

“ESTE NIÑO SABIO Y RETORCIDO” (NIÑOS DEL TEATRO LORQUIANO)

Elena Madrigal*

Rafael Martínez Nadal apunta que El Niño de *La Zapatera prodigiosa*, “una de las creaciones más entrañables, más de carne y hueso [...] no reaparecerá más en el teatro de Lórca”.¹ En efecto, ese Niño no vuelve a hacer acto de presencia, pero en obras como *El amor de Don Perlúmpín* y *Belisa en su jardín*, *El público* y *Así que pasen cinco años* hay otros Niños. En este acercamiento a la dramaturgia de Lorca me gustaría proponer un hilo unificador para todos ellos, que parta del Niño, personaje coprotagonico en *La Zapatera*, y llegue a esos otros Niños, personajes periféricos que, propongo, tienen una función de contrapunto al tema general de las obras donde se insertan.² Primero, quiero rastrear al Niño, alma afín a la Zapatera, ajena al juego de imposturas; luego al Duende, espectador y charlista en una obra donde

todos los personajes son agentes de la tragedia de don Perlúmpín; más adelante al Niño, personaje sin desdoblamiento en la madeja de transformaciones que es *El público*; finalmente, al Niño trasgresor de la linealidad del ciclo vida-muerte en *Así que pasen cinco años*, pieza sobre el tiempo donde, paradójicamente, simboliza el término de la existencia.

Comienzo con El Niño de *La Zapatera*. R. Martínez Nadal atinadamente lo ubica al lado de la protagonista desde el comienzo de la obra, donde comparten la tarea de crear la atmósfera apropiada. El crítico también señala que corresponde al Niño enterarla de las buenas y malas noticias.³ Al abundar en su relación, notamos que los dos dialogan para enterar al espectador (o al lector) de los sucesos del vecindario, pequeña comunidad externa, y de los asuntos personales de *La Zapatera*, para revelar detalles de su vida interior. Tal vez lo más importante a destacar en este intercambio es el factor común que permite tal nivel de empatía y entendimiento: la fantasía.

Por el lado del Niño, su caracterización tan “real” hace atribuirle, sin titubeos, la capacidad imaginativa de cualquier chico “de verdad”. Por el lado de la Zapatera, la fantasía motiva su conducta e ilusiones. En el inicio de la obra se plantea una relación común y corriente entre una mujer adulta y un niño. Pero llegado el momento en que El Niño debe ponerse serio

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

1 “El niño en el teatro y en la poesía de Federico García Lorca”, en Ricardo Doménech, editor, *La casa de Bernarda Alba* y *el teatro de García Lorca*, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 43-44 (en adelante “El niño en el teatro y la poesía”).

2 Por razones de extensión no abundo, sólo menciono que la figura del Niño se ha prestado a interesantes estudios, como el que lo ve a partir de los poemas neoyorquinos y el surrealismo español o el que lo considera una sublimación del deseo de fecundidad, insatisfecho a causa de la homosexualidad de Lorca (respectivamente, véanse James Valender, “Altolaguirre y Lorca: el niño y el desnudo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 42, 1994, pp. 99-114 y Beth Wellington, *Reflections on Lorca's private mythology. “Once five years pass” and the rural plays*, Peter Lang, New York, 1993, p. 127).

3 *Ibid.*, p. 44.

para comunicarle a La Zapatera lo que la gente dice, aparece una mariposa,⁴ insecto que pone de manifiesto la unión a nivel de la fantasía que liga a los dos personajes.

El momento supremo de comunión se da durante la canción del Niño. Para el chiquillo, es la oportunidad de dar rienda suelta a su imaginación para encantar a una mariposa.⁵ Para La Zapatera, la canción⁶ es lugar e instante mágico donde deja de intentar acomodar la realidad a su fantasía, porque “ella lucha siempre, lucha con la realidad que la cerca, y lucha con la fantasía cuando ésta se hace realidad visible”.⁷

Como dice Francisco García Lorca, el amor es la arena donde se enfrentan la fantasía y la realidad, y al Niño corresponde ser el receptor de la ternura, el cierre del “círculo de amores de la protagonista”.⁸ El amor se revela desde los primeros acercamientos, donde La Zapatera besa y abraza al Niño y le dice frases como “¡Hijo mío! ¡Prenda mía!”⁹ o cuando el Niño la llama “Zapaterita” y entiende que el cariño que le prodiga proviene de su soledad y su maternidad imposible.¹⁰

Aunque Zapatera y Niño comparten cariño y capacidad para fantasear, El Niño, paradójicamente, o le hace enfrentar la realidad o se distancia de la credulidad de su amiga. En la Escena 13, del Acto I, cuando le comunica que su marido se ha ido para siempre, ella se niega a aceptar los hechos y El Niño se mantiene firme:

4 De manera parecida a la que La Mariposa de *El maleficio* irrumpe la cotidianidad de la comunidad curiana y desencadena su imaginación.

5 Así también, con su poesía, Curianito el Nene intenta enamorar a la Mariposa de *El maleficio*.

6 Coincidentemente, en *Así que pasen cinco años* el lirismo se acentúa en los parlamentos del Niño y el Gato. Véase la p. 12, *infra*.

7 Federico García Lorca, Prólogo a *La Zapatera prodigiosa*, Alianza, Madrid, 1994, p. 48, en adelante *La zapatera*.

8 Además dice que “todos los personajes masculinos representan [...] la escala de la vida” y, en sus extremos, el Niño y don Mirlo comparten el amor inocuo de la Zapatera (*Federico y su mundo*, Alianza, Madrid, 1981, pp. 310-311).

9 *La zapatera*, p. 53. Lorca pone especial cuidado en la demostración constante de afecto entre La Zapatera y El Niño. Más adelante en la obra, en el pasaje donde los hombres se están matando a navajazos por causa de La Zapatera, ella finalmente sólo acierta a preguntar “¿Y el niño? ¿Dónde está el niño?” (*La zapatera*, Acto II, Escena 5a., p. 112).

10 *Ibid.*, pp. 52-53.

ZAPATERA ¡No es posible, no es posible! ¡Yo no lo creo!

NIÑO ¡Sí que es verdad! ¡No me regañes!

E incluso es capaz de percatarse de las consecuencias inmediatas de la negación de la realidad:

NIÑO ¡Que se te caen las horquillas!¹¹

La actitud más “objetiva” del Niño se anuncia graciosamente cuando asevera querer a su madre veinte arrobas y a La Zapatera “treinta y dos y media”¹² y se confirma en ciertos detalles ingenuos en la Escena 2a. del Acto II. Por ejemplo, El Niño sabe que las coplas a La Zapatera son “cosas muy indecentes” y por ello prefiere no repetir las¹³ y tiene muy claro que su amiga lo engaña cuando dice que alguna vez su marido tuvo jaca. Empero, nunca pierde su carácter de niño. Cuando La Zapatera amenaza con comprarse un arma, el Niño se contagia con su arrebato hasta el extremo de ofrecerle “el espadón grande de [su] abuelo, el que se fue a la guerra”.¹⁴

Las dos formas de percibir los sucesos, la “imparcial” y la infantil, se manifiestan también en su reacción ante la trampa del disfraz del Zapatero. Por una parte, El Niño se pregunta: “¿Dónde he oído yo hablar a este hombre?”¹⁵ y pregunta a La Zapatera: “¿No te parece el titiritero hablando a tu marido?”¹⁶ Por la otra, cuando El Niño exclama con un suspiro “¡Es verdad!”¹⁷ pareciera que el Zapatero lo ha convencido de que su oficio es contar historias (aunque también pudiera ser que El Niño, efectivamente, ha descubierto la verdadera identidad del hombre, pero decide seguir el juego, tal vez por no inquietar a La Zapatera).

A partir de este doble proceder es que El Niño actúa como contrapunto a los juegos o engaños que “convencen” a todos los demás personajes. El Niño

11 *Ibid.*, p. 80.

12 *Loc. cit.*

13 *Ibid.*, p. 92.

14 *Ibid.*, p. 96.

15 La acotación señala que “en toda la escena el Niño mirará con gran extrañeza al Zapatero” (*Ibid.*, Escena 4a., p. 102).

16 *Ibid.*, p. 107.

17 *Ibid.*, p. 110.

se mueve de manera tal que puede compartir la fantasía, ámbito natural de La Zapatera, a la vez que distanciarse y mirar lo que todos los demás personajes se niegan a ver: la necesidad de la impostura o de la evasión, de no ser uno mismo, para lograr la comunicación y el amor, a diferencia de los niños de carne y hueso, que “juegan a ser”, por el hecho mismo de jugar, consciente, libre y placenteramente.

En *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* no hay ningún personaje Niño, pero sí un par de Duendes. Su inclusión en este estudio podría justificarse de varias maneras: recurriendo a la acotación que indica que deben ser niños los actores que los encarnen, porque pueden evocar el cuento infantil, o bien admitiendo inicialmente que, como El Niño de *La Zapatera*, actúan en dos esferas y como contrapunto a una de las características esenciales de la obra.

Abundando en la tercera posibilidad, diremos que Los Duendes, extraños seres, en parte niños juguetones, en parte criaturas malintencionadas, representan un “dialectical play with the notions of light and darkness, knowledge and ignorance”.¹⁸ Por un lado, todavía conservan el ánimo del retozo del Niño “de carne y hueso” de *La Zapatera*, pero por el otro, se adentran en el universo de los personajes símbolos de *El público* y de *Así que pasen cinco años*. Por su carácter transitivo es que los incluyo.

Habría que ubicar a estos personajes en “lo oscurillo”, equivalente probable de la irrealidad, del símbolo, de la atemporalidad.¹⁹ Pero también habría que situarlos en la claridad de la conciencia de que el vaivén del ocultar y el desvelar es la vía para descubrir la identidad, siempre y cuando se posea el código de la imaginación. En esta doble postura —la de espectadores provenientes de otro mundo y la de charlistas conocedores de los más íntimos secretos de los personajes— es que se da el contrapunto a la usurpación de identidades, eje de la tragedia. Aún más,

18 Rupert C. Allen, *Psyche and symbol in the theater of Federico García Lorca. “Perlimplín”, “Yerma”, Blood wedding*, University of Texas Press, Austin and London, 1974, pp. 49-50.

19 Margarita Ucelay los llama “eternos [...] perversos e ingenios”, en su “Estudio de los personajes”, *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Rei, México, 1992, p. 195, en adelante *Don Perlimplín*.

aunque Los Duendes velen la escena de amor e infidelidad al público, dentro de la economía de la obra cubren y, simultáneamente, desvelan la proclividad ninfomaniaca de Belisa y la inexperiencia sexual de Perlimplín. Es decir, entre los protagonistas se seguirá ocultando el engaño, pero no ante el espectador, a pesar de la cortina.

El tono burlón y displicente con que se refieren a “las faltas ajenas” hace ver a Los Duendes como poseedores de un conocimiento ni siquiera imaginado por las “pobres gentes”:²⁰ que la comunicación no existe. Su omnipotencia también se manifiesta en su posibilidad para correr y descorrer la cortina a capricho, incluso en su capacidad para “tapar” una acción, adueñarse del foco escénico y dar así la sensación de estar presenciando dos representaciones simultáneas en lo que M. Ucelay llama una dislocación momentánea del tiempo y el espacio.²¹

El Duende 1o. dice conocer a Perlimplín “desde niño” y “bastante” a Belisa. Pero no transmite su saber a los protagonistas ni al “público”, a “toda la gente”, que tendrá que conformarse con haber oído sobre el engaño de Belisa por boca de otros,²² debido a la “eficaz y socialísima pantalla” de Los Duendes que impidió verlo.

El eje de esta obra está constituido por la noción de que el amor o la comunicación son meros juegos de adopción del ser que el “Otro” imagina o desea. Si es que realmente se llega a conocer el deseo del “Otro”, prerrequisito para satisfacerlo, tal vez sea necesario llegar hasta la muerte para complacerlo enteramente, como sucedió a don Perlimplín. Al contrario de lo que sucede al protagonista, Los Duendes fungen como jueces omnipotentes, concedores de las motivaciones, fantasías y deseos de los otros, pero no se subyugan ante ellos porque no les interesa decir nada al “Otro” y mucho menos amarlo. Observadores y conversadores, figuras de contrapunto,

20 *Don Perlimplín*, p. 266.

21 Agrega que “en este juego de liberación, de distorsión de normas, podríamos prever un anticipo de las futuras comedias imposibles”, en su “Estudio de los personajes”, *Don Perlimplín*, p. 199.

22 El Duende 2o. comenta al 1o.: “compadrillo: que no es lo mismo decir ‘yo he visto’ que ‘se dice’” (*ibid.*, p. 267).

distanciados, miran y ríen ante la inutilidad de los esfuerzos del resto de los personajes por ser, por encarnar el deseo del “Otro”.

En *El público* reaparece el personaje del Niño, pero radicalmente distinto al de *La zapatera*. Su intervención se limita a tres parlamentos donde únicamente repite “¡El Emperador!” Debe ir vestido con una malla roja, caer del techo y, según una tachadura en el Manuscrito, debía haber llevado “la cabeza cubierta con diminutas hélices de ventiladores”.²³ Independientemente de la diferencia casi abismal entre la “farsa violenta” y la experiencia “en la nueva estética de influencia surrealista”.²⁴ El Niño de *El público* vuelve a servir como contrapunto a la obra en general.

En *El público* sobresalen los desdoblamiento de identidad de los personajes, que incluso pudieran ser considerados como depositarios de múltiples “yoes”. Todos ellos están atrapados en y por su propia complejidad. Incluso El Emperador, el buscador más agresivo de la unicidad —y motivo dramático de la aparición del Niño— tiene un juego de vestuario, delator de su polivalencia: “se quita unos guantes negros, después unos guantes rojos y aparecen sus manos de una blancura clásica”.²⁵ En una obra donde todos los personajes se transforman, El Niño es la excepción. Sólo sabe decir un parlamento, no cambia de color o nombre, no juega a ser ahora uno y luego otro (u otros) más, como el resto de los personajes o los niños “de carne y hueso”.

Otro indicio me refuerza la idea de que El Niño sí es uno. Hemos dicho que este personaje cae “del techo”, de lo alto, para anunciar la llegada del Emperador, el buscador de unicidad. Por otra tachadura en el Manuscrito se sabe que un esqueleto de niño debía subir “al cielo” justo después de que El Emperador sale de escena.

La acotación completa en el Manuscrito dice: “por detrás de las columnas sube al cielo el esqueleto de

un niño”. Ma Clementa Millán señala que esta “puntuación del autor [...] aclara bastante la significación de este personaje”.²⁶ Sin embargo, hay que recurrir a su Estudio para entender el comentario. A su modo de ver, Lorca “también quiere ‘el verdadero teatro...’, para que se sepa la verdad de las sepulturas”.²⁷ ¿Será, entonces, que a los vivos sólo les resta aspirar a ser uno en la muerte y mientras tanto jugar a ser muchos? ¿Será que el Niño muerto fue tachado del Manuscrito para intensificar la angustia de ver cómo El Emperador se lo lleva en brazos? ¿O será que la verdad de la unicidad en la muerte tenía que ser velada (tachada) al espectador también?

En El Niño de *Así que pasen cinco años* confluyen los Niños de las obras anteriores, de uno u otro modo. El de *La Zapatera* vuelve en su carácter “real”: tiene una madre (la portera) que llora su muerte, y un padre, el conde Arturo, que lo “dejó morir en la escaracha”.²⁸ Su muerte, junto con la del Gato, es de verdad. También vuelve en su candidez y en su posesión de una “voz”. Sobre la primera característica, M. Ucelay ha dicho que las psicologías del Niño y del Gato “están magistralmente conseguidas en un dúo de ternura e ingenuidad infantil elevado a la más alta calidad poética”.²⁹ En cuanto a la voz, el Niño tiene un interlocutor: El Gato, y un medio: el verso de la canción infantil. Cuando se expresa, provoca “una sensación conjunta de ternura y crueldad [que] corre, desde el crimen infantil de que el Gato es víctima, a la dureza central de que es víctima el Niño”.³⁰

Los Duendes de *Don Perlimplín* reaparecen a través del Niño de *Así que pasen cinco años* en tanto habitantes de un mundo liminal —entre la vida y la muerte, la luz y la oscuridad— y personajes de “la obra dentro de la obra”.³¹ Así como la apariencia inocua del duende mitiga el desencantador mensaje de *Don Perlimplín* sobre las relaciones humanas, “la infancia

23 Ma. Clementa Millán en su Estudio explica que Lorca eliminó el tocado por constituir un elemento vanguardista atrevido, contrario a su intención de equilibrar el ilogicismo en que podía ahogarse el superrrealismo y la reflexión (*El público*, Rei, México, 1990, pp. 84-85).

24 *Ibid.*, p. 13.

25 Acotación a la entrada del personaje (*ibid.*, p. 138).

26 *El público*, nota 63, p. 139.

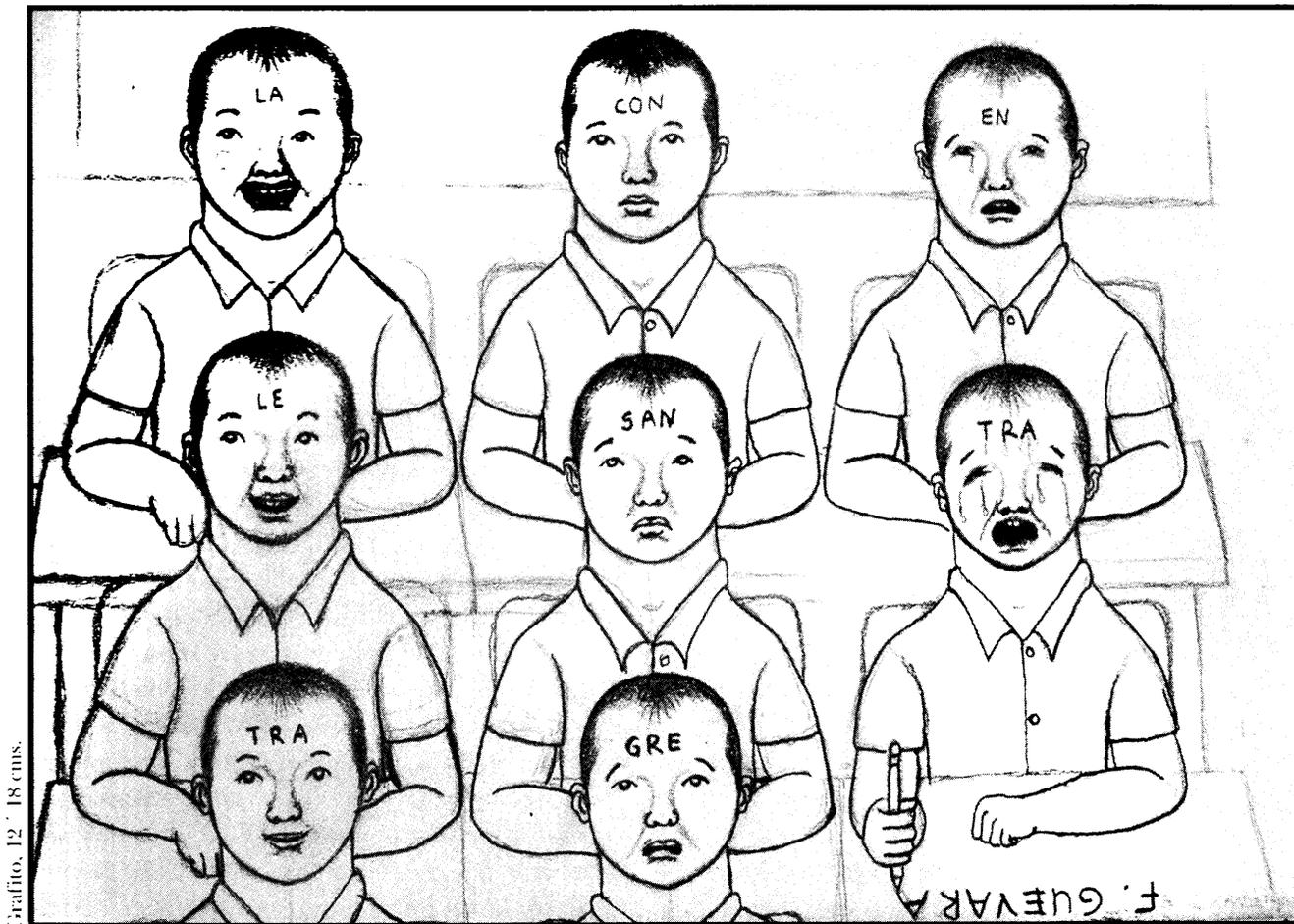
27 *Ibid.*, p. 32.

28 *Así que pasen cinco años*, p. 231 para la madre y p. 306 para el padre.

29 Estudio a *Así que pasen cinco años*, p. 78.

30 Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, p. 333.

31 Gwyne Edwards, *El teatro de Federico García Lorca*, Gredos, Madrid, 1983, p. 164.



Grafito. 12 · 18 cms.

Fernando Guevara, "La letra con sangre entra", de la serie *De la risa al llanto*, 2001.

[del Niño, obviamente] y la inocencia del [Gato] suavizan el tema macabro [de la muerte]".³²

Como el Niño de *El público*, el de *Así que pasen cinco años* es un personaje aislado del resto. Ya sea que refleje un tono juguetón, como al principio de su intervención, o uno angustioso, conforme percibe la inefabilidad de la muerte, nunca interactúa con otro personaje que no sea el Gato, su compañero de tránsito "al más allá". Aunque se hable de él o intervenga como aparición,³³ jamás abandona su propio episodio y, contradictoriamente, su episodio representa la expresión intensa y concentrada de "las preocupaciones

de los otros personajes acerca del paso del tiempo y de la muerte".³⁴

En este sentido, el Niño sí se relaciona con el resto de la obra, pero también actúa como contrapunto "agradulce",³⁵ puesto que simboliza el inicio de la vida, y el tiempo y la muerte constituyen el núcleo de la obra. Sobrecoge escuchar al Niño aferrarse a los ángeles, poner su destino en los pétalos de una margarita o cantar a las bellezas de la vida que niega la muerte:

Nunca veremos la luz,
ni las nubes que se levantan,

32 M. Ucelay, en *Estudio a Así que pasen cinco años*, p. 93.

33 Francisco García Lorca observa que las calculadas apariciones de la figura del Niño en el primer acto, el tercero y al final de la obra dan cuenta de la superposición de "sincronismo y duración [...] en el drama" (*Federico y su mundo*, p. 328).

34 Gwyne Edwards, *El teatro de Federico García Lorca*, Gredos, Madrid, 1983, p. 163.

35 Así adjetiva M. Ucelay la intervención del Niño en *Estudio a Así que pasen cinco años*, p. 94).

ni los grillos en la hierba,
ni el viento como una espada.³⁶

Dentro de la estructura de la pieza, llaman la atención la docena de referencias al Niño, ya sea como personaje o como símbolo reiterado, cual si fuera un contrapunto requerido no sólo para el tema, sino para el ritmo general. Luis Fernández Cifuentes interpreta esta constante como una estrategia para acentuar “la discontinuidad del tiempo, las detenciones, las repeticiones, los retornos [...] como cronómetro de esos ‘tiempos detenidos’ en que consiste la obra”.³⁷ Pero también puede fungir como recordatorio constante de la paradoja encarnada por El Niño: la de la vida que inicia siendo muerte. Como dice Gwyne Edwards: “el tema de la muerte [...] aparece simbolizado concretamente en el Niño y el Gato [que] evoca [a su vez] la alegría de vivir”.³⁸

Este acercamiento al “niño sabio y retorcido”³⁹ de algunas obras de Lorca por un lado, construye una secuencia donde el niño “de carne y hueso” a ratos se sobrepone al “simbólico” o se acalla ante él. Por el otro, ilumina la intención autorial de constituir un ente dramático firme que funcione como contrapunto a una parte de su obra márcada (y enriquecida) por la identidad variopinta de sus personajes.

Francisco e Isabel han señalado la importancia que tenía para su hermano Federico dejar testimonio de su niñez para no olvidarla. Dice Francisco: “detrás de las rosas, las espigas, las higueras y el agua está nuestra huerta de Granada”.⁴⁰ En otras palabras, los momentos del más acusado lirismo del autor—como pueden ser los del Niño de *La Zapatera* encantando a la

mariposa o los del Niño de *Así que pasen cinco años* cantando a la felicidad y a la vida— hacen eco de su infancia y, por ende, no es casual que hayan sido puestos justamente en labios de este personaje.

A base de los comentarios de Isabel, M. Ucelay indica que habría que ligar la “utilización de las figuras de la comedia del arte a la infancia mucho antes de considerar todo aspecto literario”. Cabría entonces preguntarse si son Los Duendes resabio de los trajes “de payaso o arlequín olvidados en las arcas de los viejos armarios”.⁴¹ O si la irrupción de la “realidad” efectuada por la presencia del Niño y El Gato en *Así que pasen cinco años* proviene de la crudeza con que “los chiquillos del barrio [de los hermanos García Lorca] apedrea[ban] a cualquier animal desafortunado que se pusiese a su alcance [y de] la triste costumbre de la gente del pueblo de arrojar los gatos muertos al río Darro o al tejadillo más próximo”.⁴²

Los niños son los seres más viejos del mundo. Siempre han jugado más o menos a lo mismo (*i. e.* a ser mayores), según la psicología evolutiva siempre han aprehendido el mundo de manera más o menos igual, según la lingüística llegan a dominar el idioma por las mismas vías. Pareciera que son un Gran Eterno. Federico García Lorca tal vez no estaba familiarizado con la psicología evolutiva o la lingüística, pero en virtud de sus vivencias infantiles, su sensibilidad y agudo sentido de observación de la conducta, decidió dar el “nombre genérico”⁴³ de “Niño” al personaje y al símbolo “[que es] el tiempo, que no existe sobre [él] sino desde [él] [...] y cuya presencia intermitente [...] confunde más el curso convencional del tiempo”.⁴⁴

Bibliografía

Allen, Rupert C., *Psyche and symbol in the theater of Federico García Lorca*. “Perlimplín”, “Yerma”, *Blood*

36 *Así que pasen cinco años*, p. 227. Beth Wellington (*op. cit.*, p. 70) va más allá: “the ashen-faced boy [...] personifies the horror of the child to whom life is denied”.

37 *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Zaragoza. Prensas Universitarias, 1986, p. 273.

38 *El teatro de Federico García Lorca*, p. 130.

38 Según dice el Alcalde a La Zapatera: “Por lo que veo, este niño sabio y retorcido es la única persona a quien trata bien en el pueblo” (Acto II, Escena 3a. de *La Zapatera prodigiosa*, p. 97).

40 *Federico y su mundo*, p. 305. R. Martínez Nadal (artículo citado, p. 44) repite esta consideración y señala que “El Niño de *La Zapatera* está [...] en un ‘aquí y ahora’ perteneciente a la infancia del poeta”.

41 Estudio a *Así que pasen cinco años*, p. 52.

42 Estudio a *Así que pasen cinco años*, p. 143.

43 Estrategia proveniente del teatro expresionista (véase M. Ucelay, Estudio a *Así que pasen cinco años*, p. 76).

44 L. Fernández Cifuentes, (*op. cit.*, p. 265. Fenómeno parecido sucede con el Joven y el Viejo.)

wedding”, University of Texas Press, Austin and London, 1974.

Fernández Cifuentes, Luis, *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*. Zaragoza, Prensas Universitarias, 1986.

García Lorca, Federico, *La Zapatera prodigiosa*, Alianza, Madrid, 1994.

———. *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, edición de Margarita Ucelay, Rei, México, 1992 (Letras Hispánicas 313).

———. *El público*, edición de María Clementa Millán, Rei, México, 1990 (Letras Hispánicas 272).

———. *Así que pasen cinco años*, edición de Margarita Ucelay, Cátedra, Madrid, 1998.

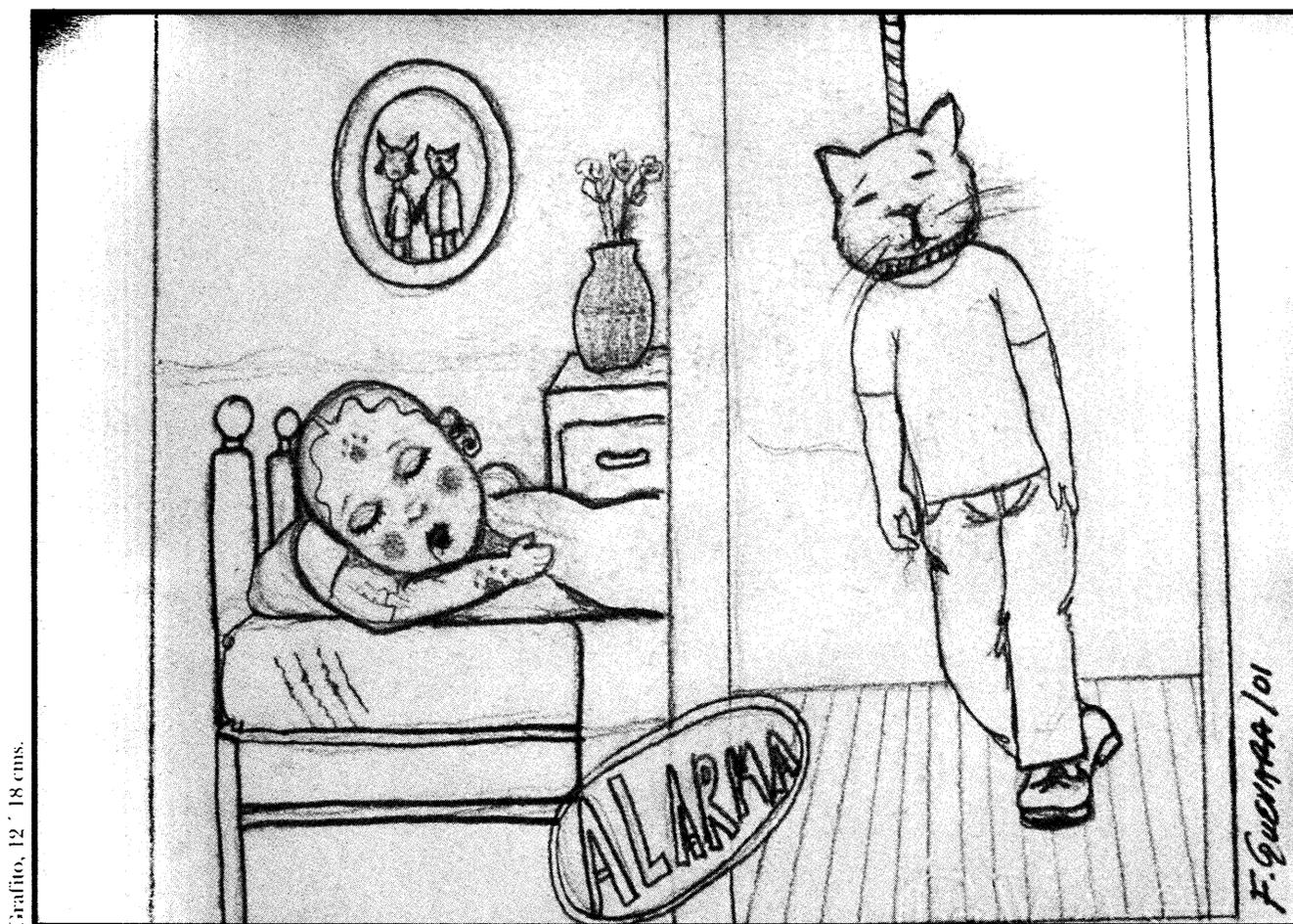
García Lorca, Francisco, *Federico y su mundo*, edición de Mario Hernández, Alianza, Madrid, 1981.

Edwards, Gwyne, *El teatro de Federico García Lorca*, traducción de Carlos Martín Baró, Gredos, Madrid, 1983.

Martínez Nadal, Rafael, “El niño en el teatro y en la poesía de Federico García Lorca”, en Ricardo Doménech, editor, “*La casa de Bernarda Alba*” y *el teatro de García Lorca*, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 35-55.

Valender, James, “Altolaguirre y Lorca: el niño y el desnudo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 42, 1994, pp. 99-114.

Wellington, Beth, *Reflections on Lorca’s private mythology*. “Once five years pass” and the rural plays, Peter Lang, New York, 1993.



Grafito, 12 x 18 cms.

Fernando Guevara, “Matóla y ahorcóse”, 2001.

PERIFUMES



F. GUEVARA/02

Grafito, 12' 18 cms.

Fernando Guevara, "Candy perfume girl", 2002.