

Mariana Pineda (1927) de Federico García Lorca: hipótesis de reconstrucción iconográfica

ARIANNA FIORE
Università di Firenze

Resumen

El presente ensayo reconstruye a nivel gráfico la que habría tenido que ser la primera edición de *Mariana Pineda* según la voluntad de Federico García Lorca. La redacción de la pieza le llevó al autor un periodo más largo de lo que había imaginado en principio: empezó a escribirla hacia 1923 y en 1927, en Barcelona, se estrenó en el Teatro Goya y se publicó por primera vez con la editorial La Farsa. Lorca dedicó numerosos dibujos a Mariana Pineda, muchos de los cuales, según la crítica, representan una tentativa del autor de ayudar a Salvador Dalí, que se ocupaba de la creación del decorado del estreno. En realidad, Lorca tuvo que crear estos y otros dibujos, cuya finalidad no aclara la crítica, para la edición de *Mariana Pineda*, aunque finalmente la editorial La Farsa desatendió la voluntad del poeta e ilustró el texto de forma diferente de lo proyectado por su autor.

Abstract:

Il presente saggio ricostruisce a livello grafico quella che avrebbe dovuto essere la prima edizione di *Mariana Pineda* secondo la volontà di Federico García Lorca. La stesura della *pièce* occupò un arco di tempo più lungo di quanto l'autore aveva ipotizzato: iniziò la stesura verso il 1923 e nel 1927, a Barcellona, debuttò al Teatro Goya e fu pubblicata per la prima volta con La Farsa. Lorca dedicò numerosi disegni a Mariana Pineda, molti dei quali sono stati spiegati dalla critica come un tentativo di aiutare Salvador Dalí, impegnato nella creazione della scenografia. In realtà, molto probabilmente Lorca pensò questi e altri disegni, il cui scopo non è mai stato chiarito dalla critica, per l'edizione a stampa di *Mariana Pineda*, anche se alla fine la casa editrice La Farsa non ascoltò la volontà del poeta e illustrò il testo in modo diverso rispetto a quanto aveva progettato il suo autore.



Lorca concibió su *Mariana Pineda* como una obra fuertemente ligada a la tradición popular, con un sabor de romance de ciego, como demuestran la evocación en apertura y cierre de su pieza de un conocido romance sobre la heroína entonado por unos niños, la insistencia en elementos textuales que contribuyen a ofrecer un aspecto estático de estampa de principios del siglo XIX y la creación e inserción de numerosos romances según el molde de los pliegos de cordel (Fig. 1-2).

Además, Lorca se preocupó de conferir a su pieza ese halo tradicional incluso gráficamente, como muestran numerosos dibujos dedicados a la heroína granadina. Estos se relacionan con dos diferentes etapas de la vida de la pieza, o sea, la de su génesis, con la fase de investigación y de escritura, y la de la primera puesta en escena y edición impresa del texto que, por casualidad, prácticamente llegaron casi a coincidir, realizándose a poco más de dos meses de distancia la una de la otra. A pesar de la propensión de Lorca a expresarse a través de dibujos con los que amaba decorar cartas y personalizar las cubiertas de los ejemplares de sus libros que regalaba a los amigos, por lo menos en el ámbito del teatro el número de las ilustraciones producidas por Lorca para *Mariana Pineda* representa un caso excepcional, que



no se verificó con las demás piezas y que no volvió a repetirse ni siquiera en los años de los grandes éxitos teatrales del periodo republicano¹. Estas imágenes, por el tema que representan, por el lugar que habrían tenido que ocupar en la edición impresa o por la función que quizás pudieron asumir en vista de una representación teatral, avalan la hipótesis de que Lorca, para su *Mariana Pineda*, pudo inspirarse en los pliegos de cordel, tanto textual como gráficamente.

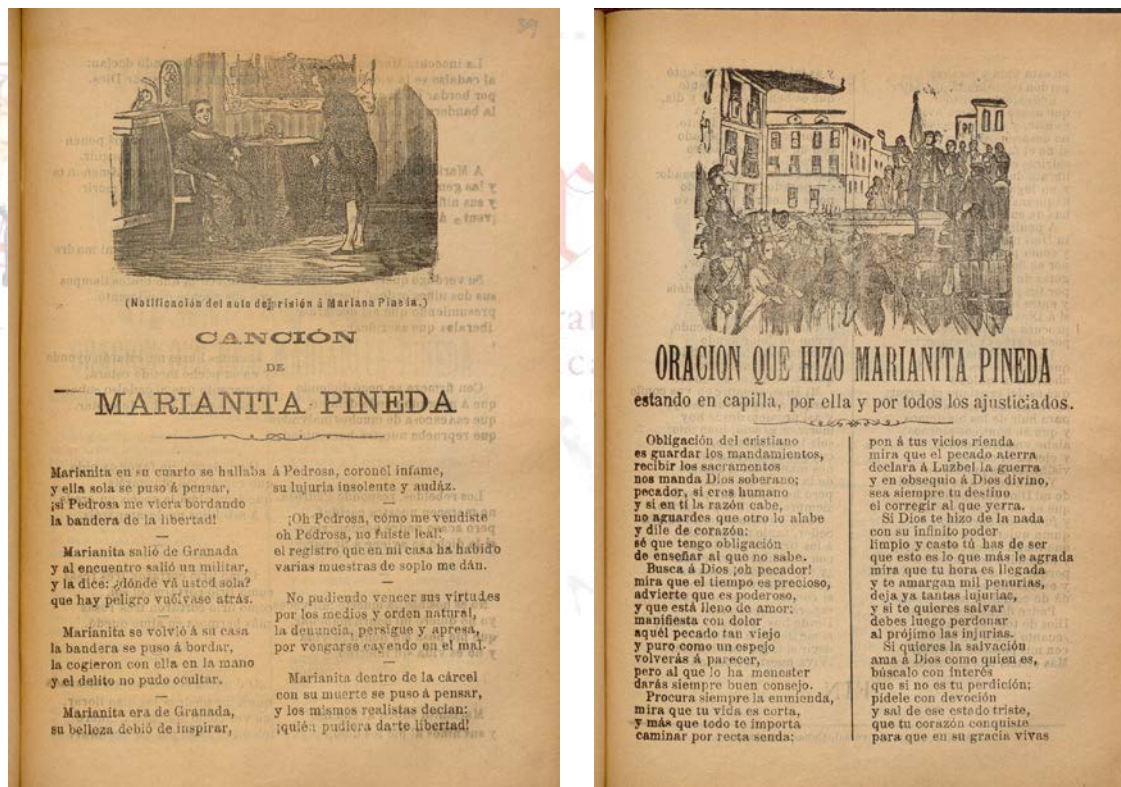


Fig. 1 y 2. pp. 1 y 3 del pliego de cordel "Canción de Marianita Pineda" (Madrid, Imprenta Universal, s.a.), ejemplar de la Real Academia Española, signatura RM-5387 (39), reproducido digitalmente con licencia Creative Commons, by-nc 4.0 en la Biblioteca Digital de la Comunidad de Madrid,

<https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta_registro.do?id=19961> (02/07/2022)

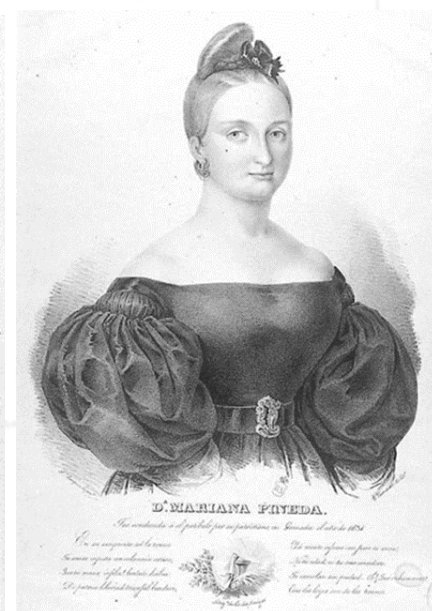
A la primera fase de documentación y escritura de *Mariana Pineda* se remontan dos dibujos, ambos fechados en 1923. El primero encabeza una carta que Lorca escribió a Melchor Fernández Almagro desde Asquerosa muy probablemente en la primera mitad de septiembre, misiva en la que le anunciaba al amigo y mentor su nuevo proyecto teatral. El dibujo, que posteriormente ha sido titulado por Mario Hernández *Salón de la casa de Mariana Pineda*, ocupa toda la parte superior de la primera hoja de la carta (Fig. 3). Mariana, con un vestido verde, está en primer plano, sentada en la derecha del salón; en la pared a su espalda se ven, empezando por la izquierda, una cómoda con un crucifijo protegido por una urna de cristal y dos plantas a los dos lados, una puerta de cristales con cortinas rojas, que da a la terraza con

¹ Los demás dibujos de Lorca relativos a su teatro, con excepción de un diseño sobre *La zapatera prodigiosa* (*Zapatera invitando a entrar en la zapatería*) del mes de abril de 1936, son casi siempre figurines para la escena. Existen diez bocetos (230 x 175 mm) de los trajes de *La zapatera prodigiosa* para la representación de 1930 en el Teatro Español de Madrid con Margarita Xirgu; cuatro figurines de *La cueva de Salamanca*, el entremés de Cervantes puesto en escena con la Barraca, que Lorca realizó en Madrid en 1932, y un figurín para *Los títeres de Cachiporra*, fechable probablemente en el periodo 1935-1936 (Hernández, 1998: 239-242).

una cruz colgada encima, un sofá rojo de tres plazas debajo de un espejo, un pequeño sillón rojo, una consola con otro espejo apoyado encima y unos cuantos cuadros colgados a la pared. La parte alta del dibujo está enmarcada por un telón. Mariana respeta la moda de inicios del siglo XIX: el vestido tiene un amplio escote a cuello de barco y miriñaque, exactamente como la retrataron las estampas de la época (Fig. 4-5-6).



Fig. 3: [Salón de la casa de Mariana Pineda], 173 x 121 mm., “tinta y lápices de color” (Hernández, 1998: 244).



Figs. 4, 5 y 6: Mariana Pineda, sección de láminas de la Biblioteca Nacional, Biblioteca Digital Hispánica: IH/7304/1, IH/7304/3 <<http://bdh.bne.es/>> (02/07/2022).

Además de la posición que el dibujo de Lorca ocupa en la página de la carta, la referencia a los pliegos de cordel se evidencia también en el párrafo que le sigue, que representa una

especie de enunciado, elemento previsto en la tradición del género en apertura de la parte textual:

Marianita, en su casa de Granada, medita si borda o no borda la bandera de la libertad. Por la calle pasa un hombre vendiendo “alhucema fina de la sierra” y otro “naranjas, naranjitas de Almería”, y los árboles recién plantados de la placeta de Gracia saben ya, por los pájaros y por el pino del Seminario, que un romance trágico y lleno de color ha de dormirlos en las noches de plenilunio turquesa de la vega. (Hernández, 1998: 244)

A pesar del encabezamiento que le precede –“Queridísimo Melchorito”–, este texto se presenta de hecho como un párrafo autónomo, aislado respecto al cuerpo de la carta al amigo. Parece ser una especie de acotación a la imagen, en vista de un posible estreno.

El segundo dibujo de 1923 Lorca lo dedicó a Hermenegildo Lanz y remite, a su vez, a un posible decorado para una representación teatral de *Mariana Pineda*: los elementos decorativos de la habitación –empezando por la izquierda se distinguen en la pared del fondo un espejo oval, la puerta que da a la terraza, esta vez sin cortinas, el sofá rojo de tres plazas con un pequeño crucifijo encima, un espejo rectangular con un silloncito rojo debajo, una cómoda con un objeto en una urna de cristal entre dos plantitas encima– coinciden con los reproducidos en el dibujo para Fernández Almagro, aunque en algunos casos tienen una posición distinta (Fig. 7). La diferencia principal, sin embargo, consiste en la ausencia de Mariana, que ha desaparecido de la escena. A pesar de esto, los dos dibujos demuestran que Lorca, en 1923, ya tenía bien claro el lugar en el que veremos más adelante ambientarse la segunda stampa de su obra, que en estos bocetos de decorado retrata ya con mucha precisión, con el trazo infantil típico de buena parte de su producción gráfica.



Fig. 7: [Salón con balcón que da a un huerto, ca. 1923], 197 x 256 mm., “Pasteles sobre papel” (Hernández, 1998: 183)

Lorca volverá a dibujar a Mariana Pineda en 1927, año muy intenso para lo que atañe a esta obra: se estrenó en el Teatro Goya de Barcelona, con Margarita Xirgu en el papel de la protagonista; salió en la primera publicación impresa, el 1 de septiembre, en Madrid, con *La Farsa*; se puso en escena en San Sebastián, aunque sin la asistencia de Lorca²; y finalmente, el 12 de octubre, se volvió a representar en el Teatro Fontalba de Madrid, donde estuvo diez días en cartel.

Para entender la importancia de los demás dibujos sobre *Mariana Pineda* es necesario seguir atentamente los pasos de Lorca en este breve arco temporal. Aunque había proyectado partir para Barcelona, donde lo reclamaba Margarita Xirgu para colaborar en la puesta en escena de la pieza, inmediatamente después de la Semana Santa trascurrida en Granada, una indisposición obligó a Lorca a postergar sus planes. No se sabe exactamente cuándo llegó a Cataluña, aunque esto tuvo que ocurrir en la primera década de mayo de 1927; a partir del 14 de mayo Lorca escribió diversas cartas a los amigos en las que les contaba su colaboración con Dalí, ocupado en realizar trajes y decorados para *Mariana Pineda*³. El pintor acababa de triunfar con su segunda exposición individual en las Galerías Dalmau, que había tenido lugar entre finales de diciembre de 1926 y principio de enero de 1927.

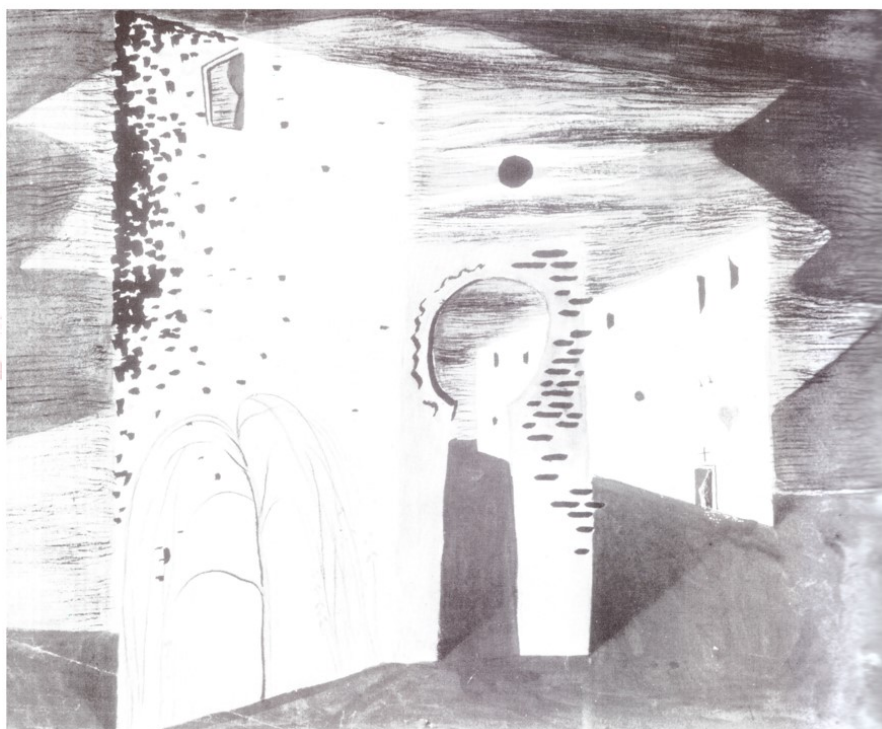


Fig. 8: "Puerta de Elvira, escenografía de Salvador Dalí para la lorquiana *Mariana Pineda* (archivo de la autora)" (Rodrigo, 2004)

Después del estreno de *Mariana Pineda*, hacia finales de julio, Lorca escribió una carta a Falla, hablándole del decorado de Dalí en términos entusiastas, describiéndolo como "lleno de un maravilloso andalucismo intuido sagazmente por Dalí a través de fotografías genuinas y de conversaciones mías exaltadas horas y horas, sin nada de tipismo"⁴ (García Lorca, 1997: 496). Desgraciadamente, hoy no queda nada de esa producción de Dalí, que se quemó en 1943 en un incendio en Chile. Sin embargo, la deuda del decorado de Dalí con las "fotografías genuinas" citadas por Lorca es evidente, sobre todo por lo que concierne al prólogo, del que ha quedado afortunadamente una imagen (Fig. 8). Su reproducción recuerda, por ejemplo, el Corral del carbón, que en la época de Lorca seguía presentando en sus lados unas construcciones que reducían la amplitud de la entrada respecto a la de la bóveda. Existen una litografía de David Roberts y una foto anterior a la restructuración de dicho arco -que se

² Información encontrada en una carta de Salvador Dalí a Sebastià Gasch (Gibson, 2003, vol. I: 256n.; vol. II: 620).

³ Los decorados para la escena fueron realizados materialmente por Brunet e Pous (García Lorca, 1997: 481n).

⁴ Sebastià Gasch sostuvo una tesis análoga: "Este decorado contiene, latente, toda Andalucía. Una Andalucía intuida, adivinada, presentida, por un hombre que no la conoce. Doble valor, pues. Este decorado sabe evocar todo un ambiente, toda una época, toda una geografía. Está lleno de sugerencias literarias" (García Lorca, 1997: 496).

realizó entre 1929 y 1939– que permite apreciar las analogías entre este y el dibujo de Dalí (Fig. 9-10).



Fig. 9: El corral del carbón a principios del siglo XX



Fig. 10: David Roberts (1838) *El corral del carbón*

Otro posible modelo, según lo que sugiere Antonina Rodrigo, podría haber sido una imagen del arco de Elvira: “Para acentuar el carácter de vieja estampa de plazuela, la obra comenzaba con un romance, que las voces infantiles coreaban tras un cartel que representaba la granadina Puerta de Elvira” (Rodrigo, 2004: 181). De todas formas, a pesar del arco que Dalí tomó en consideración a la hora de crear su decorado, es evidente que cambió las indicaciones de Lorca, que lo había ambientado cerca del “desaparecido arco árabe de las Cucharas”, con una “perspectiva de la plaza Bibarrambla” (García Lorca, 2001: 133), del que no consta la existencia de ninguna foto.

Sabemos que Lorca, después del estreno de Barcelona, se quedó con Dalí en Cataluña hasta finales de julio, y volvió a Madrid probablemente hacia principios de agosto para marcharse poco después a Granada, donde llegó el 7 de agosto, para terminar sus vacaciones de verano con sus padres. En Lanjarón, donde pasa el tiempo con su familia, se aburre y se entretiene dibujando. Mientras tanto, en Madrid estaban llegando a término los últimos detalles de la primera publicación de *Mariana Pineda*, que salió finalmente a la venta el 1 de septiembre. En agosto, mientras estaba de vacaciones, Lorca se preocupó de enviar a la redacción de La

Farsa algunos dibujos que quería que acompañasen su texto (García Lorca, 1927)⁵. Avala esta voluntad de Lorca la respuesta de Valentín de Pedro, fechada el 20 de agosto de dicho año:

Hoy he recibido el paquete con las 'fotos' y los dibujos. Poco después recibí tu carta. [...] Me he apresurado a dar tus dibujos al grabador, con toda urgencia, para que vayan intercalados en el texto. Haré que saquen los que había de Barbero y [en] ese espacio se pondrán los tuyos. Todo será que proteste un poco el regente de la imprenta. Lo que no podrá ir, irremisiblemente, es la portada, pues ya está tirada la otra. No queda mal. Es fina. (Maurer, 1987: 73; Hernández, 1998: 260)



Figs. 11-14: Hernández, 1998: 216; García Lorca, 1927: portadilla, 8, 52, 70.

Con la excepción del dibujo de la cubierta, que Christopher Maurer considera muy probablemente perdido (Maurer, 1987: 73), cuatro dibujos de Lorca en blanco y negro fueron incluidos en las páginas de la primera edición de la pieza. Se trata de los dibujos *Mariana Pineda en el convento de Santa María Egipciaca*, "impreso en la portadilla"; *Niñas cantando el romance popular de Mariana Pineda*, "dibujo impreso en blanco de p. 8"; *Mariana Pineda en el cadalso*, "Dibujo impreso en página 52, frente a Estampa tercera" y *Monja arrodillada en el jardín del convento*, "Dibujo impreso en página 70 y última, frente a catálogo de La Farsa" (Hernández, 1998: 216) (Fig. 11-14). Como le había anunciado Valentín de Pedro, aparecen efectivamente intercalados en el texto y su disposición confirma que los gráficos tuvieron que ir llenando los espacios que quedaban libres en una maquetación ya predispuesta para la impresión.



⁵ En el mes de octubre de 1927 también la revista *El teatro moderno* quiso publicar *Mariana Pineda* (Maurer, 1987: 71).

Sin embargo, además de la cubierta citada por el redactor (firmada por Roberto) y una caricatura de Lorca que cierra la edición (con la firma de Emilio Ferrón), el libro presenta en su interior otros cuatro dibujos, no de mano de Lorca, que, según lo que escribe Valentín de Pedro, podríamos atribuir a Barbero. Estos ocupan la parte superior de las diferentes subdivisiones de la obra –el prólogo y las tres estampas– y delinear los lugares en los que estas se van a desarrollar. Curiosamente, estas imágenes, sencillos dibujos en blanco y negro, aparecen enmarcadas, como si se quisiera reproducir con ellas el aspecto de los grabados en madera de las viejas litografías y xilografías de los pliegos de cordel, exactamente como Lorca tuvo que pedir a Dalí para su decorado (“Todas las escenas enmarcadas en el marco blanco de litografía que tú proyectaste”) (Rodrigo, 1988: 169). El dibujo que precede el prólogo ilustra un exterior, los de la primera y de la segunda estampa dos interiores de la casa de Mariana y el de la tercera y última estampa representa el jardín del Convento de Santa María Egipciaca (García Lorca, 1927: 7, 9, 29, 53). Por otro lado, examinándolos con atención, estos dibujos no de mano lorquiana presentes en la versión impresa de 1927 remiten a otros diseños de Lorca, igualmente realizados alrededor de 1927: uno es en blanco y negro, en tinta, los otros dos están dibujados con lápices de color. Según Mario Hernández, estos dibujos se pueden relacionar con la puesta en escena: Lorca los habría preparado, por lo tanto, para Dalí, poco familiarizado con la geografía granadina y los lugares de la heroína, y dedicado, como hemos visto, a la preparación del decorado para el estreno de *Mariana Pineda* (Hernández, 1998: 236, 238).

En estos tres casos Lorca representa gráficamente lo que luego va a ilustrar la primera acotación de cada estampa: la cocina de Mariana, con un frutero lleno de membrillos en la mesa y algunos colgados del techo y ramos de rosas en la cómoda; el salón, con el piano y los candelabros de cristal y una consola con una urna y, por último, el exterior del convento de Santa María Egipciaca, de aspecto árabe, con cipreses, surtidores y banquillos (Hernández, 1998: 238).

Sin embargo, a pesar de la hipótesis avanzada por Mario Hernández, hay muchas analogías entre estos dibujos de Lorca y las imágenes reproducidas por el diseñador de La Farsa a inicio de cada estampa. En los de la estampa primera coinciden detalles importantes, como la perspectiva central, la mesa redonda, el techo a forma de bóveda, el espejo y la puerta del balcón, en ambos casos con unas cortinas recogidas en los lados (Fig. 15-16).

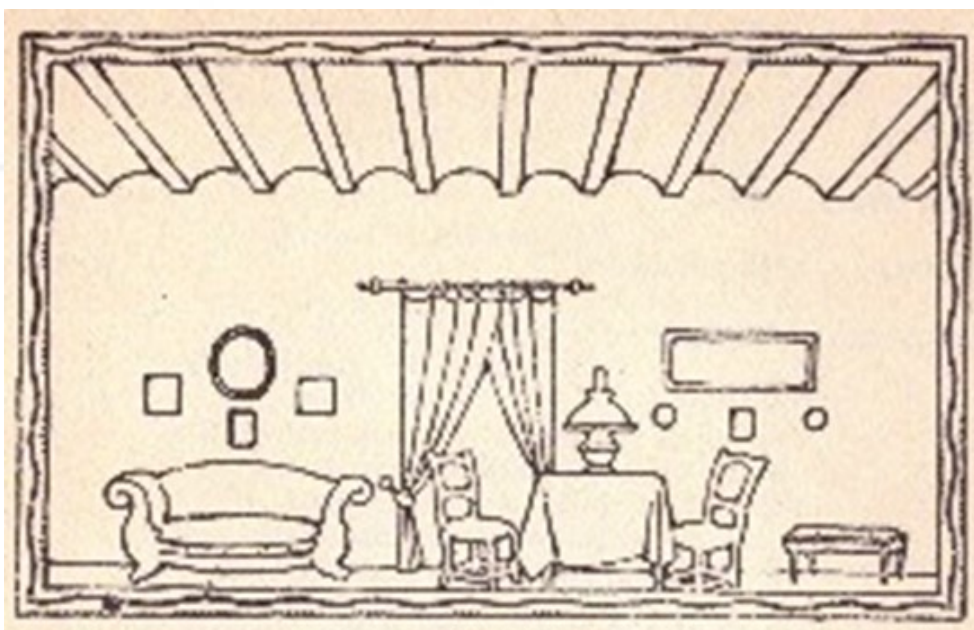


Fig. 15: García Lorca, 1927: 9.



Fig. 16: [Estampa primera: casa de Mariana Pineda], 310 x 240 mm., "Lápiz y lápices de color sobre papel" (Hernández, 1998: 238)

También los dibujos de la segunda estampa guardan semejanzas: se aprecian dos paredes, la de la izquierda y la frontal, una consola con el mismo objeto encima (probablemente un reloj), una puerta que da hacia el exterior (a dos batientes en Lorca, a uno solo en la edición de La Farsa). El piano, de cola y en posición central en el boceto de Lorca, está apoyado en la pared de la izquierda en el otro dibujo, donde en cambio, en el de Lorca, está colgada una guitarra. El sofá presente en el salón de Lorca es muy similar al dibujado en la carta a Melchor Almagro de 1923 y recuerda el que aparece en el diseño de la primera estampa de La Farsa, aunque sea un modelo diferente (Fig. 17-18).

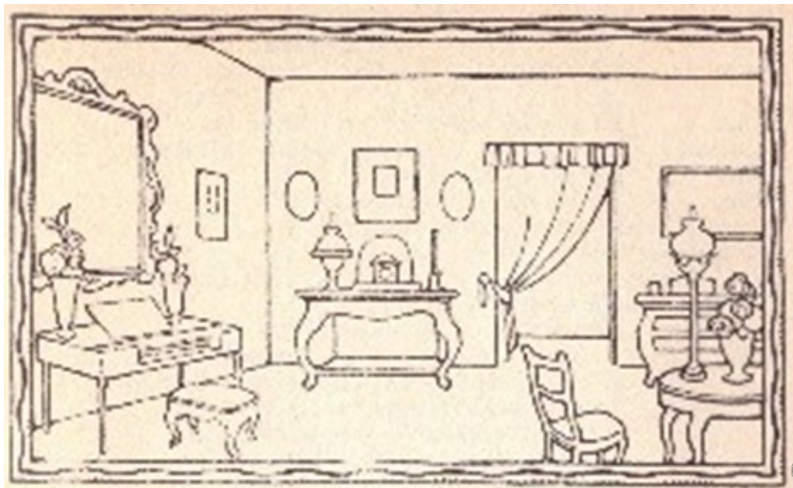


Fig. 18: [Estampa segunda: sala principal en la casa de Mariana. Esbozo, 1927], 250 x 155 mm., "Tinta china sobre papel" (Hernández, 1998: 238).

Fig. 17: García Lorca, 1927: 29.



Por lo que concierne a la tercera estampa, nos encontramos en ambos casos delante de la imagen de un exterior. Se ven dos arcos detrás de los cuales se yerguen unos árboles. En la parte derecha de los dos dibujos hay un surtidor del que sale agua (Fig. 19-20).

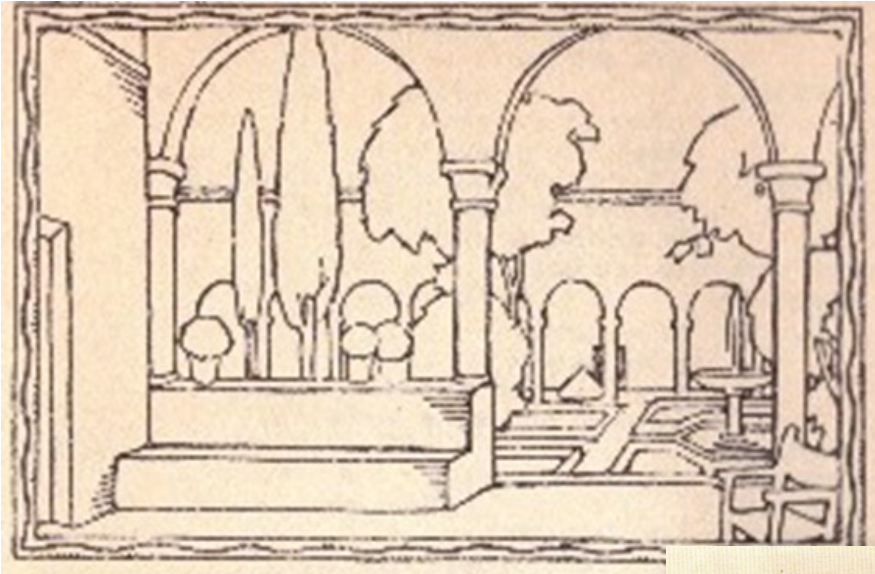


Fig. 19: García Lorca, 1927: 53.

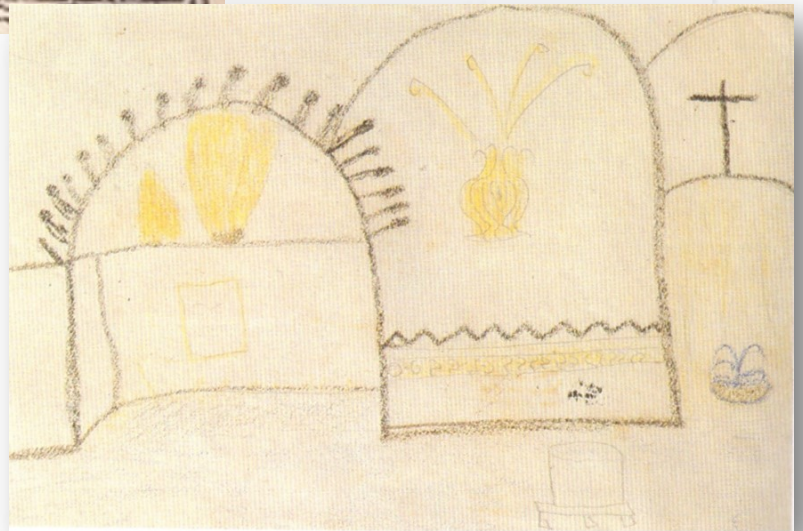


Fig. 20: [Estampa tercera: convento de Santa María Egipcíaca. 1927], 230 x 155 mm., "Lápiz y lápices de color sobre papel" (Hernández, 1998: 238)

Las imágenes del prólogo presentan mayores problemas y necesitan un análisis más detallado. La indicación escénica de Lorca especificaba el lugar, el desaparecido arco de las Cucharas, e insistía en el aspecto gráfico de la escena, que "estará encuadrada en un margen amarillento, como una vieja estampa [...]. Luz de luna" (García Lorca, 2001: 133). El arco de las Cucharas, llamado así porque era el lugar en el que en Granada se comerciaban cucharas de madera, conectaba Plaza de Bibarrambla con calle Mesones. En la época de Lorca, efectivamente, ya no existía: dos grabados publicados el 15 de enero de 1880 en *La ilustración española y americana* reproducen un incendio que a las tres de la madrugada del 31 de diciembre de 1879 se desató en La casa de los Miradores destruyendo por completo el arco ("También lo ha quedado [destruido *n.d.a.*] el Arco de las Cucharas, abierto después de la Reconquista para facilitar el acceso a la plaza de Bib Rambla por las calles que la avecinan"; *La Ilustración Española y Americana*, 1880: 27). Uno de estos grabados reproduce el escorzo de una calle con el arco de las Cucharas como punto de fuga, descentrado a la derecha (Fig. 21). La perspectiva concede

más espacio a los edificios de la izquierda (se reconocen el rótulo de una farmacia y otro edificio, contiguo al arco), mientras en la derecha se observa solo el pequeño esbozo de una construcción. Lorca, que no podía haber tenido experiencia directa de este arco, solo podía conocerlo a través de los recuerdos de quien lo había visto o, más fácilmente, de las imágenes que lo retrataban. En uno de los dibujos que publicó la redacción de *La Farsa*, *Niñas cantando el romance popular de Mariana Pineda* (Fig. 12), se distingue detrás de las niñas un lugar que nos puede sugerir cómo había concebido Lorca la zona para esta escena. Se entrevé, a la izquierda, un edificio apenas esbozado, con arco de entrada y algunas ventanas. En el fondo, a la derecha, hay una estructura que parece un puente, dispuesto sobre tres arcadas (de una cuarta se vislumbra sólo una pequeña parte). La escena está iluminada por una pequeña luna.

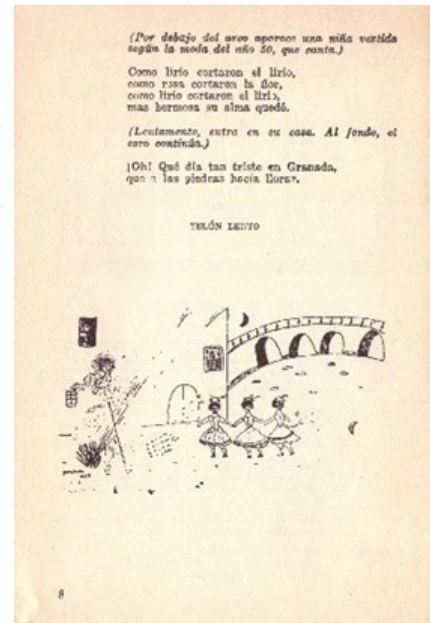


Fig. 12

Fig. 21: *La Ilustración Española y Americana*, 15 de enero de 1880, año XXIV, n. II, p. 27.

Sin embargo, además de este esbozo de arco, entre los documentos conservados en la Fundación Federico García Lorca existe también un boceto que podría remitir exactamente al sujeto de la estampa que se acaba de citar, la que representa el incendio de 1879 del arco de las Cucharas. Es un dibujo a tinta, en blanco y negro; Mario Hernández, que lo titula *Casa con arco y luna*, plantea la hipótesis de que corresponda al periodo 1933-1936 y de que pueda haber sido creado por Lorca para la escenografía de una obra desconocida (Hernández, 1998: 238). Es una imagen estilizada en la que, a pesar de la aparente ausencia de perspectiva, encontramos

precisamente los objetos principales presentes en la estampa del siglo XIX, el edificio de la izquierda – con el cual comparte una puerta, una ventana y un rosón de forma circular – y el arco, que tienen aproximadamente la misma colocación y las mismas proporciones del original (Fig. 22-23).

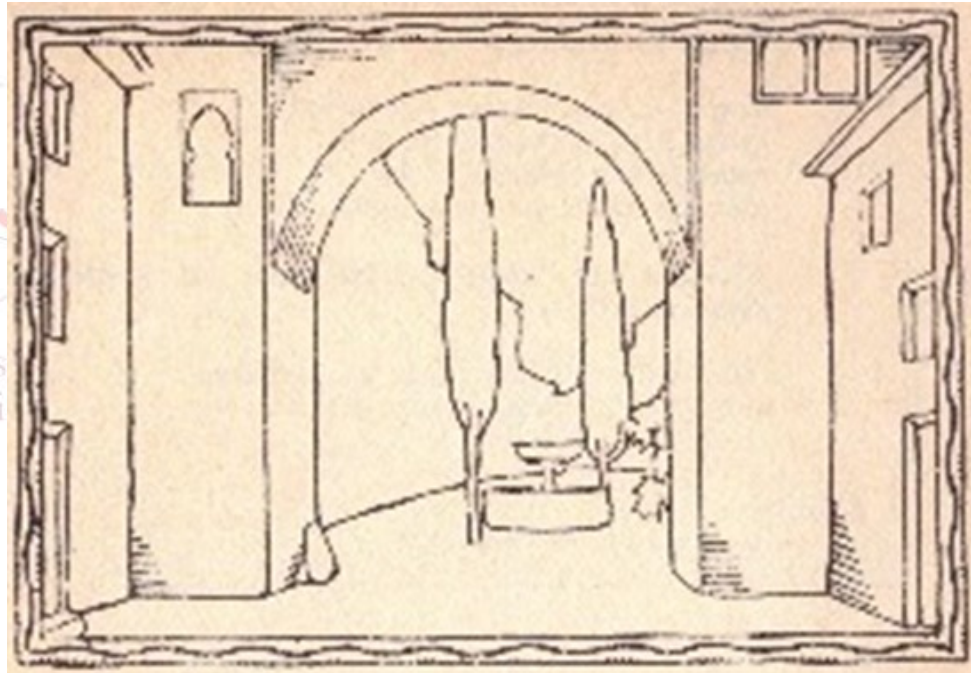


Fig. 22: García Lorca, 1927: 7.

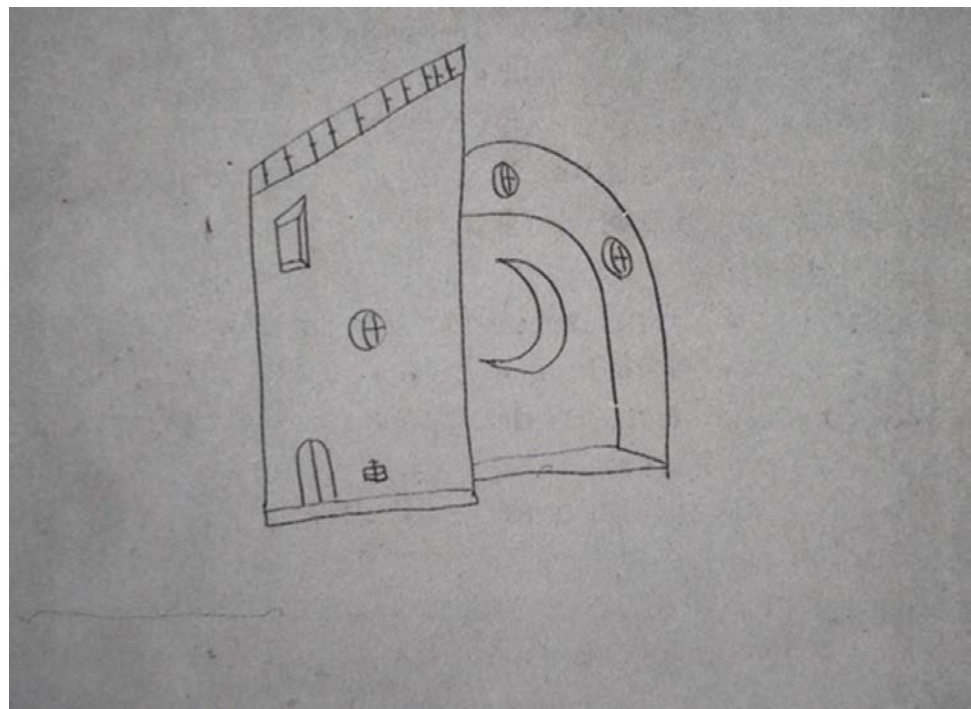


Fig. 23: [Casa con arco y luna, ca. 1933-1936], 160 x 220 mm., "¿Apunte de decorado para una obra desconocida? / Tinta sobre papel" (Hernández, 1998: 238).

Además, la diferencia existente entre este arco y el dibujado por Dalí para el decorado del estreno en la ciudad condal, confirmaría la hipótesis de que Lorca no creó este dibujo para el decorado o, mejor dicho, para ayudar a Dalí con su decorado (ya que no tiene nada que ver con el Corral del carbón o con el arco de Elvira, a los que se parece su arco) sino que

probablemente nació con otro fin, como corroboran las analogías que presenta este dibujo con el de la edición de *La Prensa*.

Si estas suposiciones correspondiesen a la verdad de los hechos, Lorca habría imaginado su obra enriqueciéndola en todas sus partes –junto a los dibujos publicados por *La Farsa* también el prólogo y las tres estampas– con unos dibujos que simularían las características de los grabados, casi como queriendo reproducir cuatro pliegos de cordel, en los que las imágenes servirían para ayudar a aquella parte del público poco hábil con las palabras a darle una forma gráfica al lugar que acogía la escena.

Las analogías entre los diferentes dibujos y la coincidencia de las fechas nos empuja a suponer que estos cuatro dibujos (el del arco –del que habría que anticipar la fecha de creación a 1927 respecto a cuanto supuesto por Hernández– y los que reproducen los lugares de las tres estampas), aun admitiendo que pudieron servir a Dalí para realizar su decorado, fueron pensados y creados por Lorca sobre todo como imágenes que destinar a su edición impresa, a la que probablemente no pudo dedicar las atenciones debidas a causa del estreno de Barcelona, de las sucesivas vacaciones catalanas con Dalí y de las quejas de su familia que quería que volviese a Granada para lo que quedaba del verano. El dibujante de la redacción de *La Farsa* tenía que conocer muy de cerca estos dibujos cuando realizó las ilustraciones que hoy podemos ver en la primera edición de *Mariana Pineda*, visto que los reproduce casi exactamente, pero con un estilo burgués y lindante con lo cursi.

Por último, existe un retrato de Mariana Pineda perteneciente hoy a la colección de Martínez Nadal, firmado por Lorca y fechado otra vez en 1927, que podría corresponder a la imagen que Lorca quería para su cubierta (Fig. 24). La heroína está retratada en el salón, o sea, en la ambientación de la segunda estampa

de la obra. Aparecen algunos elementos típicos de la iconografía lorquiana para *Mariana Pineda* ya presentes en los primeros dibujos de 1923 y en el diseño de la segunda estampa de 1927, como el espejo, la consola, el telón, el silloncito. En la cubierta de la edición de 1927 se ve una damita que no se parece ni a los dos retratos de Mariana Pineda de Lorca (el de 1923 en la carta



Fig. 24: *Mariana Pineda*. [Madrid] 1927, "Tinta en hoja de guarda" (Hernández, 1998: 193).

a Fernández Almagro y el de 1927) ni a las imágenes de la época de la heroína granadina. Lleva un sombrero desconocido en los retratos de Mariana y, en lugar de la icónica bandera, en la mano luce coqueta un gracioso abanico (Fig. 25).



Fig. 25. Portada de *Mariana Pineda* (García Lorca, 1927).

Creemos, pues, que Lorca, a principios de agosto de 1927, tuvo que ponerse de acuerdo con la redacción de *La Farsa*, por carta o personalmente, durante su brevísimo pasaje por Madrid a inicios del mes. En dicha ocasión, Lorca anunció el tipo de dibujos que pretendía publicar en su edición y que les iba a enviar por correo, según el modelo de los grabados que aparecen en los pliegos de cordel. Nos lleva a afirmar el hecho de que, hacia el veinte de agosto, la maquetación del libro preveía ya un espacio para estos dibujos. Probablemente, la redacción no apreció los dibujos de Lorca y los sustituyó con otras imágenes que, aunque inspiradas en las de Lorca, las normalizaron dándoles un aspecto más realístico. Tal vez, estas últimas imágenes tomaron el lugar de las que Lorca mandaría a mediados de agosto. El material que Lorca había enviado por correo a la redacción de *La Farsa*, por lo tanto, no se perdió, como defiende Maurer (1987: 73; Hernández, 1998: 216), sino que fue considerado por la redacción no publicable, aunque el dibujador de *La Farsa* lo tomó en cuenta para crear sus propios diseños; después, en un segundo momento, muy probablemente dicho material fue devuelto a Lorca, ya que hoy está conservado entre los papeles del autor.

Apoyaría esta sugestiva hipótesis un pasaje de una carta que Lorca escribió el 25 de agosto a Sebastià Gasch, justo en los días en que se estaba realizando el intercambio epistolar con la redacción de *La Farsa*:

Recibí su carta que me causó una gran alegría y agradezco en el alma sus elogios a mis dibujos que me han animado a seguir haciéndolos. Ahora pongo toda mi alma y toda mi tinta china en hacerlos y tengo ya una hermosa colección de la que estoy contento. Estoy alegre con mis dibujos y crea que vivo al hacerlos momentos de una intensidad y de una pureza que no me da el poema. Quisiera que usted los viese. Estoy tentado de enviárselos para que me los devuelva y reproduzcan alguno en su revista, pues estos que hago no son coloreados y de fácil reproducción. Ya le diré, si me animo a enviarlos, cuáles son los destinados a *Litoral*. Crea usted, Sebastián, que en Madrid no hay nadie con la sensibilidad crítica y el entendimiento plástico de usted, y que hoy es la única persona de España que puede aquilatar mi línea y lo que yo quiero expresar. (García Lorca, 1997: 513)

Lorca y Gasch se habían conocido en Barcelona durante la preparación del estreno de *Mariana Pineda*; Gasch se había preocupado de acompañar a Lorca por la ciudad y presentarlo a otros artistas, ya que Dalí, que además por entonces hacía la mili, dedicaba el tiempo libre que le quedaba a los decorados de la obra (Gibson, 2003, vol. I: 233). Un día, estando en el Oro del Rhin, una cafetería de Barcelona, Lorca le enseñó al nuevo amigo sus dibujos, y este se quedó encantado, tanto que le organizó una exposición en las Galerías Dalmau. Del 25 de junio al 2 de julio Lorca expuso en la prestigiosa galería barcelonesa veinticuatro dibujos, consiguiendo vender cuatro de ellos (Gibson, 2003, vol. I: 237-238; García Lorca, 1997: 491n.). La exposición se cerró en concomitancia con la sexta y última reposición barcelonense de la *Mariana Pineda*, justo antes de las vacaciones.

La amargura con la que Lorca se refiere al ambiente madrileño, incapaz de apreciar su arte pictórico, aludiría, así pues, al rechazo de sus dibujos sobre *Mariana Pineda*, descartados por La Farsa para dejar espacio a imágenes estereotipadas y banales. Sin embargo, para concluir, si nuestra suposición fuese cierta, gracias a estas imágenes hoy es posible ver exactamente cómo Lorca concibió su *Mariana*, si no sobre el tablado, por lo menos en su mente y en las páginas de un libro cuyos editores no tuvieron el coraje de respetar los deseos de su autor.

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Bibliografía

- GARCÍA LORCA, Federico (1927) *Mariana Pineda. Romance popular en tres estampas*, Madrid, La Farsa.
- (1997) *Epistolario completo*, ed. A. Anderson y C. Maurers, Madrid, Cátedra.
- (2001) *Mariana Pineda*, ed. L. Martínez Cuitiño, Madrid, Cátedra.
- GIBSON, Ian (2003) *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca. 1898-1936*, s.l., ABC, 2 vols.
- HERNÁNDEZ, Mario (1998) *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, Granada, Editorial Comares, Fundación Federico García Lorca.
- La Ilustración Española y Americana*, 15 de enero de 1880, año XXIV, n. II, p. 27.
- MAURER, Christopher (1987) "De la correspondencia de García Lorca: datos inéditos sobre la transmisión de su obra", *Boletín de la Fundación García Lorca*, n. 1, pp. 58-86.
- RODRIGO, Antonina (1988) *Margarita Xirgu*, Madrid, Aguilar.
- (2004) *Mariana de Pineda*, Madrid, La esfera de los libros.

