

https://doi.org/10.18485/analiff.2026.38.ns_hw.6
821.134.2.09 Гарсија Лорка Ф.

Federico García Lorca y Mariana Pineda: heroicidad mítica y universal

Ana Z. Huber*

Universidad de Belgrado, Facultad de Filología, Departamento de Estudios Ibéricos

 <https://orcid.org/0000-0002-7053-7490>

Palabras clave:

Federico García Lorca,
Mariana Pineda,
Guerra Civil española,
mito,
heroicidad

Resumen

Federico García Lorca, poeta y dramaturgo español de la famosa *Generación del 1927*, se ha convertido en una de las figuras míticas de la lucha liberal y antifascista durante la Guerra Civil española. Hay varias razones por las cuales esto ha ocurrido: sus posiciones abiertamente liberales, sus obras de carácter progresista, su homosexualidad que hoy en día simboliza la oposición a las ideas conservadoras y, finalmente, su temprana muerte en los primeros días tras el estallido de la guerra. El proceso de mitificación de su vida, sobre todo en los países con herencia antifascista, coincide, sorprendentemente, con la trama de una de sus obras dramáticas, *Mariana Pineda*, de 1927. En este trabajo analizaremos la imagen de la heroína granadina del siglo XIX en dicha obra y su relación con la época de García Lorca, que es, efectivamente, el elemento de mayor valor artístico en el drama. Además, nos centraremos en las similitudes que se pueden detectar entre los destinos de la Mariana real, de su versión literaria y del mismo autor García Lorca. Es significativo que García Lorca haya contextualizado a Mariana Pineda como un símbolo universal de la resistencia, y que luego, tras su muerte en 1936, él mismo haya conseguido la fama de un héroe universal. Teniendo en cuenta la biografía de Federico García Lorca y el texto del drama *Mariana Pineda*, intentaremos observar y explicar los paralelos en los destinos de dos figuras reales que han llegado a ser símbolos de la heroicidad. (примљено: 10. маја 2026; прихваћено: 28. јуна 2026)

1. Introducción

El concepto de la *heroicidad* se remonta a la Edad Antigua, época de los mitos y tragedias clásicas, que se fueron convirtiendo en una herencia cultural universal. Las representaciones artísticas de los personajes de héroes se han estudiado en muchas ocasiones, a pesar de que los criterios de definir a un héroe variaron con el transcurso histórico. Existe una vasta producción de obras literarias hispánicas que versan sobre figuras heroicas. Las raíces de la literatura castellana radican en el *Cantar del mío Cid* y *Poema de Fernán González*, luego se generan múltiples novelas de género caballeresco, con caballeros andantes como héroes supremos, para llegar al retrato de un héroe romántico, como en las obras de Duque de Rivas, del siglo XIX.

Precisamente la escritura sobre las guerras del siglo XIX¹ causó la transformación del estereotipo de la mujer como «ángel del hogar» en la imagen de la mujer como heroína o víctima en términos políticos (Miralles García, 2010: 35). Como escribió Clara Campoamor² (Campoamor, 2025: 58), hay algo extraordinario en la mujer que, en tiempos peligrosos para la patria, abandona sus tareas habituales para asumir otras, más peligrosas y ajenas a su vida cotidiana. Fuentes y Garí (2015) explican que, en las luchas entre conservadores y liberales en el siglo XIX, había tropas de «amazonas liberales» que defendían la ideología liberal junto a los soldados masculinos. Una de ellas fue la famosa granadina Mariana Pineda (1804–1831). A partir de 1823, «las mujeres formaron parte del entramado civil que dio apoyo a las conspiraciones militares, tanto por razones familiares (hermanos, maridos o padres implicados en la lucha) como por razones ideológicas» (Sánchez, 2018: 61). Se trata de un período histórico en que las mujeres empezaron a formar parte de la sociedad, no solo por sus tareas domésticas, sino por sus actividades políticas. García Lorca asumió la imagen de una «mujer nueva» en sus dramas y empezó a asociar el aspecto femenino con la calle y no solamente con el hogar (Johnson, 2008: 254).

La obra dramática *Mariana Pineda* (1927)³ del poeta granadino Federico García Lorca trata de la muerte de la liberal granadina en 1831, cuyos actos quedaron recordados en la memoria colectiva del pueblo español. Ella fue ahorcada por participar en una conspiración contra el rey absolutista Fernando VII. A Fernando VII le molestaba «el incremento de la clase burguesa que aspiraba equipararse con la nobleza» (Garrido Curiel, 2015: 15). Mariana Pineda pertenecía a esa clase que intentaba liberar el país del pasado tradicional y legendario y abrir el camino hacia el desarrollo y la libertad (Abeljan, 2008: 357).

En este trabajo, nos interesa particularmente el concepto del héroe romántico, cuya característica principal es «el martirio de la libertad», que se relaciona con el

1 Nos referimos a la Guerra de la Independencia española (1808–1814), sexenio absolutista (1814–1820) de Fernando VII, trienio liberal (1820–1823) y a la segunda restauración del absolutismo de Fernando VII (1823–1833), conocida como Década ominosa, cuando culminan los conflictos entre conservadores y liberales.

2 Abogada y política española. Nació en 1888 y murió en 1972 en exilio en Suiza. Es conocida como una de las pioneras del feminismo español, especialmente por su lucha por el derecho al voto femenino en la Constitución de 1931.

3 García Lorca escribió la obra entre 1923 y 1925 y la estrenó en Barcelona el 25 de junio de 1927 (Zardoya, 1968: 471).

mito del proceso de construcción del estado liberal y de la nación moderna en el siglo XIX (Sánchez, 2018: 45). El mismo «mito» resucita en los años 30 del siglo XX, momento en el que García Lorca estuvo en la cumbre de su creatividad y cuando su drama *Mariana Pineda* se hizo muy popular. Durante la Segunda República española (1931–1939), la heroína y la obra formaban parte de una simbología estatal, mientras que en 1936 se convirtieron en materia prohibida (Montoro Araque, 2017: 41).

2. La figura literaria de un héroe

¿Cuáles son los rasgos imprescindibles para que un personaje literario se considere un héroe? Zdenko Lešić (2001: 324) afirma que un héroe no es solo el protagonista de la trama, sino también la encarnación de las ideas de la obra, o incluso el reflejo de aspiraciones y contradicciones de una época, una nación o una cultura. Zlatko Grušanović (2021: 373–374) define un héroe como una proyección del idealismo social, sistema de valores o de una necesidad social. El mismo autor (Grušanović, 2021) explica la evolución del héroe a través de las épocas. Según él, un héroe medieval poseía valores como fuerza y belleza, pero no le interesaba el poder. Luego, los héroes de romances medievales propagaron la libertad como ideal supremo. Aunque Mariana es una heroína del siglo XIX, dispone de ambos grupos de características.

Northrop Frye (2000: 45–46) clasifica los héroes de la literatura europea según las tendencias dominantes de diferentes períodos y destaca a un tipo que podríamos relacionar con la protagonista de García Lorca. Es el tipo heroico superior a otras personas, pero no a sus circunstancias, por lo que los demás lo perciben como moralmente ejemplar, parecido a los dioses, pero mortal, y por todo eso, merece ser aún más admirado. Jean Divignaud (Divinjo, 1978: 431) subraya que un héroe trágico (y Mariana lo es, como ya veremos), a pesar de ser una persona de carne y hueso, subordina su comportamiento a requisitos elevados inevitables, procedentes de un carácter eterno, que no se puede desarraigar de dicho personaje dramático.

Raquel Sánchez (2018: 45) define al héroe como «un reflejo de los anhelos de la sociedad en la que nace». Los anhelos eran muy parecidos en el siglo XIX, al morir Mariana Pineda, y a principios de la década de los 30, cuando se iba constituyendo la Segunda República Española. En el siglo XIX, la «nueva sociedad burguesa no aceptaba ya que los espejos en los que mirarse fueran gentes cuyos privilegios de nacimiento les habían otorgado un papel significativo en épocas anteriores» (Sánchez, 2018: 46), sino que imponía la subjetividad individual y el valor personal como criterios clave. La misma autora (Sánchez, 2018: 47) explica que «es la sociedad la que hace al héroe: son los miembros de una comunidad política los que crean y recrean su imagen, reconocen en él los valores a los que todos deben aspirar, le convierten en el portador de una causa». Aquí ha de subrayarse el concepto de «comunidad política» como núcleo de las relaciones sociales. La comunidad se siente unida por la fuerza del héroe y lo percibe como una fuente de inspiración para un cambio o progreso (Grušanović, 2021: 384).

Otros rasgos que debe poseer un héroe son: carácter trágico, el rechazo al mundo cotidiano, que no le entiende, es superior al resto de sus congéneres, y, sobre todo, «expresa un problema existencial que puede plantearse en términos políticos, artísticos, sociales o puramente personales» (Sánchez, 2018: 48). Además, dispone de cualidades personales como ausencia de egoísmo, altruismo, solidaridad, inteligencia, independencia, orgullo, disposición a sacrificarse por otro etc. (Díaz de Sabatés/Sabatés, 2021: 65). Hugo Bauzá (2007: 34) describe una categoría de héroes como simples mortales que tuvieron existencia histórica y que, tras su muerte, fueron elevados a categoría de héroes. Es el caso de la protagonista lorquiana Mariana Pineda.

3. Mariana Pineda y su transformación en una heroína universal

Mariana Pineda nació en 1804 en Granada. Tras la muerte de su padre, pasó la infancia en casas de familiares que habían sido designados como sus tutores. Recibió una educación muy limitada. A los quince años, Mariana se casó con un militar de ideas liberales, pero apenas tres años después quedó viuda con dos hijos. Hacia 1824, inició una relación con otro joven liberal, cuya identidad no ha sido establecida con certeza. Lo único seguro es que aquel joven inspiró a Federico García Lorca para crear el personaje de Pedro Sotomayor. Debido a su nueva relación, Mariana ayudó a los liberales en actividades conspirativas, e incluso les proporcionó pasaportes falsos. Ese episodio también se menciona en el drama de García Lorca. En 1831 fue detenida por participar en la bordadura de una bandera con símbolos liberales⁴. El jefe de policía, Ramón Pedrosa, intentó chantajear a Mariana para que revelara los nombres de los liberales con quienes colaboraba, a cambio de su libertad. Como se negó a traicionar a sus compañeros, fue encarcelada en el Monasterio de Santa María Egipcíaca, donde esperó la ejecución de pena de muerte. El 26 de mayo de 1831, Mariana fue ahorcada. El expediente del juicio contra Mariana Pineda desapareció de la Jefatura de Policía de Granada, lo que incrementó aún más el interés por su destino (Zardoya, 1968: 476)⁵.

En 1927 Federico García Lorca concluyó el drama *Mariana Pineda* para dar homenaje a su compatriota en un nuevo contexto socio-político, cuando el pueblo español, como escribe Arturo Barea (2018: 47), anhelaba la caída de la monarquía absoluta y el establecimiento del republicanismo. Por lo tanto, García Lorca acertó el momento histórico idóneo para revivir una vez más a Mariana Pineda como símbolo de lucha liberal, femenina y popular. En los años posteriores a la Guerra de la Independencia española, tres colectivos configuraron el héroe de la libertad: el pueblo, las mujeres y los exiliados (Sánchez, 2018: 50–51). Lo mismo

4 Algunos investigadores sugieren que otras mujeres, amigas de Mariana, bordaron la bandera y no ella (Martínez Cuitiño, 2003). García Lorca modifica ese detalle y pone la bandera en las manos de su protagonista, por lo que ella fue detenida. De tal manera se logra un efecto catártico y el enfoque se traslada a la culpa de Mariana y a la traición de Pedro, que se va a Inglaterra sin Mariana después de que ella cayera presa (Huber, 2023: 327).

5 Los datos biográficos se presentan a base de siguientes fuentes: Fuentes y Garí (2015), Martínez Cuitiño (2003) y Zardoya (1968).

ocurrió durante la Guerra Civil española. Aguilera Sastre (2002: 143) describe el establecimiento del republicanismo con las siguientes palabras: «la dictadura y la monarquía habían quedado atrás, relegadas a un pasado de infausto recuerdo, de frustraciones y componendas alejadas de los verdaderos intereses del país, y la República emergía como un río de savia joven capaz de alimentar las expectativas de quienes se proponían la creación de una nueva España, dinámica y progresista». Precisamente en mayo de 1931, un mes después de la proclamación de la República, se celebró grandiosamente el centenario de la muerte de Mariana Pineda. Aguilera Sastre (2002: 147) confirma que se trata de un hecho que reforzó «la identificación de los términos de Libertad y República». Así se estableció la relación estrecha entre la figura mítica de Mariana Pineda y los ideales de la Segunda República española. Federico García Lorca también asistió a la celebración del centenario, acompañado de ministros y diputados (Aguilera Sastre, 2002: 154).

Dos iconos del feminismo hispánico, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Clara Campoamor, tomaron a Mariana Pineda como un ejemplo de la lucha femenina extraordinaria. Gómez de Avellaneda (2008: 295) describió a la liberal granadina como «infortunada víctima de su amor a la libertad». Clara Campoamor (1931: 7) reconoce en su artículo el paralelismo entre dos épocas: «¿cuál fue el crimen de Mariana de Pineda? Era constitucionalista, era liberal. [...] A un régimen que vive al margen de la ley, no se le ocurre en su ceguera sino exterminar a aquellos elementos más puros, más firmes, más serenos y esforzados, que con su heroísmo y su fe son la amenaza positiva, y a plazo más o menos largo, la espada justiciera de la opresión. Y Marianita de Pineda era uno de esos elementos». En un diálogo imaginario con Mariana, Campoamor (1931: 7) declara: «Y contigo [ha triunfado] el porvenir de la intervención de la mujer en la actividad pública, porque en un solo mes ha hecho más la República española por la dignificación y personalidad de la mujer que la monarquía en veinte siglos de desconocimiento y negación contumaz de España. Sólo hoy creemos que la libertad que tú anunciaste horas antes de tu muerte puede llegar a España, y en su espera te invocamos hoy».

Jean Divignaud (Divinjo, 1978: 45) elabora el concepto de la «conciencia prometeica» de un dramaturgo, teniendo en cuenta la conciencia sobre el poder que una obra dramática puede desempeñar en un contexto real. Este autor afirma que García Lorca es uno de los dramaturgos que no tenían esa conciencia desarrollada, puesto que sus personajes se esconden detrás de su poeticidad (Divinjo, 1978: 783) y siempre acaban cerrados y descontentos (Divinjo, 1978: 45–46). Sin embargo, se puede debatir sobre la fuerza y el impacto que tuvo esta obra en los años 30, a pesar de la posible falta de «conciencia prometeica» de García Lorca. El mismo García Lorca dijo sobre dicho drama: «el interés de mi drama está en el carácter que yo quiero construir y en la anécdota que no tiene nada que ver con lo histórico, porque me lo he inventado yo» (*apud* Martínez Cuitiño, 2003: 23). Fue inspirado por la mitificación que el pueblo español ya había hecho con el destino de Mariana Pineda a través de múltiples romances, pinturas y el monumento emblemático levantado en Granada en 1873 (Martínez Cuitiño, 2003: 19, 24, 31).

En efecto, de niño escuchaba canciones sobre la valiente hazaña de su conciudadana y contemplaba su monumento, por lo que consideraba que debía corresponderle por su combatividad y guardarla del olvido (Gibson, 1998: 350; Domínguez Hermida, 2011: 94–95; Inglada, 2017: 18, 233, 239). Presenta el destino de Mariana visto a través de los ojos de un niño, es decir, de su «yo» pasado (Martínez Cuitiño, 2003: 31). Asimismo, García Lorca utiliza poéticamente elementos realistas, como los hijos de Mariana que cantan el romance sobre su muerte, para subrayar que su sacrificio es significativo para la libertad de todas las generaciones futuras (Martínez Cuitiño, 2003: 50). Concha Zardoya (1968: 480) destaca que «una canción, pues, abre y acaba la tragedia y, en este aspecto, Mariana Pineda es la escenificación de un romance infantil».

Teniendo en cuenta tales fuentes de inspiración, la heroína lorquiana representa «la reelaboración literaria de la versión intrahistórica y popular del personaje histórico» (Domínguez Hermida, 2011: 95). Jovita Bobes Naves (1994: 45) afirma que el procedimiento de poetización de García Lorca se puede caracterizar como «literaturización o mitificación del hecho ocurrido en épocas anteriores» y «un proceso de mitologización casi inmediato de los hechos históricos». La fuerza mítica de Mariana Pineda resurge, precisamente, durante el período de la Segunda República española, por su muerte martirial en la lucha por el orden liberal.

Mercedes Montoro Araque (2017: 40) hace hincapié en que el monumento mencionado «representa a una Mariana de aires neoclásicos y a la **usanza republicana**⁶, vestida con una túnica hasta los pies y sayón, pelo suelto y con la mano derecha apoyada sobre un plinto revestido por una bandera entre cuyos pliegues se lee PATRIA/LEY/LIBERTAD⁷, mientras que la mano izquierda se inclina hacia una cruz que, desde el cuello, le cae hasta el pecho». El 1836 es el año que representa un momento crucial en la recreación del mito de Mariana, dado que se publicaron dos obras importantes: el poema *Mariana o el último día de la Hermosa de Granada*. Epicedio por R. de R. V⁸, y *Doña Mariana Pineda: narración de su vida, de la causa criminal en la que fue condenada al último suplicio y descripción de su ajusticiamiento* de José de la Peña y Aguayo⁹, su biografía con muchos detalles que conmovieron a los lectores (Garrido Curiel, 2015: 50; Montoro Araque, 2017: 41). A partir de ello, empezaron a escribirse y cantarse letrillas y romances sobre su heroicidad por toda España, incluidas las que escuchaba García Lorca de niño.

En *Mariana Pineda*, el prólogo de la obra se sitúa en el año 1850, casi veinte años después de la muerte de la protagonista. Un coro de niños canta la canción popular sobre el heroísmo de la famosa granadina¹⁰. Al final de la obra, cuando ya es

6 La negrita es nuestra.

7 Es interesante que la bandera de los liberales del siglo XIX tuviera los mismos colores que la bandera de la Segunda República española: rojo, amarillo y morado (Cruz-Fernández, 2014: 249).

8 No es conocido el nombre completo del autor.

9 Fue un abogado y político. Fue el defensor legal de Mariana Pineda durante el proceso judicial y también su amante y padre de su hija Luisa.

10 «Oh! Qué día tan triste en Granada / que a las piedras hacía llorar / al ver que Marianita se muere / en cadalso por no declarar. / Marianita, sentada en su cuarto, / no paraba de considerar: / “Si Pedrosa me viera bordando /

conocido el desenlace, se repite la canción y se subraya que el sacrificio de Mariana sigue recordado entre el pueblo español. En cuanto a la repetición del romance cantado por los niños, se puede decir que se trata del uso de la técnica de *mise en abyme*. Se trata del procedimiento literario mencionado por primera vez por André Gide en 1893, quien se refiere a este concepto heráldico para describir e interpretar «any aspect enclosed within a work that shows a similarity with the work that contains it»¹¹ (Dällenbach, 1977: 8). En la mayoría de los casos, se presenta como una «obra dentro de la obra», y en el caso del drama *Mariana Pineda*, la presencia del romance popular simboliza la inmortalidad de Mariana en la memoria colectiva (Huber, 2024: 16). La heroicidad de Mariana se acentúa, especialmente, en la tercera estrofa, donde su destino se compara con un lirio cortado, cuya alma sobrevivió a pesar de todo.

Las escenas más emblemáticas de la obra son los diálogos entre Mariana y el jefe de policía, Pedrosa, quien intenta aprovecharse de su posición y forzar a Mariana a delatar a sus compañeros. Le promete que le va a liberar si confiesa para quién está bordando la bandera y la intenta violar. A pesar de todo, Mariana se queda firme y persistente y muestra el coraje de una verdadera heroína:

¡Eso nunca! ¡Primero doy mi sangre!
Que me cuesta dolor, pero con honra.
¡Salga de aquí!
[...]
¡Aunque en mi corazón clavaran vidrios
no hablaría! (García Lorca, 2003: 271, 273)

Tras esta situación, Pedrosa se da cuenta de que Mariana de verdad conspira con los liberales y, como lo rechazó, decide detenerla y condenarla a muerte. Aquí es importante subrayar el concepto barroco de honra, que seguía vivo en la sociedad española. Como mujer de raíces nobles, Mariana quiere proteger su honra, es decir, su reputación pública, igual que su honor, en sentido de la dignidad interior, humana.

Las novicias en el Monasterio de Santa María Egipcíaca, donde Mariana pasa sus últimos días antes de la ejecución, notan su valentía: «¡Qué mujer tan valiente! Cuando ayer / vinieron a leerle la sentencia / de muerte, no ocultó / su sonrisa» (García Lorca, 2003: 278). La observan con respeto y admiración y les da pena su triste destino. En su última conversación con Pedrosa antes de ser ejecutada, Mariana repite su resolución y no delata a nadie:

No diré nada, como usted quería,
a pesar de tener un corazón

la bandera de la libertad.” / Como lirio cortaron el lirio / Como rosa cortaron la flor / Como lirio cortaron el lirio / Mas hermosa su alma quedó. / ¡Oh! Que día tan triste en Granada / Que a las piedras hacía llorar» (García Lorca, 2003: 133–136).

11 «cualquier aspecto incluido en una obra que refleje similitudes con la propia obra que lo contiene». La traducción es nuestra, salvo que se indique diferente.

en el que ya no caben más heridas.
 Fuerte y sorda seré a vuestros halagos.
 Antes me daban miedo sus pupilas.
 Ahora le estoy mirando cara a cara,
 y puedo con sus ojos que vigilan
 el sitio donde guardo este secreto,
 que por nada del mundo contaría.
 ¡Soy valiente, Pedrosa, soy valiente! (García Lorca, 2003: 299–300)

Luego, cuando la visita Fernando, su joven pretendiente, al que no corresponde su amor, Mariana le pregunta cuándo va a venir Pedro a salvarla y no puede creer que él se haya fugado a Inglaterra sin ella. Mariana se queda pasmada y, a pesar de amarlo, confiesa que la relación con Pedro fue un error:

¿Por qué me lo dijiste? Yo bien que lo sabía;
 pero nunca lo quise decir a mi esperanza.
 Ahora ya no me importa. Mi esperanza lo ha oído
 y se ha muerto mirando los ojos de mi Pedro.
 Yo bordé la bandera por él. Yo he conspirado
 para vivir y amar su pensamiento propio.
 Más que a mis propios hijos y a mí misma le quise.
 ¿Amas la Libertad más que a tu Marianita?
 ¡Pues yo seré la misma Libertad que tú adoras! (García Lorca, 2003: 315–316)

Paul McDermid (2007: 35–36) explica la intención literaria de García Lorca:

It is a highly focused poetic vision of a woman who transmutes her material desires into a spiritual Love for all humanity. Mariana frees her soul from her physical self and, ascending through virtuous martyrdom to the ranks of the saints, becomes patron to all those who sacrifice themselves for love¹².

Efectivamente, la comparación con los martirios de los santos y el concepto del sacrificio mitifican a Mariana Pineda como una heroína española y universal.

Montoro Araque (2017: 33) compara a Mariana Pineda de Granada con otra figura emblemática del mismo nombre: Marianne de la famosa pintura *Le 28 juillet 1830. La Liberté guidant le peuple* (*La Libertad guiando al pueblo*, 1830), de Eugène Delacroix. Las dos simbolizan el anhelo por la libertad en sus países al mismo tiempo. Las dos llegan a ser un «nuevo mito», o sea, «una versión femenina del mito prometeico» (Montoro Araque, 2017: 34). Sánchez (2018: 61) afirma que el pueblo

12 «se trata de una visión poética profundamente elaborada de una mujer que transforma sus deseos materiales en un Amor espiritual hacia toda la humanidad. Mariana libera su alma de las ataduras de lo físico y, elevándose mediante un martirio virtuoso hasta la esfera de los santos, se erige en modelo para todos aquellos que se sacrifican por amor».

español aceptó a Mariana Pineda como una heroína por su conducta parcialmente masculinizada: por su compromiso político y por su libertad, en cuanto a la relación extramatrimonial. Existen trabajos que analizan el personaje lorquiano de Mariana Pineda en comparación con una de las tragedias clásicas más famosas, *Ifigenia en Áulide* de Eurípides (Orringer, 2000: 95). Orringer (2000: 95) afirma que «ni el martirio de la heroína antigua ni el de la moderna surgen desembarazados de consideraciones circunstanciales. Reacciona Ifigenia con *amor fati*; Mariana, con sumisión a su amor. En conclusión, al escribir Mariana Pineda, Federico García Lorca ha modernizado *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, embelleciéndola con elementos psicológicos, temporales y costumbristas que la convierten en una lírica obra andaluza».

Hortensia González y María Virginia Darchez de Carrasco (2005: 30) presentan el esquema de la situación trágica en esta obra. Según ellas, primero surge el conflicto, entonces el personaje que cree en la libertad asume plenamente su responsabilidad, luego se entrega al destino y finalmente termina en destrucción. Por lo tanto, Mariana se esfuerza en ayudar a su querido y salvarlo del peligro, pero ese esfuerzo se convierte en la causa de su muerte, a pesar de su inocencia. García Lorca fundió en el destino de Mariana el vitalismo y la concepción trágica de la existencia femenina (Fernández Hoyos, 2008: 163). El sacrificio por amor y libertad sitúan a Mariana Pineda en el panteón de las heroínas trágicas de la literatura mundial.

4. La mitificación de García Lorca y el paralelismo con su heroína

Federico García Lorca era un ferviente partidario de la Segunda República española, por lo que antes del estallido de la Guerra Civil participaba frecuentemente en actos republicanos y antifascistas. En vísperas de las elecciones de 1936, apoyó públicamente la creación de la coalición Frente Popular y fue miembro de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, junto con otros artistas y pensadores renombrados.

Tras los primeros asesinatos políticos en el verano de 1936, García Lorca decidió abandonar Madrid y regresar a su tierra natal. Poco después, Granada fue ocupada por las fuerzas sublevadas. El 16 de agosto fue detenido bajo la sospecha de haber ayudado a esconderse a un comunista. El 18 de agosto, el poeta fue fusilado en circunstancias nunca esclarecidas en el pueblo de Víznar, convirtiéndose en una de las primeras y más célebres víctimas del régimen franquista. La muerte martirial influyó profundamente en su posterior popularidad, tanto en España como en el extranjero, especialmente en la República Federativa Socialista de Yugoslavia y otros países de orientación izquierdista.

Igual que su autor, Mariana Pineda anhela que se establezca un nuevo orden social. Su motivo principal es poder vivir en paz con su amado Pedro Sotomayor. Mientras Pedro es perseguido por las autoridades por su ideología liberal, ellos dos no pueden ser felices. Su lucha por la libertad está, en realidad, motivada por razones profundamente personales, lo que poetiza su figura en relación con la

realidad extraliteraria y la acerca a la concepción unamuniana de intrahistoria¹³. Ella se atreve a todo por amor y se transforma en una mujer combatiente, aunque es consciente de que las relaciones con liberales le van a causar molestias. Mientras habla con Fernando, Mariana dice: «Como dicen por Granada, ¡soy una loca mujer!» (García Lorca, 2003: 182). Los conservadores hablan mal de Mariana, pero gracias al prólogo del drama lorquiano, el público ya sabe que Mariana va a convertirse en una heroína nacional.

Pedro Sotomayor se encuadra perfectamente en el concepto lorquiano de personajes masculinos «inaccesibles», mientras que la muerte de Mariana es el reflejo del «final trágico del deseo en el teatro de Lorca» (León Vegas, 2018: 1, 2). Mariana Pineda figura en la obra como una mujer apasionada, madre tierna y un ser político. A través de los tres aspectos fragmentados de su personalidad, García Lorca muestra el anhelo eterno por amor y libertad. Ella iguala el amor y la libertad porque asocia esos conceptos con Pedro (Huber, 2023: 327). Aunque la quiere, Pedro no admira suficientemente el sacrificio de Mariana. Declara su admiración, como en los versos: «¡Cuánto peligro corres sin el menor desmayo! / ¡Qué sola estás, cercada de maliciosa gente! / ¡Quién pudiera librarte de aquellos que te acechan/ con mi propio dolor y mi vida, Mariana!» (García Lorca, 2003: 218); no obstante, en los momentos decisivos, se retira y deja sola a Mariana a sufrir su castigo. Sus promesas sobre libertad, justicia y nueva realidad después del triunfo de los liberales no se cumplen nunca y por eso suenan falsas. Por lo tanto, en su último monólogo antes de morir, Mariana proclama: «¡Yo soy la Libertad porque el amor lo quiso! / ¡Pedro! ¡La Libertad, por la cual me dejaste! / ¡Yo soy la Libertad, **herida por los hombres**¹⁴! / ¡Amor, amor, amor y eternas soledades!» (García Lorca, 2003: 327). Al final, sus deseos de amor y libertad fracasan y el hombre que los encarnaba se escapó como una figura «inaccesible».

Como ya hemos señalado, una de las razones por las que García Lorca se universalizó como un símbolo de resistencia a la opresión es su sexualidad. León Vegas (2018: 13) destaca que «esas heroínas cuyos deseos aparecen frenados por difíciles impedimentos se pueden ver como un reflejo de las dificultades a las que Lorca tuvo que hacer frente en relación a su sexualidad». Para él, las figuras masculinas deseadas eran también «inaccesibles» por diferentes prohibiciones morales y sociales de esa época. El amor y el deseo frustrado se convierten en una fuerza fanática, pero fracasan en un final trágico.

En muchas obras suyas, García Lorca muestra empatía y solidaridad con los grupos marginados (negros, gitanos, pobres, perseguidos y exiliados, mujeres), ya

13 Miguel de Unamuno expone en su obra *En torno al casticismo* (1902) el concepto de «intrahistoria» como historia de la gente simple que pasa su vida dentro de las circunstancias históricas. Unamuno dice (1961: 27–28): «Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que como la de las madréporas suboceánicas, echa las bases sobre que se alzan los islotes de la historia. Sobre el silencio augusto, decía, se apoya y vive el sonido; sobre la inmensa humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la historia. Esa vida intrahistórica, silenciosa y continua como el fondo vivo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentira que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles, y monumentos, y piedras».

14 La negrita es nuestra.

que él mismo a menudo se sentía rechazado (Gibson, 2001: 25). Hablando sobre su «teoría del duende», como elemento esencial del espíritu andaluz, el mismo García Lorca (2021: 251) afirma que el duende es constituyente de su escritura, porque «el duende ama el borde, la herida, y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles».

Mariana Pineda y Federico García Lorca, como todos los andaluces, amaban y se comportaban al borde y acabaron heridos.

En el ambiente andaluz del siglo XIX, el público también reconoció alusiones a la época de García Lorca y a la dictadura de Primo de Rivera, que adoptaba una actitud despectiva hacia su propio pueblo (Gibson, 2001: 57). No obstante, el propio García Lorca afirmó que Mariana Pineda tiene un «doble fondo»: uno, accesible a todos, y otro, oculto, que solo algunos llegarán a comprender (Inglada, 2017: 19). Aquí encontramos un contraargumento para la afirmación de Jean Divignaud (Divinjo, 1978: 783) sobre la falta de «conciencia prometeica» de García Lorca. Aun así, el gobierno de Primo de Rivera percibió el carácter subversivo de la obra, considerándola como un ataque al régimen de la época (Ivanišević, 1990: 140; Jovanović/Jačimović, 2013: 177). Luego, García Lorca negó el carácter político de la obra y se apartó de la teoría estética de José Ortega y Gasset sobre el «arte artístico» (Pérez-Simón, 2020: 23–24). Con el tiempo, los aspectos políticos de la obra *Mariana Pineda* iban adquiriendo una nueva dimensión, sobre todo cuando se tiene en cuenta el asesinato de García Lorca a principios de la Guerra Civil española. Se nota un paralelismo trágico entre el autor y su creación, dado que se convierten en víctimas del totalitarismo y opresión (Garrido Curiel, 2015: 171).

Mariana Pineda es una verdadera heroína lorquiana (Klein, 1986: 287). Como comprueba Garrido Curiel (2015: 44–45), ella es una heroína de la libertad en doble sentido: por defender un sistema liberal y constitucional¹⁵ del absolutismo y por ser libre moralmente, es decir, «rechazó a sus privilegios sociales y decidió prender un esfuerzo más difícil». Como dice Slivkova (2013: 1), «Lorca presenta a su protagonista como una figura heroica en gran parte precisamente porque es mujer». El autor granadino siempre trataba con mucha atención los temas relacionados con la cuestión femenina.

5. Conclusiones

Federico García Lorca llegó a ser uno de los símbolos más conocidos de las posiciones liberales e izquierdistas y del antifascismo, especialmente por su muerte trágica a principios de la Guerra Civil española. Su protagonista heroica Mariana Pineda, a la que creó en los años 20, se convirtió en un icono de la lucha femenina y popular con la constitución de la Segunda República española. Como ya hemos señalado, se pueden detectar varias similitudes entre los destinos del poeta real y de su creación literaria, basada en la mujer real del siglo XIX. Ambos luchaban por libertad social y política, y a la vez por sus derechos a amar y vivir felizmente, ambos sentían frustración por no poder cumplir sus deseos por el régimen opresivo y ambos murieron como víctimas del conservadurismo. A pesar de todo, su estatus

15 Constitución de Cádiz de 1812.

de víctima se transformó en un estatus mítico, y ambos llegaron a ser héroes universales de la libertad.

Mariana Pineda es más valiente y más persistente que cualquier otro personaje masculino de la obra (Pedro, Pedrosa, Fernando). A pesar de ello, al final se siente como víctima de los hombres, con lo que García Lorca se refiere también al derrumbe de la revolución.

A pesar de todo, el amor no deja de ser, junto a la libertad, el ideal supremo para Mariana Pineda. Ella dio su vida para defender estos dos ideales incuestionables. Igual que su autor, Federico García Lorca, se convirtió en un mito popular y universal. García Lorca luchó por los derechos de los grupos marginados, en primer lugar, de las mujeres, a través de su poesía y dramaturgia. Sus heroínas siempre se guiaron por sus sentimientos (Adela en *La casa de Bernarda Alba*, Yerma en *Yerma*, La novia en *Bodas de sangre*, Doña Rosita en *Doña Rosita la soltera*) y, en la mayoría de los casos, fracasaron por culpa de un hombre, representante del sistema patriarcal. Sin embargo, el mundo no se acuerda de los verdugos, sino de las víctimas heroicas. En palabras de Gertrudis Gómez de Avellaneda (2008: 293) «los más gloriosos hechos, consignados en los anales de la humanidad, han sido siempre obra de sentimiento; que los más fuertes héroes han sido en todo tiempo los más ricos corazones». Mariana Pineda y Federico García Lorca eran «los más ricos corazones», sin duda.

Bibliografía

- Aguilera Sastre, J. (2002). La República de la Libertad: homenaje a Mariana Pineda. En J. Aguilera Sastre (Coord.), *María Martínez Sierra y la República: ilusión y compromiso* (pp. 143–172). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Barea, A. (2018). *Lorca, el poeta y su pueblo*. Madrid: Instituto Cervantes.
- Bobes Naves, J. (1994). Tiempo y espacio en algunas obras dramáticas de García Lorca, *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 44–45(1), 41–84.
- Bauzá, H. F. (2007). *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Campoamor, C. (1931, May 26). El símbolo inmortal. Mariana de Pineda. *La Libertad* (p. 7). https://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=9034&anyo=1931
- Cruz-Fernández, P. (2014). Embroidering the nation: the culture of sewing and Spanish ideologies of domesticity. En A. G. Morcillo (Ed.), *Memory and Cultural History of the Spanish Civil War: Realms of Oblivion* (pp. 249–283). Leiden: Brill.
- Dällenbach, L. (1977). *The Mirror in the Text* (J. Whiteley, E. Hughes, Trad.). Chicago: The University of Chicago Press.
- Díaz de Sabatés, G., Sabatés, M. (2021). Sobre heroínas y 'heroicidad': de lo extraordinario a lo extra-ordinario, *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, 142, 61–73. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8412286>
- Divinjo, Ž. (1978). *Sociologija pozorišta: kolektivne senke* (B. Jelić, J. Jelić, Trad.). Beograd: BIGZ.

- Domínguez Hermida, B. (2011). La intrahistoria en el drama histórico *Mariana Pineda* de Federico García Lorca, *Castilla. Estudios de Literatura*, 2, 91–105.
- Fernández Hoyos, S. (2008). Mariana Pineda y la literatura. En M. Á. Gálvez Ruiz, P. Sánchez Gómez (Eds.), *La Granada de Mariana Pineda: lugares, historia y literatura* (pp. 145–169). Granada: Universidad de Granada.
- Frye, N. (2000). *Anatomija kritike* (G. Gračan, Trad.). Zagreb: Golden marketing.
- Fuentes, J. F., Garí, P. (2015). *Amazonas de la libertad: mujeres liberales contra Fernando VII*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- Garrido Curiel, F. (2015). *Aspectos de la figura histórica de Mariana de Pineda en la cultura artística, literaria y teatral española* (tesis doctoral). Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras.
- García Lorca, F. (2021). Juego y teoría del duende. En F. García Lorca, *Obras completas: nueva edición integral* (pp. 241–253). Ballingslöv: Wisehouse Publishing.
- Gibson, I. (1998). *Federico García Lorca 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898–1929)*. Barcelona: Crítica.
- Gibson, I. (2001). *García Lorca: biografía esencial*. Barcelona: Ediciones Península.
- Gómez de Avellaneda, G. (2008). *La mujer. Artículos publicados en un periódico el año de 1860, y dedicados por la autora al bello sexo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc89171>
- González, H., Darchez de Carrasco, M. V. (2005). Introducción. En F. García Lorca, *Mariana Pineda* (pp. 25–36). Buenos Aires: Coluhue.
- Huber, A. (2023). La dimensión feminista en el drama *Mariana Pineda* de Federico García Lorca. En F. Candón Ríos, L. de la Paz de Dios, N. Torres López (Eds.), *La herencia de Calíope: la feminidad señalada* (pp. 321–335). Madrid: Dykinson.
- Huber, A. (2024). Lo histórico y lo ficcional en los dramas *Mariana Pineda* y *Noche de guerra en el Museo del Prado*. En B. Kovačević Petrović, S. Maričić Mesarović, J. Borljin (Eds.), *Investigaciones interculturales de los jóvenes hispanistas en Serbia* (pp. 10–25). <https://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2024/978-86-6065-895-3>
- Inglada, R. (Ed.). (2017). *Palabra de Lorca: declaraciones y entrevistas completas*. Barcelona: Malpaso.
- Ivanišević, D. (1990). Federico García Lorca. En F. Garsija Lorka, *Knjiga pjesama* (pp. 139–144). Zagreb: Sigma.
- Johnson, R. (2008). Federico García Lorca's Theater and Spanish Feminism, *Anales de la literatura española contemporánea*, 33(2), 251–281.
- Kampoamor, K. (2025). *Žena hoće krila: izabrani tekstovi* (I. Beljić, Trad.). Beograd: Partenon.
- Klein, D. (1986). Las sociedades creadas en el teatro de García Lorca, *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca*, 433–434(1), 283–292.
- León Vegas, C. (2018). El teatro de García Lorca y la transfiguración del personaje masculino, *Teatro: Revista de Estudios Escénicos/A Journal of Theater Studies*, 32(1), 1–16. <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol32/iss1/1>

- Lešić, Z. (2001). Junak, junakinja. En D. Živković (Ed.), *Rečnik književnih termina* (pp. 324–325). Banja Luka: Romanov.
- Martínez Cuitiño, L. (2003). Introducción. En F. García Lorca, *Mariana Pineda* (pp. 11–127). Madrid: Cátedra.
- McDermid, P. (2007). *Love, desire and identity in the theatre of Federico García Lorca*. New York: Tamesis.
- Miralles García, E. (2010). Letras femeninas sobre las guerras del siglo XIX: miradas piadosas, miradas patrióticas, *Siglo diecinueve*, 16, 35–88.
<https://doi.org/10.37677/sigloxix.vi16.173>
- Montoro Araque, M. (2017). Imaginarios europeos. Libertades en clave femenina: prolegómenos a una lectura mitoanalítica de Mariana, *Imago crítica. Revista de Antropología, Comunicación y Estudios Culturales*, 6, 33–54.
<http://dx.doi.org/https://doi.org/10.30827/ic.28497>
- Orringer, N. R. (2000). Mariana Pineda, o Ifigenia en Granada. En T. Berchem, H. Laitenberger (Eds.), *Federico García Lorca. Actas del Coloquio Internacional, Würzburg 1998* (pp. 81–95). Sevilla: Fundación El Monte.
- Pérez-Simón, A. (2020). *Baroque Lorca: An Archaist Playwright for the New Stage*. New York/London: Routledge.
- Sánchez, R. (2018). El héroe romántico y el mártir de la libertad: los mitos de la revolución en la España del siglo XIX, *La Albolafia: Revista de humanidades y cultura*, 13, 45–66. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6528575>
- Slivkova, D. (2013). *Federico García Lorca's "Mariana Pineda": Erasing the Dividing Line Between the Lyrical-Feminine and the Heroic-Masculine* (tesis doctoral inédita). Northern Illinois University.
- Unamuno, M. (1961). *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa Calpe.
- Zardoya, C. (1968). *Mariana Pineda*, romance trágico de la libertad, *Revista Hispánica Moderna*, 34(1/2), 471–497.
- Абељан, Х. Л. (2008). *Историја шпанске мисли*. (Н. Мариновић, прев.). Сремски Карловци/Нови Сад: ИК Зорана Стојановића.
- [Abeljan, H. L. (2008). *Istorija španske misli*. (N. Marinović, Trad.). Sremski Karlovci/Novi Sad: IK Zorana Stojanovića]
- Грушановић, З. (2021). Херој као књижевни и друштвени конструкт, *Књижевна историја*, 173, 373–392. <https://doi.org/10.18485/kis.2021.53.173.20>
- [Grušanović, Z. (2021). Heroj kao književni i društveni konstrukt, *Književna istorija*, 173, 373–392. <https://doi.org/10.18485/kis.2021.53.173.20>]
- Јовановић, Р., Јаћимовић, Д. (2013). Гарсија Лорка, Федерико. У Р. Јовановић, Д. Јаћимовић, *Лексикон драме и позоришта* (р. 177). Београд: Просвета.
- [Jovanović, R., Jaćimović, D. (2013). Garsija Lorka, Federiko. En R. Jovanović, D. Jaćimović, *Leksikon drame i pozorišta* (р. 177). Beograd: Prosveta]

Fuente

García Lorca, F. (2003). *Mariana Pineda*. Madrid: Cátedra.

Ana Z. Huber

Summary

FEDERICO GARCÍA LORCA AND MARIANA PINEDA: MYTHICAL AND UNIVERSAL HEROISM

Artistic representations of heroic figures have been the subject of numerous studies, although the criteria for defining a hero have varied throughout history. It was the literature about the wars of the 19th century that transformed the stereotype of women as the “angel in the house.” One of the most prominent heroines of the nineteenth-century Hispanic world is Mariana Pineda from Granada, who lost her life during the conflict between conservatives and liberals in the 1830s. Almost a century later, her story was adapted into a dramatic work by Federico García Lorca, a Spanish author of the famous *Generation of 1927*, who has become one of the mythical figures of the antifascist struggle during the Spanish Civil War. There are several reasons why this has happened: his liberal views, his progressive works, his homosexuality, which today symbolizes opposition to conservative ideas, and his early death at the outbreak of the war. The process of mythologizing, especially in countries with an antifascist heritage, surprisingly coincides with the plot of one of his drama, *Mariana Pineda* (1927). We have analyzed the image of the 19th-century heroine in this drama and its connection to García Lorca’s own time, which is the element of greatest artistic value. We are particularly interested in the concept of the Romantic heroism, whose defining characteristic is the “martyrdom for freedom,” a notion closely associated with the myth of the construction of the liberal state and the modern nation in the nineteenth century. The same “myth” reemerged in the 1930s, when Federico García Lorca was at the height of his creativity and his play *Mariana Pineda* achieved widespread popularity. In addition, we have focused on the similarities between the destinies of the real Mariana, her literary version, and García Lorca himself. It is significant that García Lorca contextualized Mariana Pineda as a universal symbol of resistance, and that after his death in 1936, he himself attained the status of a universal hero too. Various parallels can be identified between the destinies of the real poet and his literary heroine. Both fought for social and political freedom, as well as for the right to love and to live satisfyingly; both were frustrated by an oppressive regime that prevented them from realizing their aspirations, and both, ultimately, became victims of conservatism. Yet their victimhood was transformed into myth, and they became recognized as universal heroes and symbols of freedom.

Key words:

Federico García Lorca, *Mariana Pineda*, Spanish Civil War, myth, heroism

Ана 3. Хубер

Сажетак

ФЕДЕРИКО ГАРСИЈА ЛОРКА И МАРИЈАНА ПИНЕДА: МИТСКИ И УНИВЕРЗАЛНИ ХЕРОИЗАМ

Уметничке представе хероја биле су предмет бројних проучавања, иако су се критеријуми за дефинисање овог појма мењали током историје. Управо је књижевност која се бавила ратовима XIX века допринела рушењу стереотипа о жени као „анђелу дома”. Једна од великих хероина хиспанског света овог доба јесте Маријана Пинеда из Гранаде, која је изгубила живот у борбама конзервативаца и либерала тридесетих година XIX века. Њену судбину је готово сто година касније у драмску форму преточио Федерико Гарсија Лорка, шпански песник и драмски писац чувене *Генерације 1927*, који је постао једна од митских фигура либералне и антифашистичке борбе током Шпанског грађанског рата. Постоји више разлога зашто се то догодило: његови отворено либерални ставови, његова дела прогресивног карактера, његова хомосексуалност, која данас симболизује отпор конзервативним идејама, као и његова прерана смрт у првим данима рата. Процес митологизације његовог живота, нарочито у земљама с израженим антифашистичким наслеђем, изненађујуће се поклапа с радњом његовог драмског дела *Маријана Пинеда* из 1927. године. У овом раду анализирали смо лик гранадске хероине из XIX века у Лоркином делу и њену повезаност с пишчевом епохом, што заправо представља уметнички највреднији аспект драме. Посебно смо се осврнули на концепт романтичарског херојства, чије је основно обележје, „мучеништво за слободу”, повезано с митом о изградњи либералне државе и модерне нације у XIX веку. Тај исти „мит” поново оживљава тридесетих година XX века, када је Федерико Гарсија Лорка био на врхунцу свог стваралаштва и када је његова драма *Маријана Пинеда* стекла велику популарност. Такође, фокусирали смо се на сличности које се могу уочити између судбина стварне Маријане, њене књижевне верзије и самог аутора. Значајно је да је Гарсија Лорка представио Маријану Пинеду као универзални симбол отпора, а да је након своје смрти 1936. године, и сам стекао статус универзалног хероја. Могу се уочити бројне сличности између судбина песника и његове књижевне јунакиње. Обоје су се борили за друштвену и политичку слободу, али и за право да воле и живе срећно; обоје су осећали фрустрацију због немогућности да остваре своје жеље под репресивним режимом, и, на крају, обоје су страдали као жртве конзервативизма. Упркос томе, њихов статус жртве прерастао је у митски статус, те су обоје постали универзални хероји и симболи слободе.

Кључне речи:

Федерико Гарсија Лорка, Маријана Пинеда, Шпански грађански рат, мит, хероизам