

**EL SENTIMIENTO TRÁGICO DE LA VIDA EN LA
OBRA POÉTICA
DE FEDERICO GARCÍA LORCA**

**Trabajo Final de Máster
Máster Universitario de Humanidades:
Arte, Literatura y Cultura contemporáneas
Curso académico 2021-2022**

**Autor: David Rodríguez Marín
Directora: Dra. Maria Dasca Batalla**



«Vino primero frívola —yo niño con ojeras—
y nos puso en los dedos un sueño de esperanza
o alguna perversión: sus velos y su danza
le ceñían las sílabas, los ritmos, las caderas.
Mas quisimos su cuerpo sobre las escombreras
porque también manchase su ropa en la tardanza
de luz y libertad: esa tierna venganza
de llevarla por calles y lunas prisioneras.
Luego nos visitaba con extraños abrigos,
mas se fue desnudando, y yo le sonreía
con la sonrisa nueva de la complicidad.
Porque a pesar de todo nos hicimos amigos
y me mantengo firme gracias a ti, poesía,
pequeño pueblo en armas contra la soledad»
(Javier Egea, «Poética»).

«Y hay un niño que pierden
todos los poetas.
Y una caja de música
sobre la brisa»
(Federico García Lorca, «Poema de la feria»).

«Que la vida iba en serio
uno lo empieza a comprender más tarde»
(Jaime Gil de Biedma, «No volveré a ser joven»).

[A mis padres y a mi hermano, siempre].

Índice:

1. Introducción.....	1
1.1. Presentación del tema de estudio, justificación y objetivos	1
1.2. Estructura del trabajo	2
1.3. Preguntas de investigación	3
2. Estado de la cuestión.....	4
2.1. Primer grupo: las biografías con materiales documentales	4
2.1.1. La angustia sexual y el desencuentro amoroso.....	5
2.1.2. La importancia del folclore y el elemento natural.....	6
2.2. Segundo grupo: los estudios interpretativos de la obra de García Lorca	7
3. Metodología y marco teórico.....	10
3.1. El despertar de una precoz conciencia social: un texto juvenil de García Lorca como punto de partida.....	10
3.2. Dos cartas de Lorca a Adriano del Valle.....	13
3.3. El sentimiento trágico de la vida unamuniano	15
3.4. La Andalucía mítica de García Lorca: el cante jondo y la Pena	17
3.5. La melancolía adánica: la consecuencia del sentimiento trágico de la vida lorquiano	20
4. El sentimiento trágico de la vida en la obra poética de Federico García Lorca	21
4.1. <i>Libro de poemas</i> (1921) y la nostalgia por el paraíso perdido: el eco de Miguel de Unamuno.....	22
4.1.1. «Los encuentros de un caracol aventurero» (1918): la influencia de Unamuno y la revelación del sentimiento trágico de la vida lorquiano	24
4.2. <i>Las Suites</i> (1981) y el jardín de las posibilidades	26
4.2.1. El «Jardín de las toronjas de luna»: una lucha quiijotesca	28
4.3. <i>Poema del cante jondo</i> (1931): la lucha entre el deseo y la muerte en la Andalucía mítica, el territorio de la Pena	30
4.3.1. El retrato trágico del Sur	31
4.3.2. La fuerza oscura de la Pena: el deseo y la muerte.....	32

4.3.3.	El desvío de la norma en un mundo represivo	33
4.4.	De <i>Canciones</i> (1927) al <i>Romancero gitano</i> (1928): el mito de gitanería, la frustración del poeta y la indudable conciencia trágica de García Lorca	34
4.4.1.	El <i>Romancero gitano</i> (1928): el temblor de la Andalucía mítica.....	36
4.5.	<i>Poeta en Nueva York</i> (1940): denuncia y profecía.....	37
4.5.1.	El vacío y el hueco: la profecía del poeta.....	38
4.6.	<i>Diván del Tamarit</i> (1940) y <i>Sonetos del amor oscuro</i> (1983): últimos libros del poeta y vuelta a los orígenes	40
4.6.1.	Los <i>Sonetos del amor oscuro</i> (1983): la afirmación de la lectura unitaria de la obra poética de García Lorca.....	41
5.	Conclusiones	42
5.1.	Revisión de las preguntas de investigación: la valoración de las respuestas ofrecidas	43
5.1.1.	Sobre la pregunta principal.....	43
5.1.2.	Sobre las preguntas secundarias	44
5.2.	Futura línea de investigación y palabras finales.....	46
6.	Bibliografía	47

Resumen y palabras clave:

El presente Trabajo Final de Máster tiene como objetivo analizar la obra poética de Federico García Lorca (1898-1936) a partir de un tema clave: el sentimiento trágico de la vida. Este concepto, propuesto por Miguel de Unamuno en su ensayo titulado *Del sentimiento trágico de la vida* (1913), engloba una problemática emocional que afecta a pueblos e individuos. Estudiar la producción lírica de García Lorca a la luz de este concepto supondrá reflexionar sobre un tema de especial interés: la conciencia trágica del poeta. Las constantes alusiones a la muerte, a la nostalgia por recuperar un paraíso infantil perdido, la denuncia de un mundo hostil y represivo que amenaza con imponer su norma como verdad incuestionable, o el amor frustrado son algunos de los temas que el autor desarrolla a lo largo de su conjunto poético. Sin embargo, todos ellos son consecuencia de una problemática mucho más profunda. Asimismo, este trabajo intentará demostrar que la conciencia trágica, visible en libros como el *Romancero gitano* (1928), *Poeta en Nueva York* (1940) o *Diván del Tamarit* (1940), se despertó tempranamente en García Lorca. Esa conciencia trágica, cuyos síntomas empiezan a manifestarse alrededor de 1917, engloba toda su producción poética y detona en el sentimiento trágico de la vida lorquiano.

Palabras clave: Federico García Lorca, Miguel de Unamuno, muerte, conciencia trágica, identidad, inocencia.

1. Introducción

1.1. Presentación del tema de estudio, justificación y objetivos

En el año 1918 se publica el primer libro de Federico García Lorca, titulado *Impresiones y paisajes*. Esta obra en prosa surge tras un viaje de estudios universitario por diferentes zonas geográficas de España, que inicia en 1916 por iniciativa del profesor Martín Domínguez Berrueta. En el prólogo a la obra Lorca advierte al lector de la melancolía, amargura y tristeza que los lugares visitados han despertado en él, habiendo podido comprobar que la «poesía existe en todas las cosas, en lo feo, en lo hermoso, en lo repugnante; lo difícil es saberla descubrir, despertar los lagos profundos del alma» (García Lorca 2007: 51). En este libro, que pasó inadvertido durante muchos años por parte de la crítica especializada, se perfila una cosmovisión trágica que, años más tarde, impregnará toda la obra poética de García Lorca. De esta manera, al observar algunas representaciones de Cristo y reflexionar sobre la devoción religiosa de los pueblos en Baeza, Lorca señala: «La tragedia, lo real, es lo que habla a los corazones de las gentes» (*Ibidem*: 118). Más adelante, retratando algunas impresiones del paisaje del Albaicín, se lee: «Todo lo que tiene de tranquilo y majestuoso la vega y la ciudad, lo tiene de angustia y tragedia este barrio morisco» (*Ibidem*: 125). La importancia de *Impresiones y paisajes* (1918) es capital teniendo en cuenta estos dos ejemplos mencionados. García Lorca notó en el pueblo español, del mismo modo que Miguel de Unamuno en su ensayo publicado en 1913, un sentimiento trágico de la vida del que es imposible desligarse.

En este mismo año de 1918, Lorca escribió uno de sus primeros poemas, que ha sido considerado por parte de Eutimio Martín (1985: 285) como el primer manifiesto poético del autor. Tras la lectura de las obras completas de Antonio Machado editadas por la Residencia de Estudiantes en 1917, el poeta granadino escribe, a modo de prólogo, «Sobre un libro de versos» (1917). Entre algunos de estos versos deben destacarse los siguientes: «Ver la Vida y la Muerte, / la síntesis del mundo, / que en espacio profundo / se miran y se abrazan» (García Lorca 2007: 456). En tan solo cuatro versos Lorca señala uno de los temas clave de su producción lírica: el abrazo trágico entre la Vida y la Muerte. La angustia, el vacío, el amor, el desamor o la muerte son algunos de los temas que el poeta desarrollará desde *Libro de poemas* (1921) hasta *Sonetos del amor oscuro* (1983). La melancolía, la amargura y la tristeza que Lorca menciona en el prólogo de su primer libro se mantendrán constantes en su obra poética. Es por este motivo que *Impresiones y paisajes* (1918) se convierte en un libro fundamental no solo porque se asienta las bases temáticas sobre las que se construirá su legado poético, sino porque en esta primera publicación se manifiesta un aspecto que la crítica especializada, hasta ahora, no ha profundizado lo suficiente: la conciencia trágica de García Lorca.

Este tema es el que el presente trabajo pretende investigar poniendo el foco de atención en su obra poética completa. El objetivo de estas páginas consiste en analizar el sentimiento trágico de la vida lorquiano, un sentimiento cuyos síntomas ya revelaba el autor en la obra de 1918 y moldeará a lo largo de su conjunto poético. Muchas de las investigaciones realizadas hasta el momento han demostrado que escritores como Antonio Machado, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Nietzsche, Baudelaire o Victor Hugo¹ influyeron notoriamente en la formación literaria de Federico García Lorca. Sin embargo, son menores los estudios que han apuntado la presencia de Miguel de Unamuno en el poeta granadino, y no existe ninguno que haya intentado demostrar que la filosofía del bilbaíno configura, en gran medida, la conciencia trágica de García Lorca en toda su producción poética. Así pues, con el fin de analizar estas cuestiones, se presentarán, a continuación, la estructura del trabajo y las preguntas de investigación que marcarán el norte que esta investigación requiere para cumplir con los objetivos propuestos.

1.2. Estructura del trabajo

La organización de este trabajo es fundamental para elaborar una lógica discursiva que permita abarcar todos y cada uno de los temas que conviene desarrollar con el fin de entender el sentimiento trágico de la vida lorquiano. De este modo, el primer paso que debe emprenderse es el de realizar un análisis crítico de las aportaciones bibliográficas dedicadas a la obra de García Lorca. Este asunto será tratado en el segundo capítulo, que se dividirá en dos partes: la primera, dedicada a los estudios biográficos del autor; la segunda, centrada en los trabajos que han puesto el foco de atención en la interpretación de sus poemarios y en el análisis de los temas que Lorca desarrolla a lo largo de su conjunto poético.

Posteriormente al comentario crítico de bibliografía lorquiana, se esbozará el capítulo tercero, dedicado a la metodología y al marco teórico. Este capítulo estará dividido en cinco puntos: el primero, una vez se haya comprobado que en la adolescencia del poeta se dan una serie de factores que influyen en la formación y el moldeamiento de la conciencia trágica, se pondrá el foco de atención en algunos textos juveniles del autor en los que se manifiesta una precoz conciencia social que marcará por completo su cosmovisión trágica del mundo; el segundo, por otro lado, estará dedicado a comprobar, a partir del análisis de dos cartas escritas a Adriano del Valle, que la influencia de la filosofía de Unamuno fue crucial para el poeta de Fuente Vaqueros en lo que respecta al tema de lo trágico; el tercero, una vez demostrado que Lorca leyó los ensayos de Unamuno, estará centrado en describir las ideas clave del sentimiento trágico de la vida unamuniano; el cuarto, habiendo asentado las bases de la filosofía unamuniana, estará destinado a reflexionar sobre el marco en que García Lorca engloba buena parte de su obra poética: la

¹ En relación a las lecturas que Federico García Lorca realizó sobre Hugo consúltense Gibson (1998: 20), García Lorca (1980: 49) y García Montero (2016: 44).

Andalucía mítica; y el quinto, finalmente, pondrá el foco de atención en la primera consecuencia que se deriva del sentimiento trágico de la vida lorquiano: la necesidad de volver a la infancia para recuperar un estado de inocencia. Previo al análisis de la obra poética, que tendrá lugar en el capítulo cuarto, se habrá podido comprobar que el sentimiento trágico de la vida lorquiano no puede entenderse sin el unamuniano. La metodología a seguir para este capítulo cuarto consistirá en analizar cada libro de poemas a partir del tema o temas principales que caracterizan los poemarios del autor.

Por último, tras un largo recorrido, llegará el momento de esbozar las conclusiones finales. En este capítulo final se reflexionará sobre el proceso llevado a cabo, se valorarán las respuestas que se han ofrecido a las preguntas de investigación y se plantearán una serie de cuestiones para una futura investigación que abarque, a la luz del presente tema de estudio, tanto la producción poética como la dramática.

1.3. Preguntas de investigación

Antes de presentar las preguntas de investigación conviene tener en cuenta una serie de factores. Por un lado, es necesario dejar claro que este capítulo únicamente enumerará la pregunta inicial y las secundarias, sin adelantar posibles respuestas. El motivo de esta decisión es doble: primero, porque entorpecería la lógica discursiva que esta investigación propone; segundo, porque condicionaría la lectura de las páginas siguientes. Por otro lado, en vistas de que no es posible dar con una única y certera respuesta que despeje ese misterio tan característico de la obra lorquiana, tal y como se deduce tras la lectura de diferentes trabajos dedicados al estudio interpretativo de la poesía de García Lorca, sería pretencioso afirmar que en estas páginas se encontrará una clave de lectura indiscutible de su poesía. Por este motivo, y partiendo de la premisa de que este trabajo ofrece una propuesta de estudio todavía inédita, las respuestas que se expongan serán utilizadas como punto de partida para una futura investigación más detallada. En base a estas consideraciones, conviene presentar las preguntas de investigación:

- ❖ ¿Cómo se fundamenta la visión trágica del autor en su poesía?
 - ¿Qué relación guarda la conciencia trágica del poeta con la de Miguel de Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida* (1913)?
 - ¿Es el mismo el sentimiento trágico de la vida unamuniano que el lorquiano?
 - ¿Qué factores conforman el sentimiento trágico de la vida lorquiano?
 - ¿Las experiencias vitales de Federico García Lorca influyeron, directamente, en la formación de su conciencia trágica?
 - ¿Es el sentimiento trágico de la vida el eje vertebrador de la poesía de García Lorca?

2. Estado de la cuestión

Siguiendo el esquema diseñado en el capítulo 1.2., esta sección, dedicada a las aportaciones bibliográficas de la obra lorquiana, estará dividida en dos partes diferenciadas: por un lado, las biografías sobre el poeta que presentan materiales documentales; por el otro, las que hacen referencia a la interpretación de su producción artística a la luz del presente tema de estudio.

2.1. Primer grupo: las biografías con materiales documentales

En cuanto al primer grupo, destacan los libros de Gibson (1998), Penón (1990) y Molina Fajardo (2011). El primero de ellos intenta reconstruir la vida de Lorca a partir de su correspondencia epistolar, algunos textos juveniles y otros materiales documentales, poniendo el foco de atención en temas como, por ejemplo, la angustia amorosa, la homosexualidad y el erotismo. Su libro supone un esfuerzo por reconstruir diferentes etapas vitales del poeta, centradas en su infancia, su formación académica, su estancia en la Residencia de Estudiantes, los viajes a Nueva York y Cuba, la relación de amistad con Salvador Dalí y Luis Buñuel o las crisis emocionales que el poeta sufrió en contadas ocasiones.

Por otro lado, los libros restantes tienen como objetivo reconstruir los últimos días de Federico García Lorca —asesinado a la edad de treinta y ocho años por el régimen falangista en agosto de 1936— a partir de entrevistas realizadas a familiares, amigos y otras personalidades afiliadas a las tropas falangistas. El objetivo no es otro que el de escudriñar en la personalidad del poeta y resolver el misterio de su asesinato. Sin embargo, a pesar de la diversidad de opiniones y datos que estas obras presentan, todas ellos parten de un tema común: reconstruir la infancia del poeta y los días previos al fatal desenlace.

Los primeros años de vida de García Lorca transcurren en la Vega granadina, concretamente en Fuente Vaqueros, desde 1898 hasta 1906 o 1907. A la edad de diez años, la familia de Lorca se trasladó a Asquerosa (actual Valderrubio), lugar en donde el poeta realizó un año de estudios en la escuela primaria de dicha localidad. Posteriormente, en la primavera de 1909, la familia se instaló, definitivamente, en Granada. A lo largo de estos años son muchas las anécdotas familiares que tanto Penón como Gibson y Molina Fajardo reúnen para dar cuenta de lo asustadizo, risueño e incluso travieso que fue el poeta durante su infancia.² Obviando el plano anecdótico, lo que interesa es destacar aquellos episodios que pudieron desatar la conciencia trágica de García Lorca como, por ejemplo, la angustia sexual durante su juventud o, por el contrario, averiguar cuál pudo ser el origen de la fascinación por el folclore y el elemento natural que tanto protagonismo tienen en su producción artística.

² Véase a propósito el testimonio de Mercedes García Delgado en Penón (1990: 123-124).

2.1.1. La angustia sexual y el desencuentro amoroso

Según las investigaciones de Gibson (1998: 86-90), durante la adolescencia de García Lorca predomina una etapa de rebelión religiosa y angustia sexual. En abril de 1917, Lorca empieza a escribir una serie de textos en prosa titulados *Místicas*.³ Estas meditaciones religiosas, como señala Maurer, «no describen un estado de unión con Dios, ni de contemplación pasiva, ni de quietud (...) sino al contrario, un estado de incesante conflicto» (1986: 19). El motivo de este conflicto, como apunta Gibson (1998: 87), se debe a la rebeldía que Lorca adopta contra un Dios represivo que condena el deseo sexual, quien, a ojos del poeta, convierte el sexo en pecado, en un tema prohibido. Puesto que Lorca lleva interiorizada una moral católica de la que no puede desprenderse dada su educación religiosa, culpa a Dios de concebir el sexo o la pasión erótica como motivo de sufrimiento y angustia. Teniendo en cuenta que el sexo es para García Lorca el «origen de un conocimiento estético y vital» (Umbral 1968: 167), la escritura le servirá como un modo de reivindicación y denuncia contra los mandatos de ese Dios católico que reprime sus deseos eróticos. Es por este motivo que el poeta dedicará algunos versos de su poesía juvenil, concretamente en *Libro de poemas* (1921), a alabar algunos símbolos vinculados a Satanás como, por ejemplo, el macho cabrío.⁴

Sin embargo, existe otro motivo que acrecienta esa angustia del poeta: la búsqueda del amor frustrado. En un poema fechado en diciembre de 1917 titulado «Nostalgia»,⁵ Gibson (1998: 91-92) establece una conexión entre la muchacha a la que alude el “yo” en el poema y otra real a la que Lorca menciona en dos cartas de enero de 1917⁶ que tuvo que marcharse de Granada ese mismo año. Esta anécdota, según sostiene Gibson, marcará por completo al poeta, quien a partir de enero de 1918 dedicará múltiples poemas al tema de la pérdida del amor o la imposibilidad de

³ Es interesante remarcar que, al final de *Impresiones y paisajes* (1918), Lorca escribe un apartado titulado «Obras del autor». Dividido en dos secciones, “en prensa” y “en preparación”, el poeta especifica las siguientes obras: en cuanto a las primeras, *Elogios y canciones* (Poesías); las segundas, *Místicas* (De la carne y del espíritu), *Fantasías decorativas*, *Eróticas*, *Fray Antonio* (Poema raro) y *Tonadas de la vega* (Cancionero popular). Puesto que en la edición de las *Obras completas* de Lorca que se utilizan en este trabajo no figura este capítulo, consúltese García Lorca (2020: 195).

⁴ Sirvan los siguientes versos extraídos, precisamente, del poema titulado «El macho cabrío» (1919), perteneciente a *Libro de poemas* (1921): «Eres el más / intenso animal. / Místico eterno / del infierno / carnal... / (...) Tu sed de sexo / nunca se apaga; / ¡bien aprendiste / del padre Pan!» (García Lorca 2005: 148). Para más información sobre este tema consúltense Newton (1986: 147-153) y García Montero (2016: 34); para lo que concierne a la sacralización del paganismo véase Umbral (1968: 168). Por otro lado, respecto a los poemas que presentan esa denuncia contra un Dios represivo, ténganse en cuenta «Manantial» (1919) y «Prólogo» (1920).

⁵ Puede leerse en García Lorca (2007: 248-249).

⁶ Estas cartas a las que se refiere Gibson, una del 5 de enero de 1917 y la otra del 23 del mismo mes y año, no constan en el epistolario lorquiano editado por García-Posada (García Lorca 1994b), que es el utilizado para el presente trabajo. Sin embargo, transcribo a continuación las líneas que reproduce el biógrafo dublinés: «Mi primer amor se desmoronó en una noche clara y fría de ese mes» y «Así tiene que ser. La sociedad sanguinaria nos separa. A mí también me destroza el corazón» (Gibson 1998: 91-92).

volverlo a encontrar (Gibson 1998: 93).⁷ En suma, las investigaciones de Gibson ponen de manifiesto que tanto la rebelión religiosa como la angustia sexual y el amor perdido no son meros temas literarios del poeta, sino más bien experiencias reales:

Los escritos tempranos de Lorca dan fe, en resumen, de una angustia sexual que lo atormenta, de un acuciante sentimiento del fracaso amoroso, de una “tristeza nativa” y de un tremendo conflicto entre Dios y Dionisio, entre las necesidades y urgencias de la libido del joven poeta y las fuerzas represivas puestas en marcha por su formación católica y ahora rechazada. El Lorca adolescente es un alma en pena empeñado, sin embargo, en salvarse a través de su vocación literaria (Gibson 1998: 95).

Es por este motivo que Lorca, en el prólogo a *Impresiones y paisajes* (1918), insiste en «ser religioso y profano» (2007: 51), porque ha comprendido que puede combatir la represión cristiana con el amparo de la religiosidad pagana. Este es un primer síntoma de la conciencia trágica del joven poeta.

2.1.2. La importancia del folclore y el elemento natural

Las investigaciones realizadas por Gibson (1998) ponen el foco de atención en la adolescencia del poeta, pero tanto las de Penón como las de Molina Fajardo apuntan algunos datos de especial importancia en lo que refiere a la infancia de García Lorca. El elemento folclórico en la poesía del granadino late en libros como *Canciones* (1927) y *Romancero gitano* (1928), pero el elemento natural, el vínculo que Lorca tiene con la tierra y la naturaleza, se manifiesta constantemente en su obra poética, desde *Libro de poemas* (1921) hasta *Diván del Tamarit* (1940).

En una entrevista realizada por José R. Luna en marzo de 1934, Lorca afirmaba lo siguiente:

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 (...) Amo a la tierra (...) Me siento ligada 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 (...) Yo las capto ahora, con el mismo espíritu de mis años infantiles (García Lorca 2017b: 299 y 301).

Respecto a estas palabras, conviene recuperar el testimonio de Fernando de los Ríos,⁸ quien fuera profesor de García Lorca: «[Lorca fue] un niño prodigioso que acariciaba las plantas y aseguraba

⁷ V.gr. «Romanzas con palabras» (1918). Puede leerse en García Lorca (2007: 316-317).

⁸ Figura relevante no solo por representar los ideales de la Institución Libre de Enseñanza, sino también porque representó un papel fundamental en la política española al ocupar dos carteras ministeriales durante la Segunda República (1931-1939): por un lado, del 9 de diciembre de 1931 hasta el 12 de junio de 1933, la de Instrucción Pública de Bellas Artes y, por el otro, a partir de esa misma fecha hasta el 12 de septiembre del mismo año, la de Estado.

entender el lenguaje de los insectos» (Molina Fajardo 2011: 28). La infancia en la Vega granadina fue crucial para un poeta que pasaba largas horas contemplando la naturaleza, como también lo fue el hecho de haber sido cuidado por las criadas de la casa familiar de Fuente Vaqueros. A propósito de ello, Mercedes García Delgado, prima del poeta, sostiene lo siguiente: «A Federico le fascinaban los cuentos de misterios y fantasmas (...) Pero la fuente informativa más rica que tenía a su alcance eran las criadas. Por ellas llegó a conocer muy joven el folklore andaluz» (Penón 1990: 124). La niñez de Lorca estuvo marcada por estos dos factores: la fascinación por las historias de tradición oral y el ambiente campesino en el que creció. Las historias supersticiosas de Andalucía⁹ y el amor que García Lorca profesaba a la tierra desbordan por completo su imaginación. Ambos factores contribuyeron a perfilar el ideario de una Andalucía mítica que, años más tarde, cobraría un especial protagonismo en las piezas líricas del autor granadino como, por ejemplo, las que componen el *Poema del cante jondo* (1931). El recuerdo de la memoria infantil, un tema predominante en *Libro de poemas* (1921) y en *Canciones* (1927), se convierte en un motivo de nostalgia. El descubrimiento de la conciencia, como se estudiará en el capítulo tercero, produce en el poeta un sentimiento de melancolía por una doble pérdida: la inocencia y el paraíso infantil. Sin embargo, el recuerdo feliz de su niñez en la Vega granadina se truncaría con la llegada de la adolescencia, momento en que, como se ha podido comprobar en el capítulo anterior, inicia una etapa de rebelión y desengaño decisiva para el devenir de su futura poesía.

2.2. Segundo grupo: los estudios interpretativos de la obra de García Lorca

Buena parte de las aportaciones bibliográficas a la obra de Lorca están centradas en la interpretación de los poemarios del autor, intentando desvelar el misterio que envuelve la ambigüedad metafórica de algunos libros como *Poeta en Nueva York* (1940), *Diván del Tamarit* (1940) o *Sonetos del amor oscuro* (1983). Respecto a la intensidad de las imágenes poéticas de García Lorca, los estudios de Correa (1975) y Eich (1976) son fundamentales para analizar las construcciones metafóricas y metonímicas que abundan en los libros anteriormente mencionados; también son de especial interés las obras de García-Posada (1981) y Salazar Rincón (1999) en relación a la interpretación de los versos del poeta y la simbología que algunos elementos naturales enmascaran.

Libros como el *Romancero gitano* (1928) y *Poema del cante jondo* (1931) han sido estudiados desde el campo de la flamencología, analizando los elementos tradicionales y primitivos de la Andalucía mítica en la que Lorca enmarca estos libros, como son los trabajos de Grande (1992), Stawicka-Muñoz (1986), Devoto (1975) y Debicki (1986), entre otros. Asimismo, de estos libros

⁹ Véase a propósito Beltrán Fernández de los Ríos (1986: 18 y 131). Por otro lado, para el estudio de la Andalucía costumbrista es indispensable consultar el libro de Álvarez Barrientos y Romero Ferrer (1998).

de poemas también surgen ensayos que destacan la subalternidad del gitano y el negro, como los de Ortega (1986) y García (2000).

Por otro lado, destacan los que han abordado el tema del amor bajo una perspectiva psicoanalítica, como el libro de Feal Delibe (1973); los que han reflexionado sobre el malditismo de Lorca, como la obra de Umbral (1968); los que han abordado la religiosidad y el mito primitivos, como el ensayo de Álvarez de Miranda (2011); o los que han tratado de reconstruir la identidad del poeta a partir de su formación musical y literaria, como los trabajos de Rodríguez (1994) y García Montero (2005 y 2016).

Estos tres últimos trabajos, junto con el de Soria Olmedo (2004), adoptan una visión panorámica de su obra, intentando evitar análisis individuales de los libros que más acapararon el foco de atención en los estudios lorquianos, como son el *Romancero gitano* (1928) y *Poeta en Nueva York* (1940). El libro de Soria Olmedo (2004) trata de desvelar algunos intertextos que aparecen en la obra lorquiana, tanto en prosa como en verso. Entre los más destacables está *El nacimiento de la tragedia* (1872) de Friedrich Nietzsche en lo que respecta a la conferencia «Juego y teoría del duende» (1933).¹⁰ En base a esta visión panorámica, resulta de especial interés remarcar la insistencia, por parte de estos tres críticos, en lo que refiere a la música y el Romanticismo. García Lorca, que en 1916 abandonó sus estudios de música para centrarse en el terreno literario,¹¹ se reencontraría nuevamente con ella hacia 1920 gracias a la amistad que entabló con el compositor Manuel de Falla, creador de piezas como *La vida breve* (1904), *El amor brujo* (1915) o *Noches en los jardines de España* (1916). Según Soria Olmedo, la música, desde el Romanticismo, «adquiere un papel esencial y central entre las artes, en tanto “lenguaje susceptible de recoger en su forma finita la infinitud del sentimiento y la infinitud del deseo”» (2004: 247). Esta infinitud del sentimiento la encontrará García Lorca en el cante jondo, en esos pequeños poemas en que «el anónimo poeta del pueblo extracta en tres o cuatro versos toda la rara complejidad de los más altos momentos sentimentales de la vida del hombre» (García Lorca 2006b: 629). La importancia de lo musical, y más concretamente la del cante jondo, reside en lo que Rodríguez ha denominado «la estilización del populismo» (1994: 64), esto es, el proceso a partir del cual Lorca recupera y revaloriza la tradición oral andaluza por hallar en ella «el tesoro milenario que cubre la superficie

¹⁰ Véase García Lorca (1980: 139), quien considera que Federico García Lorca «hubiese sido él incapaz de leer un libro de filosofía, incluso el más accesible a un hombre de cultura media». Esta afirmación puede quedar desmentida con las siguientes palabras de Federico García Lorca en una entrevista realizada por Ricardo García Luengo en noviembre de 1935: «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» (García Lorca 2017b: 435).

¹¹ Es de gran importancia la figura de Antonio Segura Mesa, quien fuera el maestro de piano de García Lorca durante su infancia, fallecido en 1916 a la edad de sesenta y cuatro años. Lorca dedicó *Impresiones y paisajes* (1918) a la memoria de su maestro de música, quien le contagió la pasión por Beethoven y la música popular. Para más información véanse Gibson (1998: 64-65) y García Lorca (1980: 424).

espiritual de Andalucía» (García Lorca 2006b: 641), un tesoro que contiene la «expresión de la propia verdad de su pueblo» (Rodríguez 1994: 64). Esta estilización del populismo, que caracterizará libros como el *Romancero gitano* (1928) y el *Poema del cante jondo* (1931), la lograría el poeta creando «una atmósfera simbólica donde las metáforas depurasen la realidad para convertirla en una sugerencia íntima» (García Montero 2016: 211), atmósfera que será analizada en el capítulo tercero.

Sin embargo, entre muchas de estas aportaciones bibliográficas existen algunos autores que han llevado a cabo lecturas forzadas. Un caso en el que conviene detenerse es el que atañe al estudio que Barón Palma (1990) dedica al *Diván del Tamarit* (1940). Centrado en el comentario de las «Gacelas», Barón Palma (1990: 67) interpreta el verso decimocuarto de la «Gacela X. De la huida»: «Como me pierdo en el corazón de algunos niños» (García Lorca 2005: 573) como una afirmación de la homosexualidad del poeta. En primer lugar, debe tenerse en cuenta que en esta obra publicada póstumamente en 1940 Lorca pretende volver a sus inicios poéticos, retomando el tema de la infancia granadina que desarrolla en *Libro de poemas* (1921); posteriormente, y en base a esta primera consideración, debe entenderse que este verso está escrito desde la nostalgia por recuperar una infancia perdida y el deseo de volver a un estado de inocencia en donde el poeta todavía no había descubierto que «la vida no es noble, ni buena, ni sagrada» (García Lorca 2005: 540). Con el fin de demostrarlo, deben traerse a colación los poemas «Balada triste» (1918) y «Balada de la placeta» (1919), de *Libro de poemas* (1921). Si en el primero el “yo” lírico advierte a los niños de que el paso del tiempo conlleva adentrarse en el sendero del desengaño y, en el segundo, pide a Cristo recuperar «mi alma antigua de niño, / madura de leyendas» (García Lorca 2005: 110), es porque *perderse en el corazón de algunos niños* resulta ser la única manera de desprenderse del sentimiento trágico de la vida que descubre el poeta cuando, metafóricamente, muere *su yo* niño. El elemento trágico está inserto tanto en los poemas de juventud como en los de madurez y se explica en tanto en cuanto la muerte metafórica del infante supone el descubrimiento de la conciencia y, con él, el advenimiento del inexorable sentimiento trágico de la vida. Por este motivo, los versos: «Todas las tardes en Granada, / todas las tardes se muere un niño» (*Ibidem*: 568) equivale a decir que todas las tardes muere la inocencia de un niño. Por todo ello, es comprensible afirmar que en ningún caso existe una declaración de la homosexualidad del poeta en los versos que toma como ejemplo Barón Palma.

A pesar del amplio catálogo de estudios disponible para investigar la obra del poeta, Aguirre señala, paradójicamente, que Lorca, «el poeta más estudiado de la literatura española es, probablemente, el menos correctamente definido» (1975: 97). Para Aguirre, definir correctamente a Lorca —si es que tal labor resulta posible— supone «hundirse de verdad en el estudio del mundo emocional expresado en la obra lorquiana» (*Ídem*). No es posible entender ese sentimiento trágico de la vida que impregna la poesía de García Lorca de principio a fin únicamente analizando una

o dos obras del autor, como tampoco puede declararse dicha afirmación poniendo el foco de atención tan solo en el *Romancero gitano* (1928), tal y como propone Aguirre en su artículo. En cualquier caso, de lo que más bien se trata es de intentar fundamentar la conciencia trágica de García Lorca, señalar algunos factores o condicionantes que pudieran configurarla y analizar cómo se manifiesta y se desarrolla en su obra poética a partir del sentimiento trágico de la vida lorquiano. Esta tarea es la que, a continuación, debe emprenderse a partir de la elaboración del marco teórico.

3. Metodología y marco teórico

En el capítulo 1.2. se ha anunciado que la elaboración del marco teórico es fundamental para el desarrollo del capítulo cuarto. En la sección anterior se ha mencionado que Lorca vivió una etapa de rebelión religiosa durante su adolescencia que marcaría por completo el tratamiento del tema sexual en su conjunto poético; que, a lo largo de su infancia, el conocimiento del folclore y el vínculo con el elemento natural fueron decisivos para su futura poesía; que la vocación musical del poeta se vio truncada por la muerte de su maestro Antonio Segura Mesa, quien le contagió el gusto por la música popular; que, gracias a la llegada de Manuel de Falla a Granada en 1920, Lorca recuperó la afición por la música, sobre todo en lo que respecta al cante jondo; que el cante jondo le sirvió a Lorca para llevar a cabo una estilización del populismo que plasma en el *Romancero gitano* (1928) y en el *Poema del cante jondo* (1931); que esa estilización del populismo la consigue Lorca en su poesía creando un ambiente y una atmósfera simbólicos, como es la Andalucía mítica en que ambienta los libros de poemas anteriormente mencionados; y que la melancolía adánica es consecuencia de un sentimiento trágico de la vida que surge con el descubrimiento de la conciencia, como se ha comentado a partir de la lectura errónea realizada por Barón Palma (1990: 67). El marco teórico es el lugar idóneo para convertir estos factores en temas de estudio, porque en todos estos elementos mencionados se encuentran las claves para fundamentar la conciencia trágica de Federico García Lorca.

Por otro lado, respecto a la metodología utilizada para el desarrollo del trabajo, conviene señalar que está basada en el análisis de las fuentes primarias del autor, concretamente la obra poética, la prosa, la correspondencia epistolar, las conferencias y las entrevistas y declaraciones que dedicó a lo largo de su vida.

3.1. El despertar de una precoz conciencia social: un texto juvenil de García Lorca como punto de partida

En una entrevista realizada por el periodista Jordi Jou el 6 de octubre de 1935, Federico García Lorca pronuncia las siguientes palabras:

Ante la realidad social, el poeta debe apasionarse. No puede permanecer impasible de ninguna manera. ¿Cómo pretende que el poeta pueda cerrar los ojos ante los hombres que sufren, ante la tragedia espantosa del hombre oprimido? El poeta debe sentirlo y comprenderlo, y ayudar en la medida de sus posibilidades en la conquista de un mundo más justo y más humano (García Lorca 2017b: 425).

En una de las primeras prosas titulada «Mi amiguita rubia» (¿1916-1917?),¹² Lorca manifestó ese apasionamiento al retratar la situación de pobreza en la que vivía el colectivo campesino de Fuente Vaqueros. La emotividad y la delicadeza con que García Lorca describe a esta niña rubia y su familia muestra esa férrea convicción de que el poeta no puede permanecer impasible ante la injusticia que contemplan sus ojos niños. En algunos fragmentos de este texto se lee lo siguiente:

Por mucho tiempo que pase, por muchas cosas que pasen por mi alma, nunca se borrará de mi alma la figura de la madre aquella. Los huesos rompiéndole las ropas y su mirar de más allá..., sobre todo su mirar, serán en mí recuerdo eterno, por ser la primera impresión trágica que tuve de la miseria... En Andalucía, en sus pueblos cargados de olor y sonido, todas las mujeres pobres mueren de lo mismo, de dar vidas y más vidas. Los hogares pobres de los pueblos son nidales de sufrimiento y vergüenzas. Nadie se atreve a pedir lo que necesita. 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 campo (...) cuántas veces he visto yo un entierro de una madre con el niño entre sus piernas, muertos ambos de miseria y falta de asistencia (...) Los niños de los pueblos se mueren mucho, unos por falta de alimento y otros por exceso de trabajo (...) ¡Ay mi amiguita rubia! Tú serás como tu madre. Tus hijos serán como tú. Y cuando pienso esto caigo en un caos espiritual (García Lorca 1994a: 47-48).

La trágica condición humana sobre la que reflexiona el Lorca de entre dieciocho y diecinueve años al analizar la paupérrima situación en la que viven su amiguita rubia y su familia es fundamental para entender aquellas palabras que fueron citadas en la introducción del trabajo, cuando se reflexionaba sobre la importancia de *Impresiones y paisajes* (1918): «La tragedia, lo real, es lo que habla en los corazones de las gentes» (García Lorca 2007: 118). Esta primera «impresión trágica» que describe el poeta de la familia campesina de Fuente Vaqueros es importante destacarla por, al menos, dos motivos: el primero, porque este texto refleja la mirada crítica del poeta sobre el tema popular, un tema que detonaría, años más tarde, en esa estilización del populismo a la que se refería Rodríguez (1994: 64), y que habría de convertir a García Lorca

¹² Esta obra en prosa forma parte del texto *Mi pueblo* (¿1916-1917?). Según Francisco García Lorca (1980: 407), en el documento autógráfico puede leerse que está fechado el 7 de abril, pero duda a la hora de estipular el año de publicación, decantándose por establecerlo en 1916. En la misma línea se sitúa Gibson; sin embargo, siguiendo las consideraciones de Maurer, apunta que podría ser de 1917. Para más información véase Gibson (1998: 64).

«no en el poeta de la secta intelectual, sino en el poeta del pueblo español»¹³ (Barea 2021: 33); el segundo, porque la precoz conciencia social que se desarrolla en el poeta durante su adolescencia culminará con la denuncia en *Poeta en Nueva York* (1940) del feroz capitalismo que impide el desarrollo de un progreso que debería estar centrado más bien en el factor humano que en el mercantilista.

Muchos años más tarde, en septiembre de 1931, García Lorca pronunció la «Alocución al pueblo de Fuente Vaqueros» en motivo de la inauguración de la primera biblioteca pública en dicha localidad. El poeta había regresado de su viaje a Nueva York, que le mantendría alejado de España durante un año, desde junio de 1929 hasta finales del mismo mes de 1930. Tal vez, tras haber presenciado «la arquitectura extrahumana» y el «ritmo furioso» (García Lorca 2006b: 140) que caracterizan, a los ojos del poeta, el mundo hostil de Nueva York, Lorca puede señalar lo siguiente:

Y yo ataco desde aquí violentamente a los que solamente hablan de reivindicaciones económicas sin nombrar jamás las reivindicaciones culturales que es lo que los pueblos piden a gritos. Bien está que todos los hombres coman, pero que todos los hombres sepan. Que gocen de los frutos del espíritu humano porque lo contrario es convertirlos en máquinas al servicio del Estado, es convertirlos en esclavos de una terrible organización social (*Ibidem*: 179).

La injusticia social que denuncia el poeta en «Mi amiguita rubia» (¿1916-1917?) contribuyó, sin duda alguna, en la formación de una conciencia trágica que habría de manifestarse en su producción poética. La conciencia social de Federico García Lorca es uno de los elementos que condicionan su peculiar sentimiento trágico de la vida. Tanto es así que, en unas líneas anteriores al párrafo reproducido de su «Alocución», Lorca sostiene que los «pueblos que viven solamente apegados a la tierra tienen únicamente un sentimiento terrible de la muerte» (2006b: 178). Este sentimiento de la muerte, la certeza de su inevitable llegada, como se analizará en los capítulos siguientes, constituye el eje vertebrador del sentimiento trágico de la vida tanto unamuniano como lorquiano. No en vano, a propósito de las palabras citadas de Lorca, en una entrevista fechada el 15 de diciembre de 1934, el poeta afirma: «En el mundo ya no luchan fuerzas humanas, sino telúricas» (García Lorca 2017b: 339). La vinculación a la tierra y el amor que Lorca profesaba a la naturaleza, como ya se señaló en el capítulo 2.1.2., son temas constantes en su poesía, sobre todo en *Libro de poemas* (1921). De esta manera, como apunta Umbral, puede considerarse que

¹³ El mismo poeta dejó constancia de ello en una carta a sus padres en octubre de 1935 tras el recital de poesía que realizó durante su estancia en Barcelona. Véase García Lorca (1994b: 1156).

«Lorca es un poeta con la tierra en la cintura.¹⁴ Empantanado siempre en todos los subsuelos de la naturaleza y el ser» (1968: 74). En vistas de lo establecido, y aprovechando la reflexión sobre la concepción que Lorca tiene del pueblo de la Vega, es momento de prestar atención a dos cartas del poeta a su amigo Adriano del Valle, porque en el análisis que se realizará sobre ellas aparecerá un nombre clave: Miguel de Unamuno.

3.2. Dos cartas de Lorca a Adriano del Valle

En 1919, con una carta de recomendación redactada por Fernando de los Ríos, García Lorca llega a la Residencia de Estudiantes de Madrid dirigida por Alberto Jiménez Fraud. Empieza para el poeta una nueva e importante etapa vital y académica en la que no solo haría nuevas amistades como Luis Buñuel, Salvador Dalí o Rafael Alberti, sino también porque la Residencia, esa «fuerte ciudadela del humanismo español» como la bautizó el novelista francés Martin Du Gard (Gibson 1998: 107), ofrecía a sus alumnos estar al corriente de las nuevas manifestaciones culturales internacionales. La organización de conferencias, a las que acudieron autores de especial relevancia como Miguel de Unamuno, Paul Valéry, Henry Bergson, Le Corbusier, o Louis Aragon, fueron decisivas para el panorama artístico español, un país que se abría camino a las nuevas vanguardias europeas.

Se ha dicho en la introducción del trabajo que Lorca leyó las obras completas de don Antonio Machado gracias a la edición que realizó la Residencia de Estudiantes, pero la Residencia también editó la obra filosófica de Miguel de Unamuno, unos tomos que, según prueban las investigaciones de Gibson (1998: 118), Lorca adquirió. Precisamente, este último detalle es el que motiva la redacción del presente capítulo. El 19 de septiembre de 1920, García Lorca escribe una sincera carta a su amigo Adriano del Valle. El poeta le confiesa que ha «atravesado una crisis de lejanías y tristezas», y que se ha dado cuenta de que «el lirismo es lo que me salvará ante la eternidad» (García Lorca 1994b: 762). Precisamente, sobre el lirismo sigue reflexionando en las siguientes líneas:

Me siento lleno de poesía, poesía fuerte, llana, fantástica, religiosa, mala, honda, canalla, mística. ¡Todo, todo. Quiero ser todas las cosas! Bien sé que la aurora tiene llaves escondidas en bosques raros, pero yo las sabré encontrar... ¿Ha leído V. los últimos ensayos de Unamuno? Léalos; gozará extraordinariamente... (*Ibidem*: 763).

Lorca intenta buscar cobijo en la literatura para superar esa crisis existencial que menciona a su amigo. Sin embargo, la importancia de este fragmento reside en la recomendación de los ensayos

¹⁴ Muy probablemente, Umbral escribe estas palabras influenciado por los siguientes versos de la «Casida IX. De las palomas oscuras» del *Diván del Tamarit* (1940): «Y yo que estaba caminando / con la tierra por la cintura / vi dos águilas de nieve / y una muchacha desnuda» (García Lorca 2005: 580).

de Miguel de Unamuno, a quien el poeta bautizaría años más tarde como «el primer español».¹⁵ Desde el inicio de la exclamación hasta la mención directa a Unamuno, las palabras que Lorca escribe no son escogidas en vano. Ese misterio de las llaves escondidas en bosques raros y el deseo de ser todas las cosas cobran sentido tras la lectura de la obra ensayística del bilbaíno. Respecto al misterio, Unamuno escribió lo siguiente en *El secreto de la vida* (1906):

Y esto es porque hoy, como nunca, me duele el misterio. Tú sabes que llevamos todo el misterio en el alma, y que le llevamos como un precioso y terrible tumor, de donde brota nuestra vida y del cual brotará también nuestra muerte. Por él vivimos y sin él nos moriríamos espiritualmente; pero también morimos por él, y sin él nunca habríamos vivido. Es nuestra pena y nuestro consuelo (Unamuno 1960: 244).

El misterio en la obra poética de García Lorca, como se mencionaba en el capítulo 2.2., es el que ha llevado a gran parte de la crítica especializada en la interpretación de sus versos a dedicarle centenas de páginas con el fin de desvelarlo.¹⁶ Según las consideraciones de Unamuno, el misterio es nuestra pena y nuestro consuelo, un secreto de la vida inefable que todo ser humano arrastra desde su nacimiento. Sin embargo, sobre ese misterioso secreto de la vida al que se refiere el filósofo de Bilbao, Lorca, en la carta reproducida anteriormente, ya alertaba de una de las consecuencias que se derivan de él: el deseo de ser todas las cosas. A propósito de ello, Unamuno, en el mismo ensayo de 1906, escribe lo siguiente:

Y el secreto de la vida humana, en general, el secreto raíz de que todos los demás brotan, es el ansia de más vida, es el furioso e insaciable anhelo *de ser todo lo demás sin dejar de ser nosotros mismos*, de adueñarnos del universo entero sin que el universo se adueñe de nosotros y nos absorba; *es el deseo de ser otro sin dejar de ser yo, y seguir siendo yo siendo a la vez otro*; es, en una palabra, el apetito de divinidad, el hambre de Dios (1960: 253; el subrayado es mío).

Esta idea de serlo todo, que ya la expresaba el poeta en el prólogo de *Impresiones y paisajes* (1918) en relación a lo religioso y lo profano,¹⁷ cobra ahora un nuevo sentido existencial tras la

¹⁵ Hago referencia a la entrevista realizada por Juan Chabás el 3 de septiembre de 1934: «Vacaciones de la Barraca». A propósito del autor bilbaíno, Lorca advierte: «¡Qué grande es Unamuno! ¡Cuánto sabe y cuánto crea! El primer español. Se abre una puerta en cualquier parte, sale Unamuno por ella, con su cuerpo y su cabeza, y se ve enseguida eso: es el español, el primer español. Todo lo crea y sabe por estar tan arraigado en nuestro suelo y tener tanta luz en la mente. “Una cosa es la cultura —me decía— y otra la luz. Eso es lo que hay que tener: luz”» (García Lorca 2017b: 330).

¹⁶ Las referencias al misterio en la obra de Lorca también engloban el plano pictórico, como lo demuestra el dibujo de un marinero fechado en 1934. Al pie del dibujo, Lorca escribió: «Sólo el misterio nos hace vivir. Sólo el misterio». Sobre la iconografía del marinero y del *clown* en los dibujos de Lorca véase el artículo de Plaza Chillón (2008).

¹⁷ Conviene reproducir el siguiente fragmento: «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» (García Lorca 2007: 51-52).

lectura del párrafo anterior. El apetito de divinidad, como se explicará en el capítulo siguiente, es uno de los primeros síntomas del sentimiento trágico de la vida unamuniano, y es la consecuencia que se deriva de las palabras subrayadas en el fragmento citado. A partir de estas consideraciones pueden entenderse las siguientes líneas de otra carta enviada a Adriano del Valle dos años antes:

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 (...) ¿A qué luchar con la carne mientras esté en pie el pavoroso problema del espíritu? (García Lorca 1994b: 753-754; el subrayado es mío).

Precisamente, Miguel de Unamuno reflexionó detenidamente en sus ensayos sobre ese problema. Tras el cotejo de estas cartas a la luz de los textos de Unamuno puede afirmarse que Lorca no solo leyó y recomendó la obra del filósofo vasco, sino que la aprehendió; asimiló, si no todas, gran parte de estas cuestiones, las sintió suyas, reflexionó sobre las mismas, y el resultado de todo ello, como se podrá comprobar, se encuentra en su obra poética. Con el fin de seguir indagando sobre estas cuestiones que se han traído a colación, es obligatorio dedicar un capítulo a los ensayos que pudo haber leído Lorca de Miguel de Unamuno y que tratan sobre ese problema tan humano —y trágico— como es el ansia de más vida.

3.3. El sentimiento trágico de la vida unamuniano

Barea afirmaba en su libro de 1952 que cualquier «filosofía que pretenda disolver la trágica contradicción que está en la raíz de nuestra existencia fracasa inevitablemente» (2020: 75-76). En *Del sentimiento trágico de la vida* (1913), Unamuno reflexionó sobre ese problema del espíritu al que García Lorca aludía en la carta anterior, que no es otro que el que señala Barea en las palabras citadas. La teoría de Unamuno se inicia con una rotunda afirmación: la conciencia es una enfermedad. El descubrimiento de la conciencia supone la aparición de la congoja, un sentimiento que nace en el individuo al saberse mortal.¹⁸ La congoja que arrastran individuos y pueblos enteros es lo que Unamuno bautiza como el sentimiento trágico de la vida.

Al final de su ensayo de 1913, Unamuno afirma que existe un sentimiento común que es, en esencia, católico (Unamuno 2019: 584). Para llegar a esta conclusión, el bilbaíno necesita reflexionar detenidamente sobre la idea de Dios, la fe, el amor, la muerte, el dolor y la conciencia individual, dejando muy claro, de entrada, que el hombre no es un medio, sino un fin (*Ibidem*: 351). Esta última idea, la del hombre como fin, es lo que da pie a la contradicción; a la trágica batalla por su salvación, a intentar eternizarse, a no resignarse a morir a pesar de conocerse mortal.

¹⁸ Véase Unamuno (2019: 378).

Descubrir la muerte, tal y como señala Unamuno, implica «descubrir el hambre de inmortalidad» (*Ibidem*: 393). Es por este motivo, como apuntaba en *El secreto de la vida* (1906), que nace ese «apetito de divinidad, el hambre de Dios» (Unamuno 1960: 253).¹⁹ A propósito de ello, el siguiente párrafo es profundamente revelador:

Así, cada uno por su lado, judíos y griegos llegaron al verdadero descubrimiento de la muerte, que es el que hace entrar a los pueblos, como a los hombres, en la pubertad espiritual, la del sentimiento trágico de la vida, que es cuando engendra la humanidad al Dios vivo. El descubrimiento de la muerte es el que nos revela a Dios, y la muerte del hombre perfecto, del Cristo, fue la suprema revelación de la muerte, la del hombre que no debería morir y murió (Unamuno 2019: 394).

La muerte de Cristo presupone que no exista una salvación posible para el ser humano. La “eterna congoja” que se genera en el individuo a partir del descubrimiento de la conciencia es lo que marcará una vida de constante dolor, un dolor que se convierte en «la sustancia de la vida y la raíz de la personalidad, pues solo sufriendo se es persona» (*Ibidem*: 512). A partir de estas consideraciones, puede entenderse que la congoja, del mismo modo que el misterio, es «nuestra pena y nuestro consuelo» (Unamuno 1960: 244); es, en otras palabras, como advertía el poeta en el dibujo de 1934 mencionado en la nota 16, la fuerza motriz que nos impulsa a vivir. A todas estas cuestiones debe añadirse la opinión de Unamuno sobre otro factor destacable: el amor. El siguiente fragmento sintetiza lo comentado hasta el momento:

El amor personaliza cuanto ama. Solo cabe enamorarse de una idea personalizándola. Y cuando el amor es tan grande y tan vivo, y tan fuerte y desbordante que lo ama todo, entonces lo personaliza todo y descubre que el total Todo, que el Universo es Persona también que tiene una Conciencia [sic], Conciencia que a su vez sufre, compadece y ama (...) Y a esta Conciencia del Universo, que el amor descubre cuanto ama, es a lo que llamamos Dios (...) Personalizamos al Todo para salvarnos de la nada, y el único misterio verdaderamente misterioso es el misterio del dolor (Unamuno 2019: 460).

Dotar al Todo de una conciencia supone limitarlo, ya que «la conciencia de sí mismo no es sino la conciencia de la propia limitación» (*Ídem*). La fe en Dios de la que habla Unamuno debe entenderse a partir de la idea de congoja. Puesto que el deseo del hombre es el de eternizarse, dota, por medio del amor y la compasión, de conciencia a cada cosa con el único fin de intentar aproximarse al Todo. Asimismo, si el descubrimiento de la conciencia implica una vida de sufrimiento, dotar de conciencia al universo supone universalizar el dolor. Por este motivo, la

¹⁹ Vale la pena recuperar las siguientes palabras de Unamuno al respecto: «y aunque no nos expliquemos con su idea ni la existencia ni la esencia del Universo, tenemos las veces el sentimiento directo de Dios, sobre todo en los momentos de ahogo espiritual. Y este sentimiento, obsérvese bien, porque en esto estriba todo el sentimiento trágico de la vida, es un sentimiento de hambre de Dios, de carencia de Dios. Creer en Dios es, en primera instancia, y como veremos, querer que haya Dios, no poder vivir sin él» (2019: 483).

compasión del hombre nace del nexo común que le une con todo, que no es otro que el dolor. Este sentimiento es el que une a individuos y pueblos enteros, tal y como advertía el filósofo al inicio de su ensayo. El hambre de Dios sobre el que reflexionaba Unamuno debe entenderse no tanto como un motivo de amor hacia Él, sino más bien como un motivo de salvación; el apetito de Dios nace del deseo de *querer ser como Él*, esto es, querer ser ilimitado:

Más, más y cada vez más; quiero ser yo, y sin dejar de serlo, ser además los otros, adentrarme en la totalidad de las cosas visibles e invisibles, extenderme a lo ilimitado del espacio y prolongarme a lo inacabable del tiempo. De no serlo todo y por siempre, es como si no fuera, y por lo menos ser todo yo, y serlo para siempre jamás. Y ser todo yo es ser todos los demás. ¡O todo o nada! (...) Ese pensamiento de que me tengo que morir y el enigma de lo que habrá después es el latir mismo de mi conciencia (...) pero al punto la voz del misterio me susurra ¡dejarás de ser!, me roza con el ala el Ángel de la muerte (*Ibidem*: 376-377).

La trágica contradicción de la que hablaba Unamuno se resume en el párrafo anterior. ¿No es esta la contradicción que confesaba García Lorca en las cartas que envió a Adriano del Valle? El pavoroso problema del espíritu que angustiaba al poeta era, en efecto, el que le hacía sentir “tristeza del enigma de sí mismo”. Federico García Lorca, sin duda alguna, leyó *Del sentimiento trágico de la vida* (1913). Como ha quedado demostrado, para fundamentar la conciencia trágica del poeta es necesario tener presente la filosofía de Unamuno.

3.4. La Andalucía mítica de García Lorca: el cante jondo y la Pena

El «Romance de la pena negra» (1924) contiene cuatro versos que son de especial importancia para iniciar la reflexión sobre la Andalucía mítica que construye García Lorca: «¡Oh pena de los gitanos! / Pena limpia y siempre sola. / ¡Oh pena de cauce oculto / y madrugada remota» (García Lorca 2005: 401). Como se ha explicado en el capítulo anterior, el dolor es el sentimiento común que comparten individuos y pueblos enteros. En este ambiente y atmósfera simbólicos que el poeta crea para los libros centrados en el tema andaluz, la Pena equivale a la congoja unamuniana. Este “protoperonaje” puramente andaluz,²⁰ como lo bautiza García Montero (1996: 36-37), es la esencia misma de una Andalucía telúrica y oscura que impregna por completo las páginas del *Poema del cante jondo* (1931) y del *Romancero gitano* (1928). ¿Cómo crea el poeta esta propuesta mítica del Sur? Para responder a esta cuestión es necesario remontarse al año 1922, con la

²⁰ Respecto a la Pena conviene recuperar una reflexión que realiza Grande vinculándola al flamenco: «La pena de Soledad Montoya es la raíz del pueblo andaluz. No es angustia porque con pena se puede sonreír; ni es un dolor que ciega, puesto que jamás produce llanto; es un ansia sin objeto, es un amor agudo a nada, con la seguridad de que la muerte (preocupación perenne en Andalucía) está respirando detrás de la puerta» (1992: 87).

celebración del Concurso de cante jondo que tuvo lugar en la plaza de los Aljibes de la Alhambra entre el 12 y el 13 de junio.²¹

Impulsado por Miguel Cerón Rubio y liderado por Manuel de Falla y Federico García Lorca, el Concurso de cante jondo fue no solo un hito para el mundo de la flamencología, sino también un acontecimiento clave para el propio poeta granadino. El objetivo de este certamen fue el de dar protagonismo al cante jondo, a ese cante primitivo andaluz, profundo y atroz sobre el que Lorca teorizó gracias a la maestría de Manuel de Falla y, sobre todo, a las investigaciones que realizó junto con Ramón Menéndez Pidal.²² A partir del estudio de las letras del cante jondo, García Lorca comprendió que el arte flamenco, como afirma Grande (1985: 13), atesora una prodigiosa moral de la memoria. En estas canciones de entre tres y cuatro versos se resume la historia de la condición humana del pueblo gitano marcada por el dolor, la persecución y la represión, unos versos cantados como modo de resistencia ante la barbarie que el colectivo gitano ha sufrido durante cinco siglos. El resultado de estas investigaciones sobre los cantes se encuentra en el siguiente fragmento de su conferencia titulada «Importancia histórica y artística del primitivo cante andaluz llamado “cante jondo”», pronunciada el 19 de febrero de 1922 en el Centro Artístico de Granada:

Una de las maravillas del cante jondo, aparte de la esencia melódica, consiste en los poemas. Las más *infinitas degradaciones del Dolor y la Pena*, puestas al servicio de la expresión más pura y exacta, laten en los tercetos de la siguiriya y sus derivados. No hay nada, absolutamente nada, igual en España, ni en estilización, ni en ambiente, ni en justeza emocional (...) Causa extrañeza y maravilla *cómo el anónimo poeta del pueblo extracta en tres o cuatro versos toda la rara complejidad de los más altos momentos sentimentales de la vida del hombre*. Hay coplas en que el *temblor lírico* llega a un punto donde no pueden llegar sino contadísimos poetas (...) las coplas tienen un fondo común: *el Amor y la Muerte* (...) pero una muerte vista a través de la Sibila (...) verdadera esfinge de Andalucía. En el fondo de todos los poemas late la pregunta, pero *la terrible pregunta que no tiene contestación*. *Nuestro pueblo pone los brazos en cruz mirando las estrellas y espera inútilmente la señal salvadora* (...) El poema o plantea un *hondo problema emocional*, sin realidad posible, o lo resuelve con la Muerte, que es la pregunta de las preguntas (...) Somos un pueblo triste, un pueblo extático (...) el cante jondo canta como un ruiseñor sin ojos, canta ciego (...)

²¹ Para más información sobre la organización de este certamen véase Gibson (1998: 151-152).

²² Lorca acompañó a Menéndez Pidal por el Sacromonte granadino para realizar una investigación filológica sobre los cantes flamencos. Se trataba de recoger y reordenar toda esa tradición oral de los cantes que tan presentes están en la memoria de los gitanos del Sacromonte. Es una idea que, muy probablemente, estuviese motivada por la labor que en su día llevó a cabo Antonio Machado y Álvarez (Demófilo) para la elaboración de su *Colección de cantes flamencos* (1881). Para más información, véanse Grande (1992: 16-20) y García Montero (2016: 148). Asimismo, cf. Devoto (1975: 47).

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 (...) Todos los poemas del cante jondo son de un magnífico panteísmo (...) El andaluz, con un profundo sentido espiritual, entrega a la naturaleza todo su tesoro íntimo *con la completa seguridad de que será escuchado* (...) No hay nada comparable en delicadeza y ternura con estos cantares y vuelvo a insistir en la infamia que se comete con ellos, relegándolos al olvido o prostituyéndolos con la baja intención sensual o con la caricatura grotesca (...) no dejen morir las inapreciables joyas vivas de la raza, el inmenso tesoro milenario que cubre la superficie espiritual de Andalucía (García Lorca 2006b: 628-641; el subrayado es mío).

García Lorca escarbó en lo más profundo del cante andaluz para recuperar la identidad de esa Andalucía mítica y primitiva que ambienta los libros de 1928 y 1931.²³ Es indudable que la estilización de lo popular debe entenderse a partir de estas consideraciones, sobre todo leyendo las últimas líneas del texto reproducido. El temblor lírico, contenido en el diminutivo, de unos poemas escritos por autores iletrados es el que plantea ese hondo problema emocional que se resuelve por medio de la muerte. Resulta de especial importancia remarcar las partes subrayadas en el texto. Palabras como “dolor”, “pena”, “amor” y “muerte”, o esa imagen del pueblo que pone los brazos en cruz esperando inútilmente resultan familiares. En la Andalucía mítica de García Lorca resuena el eco de Miguel de Unamuno. El hondo problema emocional que plantean estos poemas es el problema del espíritu al que se refería García Lorca en su carta a Adriano del Valle, y es el mismo que analizó Miguel de Unamuno en su ensayo de 1913.

Los versos del «Romance de la pena negra» (1924) que abren el presente capítulo sintetizan todas estas ideas. Del mismo modo que en las piezas líricas del cante jondo, Lorca logró sintetizar en tan solo cuatro versos la esencia de su propuesta mítica de la tierra. La pena de los gitanos, de la que resulta imposible desligarse, es la que les aleja de una madrugada remota. García Lorca trasladó ese sentimiento trágico de la vida a esa «Tierra / vieja / del candil / y la pena» (García Lorca 2005: 284) que tanto caracteriza a su Andalucía mítica protagonizada por gitanos y jinetes.²⁴ Sin embargo, los primeros síntomas del sentimiento trágico de la vida lorquiano

²³ Solo a partir de estas consideraciones pueden entenderse las siguientes palabras del poeta en la entrevista que Rodolfo Gil Benumeya realizó en enero de 1931: «Yo creo que el ser de Granada me inclina a la comprensión simpática del perseguido. Del gitano, del negro, del judío... del morisco que todos llevamos dentro. Granada huele a misterio, a cosa que no puede ser y, sin embargo, es. Que no existe, pero influye. O que influye precisamente por no poder existir, que pierde el cuerpo y conserva aumentado el aroma. Que se ve acorralada y trata de injertarse en todo lo que rodea y amenaza para ayudar a disolverlo» (García Lorca 2017b: 53-54).

²⁴ Es de notorio interés recuperar unas palabras de Federico García Lorca sobre el protagonismo que tienen los gitanos en dicha obra: «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, el alfabeto de la verdad andaluza y universal» (García Lorca 2006b: 155). El *Romancero gitano* (1928) es, de esta manera, «un libro donde

empezaron a manifestarse mucho antes de 1924, que es el año en que García Lorca empieza a escribir el *Romancero gitano* (1928). Con el fin de completar el marco teórico, es momento de analizar un último tema: la melancolía adánica.

3.5. La melancolía adánica: la consecuencia del sentimiento trágico de la vida lorquiano

Federico García Lorca, en una carta fechada en agosto de 1921, escribe a su amigo Adolfo Salazar las siguientes palabras: «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!» (1994b: 777). Decía Unamuno que el «dolor es el camino de la conciencia y es por él como los seres vivos llegan a tener conciencia de sí» (2019: 460). En el capítulo 2.1.1. pudo comprobarse que el poeta, una vez entra en la etapa adolescente, escribe una serie de textos en los que manifiesta una clara rebeldía contra un Dios católico que condena el deseo sexual, lo que le genera una sensación de angustia. En la misma línea, también pudo comprobarse que nace en el poeta una necesidad de encontrar el amor, un amor que resulta ser frustrado por culpa de una «sociedad sanguinaria» que imposibilita esa deseada unión amorosa.²⁵ El nexo común entre ambos episodios es la pérdida de la inocencia, es decir, el descubrimiento de la conciencia. Las alas del poeta, como señala en su carta de 1921, se han truncado con el paso de la infancia a la adolescencia. La muerte de *su yo niño* conlleva iniciar la búsqueda de su propia identidad, un proceso en el que la literatura fue crucial.²⁶ Como ha sido dicho en el capítulo 2.2., García Lorca abandonó sus estudios de música hacia 1916 para centrarse plenamente en la literatura. El viaje por España y la publicación de *Impresiones y paisajes* (1918) fueron decisivos para su formación como poeta. A propósito de ello, conviene destacar que durante este viaje el poeta conoció a autores como Antonio Machado, en Baeza, y Miguel de Unamuno, en Salamanca, unos escritores que, como se ha podido comprobar, fueron clave no solo para lo que concierne a la formación literaria del joven poeta, sino también para el moldeamiento de su conciencia trágica. Las investigaciones de Gibson (1998: 118), comentadas en el capítulo 3.2., demostraron que Lorca adquirió la obra ensayística de Unamuno en la Residencia de Estudiantes. Sin embargo, si se acepta tal afirmación, teniendo en cuenta que la entrada del poeta en la Residencia data de 1919, resultaría difícil demostrar que la teoría filosófica de Unamuno se encuentra en *Impresiones y paisajes* (1918), sobre todo en lo que respecta a las ideas expuestas en su ensayo de 1913. No obstante, el siguiente fragmento de *Impresiones y paisajes* (1918) podría desmentir la teoría de Gibson:

Tenemos en toda la dolorosa historia de la humanidad un afán, un ansia grande de perpetuar vidas, o mejor dicho, unas vidas que quieren hablarnos eternamente por

apenas está expresada la Andalucía que se ve, pero donde está temblando la que no se ve» (*Ídem*). Lorca, del mismo modo que a su Andalucía particular, dota al gitano de ese rasgo mítico y primitivo.

²⁵ Véase a propósito la nota número 6.

²⁶ Es la tesis que defiende García Montero (2016: 13).

medio de lápidas y arcos fúnebres... Un sepulcro es siempre una interrogación... En la vanidad de los hombres hay negrura interior que les impide ver el más allá. La vanidad está siempre presente. Un hombre amado de ella no puede nunca comprender que pasará su recuerdo y todo lo malo o lo bueno que hizo, y cuando piensa perpetuar su memoria, cree que él presenciara todos los posibles homenajes que se le hagan... o al menos siente todo eso en su imaginación (García Lorca 2007: 106).

Y en *Del sentimiento trágico de la vida* (1913), Unamuno escribe:

Cuando las dudas nos invaden y nublan la fe en la inmortalidad del alma, cobra brío y doloroso empuje el ansia de perpetuar el nombre y la fama, de alcanzar una sombra de inmortalidad siquiera. Y de aquí esa tremenda lucha por singularizarse, por sobrevivir de algún modo en la memoria de los otros y los venideros, esa lucha mil veces más terrible que la lucha por la vida (...) Una vez satisfecha el hambre [sic], (...) surge la vanidad, la necesidad —que lo es— de imponerse y sobrevivir en otros (...) ¿Y la vanidad qué es eso sino ansia de sobrevivirse? (2019: 386-387).

No es casualidad que García Lorca escribiese esas palabras sin haber leído antes el párrafo anterior de Unamuno, como tampoco lo es que en la misma carta que Lorca recomienda a Adriano del Valle leer los ensayos de Unamuno sostenga que el lirismo es lo que le salvará ante la eternidad (García Lorca 1994b: 762). Pero a estas conclusiones no puede llegar el niño, porque como sostiene Unamuno «¿qué vida perdieron, si no la conocían ni la anhelaban?» (2019: 547). El deseo de recuperar una etapa de la vida en la que todavía no había surgido la “eterna congoja” que se presenta una vez se descubre la conciencia es uno de los temas que fundamentan la conciencia trágica del poeta. La infancia en Fuente Vaqueros marcará para siempre la imaginación del poeta, una imaginación que le permitía entender el lenguaje de los insectos y las plantas, como apuntaba Fernando de los Ríos (Molina Fajardo 2011: 28); la misma, por otro lado, que se desató con las historias de tradición oral que las criadas contaban a García Lorca durante su niñez. Para el poeta, la pérdida de la infancia supone el desmoronamiento de un paraíso infantil. El joven Adán descubre que no hay forma de recuperar esos *días azules* y *ese sol de la infancia*. Por este motivo, como apunta Lorca en «Un prólogo que pudiera servir a muchos libros» (1918), en los corazones se aposenta «el dolor de los dolores, que es el dolor del existir» (García Lorca 2007: 49). Todas estas consideraciones son las que deben tenerse en cuenta para encarar el análisis de la poesía de García Lorca, un ciclo que inicia, precisamente, con el deseo de volver a la infancia.

4. El sentimiento trágico de la vida en la obra poética de Federico García Lorca

Los capítulos precedentes han servido para demostrar que la conciencia trágica del poeta empezó a manifestarse antes de 1918. Como se apuntó en el capítulo 3.1., Barea, en su libro de 1944, consideró a Lorca como «el poeta del pueblo español» (2021: 33), un pueblo español al que le es inherente, como afirmó Unamuno, un sentimiento trágico de la vida. García Lorca trasladó a su

poesía este problema del espíritu, un conflicto sobre el que empezó a reflexionar en sus obras en prosa escritas entre 1917 y 1918. La certeza de no poder escapar de esta enfermedad de la conciencia es lo que detona en sentimientos como la angustia y el vacío. Precisamente, respecto a estas cuestiones Morla Lynch recoge una confesión que le hizo el propio poeta: «Vivo en la angustia del “más allá” incierto; quisiera creer en la inmortalidad de nuestro espíritu consciente a través de las etapas sucesivas de la eternidad... y no lo logro. La duda impera fatal e indomable» (*apud* Herrero 2005: 131). Esta contradicción —absolutamente unamuniana— es la que García Lorca plasmará en su obra poética. Con el fin de analizar cómo se manifiesta el sentimiento trágico de la vida lorquiano en su producción lírica, este estudio partirá de *Libro de poemas* (1921), seguirá con *Suites* (1981), *Poema del cante jondo* (1931), *Canciones* (1927), *Romancero gitano* (1928), *Poeta en Nueva York* (1940), *Diván del Tamarit* (1940), y finalizará con *Sonetos del amor oscuro* (1983).

4.1. Libro de poemas (1921) y la nostalgia por el paraíso perdido: el eco de Miguel de Unamuno

En el capítulo 2.2. se mencionaron dos poemas de esta obra con el objetivo de desmentir la teoría de Barón Palma (1990: 67). En ese momento se anunció el tema clave de esta primera publicación lírica: la nostalgia por recuperar una etapa de la vida en la que todavía el poeta no había descubierto la conciencia. En el prólogo a *Libro de poemas* (1921) Lorca desvela sus intenciones:

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 (García Lorca 2005: 33).

Esa vida palpitante que el poeta descubre nada tiene que ver con una «infancia apasionada correteando desnudo por las praderas de una vega sobre un fondo de serranía» (*Ídem*). Hierro sostiene, tras analizar este primer libro del poeta, que «la poesía de Lorca —especialmente la de carácter narrativo— es como una cadena montañosa parcialmente hundida en el mar y de la cual no vemos más que unos islotes que emergen del agua» (1968: 456). En efecto, en este primer libro Lorca asienta las bases de lo que será el eje vertebrador de toda su poesía, esto es, su concepción personal del sentimiento trágico de la vida unamuniano; sin embargo, el poeta todavía necesita imitar a sus modelos para encontrar su propia voz. Muchas son las resonancias de Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado en estos poemas,²⁷ pero lo que interesa es demostrar la influencia de Miguel de Unamuno en lo que respecta al presente tema de estudio.

²⁷ Véanse Hierro (1968: 439), Newton (1986: 33-44) y López Castro (1989: 55-56); por otro lado, cf. García Lorca (1980: 194).

En el primer poema que inaugura su libro, escrito en julio de 1920 y titulado «Veleta», se leen los siguientes versos: «Tiene recias cadenas / mi recuerdo (...) Las cosas que se van no vuelven nunca, / todo el mundo lo sabe, / y entre el claro gentío de los vientos / es inútil quejarse» (García Lorca 2005: 36). El lamento por esas cadenas es el mismo que manifiesta a Adolfo Salazar en la carta de agosto de 1921, pero la importancia de estos versos reside en la impotencia que enmascara el: «es inútil quejarse». De esta manera lo afirma el “yo” en «Hay almas que tienen...» (1920): «Mi alma está madura / hace mucho tiempo, / y se desmorona / turbia de misterio» (*Ibidem*: 99). Esta madurez, que conlleva la aparición del misterio, trae consigo un sentimiento de congoja. Buena muestra de ello es el poema «Canción otoñal» (1918), en el que el “yo” lírico, angustiado por «un vago temblor de estrellas», nota que la «luz me troncha las alas / y el dolor de mi tristeza / va mojando los recuerdos / en la fuente de la idea» (*Ibidem*: 42). Descubrir la luz de las estrellas, como se verá en el análisis de «Los encuentros de un caracol aventurero» (1918), supone descubrir la muerte. La “eterna congoja” que manifestaba Unamuno se presenta en los siguientes versos:

¿Se deshelará la nieve
cuando la muerte nos lleva?
¿O después habrá otra nueva
y otras rosas más perfectas?
¿Será la paz con nosotros
como Cristo nos enseña?
¿O nunca será posible
la solución del problema?
(*Ibidem*: 43).

La solución del problema, que es la muerte, supone otro motivo de preocupación para el poeta, como apuntan los versos finales del mismo poema:

Y si la muerte es la muerte,
¿qué será de los poetas
y de las cosas dormidas
que ya nadie recuerda?
¡Oh sol de las esperanzas!
¡Agua clara! ¡Luna nueva!
¡Corazones de los niños!
(*Ibidem*: 44).

Este sentimiento de desesperanza, que se aposentará tarde o temprano en los corazones de los niños, es el que mueve al “yo” lírico a buscar respuestas en la naturaleza, como sucede en «Cigarra» (1918), un poema en el que el “yo” quisiera ser como la cigarra por saber «el secreto de la vida, / y el cuento del hada vieja» (*Ibidem*: 49). Ese secreto inefable, que no es otro que la clave por desentrañar el ansia de más vida, sume al “yo” en un sentimiento de amargura, como se lee en «Ritmo de otoño» (1920): «Y tengo la amargura solitaria / de no saber mi fin ni mi destino» (*Ibidem*: 141). El “yo”, en suma, se ha dado cuenta de que no puede desprenderse del sentimiento

trágico de la vida, y es por este motivo que en «Balada de la placeta» (1919) pide a Cristo recuperar «mi alma antigua de niño, / madura de leyendas» (*Ibidem*: 110).

4.1.1. «Los encuentros de un caracol aventurero» (1918): la influencia de Unamuno y la revelación del sentimiento trágico de la vida lorquiano

Uno de esos poemas narrativos a los que se refería Hierro (1968: 456) que empiezan a configurar el rumbo que tomará la poesía de García Lorca es el titulado «Los encuentros de un caracol aventurero» (1918). Este caracol «burgués de la vereda, / ignorado y humilde» (García Lorca 2005: 37) se adentra en un bosque plagado de hiedras y ortigas gracias al valor y la fe que «la divina quietud de la Naturaleza» (*Ídem*) le ofrece. Durante este recorrido el caracol se encuentra con una serie de animales e insectos que le aconsejarán sobre los problemas que plantea el hecho de acceder al mundo natural. Dos ranas viejas inician la reflexión sobre esta problemática:

Cuando joven creía
que si al fin Dios oyera
nuestro canto, tendría
compasión. Y mi ciencia,
pues ya he vivido mucho,
hace que no crea.
Yo ya no canto más (...)
¿No cantas nunca? No canto,
dice el caracol. ¿Ni rezas?
Tampoco: nunca aprendí.
¿Ni crees en la vida eterna?
¿Qué es eso?
Pues vivir para siempre
en el agua más serena
(*Ibidem*: 38-39).

García Lorca traslada a estos versos la problemática que plantea Miguel de Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida* (1913). Las ranas, que durante su juventud se habían entregado al todo para salvarse de la nada, han comprendido que es *inútil quejarse* ante la imposibilidad de vivir eternamente. Mientras el caracol continúa su aventura, ambas ranas entablan el siguiente diálogo entre ellas:

¿Crees tú en la vida eterna?
Yo no, dice muy triste
la rana herida y ciega.
¿Por qué hemos dicho entonces
al caracol que crea?
¿Por qué...? No sé por qué,
dice la rana ciega.
Me lleno de emoción
al sentir la firmeza
con que llaman mis hijos
a Dios desde la acequia...
(*Ibidem*: 39-40).

Estos versos muestran claramente la eterna contradicción de la que parte Miguel de Unamuno en su ensayo de 1913. A pesar de que la experiencia les ha hecho creer en la imposibilidad de eternizarse, y a pesar de sentirse desamparadas por un Dios que ha ignorado sus cantos,²⁸ esa rana ciega no puede desprenderse de un inherente sentimiento católico que le mueve a tener fe y compasión en un Dios al que sus hijos se entregan ciegamente. A partir del diálogo entre el caracol y las ranas García Lorca refleja la problemática que plantea el descubrimiento de la conciencia. La presencia de la hiedra y la ortiga en el bosque, que alertaba de la peligrosidad que suponía adentrarse en el sendero,²⁹ anticipaban esa idea tan unamuniana del dolor como el camino de la conciencia.³⁰

Por otro lado, este poema propone un tema que será clave respecto a la concepción lorquiana del sentimiento trágico de la vida unamuniano: la batalla entre el deseo y la muerte.³¹ El caracol, una vez deja atrás a las ranas, se encuentra con unas hormigas que están maltratando a otra hormiga. El motivo se debe a que esta última ha decidido dejar de trabajar para subirse a un árbol y cumplir su deseo de ver las estrellas. Tras preguntarle el caracol por este impulso, se lee:

¿Pero qué son las estrellas?
Son luces que llevamos
sobre nuestra cabeza.
Nosotras no las vemos,
las hormigas comentan.
Y el caracol: mi vista
sólo alcanza a las hierbas.
Las hormigas exclaman
moviendo sus antenas:
te mataremos, eres
perezosa y perversa.
El trabajo es tu ley
(*Ibidem*: 41).

²⁸ Sobre el simbolismo de la rana y el canto resulta de especial interés traer a colación las palabras de Chevalier: «En la poesía védica, las ranas se presentan como la encarnación de la tierra fecundada por las primeras lluvias de primavera; su coro se eleva entonces para agradecer al cielo las promesas de frutos y riquezas hechas a la tierra» (2000: 869). José Murciano, filósofo experto en teosofía, contagió a Lorca el gusto por la religión y la literatura hindúes durante su juventud. Teniendo esto en cuenta es muy probable que en los primeros versos citados del poema que se está comentando la simbología de la rana y su canto tenga relación con la definición que propone Chevalier. Asimismo, es muy significativo remarcar esta cuestión, porque no debe olvidarse que muchos de estos poemas de adolescencia, como se comentaba en el capítulo 2.1.1, están escritos desde un sentimiento de rebeldía contra Dios. Como señala Gibson: «Dado su rechazo del monoteísmo cristiano, con su énfasis sobre un Dios personal y castigador, era inevitable que al poeta le atrajesen el panteísmo, el panerotismo y la ternura de los sistemas orientales» (1998: 105). Para más información sobre la influencia de José Murciano véanse Penón (1990: 228-229) y Soria Olmedo (2004: 230).

²⁹ Sobre el simbolismo de estas plantas en la poesía de García Lorca véase Salazar Rincón (1999: 293-308).

³⁰ Véase Unamuno (2019: 460).

³¹ Véase García Montero (1996: 34).

La consecuencia del desvío de la norma en un mundo represivo supone la muerte de esta hormiga que ha decidido anteponer el deseo a la obligación. Este tema, que será clave en el *Poema del cante jondo* (1931) y en el *Romancero gitano* (1928), es la primera manifestación del peculiar sentimiento trágico de la vida lorquiano, un sentimiento que todavía el poeta está tratando de definir y moldear. En el caso de la hormiga puede verse, como advierten las siguientes palabras de García Montero, que: «los protagonistas de Lorca van más allá de las directas implicaciones sociales, porque en sus destemplados combates reproducen la tensión original del romanticismo entre el “yo” y el sistema, una tensión que marca las diferencias con el estado social», y es por este motivo, como señala más adelante, que «estos personajes llevan una herida profunda y convierten en tragedia todo lo que tocan» (1996: 31-32). La herida profunda de García Lorca, esa visión trágica de la vida, es capaz de plasmarla en esta especie de fábula romántica del caracol. Ante tales circunstancias, el “yo” poético considera la Tierra como «el probable / paraíso perdido» (García Lorca 2005: 134), un lugar en el que se siente desamparado por un Dios que, como sucedía con las ranas, tampoco oye sus lamentos. Ese reproche es evidente en el poema «Prólogo» (1920): «Guárdate tu cielo azul, / que es tan aburrido, el rigodón de los astros / y tu infinito» (*Ibidem*: 99). Como consecuencia de todo ello, resulta inevitable recuperar un tiempo pasado en el que la angustia y el sufrimiento no existían para el joven poeta. Así pues, la memoria de la infancia se convierte en la herramienta fundamental para hacer frente a los males que sufre el “yo” lírico, como se deduce en los siguientes versos de «Meditación bajo la lluvia» (1919):

El jardín se desangra en amarillo.
Late sobre el ambiente una pena que ahoga.
Yo siento la nostalgia de mi infancia intranquila,
mi ilusión de ser grande en el amor, las horas
pasadas como ésta contemplando la lluvia
con tristeza nativa.
(*Ibidem*: 129).

4.2. Las Suites (1981) y el jardín de las posibilidades

En verano de 1921 García Lorca pasa las vacaciones en la casa familiar de Asquerosa. De entre las cartas que escribe durante el verano destaca la que envía a su amigo José Murciano, a quien advierte que está escribiendo una serie de «poesías de norma nueva, de estética nueva» (García Lorca 1994b: 781). Estos poemas, escritos entre 1920 y 1923, serán publicados póstumamente en el año 1981 bajo el título de *Suites* gracias a la labor editorial que llevó a cabo André Belamich.³² El libro consta de una serie de poemas breves y concisos análogamente emparentados con la estructura de la *suite* musical de los siglos XVII y XVIII.³³ Muy probablemente, *Suites* (1981) es

³² Véase Gibson (1998: 140).

³³ En lo que respecta a la estructura de estos poemas véase García Montero (2016: 181-183). Dado el carácter musical que presenta este libro, Gibson sostiene que García Lorca pensó titular esta obra como *Libro de las diferencias*, «aludiendo con ello a las variaciones musicales o “diferencias” de los vihuelistas

uno de los libros que más dificultades presenta respecto a la interpretación de los poemas que lo componen porque el “yo” lírico, como sostiene en el prólogo del «Jardín de las toronjas de luna», emprende una «lucha extática y violentísima contra mi enemigo común secular, el gigantesco dragón del Sentido Común» (García Lorca 2005: 145).

De entrada, es importante destacar que el protagonista de este libro es el espejo, más concretamente el reflejo; pero el eje vertebrador del libro es, como señaló el propio Belamich, «el misterio del Tiempo» (1976: 115). Según Zardoya, los espejos lorquianos reflejan «no sólo realidades vividas y contempladas, sino que dan a éstas nueva vida y nueva forma» (1974: 77). Es por este motivo que a este objeto «le infunde Lorca su propio ser, porque en el espejo —como en otras formas del mundo— busca su propia vida interior, su propia realidad íntima» (*Ídem*). En las *Suites* (1981) García Lorca lleva a cabo una reflexión sobre la identidad, una identidad que está condicionada por el sentimiento trágico de la vida. Por lo tanto, lo que se desarrolla en este libro de poemas es la problemática que Marcilly denominó como «el ansia frustrada por ser otro» (2005: 210). En el poema «Hora» de la *suite* «Tortugas» se lee:

Bajo el río del aire
lloraban los niños.
(Oh qué polvoriento
se ve el cristal del mundo).
Los niños lloraban
porque comprendían.
(...)
Han visto
la pluma que escribió
los cuentos
sobre la mesa de papá.
(García Lorca 2005: 677-678).

La idea del mundo como un cristal polvoriento,³⁴ es decir, como un territorio en ruinas, cobra sentido una vez se descubre que a todo niño le llega una hora atroz: el momento de perder la inocencia. El tiempo, uno de los temas predilectos del autor, se encarga de destruir cualquier opción de salvación, tal y como se advierte en la *suite* «Cúco. Cucu. Cucó»: «El cuco va sobre el

del siglo XVI como Antonio de Cabezón, Luis Milán y Alfonso Mudarra» (1998: 140). Véase Soria Olmedo (2004: 265), quien añade dos apellidos más a la nómina de vihuelistas que señala Gibson, como son Diego Pisador y Miguel de Fuenllana.

³⁴ Una idea que cobra sentido tras la lectura del poema «Initium» de la «Suite de los espejos»: «Adán y Eva. / La serpiente / partió el espejo / en mil pedazos, / y la manzana / fue la piedra» (García Lorca 2005: 168). Estos versos hacen pensar en ese mundo oscuro cuya armonía ha sido quebrada por culpa de la serpiente, símbolo del pecado y del engaño. Del verso cuarto se desprende, como sugiere Domínguez Gil, «un vértigo de imágenes múltiples reflejadas y mentirosas» que fragmentan la identidad del “yo” (2008: 73). Es muy probable que Lorca tenga presente aquellos versos del poema «Mar» (1919) de *Libro de poemas* (1921): «...Y el hombre miserable / es un ángel caído. La tierra es el probable / paraíso perdido» (García Lorca 2005: 134).

Tiempo / flotando como un velero / y múltiple como un eco»³⁵ (*Ibidem*: 228). La inexorabilidad del tiempo, esa llegada de la hora que marca el cuco del poema anterior, es lo que hace comprender al “yo” que: «Después de todo / ...Nada...» (*Ibidem*: 180). Esta misma confrontación de ideas — la esperanza y la desesperanza— son las que resume García Lorca en los poemas «Balada del caracol blanco» y «Balada del caracol negro» de la *suite* «Caracol».³⁶ Sin embargo, como anuncia el título de este capítulo, García Lorca encuentra una posibilidad de desligarse del sentimiento trágico de la vida accediendo a un peculiar jardín que describe como «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» (García Lorca 1994b: 808).

4.2.1. El «Jardín de las toronjas de luna»: una lucha quiijotesca

En el capítulo undécimo *Del sentimiento trágico de la vida* (1913) Unamuno escribió: «Hagamos que la nada, si es que nos está reservada, sea una injusticia; peleemos contra el destino, y aun sin esperanza de victoria; peleemos contra él quiijotesca» (2019: 563). Esta lucha quiijotesca es la que emprende el “yo” lírico de *Suites* (1981) contra el “Sentido Común”. Para entender el sentido de esta batalla es necesario reproducir una carta que Lorca envió a Regino Sainz desde Asquerosa en el verano de 1921:

Ahora he descubierto una cosa terrible (no se lo digas a nadie). Yo no he nacido todavía. El otro día observaba atentamente mi pasado (estaba sentado en la poltrona de mi abuelo) y ninguna de las horas muertas me pertenecía porque no era Yo el que las había vivido, ni las horas del amor, ni las horas de odio, ni las horas de inspiración. Había mil Federicos Garcías Lorcas, tendidos para siempre en el desván del tiempo; y en el almacén del porvenir, contemplé otros Federicos Garcías Lorcas muy planchaditos, unos sobre otros, esperando que los llenases de gas para volar sin dirección. Fue en este momento un momento terrible de miedo, mi mamá Doña Muerte me había dado la llave del tiempo, y por un instante lo comprendí todo (García Lorca 1994b: 769).

Tras la lectura de estas líneas resulta inevitable recordar la carta de 1921 a Adriano del Valle en la que el poeta se proponía encontrar algunas de esas «llaves que la aurora tiene escondidas en bosques raros» (García Lorca 1994b: 763); pero, al mismo tiempo, también recuerdan estas

³⁵ Este verso será recuperado y perfeccionado por García Lorca en su obra de teatro *Así que pasen cinco años* (1931). En el cuadro primero del acto tercero el arlequín pronuncia: «El Sueño va sobre el Tiempo / flotando como un velero. / Nadie puede abrir semillas / en el corazón del Sueño» (García Lorca 2006a: 342).

³⁶ En cuanto al primer poema es necesario destacar los siguientes versos: «Mi niño, ¿dónde está? / quiere ser un caballo / ¡tilín! ¡tilín! ¡tilín! Mi niño / ¡qué loquillo! Cantando / quiere salirse / de mi corazón cerrado» (García Lorca 2005: 239); versos que confrontan con los siguientes de «Balada del caracol negro»: «Niño mío chico / ¿dónde estás? / Te siento / en el corazón / y no es verdad. Lejos / esperas que yo saque / tu alma del silencio» (*Ibidem*: 239-240).

palabras a la idea de ser uno y ser mil que anunciaba tanto en el prólogo de *Impresiones y paisajes* (1918)³⁷ como en la misma carta a Adriano del Valle. Sin embargo, en esta carta aparece un tema crucial para entender este trasmundo, esta «galaxia de los seres caídos en la nada antes de nacer» (Belamich 1976: 116) al que accede el “yo” lírico: el tiempo. En la *suite* «Cúco. Cuco. Cucó», como se señaló anteriormente, el tiempo se transforma en un eterno presente: «Sólo el cuco quedará / partiendo la eternidad / con bolitas de cristal» (García Lorca 2005: 229), un tiempo que, inevitablemente, siempre desemboca en una hora trágica, como señala en la *suite* «La selva de los relojes»: «Hay una hora tan sólo. / ¡Una hora tan sólo! / ¡La hora fría!» (*Ibidem*: 200). En el prólogo al «Jardín de las toronjas de luna» el “yo” se despide de sus seres queridos antes de iniciar este recorrido temporal, advirtiendo que:

Una emoción aguda y elegíaca por las cosas que no han sido, buenas y malas, grandes y pequeñas, invade los paisajes de mis ojos casi ocultos por unas gafas de luz violeta. Una emoción amarga que me hace caminar hacia este jardín que se estremece en las altísimas llanuras del aire (...) Jamás ningún hombre cayó de espaldas sobre la muerte. Pero yo, por un momento, contemplando ese paisaje abandonado e infinito, he visto planos de la vida inédita, múltiples y superpuestos como los cangilones de una noria sin fin (*Ibidem*: 245).

Dividido en diecinueve secciones, el poema inicia con la descripción de la puerta de entrada al jardín («Pórtico») y finaliza con la vuelta al mundo real («¡Amanecer y repique! Fuera del jardín»). En el primer verso del poema García Lorca define claramente la diferencia entre la visión del mundo real y la de esta galaxia de las posibilidades: «El aire se había muerto» (*Ibidem*: 246). Si en la obra de Lorca el aire es portador de la muerte, la pena, el dolor y la tristeza,³⁸ y por lo tanto es inmortal,³⁹ en este mundo paralelo el aire está muerto. El aire no puede repercutir en el destino de los seres que se encuentran prisioneros en él, como describe el “yo” en «Perspectiva»: «Dentro de mis ojos / se abre el canto hermético / de las simientes que / no florecieron» (*Ídem*). A lo largo de este recorrido se establece una confrontación entre el mundo real y este jardín de las posibilidades, un mundo real caracterizado por la incerteza y la angustia:

Cada paso en la Tierra
nos lleva a un mundo nuevo.
Cada pie lo apoyamos
sobre un puente colgante.
Comprendo que no existe
el camino derecho.
Sólo un gran laberinto
de encrucijadas múltiples
(*Ibidem*: 251).

³⁷ Véase la nota número 17.

³⁸ Véase García-Posada (1981: 115-118).

³⁹ Sirva como ejemplo el siguiente verso del poema «El poeta pide a su amor que le escriba» de *Sonetos del amor oscuro* (1983): «El aire es inmortal. La piedra inerte» (García Lorca 2005: 603).

La inestabilidad de la vida terrenal, ejemplificada en la metáfora del puente colgante, es la que sume al “yo” en un estado de angustia existencial, quien busca en el jardín «lo que no soy pero / pude y debí haber sido» (*Ibídem*: 252), una obsesión, la de ser otro, que traslada a la naturaleza: «Cada hoja soñaba un sueño diferente» (*Ibídem*: 251). Tras este largo recorrido, el “yo” abandona el jardín y vuelve a la monotonía del mundo real siendo la misma persona: «El sol con sus cien cuernos / levanta el cielo bajo. / El mismo gesto repiten / los toros de la llanura» (*Ibídem*: 260). Como señalaba Marcilly (2005: 210), las *Suites* (1981) suponen una búsqueda frustrada del “yo”. En el poema «Ciudad» de la *suite* «Diurno» cuatro versos corroboran dicha tesis: «Todos buscan lo que no / podrán encontrar jamás / y la hierba crece ante / el pórtico de Allí» (*Ibídem*: 676). La presencia de la hierba en el pórtico—símbolo de la muerte— es la que advierte al “yo” de que el único fin del hombre es la nada misma. El jardín de las posibilidades se convierte, de esta manera, en una ilusión, en el reflejo engañoso de una realidad imaginaria.

Esta lucha quijotesca contra el tiempo que emprende el “yo” en el «Jardín de las toronjas de luna» pone de manifiesto la importancia de analizar la obra poética lorquiana a partir del sentimiento trágico de la vida unamuniano. El ansia frustrada del “yo” por ser otro es un síntoma claro de la conciencia trágica del poeta. Sin duda alguna, García Lorca, en estas «poesías de norma nueva, de estética nueva» (García Lorca 1994b: 781) que componen las *Suites* (1981), ha asentado las bases sobre las que se construirá su futura obra poética: la frustración del “yo” ante la nada.

4.3. Poema del cante jondo (1931): la lucha entre el deseo y la muerte en la Andalucía mítica, el territorio de la Pena

Federico García Lorca finalizó este libro para la celebración del Concurso de cante jondo en 1922, pero no fue publicado hasta el 31 de mayo de 1931 en Madrid.⁴⁰ Como pudo comprobarse en el capítulo 3.4., para Lorca las canciones del cante jondo presentan un hondo problema emocional. Ese problema, que se resuelve por medio de la muerte, está vinculado estrechamente con la Pena andaluza; por otro lado, también se señaló que el poeta enmarca estos poemas en un espacio y una atmósfera simbólicos: la Andalucía mítica. En *Suites* (1981), como quedó demostrado, García Lorca desarrolla el tema de la frustración del “yo” ante la nada, esa desesperanza expresada en el verso «es inútil quejarse» del poema «Veleta» (1920). Sin embargo, como se señaló en el capítulo 3.4., Lorca encontró en el temblor lírico de estos poemas del cante jondo las «más infinitas degradaciones del Dolor y la Pena» (García Lorca 2006b: 629) expresadas por un grito terrible y trágico en el que se aúnan sentimientos como el amor y la muerte, un lamento verdadero y atroz en el que late «la terrible pregunta que no tiene contestación» (*Ídem*). Por este motivo, puede

⁴⁰ Para más información sobre la edición y la publicación de este libro véase García Lorca (2017a: 47-50). Por otro lado, Belamich (1976: 114) sostiene que el *Poema del cante jondo* (1931) ya estaba acabado en noviembre de 1921.

deducirse que, para el poeta, el Sur deviene: «el lugar de la verdad (...) no una plenitud, sino una quiebra, una tensión perpetua a lo largo del tiempo y del viento» (García Lorca 2017a: 33). Esta tensión perpetua es, en efecto, la del sentimiento trágico de la vida.

4.3.1. El retrato trágico del Sur

En «Baladilla de los tres ríos» (1921), poema que inaugura este libro, los ríos Dauro y Genil arrastran «uno llanto y otro sangre» (García Lorca 2005: 279), y en los estribillos se lee: «¡Ay, amor / que se fue y no vino!» o «¡Ay, amor / que se fue por el aire!» (*Ídem*). García Lorca sitúa al lector en su Andalucía mítica, una Andalucía del llanto caracterizada por el sufrimiento, la muerte y la desesperación por el amor frustrado. A lo largo de las once secciones que conforman este libro se describen algunos paisajes de esta Andalucía peculiar como, por ejemplo, olivares «cargados de gritos» (*Ibidem*: 280), cuevas⁴¹ en donde residen los gitanos y de las que «asoman sus velones» (*Ibidem*: 282) o «salen / largos sollozos» (*Ibidem*: 288), balcones abiertos y largos caminos repletos de cruces. A este retablo debe sumarse la presencia de gitanos, niñas y niños muertos, la violencia de la Guardia Civil, el llanto de las guitarras que circula indomable por todo este territorio gracias al viento, los gritos de los cantaores que traspasan las paredes de los cafés cantantes,⁴² los puñales, los jinetes con sus caballos desbocados, los cirios, velones y candiles, o las torres en donde repiquetean campanas. Sin embargo, todos estos signos de dolor y muerte, que cobran una fuerza atroz en *Poema del cante jondo* (1931), ya los había señalado el poeta en libros anteriores, como lo demuestran los poemas «Elegía» (1918), de *Libro de poemas* (1921), y «Sur», de *Suites* (1981):

«Elegía»
Eres el espejo de una Andalucía
que sufre pasiones gigantes y calla,
pasiones mecidas por los abanicos
y por las mantillas sobre las gargantas
que tienen temblores de sangre, de nieve
y arañazos rojos hechos por miradas.
(*Ibidem*: 63).

«Sur»
¡Oh la flecha,
la flecha!
El Sur
es eso:
una flecha de oro,

⁴¹ Es interesante remarcar que la cueva cobra un profundo sentido mítico y ritual en este libro de poemas. Analizando el poema «Cueva» (1921), Valente sostiene lo siguiente: «Tropezamos, ya de entrada, con la cueva, la caverna (*Kryptos*), uno de los grandes símbolos de la forma cósmica y de los ritos de iniciación. Se trata, por lo demás, de las cuevas del Sacromonte, convertidas en símbolo del centro del *initium*, desde las que el gitano sueña cuanto, sin saberlo, ya trae andado» (2002: 106). Sobre lo mítico véase la nota número 44.

⁴² Sobre el grito en el cante expresado como forma de liberación en la Andalucía del llanto véase Rosales (1987: 59-63).

¡sin blanco! sobre el viento
(*Ibídem*: 219).

Esa flecha sin blanco es la misma que aparece en el poema «La guitarra» (1921) de *Poema del cante jondo* (1931): «Llora flecha sin blanco, / la tarde sin mañana, / y el primer pájaro muerto / sobre la rama» (*Ibídem*: 281), un objeto que amenaza con atravesarse en el cuerpo de cualquier persona y que emerge de una guitarra que «hace llorar a los sueños» (*Ibídem*: 296), unos sueños frustrados por la Pena.

4.3.2. La fuerza oscura de la Pena: el deseo y la muerte

La Pena a la que se refería García Lorca en la conferencia de 1922, introducida en el capítulo 3.4., es la que impera en la Andalucía mítica del *Poema del cante jondo* (1931). Este es el sentimiento contra el que combaten inútilmente sus protagonistas líricos, unos personajes que se debaten entre el deseo y la muerte. Como se ha comentado en relación a los versos de «La guitarra» (1921), la flecha sin blanco condena a sus protagonistas a una muerte segura: augura una «tarde sin mañana» o les impide alcanzar «una madrugada remota» (*Ibídem*: 401). El conflicto entre el deseo y la muerte es un síntoma claro del sentimiento trágico de la vida lorquiano. Respecto al tema del deseo conviene reproducir el poema «Camino» (1921) de la sección «Gráfico de la Petenera»:

Cien jinetes enlutados,
¿dónde irán,
por el cielo yacente
del naranjal?
Ni a Córdoba ni a Sevilla
llegarán.
Ni a Granada la que suspira
por el mar.
Esos caballos soñolientos
los llevarán,
al laberinto de las cruces
donde tiembla el cantar.
Con siete ayes clavados,
¿dónde irán,
los cien jinetes andaluces
del naranjal?

(*Ibídem*: 295-296).

El camino para estos jinetes se convierte en un laberinto de cruces. La presencia del naranjal, símbolo de vitalidad y amor en Lorca, se verá frustrado por la muerte. Los “ayes”, esos lamentos que acompañan a los jinetes y cuyo grito «deja en el viento / una sombra de ciprés» (*Ibídem*: 286), advierten la omnipresencia de la Pena. A la hora de reflexionar sobre el deseo es interesante subrayar la idea del camino como laberinto. En el poema «Y después» (1921) de la sección «Poema de la seguriya gitana» se lee:

Los laberintos
que crea el tiempo
se desvanecen.

(Sólo queda
el desierto).
El corazón,
fuente del deseo,
se desvanece.
(*Ibídem*: 283-284).

El amor, ese deseo que impulsa a los jinetes a emprender un camino plagado de cruces —objetos que advierten de la omnipresencia de la muerte— es un constante no llegar, porque el camino jamás tiene fin. El deseo, por lo tanto, se convierte en un ansia sin objeto,⁴³ en una encrucijada en donde el jinete comprende que el amor es como un puñal: «Por todas partes / yo / veo el puñal / en el corazón» (*Ibídem*: 286). El deseo de alcanzar la libertad, esto es, de desligarse de la Pena, parte por comprender que resulta imposible renunciar a la muerte:

Quise llegar adonde
llegaron los buenos.
¡Y he llegado, Dios mío!...
Pero luego,
un velón y una manta
en el suelo
(*Ibídem*: 303).

Saciar el deseo implica aceptar la muerte. El amor y la frustración, el deseo y la muerte son los pilares que sustentan el sentimiento trágico de la vida lorquiano. Ninguno de sus protagonistas líricos puede escapar del trágico fin que este paisaje mítico impone,⁴⁴ como sucede en el «Diálogo del Amargo» (1921).

4.3.3. El desvío de la norma en un mundo represivo

En el capítulo 4.1.1., analizando unos versos de «Los encuentros de un caracol aventurero» (1918), se apuntó que en la futura poesía de Lorca el tema de la batalla entre el deseo y la muerte sería esencial para comprender el sentimiento trágico de la vida lorquiano. Asimismo, se comentó

⁴³ Véase García Lorca (2006b: 159).

⁴⁴ Sobre lo mítico es interesante rescatar la siguiente tesis de Álvarez de Miranda: «Lo que ahora llamamos poesía de un poeta contemporáneo, García Lorca, ha sido capaz de coincidir en todo lo esencial con los temas, motivos y mitos de las antiguas religiones. Esa coincidencia se debe a que ambos fenómenos, el poético y el religioso, brotan de un mismo coherente sistema de intuiciones sobre la sacralidad de la vida orgánica. Por eso el contenido esencial de los “poemas” de Lorca es una recaída, espontánea e inconsciente, en los mitologemas característicos de la religiosidad naturalística» (2011: 29). En efecto, la fuerza de la simbología natural en Lorca resulta de especial importancia, sobre todo en lo que respecta a elementos naturales como la luna. La luna, sigue apuntando Álvarez de Miranda, «para la religiosidad primitiva y arcaica (...) contiene en sí a la muerte, la sufre y la trasciende. Luna y muerte son inseparables: la luna es su dueña y su símbolo» (*Ibídem*: 77). En el caso de *Poema del cante jondo* (1931), pueden ejemplificarse estas teorías en versos como «¿Qué luna recogerá / tu dolor de cal y adelfa» (García Lorca 2005: 283) o «La cruz. No llorad ninguna / el amargo está en la luna» (*Ibídem*: 317). Así pues, el mito, como señala Correa, «constituye la peculiar dimensión semántica de esta poesía (1975: 11); aunque habría que añadir que también la constituye en su obra dramática como, por ejemplo, en *Bodas de sangre* (1932): «La luna deja un cuchillo / abandonado en el aire, / que siendo acecho de plomo / quiere ser dolor de sangre» (García Lorca 2006a: 429).

que el desvío de la norma en una sociedad represiva conllevaba la muerte. El deseo de la hormiga por alcanzar las estrellas suponía desviarse de una norma social que imponía el trabajo como ley suprema, y la consecuencia de este desvío comportó la muerte de la joven hormiga. En el *Poema del cante jondo* (1931) el mundo represivo y normativizado está representado por la Guardia Civil. La «Escena del teniente coronel de la Guardia Civil» (1921) y la subsiguiente «Canción del gitano apaleado» (1921) son especialmente representativas no solo por ejemplificar estos temas, sino porque ambas composiciones visibilizan todas las cuestiones que han sido analizadas desde el inicio del capítulo cuarto.

La escena inicia con la insistencia del Teniente Coronel de la Guardia Civil por afirmar su identidad y su autoridad, una identidad que confronta con la del gitano detenido por un sargento. Ante la pregunta del Teniente Coronel: «¿Y qué es un gitano?», el Gitano responde: «Cualquier cosa» (García Lorca 2005: 310-311). Este personaje encarna la problemática que Lorca arrastra desde *Suites* (1981), esto es, el deseo de ser otro. Este deseo es el que entra en coalición con el mundo normativizado, un mundo que frustra toda esperanza o afán por trascender los límites de las leyes establecidas. Las fantasiosas respuestas del gitano acaban con la vida del Teniente Coronel, y las repercusiones que se derivan de este acto son las siguientes: «Veinticuatro bofetadas. / Veinticinco bofetadas; / después, mi madre, a la noche / me pondrá en papel de plata» (*Ibidem*: 312). El patetismo de esta escena está representado en el último verso. La carga trágica de este «papel de plata», que confronta con «los pañuelos de seda» (*Ídem*) del Teniente, resulta de especial importancia por un motivo que ya señaló el poeta en *Impresiones y paisajes* (1918) y sobre el que conviene insistir: «La tragedia, lo real, es lo que habla a los corazones de las gentes» (García Lorca 2007: 118). La violencia contra el gitano —lectura superficial— disfraza por completo el presente tema de investigación: el sentimiento trágico de la vida lorquiano. García Lorca, en efecto, se convirtió en «el poeta del pueblo español» (Barea 2021: 33), pero es necesario matizar esta afirmación: Lorca se convirtió en el portavoz de la trágica condición humana del pueblo español; dicho de otro modo, Lorca llevó a cabo un análisis atroz sobre la imposible convivencia del deseo en un mundo hostil, normativo y represor que impide a sus habitantes cualquier intento de desviación de los límites. El sentimiento trágico de la vida lorquiano empezó a solidificarse, sin duda alguna, en *Poema del cante jondo* (1931).

4.4. De *Canciones* (1927) al *Romancero gitano* (1928): el mito de gitanería, la frustración del poeta y la indudable conciencia trágica de García Lorca

A finales de enero de 1926, el poeta envía una carta a su amigo Melchor Fernández Almagro en la que se leen las siguientes líneas: «Quiero ser poeta por los cuatro costados, amanecido de poesía y muerto de poesía (...) Una alta conciencia de mi obra futura se apodera de mí (...) voy naciendo a unas formas y un equilibrio absolutamente definidos» (García Lorca 1994b: 880). En efecto, Federico García Lorca ha encontrado un estilo y una voz propios desde que publicara *Libro de*

poemas (1921). Cuanto más se avanza en la lectura de su poesía tanto mejor puede comprobarse que la conciencia trágica del poeta no se manifiesta aisladamente, sino que engloba toda su producción artística. En *Canciones* (1927) Lorca recupera los temas anteriores: la nostalgia infantil, la frustración del “yo” y el amor, la batalla entre el deseo y la muerte en un mundo hostil o la inexorabilidad del tiempo. Sin embargo, en la carta reproducida el poeta empieza a ser consciente del rumbo que está tomando su poesía. El matiz con el que se cerraba el capítulo anterior es absolutamente necesario para entender su obra futura, una obra que fue mal entendida por parte de los lectores y la crítica especializada,⁴⁵ quienes etiquetaron a Lorca de un gitanismo que le molestó hasta la saciedad: «Me va molestando un poco mi mito de gitanería. Confunden mi vida y mi carácter» (García Lorca 1994b: 929). Para comprender la poesía de García Lorca es necesario acudir a la raíz de la misma y, desde el inicio de esta investigación, se ha remarcado constantemente que la conciencia trágica del poeta deviene el eje vertebrador de la misma. Comprender la denuncia del sentimiento trágico de la vida supone desmentir ese falso mito de gitanería con el que tuvo que lidiar desde el año 1927 y que influiría, entre otros factores, en la decisión de abandonar España y dirigirse a Nueva York a finales de junio de 1929.

Los libros *Poema del cante jondo* (1931), *Canciones* (1927) y *Romancero gitano* (1928) suponen un esfuerzo por agrupar en su Andalucía mítica todos los temas que el autor desarrolla durante los años 1924-1928 y que se complementan unos a otros. De este modo, la «Canción del jinete» de *Canciones* (1927) no puede entenderse sin antes haber comprendido la atmósfera simbólica de la Andalucía mítica que Lorca desarrolla en su *Poema del cante jondo* (1931); que la niña del poema «Arbolé arbolé» de este libro de 1927 guarda una estrecha relación con la gitana del poema «Preciosa y el aire» del *Romancero gitano* (1928); que el poema «Escena» de la sección «Trasmundo» de *Canciones* (1927) es el mismo que el del poema «Altas torres» de la suite «Jardín de las toronjas de luna»; que el poema «El niño mudo» de *Canciones* (1927) cobra sentido una vez se ha comprendido que la voz del niño se pierde con la llegada de la conciencia, como han evidenciado los poemas comentados de *Libro de poemas* (1921) y de *Suites* (1981); o que la insistencia del “yo” lírico por fundirse con el Narciso que se refleja en el agua y cuya imagen distorsiona el movimiento de las ranas en el poema «Narciso» de *Canciones* (1927) supone una búsqueda frustrada por ser otro, como sucede en los poemas de *Suites* (1981). La concisión y la brevedad en los poemas, un mecanismo que trabajó Lorca en las *Suites* (1981), logra su clímax en el poema «Nocturno esquemático» de *Canciones* (1927): «Hinojo, serpiente y junco. / Aroma, rastro y penumbra. / Aire, tierra y soledad. / (La escala llega a la luna)» (García Lorca 2005: 231-232). La muerte siempre se sobrepone a la vida. De este modo, cualquier signo de vida se borra a través del tiempo: el potente aroma del hinojo se difumina por el aire; el rastro de la serpiente se

⁴⁵ Véase Egea Fernández-Montesinos (2000: 517).

borra en la tierra; y el junco, ese símbolo de vida y esbeltez vinculado al agua,⁴⁶ adquiere una resonancia negativa al vincularse con los términos “penumbra” y “soledad”.

4.4.1. El Romancero gitano (1928): el temblor de la Andalucía mítica

Poema del cante jondo (1931) es la antesala al *Romancero gitano* (1928), un libro repleto de romances e historias populares en donde los protagonistas líricos son los gitanos. En el capítulo 2.1.2. se afirmó que los cuentos e historias andaluzas que las criadas contaban a Federico García Lorca durante su infancia le marcarían para siempre. Lo que resultaba ser anecdótico en las palabras de Mercedes García Delgado, según recogía Penón (1990: 124), cobra ahora un profundo significado en este libro publicado en 1928. El propio poeta en la conferencia «Canciones de cuna españolas», pronunciada en la Residencia de Estudiantes en 1928, así lo afirma:

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 saben de Gerinaldo, de don Bernardo, de Thamar o los Amantes de Teruel, gracias a estas admirables criadas y nodrizas (...) 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” (García Lorca 2006b: 93).

Los cuentos narrados por Dolores “La Colorina”, criada de García Lorca en la casa Familiar de Fuente Vaqueros,⁴⁷ desataron la imaginería lorquiana, un mundo repleto de gitanos y jinetes que deambulan por el territorio de la Andalucía mítica conscientes de la máxima anterior: la vida es soledad y muerte. Tanto es así que en el poema inaugural del *Romancero gitano* (1928), «Romance de la luna, luna», la luna, cuya simbología primitiva fue anunciada páginas atrás,⁴⁸ anuncia la muerte del niño: «La luna vino a la fragua / con su polisón de nardos. / El niño la mira mira. / El niño la está mirando» (García Lorca 2005: 389). Decía el poeta en la «Conferencia-recital del *Romancero gitano*» (1935) que la importancia de este libro reside en el temblor de lo que no se ve.⁴⁹ La violencia, que late en cada página del *Romancero gitano* (1928), se manifiesta de manera directa o indirecta: en el viento lascivo que persigue a Preciosa, ese «Sátiro de estrellas bajas / con sus lenguas relucientes» (*Ibidem*: 391); en el cuerpo de Juan Antonio el de Montilla que «rueda muerto la pendiente» (*Ibidem*: 393) tras haber sido apuñalado; en la tristeza del contrabandista que, al contemplar el cuerpo de su amada muerta —«Sobre el rostro del aljibe, /

⁴⁶ Véase Salazar Rincón (1999: 285-293). Por otro lado, conviene destacar que esta visión negativa lograda a partir del empleo de los términos “junco” y “penumbra” aparece en el poema «Paisaje» (1921) del *Poema del cante jondo* (1931): «Tiembla junco y penumbra / a la orilla del río» (García Lorca 2005: 280).

⁴⁷ Véase García Lorca (1980: 71-72).

⁴⁸ Véase la nota número 44.

⁴⁹ Véase la nota número 24.

se mecía la gitana» (*Ibídem*: 396)—, se ve interrumpida por la irrupción de la Guardia Civil; en el deseo frustrado de la monja gitana por no haber cumplido sus sueños y disponer de la fantasía como única vía de liberación posible: «Sobre la tela pajiza / ella quisiera bordar / flores de su fantasía» (*Ibídem*: 397); en la omnipresencia de la Pena que condena al pueblo gitano a una “eterna congoja”, como sucede en el ya mencionado «Romance de la pena negra» (1924); en el triunfo de la férrea imposición de la ley personificada en la Guardia Civil, que intenta borrar la identidad de quienes se alejan de lo estrictamente normativo: «Ni tú eres hijo de nadie, / ni legítimo Camborio. / ¡Se acabaron los gitanos / que iban por el monte solos!» (*Ibídem*: 409); o en el martirio de Tamar violada por su hermano Amnón: «Ya la coge del cabello, / ya la camisa le rasga. / Corales tibios dibujan / arroyos en el rubio mapa» (*Ibídem*: 428). Sin embargo, lo que denuncia García Lorca es el temblor, el sentimiento trágico de la vida de un pueblo condenado a la fatalidad: a convivir con la soledad eterna sin descanso, como reza el primer verso del «Romance del emplazado»; a la certeza de que cualquier vida que nace está marcada por la “eterna congoja”: «Tu niño tendrá en el pecho / un lunar y tres heridas» (*Ibídem*: 407); o a la angustia que genera la hora fatal y el inútil intento de combatirla: «Cierra la puerta, hijo mío, / acaban de dar las once»⁵⁰ (*Ibídem*: 411). Ese temblor invisible, finalmente, se convierte en visible. La denuncia de García Lorca en el *Romancero gitano* (1928) es, en parte, similar a la que propondrá en *Poeta en Nueva York* (1940): la imposibilidad de vivir en un mundo en donde lo normativo amenaza con atentar contra la libertad individual. Esta es la “eterna congoja” de Federico García Lorca. La “conciencia de la obra futura” a la que se refería el poeta en la carta a Fernández Almagro en 1926 parte por considerar que la civilización niega cualquier opción de libertad, como se intuye en los siguientes versos del aclamado poema «Romance de la Guardia Civil» (1926):⁵¹ «Pero la Guardia Civil / avanza sembrando hogueras, / donde joven y desnuda / la imaginación se quema» (*Ibídem*: 418).

4.5. Poeta en Nueva York (1940): denuncia y profecía

Federico García Lorca viaja a Nueva York en junio de 1929 por culpa de una triple crisis: personal, social y poética.⁵² Durante los años 1929 y 1930, Lorca escribe una serie de poemas que serán publicados póstumamente en el año 1940 bajo el título *Poeta en Nueva York*.⁵³ Al final del

⁵⁰ Cerrar ventanas y balcones para impedir la entrada de la muerte es un motivo constante en los libros ambientados en la Andalucía mítica. Véanse, por ejemplo, los poemas «La soleá», «Despedida» y «Baile» del *Poema del cante jondo* (1931).

⁵¹ La fecha de composición exacta de este poema, del mismo modo que otros tantos, no está definida. Sin embargo, en una carta de García Lorca a Jorge Guillén en noviembre de 1926 le envía un fragmento acabado de este poema. Dadas las semejanzas con el original publicado opto por establecer la fecha de 1926. Véase García Lorca (1994b: 921).

⁵² Véanse Ortega (1986: 160-161) y García Montero (2017: 14).

⁵³ Sobre los manuscritos de *Poeta en Nueva York* (1940) y el proceso de edición de este libro véanse García-Posada (1981: 15-54) y Anderson (1992: 97-117).

capítulo anterior se apuntó que el tema que Lorca desarrolla en el *Romancero gitano* (1928) es similar al que presenta en *Poeta en Nueva York* (1940). En efecto, el mundo se convierte en un lugar hostil en donde el sujeto debe batallar contra un poder represivo que impone su ley como única verdad. La libertad del sujeto se ve amenazada por la norma, como se dedujo tras el comentario del «Romance de la Guardia Civil» (1926). Por este motivo, gran parte de la crítica especializada se ha centrado en señalar las similitudes que el *Romancero gitano* (1928) presenta con *Poeta en Nueva York* (1940). El artículo de Ortega (1986) intenta demostrar estas semejanzas recalcando que la deshumanización del negro guarda una estrecha relación con la del gitano. Según Ortega (1986: 162-163), ambos personajes sufren la represión de un mundo normativo que amenaza con desposeerlos de su identidad, como intuye tras la lectura del poema «Norma y paraíso de los negros» (1929). En parte, esta afirmación es cierta, sobre todo si se analiza con detenimiento el poema «El rey de Harlem» (1929), en el que el poder del capitalismo, personificado en el hombre blanco, amenaza con destruir el paraíso natural del negro. Amenazado «por un gentío de trajes sin cabeza» (García Lorca 2005: 496), el mundo natural del rey de Harlem se ve arrasado por la ferocidad y la violencia del capitalismo: «y los escarabajos borrachos de años / olvidaban el musgo de las aldeas» (*Ibidem*: 492), un sistema que logra aprisionar al rey «en un traje de conserje» (*Ibidem*: 493). Sin embargo, la lectura de Ortega (1986) corre el riesgo de convertirse en superficial porque obvia la raíz del problema que presenta la obra. Como se advirtió en el comentario del *Romancero gitano* (1928), la violencia explícita nubla por completo el hondo problema emocional que García Lorca enmascara en sus poemarios. García Montero, por el contrario, dio un paso más allá y resumió de la siguiente manera la denuncia que Lorca proclama en *Poeta en Nueva York* (1940): «la toma de conciencia del vacío sobre el que hay que construir la condición humana» (2017: 5).

4.5.1. El vacío y el hueco: la profecía del poeta

Dos de las palabras clave en *Poeta en Nueva York* (1940) son “vacío” y “hueco”. En el poema «1910. (Intermedio)» (1929) se lee: «He visto que las cosas / cuando buscan su curso encuentran su vacío. / Hay un dolor de huecos por el aire sin gente» (García Lorca 2005: 486), una idea que se repite en el poema «Nocturno del hueco» (1929): «Mira formas concretas que buscan su vacío» (*Ibidem*: 522). El eco de las *Suites* (1981) resuena, nuevamente, en estos versos. En efecto, la búsqueda frustrada del “yo” sigue siendo un tema primordial en la obra poética de García Lorca. Los términos “hueco” y “vacío” son profundamente significativos en tanto, como señala Rodríguez, subrayan la «realidad de una metáfora imposible» (1994: 42). En la misma línea se sitúa Geist (1986: 550), quien afirma que *Poeta en Nueva York* (1940) representa la crisis del lenguaje poético. Lo importante no es entender el verdadero significado de la palabra “hueco”, sino más bien comprender que el mundo se ha convertido en un lugar frágil, inestable e inhabitable, carente de orden moral y ético. Crisis del mundo y crisis del lenguaje: crisis exterior

e interior. Los poemas del ciclo neoyorquino advierten que no hay porvenir posible, tal y como se deduce tras la lectura de los siguientes versos de «Grito hacia Roma» (1929):

No hay más que un millón de herreros
forjando cadenas para los niños que han de venir.
No hay más que un millón de carpinteros
que hacen ataúdes sin cruz.
No hay más que un gentío de lamentos
que se abren las ropas en espera de la bala.
(...)
Los maestros enseñan a los niños
una luz maravillosa que viene del monte;
pero lo que llega es una reunión de cloacas
donde gritan las oscuras ninfas de la cólera
(*Ibidem*: 535-536).

El paraíso infantil, ese lugar estable y seguro para García Lorca, está en riesgo. Versos como «los niños machacaban pequeñas ardillas / con rubor de frenesí manchado» (*Ibidem*: 492) o «Que se enteren las raíces / y aquel niño que afila su navaja / de que ya se pueden comer la vaca» (*Ibidem*: 517) refuerzan la tesis de García Montero reproducida líneas atrás: es imposible reconstruir un mundo sumido en un profundo vacío. La inocencia y el progreso educacional son términos antitéticos en la ciudad neoyorquina. Tanto es así que en el mencionado poema «El rey de Harlem» (1929) el “yo” advierte lo siguiente: «Las muchachas americanas / llevaban niños y monedas en el vientre» (*Ibidem*: 493). El porvenir se escapa entre los huecos de un mundo que ha sustituido el factor humano por el mercantil. En Nueva York lo que verdaderamente importa «es esto: hueco. Mundo solo. Desembocadura. / Alba no. Fábula inerte» (*Ibidem*: 505). Esa «fábula de fuentes» (*Ibidem*: 489), que evoca la nostalgia por recuperar un paraíso perdido, es inerte. No es posible recuperar un paraíso infantil porque no existe; porque, donde antes había ninfas, ahora hay cloacas. Los siguientes versos del poema «La aurora» (1929) evidencian todo lo comentado hasta el momento:

La aurora llega y nadie la recibe en su boca
porque allí no hay mañana ni esperanza posible:
a veces las monedas en enjambres furiosos
taladran y devoran abandonados niños.
Los primeros que salen comprenden con sus huesos
que no habrá paraíso ni amores deshojados;
saben que van al cieno de los números y leyes,
a los juegos sin arte, a sudores sin fruto.
La luz es sepultada por cadenas y ruidos
en impúdico reto de ciencia sin raíces
(*Ibidem*: 510).

Del mismo modo en que la amiguita rubia del texto juvenil de García Lorca había de sufrir, generación tras generación, una situación de precariedad y pobreza, los niños de Nueva York, educados en una ciencia sin raíces humanistas, avanzan sin esperanza alguna hacia un porvenir vacío de sueños. Esta es la denuncia y la profecía de García Lorca en *Poeta en Nueva York* (1940). La trágica conciencia social de Lorca, que ya se manifestaba en 1916-1917, como se anunció en

el capítulo 3.1., había de alcanzar su máxima expresión en uno de los poemarios que mejor refleja la crisis del sujeto moderno.

4.6. Diván del Tamarit (1940) y Sonetos del amor oscuro (1983): últimos libros del poeta y vuelta a los orígenes

Amor, muerte y deseo frustrado son los principales temas de estas dos obras publicadas póstumamente: la primera terminada en el año 1934; la segunda, en 1935. En *Diván del Tamarit* (1940), como sostiene el hermano del poeta, Federico García Lorca reinicia su ciclo poético retomando «la visión negativa de *Poeta en Nueva York* [1940] al lirismo, de tonalidad granadina, de su primer libro» (García Lorca 1980: 374). Es profundamente significativo que Lorca decida volver al lirismo de *Libro de poemas* (1921) después de la experiencia neoyorquina. Sin embargo, esa visión negativa de *Poeta en Nueva York* (1940) a la que alude Francisco García Lorca en la cita anterior no dista mucho de la del *Diván del Tamarit* (1940). El agua y el niño son los protagonistas de las «Gacelas» y las «Casidas» que componen esta obra de resonancias aparentemente orientales.⁵⁴ En el título principal del capítulo aparece una idea que conviene matizar: la vuelta a los orígenes. Este regreso hace referencia no solo a la recuperación del tema de la infancia que Lorca desarrolló en *Libro de poemas* (1921), sino también al hecho de retomar un autor clave en este trabajo: Miguel de Unamuno. En *Del sentimiento trágico de la vida* (1913) se lee:

Acaso el supremo deleite del engendrar no es sino un anticipado gustar la muerte, el desgarramiento de la propia esencia vital. Nos unimos a otro, pero es para partirnos; ese más íntimo abrazo no es sino un más íntimo desgarramiento. En su fondo, el deleite amoroso sexual, el espasmo genésico, es una sensación de resurrección, de resucitar en otro, porque sólo en otros podemos resucitar para perpetuarnos (Unamuno 2019: 455).

Ese íntimo abrazo entre la Vida y Muerte son inseparables en la obra poética de García Lorca desde sus inicios. En *Diván del Tamarit* (1940) resuenan constantemente estas palabras citadas de Miguel de Unamuno, sobre todo en los siguientes versos de la «Casida IV. De la mujer tendida» (1934): «Tu vientre es una lucha de raíces, / tus labios son un alba sin contorno, / bajo las rosas tibias de la cama / los muertos gimen esperando turno» (García Lorca 2005: 576). La conciencia trágica del poeta ha alcanzado su máxima expresión. No nace una vida, sino una muerte: «no hay

⁵⁴ Véase Barón Palma (1990: 36), quien considera que la influencia del libro *Poemas arabigoandaluces* (1930) del arabista Emilio García Gómez puede considerarse como la «primera fuente o estímulo» que motivó la escritura del *Diván del Tamarit* (1940). Este hecho podría ser puesto en duda si se tiene en cuenta que José Murciano fue una de las primeras fuentes de inspiración para el poeta durante su adolescencia respecto al conocimiento de la filosofía y la literatura árabe, como se explicó en la nota número 28. Por otro lado, el propio García Gómez señaló que los poemas del *Diván del Tamarit* (1940) no tienen nada que ver con las Gacelas y Casidas árabes. A propósito de ello, véase Soria Olmedo (2004: 355).

nadie que, / al tocar un recién nacido, olvide las inmóviles calaveras del caballo» (*Ibídem*: 572). El descubrimiento de la conciencia, como ha quedado claro a lo largo del trabajo, supone la muerte de la infancia y, con ella, la llegada de la “eterna congoja” unamuniana. Para García Lorca, la muerte del niño es un motivo de agonía: «El niño y su agonía, frente a frente, / (...) / El niño se tendía por la tierra / y su agonía se curvaba» (*Ibídem*: 574). Sin embargo, si para Unamuno engendrar es resucitar, es decir, que la procreación es un motivo de perpetuación, un intento de saciar ese deseo de ansiar más vida, para García Lorca no lo es en absoluto. El agua —símbolo de la vida y la fertilidad— que contempla García Lorca en el paisaje granadino es un «punzón oscuro» (*Ídem*). La presencia de los pozos y del agua estancada de los mismos es señal de «una vida sin meta, sin salida (...) que simboliza el profundo fracaso de la existencia humana» (García-Posada 1981: 134). Es por este motivo que el “yo” advierte: «Granada era una luna / ahogada en las yedras» (García Lorca 2005: 568). Los agradables recuerdos de la infancia perdida del poeta en la Vega granadina se han convertido en una quimera. El paraíso infantil lorquiano ya no es un lugar seguro, porque la omnipresencia de la muerte anula cualquier opción de salvación, tanto para el niño como para el adulto, tanto para el que ya ha nacido como para el que todavía está por venir. No es casual que la sección de las «Gacelas» inicie con la palabra “nadie” y finalice con la palabra “nunca”, como tampoco lo es que la última palabra de la sección de las «Casidas» sea “ninguna”. “Nadie”, “nunca” y “ninguna”: el deseo frustrado, la desesperanza y la conciencia del límite.

4.6.1. Los Sonetos del amor oscuro (1983): la afirmación de la lectura unitaria de la obra poética de García Lorca

En el capítulo 2.1.1. se advirtió que la angustia sexual del poeta era un tema destacable para fundamentar la conciencia trágica de García Lorca. *Sonetos del amor oscuro* (1983) es la máxima expresión de una angustia amorosa que el poeta acarrea desde la adolescencia. Sobre este libro, Aleixandre señaló que predomina la siguiente idea: «el alma del poeta en trance de destrucción» (1977: 99). El mundo exterior y el mundo interior se diluyen irremediamente hacia la nada misma, como se comprobó en el capítulo dedicado a *Poeta en Nueva York* (1940). La pasión amorosa está íntimamente vinculada con la inexorabilidad del tiempo. En efecto, el motivo de la angustia sexual se debe a la irremediable llegada de la muerte, tal y como se deduce en los siguientes versos: «Pero ¡pronto! Que unidos, enlazados, / boca rota de amor y alma mordida, / el tiempo nos encuentre destrozados» (García Lorca 2005: 601). La trágica condición de la existencia humana la traslada Lorca al amor. Es por este motivo que el amor que describe el poeta es un amor oscuro. Así lo advierte Aleixandre: «Nunca él a mí me dijo “ése es esto”, no, no me dijo nada, era el amor doloroso, el amor con un puñal en el pecho... oscuro por el siniestro destino de amor sin destino, sin futuro» (Díez de Revenga 1988: 109). Estas palabras cobran sentido una vez se leen los siguientes versos: «Quiero llorar mi pena y te lo digo / para que tú me quieras y

me llores / en un anochecer de ruiseñores, / con un puñal, con besos y contigo» (García Lorca 2005: 603). Miguel de Unamuno afirmaba que «el amor y el dolor se engendran mutuamente (...) es el amor, en fin, la desesperación resignada» (2019: 513). En García Lorca esta máxima se cumple, sobre todo en los versos: «Amor de mis entrañas, viva muerte, / en vano espero tu palabra escrita» (*Ibidem*: 603). Amor, dolor, frustración y muerte son, en efecto, una constante en la obra poética del autor granadino.

En *Sonetos del amor oscuro* (1983) se encuentra la misma problemática lorquiana que este trabajo ha tratado de desarrollar a lo largo de estas páginas: la imposibilidad y la frustración del “yo” ante la nada. Esta investigación confirma, cuando menos, que la obra poética de Lorca presenta una sólida unidad, y esa unidad se entiende a partir del sentimiento trágico de la vida. En *Libro de poemas* (1921) el “yo” manifestaba «mi ilusión de ser grande en el amor» (*Ibidem*: 129); el de *Suites* (1981) se lamentaba de la pérdida del amor: «Ay, amor / que se fue por el aire» (*Ibidem*: 279); el del *Poema del cante jondo* (1931) asimiló que el «corazón, / fuente del deseo, / se desvanece. / (Sólo queda / el desierto)» (*Ibidem*: 283-84), el mismo que afirmaba que «Por todas partes, / yo / veo el puñal / en el corazón» (*Ibidem*: 286). Aquella flecha sin blanco del *Poema del cante jondo* (1931) se convierte en una amenaza constante para el “yo” poético lorquiano, pero también lo es el múltiple eco del cuco de las *Suites* (1981), como se intuye en los siguientes versos del soneto «Llagas de amor»: «este dolor por una sola idea, / esta angustia de cielo, mundo y hora» (*Ibidem*: 602). La conciencia trágica de García Lorca no es un elemento aislado en una obra del autor, sino más bien un tema que engloba toda su producción lírica. Aquel abrazo trágico entre la Vida y la Muerte en el poema «Sobre un libro de versos» (1917) era, indudablemente, una declaración de principios y una clave de lectura de toda su obra posterior. La búsqueda del “yo” frustrada y la búsqueda del Otro imposible se disuelve entre los huecos de un mundo en el que ya no es posible habitar.

5. Conclusiones

Este trabajo ha intentado defender una lectura unitaria de la obra poética de Federico García Lorca a partir de un tema concreto: el sentimiento trágico de la vida. En efecto, se ha podido comprobar que en cada libro de poemas se manifiesta esta problemática de origen unamuniano. Uno de los aspectos que conviene remarcar en estas páginas finales es el hecho de haber intentado demostrar, en los capítulos 3.2. y 3.5., que García Lorca leyó los ensayos de Miguel de Unamuno mucho antes de 1919, año en el que Gibson (1998: 118) afirma que el poeta adquirió los tomos de la filosofía unamuniana editados por la Residencia de Estudiantes. Confrontar la tesis de Gibson ha evidenciado que *Impresiones y paisajes* (1918) es un libro fundamental a la hora de iniciar la reflexión sobre el sentimiento trágico de la vida lorquiano. Asimismo, se ha podido comprobar que la influencia de Miguel de Unamuno no se refleja únicamente en esta primera obra de García Lorca, sino en toda su producción poética. En Cuba, Lorca concedió una entrevista al periodista

Germán Arciniegas en abril de 1930. En ella, el poeta granadino rememora el viaje de estudios que realizó en 1916 por diferentes zonas geográficas de España destacando el encuentro con Miguel de Unamuno en Salamanca. Precisamente, sobre esta anécdota señala lo siguiente: «Nadie me ha enseñado tanto sobre mi arte como Unamuno en aquella ocasión» (García Lorca 2017b: 33). Este trabajo ha intentado demostrar, de principio a fin, que aquel encuentro fue decisivo para la futura obra artística de Federico García Lorca.

5.1. Revisión de las preguntas de investigación: la valoración de las respuestas ofrecidas

Las preguntas de investigación planteadas en el capítulo 1.3. han marcado el norte de este trabajo. Cada capítulo ha tratado de abordarlas y responderlas, pero en este apartado final conviene retomarlas para evaluar el resultado ofrecido.

5.1.1. Sobre la pregunta principal

La pregunta inicial que se planteó fue la siguiente: ¿cómo se fundamenta la visión trágica del autor en su poesía? Para intentar responder a esta cuestión fue necesario partir desde el principio, esto es, desde la primera publicación de García Lorca. En los inicios literarios del poeta pudo apreciarse una cosmovisión trágica afín a la de Miguel de Unamuno en sus ensayos filosóficos, sobre todo en *Impresiones y paisajes* (1918). Teniendo en cuenta este factor, se intentaron rastrear, tanto en la vida como en la obra de García Lorca, aquellos elementos que pudieran fundamentar su conciencia trágica. Fue necesario dedicar un capítulo a la frustración amorosa y a la angustia sexual durante su adolescencia. Uno de los primeros síntomas de la conciencia trágica del poeta fue revelado en el capítulo 2.1.1. Para combatir la represión cristiana, encarnada en un Dios represivo que convierte el deseo erótico en motivo de pecado, el joven poeta buscó el amparo de la religión pagana. La pérdida del amor y la idea de no volverlo a encontrar en una «sociedad sanguinaria» repercuten en esa concepción del amor oscuro que tanto caracteriza el libro de sonetos publicado en 1983. De esta manera, la angustia erótica, la búsqueda del “yo” frustrada y la búsqueda imposible del Otro tan características de este último libro de poemas podrían ser consecuencia de las anécdotas de juventud comentadas en el capítulo 2.1.1.

El marco teórico fue el lugar idóneo para establecer una serie de criterios antes de dar paso al análisis de los poemarios del autor. Dividido en cinco puntos, el capítulo tercero propuso una serie de temas de estudio para abordar la conciencia trágica de Lorca. El capítulo inició destacando la conciencia social del poeta en un texto de juventud escrito entre los años 1916 y 1917. El despertar de una precoz conciencia social, tras analizar la trágica condición humana del colectivo campesino de Fuente Vaqueros, alcanzaría su máxima expresión en *Poeta en Nueva York* (1940), un libro en el que Lorca denunció la imposibilidad de habitar en un mundo que ha sustituido el factor humano por el mercantil. Los capítulos 3.2. y 3.3. intentaron demostrar que la visión trágica de García Lorca presentaba ciertas semejanzas con la unamuniana. Se analizaron dos cartas del poeta a Adriano del Valle cuyo contenido era similar al de algunos fragmentos de

El secreto de la vida (1906) y *Del sentimiento trágico de la vida* (1913) unamunianos. El capítulo 3.3. verificó la presencia de Unamuno en las cartas de Lorca, sobre todo en lo que respecta a la problemática que el filósofo bilbaíno propuso en su ensayo de 1913. El paso siguiente fue el de exponer y desarrollar el conflicto que Unamuno describe en dicho ensayo para, en el capítulo 3.4., establecer algunas conexiones entre los conceptos unamunianos y los que Lorca utiliza en su conferencia sobre el cante jondo de 1922. Como quedó demostrado, en ese ambiente y atmósfera simbólicos que el poeta crea en su Andalucía mítica destaca la presencia de Unamuno. Se afirmó que la congoja unamuniana equivalía a la Pena lorquiana, un sentimiento inherente a los protagonistas líricos de García Lorca que se debaten entre el deseo y la muerte en esa Andalucía trágica descrita en el apartado 4.3.1. Las consecuencias de este sentimiento de origen unamuniano fueron analizadas en el capítulo 3.5., lugar en el que se reflexionó sobre la melancolía adánica. Si la «vuelta al origen es la confirmación de una conciencia trágica» (García Montero 2016: 58), el deseo de volver a la infancia y recuperar un estado de inocencia demuestran que la conciencia trágica de García Lorca es incuestionable.

5.1.2. Sobre las preguntas secundarias

Las preguntas secundarias se respondieron durante el desarrollo del capítulo cuarto. Por orden, se mencionarán todas ellas a continuación:

- ¿Qué relación guarda la conciencia trágica del poeta con la de Miguel de Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida* (1913)?
- ¿Es el mismo el sentimiento trágico de la vida unamuniano que el lorquiano?
- ¿Qué factores conforman el sentimiento trágico de la vida lorquiano?
- ¿Las experiencias vitales de Federico García Lorca influyeron, directamente, en la formación de su conciencia trágica?
- ¿Es el sentimiento trágico de la vida el eje vertebrador de la poesía de García Lorca?

En el capítulo 4.1., al analizar *Libro de poemas* (1921), se evidenció la influencia de Miguel de Unamuno en Lorca respecto a la idea de la “eterna congoja”, ejemplificada en los poemas «Canción otoñal» (1918) y «Ritmo de otoño» (1920). Asimismo, en el análisis de «Los encuentros de un caracol aventurero» (1918) el poeta representó la problemática unamuniana del sentimiento trágico de la vida, pero se señaló un matiz importante: que la batalla entre el deseo y la muerte es un rasgo específico del sentimiento trágico de la vida lorquiano. En efecto, el análisis de este primer libro poético fue necesario para advertir que Lorca no solo trató de imitar a su modelo, sino que se basó en él para crear su propia concepción del sentimiento trágico de la vida. En el capítulo 4.2., con el análisis de *Suites* (1981), se señaló otro rasgo distintivo del modelo unamuniano: el ansia frustrada del “yo” por ser otro. La lucha quijotesca que emprende el “yo” lírico contra el tiempo —contra la “eterna congoja” unamuniana— en el jardín de las

posibilidades resulta ser en vano. El espejo lorquiano refleja una realidad engañosa, una realidad imaginaria que pone de manifiesto la fragilidad del mundo y del sujeto. Es imposible construir una identidad estable en un mundo polvoriento, en ruinas. Esta fractura del mundo interior y el mundo exterior es la que se visibilizará en *Poeta en Nueva York* (1940). La búsqueda del amor frustrado e imposible son los temas que se anunciaban en los libros ambientados en la Andalucía mítica del poeta, analizados en los capítulos 4.3. y 4.4., unos temas que alcanzarían su máxima expresión en *Sonetos del amor oscuro* (1983). La ruptura entre el “yo” y la realidad hostil que le rodea, la batalla entre el deseo y la muerte, la quiebra de la identidad en un mundo normativo que impone su ley como única verdad, la imposibilidad de recuperar un estado de inocencia, la frustración del “yo” ante la nada, o la certeza de que la esperanza en el porvenir se escapa entre los huecos de un mundo sumido en un profundo vacío son los factores que fundamentan el sentimiento trágico de la vida lorquiano.

Como ha intentado probar esta investigación, el sentimiento trágico de la vida lorquiano presenta algunas diferencias respecto al unamuniano. Miguel de Unamuno manifestó la trágica contradicción del ser humano: ansiar más vida a pesar de conocerse mortal y cargar con el peso de la “eterna congoja”, lo cual únicamente es posible gracias a la fe. Sin embargo, García Lorca dio un paso más allá. El sentimiento trágico de la vida lorquiano erradica por completo la fe, como lo corroboran los capítulos 4.5. y 4.6, o el siguiente verso de la «Oda a Walt Whitman» (1930): «y la vida no es noble, ni buena, ni sagrada» (García Lorca 2005: 540). La fe que motiva al individuo a soportar el peso de la “eterna congoja” es la misma que impulsó al caracol lorquiano a adentrarse en un bosque plagado de hiedras y ortigas, cuya simbología no hará falta recordar. La fe y la esperanza son imposibles en la poética lorquiana, como lo demuestra el reflejo engañoso de los espejos que abundan en *Suites* (1981) o el intento quijotesco por vencer al tiempo accediendo al jardín de las posibilidades. La fe se diluye entre los huecos de un mundo en el que no es posible creer en un porvenir optimista, un porvenir en el que la justicia social se oponga a la barbarie de un capitalismo deshumanizado.

Respecto a la penúltima pregunta, es posible advertir que, muy probablemente, las experiencias vitales de Federico García Lorca influyeron en la formación de su conciencia trágica. Precisamente, García Montero escribió una frase profundamente reveladora respecto a esta cuestión: «Hay demasiada vida encerrada en sus sílabas» (1996: 94). En la misma línea, como advertían las palabras de Gibson (1998: 95) en el capítulo 2.1.1., muchos de los escritos del poeta trascienden los límites de lo literario. Las experiencias durante su adolescencia marcarían por completo la visión trágica que impregna su obra artística, no solo la poética, sino también la dramática. El caso de estudio que se ha propuesto en esta investigación —obviando el plano poético— ha sido la denuncia explícita de la precaria condición humana en la prosa titulada «Mi amiguita rubia» (¿1916-1917?) y la «Alocución al pueblo de Fuente Vaqueros» (1931). Ambos

textos son el reflejo de unas experiencias reales: la primera, durante su niñez en la Vega; la segunda, tras la experiencia neoyorquina.

En definitiva, a la luz de todas las consideraciones expuestas, es posible afirmar, respecto a la última pregunta de este segundo grupo, que la obra poética de Federico García Lorca presenta una unidad sólida, y esa unidad puede defenderse a partir del sentimiento trágico de la vida, un sentimiento que, como se ha intentado demostrar, vertebra toda su poesía.

5.2. Futura línea de investigación y palabras finales

La propuesta de investigación que ha ofrecido este trabajo requiere de un análisis más profundo no solo en lo que respecta a la obra poética, sino también la dramática. Puesto que a lo largo de trabajo se han señalado algunas conexiones entre el conjunto poético y el teatral, sería interesante, de cara a una futura investigación, aplicar esta clave de lectura a toda la producción artística del autor: el análisis del sentimiento trágico de la vida lorquiano en la obra poética, teatral y en prosa. Asimismo, conviene decir que el hecho de haber escogido una serie de poemas para el desarrollo del capítulo cuarto ha supuesto dejar otros de lado. Una futura investigación, sin duda alguna, debe retomar todos y cada uno de los poemas que han sido analizados, pero no utilizados por motivos de espacio.

Tras más de ocho décadas del asesinato de Federico García Lorca su obra sigue motivando no solo la redacción de innumerables trabajos, sino también la de incontables representaciones teatrales de su obra dramática. Tal vez sea porque la «tragedia, lo real, es lo que habla en los corazones de las gentes» (García Lorca 2007: 118), y esa tragedia, como señala Rodríguez (1994: 115), se convierte en una ética estética. Las preciosas imágenes de la poesía lorquiana enmascaran una constante denuncia que llega a nuestros días como una *flecha sin blanco*. Su voz, como la del llanto del poema «La guitarra» (1921) del *Poema del cante jondo* (1931), es «inútil callarla. / Es imposible callarla» (García Lorca 2005: 281), y seguirá siéndolo *así que pasen los años*.

6. Bibliografía

Fuentes primarias:

GARCÍA LORCA, Federico (1994a): *Obras, VI: Prosa. Epistolario*, Miguel García-Posada (ed.), vol. I, Madrid, Akal.

GARCÍA LORCA, Federico (1994b): *Obras, VI: Prosa. Epistolario*, Miguel García-Posada (ed.), vol. II, Madrid, Akal.

GARCÍA LORCA, Federico (2005): *Obras completas*, Miguel García-Posada (ed.), vol. I, Madrid, RBA.

GARCÍA LORCA, Federico (2006a): *Obras completas*, Miguel García-Posada (ed.), vol. II, Madrid, RBA.

GARCÍA LORCA, Federico (2006b): *Obras completas*, Miguel García-Posada (ed.), vol. III, Madrid, RBA.

GARCÍA LORCA, Federico (2007): *Obras completas*, Miguel García-Posada (ed.), vol. V, Madrid, RBA.

GARCÍA LORCA, Federico (2017a): *Poema del cante jondo*, Luis García Montero (ed.), Barcelona, Asutral,

GARCÍA LORCA, Federico (2017b): *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*, Rafael Inglada (ed.), Barcelona, Malpaso.

GARCÍA LORCA, Federico (2020) (8ª ed.): *Impresiones y paisajes*, Rafael Lozano Miralles (ed.), Madrid, Cátedra.

Fuentes secundarias:

AGUIRRE, José María (1975): «El sonambulismo de Federico García Lorca», *Federico García Lorca*, Idelfonso-Manuel Gil (ed.), Madrid, Taurus, pp. 97-120.

ALEIXANDRE, Vicente (1977) (2ª ed.): *Los encuentros*, Madrid, Editorial Labor.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín y ROMERO FERRER, Alberto (eds.) (1998): *Costumbrismo andaluz*, Sevilla, Universidad de Sevilla: Secretariado de Publicaciones.

ÁLVAREZ DE MIRANDA, Ángel (2011): *La metáfora y el mito. Intuiciones de la religiosidad primitiva en la obra de Lorca*, Sevilla, Editorial Renacimiento.

ANDERSON, Andrew A. (1992): «Las peripecias de Poeta en Nueva York», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, núm. 10, pp. 97-124.

- BAREA, Arturo (2020): *Unamuno*, Emir Rodríguez Monegal (trad.), Barcelona, Editorial Planeta.
- BAREA, Arturo (2021): *Lorca, el poeta y su pueblo* (2ª ed.), Juan Marqués (ed.), Madrid, Instituto Cervantes, Colección Los Galeotes.
- BARÓN PALMA, Emilio (1990): *Agua oculta que llora. El Diván del Tamarit de García Lorca*, Granda, Editorial Don Quijote.
- BELAMICH, André (1976): «Sobre un libro casi inédito de Lorca: las *Suites*», *Trece de Nieve* (2ª ed.), núm. 1-2, pp. 113-116.
- BELTRÁN FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Luis (1986): *La arquitectura del humo: una reconstrucción del Romancero gitano de Federico García Lorca*, Londres, Tamesis Books Limited.
- CORREA, Gustavo (1975): *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos.
- CHEVALIER Jean y GHEERBANT, Allan (2018): *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- DEBICKI, Andrew P. (1986): «Metonimia, metáfora y mito en el *Romancero gitano*», *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-436, vol. II, Madrid, pp. 609-618.
- DEVOTO, Daniel (1975): «Notas sobre el elemento tradicional en la obra de Federico García Lorca», *Federico García Lorca*, Idelfonso-Manuel Gil (ed.), Madrid, Taurus, pp. 23-72.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1988): «Federico García Lorca: de los “Poemas neoyorquinos” a los “Sonetos oscuros”», *Revista Hispánica Moderna*, vol. XLI, núm. 2, pp. 105-114.
- DOMÍNGUEZ GIL, José (2008): *La voz de la piedra. Lorca y la “muerte oscura” del Verbo*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- EGEA FERNÁNDEZ-MONTESINOS, Alberto (2000): «El *Romancero gitano* de Federico García Lorca»: ¿modernidad dialógica o fragmentación clásica?, *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Andrés Soria Olmedo et al. (coord.), Congreso internacional, Diputación de Granada, pp. 514-521.
- EICH, Christoph (1976): *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*, Madrid, Gredos.
- FEAL DELIBE, Carlos (1973): *Eros y Lorca*, Barcelona, Edhasa.
- GARCÍA, Miguel Ángel (2000): «Nueva York en el poeta y el riesgo en el decir», *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Andrés Soria Olmedo et al. (coord.), Congreso internacional, Diputación de Granada, pp. 545-565.
- GARCÍA LORCA, Francisco (1980): *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza Tres.

- GARCÍA MONTERO, Luis (1996): *La palabra de Ícaro. Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti*, Cátedra Federico García Lorca, Universidad de Granada.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2005): «El taller juvenil», *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Luis Fernández Cifuentes (ed.), Madrid, Ediciones Istmo, pp. 339-358.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2016): *Un lector llamado Federico García Lorca*, Barcelona, Tusquets.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2017): «El Todo y la Nada. Palabras de ida y vuelta en *Poeta en Nueva York*», *Poéticas. Revista de Estudios Literarios*, núm. 4, pp. 5-27.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (1981): *Lorca: interpretación de «Poeta en Nueva York»*, Madrid, Akal.
- GEIST, Anthony Leo (1986): «Las mariposas en la barba: una lectura de *Poeta en Nueva York*», *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-436, vol. II, Madrid, pp. 547-566.
- GIBSON, Ian (1998): *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, Plaza&Janes.
- GRANDE, Félix (1985): *Agenda flamenca*, Sevilla, Biblioteca de la cultura andaluza.
- GRANDE, Félix (1992): *García Lorca y el flamenco*, Madrid, Mondadori.
- HERRERO, Javier (2005): «El Padre contra el Hijo: la visión cristiana de Lorca», *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Luis Fernández Cifuentes (ed.), Madrid, Ediciones Istmo, pp. 115-142.
- HIERRO, José (1968): «El primer Lorca», *Cuadernos Hispanoamericanos*, José Antonio Maravall (dir.), núm. 224-225, agosto-septiembre, Madrid, pp. 437-462.
- LÓPEZ-CASTRO, Armando (1989): «La aventura poética de Federico García Lorca», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, núm. 11, pp. 55-83.
- MARCILLY, Charles (2005): «Las Suites de García Lorca: el jardín de las simientes no florecidas», *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Luis Fernández Cifuentes (ed.), Madrid, Ediciones Istmo, pp. 197-210.
- MARTÍN, Eutimio (1985): «“Sobre un libro de versos”: el primer manifiesto poético de Federico García Lorca», *Anales de la literatura española*, núm. 4, pp. 245-256.
- MAURER, Christopher (1986): «Sobre la prosa temprana de García Lorca: 1916-1918», *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-436, vol. I, Madrid, pp. 13-30.
- MOLINA FAJARDO, Eduardo (2011): *Los últimos días de García Lorca*, Córdoba, Almuzara.
- NEWTON, Candelas (1986): *Lorca: Libro de poemas o las aventuras de una búsqueda*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.

- ORTEGA, José (1986): «El gitano y el negro en la poesía de García Lorca», *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-436, vol. I, Madrid, pp. 145-168.
- PENÓN, Agustín (1990): *Diario de una búsqueda lorquiana (1955-56)*, Ian Gibson (ed.), Barcelona, Plaza&Janés.
- PLAZA CHILLÓN, José Luis (2008): «Imágenes que explican poesía: para una interpretación de los dibujos de Federico García Lorca», Comunicación presentada en las *Terceras Jornadas Archivo y Memoria*, Madrid, 21-22 de febrero, pp. 1-21
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1994): *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia*, Madrid, Akal.
- ROSALES, Luis (1987): *Esa angustia llamada Andalucía*, Madrid, Editorial Cinterco.
- SALAZAR RINCÓN, Javier (1999): «Rosas y mirtos de luna...». *Naturaleza y símbolo en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- SORIA OLMEDO, Andrés (2004): *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Madrid, Residencia de Estudiantes.
- STAWICKA-MUÑOZ, Bárbara (1986): «Algunas referencias musicales en el *Poema del cante jondo*» *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-436, vol. II, Madrid, pp. 567-574.
- UMBRAL, Francisco (1968): *Lorca, poeta maldito*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- UNAMUNO, Miguel de (1960): *Obras selectas*, Madrid, Editorial Plenitud.
- UNAMUNO, Miguel de (2019): *Del sentimiento de la vida y otros ensayos*, Barcelona, Debolsillo.
- VALENTE, José Ángel (2002) (2ª ed.): *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets Editores.
- ZARDOYA, Concha (1974): *Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos*, vol. III, Madrid, Gredos.