

## Federico García Lorca: sus negros y quemados como símbolos de represión

Ana Isabel Ballesteros Dorado

<https://orcid.org/0000-0001-8244-5326>

*Universidad CEU San Pablo*

ballesteros@ceu.es

### RESUMEN

El color negro, en el conjunto de los estudios sobre Federico García Lorca, se ha estudiado generalmente como elemento visual dentro de la gama cromática del poeta, y, en su sentido figurado, asociado a la noche, la muerte, el luto, el duelo o el mal, con escasas variantes. En el presente trabajo, se explora cómo ese color adquiere un matiz significativo diferente, cuya base se encuentra ya en sus primeros libros. Su identificación y vínculo con lo “quemado” permite añadir una clave para comprender mejor las obras vanguardistas de este autor.

*Palabras clave:* Federico García Lorca, simbolismo, cromatismo literario, color negro

Federico García Lorca: Blackness and Burnt Imagery as Symbols of Repression

### ABSTRACT

The color black, within the extensive body of studies on Federico García Lorca, has typically been analyzed as a visual element in the poet's palette and in its figurative sense associated with night, death, mourning, grief, or



<https://doi.org/10.18800/lexis.202501.015>

e-ISSN 2223-3768

evil, with few variations. This paper undertakes a thorough examination of how this color acquires a different significant nuance, one whose foundation can already be found in his early works. Recognizing this nuance and its connections with what is “burnt” provides an additional key to better understanding the avant-garde works of this author

*Keywords:* Federico García Lorca, symbolism, literary chromaticism, black color

## 1. INTRODUCCIÓN. EL COLOR NEGRO EN LOS ESTUDIOS LORQUIANOS

Se cuenta con numerosos acercamientos al sentido del color en la obra lorquiana y del negro entre ellos. Sin pretender agotar su nómina, sí deben mencionarse algunos de los más relevantes. Según Gregorio Prieto, Federico se manifestaba como excelente pintor en sus versos (no así en sus dibujos, por falta de técnica): aludía a los colores incluso pleonácticamente y sobre todo cuando hallaba utilidad poética. Diferenció el negro como color negativo, asociado a la pena, el duelo y el delito. Esencialmente, Prieto constató que cada color en Lorca adquiere personalidad propia, y cualquier influencia de corrientes estéticas quedó subsumida en su genio (Prieto s/f: 7-16).

Por su parte, Díaz-Plaja, en su repaso por algunos temas y libros del granadino, se fijó en los colores más frecuentes en *Romancero gitano*, sin hallar en el negro una interpretación disímil de la convencional: sumó a su paleta “el oscuro, el moreno y el pardo”, que, en conjunto, constitúan el veinticinco por ciento de la gama ([1948] 1973: 119-120). Supo distinguir también una “tercera etapa” en la producción lorquiana, cuando el negro se convirtió en “todas las voces de la rebeldía social” ([1948] 1973: 177), idea compartida generalmente.

Concha Zardoya demostró, en su catálogo de técnicas metafóricas de Lorca, que las imágenes intervalentes y plurivalentes constituían el fenómeno metafórico más constante en su poesía (1954: 297-311), lo cual concuerda con las estéticas creacionista y ultraísta, que

propugnaban un tipo de imagen “multipétala” (Borges 1921: 468), partiendo de la propuesta de Huidobro en su “Arte poética”: “que el verso sea como una llave / que abra mil puertas” (véase Videla 1963: 25-27, 101-106). Zardoya vio multiplicarse los ejemplos de metáforas sinestésicas y cromáticas, si bien, dado el carácter de su trabajo, examinó escasamente sus significados. En lo referente al color negro, insistió en el simbolismo convencional asociado a la muerte o a presagios negativos, aunque no dejó de recoger usos poco interpretables más allá de lo meramente visual, como la divisa “verde y negra” de unos toros, los versos como las hojas negras en tierras blancas o la noche como negra estatua (1954: 318-321). Otros fragmentos con la presencia del negro pueblan su artículo para acabar concluyendo sobre lo indefinible o impreciso de numerosas metáforas, cuyo sentido no se apresaba racionalmente.

Lara Pozuelo estudió el color negro en su escrutinio de adjetivos en la poesía del granadino previa a la experiencia americana, distinguiendo entre su propiedad, accidentalidad, subjetividad, rareza o topicalidad, en busca de su función. Al negro alcanzaba la importancia hallada en el adjetivo de color, que lograba desligarse de su subsidiariedad respecto al sustantivo, aunque el carácter fundamentalmente cuantitativo y organizador de su trabajo se resistía a un examen exhaustivo de cada color. Así, asoció el negro con lo fúnebre, la tragedia, los malos presagios, con el solo matiz de la impotencia o la esterilidad en “La soltera en misa” (1973: 173, 175-178, 191).

La evolución del cromatismo lorquiano aludida por Díaz-Plaja la recalcaron, entre otros, Ángel del Río (1952: 154). Hernández Valcárcel (1978) contabilizó, en un balance comparativo de colores, las apariciones de cada uno en la poesía lorquiana, incluido el negro, si bien antes de publicarse las obras completas que reunían las composiciones dispersas e inéditas. En el recorrido por las sensaciones visuales, auditivas, táctiles, gustativas y olfativas, esta investigadora probó que el blanco y el negro eran los colores más abundantes en el conjunto de la poesía lorquiana, aunque el negro no ocupara nunca la primera posición y solo la segunda en *Libro de poemas*. Con aquél acentuaba la oscuridad nocturna o algún

concepto tormentoso o romántico en este libro. Pese a dominar la noche en *Poema del cante jondo*, le aventajaba en menciones el blanco nuevamente, y en *Canciones y Primeras canciones* también el verde y el gris. Prevalecía con el blanco en contraste, algo adecuado para imágenes de aguafuerte, en *Poeta en Nueva York* y todavía en *Diván de Tamarit*. En todo el proceso, el color negro se mantenía como símbolo de luto y muerte o como mero calificativo, con independencia de la técnica empleada, inclusive cuando se insinuaba en objetos o animales, como el charol, el carbón, la tinta o el azabache en *Romancero gitano*.

Guerrero Ruiz y Dean-Thacker también demostraron que el negro, junto con el blanco, era el color más frecuente (1998: 26, 59, 77). Examinaron una evolución del cromatismo paralela a las fases en que con frecuencia se ha encasillado la obra del poeta, hasta suponer una ruptura radical, también en cuanto a ciertos colores, pero sin alcanzar al negro, cuyo sentido negativo de muerte vieron constante, cuando no lo estimaron parte de un juego cromático, como en otros estudios previos que citaron (1998: 39, 51, 53, 80, 89-90, 117-121), aunque en algunos contextos no especificaron su sentido (1998: 35-37, 55, 84, 144, 145). Sí desarrollaron más que Díaz-Plaja el “alegato social” de *Poeta en Nueva York* a favor de los negros, equiparables a los gitanos, pero sin enlazar la tonalidad de la piel directamente con el color (1998: 103-107).

Tampoco se advierte en otras exploraciones, como la de Arango ([1995] 1998: 281), quien procuró una recopilación de los símbolos lorquianos para luego atribuirles fundamentalmente valores de la tradición literaria o universal aprovechando también propuestas junguianas y, en el capítulo de los colores, de la intrahistoria del pueblo andaluz ([1995] 1998: 281, 293). Reconoció una simbología diferente en *Poeta en Nueva York* ([1995] 1998: 341-408), como se expondrá en el último apartado de este artículo, pero respecto al negro sus conclusiones coinciden con las de Díaz-Plaja, Guerrero Ruiz y Dean-Thacker, entre otros.

La aproximación de Edwards al teatro lorquiano esclarece las bases de construcción de cada pieza y numerosos elementos que

saltan de una a otra. Sus perspicaces comentarios, algunos centrados en el color y asumidos por otros investigadores posteriormente, no conllevan una interpretación del color negro diferente de la convencional (confróntese con 1980: 48, 55, 69, 71, 77, 87, 109, 112-113, 116, 135, 267). Aunque en algún caso menciona la opresión, no acaba de explanar el sentido simbólico en la línea propuesta aquí (véase 1980: 135-139, 144, 250-251).

Morris, en su inteligente capítulo dedicado al cromatismo en *Bodas de sangre*, concluyó reconociendo la ambivalencia de los colores y la dificultad de atribuirles un sentido unívoco, pero no explicó el color negro en un sentido diferente del habitual (1980: 43-57). En su acercamiento a *La casa de Bernarda Alba*, relacionó distintas escenas dramáticas con otras pictóricas, sin que se desprenda una visión del negro diferente, como tampoco su comprensión de los pasajes en que resalta tal color (1988: 79-100).

Anderson, en su aproximación a *Yerma*, no prestó atención al color negro, ausente en la obra, aunque sí captó la complejidad del sentido de encierro en la “carne prisionera” de la protagonista y la connotación del calor como el ardor del anhelo “burning of longing” (2003: 74-75, 100), útil por contigüidad con nuestro propósito, como se podrá comprobar.

Bonaddio procuró llegar al Lorca hombre y creador a través de su poesía, entendió cada libro como una fase en su biografía y en su quehacer, lo que trajo como recompensa ampliar el enfoque de la exégesis. En cuanto al negro como color, se mantuvo en las líneas tradicionales, aunque, respecto a la raza negra, coincidió con interpretaciones anteriores en verla como emblema de la alienación provocada por la modernidad (2010: 39-41, 66-68, 138-160).

El ensayo de Emilio Peral Vega recuperó la paridad entre lo negro y lo oscuro de Díaz-Plaja para desarrollarla como símbolo de la atracción homosexual y en contraste con el color blanco, este como representación de la pureza y aquel de lo manchado (2015, 2021). Esta idea la recoge el, por otra parte, muy distinto y prometedor trabajo de Boyd, quien reserva para *La casa de Bernarda Alba*, en términos cromáticos, un exhaustivo examen de las diferentes funcionalidades

del blanco, frente al cual el negro supone, igual que los demás colores, una mancha amenazante y un contraste. La antítesis entre la ropa de luto y el vestido negro de moaré que la abuela no quiere dar a sus nietas parte del matiz brillante del tejido tornasolado que hace aguas, aspecto realista dentro de la obra, pero no le invita a mayor profundización (2022: 17-32). El ennegrecimiento de la Novia en *Bodas de sangre*, en el capítulo destinado al color corporal —muy centrado en las tonalidades del blanco— lo explana citando las metáforas del fuego y de la quemadura con que el personaje expresa la fuerza de su dolor, pero sin acabar de conectar tales imágenes con el color negro, como es el propósito de este artículo, ni descubrir un sentido diferente del siempre visto en el negro de su vestido de boda y del manto con que se cubre al final (2022: 49-50). Otros son los colores a los que presta mayor atención en el resto de las obras lorquianas. También ella reconoce ciertas resistencias a interpretaciones unívocas y subraya la mera transposición realista y visual, no simbólica, del negro en ocasiones, como respecto a los colores del aleluya (verde el papel, negra la letra) o como forma de caracterización emocional de un personaje (2022: 96, 100-101), según había observado anteriormente Edwards (1980: 55).

López de Castro coincide con la tesis que pretende probarse aquí, cuando afirma, a propósito del caballo del “Romance de la pena negra”, que “Este caballo negro puede considerarse como el eros frustrado, la vida negada” (1990: 178), o cuando atisba que el color negro es, más que una falta, una saturación (1990: 179).

No obstante, muchas veces el mayor obstáculo para identificar el o los significados de un símbolo lorquiano radica en su contacto e incluso su fusión con otras imágenes de sentidos crípticos (Zardoya 1954: 310, 326). En particular, en las obras vanguardistas de Lorca, cada símbolo aparece unido en una densa red de imágenes, algunos de cuyos sentidos no se han desentrañado aún. Además, el sentido muchas veces se esfuma cuando se aísla un símbolo. Por eso, un análisis específico de lo negro y lo quemado en *Poeta en Nueva York*, *El público*, *Así que pasen cinco años* o *Comedia sin título* requiere sendos trabajos monográficos. Aquí solo se examinarán

algunas muestras en contextos simples en que el engarce con otros símbolos resulta mínimamente problemático, como primeras pruebas de la efectividad de este sentido en ellos. Lo reducido del espacio asignado impide también un estudio adecuado del contraste con el color blanco y de cómo este último va absorbiendo el valor simbólico de la muerte, asuntos ya muy tratados por los especialistas, algunos de los cuales acaban de citarse.

Así, este trabajo solo se propone marcar una línea de estudio, señalar un matiz significativo del color negro, el de ser resultado de la represión y, por extensión, la represión misma. Asimismo, descubrir sus raíces lógicas como símbolo personal, identificar su aparición desde el primer libro y su equivalencia con la imagen de lo “quemado”.

No se niega la identificación del color negro con el sentido generalmente atribuido, pero se verá cómo se sugiere en determinados contextos este otro sentido, a veces superpuesto al anterior. Reconocerlo puede facilitar una mejor comprensión de determinados pasajes en las obras lorquianas más complejas.

Por otra parte, el matiz significativo expuesto en este artículo no relaciona el negro, como Díaz-Plaja o como Peral Vega, con lo oscuro, moreno o pardo.

## 2. EL COLOR NEGRO Y LO QUEMADO COMO SÍMBOLOS EQUIVALENTES DE LA REPRESIÓN

### 2.1. La lógica del símbolo

La asociación entre el color negro y la represión parece perfilarse en “El niño mudo”, poema incluido en *Canciones*, datado de 1921-1924, publicado en 1927 (García Posada 1996: 908-909):

El niño busca su voz.  
 (La tenía el rey de los grillos). [...]  
 (La voz cautiva, a lo lejos  
 se ponía un traje de grillo) (García Lorca 1996a: 395-396).

La incapacidad para expresarse por medio de la voz se hila con el secuestro sufrido por una figura imaginaria representada con un término polisémico: grillete e insecto. La del niño es una voz reprimida, subyugada, que se viste de negro o bien se pone una argolla, como un prisionero.

El negro queda también ligado al encierro en una metáfora de índole similar a la aposicional, con el término real (o aparentemente real “niño”) y el imaginario (“caracol”) separados por puntos en lugar de por comas, en “Balada del caracol negro”, de 1922 (García Posada 1996: 900):

Caracoles negros. [...]  
 Niño mi chico  
 ¿dónde estás? [...]  
 esperas que yo te saque  
 tu alma del silencio.  
 Caracoles grandes,  
 caracoles negros (García Lorca 1996a: 265-266).

Desde pronto, pues, al sentido convencional se superpone otro relacionado con la represión o la reclusión emocional, hasta desfigurar o incluso anular el de la muerte, aunque no el del sufrimiento. Su presencia se hará cada vez más diáfana. Así, en la suite “Perspectiva”:

Dentro de mis ojos  
 se abre el canto hermético  
 de las simientes que  
 no florecieron. [...]  
 les duelen sus perfumes  
 enclaustrados por siempre. [...]  
 Ramas negras y grandes (García Lorca 1996a: 272-273).

Lo hermético (estrofa repetida al final), lo enclaustrado y lo negro conectan por equivalencia: la sinonimia de los dos primeros adjetivos tiñe el sentido del color negro.

En cuanto a la equiparación entre el color negro y lo “quemado”, aparece ya en un poema de 1920, “Campo”, sin negar su valor como pintura de “paisaje policromo”, dada por Hernández Valcárcel (1978: 199). Si se transfiere al poema la técnica simbolista juanramoniana, tan influyente en Lorca, el paraje, como muchos del poeta de Moguer, puede proyectar contenidos emocionales:

Y son negros carbones  
los rastrojos, quemados (García Lorca 1996a: 146).

Ese negro de los carbones ofrece, por primera vez en la obra lorquiana, una sencilla explicación del sentido en cuanto consecuencia de la combustión. Las imágenes guardan la misma raíz lógica: quemarse, sin poder evitarlo y sin ponerle remedio, a menudo se presenta como imagen plástica de represión. Cuanto quema el fuego queda negro, y de ahí que ese color pase a simbolizar el resultado de la represión o, por contigüidad, metonimia o desplazamiento calificativo, la represión misma.

Véase una composición de “Poesía varia”, fechada el 8 de abril de 1920 (García Posada 1996: 971). Su semántica se asemeja a la idea expresada por Leonardo, cuando confiesa que su empeño por no ver a la Novia solo sirvió “para echarme fuego encima” (García Lorca 1996b: 438):

¡Ay, yo soñaba cuando niño  
dar muchos besos, muchos besos,  
pero las horas van pasando  
y en vez de lluvia dejan fuego (García Lorca 1996a: 653, énfasis propio).

El verbo “quemarse” se lee también en los escritos no literarios del poeta. En una carta a Ángel del Río, afirmó estar ahogándose “en esta niebla y esta tranquilidad que hacen surgir mis recuerdos de una manera que me queman” (1997: 1132). Se trata de una metáfora lexicalizada no exclusiva de su familia, pero empleada por esta (García Lorca [1980] 1998: 49-50; García Lorca 2002: 45), en el

sentido de verse obligado a aguantar algo hasta la exasperación. Con el mismo sentido de irritarle a uno por dentro algo sin poder remediarlo, existe en español la expresión “ponerle algo a uno negro”, “me pone negro”.

En el soneto “Adán” de *Primeras canciones*, fechado el 1 de diciembre de 1929 (García Posada 1996: 969), Lorca apunta a la represión con la disociación de “Adanes”: uno quiere satisfacer sus impulsos y otro los contiene. Con independencia del sentido total del soneto, cabe subrayar el “irse quemando” del niño en el último verso, ensamblado con esa contención:

Pero otro Adán oscuro está soñando  
neutra luna de piedra sin semilla  
donde el niño de luz se irá quemando (García Lorca 1996a: 186<sup>1</sup>).

Los poemas dedicados al Martirio de Santa Olalla (García Lorca 1996a: 446-448), más allá de la gradación de colores comentada por los especialistas (véase, por ejemplo, Díaz-Plaja [1948] 1973: 142-145; Lara Pozuelo 1973: 116-120; Hernández Valcárcel 1978: 240-241; Guerrero Ruiz y Dean Thacker 1998: 91-92), adquieren relieve desde esta perspectiva: a la joven mártir, primero mutilada y golpeada, se le aplicaron antorchas en las heridas y murió abrasada (Gil 2000). El poema, escrito en 1926 (García Posada 1996: 916), muestra el intento de reprimir las creencias de la joven quemándola: “Mil arbolillos de sangre / le cubren toda la espalda / y oponen húmedos troncos / al bisturí de las llamas”. Ya fallecida, Lorca se refiere con una metáfora de complemento preposicional al color negro en que ha quedado su cuerpo, “su desnudo de carbón / tizna los aires helados” y con un desplazamiento calificativo o bien con una descripción de efecto visual, al humo de la combustión: “Una custodia reluce / sobre los cielos quemados” (García Lorca 1996a:

---

<sup>1</sup> Poema publicado tres veces en vida del autor con ligeras variantes. Con el título “Adam” y el consiguiente cambio de nombre a lo largo del soneto, García Posada vuelve a ofrecerlo en el conjunto de *Sonetos* (García Lorca 1996a: 637).

447-448). Cabe preguntarse por qué el poeta eligió este martirio entre todos los de la tradición cristiana. De aplicarse el esquema simbolista de composición de los primeros libros lorquianos, podría constituir una imagen plástica del resultado de la represión que, desde luego, aquí acaba en muerte.

Lorca proyectó las Odas en 1924, aunque las terminara al volver de América. En la “Oda al Santísimo Sacramento del Altar”, el negro del pájaro negado (García Lorca 1996a: 463) se contagia del sentido de la negación que puede entenderse como forma de represión. El color queda mucho más claro como epíteto del toro: “responda negro toro de límites maduros” (García Lorca 1996a: 467). En la misma oda, en una imagen a la manera de metáfora de complemento preposicional, “el negro de la llama” (García Lorca 1996: 465), con que concluye la estrofa, quedan unidos el color y aquello que provoca la consunción y, con ella, ennegrece. Además, dentro del conjunto sintagmático “orbe claro de muertos y hormiguero de vivos / con el hombre de nieves y el negro de la llama”, parece establecerse una correspondencia entre ese hormiguero de vivos, que insinúa el color negro de las hormigas, y el negro de la llama. Así que ese negro ya no se relaciona con la muerte, sino con la vida en determinada forma.

En definitiva, lo quemado y el negro parecen conformar un dúo en la simbología lorquiana. La asociación entre ambos se extiende hacia otros términos con alguna semejanza conceptual.

El examen de las muestras ofrecidas por el propio autor como imágenes de uso trasladado en sus obras dramáticas de apariencia más realista facilita la comprensión y, sobre todo, la consistencia del símbolo. Se revela, gracias a esta identificación, que Lorca se atiene a la exigencia ultraísta (véase, Borges 1921: 468) de eliminar cualquier elemento de transición, no funcional, sin relieve en el esquema y trazado dramático, así como a la de reunir en una sola imagen varios sentidos. Si algunas de las imágenes lorquianas se acercan al solipsismo simbolista, los personajes de sus obras más famosas lo descubren en diversas intervenciones. Así, al final de *Bodas de sangre*, la Novia se servirá de las imágenes objeto de este apartado

para justificarse ante su suegra por haber abandonado a su marido en mitad de la boda y haberse fugado con Leonardo, en un texto muy comentado, pero no respecto al detalle señalado aquí:

¡Porque yo me fui con el otro, me fui! (*Con angustia*.) Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera [...] el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego (García Lorca 1996b: 472, énfasis propio).

Isabel García Lorca ha dejado constancia de un recuerdo que podría haber influido en su hermano: una hija de Frasquita Alba, de nombre Martirio, igual que el personaje de *La casa de Bernarda Alba* y, como esta, enamorada del marido de su hermana (novio en la obra), sufría unas fiebres tales que “tostaba” las camisas (2002: 71-72): un calor interno como este con el que intenta disculparse la Novia, equiparable al que Leonardo experimenta y que le hace gritar con una conjunción copulativa fácilmente convertible en conjunción consecutiva por contigüidad: “Callar y quemarse es el castigo más grande que nos podemos echar encima” (García Lorca 1996b: 438, énfasis propio). Quemarse y tener que callar es amordazar una pasión. Leonardo reconoce haber intentado someter su atracción hacia la Novia y lo repetirá tras huir juntos: “Porque yo quise olvidar / y puse un muro de piedra [en sentido figurado, pues viven muy lejos el uno del otro] / entre tu casa y la mía. / [...] y cuando te vi de lejos / me eché en los ojos arena” (García Lorca 1996b: 463), pero eso acarreó hacerse más daño (echarse fuego encima), “Con alfileres de plata” y, como consecuencia, “mi sangre se puso negra” (García Lorca 1996b: 463). Así, lo negro de la sangre se predica metafóricamente de la consunción interna efecto de la represión.

Mientras la criada peina a la Novia para la boda, esta alude a la imposibilidad de conseguir un alivio del calor como una forma de represión a través de la literalidad del calor percibido donde vive. El fragmento, aparentemente anodino por realista, adquiere relevancia semiótica al correlacionar con esas otras imágenes:

NOVIA: No se puede estar ahí dentro del calor.

CRIADA: En estas tierras no refresca ni al amanecer. [...]

NOVIA: Mi madre [...] se consumió aquí. Como nos consumimos todas. Echan fuego las paredes (García Lorca 1996b: 434).

Así, puede entenderse el fuego como metáfora de la pasión en el sentido convencional y, asimismo, lo que quema, pero el proceso de “quemarse” hasta el final, estar o quedar “quemado”, implica consumirse como consecuencia de no aliviar el calor interno, por encierro e inhibición.

A estas pruebas se añaden, como complementos, otros intercambios comunicativos sobre la temperatura, solo aparentemente fáticos y prescindibles, pues apuntan a este significado personal por conexión cotextual:

MADRE: ¿Has visto qué día de calor?

VECINA: Iban negros los chiquillos... (García Lorca 1996b: 421, énfasis propio).

Así, se prefigura en estas intervenciones de la segunda escena de la obra una equiparación entre el negro y lo quemado por el calor soportado, que va a recorrerla entera. La imagen, además, guarda una correspondencia realista: el calor del sol no solo broncea, sino que tuesta hasta la negrura, como sabe cualquiera que visite Almería y ciertas zonas de Granada en verano.

El color negro aparece también en la nana que la suegra y la mujer cantan al hijo de Leonardo en el segundo cuadro:

SUEGRA: Nana, niño, nana  
del caballo grande  
que no quiso el agua.  
El agua era negra  
dentro de las ramas (García Lorca 1996b: 421-422).

El caballo se identifica con su poseedor Leonardo (véase, por ejemplo, Doménech [2008] 2012: 95-97), con sus impulsos o su

pasión (Edwards 1980: 69, 141). La tradición crítica reconoce que esta nana sirve para presentar al protagonista y resumir su historia con la Novia, aunque debe esperarse a que avance la trama para percibir la analogía. Una vez reconocida la vinculación del caballo con Leonardo, las ramas con partes del cuerpo humano, según la metáfora de la Novia, “Estas manos, que son tuyas / pero que al verte quisieran / quebrar las ramas azules / y el susurro de tus venas” (García Lorca 1996b: 462-463, énfasis propio), y el negro con la represión, el que “el agua era negra / dentro de las ramas” enlaza con la confesión citada de Leonardo: “mi sangre se puso negra” (García Lorca 1996b: 463).

En cuanto al color del vestido de la Madre en *Bodas de sangre* (García Lorca 1996b: 428), fácilmente identificable con el luto, suma a tal sentido convencional, sin negarlo, este otro al que se dedica el presente artículo: pese a su constante recordar a sus muertos, vive reprimida. Particularmente, silencia su aversión hacia la Novia y durante la boda se ve obligada a soportar la presencia de los Félix: “Me aguento, pero no perdono” (García Lorca 1996b: 443), “Tengo en mi pecho un grito siempre puesto de pie a quien [sic] tengo que castigar y meter entre los mantos. Pero se llevan a los muertos y hay que callar” (García Lorca 1996b: 446).

Igualmente, conforme con las costumbres rurales españolas apreciables en numerosos retratos de la época, la Novia se casa de negro: “*Lleva un traje negro mil novecientos*” (García Lorca 1996b: 442), pero también ese color se corresponde bien con el resultado que la sofocada pasión por Leonardo le ha provocado.

En el desenlace, la Novia, con la misma ropa, se presenta también con un manto negro en la casa de la Madre (García Lorca 1996b: 471): el público puede identificarlo como símbolo convencional o, como propone Boyd, con connotaciones de algo manchado y viscoso (2022: 47-48), pero también como una señal de que el intento fallido por refrenar la pasión hacia Leonardo finalmente desemboca en una mayor represión y esta, de por vida.

Sin embargo, queda en la incertidumbre la conexión entre el color negro del traje de pana que, según la acotación, lleva el Novio en la

pedida (García Lorca 1996b: 428) y este sentido que viene comentándose, pues parece solo un señalamiento costumbrista o bien indicar ese mismo luto y represión en que sigue viviendo con su madre.

Lorca no especificó, en cambio, el color del traje con que se casa el Novio, pero sí que, para extrañeza de la novia, ha elegido unos zapatos de tono inesperado:

NOVIA: ¿Por qué te pusiste esos zapatos?

NOVIO: Son más alegres que los negros (García Lorca 1996b: 442),

sin que se concrete el color, pero la mención supone un subrayado y quizás insinuar en el Novio lo contrario de estar reprimido o haber cesado en la represión a que le sometía la Madre.

Debe anotarse que, en *Yerma*, pese a sufrir la protagonista una suerte de reclusión por parte de su marido, por la insistencia de este en que no salga de su casa, no aparece el color negro asociado a tal idea, quizás porque Yerma no acaba de doblegarse y sigue saliendo cuando le parece, aunque replique a su marido que “vivo sumisa a ti. Lo que sufro lo guardo pegado a mis carnes” (García Lorca 1996b: 503).

En cambio, sí aparece la imagen de la quemadura. En el acto segundo, cuando Yerma lleva de comer a su marido al campo y se encuentra de regreso con Víctor, le pregunta lo siguiente:

YERMA. (*Lo mira. Pausa.*) ¿Qué tienes aquí? (*Señala la cara.*) [...] Aquí... en la mejilla. Como una quemadura.

VÍCTOR: No es nada. [...] Debe ser el sol...

YERMA: Quizá... (*Pausa. El silencio se acentúa y sin el menor gesto comienza una lucha entre los dos personajes* (García Lorca 1996b: 493).

A lo largo de la obra, se sugiere que entre ambos jóvenes existe una mutua atracción ahogada por las circunstancias, no reconocida, ni manifestada expresamente por ninguno de ellos. Esta quemadura podría verse como la señal de haberla reprimido Víctor.

Más adelante, las lavanderas se sirven de la metáfora lexicalizada del infierno y del fuego para referirse al ambiente en la casa de Yerma tras empezar a vivir el matrimonio con dos hermanas de Juan: “Cada hora que transcurre aumenta el infierno en aquella casa. [...] cuando más relumbra la vivienda, más arde por dentro” (García Lorca 1996b: 497). Esta referencia se corresponde escasamente con un sentido lexicalizado: adquiere mejor ajuste significativo ese “arder” referido a la vivencia de la protagonista en su casa, quien se siente recluida por carecer de hijos, según explicitará “como soñando” tras su discusión con Juan, “Ay qué dolor de carne prisionera / me está clavando avispas en la nuca” (García Lorca 1996b: 505) y luego en su diálogo con Dolores y las vecinas: “Yo pienso que tengo sed y no tengo libertad” (García Lorca 1996b: 512).

Tampoco en *Doña Rosita la soltera*, que Lorca decía haber escrito para descansar un poco de *Bodas de sangre* y de *Yerma* (Gibson [2016] 2018: 617), se menciona apenas el color negro, pero sí la quemadura. En la obra se distingue con claridad entre el fuego y el quemarse, asociados, como tradicionalmente, a la pasión, y la quemadura, como resultado de haber contenido aquella. A través del *leit motiv* de la *rosa declinata*, la *rosa mutabilis* de la que Lorca había oído hablar en 1924 (Gibson [2016] 2018: 236), se resume esquemáticamente el recorrido vital de la protagonista: “Cuando se abre en la mañana, / roja como sangre está. / El rocío no la toca / porque se teme quemar” (García Lorca 1996b: 532). El primo de Rosita se expresa en el mismo lenguaje amoroso antes de separarse de ella: “el agua me ha de prestar / nardos de espuma y sosiego / para contener mi fuego / cuando me vaya a quemar” (García Lorca 1996b: 541). Años después, ya solterona, Rosita entona la canción nuevamente con una variación no puesta al azar, sino como profundización en su pasión desgraciada:

Abierta estaba la rosa  
con la luz de la mañana;  
tan roja de sangre tierna  
que el rocío se alejaba;

tan caliente sobre el tallo,  
que la brisa se quemaba (García Lorca 1996b: 538).

Rosita se extraña de que recuerden a su novio con una cicatriz en el labio, que para ella era una quemadura, un poquito rosada (García Lorca 1996b: 557), en correspondencia con su certeza de ser amada hasta la consunción por haber de esperar... o como proyección de su propia vivencia en su primo.

El negro se recupera en el color de los vestidos impuestos a las muchachas en *La casa de Bernarda Alba*. Una vez más, el sentido oculto de la represión en que viven las mujeres de la obra se superpone al convencional por el luto obligado tras morir el padre de cuatro de ellas y el padrastro de la mayor. No parece mera coincidencia que, en el desenlace, las acotaciones indiquen cómo se cubren las enaguas con sendos mantos negros no todos los personajes femeninos, sino solo la represora Bernarda y la reprimida Martirio, quien procura impedir a Adela encontrarse con Pepe (García Lorca 1996b: 628, 632).

Como en *Bodas de sangre*, se subraya lo insopportable de la temperatura: “Hace años no he conocido calor igual” (García Lorca 1996b: 588), calor que Martirio en principio dice no sentir (García Lorca 1996b: 590), para luego confesar cómo le pesa igual que a las demás hermanas y aun le sienta peor que a ellas (García Lorca 1996b: 603, 610).

No obstante, al llegar los segadores, Poncia habla de ellos como de “árboles quemados, muy alegres”, y Amelia se asombra de que no parezca importarles el calor y sieguen entre llamaradas (García Lorca 1996b: 609-610). El contraste comparativo no deja de presentar interés: podría estar advirtiéndose de la posibilidad de vivir con alegría a pesar de haberse quemado, como le ocurría a Víctor en *Yerma*.

Ciertamente, como se ha señalado en *Bodas de sangre*, ese sentido polivalente del negro como señal de luto y como efecto de la represión se matiza en el cuerpo de la obra, pues la abuela afirma disponer de un vestido “negro de moaré” que no quiere donar a sus

nietas, pues ninguna de ellas va a casarse (García Lorca 1996a: 600). Ese traje muy bien podía servir para una boda por su brillantez, frente a los vestidos que llevan las muchachas, como ha señalado Boyd (2022: 32) y conforme se ha visto en *Bodas de sangre*, solo que entonces la mención parece exclusivamente de índole costumbrista. En cualquier caso, parece que, en este contexto, se resalta el destello de la tela y que este se antepone al color, de manera que adquiere un matiz de sentido diferente, contrario al de la represión o bien alivio de la represión sufrida, perfectamente paralelo al hecho de que todas las hermanas anhelan casarse para salir de la opresión materna.

Tampoco contribuye a una identificación unívoca de sentido del color negro la alusión al cuadro bordado de cañamazo que representa un “negro luchando con un león”, y que, según Magdalena, les gustaba de niñas a las hermanas (García Lorca 1996b: 596). No obstante, cabe atribuir el sentido aquí analizado, y entender entonces que las niñas proyectaban en ese negro su propio estado de opresión, se identificaban con él en su lucha permanente con una fuerza superior a ellas.

En cambio, la mención de los “ojos negros”, como motivo de atracción erótica a través de un refrán “Más vale onza en el arca que ojos negros en la cara” invocado por Angustias (García Lorca 1996b: 602), dispara el sentido en otra dirección distinta.

Gracias a todos estos ejemplos, conforme se anunció más arriba, cabe entender que la que puede juzgarse trilogía compuesta por *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba* constituye un conjunto con suficientes elementos tradicionales como para no desconcertar a los profanos y con suficientes símbolos de doble valencia, convencional y personal del acervo lorquiano, aclarados por sus respectivos contextos, como para servir de claves en la interpretación de otras obras más crípticas y, quizás también, para reconocer uno de sus posibles sentidos en contextos de sentido dudoso en su poesía anterior a 1928.

## 2.2. Posible aplicación del negro como símbolo de represión en ciertos contextos de significado incierto de la poesía lorquiana anterior a 1928

Este apartado tiene por objetivo aplicar por vía de ensayo el sentido del negro como represión a los contextos poemáticos en que se vuelve dudosa la identificación del negro con la muerte. Uno de ellos se muestra en *Canciones*, pues las capas negras se abren a la ambigüedad:

Detrás de las inmóviles vidrieras  
las muchachas juegan con sus risas.  
(En los pianos vacíos  
arañas titiriteras).  
Las muchachas hablan con sus novios [...]  
Los galanes replican haciendo  
alas y flores con sus capas negras (García Lorca 1996a: 384)<sup>2</sup>.

El color, desde luego, se presenta cercado de sugerencias de muerte a través de lo inmóvil, el vacío o las arañas, pero se contraponen las risas de las muchachas y las alas y flores, de connotaciones más positivas y, así, puede abrirse al sentido de la contención durante el noviazgo. El misterio del sentido pervive y apenas se anuncia, de todos modos, conforme con la práctica habitual del impresionismo.

Cabe asentir con Prieto y con Boyd en la visualidad pictórica de muchas construcciones lorquianas y no buscar significados añadidos, pese a que la presencia de adjetivos, justamente por redundantes, son subrayados como signos especiales, provocadores para el lector, obligado a reflexionar, ya en lo críptico o en lo personal de su sentido, ya en lo que puedan contener de misterioso o sugerente, según las técnicas, respectivamente, de simbolistas y de impresionistas, influencias ambas recibidas por Lorca.

---

<sup>2</sup> Sigo las *Obras completas* de Lorca preparadas por Miguel García Posada (1996 y 1997), por tratarse del compendio más cercano a una edición crítica, en su cotejo y estudio de las variantes y de su respectiva fechación.

Por eso, ofrecen sumo interés ciertas alusiones al negro en composiciones datadas entre 1921 y 1927 que llegan a resultar insólitas, como en la dedicada al cumpleaños de una niña, Rosa García Ascot: acompaña a la rosa y a la vinca “un lirio negro”, variedad infrecuente en la lírica y menos en semejante contexto, lirio “en el viento”; más adelante, “En la espalda del río / largos ritmos, negras hojas”. Ni ese lirio negro, ni esas hojas enlazan palmariamente con ninguno de los sentidos convencionales, sino con lo leve y semioculto: “El lirio, / la sonrisa velada / y la mano / delgada” (García Lorca 1996a: 473).

Xuxtaponer esta composición a la de “La soltera en misa”, de las *Canciones*, puede arrojar cierta luz. El negro se predica de una muchacha a la que el poeta llama “Virginia”, en alusión, quizás, a su doncellez. También aquí domina la vaguedad e imprecisión, “Da los negros melones de tus pechos / al rumor de la misa” (García Lorca 1996a: 391), pues no se explica si se trata de un calificativo o de un símbolo. Si se traslada el posible sentido de la represión, como respecto a las capas, a una muchacha casadera con ansia de matrimonio, la pieza encaja bien. Además, si, de forma análoga, se proyecta al poema dedicado al cumpleaños de la niña antes citado, esa sonrisa velada, esa mano delgada y el negro de su lirio y de las hojas podrían vincularse con una suerte de auto represión infantil.

El lector se cuestiona también por qué son negros quienes disparan flechas a Amnón (García Lorca 1996a: 454), y, si procura acomodar el sentido aquí explorado, halla que la intención de matarlo puede “ennegrecerlos”, en un desplazamiento calificativo, o por transmitirse a ellos el furor ¿engrenecedor? de Absalón, frustrado, obligado a contener su indignación cuando el rey David renuncia a castigar la violación perpetrada por Amnón a la hermana de ambos Thamar.

Igualmente, cabe preguntarse por las posibilidades de este sentido en la atribución del color negro al joven que lleva “el agua de los mares” mezclada con su sangre (García Lorca 1996a: 147), en una balada de corte tradicional medieval, como en el cuadro del negro luchando con el león de *La casa de Bernarda Alba*.

Misterio también emite el color negro de los ojos, reiterado en distintos poemas, explícito o no. El sentido atractivo recordado más arriba, a propósito del refrán dicho por Angustias, manifiesta ambivalencia, como ocurre con los “ojos de toro”, del poema “La soltera en misa” pues, ante la ausencia de un destinatario explícito, no se sabe si la miran a ella o si son los suyos propios.

También misterioso, perturbador e inquietante, pero no negativo, ni mortuorio, es el color de los ojos en el madrigal de las *Suites*, en que se establece un paralelismo sintáctico entre dos estrofas sustentadas en un símil, con una simetría de contenido no revelado, aunque quepa entender que las palabras del destinatario van abriéndose paso, ampliando su influjo en el yo poético, del mismo modo que la mirada de este va extendiéndose sobre la carne de aquél:

Como las ondas concéntricas  
sobre el agua,  
así en mi corazón  
tus palabras. [...]  
Como fuentes abiertas  
frente a la tarde,  
así mis ojos negros  
sobre tu carne (García Lorca 1996a: 258).

Dado el color de los ojos de Federico García Lorca, podría tratarse de un simple calificativo asignado al yo poético, cuando no de la imagen lexicalizada de atractivo físico y, también, desde luego, una insinuación del ansia contenida, reprimida, por extenderse el yo poético por la carne del tú.

También se alude al negror de la mirada en “Suite de los espejos”:

Cristo  
tenía un espejo  
en cada mano.  
Multiplicaba  
su propio espectro.  
Proyectaba su corazón

en las miradas  
negras.

¡Creo! (García Lorca 1996a: 191).

Con frecuencia se recuerda la simbología religiosa de Lorca (por ejemplo, Correa 1956: 41-48, Ramos-Gil 1967: 259-265) y la influencia de su madre en esta materia (Gibson [2016] 2018: 36). Este poema puede estar inspirado en una imagen real de Cristo, quizás repetida en los espejos de una sala —según Isabel García Lorca, a Federico le encantaban los espejos (2002: 83), tema bastante estudiado (véase, por ejemplo, Hernández Valcárcel 1978: 227-230; Arango [1995] 1998: 328)— o bien repetida en unas manos que se transforman, poéticamente, en “espejos” del dolor infinito del Crucificado, prolongado por los siglos. La exclamación con que concluye el poema parece una forma de identificación del yo poético, connotada también por las “miradas negras”, si bien, de nuevo, queda en la ambigüedad si son las del propio Jesús, humillado y difunto, o las de quienes quedan negras, al reflejarse aquel en las pupilas. Tampoco aquí resulta unívoca e inequívoca la interpretación, ni, por tanto, cabe verterla en otros contextos semejantes.

El color negro en su vertiente de algo atractivo se encuentra a lo largo de toda la producción lorquiana: el pelo negro de la mujer evocada en “Elegía”, aunque “va siendo de plata” (García Lorca 1996a: 89) y no se explicita el polo positivo o negativo de tal atribución, ha resultado siempre atractivo para los hombres de diferentes culturas. También idea positiva connota el lograr “Atar al tiempo / con un cable de noche negra” (García Lorca 1996a: 162), por parecer algo deseado.

Sea cual sea el simbolismo del color negro, nunca se borra la carga de misterio que transmite su presencia en ciertos poemas, particularmente en aquellos en que la suma de varias imágenes crípticas se desliza hacia lo sobrecogedor.

En los años de composición de las *Suites*, que Lorca dio por acabadas en 1928 (García Posada 1996: 894), bajo la influencia de Dalí avanzaba hacia una renovación inspirada en las vanguardias,

particularmente en el surrealismo. Por entonces, el color negro se tornasola más decididamente, y crece el solipsismo simbolista o bien onírico. Por ejemplo, en el poema en prosa “Degollación del Bautista”: “Al fin vencieron los negros. Pero la gente tenía la convicción de que ganarían los rojos” (García Lorca 1996a: 503). Aun así, todos, junto con el Bautista, gritan igual y vence el rojo en la degollación del Bautista, una degollación que no se sabe si lo es en sentido literal pero que parece contradecir la victoria anunciada de los indeterminados negros de identidad indefinida.

### 2.3. Muestras de ensamblaje del negro asociado a la idea de represión en obras de complejidad vanguardista

Una vez identificado el sentido aquí propuesto, cabe adoptarlo como falsilla para obras más crípticas. Como se anunció, los límites de espacio impiden centrarse sino en unos pocos ejemplos en que quepa aislar el símbolo, y prometer futuros exámenes exhaustivos de la funcionalidad en estas obras.

Es opinión común que *Poeta en Nueva York* denuncia las injusticias sociales de la ciudad y, entre ellas, las cometidas contra la raza esclavizada en siglos anteriores. Así, Arango, en su análisis de símbolos, entendió en poemas como “Los negros” la exposición por parte de Lorca de su “sufrimiento, miseria y opresión”, la “antítesis entre el deseo y la libertad del negro y las fuerzas represivas”, como antes había hecho con los gitanos ([1995] 1998: 344, 345, 360-362, 365, 392), su alienación y humillación, su prisión “en un traje de conserje” (García Lorca 1996a: 519), aunque sin calibrar el sentido, de fácil identificación, entre el color negro, en sí mismo, aparte de como raza, y la represión. Por el contrario, Arango mantuvo su visión del negro como asociado también a la muerte en este libro ([1995] 1998: 347). De aplicar la perspectiva adoptada en este trabajo, se colegiría que Lorca descubrió en la realidad de los negros neoyorkinos una imagen física coincidente con un símbolo personal en que verter novedosamente contenidos existentes ya en su producción.

El símbolo de la quemadura o de lo quemado también aparece en este libro, y el propio yo poético se encarga de desconectarlo de la muerte, para enlazarlo tangencialmente con el sufrimiento del encierro, aunque el negro del raso mantenga un sentido ambiguo:

Todos comprenden el dolor que se relaciona con la muerte  
pero el verdadero dolor [...]  
que mantiene despiertas las cosas  
es una pequeña quemadura infinita [...]  
donde los peces cristalizados agonizaban dentro de los  
troncos [...],  
dientes que callarán aislados por el raso negro (García Lorca 1996a: 534).

En otro poema, se relaciona con el cáncer: “En la casa donde hay un cáncer / [...] / brilla por muchos años el fulgor de la quemadura” (García Lorca 1996a: 541) y, más adelante, se atribuirá a los caballos, en un fragmento que admite la interpretación de quemadura como efecto de la represión, aunque requiere redondear el sentido con los ya muy analizados por la tradición crítica, referentes a la luna y al agua:

Se supo el momento preciso de la salvación de nuestra vida  
porque la luna lavó con agua  
las quemaduras de los caballos (García Lorca 1996a: 560).

El “coche de agua negra” en que el yo poético planifica ir a Santiago podría tal vez relacionarse con el “agua negra” de *Bodas de sangre* (García Lorca 1996a: 572), pero este ejemplo, como el resto de los que pueblan el libro, también merece una mejor aproximación en el cuerpo del poema en que se inserta.

Entre otros contextos con presencia del color negro que exigen una atención más detallada por la red de símbolos en que se encuentran implicados, cabe señalar cómo en *El público*, el Hombre 2º ruega a Gonzalo que no le haga pasar por el biombo, de donde salen las auténticas identidades, y cuando el Director le empuja allí, por

el otro extremo aparece una Mujer con pantalones de pijama negro (García Lorca 1996b: 286-287), lo que podría entenderse como la parte femenina reprimida del personaje, y no tanto muerta.

En cuanto al único caballo negro, frente a los otros blancos en confrontación, desde luego puede verse como el polo negativo del pesimismo, según ha estudiado Edwards (1980: 76-78, 87), pero también como imagen de represión, que aconseja a Julieta retirarse, irse a su sitio y que nadie pase a través de ella (García Lorca 1996b: 302-304). Igualmente, los bastones negros que ostentan los caballos blancos podrían referirse a su circunstancia de oprimidos, pues, pese a sus intentos, finalmente no logran su propósito erótico con Julieta.

En *Así que pasen cinco años*, varias imágenes del color negro, el calor y la quema encajan con la interpretación desarrollada en este artículo: de manera paralela a como Rosita espera a su novio, en esta obra el Joven, “quemado por el amor que crece cada día” (García Lorca 1996b: 348) durante cinco años aguardando a su novia, se ve obligado a reprimir la pasión hasta que ella vuelva de su viaje, y se queja del calor continuamente, pese a aceptar la situación:

JOVEN: Las seis y con demasiado calor (García Lorca 1996b: 333).

JOVEN: Hombre solo. Hombre serio. ¡Y con este calor! (García Lorca 1996b: 337).

Además, aboga por las cosas “vivas, ardiendo en su sangre” de modo muy similar a como lo expresaba Adela —“A mí me gusta ver correr lleno de lumbre lo que está quieto y quieto años enteros” (1996b: 624)— y se siente “en carne viva. Todo hacia dentro una quemadura” (García Lorca 1996b: I, 334). Su amigo, quien, frente a la actitud del Joven, se muestra más partidario de no esperar y aprovechar la vida según viene, entona una canción con “la llamita de San Juan” (García Lorca 1996b: 337) y, en una analogía plástica, luego pide abrir la ventana, para aliviar un poco el calor (García Lorca 1996b: 339). Ambos personajes y el Viejo se ocultan tras un biombo precisamente negro (1996b: 340).

El Viejo se da aire con un abanico negro, color que podría asociarse tanto con el pasado muerto en el que insiste, como con los cinco años de represión amorosa expectante del Joven. Cuando la Novia rompa el compromiso y devuelva sus regalos al Joven, excepto dos abanicos por haberse roto, el Joven dice preferirlo así, pues “hacen ahora mismo un aire que me quema la piel” (García Lorca 1996b: 362), de modo semejante a como Lorca decía quemarle los recuerdos en Eden, según se mencionó más arriba.

Será la Novia la encargada de asociar el negro y el fuego en una imagen que, sin embargo, no transmite emociones negativas, sino atracción o deseo consciente llevado al extremo. Remite a una frase que la Madre dice a la Vecina en *Bodas de sangre*, sobre el negro de los chiquillos, ya citada: la criada indica la conveniencia de cerrar los balcones para que el aire no le queme el cutis, y ella en cambio manifiesta su deseo de ponerse “negra. Más negra que un muchacho” (García Lorca 1996b: 357), “Soy yo la que se quiere quemar en otro fuego” (García Lorca 1996b: 361). Esa negrura, por tanto, no se presenta como efecto de la represión, sino que se relaciona con la idea de exponerse al aire, pese a las consecuencias que pueda sufrir. Este ejemplo, como otros, exigen una exploración más rigurosa relativa al color de la piel y la posible evolución de su simbolismo en las obras lorquianas vanguardistas.

Por su parte, la muchacha vestida de negro con túnica griega, que desea ver a su novio en el fondo del mar, pero se asusta cuando pretenden facilitárselo (García Lorca 1996b: 370-375), parece apuntar a un contenido explicativo de la actitud del Joven a través de un personaje diferente, una actitud que él modifica, aunque tarde, como queda aludido cuando le pide al criado que cambie las cintas negras a sus zapatos de charol (García Lorca 1996b: 388-389).

### 3. CONCLUSIONES

El simbolismo del color negro y de lo “quemado”, tal y como se ha analizado en este artículo, ilumina el sentido de diversos pasajes lorquianos desde una nueva perspectiva. La mayor parte de los

ejemplos aportados en este artículo han sido estudiados por los expertos en Lorca, pero sin identificar el matiz que ha intentado probarse aquí, presente ya en poemas de 1920 y mantenido a lo largo de toda su producción.

Ahora bien, los resultados arrojados demuestran que Lorca no fue del todo sistemático en la atribución simbólica: la presencia del sentido de represión no niega, sino que se superpone o se yuxtapone, según los casos, al sentido convencional. A ambos sentidos, además, se suman otros en las mismas obras, en los que exclusivamente cabe advertir formas de metáforas lexicalizadas o una función adjetival calificativa, en un sentido denotativo.

La revisión de este sentido del negro y de lo quemado como represión no se da por finalizada: debe verificarse de modo exhaustivo, particularmente en los contextos en que se une con otros símbolos solipsistas, como asimismo profundizar en los sentidos del color de la piel humana negra. En estas páginas solo se abre un camino de interpretación que ha probado ya su efectividad en parte.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANGO, Manuel Antonio  
[1995] 1998 *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Fundamentos.
- ANDERSON, Andrew  
2003        *García Lorca. Yerma*. Valencia: Grant and Cutler LDT.
- BONADDIO, Federico  
2010        *Federico García Lorca: the Poetics of Self-Consciousness*. Woodbridge: Tamesis.
- BORGES, Jorge Luis  
1921        “Ultraísmo”. *Nosotros*. 151, 468.
- BOYD, Jade  
2022        *The Experience of Colour in Lorca’s Theater*. Cambridge: Legenda.

- CORREA, Gustavo  
1956 “El simbolismo religioso en la poesía de Federico García Lorca”. *Hispania*. 39, 1, 41-48.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo  
[1948] 1973 *Federico García Lorca*. Madrid: Espasa Calpe Gredos.
- DOMÉNECH, Ricardo  
[2008] 2012 *García Lorca y la tragedia española*. Madrid: Fundamentos.
- EDWARDS, Gwynne  
1980 *Lorca: The Theater Beneath The Sand*. London: Marion Boyards.
- GARCÍA LORCA, Federico  
1996a *Obras completas. I. Poesía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GARCÍA LORCA, Federico  
1996b *Obras completas. II. Teatro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GARCÍA LORCA, Federico  
1997 *Obras completas. III. Prosa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GARCÍA LORCA, Francisco  
[1980] 1998 *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza tres.
- GARCÍA LORCA, Isabel  
2002 *Recuerdos míos*. Barcelona: Tusquets editores.
- GARCÍA POSADA, Miguel  
1996 “Introducción, prólogo y notas”. En *Obras completas*. I. 9-52, 849-989.
- GIBSON, Ian  
[2016] 2018 *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*. Barcelona: Penguin Random House.
- GIL, Juan  
2000 “La pasión de Santa Eulalia”. *Habis*. 31, 403-416.
- GUERRERO RUIZ, Pedro; DEAN- THACKER, Verónica  
1998 *Federico García Lorca. El color de la poesía*. Murcia: Universidad de Murcia.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, María del Carmen  
1978 *La expresión sensorial en cinco poetas del 27*. Madrid: Editum.

- LARA POZUELO, Antonio  
1973      *El adjetivo en la lírica de Federico García Lorca*. Barcelona:  
Ariel.
- LÓPEZ DE CASTRO, Armando  
1990      “La aventura poética de Federico García Lorca”. *Boletín de la  
Biblioteca Menéndez Pelayo*. 66, 167-212.
- MORRIS, Cyril Brian  
1980      *Bodas de sangre*. London: Grant and Cutler LTD.
- MORRIS, Cyril Brian  
1988      *La casa de Bernarda Alba*. London: Grant and Cutler LTD.
- PERAL VEGA, Emilio  
2015      *Pierrot/Lorca: White Carnival of Black Desire*. Granada:  
Támesis.
- PERAL VEGA, Emilio  
2021      *Pierrot/Lorca: Carnaval blanco del deseo oscuro*. Madrid:  
Escolar y Mayo Editores, S.L.
- PRIETO, Gregorio  
s/f (c1944?) *Lorca as a painter*. London: De La More Press (Alexander  
Moring Ltd.).
- RAMOS-GIL, Carlos  
1967      *Claves líricas de García Lorca: ensayos sobre la expresión y los  
climas lorquianos*. Madrid: Aguilar.
- RÍO, Ángel del  
1952      *Vida y obras de Federico García Lorca*. Zaragoza: Heraldo de  
Aragón.
- VIDELA, Gloria  
1963      *El ultraísmo*. Madrid: Gredos. <<https://archive.org/details/elultraismo0000glor/page/n5/mode/2up>>.
- ZARDOYA, Concha  
1954      “La técnica metafórica de Federico García Lorca”. *Revista  
Hispánica Moderna*. 4, 295-326.