo de Andalucía*, Sevilla (26 abril 1935), publicándose una foto en la cual aparece Lorca al lado de otros comensales. Véase Durán Medina, lámina n.º 5. <<

[46] Ernesto Guasp, «“Yerma” y su autor en la plaza de Cataluña», *El Mercantil Valenciano* (22 septiembre 1935), 9. Artículo citado por Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, 319-321. <<

[47] Declaraciones al autor de Francisco García Lorca, Nerja, verano de 1966 y en ocasiones posteriores. <<

[48] «Escena y bastidores», *El Sol*, Madrid (23 mayo 1935), 2: «Federico García Lorca ha prometido leer dentro de pocas semanas a un grupo de amigos su última producción escénica: “Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores” ...»; «Cena y jardines. Los amigos de García Lorca», *Heraldo de Madrid* (23 mayo 1935), 9. <<

[49] García Lorca, *Alocuciones argentinas*, 14. <<

[50] Preston, 257 y ss. <<

[51] *Ibíd.* <<

[52] *La Libertad*, Madrid (11 mayo 1935), 6. Federico Morena, «Toros y toreros. “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”. La fiesta brava tiene su poeta», *Heraldo de Madrid* (11 mayo 1935), 2. <<

[53] «La feria del libro», *La Libertad*, Madrid (11 mayo 1935), 6. <<

[54] «Micrófono. Un estudio sobre García Lorca», *Heraldo de Madrid* (24 mayo 1935), 6. <<

[55] Ángel del Río, «La literatura de hoy. Federico García Lorca», *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, I (1934-35), 174-187; esta cita, 187. <<

[56] Carta de Juan Guerrero Ruiz a Lorca. AFGL. <<

[57] Luis Rosales, «Prólogo», en Neruda, *Poesía*, Noguer, Barcelona, 1974, I, 23. <<

[58] Declaraciones al autor de José Caballero, Madrid, 6 noviembre 1980, y en otras ocasiones; de Maruja Mallo, Madrid, 3 marzo 1984. <<

[59] *Homenaje a Pablo Neruda. Tres cantos materiales*, Plutarco, Madrid, 1935. <<

[60] Laffranque, «Bases cronológicas», 449. <<

[61] Neruda, «Oda a Federico García Lorca», en *Obras completas*, 223-226. <<

[62] «Neruda por Neruda» (véase bibliografía), 20. <<

[63] Véase la bella edición facsímil de la revista editada conjuntamente por Ediciones Turner, Madrid, y Verlag Detlev Auvermann KG, Glashutten im Taunus,

Alemania, 1974 («Kraus Reprint»). <<

<sup>[64]</sup> Fotografía del recorte — conservado, con los apógrafos de cinco de los *Seis poemas galegos*, en la Biblioteca y el Archivo de la Diputación Provincial de Orense — publicada por Landeira Yrago, *Viaje al sueño del agua*, 13. <<

<sup>[65]</sup> Landeira Yrago, *Federico García Lorca y Galicia*, 122. <<

<sup>[66]</sup> Landeira Yrago, *Viaje al sueño del agua*, 51. <<

<sup>[67]</sup> R. Suárez Picallo, en *Ser*, Santiago (30 junio 1935). El autor anuncia que Lorca «remitiu a Editorial Nos os orixinais» de los *Seis poemas galegos*. Referencia y cita de Landeira Yrago, *Viaje al sueño del agua*, 51. <<

<sup>[68]</sup> Landeira Yrago, *ibíd.*, reproduce en facsímil la edición prínceps de los *Seis poemas galegos*, colofón incluido. <<

<sup>[69]</sup> Véase nota 67. <<

<sup>[70]</sup> Blanco-Amor, prólogo a los *Seis poemas galegos*, [7]. <<

<sup>[71]</sup> Alardo Prats, «Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo...», *El Sol*, Madrid (15 diciembre 1934). Entrevista recogida en *OC*, II, 1032-1033. <<

<sup>[72]</sup> «Escena y bastidores», *El Sol*, Madrid (1 enero 1935), 1. Comentarios recogidos en *OC*, II, 1038; *Heraldo de Madrid* (1 enero 1935), 4, reprodujo parte de ellos. <<

<sup>[73]</sup> Pedro Massa, «Estreno de “Doña Rosita la soltera”. Nueva obra de García Lorca, interpretada por Margarita Xirgu», *Crónica*, Madrid (15 diciembre 1935). Entrevista recogida por *OC*, II, 1072-1073. <<

<sup>[74]</sup> «Albayzín», dedicado a Lorenzo Martínez Fuset, «gran amigo y compañero», en *Impresiones y paisajes*, 153-160; *OC*, I, 911-915. <<

<sup>[75]</sup> *E*, I, 98. <<

<sup>[76]</sup> *OC*, I, 969. <<

<sup>[77]</sup> Martín Recuerda, 50. <<

[78] *Ibíd.*, 57-58. <<

[79] «Estreno de “Doña Rosita la soltera”», *Crónica*, Madrid (15 diciembre 1935). Entrevista recogida en *OC*, II, 1072-1073. <<

[80] Moreno Villa, 120-121. <<

[81] La lista, que ilustra un dibujo a lápices de un arco de herradura con un surtidor típicamente granadino detrás, se incluye en García Lorca, *Dibujos*, p. 240, n.º 306, donde la comenta Mario Hernández. <<

[82] Felipe Morales, «Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca...», *El Sol*, Madrid (7 abril 1936), 2. Entrevista recogida en *OC*, II, 1076-1081, esta cita, 1079. <<

[83] Devoto, «“Doña Rosita la soltera”: estructura y fuentes», 410-412. <<

[84] Declaraciones de Margarita Xirgu a Alfredo de la Guardia, recogidas en el libro de éste, 365-366. <<

[85] Rodrigo, «La auténtica “Doña Rosita la soltera”», 5. <<

[86] Francisco García Lorca, 72. <<

[87] *OC*, II, 749. <<

[88] *Ibíd.*, 748-749. <<

[89] *Ibíd.*, 812. <<

[90] *El Defensor de Granada* (24 enero 1983), 4. <<

[91] Ortiz de Villajos, 130. <<

[92] *OC*, II, 789. <<

[93] Declaraciones al autor del profesor Emilio Santiago Simón, Granada, 3 mayo 1985. <<

[94] Mora Guarnido, 171. <<

[95] Devoto, «“Doña Rosita la soltera”: estructura y fuentes», 425. La copla se



encuentra en Eusebio Blasco, *Treinta mil cantos populares*, Imprenta de Mendoza, Valdepeñas, 1929, I, 272. <<

[96] Francisco García Lorca, introducción a Federico García Lorca, *Three Tragedies*, 22. <<

[97] Sobre las fuentes literarias de la obra, véase especialmente Devoto, «“Doña Rosita la soltera”: estructura y fuentes». <<

[98] «Abans l'estrena. L'autor ens diu», *La Humanitat*, Barcelona (12 diciembre 1935), 2. Palabras recogidas en *OC*, I, 1175. <<

[99] Jorge Guillén, «Federico en persona», *OC*, I, LXX. <<

[100] Santiago de la Cruz, «Balance y experiencia de la temporada teatral 1934-35...», *Heraldo de Madrid* (21 junio 1935), 7. <<

[101] «El Teatro Escuela de Arte en la Zarzuela. “Gas”, de Georg Kaiser, por la Tea y Margarita Xirgu», *Heraldo de Madrid* (24 junio 1935), 9. <<

[102] «La quinta edición del “Romancero gitano”», *Heraldo de Madrid* (27 junio 1935), 5. <<

[103] Véanse *El Defensor de Granada* (29 y 30 junio 1935) y *El Noticiero Granadino* (28, 29 y 30 junio 1935). <<

[104] Información y cita de Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu*, 217-218. <<

[105] Declaraciones al autor de Francisco Giner de los Ríos, Madrid, 31 mayo de 1982. <<

[106] *El Defensor de Granada* (6 julio 1935), 1 («Política, matonismo y barbarie»); (10 julio 1935), 1 («La campaña contra “El Defensor”»). <<

[107] Blanco-Amor, «Apostillas a una barbaridad». <<

[108] Pérez Coterillo, «En Galicia con E. Blanco-Amor», 18. 106. *Ibid.*, 17-18. <<

[109] *Ibid.*, 17-18. <<

[110] Testimonio apuntado en el diario de José Navarro Pardo y que ha tenido

la amabilidad de transmitirnos su hija, señora de Benito Jaramillo, Madrid, 7 noviembre 1984. <<

[111] Entrevista del autor con Eduardo Rodríguez Valdivieso, Granada, 30 julio 1980; Pérez Coterillo, «En Galicia con E. Blanco-Amor», 18. <<

[112] Declaraciones al autor de Luis Rosales, Madrid, 16 enero 1979. <<

[113] Véanse en García Lorca, *Dibujos*, los números 141 («Epitalamio»), 145 («Venus») y 267.5 («Agua sexual»). <<

[114] Blanco-Amor, «Nueva obra teatral de García Lorca». <<

[115] «Tópicos», *Heraldo de Madrid* (16 julio 1935), 8. <<

[116] «Margarita Xirgu irá a Italia para rendir homenaje a Lope de Vega», *Heraldo de Madrid* (19 julio 1935), 8. <<

[117] «Sección de rumores», *Heraldo de Madrid* (6 agosto 1935), 8. <<

[118] *E*, II; 164-165. <<

[119] *Ibid.*, 165. <<

[120] García Lorca, *Alocuciones argentinas*, 19-23. En la prensa porteña no hemos encontrado referencia alguna a esta alocución emitida desde Madrid. <<

[121] «Fuenteovejuna en la Universidad Internacional. La Barraca alcanzó anoche un gran éxito», *La Región*, Santander (20 agosto 1935), 8; X. N. P., «“La Barraca” obtiene un gran triunfo con “Fuenteovejuna”», *El Cantábrico*, Santander (20 agosto 1935), 7. <<

[122] M. P. F. [Miguel Pérez Ferrero], «El teatro La Barraca en la Universidad Internacional. Federico García Lorca con sus huestes universitarias obtiene un resonante éxito en la Magdalena», *Heraldo de Madrid* (20 agosto 1935), 8. <<

[123] Silvio d’Amico, «Incontro con Federico García Lorca», artículo reproducido en *OC*, II, 1049-1053. <<

[124] P. M. [Pío Muriedas], «Universidad Internacional. Un interesante recital del director de “La Barraca”, García Lorca», *El Cantábrico*, Santander (21 agosto

1935), 1; «En el Alma Máxima. Un recital de Federico García Lorca», *La Región*, Santander (21 agosto 1935), 3. <<

[125] Pérez Ferrero, «La conmemoración del tricentenario de Lope de Vega. Federico García Lorca habla de la gran fiesta conmemorativa de Lope de Vega en la que Margarita Xirgu va a representar el día 27 su versión de “La dama boba” que alcanzó doscientas representaciones en Buenos Aires», *Heraldo de Madrid* (22 agosto 1935). Entrevista reproducida en *OC*, II, 1054-1058. <<

[126] Pío Muriedas, «“La Barraca” se F.U.E.», *El Cantábrico*, Santander (29 agosto 1935), 5. <<

[127] «La Xirgu-Borrás y el tricentenario de Lope de Vega», *Heraldo de Madrid* (21 agosto 1935), 8. <<

[128] Dámaso Alonso, «Ante la obra de Lope. Dos puntos de vista», *Heraldo de Madrid* (22 agosto 1935), 5. <<

[129] «Sección de rumores», *Heraldo de Madrid* (24 agosto 1935), 8. <<

[130] «Margarita Xirgu y Enrique Borrás representan en Fuenteovejuna el inmortal drama social que ha universalizado el nombre de ese pueblo cordobés», *Heraldo de Madrid* (26 agosto 1935), 8; Rivas Cherif, «Poesía y drama del gran Federico» (6 enero 1957), 1 y 4. <<

[131] Vázquez Ocaña, 338. <<

[132] Juan G. Olmedilla, «Ayer se celebró brillantemente el tricentenario de la muerte de Lope, gloria dramática de España...», *Heraldo de Madrid* (28 agosto 1935), 8; «Las novedades escénicas de ayer. En el Español la compañía Xirgu-Borrás presentó espléndidamente “La dama boba” en homenaje a Lope de Vega», *ibíd.* (29 agosto 1934), 9. <<

[133] «“Fuenteovejuna” en la Chopera del Retiro», *Heraldo de Madrid* (1 septiembre 1934), 8; *El Sol*, Madrid (8 septiembre 1935), 2; «Últimas fiestas del tricentenario. Despedida de Margarita Xirgu con “La dama boba”», *ibíd.* (11 septiembre 1935), 2. <<

## Notas capítulo 33

[1] E, I, 133. <<

[2] «La temporada de Margarita Xirgu al teatre Barcelona», *La Publicitat*, Barcelona (8 septiembre 1935), 10; «Anit al teatre Barcelona. Margarida Xirgu ovacionada», *ibíd.* (11 septiembre 1933), 6; María Luz Morales, «Teatro Barcelona. En el tricentenario de Lope de Vega. “La dama boba”, por la compañía de Margarita Xirgu», *La Vanguardia*, Barcelona (12 septiembre 1935), 9; Domènec Guansé, «Al teatre Barcelona. Triomfal debut de Margarida Xirgu amb “La dama boba”, de Lope de Vega», *ibíd.* (12 septiembre 1935), 6; *ibíd.* (13 septiembre 1935), 6; C. E., «En el Barcelona. Presentación de Margarita Xirgu y su compañía con la famosa comedia de Lope de Vega “La dama boba”, puesta en adobo por Federico García Lorca», *La Noche*, Barcelona (11 septiembre 1935), 8; cartelera de varios periódicos de Barcelona. <<

[3] «El Caramelero», «El teatro al día. Para el entreacto ... García Lorca en la plaza de Cataluña», *El Día Gráfico*, Barcelona (17 septiembre 1935), 18, entrevista reproducida en OC, II, 1061-1062; Ernesto Guasp, «“Yerma” y su autor en la plaza de Cataluña», *El Mercantil Valenciano* (22 septiembre 1933), 9; Joan Tomàs «A propòsit de “La dama boba”. García Lorca i el teatre clàssic espanyol», *Mirador*, Barcelona (19 septiembre 1935), 5, entrevista recogida en OC, II, 10631066. <<

[4] «L'estrena de demà passat al teatre Barcelona. ¿És “Yerma” una obra immoral? Un advertiment sobre el discutit drama de García Lorca», *La Publicitat*, Barcelona (15 septiembre 1935), 6; «La moral de “Yerma”», *El Diluvio*, Barcelona (15 septiembre 1935), 10. <<

[5] «“Yerma” al teatre Barcelona», *La Publicitat*, Barcelona (18 septiembre 1935), 7. <<

[6] María Luz Morales, «Teatro Barcelona. Un sensacional estreno. “Yerma”, poema trágico, en tres actos, de Federico García Lorca», *La Vanguardia*, Barcelona (19 septiembre 1935), 10; «Última hora. Barcelona. En el Barcelona se estrenó “Yerma” de García Lorca, con un éxito inolvidable», *La Vanguardia*, Barcelona (18 septiembre 1935), 27. <<

[7] Ernesto Guasp, «“Yerma” y su autor en la plaza de Cataluña», *El Mercantil*

*Valenciano* (22 septiembre 1935), 9; María Luz Morales, «Teatro Barcelona. Un sensacional estreno. “Yerma”, poema trágico, en tres actos, de Federico García Lorca», *La Vanguardia*, Barcelona (19 septiembre 1935), 10. <<

<sup>[8]</sup> Valentín Moragas Roger, «Comentarios teatrales. Teatro Barcelona. YERMA, poema dramático, en tres actos, dividido en seis cuadros, original de Federico García Lorca», *Diario de Barcelona* (19 septiembre 1935), 5-6. <<

<sup>[9]</sup> José María Junyent, «La escena. Teatro Barcelona. “Yerma”. Poema dramático, en tres actos y seis cuadros, de Federico García Lorca», *El Correo Catalán*, Barcelona (19 septiembre 1935), 3. <<

<sup>[10]</sup> E. G. C., «Los estrenos. Barcelona. “Yerma”, de Federico García Lorca», *El Diluvio*, Barcelona (19 septiembre 1935), 10; S., «Al teatro Barcelona. “Yerma”, de Federico García Lorca», *La Veu de Catalunya*, Barcelona (19 septiembre 1935), 9; «Teatral. Barcelona: “Yerma”, poema dramàtic en tres actes, dividits tots en dos quadres, en prosa i vers, de Federico García Lorca», *El Matí*, Barcelona (20 septiembre 1935), 13. <<

<sup>[11]</sup> Domènec Guansé, «Les estrenes. Teatre Barcelona. “Yerma”, de F. García Lorca», *La Publicitat*, Barcelona (19 septiembre 1935), 6. <<

<sup>[12]</sup> María Luz Morales, «Teatro Barcelona. Un sensacional estreno. “Yerma”, poema trágico, en tres actos, de Federico García Lorca», *La Vanguardia*, Barcelona (19 septiembre 1935), 10; María Luz Morales, *Alguien a quien conocí*, 198. <<

<sup>[13]</sup> «Teatro Barcelona. Margarita Xirgu y otra de sus incomparables creaciones: “YERMA”», *La Vanguardia*, Barcelona (25 septiembre 1935), 10; «Teatro Barcelona», *ibíd.* (29 septiembre 1935), 10; «En el Barcelona. El éxito de “Yerma”. Próximo estreno de “Fuenteovejuna”», *La Jornada*, Barcelona (4 octubre 1935), 2; cartelera de *La Vanguardia* para este período. <<

<sup>[14]</sup> «Federico García Lorca parla per als obrers catalans», *L’Hora*, Palma de Mallorca (27 septiembre 1935), 4. Entrevista recogida por Christopher H. Cobb, *La cultura y el pueblo*, 281-286. (Traducimos del catalán). Véase Ucelay, «Estudio preliminar a una entrevista». <<

<sup>[15]</sup> En una entrevista con Sánchez Trincado publicada en *Hoja Literaria*, Barcelona, n.º 1 (1 octubre 1935), el poeta dice que publicará en breve *Yerma* y dos libros de poemas, *El poeta en Nueva York y Gacelas*. Se trata en este último caso, seguramente, de *Diván del Tamarit*, en prensa en la Universidad de Granada pero

luego retirado por el poeta. <<

<sup>[16]</sup> Rodrigo, *García Lorca y Cataluña*, 329-330. <<

<sup>[17]</sup> De esta postal sólo existe la transcripción hecha por Rodrigo, *LorcaDalí*, 220, donde se le añaden los acentos, que seguramente faltaban, como en todas las cartas de Dalí, y que nosotros hemos suprimido. El original no parecía encontrarse en el archivo del poeta cuando consultamos éste en casa de doña Isabel García Lorca en 1985, aunque sí una copia hecha a máquina, con numerosas lagunas. El artículo suyo a que se refiere Dalí es «De la Beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern' style», publicado en *Minotaure*, París, n.º 3-4 (15 diciembre 1933), 69-76. <<

<sup>[18]</sup> Declaraciones al autor de Rafael Alberti, recogidas en magnetófono, Madrid, 4 octubre 1980. <<

<sup>[19]</sup> Santos Torroella, comentario en *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca* (véase Dalí en bibliografía), 149. <<

<sup>[20]</sup> «Ecos», *La Humanitat*, Barcelona (1 octubre 1935), 5. No hemos encontrado ninguna referencia a la visita a Tarragona de Dalí y Lorca en la prensa local correspondiente a estas fechas (*Diari de Tarragona* y *La Cruz*). <<

<sup>[21]</sup> Entrevista hecha por Sam Abrams a Josep Palau i Fabre, Barcelona, 7 abril 1987. Le agradecemos al primero el habernos remitido una copia de la cinta magnetofónica de estas declaraciones. <<

<sup>[22]</sup> J. Palau i Fabre, «D'una conversa amb García Lorca», *La Humanitat*, Barcelona (4 octubre 1935), 2. Entrevista recogida en *OC*, II, 1067-1069. (Traducimos del catalán). <<

<sup>[23]</sup> Véase, más arriba, pp. 502-503. <<

<sup>[24]</sup> Reseña de M. A. Cassanyes, *La Publicitat*, Barcelona (17 septiembre 1935), 4. <<

<sup>[25]</sup> Edward James, *Swans Reflecting Elephants. My Early Years* (véase bibliografía). <<

<sup>[26]</sup> Dalí, «Les Morts et moi», *La Parisienne* (mayo 1954), 52-53, texto incluido, sin título y fechado 1 de noviembre de 1952, en *Journal d'un Génie*, Éditions de la

Table Ronde, París, 1964, 81-87. Edición española, *Diario de un genio* (véase bibliografía), 81-85. <<

[27] Declaraciones de Amelia de la Torre al autor, Madrid, 3 abril 1987. <<

[28] Gibson, «Con Dalí y Lorca en Figueres», *El País*, «Domingo», Madrid (26 enero 1986), 10. <<

[29] «Obertura de curs dels “Amics de la Poesia”», *La Publicitat*, Barcelona (3 octubre 1935), 2. <<

[30] «Un sopar de “Quaderns de Poesia” a García Lorca», *La Publicitat*, Barcelona (5 octubre 1935), 4. <<

[31] «Sección de rumores», *Heraldo de Madrid* (5 octubre 1935), 9; «El Caramelero», «Para el entreacto. Margarita Xirgu no irá a Italia, en cambio volverá a actuar en Barcelona. Y estrenará una nueva obra de García Lorca», *El Día Gráfico*, Barcelona (12 octubre 1935), 17. <<

[32] Telegramas conservados en el archivo personal de José Caballero, Madrid. <<

[33] *La Publicitat*, Barcelona (5 octubre 1935), 4. <<

[34] J. J., «Margarida Xirgu i García Lorca donaren diumenge a les onze del matí, al teatre Barcelona, un recital de poesies organitzat per l’Ateneu Enciclopèdic Popular», *La Humanitat*, Barcelona (8 octubre 1935), 2. <<

[35] Juan G. Olmedilla, «Rutas mediterráneas. Barcelona: García Lorca y su romancero del pueblo», *Heraldo de Madrid* (8 octubre 1935), 8; artículo reproducido en *El Defensor de Granada* (13 octubre 1935), 4. <<

[36] «Sección de rumores», *Heraldo de Madrid* (8 octubre 1935), 8. <<

[37] García Lorca, *Alocuciones argentinas*, 31-33. <<

[38] «A la Residència d’Estudiants. Un recital de García Lorca», *La Publicitat*, Barcelona (10 octubre 1935), 4; «La poesia i els estudiants. El recital de García Lorca i Margarida Xirgu a la Residència», *La Humanitat*, Barcelona (12 octubre 1935), 2. <<

[39] «Despedida y homenaje a Margarita Xirgu y Federico García Lorca», *El*

*Día Gráfico*, Barcelona (13 octubre 1935), 10; Rodrigo, *García Lorca y Cataluña*, 351. <<

<sup>[40]</sup> Para la fecha, véase Rodrigo, *ibíd.*, 356 (que no cita su fuente); Ernesto Guasp, «Avui, al Principal. “Doña Rosita”, de García Lorca», *Mirador*, Barcelona (12 diciembre 1935), 5; fotografía de la lectura publicada por Rivas Cherif, «Poesía y drama del gran Federico» (27 enero 1957), 3; otra, dedicada por Lorca a Ernesto Guasp, en Rodrigo, *ibíd.*, 359. <<

<sup>[41]</sup> Rodrigo, *ibíd.*, 352-354. <<

<sup>[42]</sup> «Amics del Teatre», *La Vanguardia*, Barcelona (18 octubre 1935), 10. <<

<sup>[43]</sup> Rodrigo, *ibíd.*, 356. <<

<sup>[44]</sup> «Homenatge popular a Margarida Xirgu», *La Publicitat*, Barcelona (24 octubre 1935), 1; *Diario de Madrid* (24 octubre 1935), 7; «Homenatge popular a Margarida Xirgu. Vuit mil persones reunides a l’Olímpia, de Barcelona, aclamen entusiàsticament la gran actriu catalana», *Diari de Tarragona* (25 octubre 1935), 1. <<

<sup>[45]</sup> Laffranque, «Bases cronológicas», 453. <<

<sup>[46]</sup> *La Voz*, Madrid (30 octubre 1935), 3. <<

<sup>[47]</sup> «Poesía española y música inglesa», *El Sol*, Madrid (5 noviembre 1935), 5. <<

<sup>[48]</sup> Declaraciones al autor de José Luis Alonso, Madrid, 30 junio 1982. <<

<sup>[49]</sup> Documento reproducido en Gibson, *El asesinato de García Lorca*, 341-343, y *Granada en 1936 y el asesinato de Federico García Lorca*, 300-301. <<

<sup>[50]</sup> Cartelera de *El Mercantil Valenciano*. La actuación en Tarragona, donde se representa *Yerma*, tiene lugar el 24 de octubre. Véase *Diari de Tarragona* (25 y 26 octubre 1935). <<

<sup>[51]</sup> *El Mercantil Valenciano* (30 octubre 1935), 4; *ibíd.*, reseña de *Yerma* por «Mascarilla» (6 noviembre 1935), 7; *ibíd.* (8 noviembre 1935), 7; *ibíd.* (9 noviembre 1935), 9; «Gacetillas teatrales. Principal. El estreno de “Yerma”», *Diario de Valencia* (2 octubre 1935), 2; «Gacetillas teatrales. Principal. Homenaje al autor de “Yerma”», *ibíd.* (8 noviembre 1935), 2. <<



<sup>[52]</sup> «Federico García Lorca en Valencia», *El Mercantil Valenciano* (10 noviembre 1935), 4: «En avión llegó ayer tarde a las dos, a nuestra ciudad, el poeta y dramaturgo García Lorca para asistir a las últimas representaciones...». No hemos encontrado en *Diario de Valencia* referencia alguna a la llegada de Lorca a la ciudad. <<

<sup>[53]</sup> «La guerra italoabisinia. Un manifiesto de los intelectuales», *El Mercantil Valenciano* (10 noviembre 1935), 3. <<

<sup>[54]</sup> «Teatros. Principal. Homenaje y despedida de Margarita Xirgu», *El Mercantil Valenciano* (12 noviembre 1935), 7. <<

<sup>[55]</sup> «Crónica teatral. Visita de Margarita Xirgu a la Virgen de los Desamparados», *Diario de Valencia* (13 noviembre 1935), 2. <<

<sup>[56]</sup> Ricardo G. Luengo, «Conversación con Federico García Lorca». <<

<sup>[57]</sup> Rivas Cherif, «Pasión y drama del gran Federico» (27 enero 1957), 3; Nicolás Barquet, «Lorca à Barcelone», *Opéra. Le Journal de la vie parisienne*, París (9 enero 1952), artículo que no hemos podido consultar, citado por Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, 398-399; García Lorca, *Teatro inconcluso*, 344. <<

<sup>[58]</sup> Rodrigo (*García Lorca y Cataluña*, 356) dice que Mauricio Torra-Balari acompañó a Lorca al aeropuerto para esperar a la misteriosa persona que iba a llegar desde Madrid. En conversación con nosotros (Barcelona, 22 enero 1987), el señor Torra-Balari nos aseguró que sólo fueron a la estación. Nos explicó que, sin lugar a dudas, se trataba del «amigo» de Lorca. Véase en Rodrigo, *ibíd.*, 431, su versión manuscrita del encuentro con Lorca en Valencia, tal vez algo fantasiosa. <<

<sup>[59]</sup> Los manuscritos de los «sonetos de amor oscuro» se conservan en AFGL. Sobre ellos, véanse los comentarios de Belamich, en Federico García Lorca, *Oeuvres complètes*, 1599-1609, y de Hernández en «Jardín deshecho». <<

<sup>[60]</sup> Modesto Higuera nos habló en varias ocasiones de los celos que en Lorca suscitaba la actividad heterosexual de Rapún, chico de gran atractivo para las mujeres. <<

<sup>[61]</sup> Gil-Albert, *Memorabilia*, 244-251; entrevista del autor con Gil-Albert, grabada en magnetófono, Valencia, 12 julio 1987. Durante nuestra entrevista, el poeta insistió en que nunca trató a Rafael Rodríguez Rapún. En *Memorabilia* no se alude al regalo del pichón. <<

<sup>[62]</sup> OC (1986), III, 946. Por «lirio» (v. 6), OC lee, siguiendo a García-Posada, «limo». Habiendo consultado el manuscrito, conservado en AFGL, preferimos la lectura «lirio» ya propuesta por Anderson y Laffranque. Véase Anderson, «“Lirio” y “azucena” in Lorca’s Poetry and Drama», 51-52 y nota 18. <<

<sup>[63]</sup> *Hora de España*, Valencia, XII (diciembre 1937), 67. <<

<sup>[64]</sup> Reproducido en García Lorca, OC, II, XI. <<

<sup>[65]</sup> Entrevista del autor con Vicente Aleixandre, grabada en magnetófono, Madrid, 26 abril 1982. <<

<sup>[66]</sup> Cano, *Los cuadernos de Velingtonia*, 284-285. <<

<sup>[67]</sup> García Lorca, *Conferencias*, edición de Christopher Maurer, Alianza, Madrid, 1984, I, 123. <<

<sup>[68]</sup> *Ibíd.*, nota de Maurer. <<

<sup>[69]</sup> Archivo de José Caballero, Madrid. <<

<sup>[70]</sup> «Banquete a Antonio Espina», *Diario de Madrid* (18 noviembre 1935), 7. <<

<sup>[71]</sup> Rivas Cherif, «Poesía y drama del gran Federico. La muerte y la pasión de García Lorca» (13 enero 1957), 4. <<

<sup>[72]</sup> *Ibíd.* (27 enero 1957), 3. <<

<sup>[73]</sup> Rivas Cherif, «Poesía y drama del gran Federico» (27 enero 1957), 3. <<

<sup>[74]</sup> García Lorca, *Teatro inconcluso*, 220-227. <<

<sup>[75]</sup> *Ibíd.*, 345. <<

<sup>[76]</sup> Sáenz de la Calzada, «*La Barraca*». *Teatro Universitario*, 189-191; véase también Laffranque, en el estudio preliminar a García Lorca, *Teatro inconcluso*, 82-87. <<

<sup>[77]</sup> «García Lorca i la gairebé estrena de “Bodas de sangre” per Margarida Xirgu», *L’Instant*, Barcelona (21 noviembre 1935), 6. Entrevista recogida en OC, II, 1070-1071. <<

<sup>[78]</sup> Anuncio del estreno de *Bodas de sangre*, «Espectáculo», *La Vanguardia* (22 noviembre 1935), 4. <<

<sup>[79]</sup> M. L. M. [María Luz Morales], «Teatro Principal. Presentación de la compañía de Margarita Xirgu, con “BODAS DE SANGRE”», *La Vanguardia*, Barcelona (24 noviembre 1935), 11. <<

<sup>[80]</sup> Domènec Guansé, «Els debuts. Al Principal Palace, Margarida Xirgu, en “Bodas de sangre”, de García Lorca», *La Publicitat*, Barcelona (14 noviembre 1935), 10. <<

<sup>[81]</sup> Margarida Xirgu, «Després de l'estrena», *La Humanitat*, Barcelona (24 noviembre 1935), 9. <<

<sup>[82]</sup> «A las floristas de la Rambla. A propósito de “Doña Rosita la soltera”», *La Publicitat*, Barcelona (25 diciembre 1935), discurso reproducido en *OC*, I, 1218-1219. <<

<sup>[83]</sup> Agustí, *Ganas de hablar*, 84-86; Rodrigo, *Lorca y Cataluña*, 369. <<

<sup>[84]</sup> «En el Coliseum. Otro gran triunfo del grupo universitario La Barraca», *Heraldo de Madrid* (18 noviembre 1935), 9; «Las actuaciones de La Barraca en el Coliseum», *Heraldo de Madrid* (25 noviembre 1935), 8; «La campaña de La Barraca en el Coliseum. Ayer fue radiada la comedia de Lope “Fuenteovejuna”», *ibíd.* (2 diciembre 1935), 9; programas de mano, en el archivo de José Caballero, del 8 y 15 de diciembre de 1935; «En el Coliseum. La Barraca», *La Voz*, Madrid (16 diciembre 1935), 5; «Teatros. El tricentenario de Lope de Vega. Una nueva actuación de La Barraca en homenaje al Fénix de los Ingenios, en el Coliseum», *Diario de Madrid* (16 diciembre 1935), 4; «En el tricentenario de Lope de Vega. “La Barraca”, teatro universitario, patrocinado por la Unión Federal de Estudiantes Hispanos, prosigue su campaña de homenaje al Fénix de los Ingenios», *Hoja Oficial del Lunes*, Madrid (16 diciembre 1935). <<

<sup>[85]</sup> «La Barraca», *Heraldo de Madrid* (13 diciembre 1935), 9. <<

<sup>[86]</sup> «Las actuaciones de La Barraca en el Coliseum», *Heraldo de Madrid* (25 noviembre 1935), 8. <<

<sup>[87]</sup> García Escudero, p. 1162, sección 2725. Le agradezco a mi amigo José Landeira esta referencia. <<

<sup>[88]</sup> «Obra nueva», en la sección «Tópicos», *Heraldo de Madrid* (6 diciembre 1935), 8: «Pues ayer vi yo a Lorca en Madrid. Es que Lorca no asiste a los ensayos porque tiene que montar aquí un nuevo espectáculo de La Barraca». <<

<sup>[89]</sup> *Heraldo de Madrid* (6-13 diciembre), *pássim*. <<

<sup>[90]</sup> «Ante el estreno de la nueva obra de García Lorca, “Doña Rosita la soltera”, en el Principal Palace», *La Noche*, Barcelona (10 diciembre 1935), 9: «Hoy ha llegado García Lorca para dirigir los últimos ensayos de su obra». <<

<sup>[91]</sup> «Una obra nueva de Federico García Lorca», *Renovación*, Barcelona (1 diciembre 1935), 7; «Assaigs d’una nova obra de Federico García Lorca», *L’Instant*, Barcelona (3 diciembre 1935), 6. <<

<sup>[92]</sup> G. T. B. [G. Trillas Blázquez], «Después del estreno de “Doña Rosita, la soltera, o el lenguaje de las flores”. Lo que fue esta jornada, gloriosa para Margarita Xirgu y Federico García Lorca», *Crónica*, Madrid (22 diciembre 1935), sin paginación. <<

<sup>[93]</sup> «Abans de l’estrena. L’autor ens diu...», *La Humanitat*, Barcelona (12 diciembre 1935), 2. Recogida en *OC*, I, 1175. (Traducimos del catalán). <<

<sup>[94]</sup> «“Doña Rosita la soltera” al Principal Palace. Un èxit de públic i de crítica», *La Publicitat*, Barcelona (15 diciembre 1935), 8. (Traducimos del catalán). <<

<sup>[95]</sup> G. Sánchez-Boxá, «Los estrenos. Principal Palace: “Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores”, de Federico García Lorca», *El Día Gráfico*, Barcelona (14 diciembre 1935), 15; C. E., «En el Principal Palace se estrenó anoche, por la compañía de Margarita Xirgu, “Doña Rosita la soltera”, nueva y bellísima obra de García Lorca», *La Noche*, Barcelona (13 diciembre 1935), 8. <<

<sup>[96]</sup> V. Serra Crespo, «En el Principal Palace. Estreno de la comedia en tres actos, en verso y prosa, “Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores”, de Federico García Lorca», *La Razón*, Barcelona (13 diciembre 1935), 2; Emilio Tintorer, «En el teatro Principal Palace. Estreno de “Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores”», *Las Noticias*, Barcelona (14 diciembre 1935), 7. <<

<sup>[97]</sup> Lluís Capdevila, «Principal Palace. “Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores”, tres actos de Frederic García Lorca», *La Humanitat*, Barcelona (12 diciembre 1935), 5. <<

[98] María Luz Morales, «En el Principal Palace. “Doña Rosita la soltera, o el lenguaje de las flores”, tres actos, de Federico García Lorca», *La Vanguardia*, Barcelona (14 diciembre 1935), 9. <<

[99] Lluís Capdevila, «Principal Palace. Interpretació, direcció i “mise en scène” de “Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores”», *La Humanitat*, Barcelona (17 diciembre 1935), 2. <<

[100] G. Sánchez-Boxá, véase nota 95. <<

[101] Domènec Guansé, «Les estrenes. Principal Palace. “Doña Rosita o el lenguaje de las flores”, de F. García Lorca», *La Publicitat*, Barcelona (14 diciembre 1935), 9. <<

[102] Cruz Salido, «En Barcelona. Margarita Xirgu. Estreno de una obra de García Lorca», *Política*, Madrid (15 diciembre 1935), 2. <<

[103] Antonio de Obregón, «Un estreno en el Principal Palace de Barcelona. “Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores”, de Federico García Lorca», *Diario de Madrid* (14 diciembre 1935), 2. <<

[104] Juan G. Olmedilla, «Estreno en Barcelona. Margarita Xirgu y Federico García Lorca alcanzan un éxito magnífico con la comedia “Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores”», *Heraldo de Madrid* (13 diciembre 1935), 8. <<

[105] Alberto Marín Alcalde, «Margarita Xirgu estrena en Barcelona una comedia de García Lorca. “Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores”», *Ahora*, Madrid (14 diciembre 1935), 41. <<

[106] Eduardo Haro, «Margarita Xirgu, en Barcelona. “Doña Rosita la soltera, o el lenguaje de las flores”, comedia en tres actos, de Federico García Lorca», *La Libertad*, Madrid (19 diciembre 1935), 1-2. <<

[107] Antonio Espina, «Estreno de la última obra de García Lorca en el Principal Palace, de Barcelona», *El Sol*, Madrid (15 diciembre 1935), 4. <<

[108] Pere Vinyoles, «Principal Palace: “Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores”, tres actos, de Federico García Lorca», *El Matí*, Barcelona (14 diciembre 1935), 7. <<

[109] Ignasi Agustí, «La darrera obra de García Lorca. “Doña Rosita la soltera o

el lenguaje de las flores”, al Principal», *L’Instant*, Barcelona (16 diciembre 1935), 6. <<

[110] Moreno Villa, 121. <<

[111] «Celebrant l’èxit de García Lorca», *La Humanitat*, Barcelona (14 diciembre 1935), 6; «En Miramar. Margarita Xirgu ofreció un banquete a los críticos teatrales de Madrid y Barcelona», *El Día Gráfico*, Barcelona (14 diciembre 1935), 15; «“Doña Rosita la soltera” obsequià ahir els crítics teatrals amb un dinar una mica íntim, que tingué lloc a “Miramar”», *L’Instant*, Barcelona (14 diciembre 1935), 6. <<

[112] Agustí, *Ganas de hablar*, 87-88. <<

[113] «El homenaje a Isaac Albéniz. Ha sido colocada sobre su tumba una escultura de Florencio Cuairán», *La Noche*, Barcelona (14 diciembre 1935), 2. El soneto (OC, I, 700) fue publicado aquella tarde en *La Noche*, *ibíd.* <<

[114] María Luz Morales, «La poesía popular de Federico García Lorca» (véase bibliografía). <<

[115] Hernández, introducción a su edición de *La casa de Bernarda Alba*, 1314; Martínez Nadal, «El público». *Amor, teatro y caballos en la obra de Federico García Lorca*, The Dolphin Book Co. Ltd., Oxford, 1970, p. 254, n. 3. <<

[116] Programa de mano en AAP. <<

[117] Luis Góngora, «En el “Casal del Metge”. Federico García Lorca, cantor de Granada, en “Audicions Íntimes”», *La Noche*, Barcelona (21 diciembre 1935), 2, artículo recogido en OC, 5.<sup>a</sup> ed. aumentada, 1963, 1801-1802, pero suprimido en ediciones posteriores. Véase también *Diario de Madrid* (23 diciembre 1935), 8 («Arte y política. García Lorca, Marañón, la Lliga, la Ceda, los monárquicos, los antibélicos... Para todos hay público en Barcelona»). <<

[118] «“Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre”. García Lorca donà ahir a “Audicions Íntimes” una conferència-recital magnífica», *L’Instant*, Barcelona (20 diciembre 1935), 6. <<

[119] Luis Góngora, «Apostillas a una cena de artistas. Dice García Lorca, el poeta granadino: “Quisiera estrenar aquí (Barcelona) cuanto haga para el teatro”. El amor de García Lorca por Granada. Su viaje a México con Margarita Xirgu. “Los muñecos de Cachiporra”», *La Noche*, Barcelona (24 diciembre 1935), 1, entrevista

recogida en OC, II, 1074-1075. <<

[120] Parece claro que el poeta está pensando en la siguiente frase de Ganivet: «Muchas veces al volver a Granada después de largas ausencias he notado en mí al ponerme en contacto con el aire natal cierta alegría espontánea, corpórea, que me ha hecho pensar que no era yo quien me alegraba sino mis átomos al reconocerse, ellos, con su sensibilidad propia, aún no vista de los “hombres de microscopio”, en medio de sus antiguos amigos, de sus parientes más o menos cercanos» (*Granada la bella*, 10). <<

[121] Rafael Moragas, «Notas de Arte. La Capsir en el Liceo y García Lorca en “Audicions Íntimes”», *El Día Gráfico*, Barcelona, 24; Rodrigo, *García Lorca y Cataluña*, 403-406. <<

[122] «García Lorca ha marxat avui a Madrid», *L'Instant*, Barcelona (24 diciembre 1935), 6; «A propòsit de “Doña Rosita, la soltera”. García Lorca i les floristes de la Rambla», *La Publicitat*, Barcelona (25 diciembre 1935), 8; Rodrigo, *García Lorca y Cataluña*, 406-409, sigue el autógrafo del breve discurso de Lorca, conservado en el archivo personal de don Miguel Ortín, Barcelona; OC, I, 12181219. <<

[123] «El éxito creciente de “Doña Rosita la soltera, o El lenguaje de las flores”», *El Día Gráfico*, Barcelona (24 diciembre 1935), 14. <<

[124] Luis Góngora, «Apostillas a una cena de artistas», véase nota 119. <<

[125] «Ahir al vespre, al Majestic. Sopar d'homenatge a García Lorca», *La Publicitat*, Barcelona (24 diciembre 1935), 8; «En honor de García Lorca. Fiesta de homenaje», *Las Noticias*, Barcelona (24 diciembre 1935), 11. <<

[126] Luis Góngora, «Apostillas a una cena de artistas», véase nota 119. <<

[127] *Heraldo de Madrid* (19 diciembre 1935), 1. <<

[128] *Heraldo de Madrid* y *El Sol*, Madrid, *La Voz*, Madrid (16 diciembre 1935 a 10 enero 1936), *pássim*. <<

[129] *Ibid.* <<

[130] *Ibid.* <<

[131] El manifiesto se publicó por estas fechas en *Heraldo de Madrid* (25 diciembre 1935), 4; *La Libertad*, Madrid (26 diciembre 1935), 1; *Renovación*, Barcelona (28 diciembre 1935), 14; *La Jornada*, Barcelona (27 diciembre 1935), 1. Comentario sobre el manifiesto en «Antena literaria», *Gracia y Justicia*, Madrid (4 enero 1936), 12. <<

[132] G. T. B. [G. Trillas Blázquez], «Hablando con Margarita Xirgu, que se va a América y recuerda su vida», *Crónica*, Madrid (22 diciembre 1935), sin paginación. <<

[133] Luis Góngora, «Apostillas a una cena de artistas», véase nota 119. <<

[134] Rivas Cherif, «Poesía y drama del gran Federico» (27 enero 1957), 3. <<

[135] «El teatro. Conversaciones. La Xirgu, la Cortesina, la Bárcena, García Lorca, el viaje a América...», *La Voz*, Madrid (25 enero 1936), 5. <<

[136] «García Lorca ha marxat avui a Madrid», *L'Instant*, Barcelona (24 diciembre 1935), 6. <<

[137] Capdevila, «Unas horas de la vida de Federico». <<

[138] Gasch, «Mi Federico García Lorca», 13-14. <<

[139] Juan G. Olmedilla, «Gran éxito en Barcelona. “María de la O”, la famosa canción gitana de Salvador Valverde, Rafael de León y el maestro Quiroga, empieza a ser “comedia famosa”, incorporada escénicamente por María Fernanda Ladrón de Guevara», *Heraldo de Madrid* (23 diciembre 1935), 8. <<

[140] Agustí, *Ganas de hablar*, 78-90. <<

[141] Margarita Xirgu dio el programa con fin de fiesta tres veces: en la noche del 4 de enero y la tarde y noche del 6. Cartelera de la prensa barcelonesa. <<

[142] Carteleras de distintos periódicos barceloneses para estos meses: *La Publicitat*, *La Humanitat*, *La Veu de Catalunya*, *La Vanguardia*. <<

[143] Lorenza García de Riu, «La mujer en el Teatro. El arte de Margarita Xirgu», *El Día Gráfico*, Barcelona (25 septiembre 1935), 13. <<

[144] Según *El Día Gráfico* (7 enero 1936), 15, la compañía representaría sendos



días en Sabadell y Manresa antes de seguir hasta Logroño (12 enero) y Bilbao (17 enero). <<

## Notas capítulo 34

[1] Jackson, 174-175. <<

[2] «Contra la revolución y sus cómplices», *Heraldo de Madrid* (1 enero 1936), 1.  
<<

[3] Bravo, 159. <<

[4] Iglesias Corral, «Recuerdos históricos». <<

[5] Otero Seco, «Una conversación inédita con Federico García Lorca». Esta entrevista (véase bibliografía) no se celebró, como se ha dicho, en julio de 1936, sino antes de las elecciones de febrero de 1936. <<

[6] «Un periodista argentino en Madrid. Pablo Suero, director, autor y crítico teatral, se propone “descansar” entrevistando a personalidades españolas. El viajero nos habla del teatro argentino, García Lorca, los nazis porteños, Evita Franco, Paulina Singerman, Lola Membrives y don Pedro Rico», *Heraldo de Madrid* (6 febrero 1936), 9. <<

[7] Según el colofón, el libro se terminó de imprimir el 31 de enero de 1936. <<

[8] Suero, «Los últimos días con Federico García Lorca. El hogar del poeta». <<

[9] Este prólogo se omite en todas las ediciones de las *Obras completas* de Aguilar y tampoco se incluye en la sección de notas. García-Posada lo restituye en García Lorca, *Poesía*, 2, 363-365. José Landeira Yrago reproduce en facsímil, al final de su libro *Viaje al sueño del agua. El misterio de los poemas gallegos de García Lorca*, la edición prínceps completa, prólogo incluido. <<

[10] Guillermo de Torre, «Las ediciones Héroe. Poesía en alud». 11. *OC*, I, 1466.  
<<

[11] *OC*, I, 1466. <<

[12] Otero Seco, «Una conversación inédita con Federico García Lorca». <<

[13] Para las actuaciones de la Xirgu en Logroño, véase *La Rioja*, Logroño (11,

12, 14, 15, 16 enero 1936); para las de Bilbao, consúltense Sab. Ruiz, «Debut de Margarita Xirgu en Arriaga. “La dama boba”, de Lope de Vega», *El Liberal*, Bilbao (18 enero 1936), 1; Sab. Ruiz, «Escenarios y pantallas. Teatro Arriaga. “Doña Rosita la soltera”, comedia de F. García Lorca», *ibíd.* (19 enero 1936), 9; S. R., «En el Teatro Arriga. “Yerma”, poema dramático de Federico García Lorca», *ibíd.*, 12. <<

<sup>[14]</sup> Luis Góngora, «Apostillas a una cena de artistas...», *La Noche*, Barcelona (24 diciembre 1935), 1, entrevista recogida en *OC*, II, 1074-1075. <<

<sup>[15]</sup> Acerca de Federico Elizalde, véanse *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Ltd., Londres, 1980, tomo 6, 133; *Diccionario enciclopédico de la Música*, Central Catalana de Publicaciones (EPSA), Barcelona, tomo II, sin fecha [1947], 439. <<

<sup>[16]</sup> «Sección de rumores», *Heraldo de Madrid* (15 enero 1936), 9. <<

<sup>[17]</sup> «Tópicos», *Heraldo de Madrid* (29 enero 1936), 8; *ibíd.* (4 febrero 1936), 4; la cita es del primer comentario. <<

<sup>[18]</sup> Cartelera de *El Sol* para estas fechas. <<

<sup>[19]</sup> «Entre bastidores», *El Heraldo de Aragón*, Zaragoza (21 enero 1936), 2, comentario exhumado por Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, 397. <<

<sup>[20]</sup> Santiago Pardo Canalis, «Carmen Díaz o la alegría. Su devoción a la Virgen del Pilar. Impresiones. Proyectos. Anécdotas. Juicios sobre la crisis del teatro», *El Noticiero*, Zaragoza (26 enero 1936), 15, entrevista citada por Rodrigo, *ibíd.*, 397. <<

<sup>[21]</sup> «Sí, senyor», *La Rambla*, Barcelona (25 enero 1936), artículo citado por Rodrigo, *ibíd.*, 397. Traducimos del catalán. <<

<sup>[22]</sup> Declaraciones al autor de Margarita Ucelay, hija de Pura Maórtua de Ucelay, 4 febrero 1987. <<

<sup>[23]</sup> «Sección de rumores», *Heraldo de Madrid* (17 marzo 1936), 9. <<

<sup>[24]</sup> «Tópicos», *Heraldo de Madrid* (17 junio 1936), 8. <<

<sup>[25]</sup> *Diccionario Enciclopédico de la Música*, Central Catalana de Publicaciones (EPSA), Barcelona, tomo II, sin fecha [1947], 439. <<

[26] «Margarita Xirgu y García Lorca en la Sociedad El Sitio», *El Liberal*, Bilbao (28 enero 1936), 1. <<

[27] Sab. Ruiz, «En el Teatro Arriaga. Clamoroso triunfo de Margarita Xirgu en “Bodas de sangre”», *El Liberal*, Bilbao (29 enero 1936), 10. <<

[28] Conferencia anunciada en *El Liberal*, Bilbao (28 enero 1936), 8, (29 enero), 10; «Suspensión de la conferencia del señor García Lorca», *ibíd.* (30 enero 1936), 12. <<

[29] Valentín de Pedro, en *¡Aquí está!*, Buenos Aires (30 abril 1949), citado por Rodrigo, *Margarita Xirgu y su teatro*, 234. <<

[30] V., «Teatros y salones. Coliseum. Margarita Xirgu, en “Yerma”», *El Cantábrico*, Santander (31 enero 1936), 4; «Anoche se despidió de España la insigne Margarita Xirgu», *Heraldo de Madrid* (31 enero 1936), 9. <<

[31] «Marítimas», *El Cantábrico*, Santander (1 febrero 1936), 7. <<

[32] OC, I, 811. <<

[33] Gibson, *Granada en 1936*, 26, 301-303; *El asesinato de García Lorca*, 25-26, 28-32. <<

[34] Gibson, *Granada en 1936*, 27-28; *El asesinato de García Lorca*, 28-29. <<

[35] Gibson, *El asesinato de García Lorca*, 27-28. <<

[36] Magda Donato, «En Madrid hay un club infantil», *Ahora*, Madrid (16 enero 1936), [18-19], 23; «Una brillante fiesta de la Asociación Auxiliar del Niño», *ibíd.* (12 febrero 1936) [21], 27; Lacasa, «Recuerdo y trayectoria de Federico García Lorca»; Gibson, *El asesinato de García Lorca*, 27-28. <<

[37] «Sección de rumores», *Heraldo de Madrid* (12 febrero 1936), 9. <<

[38] Suero, «Los últimos días con Federico García Lorca. El hogar del poeta». <<

[39] Suero, *Figuras contemporáneas* (véase bibliografía); entrevista con Margarita Xirgu, citada por Laffranque en su introducción a Lorca, *Comedia sin título*, 283. <<

[40] *Ibíd.*, 283-286. <<

[41] «Sección de rumores», *Heraldo de Madrid* (29 mayo 1936), 9. <<

[42] Marie Laffranque, «Federico García Lorca: une pièce inachevée», *Bulletin Hispanique*, LXXVIII (1976), 350-372, luego recogido en Federico García Lorca, *El público y Comedia sin título*, edición de Rafael Martínez Nadal y Marie Laffranque, 271-365. Citamos de OC (1986), tomo II, 1067-1096. <<

[43] OC (1986), II, 1069. <<

[44] *Ibíd.*, 1081. <<

[45] Martínez Nadal, «El público». *Amor, teatro y caballos en la obra de Federico García Lorca* (1970), 100. <<

[46] OC (1986), II, 1089. <<

[47] *Ibíd.*, 1093. <<

[48] *Ibíd.*, 1094. <<

[49] Gibson, *Granada en 1936*, 26-27; *El asesinato de García Lorca*, 26-27. <<

[50] Declaraciones al autor de Margarita Ucelay, Madrid, 4 febrero 1987. <<

[51] Gibson, *Granada en 1936*, 27, n. 29; *El asesinato de García Lorca*, 27, nota 30. <<

[52] Agustí, *Ganas de hablar*, 94. <<

[53] F. I., «Entrevista con Margarita Xirgu. “Los grandes poetas jóvenes están renovando el teatro español”, nos dice la ilustre M. Xirgu», *Diario de la Marina*, La Habana (15 febrero 1936), 3. <<

[54] *Diario de la Marina*, La Habana (16 febrero 1936), 6; (18 febrero), 6; (7 marzo), 6, y fechas sucesivas durante febrero, marzo y abril. <<

[55] Gerald Brenan, *El laberinto español*, 310. <<

[56] Southworth, «The Falange: An Analysis of Spain's Fascist Heritage», 9. <<

[57] Ximénez de Sandoval, 515. <<

<sup>[58]</sup> Declaraciones al autor de José Caballero, Madrid, 7 febrero 1979. <<

<sup>[59]</sup> «En el Ateneo. El poeta García Lorca y su “Romancero gitano”», *El Pueblo Vasco*, San Sebastián (8 marzo 1936), 3; Celaya, «Un recuerdo de Federico García Lorca». <<

<sup>[60]</sup> De la Cierva, 694, 698. <<

<sup>[61]</sup> *Heraldo de Madrid* (14 marzo 1936), 16; (18 marzo), 3. <<

<sup>[62]</sup> Payne, 102-103; Jackson, 192. <<

<sup>[63]</sup> Gibson, *Granada en 1936*, 29-30, 305-308; *El asesinato de García Lorca*, 30-31, 347-351. <<

<sup>[64]</sup> Gibson, *Granada en 1936*, 31-32, 309-310; *El asesinato de García Lorca*, 33, 352-353. <<

<sup>[65]</sup> «Unas cuartillas leídas por Radio. Granada, vista por Federico García Lorca», *Heraldo de Madrid* (4 [sic] abril 1936), 2; «Un bello canto de García Lorca. GRANADA: Semana Santa de Encaje. Federico García Lorca ha ensalzado a su pueblo natal en unas cuartillas leídas en Madrid por la radio, en las que el autor de “Yerma” ha puesto toda su personalidad de observador minucioso. Como el lector podrá apreciar, se trata de un bello canto a las maravillas de Granada, para la que García Lorca tuvo siempre sus entrañables preferencias», *El Defensor de Granada* (9 abril 1936), 1; OC, I, 971-974. <<

<sup>[66]</sup> Declaraciones al autor de Luis Rosales, Madrid, 16 enero 1979. <<

<sup>[67]</sup> Felipe Morales, «Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca. Mi primera poesía fue la cosa menos andaluza que se puede esperar de un andaluz. La pretensión de las primeras actrices: “¡Quiero que me haga una comedia en la que yo haga de yo!”. El que admira al lirio y el que tiene hambre. Nueva York es el Senegal con máquinas», *La Voz*, Madrid (7 abril 1936), 2. Entrevista recogida en OC, II, 1076-1081. <<

<sup>[68]</sup> El 23 de junio de 1936 *La Voz* de Madrid anunciaba en su cuarta página que Rivas Cherif estaría en Madrid a principios de septiembre y que Margarita Xirgu volvería unas semanas después, una vez terminada su temporada en México («El teatro. Conversaciones. La Xirgu, el Sr. Rambal y ese teatro que hay en la plaza de Santa Ana»). El 1 de julio se publicó en *Heraldo de Madrid*, p. 9, la siguiente

información: «LA XIRGU, AL ESPAÑOL EN OTOÑO. La temporada próxima trabajará en el teatro Español la compañía de la ilustre actriz Margarita Xirgu. Próximamente regresará a España el director artístico de Margarita Xirgu, D. Cipriano Rivas Cherif, y la compañía adelantará también el regreso, dejando por visitar algunas naciones de la América española, donde pensaba ir. El primer estreno de la temporada del teatro Español será la comedia de Federico García Lorca “Rosita [sic] la soltera o el lenguaje de las flores”, que ya estrenó la Xirgu antes de emprender su viaje a América en Barcelona». <<

[69] «El teatro. Conversaciones. La Xirgu, la Cortesina, la Bárcena, García Lorca, el viaje a América...», *La Voz*, Madrid (15 enero 1936), 5. <<

[70] Declaraciones al autor de Margarita Ucelay, Madrid, 4 febrero 1987. <<

[71] Véase Otero Seco, «Una conversación inédita con Federico García Lorca»; Suero, «Los jóvenes poetas con la nueva España». <<

[72] Véase V. Salas Viu, «Renacimiento del soneto. Rosales y Vivanco, dos vertientes de una misma poesía», *El Sol*, Madrid (22 julio 1936), 2. Nuestro agradecimiento a Arturo del Hoyo por las observaciones que nos hizo acerca del «ambiente sonetista» que se respiraba entonces en Madrid. <<

[73] Francisco Ichaso, «Nacional: despedida de Margarita Xirgu», *Diario de la Marina*, La Habana (14 abril 1936), 6. <<

[74] «Antes de salir para este país, Margarita Xirgu nos enteró de sus propósitos», *Excelsior*, México (14 abril 1936), 7. <<

[75] *Excelsior*, México (abril-julio 1936), *pássim*. <<

[76] M. Bertrán de Quintana, «Los teatros de Margarita Xirgu», *Excelsior*, México (18 mayo 1936), 5, 8; «Está por llegar a México invitado por esta Universidad...». <<

[77] *Heraldo de Madrid* (7 abril 1936), 16; Ximénez de Sandoval, 546. <<

[78] *Heraldo de Madrid* (14 abril 1936), 3; Ximénez de Sandoval, 546. <<

[79] Gibson, *La noche en que mataron a Calvo Sotelo*, 27-59. <<

[80] Arrarás, IV, 132; García Venero, 256. <<

[81] *Gaceta de Madrid* (18 abril 1936), 514. <<

[82] García Venero, 252-254. <<

[83] Prieto en *El Liberal* de Bilbao, citado por Arrarás, IV, 132; Guzmán, *La Segunda República fue así*, 340-341. <<

[84] «El homenaje a Luis Cernuda. García Lorca leyó un bello trabajo sobre el poeta y su obra», *El Sol*, Madrid (21 abril 1936), 2. <<

[85] *OC*, I, 1231. <<

[86] Fernando Ortiz, en Luis Cernuda, *Epistolario inédito*, 139. <<

[87] Cernuda, «Notas eludidas. Federico García Lorca», *Heraldo de Madrid* (21 noviembre 1931), 12; *Prosa completa*, 1237-1241. <<

[88] Emilio Garrigues, «Al teatro con Federico García Lorca», 106-107. <<

[89] Fernández-Montesinos García, 23. <<

[90] Cernuda, «A un poeta muerto (F. G. L.)», en *Poesía completa*, 208-211. <<

[91] *Hora de España*, Valencia (junio 1937), 33-36. <<

[92] *La Vanguardia*, Barcelona (12 abril 1936), 8 (para Tarrassa); M. L. M. [María Luz Morales], «“La Barraca”, de Madrid, en Barcelona», *ibid.* (15 abril 1936), 7. <<

[93] Declaraciones telefónicas de Luis Sáenz de la Calzada al autor, desde León, 31 enero 1987; de María del Carmen García Lasgoity al autor, Madrid, 1 febrero 1987. <<

[94] *El Pueblo Manchego*, Ciudad Real (22 febrero 1936), 3, anuncia la representación para el día siguiente, en el teatro Cervantes, de *Fuenteovejuna* y *El retablo de las maravillas*. Diario extremadamente conservador, no reseñó el acto. <<

[95] R. A., «“La Barraca”, en el Coliseum. “Fuenteovejuna” y “El retablo de las maravillas”», *El Adelanto*, Salamanca (19 marzo 1936), 1; Ramón Fernández Higuera, «La farándula estudiantil. Con La Barraca, otra vez Castilla adelante», *Heraldo de Madrid* (4 abril 1936), 9. <<



<sup>[96]</sup> Tarjeta postal, con matasellos de Cadaqués correspondiente al 26 de marzo de 1936. Publicada por Rafael Santos Torroella en *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca* (véase Dalí, bibliografía), 97. <<

<sup>[97]</sup> «El primero de mayo de 1936 fue una jornada de paz y de esperanza», *La Libertad*, Madrid (2 mayo 1936), 1; *ibíd.* (3 mayo), 3; Thomas, I, 201. <<

<sup>[98]</sup> El texto, en Prieto, *Discursos fundamentales*, 255-273. <<

<sup>[99]</sup> Para Madariaga (p. 380), «la circunstancia que hizo inevitable la guerra civil en España fue la guerra civil dentro del partido socialista». <<

<sup>[100]</sup> *¡Ayuda!*, Madrid (1 mayo 1936), 5. <<

<sup>[101]</sup> Carlos Gurméndez, citado por Carlos G. Santa Cecilia, «La insoportable levedad de Federico», *El País*, «Extra» (19 agosto 1986), XI. <<

<sup>[102]</sup> *Heraldo de Madrid* (2 mayo 1936), 11; *ibíd.* (9 mayo), 16; Ximénez de Sandoval, 548; Gibson, *La noche en que mataron a Calvo Sotelo*, 60-61. <<

<sup>[103]</sup> *El Socialista*, Madrid (9 mayo 1936); «El entierro del capitán Faraudo y las víctimas de los sucesos de Cuatro Caminos», *La Libertad*, Madrid (10 mayo 1936), 5-6; Ximénez de Sandoval, 548. <<

<sup>[104]</sup> Gibson, *La noche en que mataron a Calvo Sotelo*, 62-65. <<

<sup>[105]</sup> Jackson, 194-195: «La pugna Prieto-Largo Caballero había dividido virtualmente al mayor partido político de España, y cuando el partido rechazó la oferta de Azaña a Prieto para formar Gobierno, paralizó virtualmente al Gobierno del Frente Popular». <<

<sup>[106]</sup> Una crítica feroz a Casares Quiroga se puede ver en Francisco Largo Caballero, *Mis recuerdos. Cartas a un amigo*, Ediciones Unidas, S. A., México, 1976, 157-158. <<

<sup>[107]</sup> Gibson, *Granada en 1936*, 312-313; *El asesinato de García Lorca*, 355-356. <<

<sup>[108]</sup> Gibson, *Granada en 1936*, 33-34; *El asesinato de García Lorca*, 34-35. <<

<sup>[109]</sup> Jackson, 203-204; De la Cierva, *Historia de la guerra civil*, 687. <<

[110] Auclair, *Vida y muerte de García Lorca*, 322-323. <<

[111] Cano, «Los últimos meses de García Lorca», *El Sol*, Madrid (3 junio 1936), 2; *Heraldo de Madrid* (3 junio 1936), 12; Miguel Pérez Ferrero, «Final de la Feria del Libro», *ibíd.* (4 junio 1936), 4. <<

[112] Cano, *ibíd.* <<

[113] Ruiz-Castillo, *Memorias de un editor*, 216. <<

[114] Declaraciones de Rafael Sánchez Ventura a Mario Hernández, recogidas por éste en «Jardín deshecho», 225-226; entrevista nuestra con Tomás Rodríguez Rapún, hermano de Rafael, Madrid, 28 febrero 1979. <<

[115] «Sección de rumores», *Heraldo de Madrid* (29 mayo 1936), 9. <<

[116] Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, 17-18. <<

[117] Gregorio Prieto, *Lorca en color*, 29. <<

[118] «Sección de rumores», *Heraldo de Madrid* (6 mayo 1936), 9. <<

[119] Véase, más arriba, p. 37. <<

[120] OC (1986), II, 1122-1123. <<

[121] OC, I, 27-28. <<

[122] *Ibíd.*, 28. <<

[123] OC (1986), II, 1108. <<

[124] «La barbarie. Se ha confirmado la ejecución del gran poeta García Lorca», *La Voz*, Madrid (9 septiembre 1936), 1. <<

[125] Última página del manuscrito reproducido en facsímil por García-Posada en su edición de *La casa de Bernarda Alba*, Castalia (Castalia Didáctica), Madrid, 1984, 46. <<

[126] Salazar, «La casa de Bernarda Alba», 30. <<

[127] Altolaguirre, «Nuestro teatro», 36. <<

[128] Guillermo de Torre, «Indicación de fuentes», insertada al final de su edición de *La casa de Bernarda Alba*, Losada, Buenos Aires, 4.ª ed., 1957, 182. <<

[129] Morla Lynch, 483-488. <<

[130] Manuscrito de *La casa de Bernarda Alba*, en AFGL. Mario Hernández reproduce esta página en facsímil en su edición (p. 154). <<

[131] Partida de matrimonio de Alejandro Rodríguez Sierra y Francisca Alba Sierra, fechada 11 agosto 1893, en el juzgado de Pinos Puente, Granada; véase también la carta de Antonio Rodríguez Roldán, familiar de los Alba, publicada en *Ideal*, Granada (4 octubre 1986). <<

[132] La tumba de la familia, en el cementerio de Valderrubio, nos informa que Francisca Sierra Alba murió el 22 de julio de 1924, a los 66 años, lo cual arroja una fecha de nacimiento de 1858, y Alejandro Rodríguez Capilla el 23 de diciembre de 1925, a los 74 años, lo cual nos fecha su nacimiento en 1851. <<

[133] Morla Lynch, 488-489. <<

[134] Investigaciones del autor en Valderrubio, verano de 1986. <<

[135] Declaraciones al autor de José Arco Arroyo, Valderrubio, 17 agosto 1986. <<

[136] *Ibid.* <<

[137] Declaraciones de Mercedes Delgado García, en Higuera Rojas, *García Lorca y sus mujeres*, 187-189; en Ramos Espejo, «En Valderrubio, Granada», 61. <<

[138] Declaraciones de Mercedes Delgado García, en Ramos, *ibid.*, 62. <<

[139] *Ibid.*, 63. <<

[140] Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, 377-378. <<

[141] Declaraciones de Clotilde García Picossi recogidas por Rodrigo, «La auténtica “Doña Rosita la soltera”», 4, y Ramos Espejo, «En Valderrubio, Granada», 60. <<

[142] Investigaciones personales del autor en Asquerosa, hoy Valderrubio, en el

verano de 1986, donde actuaron como cicerones nuestros buenos amigos Benigno Vaquero Cid, de Pinos Puente, y José Arco Arroyo, de Valderrubio, ambos autoridades en historia local. Véanse también las declaraciones de Mercedes Delgado García y su hija Adela, en Ramos Espejo, «En Valderrubio, Granada». <<

[143] García-Posada, «Realidad y transfiguración artística en “La casa de Bernarda Alba”». <<

[144] Declaraciones de Clotilde García Picossi recogidas por Rodrigo, «La auténtica “Doña Rosita la soltera”». <<

[145] OC, II, 882. <<

[146] Bentley, 48. <<

[147] Véase nota 142. <<

[148] García-Posada, «Realidad y transfiguración artística en “La casa de Bernarda Alba”», 168, basándose en Malefakis, *Reforma agraria y revolución campesina en la España del siglo XX*, Ariel, Barcelona, 1971, 129-130. <<

[149] *Ibid.*, 161-163. <<

[150] Bentley, 48. <<

[151] Schonberg, *Federico García Lorca. L’homme-L’oeuvre*, 315. <<

[152] OC, II, 843. <<

[153] Alardo Prats, «Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo...», *El Sol*, Madrid (15 diciembre 1934). Entrevista recogida en OC, II, 1032-1037; esta cita, 1036. <<

[154] OC, II, 884. <<

[155] *Ibid.*, 876. <<

[156] *Ibid.*, 910. <<

[157] *Ibid.*, 902-903. <<

[158] *Ibid.*, 925-926. <<

[159] Declaraciones a *La Nación*, Buenos Aires (9 marzo 1945), citadas por Rodrigo, *Margarita Xirgu y su teatro*, 268. <<

[160] Declaraciones de Margarita Xirgu a Pablo Suero, «Margarita Xirgu habla de su arte y de García Lorca. La eminente artista llegó», *Noticias Gráficas*, Buenos Aires (4 mayo 1937), artículo citado por Hernández en la introducción a su edición de *La casa de Bernarda Alba*, 35. <<

[161] *El Defensor de Granada* (12, 13, 14 marzo 1926, en cada caso en primera página). Lorca estuvo presente en la recepción ofrecida al caricaturista por la revista *Reflejos*. <<

[162] Declaraciones al autor de Miguel Rosales Camacho, Granada, 1966. <<

[163] Machado, «Carta a David Vigodsky», en *Obras. Poesía y prosa*, 672. <<

[164] Luis Bagaría, «Diálogos de un caricaturista salvaje. Federico García Lorca habla sobre la riqueza poética y vital mayor de España. Reivindicación intelectual del toreo. Las diferencias del canto gitano y del flamenco. El arte por el arte y el arte por el pueblo», *El Sol*, Madrid (10 junio 1936), 5. Entrevista recogida en *OC*, II, 1082-1087. <<

[165] *E*, II, 170-171. <<

[166] Declaraciones al autor de Fulgencio Díez Pastor, Madrid, 10 octubre 1978. <<

[167] Declaraciones al autor de José Luis Cano, Madrid, 11 junio 1980. Véase Gibson, *El asesinato de García Lorca*, 36. <<

[168] Declaraciones al autor de José Luis Cano, Madrid, 9 mayo 1979. <<

[169] Morla Lynch, 489. <<

[170] Véase nota 160. <<

[171] Carta inédita de Juan Larrea a Mario Hernández, 10 febrero 1978. <<

[172] Una prima de Lorca, María García Palacios, le contó a Couffon que

Federico había visitado Granada brevemente en la primavera de 1936, en relación con la publicación del *Diván del Tamarit*, y que hablaba de «una nueva gira de conferencias en América» (*À Grenade sur les pas de García Lorca*, 35). Lo cierto es que no queda rastro de esta posible visita en la prensa granadina. <<

[173] «Un acto en memoria de Gorki», *Heraldo de Madrid* (22 junio 1936), 2, texto reproducido en Gibson, *El asesinato de García Lorca*, 39; «La Alianza de Intelectuales honrará en el Español la memoria de Gorki», *Heraldo de Madrid* (29 junio 1936), 9. <<

[174] Gibson, *ibíd.*, 40. <<

[175] Declaraciones al autor de José Amorós, Madrid, 24 enero 1986. <<

[176] «El Comité español de Amigos de Portugal se dirige a Oliveira Salazar protestando de la política que desarrolla», *Heraldo de Madrid* (4 julio 1936), 15. <<

[177] Declaraciones al autor de José Caballero, Madrid, 15 febrero 1987. <<

[178] «Por primera vez se traduce a Novalis al castellano», *Heraldo de Madrid* (16 julio 1936), 13; Jean Gebser, *Lorca, poète-dessinateur*, 14-16. <<

[179] Declaraciones al autor de Francisco Giner de los Ríos, Madrid, 27 enero de 1979. <<

[180] «Encarnación López (La Argentinita), en Madrid», *Heraldo de Madrid* (7 julio 1936), 8: «Esta mañana en el expreso de Santander ha llegado a Madrid...»; M. P. F. [Miguel Pérez Ferrero], «Nuestras artistas fuera de España. “Argentinita” descubre y canta el folklore americano», *Heraldo de Madrid* (9 julio 1936), 9; declaraciones al autor de Pilar López Júlvez, Madrid, 24 septiembre 1980. Para el homenaje a Carmen Díaz, véanse «Cómico. Homenaje a Carmen Díaz», *La Libertad*, Madrid (20 junio 1936), 4; J. L. S. [José Luis Salado], «La fiesta de ayer. Homenaje a Carmen Díaz. De “Malvaloca” a los tangos de Celia Gámez», *La Voz*, Madrid (20 junio 1936), 3. <<

[181] Morla Lynch, 491-492; «EL CAIRO 7. El secretario de la Legación Española en esta capital...», *Heraldo de Madrid* (7 julio 1936), 11; «El secretario de la Legación española en El Cairo no ha sido agredido», *ibíd.* (9 julio 1936), 4. <<

[182] Testimonio de Santiago Ontañón, grabado por nosotros en magnetofón, Madrid, 12 junio 1980. <<

[183] *Heraldo de Madrid* (13 julio 1936), 2. <<

[184] De la Cierva, 803. <<

[185] Guzmán, 356; García Venero, 268; De la Cierva, 810. <<

[186] Declaraciones de Fulgencio Díez Pastor a Auclair, en *Vida y muerte de García Lorca*, 322-323; al autor, Madrid, 10 octubre 1978. <<

[187] Auclair, *ibíd.*, 324. <<

[188] Martínez Nadal, «Lo que yo sé de *El público*», 23. <<

[189] Declaraciones al autor de Margarita Ucelay, Madrid, 22 noviembre 1986. <<

[190] Manuel Altolaguirre, *El caballo griego*, 87: «Meses antes del comienzo de la guerra, tenía yo en prensa el libro *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca». <<

[191] Agradezco a Nigel Dennis el haberme facilitado una fotocopia de este documento. <<

[192] Véase Gibson, *La noche en que mataron a Calvo Sotelo*. <<

[193] Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, 160-161. De esta lectura nos ha hablado Emilio Gómez Orbaneja, Madrid, 16 diciembre 1983, facilitándonos la lista de los presentes. <<

[194] Dámaso Alonso, «Federico en mi recuerdo», 13. <<

[195] Gil-Albert, 250. <<

[196] Martínez Nadal, «El último día de Federico García Lorca en Madrid», 18-19. <<

[197] Para la fecha de partida de los padres del poeta, no confirmada, véase Rodríguez Espinosa, 110. <<

[198] Martínez Nadal, «El último día de Federico García Lorca en Madrid», 21. <<

[199] Rodríguez Espinosa, 110. <<

[200] Declaraciones al autor de Isabel García Lorca y Laura de los Ríos, septiembre 1978. <<

[201] Martínez Nadal, «El último día de Federico García Lorca en Madrid» (1963), sin paginación. En la versión del artículo reproducido en Federico García Lorca, *El público* y *Comedia sin título*, el verbo «pasó» del original ha sido sustituido por «se deslizó» (p. 20), y «manos» por «puños» (p. 21). <<

[202] Cernuda, «Federico García Lorca (Recuerdo)», en *Prosa completa*, 1334-1341. <<



## Notas capítulo 35

[1] Gibson, *Granada en 1936*, 57-59; *El asesinato de García Lorca*, 65-67. <<

[2] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 56-57; 64-65. <<

[3] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 67, 73; 75-76, 82. <<

[4] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 59-61; 67-68. <<

[5] Declaraciones al autor de Isabel Roldán García, prima de Lorca, presente en la Huerta cuando llamó Constantino Ruiz Carnero, Chinchón, 1 febrero 1982. Isabel García Lorca nos ha confirmado que el teléfono fue instalado poco antes de la guerra y que las nuevas autoridades lo quitaron después de iniciada la contienda. <<

[6] «Carnet mundano», *Ideal*, Granada (16 julio 1936), 6: «Se encuentra en Granada el poeta granadino Federico García Lorca»; *Noticiero Granadino* (17 julio 1936), 1: «Pasa una temporada en Granada con sus familiares el ilustre poeta, nuestro querido paisano, Federico García Lorca». <<

[7] *El Defensor de Granada* (10 julio 1936), 1: «Se encuentra en Granada, donde pasará la temporada de verano acompañado de su familia, nuestro querido amigo el propietario don Federico García Rodríguez». <<

[8] Declaraciones al autor de Isabel García Lorca, Madrid, 1978. <<

[9] Declaraciones al autor de Miguel Cerón Rubio, Granada, 1966. <<

[10] Declaraciones al autor de José Fernández Castro, Granada, 11 febrero 1987. <<

[11] Gibson, *Granada en 1936*, 155; *El asesinato de García Lorca*, 173. <<

[12] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 70-81; 79-91. <<

[13] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 81-95; 91-104. <<

[14] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 96-132; 105-145. <<

[15] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 155-156; 173. <<

[16] El documento, firmado por Luis Rosales inmediatamente después de la detención de Lorca, fue publicado por primera vez, en facsímil, en el libro póstumo de Eduardo Molina Fajardo, *Los últimos días de García Lorca*, 347. <<

[17] Gibson, *Granada en 1936*, 156-157; *El asesinato de García Lorca*, 174. <<

[18] Gibson, *El asesinato de García Lorca*, 173, n. 5 bis, 174-175. <<

[19] La fecha de esta primera visita la suministra el documento mencionado de Luis Rosales, véase nota 16. <<

[20] Todos estos pormenores proceden del propio Alfredo Rodríguez Orgaz, entrevistado por el autor en Madrid, 9 octubre 1978. <<

[21] Documento de Luis Rosales, véase nota 16. <<

[22] Texto en Gibson, *Granada en 1936*, 161; *El asesinato de García Lorca*, 179. <<

[23] Investigaciones del autor en Valderrubio, verano de 1986; declaraciones al autor de Isabel Roldán García, Chinchón, 1 febrero 1982; de Carmen Perea Ruiz, Valderrubio, 22 agosto 1980. <<

[24] Investigaciones del autor en Valderrubio, verano de 1986. El capitán Fernández murió el 30 de agosto de 1937 (esquela en *Ideal*, Granada [1 septiembre 1937]). <<

[25] Investigaciones del autor en Valderrubio, verano de 1986. <<

[26] Gibson, *Granada en 1936*, 158-159; *El asesinato de García Lorca*, 176-177. <<

[27] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 159-160; 177. <<

[28] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 160-161; 177-178. <<

[29] Gibson, *El asesinato de García Lorca*, p. 178. <<

[30] Gibson, *Granada en 1936*, 161; *El asesinato de García Lorca*, 179. No hay documentación que pruebe que a Lorca se le hubiera puesto bajo arresto domiciliario, pero Luis Rosales siempre nos aseguró que fue así. Véanse mismos

libros, respectivamente, 170; 188. <<

[31] Gerardo Rosales, el hermano menor de los Rosales, le aseguró a Agustín Penón en 1955 que acompañó a Luis en la visita a la Huerta; algo que había olvidado éste. AAP. <<

[32] Testimonio de Luis Rosales, grabado por nosotros en magnetófono, Madrid, 22 octubre 1978. <<

[33] Para la lista de las entrevistas de Luis Rosales a lo largo de los años, véanse las bibliografías de las dos ediciones de nuestro libro sobre la muerte del poeta. Para el relato dado aquí, utilizamos la entrevista que le grabamos en Cercedilla, Madrid, 2 septiembre 1966, cuyo contenido el poeta nos ha confirmado en numerosas conversaciones posteriores. Véase Gibson, *Granada en 1936*, 163-165; *El asesinato de García Lorca*, 181-183. <<

[34] Parece no haber duda de que fue, efectivamente, Francisco Murillo Gámez quien le llevó a Lorca a casa de Rosales. Véase Eulalia Dolores de la Higuera, «Habla el chófer de García Lorca», 31. <<

[35] Porro, «Las últimas horas de García Lorca». <<

[36] Declaraciones al autor de Luis Rosales, Madrid, 6 octubre 1978. <<

[37] Declaraciones al autor de Gerardo Rosales, Granada, 1966. <<

[38] Conversaciones del autor con José Rosales, Granada, 1965-1966, y con muchas personas que conocían a Antonio Rosales. <<

[39] Gibson, *Granada en 1936*, 174; *El asesinato de García Lorca*, 193. <<

[40] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 174; 193. <<

[41] Conversaciones del autor con Luis y Esperanza Rosales; Gibson, *Granada en 1936*, 175; *El asesinato de García Lorca*, 194-195; véase, además, la evocación hecha por Luis Rosales de su casa natal en *El contenido del corazón* (véase bibliografía). <<

[42] Testimonio de Esperanza Rosales, grabado por nosotros en magnetófono, Madrid, 7 noviembre 1978. <<

[43] Conversaciones del autor con Luis, Gerardo, Miguel, José y Esperanza

Rosales, en distintas fechas entre 1965 y 1986. <<

[44] Declaraciones al autor de Luis Rosales, en distintas fechas. <<

[45] Gibson, *Granada en 1936*, 177-179; *El asesinato de García Lorca*, 198-199. <<

[46] Véase nota 42. <<

[47] Véase la carta dirigida por Manuel Fernández-Montesinos desde la cárcel a su hermano Gregorio, reproducida en Gibson, *Granada en 1936*, 112-113; *El asesinato de García Lorca*, 121-123. <<

[48] Couffon, 99. <<

[49] Schonberg, 254; Gibson, *El asesinato de García Lorca*, 181; Hernández, «Jardín deshecho», 206-208. <<

[50] Fernández-Montesinos García, 55-56. <<

[51] Gibson, *Granada en 1936*, 181; *El asesinato de García Lorca*, 201. <<

[52] Declaraciones de Luis Rosales, en Gibson, *Granada en 1936*, 181; *El asesinato de García Lorca*, 201-202. <<

[53] Véase nota 42. <<

[54] *Ibíd.* <<

[55] Documento exculpatorio de Luis Rosales, véase nota 16; Gibson, *El asesinato de García Lorca*, 182-183. <<

[56] Declaraciones de Esperanza Rosales a Agustín Penón, Madrid, 2 junio 1956. AAP. Confirmadas en nuestra entrevista con Esperanza Rosales, Madrid, 7 noviembre 1978. <<

[57] OC, I, 591. <<

[58] Declaraciones de Clotilde García Picossi, en Gibson, *Granada en 1936*, 167-168; *El asesinato de García Lorca*, 185-186. <<

[59] Declaraciones al autor de Angelina Cordobilla, Granada, 1966, recogidas

en Gibson, *Granada en 1936*, 169; *El asesinato de García Lorca*, 186-187. <<

[60] Gibson, *Granada en 1936*, 169; *El asesinato de García Lorca*, 187. <<

[61] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 183-185; 205-207. <<

[62] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 133-137; 147-151. <<

[63] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 133, 137; 147-148, 151. <<

[64] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 138; 152-153. <<

[65] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 141; 156. <<

[66] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 139-141; 154-156. <<

[67] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 146-147; 161. <<

[68] Declaraciones al autor de Miguel Rosales Camacho, Granada, 1966. <<

[69] Gibson, *Granada en 1936*, 147-148; *El asesinato de García Lorca*, 161-162. <<

[70] Declaraciones al autor de José Martín Jiménez, Fuente Vaqueros, diciembre 1986, testigo presencial de aquella visita de Ruiz Alonso al pueblo. <<

[71] *Ibíd.* <<

[72] Ruiz Alonso, *Corporativismo*, 249-250. <<

[73] Gibson, *Granada en 1936*, 148-149; *El asesinato de García Lorca*, 164. <<

[74] Texto completo del reportaje, en Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 151-152; 166-167. <<

[75] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 104-105; 113-114. <<

[76] Investigaciones del autor en Valderrubio (antes Asquerosa), donde muchos vecinos recuerdan la amistad que unía a Ruiz Alonso con Horacio Roldán, así como las frecuentes visitas del «obrero amaestrado» al pueblo. <<

[77] Gibson, *Granada en 1936*, 192; *El asesinato de García Lorca*, 212-213. <<

[78] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 191-192; 213. <<

[79] *Ibíd.* <<

[80] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 192; 214. <<

[81] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 192-193; 214. <<

[82] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 193-194; 215-216. <<

[83] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 194; 215-216. <<

[84] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 194; 216; declaraciones de Luis Rosales a Agustín Penón, Madrid, 30 mayo 1956, AAP. <<

[85] Gibson, *El asesinato de García Lorca*, 216. <<

[86] Gibson, *Granada en 1936*, 194; *El asesinato de García Lorca*, 217. <<

[87] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 189; 211. Sobre la jubilación del teniente coronel Nicolás Velasco Simarro, véase *El Noticiero Granadino* (2 enero 1935), 3 («A la reserva. Jubilación del teniente coronel Velasco»). <<

[88] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 194-195; 217. <<

[89] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 195; 217-218 (añade indicación acerca de Gerardo Rosales). <<

[90] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 195-196; 218-219. <<

[91] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 190; 211. <<

[92] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 196-197; 219. <<

[93] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 197; 219-220. <<

[94] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 197; 220. <<

[95] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 197-199; 220-221. <<

[96] Vila-San-Juan, 192; sobre los hermanos Jiménez de Parga y su relación con Valdés, véase Molina Fajardo, 46, n. 28. <<

[97] Gibson, *Granada en 1936*, 198; *El asesinato de García Lorca*, 221. <<

[98] Vila-San-Juan, 192. <<

[99] Gibson, *Granada en 1936*, 199-200; *El asesinato de García Lorca*, 222. <<

[100] Molina Fajardo, 347. <<

[101] Gibson, *Granada en 1936*, 200; *El asesinato de García Lorca*, 222-223. <<

[102] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 200; 223. <<

[103] *Ibíd.* <<

[104] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 201-204; 223-227. <<

[105] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 204, 227-228. <<

[106] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 205; 228-229. <<

[107] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 206; 229. <<

[108] Brenan, *The Face of Spain*, 137-138. <<

[109] Gibson, *Granada en 1936*, 206; *El asesinato de García Lorca*, 229-230. <<

[110] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 206-207; 230. <<

[111] Gibson, *Queipo de Llano*, 108. <<

[112] Conversaciones del autor con José Rosales, en Granada (1965-1966), y Luis Rosales, en Madrid (1966 y posteriores). <<

[113] Gibson, *Granada en 1936*, 208; *El asesinato de García Lorca*, 235. <<

[114] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 214-217; 246-251. <<

[115] Gibson, *El asesinato de García Lorca*, 235-236. <<

[116] Gibson, *Granada en 1936*, 211; *El asesinato de García Lorca*, 242. <<

[117] Gibson, *El asesinato de García Lorca*, 243-244. <<

[118] Gibson, *Granada en 1936*, 214; *El asesinato de García Lorca*, 245-246. <<

[119] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 214; 253. <<

[120] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 219-220; 255. <<

[121] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 220; 255-256. <<

[122] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 220-221; 256. La traducción del poema se debe a nuestro amigo, el conocido arabista James Dickie. <<

[123] Le agradecemos a nuestro amigo el profesor Anthony Watson el haber averiguado detalles de la fase de la luna la noche de la muerte de Lorca, poniéndose en contacto con el Royal Observatory, Greenwich. Carta de éste, 29 octubre 1986. <<

[124] OC, II, 210-211. <<

[125] Gibson, *Granada en 1936*, 222-223; *El asesinato de García Lorca*, 258-260. <<

[126] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 222; 258. <<

[127] Gibson, *ibíd.*, respectivamente, 240; 278. <<

[128] *Ibíd.* <<

[129] *Ibíd.* respectivamente, 223-224; 260-261. <<

[130] *Ibíd.*, respectivamente, 225-226; 261-262. <<

[131] Declaración al autor de Manuel Marín Forero, Madrid, 26 septiembre 1978. Al señor Marín Forero le mostró don Federico el papel en la Huerta de San Vicente. <<

[132] Véase Gibson, *Granada en 1936*, 314-317; *El asesinato de García Lorca*, 359-362. <<

[133] Véase Gibson, «El fusilamiento de García Lorca: prensa y propaganda desde 1936 hasta la muerte de Franco», *ibíd.*, respectivamente, 244-285; 283-323. <<

[134] *Ibíd.*, respectivamente, 257-258; 295-296. <<

[135] Gracias a nuestro amigo William Layton hemos podido consultar la copia



de este expediente —tal vez hoy perdido— contenida en el archivo de Agustín Penón, quien encontró el original después de una paciente búsqueda llevada a cabo en 1955. <<

## Notas Epílogo

<sup>[1]</sup> María Teresa León, 214. <<

<sup>[2]</sup> Copia de la certificación literal de inscripción de defunción de Rodríguez Rapún amablemente facilitada por su hermano Tomás. <<