



1965

Poema del Cante Jondo de Federico Garcia Lorca: Fondo, Forma y Senales Teatrales

James Gunnell
Loyola University Chicago

Follow this and additional works at: https://ecommons.luc.edu/luc_theses



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Gunnell, James, "Poema del Cante Jondo de Federico Garcia Lorca: Fondo, Forma y Senales Teatrales" (1965). *Master's Theses*. 1924.

https://ecommons.luc.edu/luc_theses/1924

This Thesis is brought to you for free and open access by the Theses and Dissertations at Loyola eCommons. It has been accepted for inclusion in Master's Theses by an authorized administrator of Loyola eCommons. For more information, please contact ecommons@luc.edu.

Copyright © 1965 James Gunnell

Poema del cante jondo de Federico García Lorca

Fondo, forma y señales teatrales

By

James F. Gunnell, Jr.

A Thesis Submitted to the Faculty of the Graduate School
of Loyola University in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree of
Master of Arts

June
1965

TABLA DE MATERIAS DE LA TESIS

	Página
Prólogo	iii
Lista de esquemas	vi
PARTE I - Fondo andaluz	
Capítulo	
1 Camino del reino de Granada	2
2 La tierra y los recuerdos	19
3 Los sueños y el gitano	33
PARTE II - Juerga lorquiana	
4 Cronología, significación y plan	46
5 Cantes de ensueños perdidos	63
6 El rito	90
PARTE III - Señales teatrales	
7 Paso hacia al teatro	111
8 <u>Cante jondo: paso importante hacia</u> <u>Bodas de sangre</u>	129
9 Trajes de poesía y la crítica social ...	155
Bibliografía	169

PRÓLOGO: cuatro palabras en inglés

Any good piece of research must have objectivity and impartiality. Writing my thesis in Spanish will help me to achieve these two vital ingredients, since I can not as yet express my deeper sentiments in that beautiful language. Subjectivity has no place in research, but it certainly has a place in the choice of a subject. Therefore, before getting down to objective and impartial research, I would like to be very subjective and state the reasons for making this study, its scope and its purpose.

Before reading Poema del cante jondo for the first time, I was not a fan of what is known in this country as flamenco music. Still, on listening to records of a fiesta or juerga flamenca and hearing the songs of the cantaor, the guitar accompaniment, the cries of olé, the clapping of hands, the clicking of castenets and the stamping of feet, I was impressed by the intensity, depth and emotion revealed by the participants. Even if I did not like the music due to its non-Western elements, in all honesty I would have to admit to the intensity and the depth of the music and to the emotion the singer reveals, and at times evokes in the audience.

On reading Poema del cante jondo for the first time, I detected a unity and order in each of the various poems that carry a name of a particular style: Poema de la siguriya gitana, Poema de la soleá, Poema de la saeta and Gráfico de la petenera. I could only sense the unity and order in the remaining poems. However, I felt as if I had found a cache of diamonds in the rough; each group of poems a gem; each poem a facet of that gem. Of course, they were true polished gems; the apparent roughness was only due to my faulty vision; my ignorance of Andalucía, its people and its song. Had I had the knowledge, I could have recognized more of the intrinsic value of Cante jondo from that first reading. For the work is regional. While it has some

orientation toward the universal, it is regional, and it has an intensity and depth far beyond what we know here as cante flamenco. It has the intensity and depth of the traditional folksong of Andalusia: - cante jondo. As someone has aptly put it, this folksong is a mixture of the "philosophical desperation of the Arab, the religious desperation of the Jew, and the social desperation of the gypsy." Summed up, it is an expression of a tragic sense of life, felt by many peoples and by many people.

Why a thesis on this work? I can find none on it, although there may be many. There should be many, so that this beautiful poetry may be better appreciated when it is better understood. While this is especially true in the case of those who are not native to Spain nor the Spanish speaking world, it is applicable to the Spainard and his cousins overseas as well. For those who love Spain, I should say Las Españas, the cante jondo can reveal much of the Andalusian spirit and perhaps even some of its soul. I believe Poema del cante jondo can do the same. The thesis will demonstrate what I believe to be the intrinsic value of this admirable poem which is so greatly overshadowed by the poet's own Romancero gitano, and therefore neglected by most critics. I intend to treat the form of the poem, especially the internal form, and to present what I believe is an original analysis. With the necessary background of Andalusia and its song, we will realize that by means of the Cante jondo we are present at a juerga and the cantaor is Federico García Lorca himself. There is much disagreement as to the origin, development and classification of cante jondo. We will rely heavily on the poet's own two lectures on the Andalusian folksong. Although it may be that some of the poet's information is incorrect, to understand his Cante jondo it must be interpreted to a great extent according to what he thought it was. In addition to presenting an analysis, I will present a synthesis; that is, I will explain the role that this poetry played in the development of the poet's theater and especially his folk drama, Bodas de sangre.

At times I feel it was rather presumptuous of me to have written about a work laid in a country I have never visited, a work based on a song sung by people I have never known, a work by a man whom I had never met and whom, unfortunately, no one will ever meet again. At other times I think not. We have our Sierra Nevadas that isolated people; we have our rich vegas where Mother Nature reigns. We, too, are a democratic people; we have the independence in fact that the Spaniards have in spirit. And the poet? His lyric poetry provides us with such an insight into his sentiments, that after studying his poetry I feel that I know him better than many people I have met personally. I accept what Jorge Guillén says about him: he was Federico even for those who never got to know him personally. And so throughout the thesis, he is Federico, as many critics call him in their own work, whether or not they had ever met him.

There is a wealth of material that has been written about Federico and his work which has made the task easier than otherwise. I was grateful for the superb fifth augmented edition of Obras completas edited by Arturo del Hoyo for the Editorial Aguilar. It is a treasure house of useful information concerning Federico and his work. The numerous interviews that I quoted from all came from that edition, as well as most of the chronological data. The chronological data, although compiled by others, was included in the thesis to make it more complete for purposes of reference. There are numerous notes containing observations, many made by critics, some made by myself, all of which are included as evidence for the thesis.

Finally, I wish to express my gratitude to Professor James Graham-Luján for his encouragement, time and patience as director of the thesis. He had already given me, and others who had studied Federico's poetry and theater under his direction, a wealth of material and a penetrating insight into Federico's work which ranges from lyric to surrealist.

jfg

LISTA DE ESQUEMAS

Esquema		Página
1	Una imaginaria reconquista norteamericana según la reconquista española	13
2	Esquema para demostrar la unidad y el orden entre los poemitas de los cantes lorquianos	80
3	Los diseños de Cante jondo que se hacen personajes de <u>Bodas de sangre</u>	146
4	Esquema para demostrar las relaciones entre las fuentes y obras anteriores de <u>Bodas de sangre</u>	147

PARTE I

FONDO ANDALUZ

CAPÍTULO I

CAMINO DEL REINO DE GRANADA

"Amargo

'A Granada voy.'"¹

Sí que vamos a Granada como Amargo en espera de encontrar la tristeza. Hay que hacer este viaje, al menos por medio de los libros y la imaginación, si se tiene ganas de entender la obra lorquiana. ¿Es el antiguo Reino de Granada una tierra de llanto? ¿Es asimismo Andalucía? Federico García Lorca nos los presenta así a nosotros. Se quita la máscara de la Andalucía alegre para que se revelen la tristeza y el sufrimiento del alma del "pueblo perdido, en la Andalucía del llanto."² Si fuera así, Andalucía no sería única. Parece que dondequiera que hayan tierras con rutas que puedan facilitar la expansión de un pueblo, habrán tierras de llanto. Así son los llanos de Polonia donde luchan los pueblos eslavos y teutónicos desde hace siete siglos. Así eran las tierras de España donde luchaban los pueblos españoles y moros durante los siglos remotos.

Al leer de aquellos tiempos antiguos es fácil perder el concepto del tiempo que realmente ha pasado. Para nosotros, los norteamericanos, es aún menos fácil por tratarse de lugares lejos y reinos extraños. Para nuestra conquista tuvimos una frontera desde los principios del siglo XVII hasta los principios del siglo XX, más o menos tres siglos. Para la Reconquista española la frontera existió desde los principios del siglo VIII hasta los fines del siglo XV, casi ocho siglos. Aunque se hubiera podido librar toda la España de la dominación mora para 1300 (se había librado toda la España excepto el Reino de Granada en 1266), la Reconquista española habría durado seis siglos o dos veces más que nuestra conquista. Para comprender mejor la duración de la Reconquista española vamos a hacer una analogía. El empleo de fechas recientes y las del futuro haría más impresiva la duración tan larga.

Supongan Vds. que durante la Segunda Guerra mundial los japoneses, un pueblo oriental, hubieran podido invadir los Estados Unidos en 1942, y a fines de 1945 hubieran podido conquistar toda la tierra que cae al oeste del gran río Misisipí.

(Véanse el mapa, pag. 13) En 1949 con la batalla de Chicago, que correspondiera a la batalla de Covadonga en 718, empezaría la reconquista norteamericana. Las fuerzas norteamericanas habrían empezado la gran marcha al oeste. Sin embargo, no podrían reconquistar a Denver hasta 2316, debido a la defensa enérgica del enemigo, y sobre todo, debido a las luchas internas entre varios estados norteamericanos. Estas luchas habrían prevenido la misma unidad política que había existido antes de la invasión. La caída de Denver correspondería a la de Toledo que cayó a los españoles en 1085. Se libraría el estado de Tejas en 2469 por haber caído la ciudad de El Paso (Valencia, 1238). Aunque los norteamericanos hubieran podido hacer incursiones por la costa marítima del noroeste, no habrían podido captar Portland hasta 2479 (Sevilla, 1248). Por haber caído Fénix en 2497 (Murcia, 1266), toda la tierra perdida habría sido librada por los norteamericanos excepto el estado de California (el Reino de Granada).

A su vez, los japoneses habrían sufrido la falta de la unidad en su imperio occidental. Hacia 2266 (1035) se habrían hecho independientes las varias provincias, formándose así varios estados pequeños (los Taifas moras). De modo que se disminuiría su poder debido a las luchas entre sí. Aunque habrían llegado nuevos socorros en tres épocas, los nuevos ejércitos de fanáticos guerreros (los almoravides, los almohades y los benimerines) no habrían tenido mucho éxito, y otra vez se reaparecerían las banderías. El pueblo que realmente podría reunirse sería vencedor.

Dos siglos más pasarían. Los dos pueblos perderían la tolerancia con los vencidos (los mozárabes y los mudéjares) que hubieran quedado viviendo entre los conquistadores.³ Ahora, guerra a muerte. Los norteamericanos, reunidos por un gran nacionalismo (como fueron los españoles por su religión) empezarían las últimas grandes campañas de su reconquista. Caerían

San Francisco en 2718 (Málaga, 1487) y Los Angeles en 2720 (Almería, 1489), aislando a los japoneses del mar. Ahora se rodearían las montañas de la Sierra Nevada. Solamente la ciudad de Fresno y sus alrededores quedarían bajo la bandera del sol naciente. Desunidos por las guerras civiles hasta el fin y abandonados por las fuerzas japonesas en ultramar, los japoneses de Fresno rendirían la última plaza fuerte a los norteamericanos, terminando la reconquista. Por la primera vez en setecientos ochenta y un año la Patria estaría reunida bajo la bandera de las estrellas y los rayos. ¡Parece mentira! "A fantastic picture".⁴ Sin embargo, en realidad duró así la Reconquista española. Tal vez, por esta nueva escala podemos medir mejor la duración del poder de los musulmanes en España.

La alta Andalucía, o sea el antiguo Reino de Granada, es la región donde vivieron los moros por el tiempo más largo. Hubo moros que andaban por estas tierras por nueve siglos. Los moros que habían quedado viviendo allí después de la Reconquista se sublevaron por haber sufrido demasiado bajo sus nuevos Reyes y sus nuevas leyes. Lo que resultó fué la última derrota y la pérdida de su querido Al-Andalus. Fueron expulsados en 1609. Si el último sonido del moro fué un suspiro, el último sonido del morisco fué un grito.

Ya se ve que estas tierras eran tierras de llanto durante los siglos remotos. ¿Se puede esperar que haya una tristeza histórica que todavía prevalece por las tierras andaluzas, y sobre todo por Granada y sus alrededores? Si fuera así, ¿se podría sentirla? Para algunos, sí. Para la mayoría, no. Por haberse secado tan pronto en la tierra la sangre derramada, por haber llenado otra vez con gente las tierras despobladas, por haber construido de nuevo los pueblos destruidos, sería difícil sentirla. Para todo el mundo hay los castillos; cada una tiene su historia. Lástima es que las piedras no pueden decirnos los sucesos que ocurrieron dentro de y fuera de sus murallas.⁵

Lo que hace falta es el conocimiento del pasado. Para al-

gunos hay la historia escrita. Para todo el mundo hay el Romancero. Por los romances juglarescos y fronterizos se puede captar algo de la tristeza histórica:

Reading the ballads in the Romancero General to-day we see, as in a vision projected before our inner eye, the succeeding events of those years, and such refrains as 'Ay de mi Alhama!- 'Woe is me, Alhama!- echo and re-echo through our minds like a melancholy prophecy of Nemesis to come.⁶

Voy a repetir que este modo de conocer el pasado es para todo el mundo, porque todavía se pueden escuchar los romances cantados por el pueblo. Los jóvenes pueden aprenderlos de los ancianos y, cosa extraña, a veces sus versiones son más fieles que las versiones impresas del siglo XVI.⁷ Entonces, todo el mundo español, si quiere, tiene un modo de sentir la tristeza histórica que es, por la mayor parte, la reacción personal debido al conocimiento del pasado.⁸ Sin embargo, a la mayoría de cualquier pueblo, sea español o sea norteamericano, le interesa más los problemas de su propia época. ¿Y Federico García Lorca? El la sintió. El la sintió, y a la vez reconoce los problemas de su pueblo (como veremos más adelante).

El tuvo el conocimiento del pasado. "Los niños de 1905 de la plazuela granadina jugaban 'a cantar' romances clásicos."⁹ Más tarde él había estudiado la historia y la literatura de España en la Universidad de Granada.¹⁰ El sabía mucho y supo más del folklóre de su pueblo. Por eso, podía difundir informes folklóricos en conferencias, y a la vez por sus propias interpretaciones artísticas de lo folklórico podía entretener su auditorio, que fuera el público o que fueran sus amigos de corazón. Sobre todo, él tuvo la sensibilidad de poeta que le permitió percibir las cosas que no se ven o no sienten los otros. "Yo... estoy acostumbrado a sufrir por cosas que la gente no comprende ni sospecha."¹¹ De ahí que él podía reaccionarse en el ambiente andaluz que vivía en la manera siguiente.

Para él, en Granada "existe una cantidad increíble de melan-

colia histórica".¹² En Lanjarón, que está situado cerca de las Alpujarras, el sintió "un esquema de nostalgia que es antieuropeo, pero no es oriental. Andalucía."¹³ Fué en Lanjarón en 1500 que el mismo Fernando el Católico y fuerzas cristianas atacaron el castillo que estaba en poder de la gente recién conquistada. Al ver que los cristianos triunfaban el jefe moro se arrojó de una torre en lugar de rendirse. Gritos, no suspiros. En Lanjarón, Federico solamente podía aceptar en parte el consejo de Alarcón: "dejemos a los hombres y contemplemos a la Madre Naturaleza: olvidemos las enfermedades físicas y morales que recuerda esa villa."¹⁴ Sí que Federico contemplaba la naturaleza, pero no podía olvidar la sangre derramada en la tierra andaluza. Escribió:

Este árbol-la postal representa el 'castaño gordo' de Lanjarón-te dará una idea de la vegetación y calidad densa del agua. Aquí se comprenden las llagas de San Roque, las lágrimas de sangre y el gusto por el cuchillo clavado. Andalucía extraña y berberisca.¹⁵

Ya se ve que Federico sintió la tristeza de la historia de su Andalucía, no solamente la de los siglos remotos como hemos visto, sino también la de los siglos modernos como veremos. Las dos mezcladas con eficacia se refuerzan, haciéndose un ingrediente vital de la pena que satura la obra lorquiana.

El juez, con guardia civil,
por los olivares viene.
Sangre resbalada gime
muda canción de serpiente.
Señores guardias civiles:
aquí pasó lo de siempre.
Han muerto cuatro romanos
y cinco cartagineses.¹⁶

De Castilla vamos a marcharnos hacia al Sur. Bajemos por un paso de la Sierra Morena para entrar en Andalucía. Si diéramos un vistazo al norte, veríamos que la Sierra Morena, aunque siendo la sierra española más baja, parecería como una pared que aísla las tierras andaluzas.¹⁷ Estamos en la tierra de luz y sombra. Bajo los rayos del sol de Andalucía que pueden "cantar

canción de fuego",¹⁸ la luz maravillosa y la sombra refrescante se dividen en líneas muy bien marcadas: "ciega la luz al chocar con las piedras".¹⁹ En las partes más secas vamos a encontrar flora semejante a la del África del norte. Se puede ver Córdoba a lo lejos, aunque se esté casi veinte millas de esta ciudad. Para alguna gente, hubiera el ambiente africano del norte no solamente debido al clima, sino también a la ciudad misma con sus casas blancas y sus calles estrechas.

Estamos en la antigua sede del gran califato de Córdoba que fué el cenit del poder y de la esplendidez de la España musulmana. La llamaron Ornamento del mundo, y descontando la propensión de exagerar de los historiadores árabes, parece que Córdoba fué, exceptuando Bizancio, la ciudad más grande de Europa del siglo X. Sin embargo, lo que queda de esta Mecca del Oeste es su Mezquita, o sea la Catedral que es casi única, y un poco de la majestad de su grandeza del pasado. Además, la animación del Sur ha sido templada por la calma del Norte. Parece que la viveza de la ciudad se ha retirado dentro de sus casas, como si el pueblo no quisiera competir en el mundo contemporáneo que es tan distinto de lo que era. Córdoba no es una ciudad muerta, sino una ciudad amodorrada. Gautier, el romántico francés, ha comparado la Córdoba del pasado con la de su época: "Córdoba, una vez la sede de la civilización árabe, hoy es no más que una masa de casitas blancas". Y sigue diciéndonos, como médico, el estado de la ciudad: "La vida parece haber menguado de este gran cuerpo, una vez animado por la circulación de la sangre mora: ahora nada se queda de él excepto un esqueleto blanco y calcinado."²⁰ No es diagnóstico, sino autopsia.

Federico también podía relacionar a Córdoba con la muerte. De la ciudad se puede ver

En la luna negra
sangraba el costado
de Sierra Morena.²¹

Un caballito negro lleva su jinete muerto. ¿a dónde? Sin duda

a Córdoba, la ciudad funesta en la Andalucía lorquiana. El jinete es un bandido de 1860, y hay un momento conocido en el espectro de tiempo. ¿Ha encontrado el muerto a una pareja de la Guardia civil? Ésta es la fuerza nueva que patrulla las tierras desde los cuarenta. Por 1860 hubo varios años de estabilidad interna que fueron un contraste de la mayoría del reino turbulento de Isabel II.²²

Dentro de poco, encontramos otro jinete en camino de Córdoba, "Córdoba, Lejana y sola."²³ Pero él está perdido en el espectro del tiempo. ¿Quién es? Puede ser un caballero de Rodrigo, último rey de los visigodos, huyendo de la derrota en la orilla del Guadalquivir (711).²⁴ Puede ser un guerrero moro que va corriendo de las Navas de Tolosa (1212) para que avise a la gente del Sur que los cristianos habían ganado los puertos de la Sierra Morena, llave de Andalucía. Puede ser un morisco que corre en busca de refugio después de haber sido expulsado de Granada (1570).²⁵ Puede ser cualquier hombre en cualquier tiempo en busca de su Paraíso perdido. Es decir, por haber sido una de las grandes ciudades del Imperio Romano, por haber sido la sede del califato y la capital más avanzada de Europa en el siglo X debido al florecimiento de las artes y las ciencias y de los estudios médicos y filosóficos, por haber sido la capital donde vivieron juntas en paz gente de tres grandes religiones, por todo esto; Córdoba podría representar lo ideal en la mitología lorquiana.²⁶ Podría representar El Dorado, la Utopía y el Paraíso, todo lo que desea el hombre. Podría simbolizar la cosa más necesaria para el hombre: la perfección de su mismo espíritu. Aunque hay que tratar de perfeccionarlo, hay que morir para obtenerlo. Además de la Córdoba "quebrada en chorros",²⁷ rota debido al diluvio de la historia triste de los hombres, hay y habrá siempre "Celeste Córdoba enjuta."²⁸ Y el hombre sigue lamentando:

Córdoba.
Lejana y sola.

Jaca negra, luna grande,
y aceitunas en mi alforja.
Aunque sepa los caminos
yo nunca llegaré a Córdoba.

Por el llano, por el viento,
jaca negra, luna roja.
La muerte me está mirando
desde las torres de Córdoba.

¡Ay qué camino tan largo!
¡Ay mi jaca valerosa!
¡Ay que la muerte me espera,
antes de llegar a Córdoba!

Córdoba.
Lejana y sola.²⁹

Pasemos a Sevilla, la ciudad principal de Andalucía, que está situada en la orilla izquierda del gran Guadalquivir. Aunque esta bella y antigua ciudad cae sesenta y cinco millas de la bocadura, es el puerto para la cuenca rica del Guadalquivir desde hace dos mil años. Todavía, se puede gritar: "Guadalquivir abierto."³⁰ Al contrario de Córdoba que está adormecida con su serenado pueblo,

mientras el puente sopla
diez rumores de Neptuno,³¹

Sevilla está despierta, alegre y abierta:

Para los barcos de vela
Sevilla tiene un camino.³²

Al acercarnos se puede ver la Giralda, que domina el paisaje. Esta gran torre nos da recuerdo del pasado. Era minarete de la gran mezquita construida entre 1170 y 1200, y era rival de la famosa Mezquita de Córdoba. Desde esta torre el almuecín llamaba a la gente de Ishbiliyah (el nombre árabe de Sevilla) para que rezaran a Alá. Hoy, la Giralda es parte de la Catedral, Santa María de la Sede, la tercera iglesia más grande del mundo, siendo San Pedro en Roma y San Pablo en Londres las dos más grandes.

Al llamar a San Gabriel "bisnieto de la Giralda" Federico recuerda el pasado. Es un Arcángel cristiano y no moro que anuncia la vida nueva.³³ Además, la Giralda puede representar la influencia del pasado por la fusión física de sus piedras.

Desde las ruinas de Itálica, la primera colonia de habla latina fuera de Italia, los moros llevaron columnas y trozos de piedras para formar el cimacio de la Giralda. En 1568 los españoles le añadieron cien pies más a la altura original de doscientos cincuenta pies. Y por encima, levantaron una estatua de bronce que representa la Fe y que tiene el lábaro en la mano para simbolizar el triunfo de la Cristianidad sobre el Islam. De veras San Gabriel es bisnieto de la Giralda.

San Gabriel, que anuncia la vida nueva, es el ángel guardián de Sevilla, la ciudad con tanta viveza y tanto dinamismo. Sin embargo, nosotros, como San Gabriel que "ronda la desierta calle,"³⁴ podemos andar por las calles estrechas y tortuosas que tienen la calma y el silencio. Para que se mantenga la vitalidad hay que tener el equilibrio y la moderación.

Gran contraste es la Sevilla panderística con los gitanos, el baile, el amor y la lucha:

Bajo el parral que entolda el jardín más florido
De esta tierra que es puerta de los cielos: Sevilla,
Una moza de rumbo baila una seguidilla,
Acompañada al baile por un mozo garrido.

.....

Se bebe manzanilla en cañas relucientes,
Que al corazón incendia y á la cabeza aloca,
Y en acabar no tarda la más sana alegría.

Se mueve en el concurso tremenda algarabía,
Porque por disputarse el beso de una boca,
Á navajazo limpio se matan dos valientes.³⁵

Encontraremos una intensificación de la tragedia del cuchillo sin lo extravagante, o sea lo flamenco, en Poema del cante jondo, y aun Sevilla, ciudad con alegría y paz en la realidad, no podrá escapar la tristeza del pasado:

La Carmen está bailando
por las calles de Sevilla.
Tiene blancos los cabellos
y brillantes las pupilas.

.....
y va soñando en el baile
con galanes de otros días.³⁶

Este baile no va a acabar en la sana alegría. No se debería esperarla en la ciudad lorquiana que

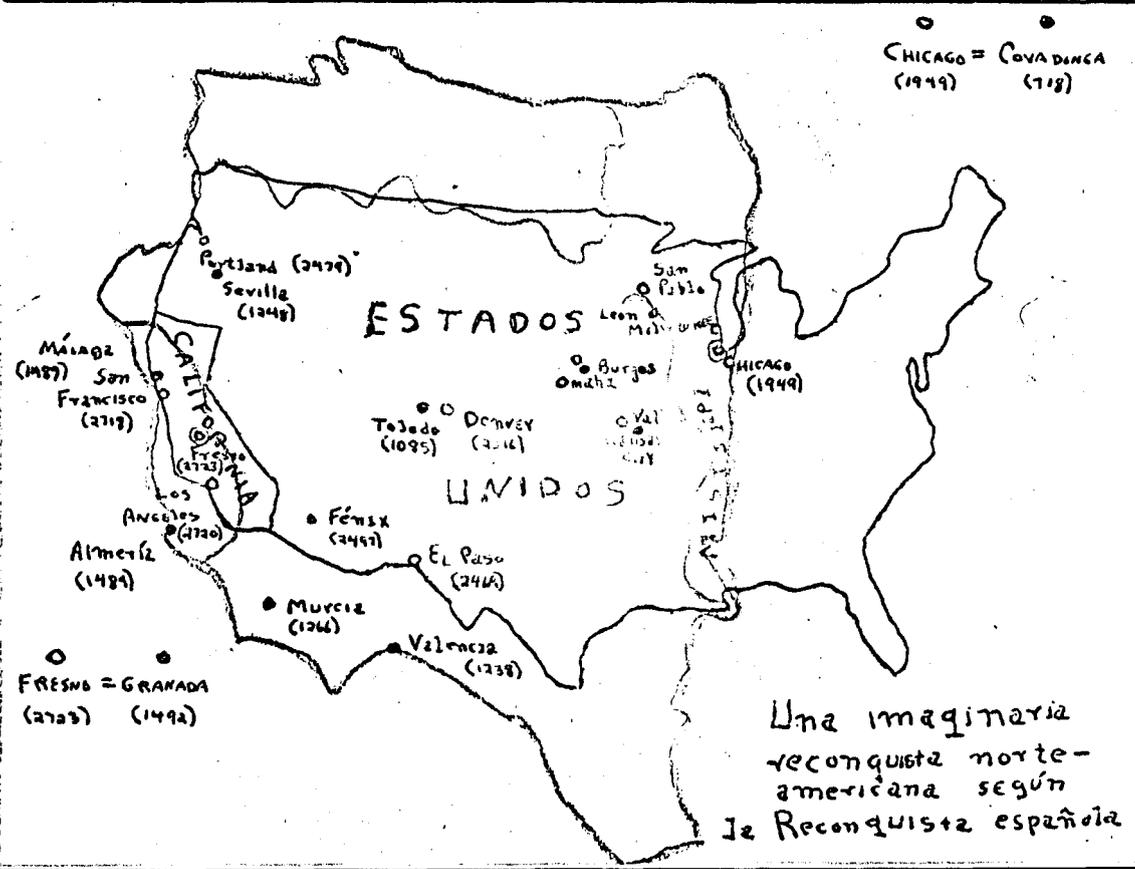
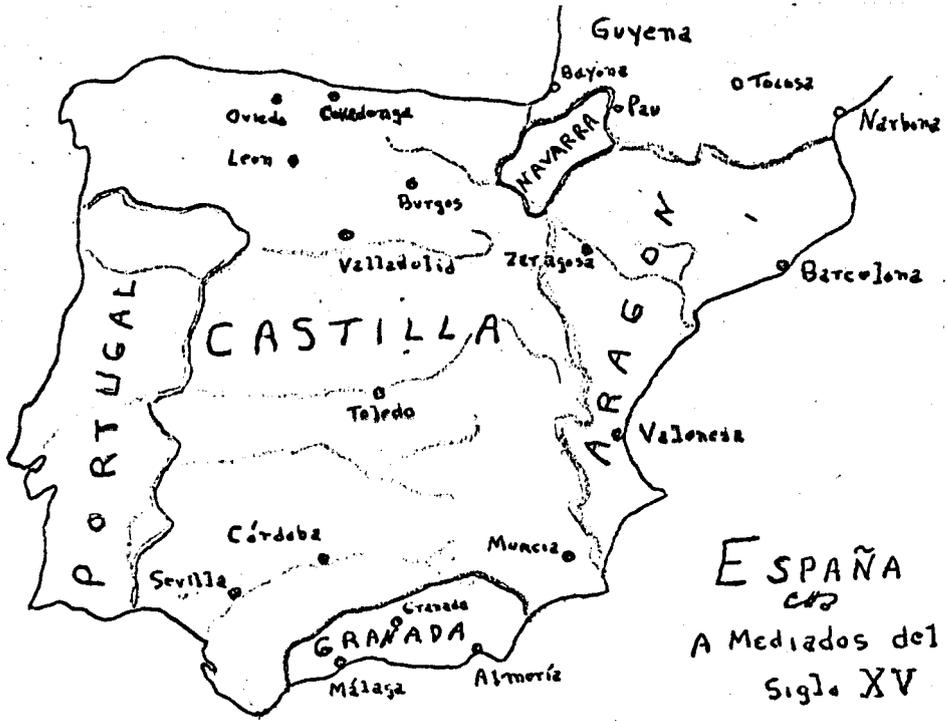
mezcla en su vino,
lo amargo de Don Juan
y lo perfecto de Dionisio.

Sevilla para herir.
¡Siempre Sevilla para herir!³⁷

Por allí hacen los calores más fuertes de España. El sol hiere. Por allí se tañe la guitarra. Las manos hieren. Por allí se canta la saeta. La saeta hiere. Por allí se oyen los gritos del cante jondo. Los sonidos hieren. Y por el Cante jondo de Federico reluce el cuchillo que hiere una vez y hiere de nuevo. De seguro en la Andalucía lorquiana son

Sevilla para herir,
Córdoba para morir;³⁸

Y ahora, pasemos a Granada para recordar y soñar.



CAPÍTULO I

1. Arturo del Hoyo (recopiador), Federico García Lorca; Obras completas (5a. edición aumentada; Madrid: Aguilar, 1963), p. 335. Diálogo del Amargo, Poema del cante jondo.
2. Ibid., p. 302. "Pueblo," Poema de la soleá, Poema del cante jondo.
3. Es interesante notar lo que William L. Shirer opina en su artículo, "If Hitler Had Won World War II," con respecto a la ocupación hipotética del Oeste de los Estados Unidos por los japoneses. "The Japanese have been primarily interested in exploiting the Western third of the country. They are after oil, minerals, lumber and food....Since getting the Americans to produce these products, the Japanese have left them pretty much to themselves in other respects....The churches and schools and even the universities west of the Rocky Mountains have reopened. There is a semblance of municipal and state self government under the Japanese governors and the Governor-General at San Francisco. Life for Americans has become at least bearable. This has not been so in the nearly two thirds of the country...that is under Hitler's heel." Look, 19 de diciembre de 1961, p. 34.
4. George Tyler Northup, An Introduction to Spanish Literature (3a. edición enmendada; Chicago: The University of Chicago Press, 1960), p. 13. "To understand the significance of this long-drawn-out struggle, let us...draw a fanciful picture, projecting the history of Spain upon that of England." Lo uso esta idea de sobreponer la historia de España, pero la pongo sobre una historia hipotética de los Estados Unidos.
5. Gerald Brenan nos presenta un buen ejemplo de la dificultad de captar algo del pasado. La descripción de su visita a la Plaza de Zocodover en Toledo está a continuación: "What historic events, I told myself had taken place in this little market square! Here the Visigothic, the Arab and the Castillian kings of the Middle Ages had come and gone....the Cid...King Alfonso...St. Theresa...Garcilaso de la Vega... Tirso de Molina...Archpriest of Hita...St. John of the Cross ...Lope de Vega...Cervantes...Góngora...El Greco. But as every tourist knows, thoughts of this kind are a mere rhetorical exercise. The historic imagination refuses to rise for such proddings. Only through books can one take flight into the past. And so we soon got tired of looking at this dull little square with its irrecoverable memories...." The Face of Spain (Londres: Turnstile Press, 1950), pp. 231-32.
6. Ramón Menéndez Pidal, The Spaniards in Their History, trad. Walter Starkie ("Prefatory Essay;" Londres: Hollis & Carter,

1950), p. 42.

7. Northup, pp. 218-19. "Ballads have been orally transmitted by the peasantry of Spain for hundreds of years. The traveler may today hear them sung by farmers on their way to work, by washerwomen at the river's edge. They may still be collected from the lips of the illiterate....It is often found that these version, despite hundreds of years of oral transmission, are more faithful than versions printed in the sixteenth century."
8. No voy a discutir otro modo por requerir la tesis los hechos y la realidad. Sin embargo, los hombres no todavía pueden descontar lo sobrenatural. Todavía se oyen hablar de las fantasmas que andan por lugares históricos dándolos un ambiente misterioso y triste. Por ejemplo, Marguerite Steen que admite que no está dispuesta para contar "ghost stories," o sean cuentos de fantasmas, sobre todo cuando se basan en la experiencia personal, nos cuenta dos sucesos misteriosos que ocurrieron en la vecindad de la Alhambra. Los resume así: "Alhambra stones are unquiet stones, no Granadino will deny it. How could it be otherwise? The record of the Alhambra is a record of outrage and crime, of the indulgence of violent lusts, of the avenging of violent injuries, and there can be no peace in the soil which has entombed through many centuries its grim secrets." Granada Window (Londres: The Falcon Press, 1949), p. 53. Puede ser De los que estudian el fenómeno intelectual y sensible hay personas de amplias miras que reconocen la posibilidad que hay explicaciones no todavía conocidas, que puedan explicar las apariciones. Estas explicaciones "wait upon further research in the psychically unknown." "Apparition," Colliers Encyclopedia, II, 72.
9. Obras completas, p. 1726. "Un reportaje. El poeta que ha estilizado los romances de plazuela." Publicado en El Debate, Madrid, 1 de octubre de 1933.
10. Según la certificación academia personal de la Universidad de Granada le dieron a Federico García Lorca notable en Lengua y literatura española y aprobado en Historia de España. El ha estudiado la lengua árabe que puede indicar que quería saber directamente del fondo árabe de Granada. Enzo Cobelli ha incluido una foto de esta certificación en su obra, García Lorca (2a. ed.; Mantova: La Gonzaghiana, 1959), entre pp. 22 y 23. Además, Jose Mora Guarnido nos cuenta del interés el "rinconcillo" (grupo juvenil a que pertenció Federico) tenía con respecto a la cultura árabe del pasado y del presente; "Excursiones a la Alpujarra para descubrir y anotar supervivencias moriscas-monfies-, viajes

al Marruecos español siguiendo la huella de los moros granadinos expulsados. ...organización en Granada de un Congreso de cultura árabe con invitación especial a los ulemas y fauques árabes, erección en laderas de Sierra Nevada de un 'morabito' simbólico en homenaje al pensamiento y la poesía del pueblo expulsado..." Federico García Lorca y su mundo (Buenos Aires: Editorial Losada, 1958), p. 159. Aunque estos proyectos nunca se realizaron, indica que Federico tuvo un conocimiento del pasado de su Granada.

11. Carlos Morla Lynch, En España con Federico García Lorca (Madrid: Aguilar, 1957), p. 73. Después de haberse muerto Gitanillo de Triana, el terero, Federico compadeció a Morla Lynch en una carta: "Ha sido una gran pena, y yo me imagino lo que habrás sufrido, y estoy a tu lado porque te entiendo y porque yo también estoy acostumbrado a sufrir por cosas que la gente no comprende ni sospecha."
12. Obras completas, p. 1635. "Cartas de Federico García Lorca" Carta a Ana María Dalí en 1927.
13. Ibid., p. 1659. Carta a Sebastián Gasch en 1927.
14. Pedro Antonio de Alarcón, La Alpujarra (8a. ed.; Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1929), p. 76.
15. Obras completas, p. 1659. "Cartas de Federico García Lorca." Carta a Sebastián Gasch en 1927.
16. Ibid., p. 429. "Reyerta," Romancero gitano.
17. "Viewed from the north the sierras appear as sinuous swellings rising above a rolling plain; viewed from the south the mountainous effect is far more obvious." Ruth Way, A Geography of Spain and Portugal (Londres: Methusen & Co., Ltd., 1962), p. 15.
18. Obras completas, p. 1563. "Amanecer de verano," Impresiones y paisajes.
19. Ibid., p. 1562. "Un pregón en la tarde," Impresiones y paisajes.
20. Theophile Gautier, A Romantic In Spain; (Un Voyage en Espagne), trad. Catherine Alison Phillips (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1926), p. 267.
21. Obras completas, p. 376. "Canción de jinete (1860)," Canciones.

22. "El reinado de Isabel II representa uno de los períodos más turbados de la historia de España." "España," Nuevo pequeño Larousse; diccionario enciclopédico, 21a. ed., p. 1220. No obstante, hay que recordar que "desde 1858 a 1863 se vivió un período de cierta estabilidad política en el interior". José Luis Asián Peña, Elementos de geografía regional e historia de España (2a. ed.; Barcelona: Bosch, 1946), II, 166. En la primera "Canción de jinete" se le pasó el cuchillo al bandido. El cuchillo puede significar figuradamente el derecho de gobernar y castigar. Este derecho es más romano que teutónico o árabe. Roma era unión, centralización y imperio. La España visigoda era un débil imitación de la Hispania romana. El mundo árabe, excepto el Califato de Córdoba (912 a 1031), era y es desunión, separatismo y banderías. Por eso, es más fácil recordar la estabilidad de la Córdoba de Hispania romana y más difícil recordar la estabilidad, y sobre todo la alta civilización, de la Califato de Córdoba. De todos modos, este poema es un grabadito que puede reflejar un problema perenne de Andalucía y España misma: la falta de la estabilidad interna.
23. Obras completas, p. 380. "Canción de jinete," Canciones.
24. "...la batalla de la Janda o de Barbate, que por una errónea interpretación ha sido llamada durante muchos años de Guadalete". Asián Peña, II, 34.
25. "The fate of the exiles was hard.... They were scattered throughout Spain to the borders of Portugal...That they were not regarded as welcome guests is visible in the complaints of Córdoba, in 1572, as to their harboring their enslaved countrymen, committing crimes and purchasing...licenses to bear arms and move around in contravention of the laws.... Access to Granada was sternly prohibited." Henry Charles Lea, The Moriscos of Spain (Filadelfia: Lea Bros. & Co., 1901), pp. 265-266.
26. Para algunos Córdoba representa la Roma imperial. Según Havelock Ellis: "It is one of the most venerable, one of the most aristocratic of cities, a Spanish Rome." The Soul of Spain (Londres: Constable & Co., Ltd., 1926), pp. 249-50. Según Guillermo Díaz-Flaja: "De lo que podríamos llamar 'Andalucía romana' fijaríamos en Córdoba su capitalidad". Federico García Lorca (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1954), p. 43. Sin embargo, hay que contemplar esta ciudad en la totalidad de su historia. "For Córdoba is not the rock of Seneca, not the intellectual play of Averroes and Maimonides, not the deep current underneath of mystical devotion. Córdoba is the balance, and the contemplation, of all its parts." Waldo Frank, Virgin Spain (Nueva York:

Boni & Liveright, 1926, p. 59.

27. Obras completas, p. 442. "San Rafael," Romancero gitano.
28. Ibid.
29. Ibid., p. 380. "Canción de jinete," Canciones.
30. Ibid., p. 307. "Arqueros," Poema de la saeta, Poema del cante jondo.
31. Ibid., p. 441. "San Rafael," Romancero gitano.
32. Ibid., p. 295. "Baladilla de los tres ríos," Poema del cante jondo.
33. En el Islam fué el Arcángel Gabriel que reveló el Corán a Mahoma. "Gabriel," Colliers Encyclopedia, VIII, 534.
34. Obras completas, p. 442. "San Gabriel," Romancero gitano.
35. Muñoz San Román, "Pandereta," Del solar sevillano, en Edouard Barry (redactor), España y españoles pintados por sí mismos (Paris: Librería Garnier, 1913), p. 290.
36. Obras completas, pp. 324-35. "Baile," Tres ciudades, Poema del cante jondo.
37. Ibid., p. 309. "Sevilla," Poema de la saeta, Poema del cante jondo.
38. Ibid., p. 308.

CAPÍTULO II

LA TIERRA Y LOS RECUERDOS

"¡Soy del Reino de Granada!"¹

Parece que Federico era muy ligado a Andalucía, y sobre todo a Granada y su pasado. Sebastian Gash nos relata un suceso que puede indicar que era así. En el Ateneo de Barcelona Gasch les presentó a los tertulianos a Federico. Uno de los tertulianos le hizo la pregunta al joven Federico de dónde era. El tono del interlocutor era lo que hubiera empleado para dirigirse a un extranjero.

En aquellos momentos en plena dictadura de General Primo de Rivera, el catalanismo era algo de una intranquencia feroz. Lorca, que no tenía un pelo de tonto y que cazó inmediatamente la intención ultranacionalista de la pregunta, alzó solemnemente el brazo, como solía hacerlo cuando se trataba de alguna declaración trascendental, y contestó a su interlocutor en un tono entre retador y orgulloso: -¡Soy del Reino de Granada!²

Puede ser que esta declaración indique algo más que él era un joven listo que tiene gracia. Por eso, vale la pena saber algo de este reino y su capital para que se entiendan mejor los sentimientos y la mitología que aparecen en la obra lorquiana.

Granada, "la que suspira por el mar",³ era la más aislada de las ciudades grandes de Andalucía. Situada en una estribación de la Sierra Nevada que impide la marcha al mar, se llegaba a la ciudad por una línea de empalme. Granada era el terminus, o sea the end of the line.⁴ Hoy día se puede dar un paseo en auto de Madrid a Granada por un camino excelente. Hay un tren diario, por despacio que sea, que llega a Granada de Valencia. Sobre todo, hay servicio por avión de Sevilla y de Madrid a Granada.

Por ser hoy menos aislada Granada, es fácil olvidar el por qué de su existencia. Se piensa en la Alhambra y en el Generalife. Se piensa en la última plaza fuerte de los moros en España. Y, si la Reconquista española no nos importara a nosotros, los norteamericanos, nos interesaría al menos un suceso; la caída de Granada en 1492, y de paso, las joyas de la Reina Isabel, el viaje por mar del Colón, y el descubrimiento del Nuevo Mundo. No obstante, no prestamos atención al por qué de la existencia de Granada.

Al salirnos de Loja en marcha a Granada, se sale de la tierra seca. Ahora, estamos en una de las vegas más ricas de España. La vega, muy extensa y muy fértil, se extiende a lo largo del valle del Genil, desde Granada hasta Loja. Por allí, abundan trigo, tabaco, lino, caña de azúcar, azúcar de remolacha, algodón, olivos y la vid. Entonces, la Vega es un oasis en la tierra seca, y Granada es un oasis town,⁵ o sea la ciudad que se desarrolló por haber sido fundada en el sitio más ventajoso de este oasis.⁶ La Vega es aun más rica, porque recibe agua por un sistema de riego originalmente desarrollado por los moros.

A propósito de la tierra de Andalucía, la alta, vale la pena de mencionar una cosa más de Andalucía, la baja. La riqueza de la cuenca del Guadalquivir es debido a la gran cantidad de lluvia causada por la Sierra Nevada y los manantiales que proveen agua durante la larga estación seca que es el verano andaluz. Por saber algo de la geografía de toda la Andalucía se puede entender mejor la poesía de Federico, porque

El poeta es el médium
de la Naturaleza
que explica su grandeza
por medio de palabras.⁷

Con mejor entendimiento el lector puede gozar más las estrofas tan cargadas con una mezcla de los elementos de la naturaleza y de los sentimientos del poeta.

Agua:

Y la canción del agua
es una cosa eterna.

Es la savia entrañable
que madura los campos.
Es sangre de poetas
que dejaron sus almas
perderse en los senderos
de la Naturaleza.⁸

Los ríos:

El río Guadalquivir
va entre naranjos y olivos.
Los dos ríos de Granada
bajan de la nieve al trigo.⁹

La lluvia:

Es la aurora del fruto. La que nos trae las flores
y nos unge de espíritu santo de los mares.
La que derrama vida sobre las sementeras
y en el alma tristeza de lo que no se sabe.¹⁰

Las manantiales:

La sombra se ha dormido en la pradera.
Los manantiales cantan.

Frente al ancho crepúsculo de invierno
mi corazón soñaba.
¿Quién pudiera entender los manantiales,
el secreto del agua
recién nacida, ese cantar oculto
a todas las miradas
del espíritu, dulce melodía
más allá de las almas ... ?¹¹

Federico exaltaba el agua, porque, como buen granadino, reconocía la dependencia mutua entre la vegetación y el hombre, siendo el agua el fundamento de esta relación vital.¹² Si se viera la vista magnífica de Granada entre la Vega y la Sierra Nevada,¹³ se podría esperar que la Naturaleza haría un acto de presencia con todo su poder, toda su belleza, y todo su misterio en la obra de este poeta tan sensible. Vamos a seguir conociendo Granada, porque es un sentimiento vital en la obra lorquiana.

La Granada de los principios del siglo era retirada y aislada.¹⁴ Para algunos extranjeros que hacían visitas o que se quedaron varios años por allí, les parecía que la ciudad era moribunda, cosa que los granadinos tan orgullosos nunca admitirían.¹⁵ Por lo visto, poco a poco Granada cobra nuevo vigor, pero la Granada que el joven Federico conocía era aquella. Parecía más bien una villa provincial que una ciudad que había hecho un papel tan importante en la historia de España. Granada ha acabado un ciclo. De la pequeñez y de la debilidad a la grandeza y a la fuerza, y de retorno. ¡A ver!

Los primeros días de Granada se desconocen. En la vecindad de Granada había una ciudad romana (Illiberis) y visigoda (Elvira). Hacia 860 se oyó por primera vez de la castilla roja, Kalat-al-

hamra, durante una guerra andaluza. Puede ser o no que esta Alhambra estaba situada en la misma colina roja donde está todavía la Alhambra tan renombrada. Hacia 1013 la nueva ciudad fué fundada por los moros durante la época de la primeras taifas. El tercer rey de Granada, Badis ben Habus (1037-1072), extendió su reino, conquistando a Málaga y poniendo sitio a Sevilla. No podía conquistarla por haber sido derrotado por un aliado del rey sevillano.¹⁶

Durante las nuevas invasiones, la de los Almoravides y la de los Almohades, pasaron horas sangrientas sin haber podido reunir permanentemente la España musulmana. Habían la persecución de los judíos y los cristianos. ¡Gran contraste de la época del Califato de Córdoba! cuando existió la tolerancia. En aquel tiempo el gran Almanzor mismo decretó que el domingo sería un día de descanso en consideración a los cristianos. Bajo la dominación de los Almohades, Sevilla llegó a su cenit, y aun crecía Granada. El gobernador almohadino hizo progresos en la ciudad, en el suburbio llamado Rabad al-Bayyazin (Albaicín) se hizo más poderoso la Kasba. Sin embargo, Granada no iba a llegar a su cumbre hasta que cayera Sevilla, la capital de Al-Andalus en el siglo XIII.

Por toda la España se adelantaba la Cruz y se retiraba la Luna media. Cayó Córdoba en 1236, y se amenazaba a Sevilla. Después de muchos combates sangrientos, la campaña quedó devastada por los cristianos. Ahora, las lanzas cristianas picaban las puertas de Sevilla misma. Y, parece mentira, las lanzas de los moros de Granada las picaban, también. ¿Cómo era el rey granadino un aliado del rey cristiano, San Fernando de Castilla? Es que el rey granadino, Ben al-Ahmar era guerrero y diplomático. En 1232 Jaén fué capturada por este rebelde de Arjona y sus partidarios. Capturaron a Granada en 1237. Por 1241 habían conquistado las tierras entre la Sierra Morena y Gibraltar y las tierras entre Ronda y Baza. Allí eran las tierras que podrían formar un

nuevo reino moro. Cuando San Fernando sitiaba a Jaén, Ben al-Ahmar, a sabiendas de que era preciso que su pueblo viviera en paz con los cristianos para sobrevivir, empleó el arte diplomático en lugar del arte militar.

Ben al-Ahmar ... apareció en el campamento del rey de Castilla, le cedió la plaza, se entregó a él, le besó la mano y se tornó su vasallo. ... Ese reconocimiento de señorío de rey moro aseguró a éste sus dominios.

Fernando III fué, así, el creador del reino de Granada.¹⁷

De modo que Ben al-Ahmar, el fundador de la dinastía de los Nazaríes, por un juego de diplomacia, dió un gran golpe retornado para prolongar el poder moro en España. El reino de Granada iba a prevenir el último lance de la Reconquista por dos y medio siglos más. Ahora, entendemos por qué las lanzas granadinas picaban las puertas de Sevilla. Ben al-Ahmar, como buen vasallo, cumplió su deber de hacer guerra contra los enemigos de Castilla.¹⁸

Después de haber caído Sevilla en 1248 San Fernando expulsó al pueblo moro. Ben al-Ahmar dió la bienvenida a miles de los moros sevillanos. Cuántos más súbditos habían, mas lanzas habrían ¿no? Por eso, invitó a todos los moros que vivían en tierras conquistadas por los cristianos que vinieran a nueva casa en su reino. Su curso de acción política incluyó alianzas entre los reyes de Marruecos, de Túnez, de Tremecén, y aún de Bagdad. Su administración dió ímpetu a la agricultura y a la industria. En fin, Ben al-Ahmar hizo todo lo que podía para dar fuerza y vigor a su reino, la última esperanza de Islam en España. No obstante, todos sus esfuerzos no podían prevenir la guerra con los cristianos ni la sublevación de algunos súbditos. Además, los reyes granadinos que vendrían no podrían contar con los aliados de África. El último reino moro estuvo perdido. Sin embargo, los moros granadinos no se portaron como si estuvieran perdidos, y a pesar de todo; el gran poder de Castilla y Aragón; las luchas internas de la Corte; la perfidia de los aliados de África; el reino duró hasta 1492.¹⁹

Entretanto, por su poder y su vitalidad los moros granadinos habían transformado la capital. La mayoría de la espléndida, incluyendo la Alhambra tan renombrada, se puede atribuir a la dinastía de los Nazaríes. No ya era una ciudad provincial hecha insignificante por comparación a las capitales anteriores de Al-Andalus. ¿Cómo era la Granada del siglo XV?

Granada es hoy la metropoli de las ciudades marítimas, capital ilustre de todo el reino, emporio insigne de traficantes, madre benigna de marinos, alberque de viajeros de todas las naciones, vergel perpetuo de flores, espléndido jardín de frutas, encanto de las criaturas, erario público, ciudad celeberrima por sus campos y fortalezas, mar inmenso de trigo y de acendradas legumbres y manatíal inagotable de seda y azúcar.²⁰

Se podría esperar que algo de este ambiente moro pudiera sobrevivir hasta hoy. Parece mentira que la ciudad dominada hasta el último suspiro del moro y el último grito del morisco tiene un ambiente menos moro que las ciudades conquistadas dos y medio siglos más temprano. ¿Dónde están las mezquitas, los baños, las escuelas, las puertas y los muros del moro? ¿Por qué tiene Sevilla un ambiente más moro que el de Granada?

Para entender esta paradoja aparente hay que saber del cambio de los sentimientos de los cristianos. San Fernando ha capturado Sevilla cuando todavía, los cristianos admiraban y imitaban las obras del moro.²¹ La época de la conquista de Granada era otra cosa. Los cristianos no solamente querían echar a los moros en ultramar, sino también borrarlos de la memoria. Lo que había impedido la Reconquista fué la falta de la unidad. Los reyes cristianos a veces luchaban más entre sí, que contra los moros. Paso a paso, los cristianos aprenden que la clave de la Reconquista es la unidad. Bajo la religión de Islam se reunieron los árabes, los yemeninos, los bereberes y los sirios. Lo que resultó fué una fuerza tan poderosa que podían conquistar rápidamente muchas tierras y que podían establecer un gran imperio. Por fin, los cristianos hicieron que su religión diera el mismo ímpetu a la unidad española. Fué el golpe de muerte para

los moros.

Al conquistar Granada, los Reyes Católicos empezaron la conversión no solamente de los moros, sino también de su capital ilustre. El cristiano, el conquistador de Granada, que era incapaz de concebir la coexistencia de dos estilos de vida y de sentimiento, de dos credos igualmente justificados, puso un gran empeño en eliminar todo vestigio de la creencia musulmana, sin advertir que con ello le quitaba al mismo tiempo a la ciudad sus más vitales encantos.²²

La conversión de la ciudad mora en ciudad cristiana sigue. Ahora entendemos esta paradoja aparente.

Ahora, vienen los recuerdos de la decadencia de la ciudad del moro.²³ Por no haber podido soportar las transgresiones de los pactos de capitulación, se sublevaron los moros del Albaicín y los de otros lugares. Los cristianos sofocaron la revuelta, y los moros tuvieron que sufrir las consecuencias de este fracaso. Publicaron una orden de expulsión o bautismo para todos los moros de León y Castilla. Casi todos los moros se convirtieron debido a la brevedad del plazo concedido y debido a la lejanía de los puertos de embarque. Entonces, no había moros en Granada, sino moriscos. Esta intolerancia era como catalisis; era agente que permaneció inalterable, mientras que descomponía al pueblo viejo y creaba al pueblo nuevo. Se puede dar cuenta de los efectos dañosos de este curso de acción en la descripción de Granada por el embajador de Venecia en 1526.

Por todas partes se ven en torno a Granada ... tantas casas de moriscos esparcidas, que, puestas todas juntas, formarían otra ciudad no menor que Granada; ... y muestran que, en el tiempo de los moros, la región era mucho más bella de lo que lo es hoy día, pues hay ahora muchas casas derruidas y jardines agostados, ya que los moriscos van más bien disminuyendo y eran ellos los que tenían estos campos labrados y los que plantaron todos los árboles que quedan todavía.²⁴

Todavía, la ciudad era populosa, aunque no tanto como en la época de los Nazaríes.

El mismo año publicaron un edicto para reprimir la apostasía

de los moriscos. Además, la orden prohibió el uso del árabe, sus trajes especiales, el empleo de nombres o apellidos de origen árabe, los baños, el hacer la ropa y joyería a la manera del árabe. Por haber dado una contribución al tesoro público, se suspendió la orden. A pesar de renovarla en años sucesivos, no se llegó a cumplir hasta 1567. La nueva pragmática de este año llevó nuevas prohibiciones; en fin, prohibió todo lo que constaba del árabe y del islamismo en la vida morisca. Fué impuesta con todo rigor. De modo que no había rumbo en medio; los moriscos tenían que someterse o rebelarse. Lo que sucedió fué la nueva revuelta de Granada (1568-1571). A fines de 1570 empezó la expulsión de los moriscos de Granada a Extremadura y a Galicia. De seguro "las lágrimas amordazan al viento, y no se oye otra cosa que el llanto."²⁵ Deberíamos acordar con Don Juan de Austria, jefe de la campaña militar para la pacificación de la tierra, que el despoblar de un reino es la cosa mas lastimosa que se puede imaginar.²⁶ Una orden de 1572 prohibió que los moriscos entraran en el antiguo reino de Granada. Y, no iban a pasar por allí hasta 1609 y 1610, cuando marcharon a los puertos de embarque. Era que expulsaron a los moriscos de España para siempre.

El comercio y la industria seguían decayendo, y al fin del siglo XVIII el pueblo de Granada no contó más de con 18,000 habitantes.²⁷ Sufrió de nuevo la ciudad por medio de los nuevos invasores del norte, los franceses. En 1810 ocuparon la ciudad, y a pesar de la resistencia de los granadinos, los franceses saquearon las iglesias, los conventos y los palacios. (Las colinas rojas de Granada deberían ser más rojas debido a tanta sangre derramada por los siglos.) Durante la segunda ocupación francesa (1820-1822) casi se llevó a cabo la destrucción de la obra mora más renombrada de Granada, la Alhambra.

Hemos hablado de la paradoja aparente de Granada. La paradoja verdadera es que, hoy todavía, exista alguna obra mora, mucho menos un castillo, la Alhambra, por la mayor parte en su

estado completo,²⁸ y un palacio estival, el Generalife. A pesar de todo: la destrucción y la renovación de la ciudad por sus conquistadores; la ocupación militar y el saqueo de la ciudad por los nuevos invasores; la destrucción y la modernización de la ciudad por los granadinos que vendrían en los siglos XIX y XX; a pesar de todo esto, la conversión de la ciudad del moro está sin terminar. Y, lo que queda es para estimular los sueños.

CAPÍTULO II

1. Federico García Lorca, Cartas a sus amigos (Barcelona: Ediciones Cobalto, 1950), p. 10.
2. Ibid.
3. Arturo del Hoyo (recopiador), Federico García Lorca; Obras completas (5a. edición aumentada; Madrid: Aguilar, 1963, p. 313. "Camino," Gráfico de la petenera, Poema del cante jondo
4. "Granada is the terminus of two branch rail lines which reach the city over difficult mountain linesThe province is inadequately supplied with railways and good roads." "Granada," Colliers Encyclopedia, IX, 252. Marguerite Steen lo resume con eficacia: "The town of Granada...is of all Andalusian cities the most isolated; it is a dead end, it leads nowhere, and one does not pass it on the way to anywhere else. To reach it from the north, south, east or west—unless one is traveling by road—one has to diverge miles, by way of a melancholy little junction called Bobadilla, from which one backs one's tracks along the branch line which alone serves Granada." Granada Window (Londres: The Falcon Press, 1949), p. 44.
5. Ruth Way explica la distribución de las ciudades andaluzas así: "Town sites are interesting; the large capitals are along the river Guadalquivir; while another line of towns has arisen on the lower slopes of the Sierra Nevada, where incoming breezes first drop their moisture. Jaén, Cábrá, Lucena and Estepa are examples of such hill towns. There are also several 'oasis' towns in the dry inland areas, the best example being Granada." A Geography of Spain and Portugal (Londres: Methuen & Co. Ltd., 1962, p. 256.
6. Abd Allah, último rey Ziri de Granada nos relata en sus Memorias la elección del sitio para fundar Granada. "Se fijaron sus ojos en una bella llanura surcada de arroyos y cubierta de árboles. Toda la región que se extendía en derredor estaba regada por las aguas del Genil que nace en Sierra Nevada. Les llamó también la atención la montaña donde se alza hoy Granada y se dieron cuenta de su posición central en relación al resto del país ... Les encantó el sitio en el que descubrieron toda clase de ventajas. Observaron que el lugar se encontraba en medio de una rica comarca y que alrededor se extendían las instalaciones de los cultivadores del suelo Emprendieron entonces las construcciones y hacia la misma época Elvira cayó en ruinas." Claudio Sánchez-Albornoz (recopiador), La España musulmana (Buenos Aires: Librería y Editorial "El Ateneo," 1964), II, 43.

7. Obras completas, p. 583. "Este es el prólogo," Poemas sueltas.
8. Ibid., p. 192. "Mañana," Libro de poemas.
9. Ibid., p. 295. "Baladilla de los tres ríos," Poema del cante jondo.
10. Ibid., p. 196. "Lluvia," Libro de poemas.
11. Ibid., p. 272. "Manantial," Libro de poemas.
12. Salvador de Madariaga nos cuenta del estado exaltado del agua de Granada. "Of water, indeed, it has so much that the Granadinos discuss the merits of their respective springs as French connoisseurs those of a Meurey, a Nuits St. Georges, or a Pommard. Water comes and goes in that enchanting city, not as gas, electricity, or sewage, distributed like abstractions on scientific dead nets in dark undergrounds, but in the dignified way which corresponds to its exalted position-in jars." Essays With a Purpose (Londres: Hollis & Carter, 1954), p. 127.
13. Para nosotros que no todavía tenemos la buena fortuna de verla, la breve descripción de Gerald Brenan que está a continuación nos sugiere la grandeza de la vista al acercarse a Granada: "Suddenly a great sight. Hanging in the air as if it were a cloud stood the Sierra Nevada, and below its smooth slopes of snow lay the green and brown plain of the Vega. Between them we could see Granada." The Face of Spain (Londres: Turnstile Press, 1950), p. 124.
14. John Brande Trend que estuvo por allí en aquel tiempo la describe así: "...it was...1919. Granada at that time was living its own life, without tourists; and conditions which seemed to be normal proved afterwards to have been highly exceptional. There was no radio, the gramophones were still primitive affairs with tin trumpets, and poetry was read aloud or recited among friends. Gardens were open for the performances of poetry and music." Manuel Duran (redactor), Lorca: A Collection of Critical Essays (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, Inc., 1962), p. 27.
15. "And it is curiously dead: dead, above all, compared not to an Eastern town but to the astonishing charivari of voices and of noises of every description that you hear if you look down over Naples." Sacheverel Sitwell, Spain (2a. ed.; Londres: B. T. Batsford Ltd., 1951), p. 29. "I have sensed some of that which it is her pride to conceal; that Granada is a dying town, a town which has taken centuries to die,

and in whose ashes fire still lingers, reluctant to depart." Steen, p. 91.

16. Y ¿este aliado? "E de allí adelante llamaron moros e cristianos a éste Ruy Díaz de Bivar el Cid Campeador, que quiere dezir batallador." Ramón Menéndez Pidal (redactor), Poema de mio Cid (2a. edición corregida; Madrid: Ediciones de "La Lectura," 1923), p. 120. De modo que el guerrero más renombrado de la Reconquista española hizo un papel en la historia de Granada.
17. Sánchez-Albornoz, II, 338.
18. "It seemed an unnatural warfare, but to palliate the iniquity let it be said that Ibn Al Ahmar probably looked upon the Almohade citizens of Ishbilian as heretics. At all events, whether his conscience approved his actions or not, he contributed in no small measure to Fernando's success, and was hailed enthusiastically as a conqueror upon his return to Granada. That the assistance he rendered was not looked upon as altogether voluntary by the people of Seville is shown by the fact that thousands of them migrated to his dominions and settled there." Albert F. Calvert, Granada and the Alhambra (3a. ed.; Londres: John Lane, The Bodley Head, 1907), p. 3.
19. "Had not the Court been too often the theatre of contending factions, had not those factions turned their swords against each other, the Sultanate of Granada might have outworn Spain's military and national vigour, and have endured to our day as a western Turkey." *Ibid.*, p. 24.
20. Sánchez-Albornoz, II, 434. Esta descripción es del Lamhat al badriya fi-l-dawla al-nasriya de Ben Al-Jatib. La citación es según la traducción de Lafuente Alcántara, Historia de Granada, III, 113.
21. "The works of the Muslim were admired and imitated. The palace of the sultans of Seville became the residence of the Castillian king, with as little alteration in the scheme of the fabric as was consistent with the new owner's requirements. Seville to-day retains much of the Moorish character." Albert F. Calvert, Granada; Present and Bygone (Londres: J. M. Dent & Co., 1908), p. 197.
22. José Mora Guarnido, Federico García Lorca y su mundo (Buenos Aires: Editorial Losada, 1958), p. 37.
23. "Granada is the creation of the Moors. Its history is all of them—the record of their glory and their fall. The

Pomegranate, as its conqueror styled it, ripened only in the warm sunshine of Islam, and withered in its decline. Under the Christian, it fell from the rank of a splendid capital to a poor provincial town. Now it subsists merely as a great monument to a vanished race and a dead civilization." Calvert, Granada and the Alhambra, p. 1.

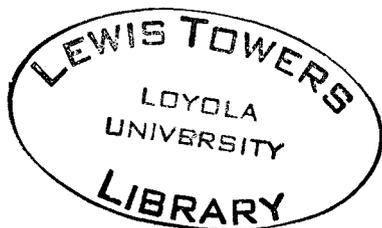
24. Andrés Navagero, Viaje a España, trad. José María Alonso Gamo (Valencia: Editorial Castalia, 1951), p. 73.
25. Obras completas, p. 569. "Casida del llanto," Divan del Tamarit.
26. "November 5th he [Don Juan] writes...that the...last party was sent off that day and was the most unfortunate affair in the world, for there was such a tempest of wind, rain and snow that the mother will lose her daughter on the road, the wife her husband and the widow her infant. It cannot be denied, he adds, that the depopulation of a kingdom is the most pitiful thing that can be imagined." Henry Charles Lea The Moriscos of Spain (Filadelfia: Lea Brothers & Co., 1901), p. 260.
27. "Granada," Colliers Encyclopedia, IX, 251. Según Gerald Brenan: "By 1800 the city, together with its thirty or so circumjacent villages, could not muster a hundred thousand." South from Granada (Nueva York: Farrar, Straus & Cudahy, 1957), p. 231.
28. "The precise limits of the palace, even at the time of the conquest of the Catholic sovereigns, have never been ascertained. Portions of it were undoubtedly demolished to make room for the palace of Charles V....But making due allowance for demolitions, extensions, and restorations since the fifteenth century, we have before us in the Palace of the Alhambra a magnificent example of the last or third period of Hispano-Arabic architecture." Calvert, Granada and the Alhambra, p. 32.

CAPÍTULO III

LOS SUEÑOS Y EL GITANO

Alhambra: "Enfrente, las torres doradas de la Alhambra enseñan recortadas sobre el cielo un sueño oriental."¹

Albaicín: "Surgen con ecos fantásticos las casas blancas sobre el monte ..."²



Subamos la colina roja y entremos en la Alhambra donde Federico andaba. Pasamos por la Puerta de la Justicia y seguimos andando. Vemos el palacio de Carlos V. Este palacio que está sin terminar bien representa la falta de convertir completamente la ciudad del moro. Pasamos al Patio de la Alberca. La alberca en forma de rectángulo se extiende a lo largo del medio del patio. Situada en los lados del norte y del sur hay una vasija redonda donde el agua clara se arrojaba en chorro. Podemos sentarnos al lado de la vasija donde sentó Federico.³ Miramos este bello patio lleno de la languidez y de la esplendidez del Oriente. Podemos sentir la sensualidad del Oriente, pero a pesar de este ambiente que nos encanta, lo que supera es la tristeza del palacio desierto.⁴

La vasija del norte está situada delante de la entrada de la Sala de la Barca (que es la antecámara de la Sala de Embajadores). Desde esta entrada se puede ver el coronamiento de un muro del palacio de Carlos V. Según Federico:

La lucha sigue oscura y sin expresión ... ; sin expresión, no, que en la colina roja de la ciudad hay dos palacios, muertos los: la Alhambra y el palacio de Carlos V, que sostienen el duelo a muerte que late en la conciencia del granadino actual.⁵

Sí que late en la conciencia de algunos, pero es dudoso que lata en la conciencia de la mayoría de los granadinos. El granadino tiene la reputación de ser riguroso, grave y formal. (Federico pregunta al lector: "No es proverbial en Andalucía la reserva de Granada?")⁶ El granadino es muy independiente y aplicado. Parece más bien castellano que andaluz. Por eso, el ambiente de la Granada de Federico era en gran parte muy burgués. Lo que pasó, pasó. Lo que importa es hoy. Y con respecto a los edificios, el granadino era más pagado de la nueva plaza de toros que el montón de cascote sobre la colina roja.⁷ Federico creyó que su ciudad decaía bajo la dominación española en lugar de haber acrecentado en bienes y en cultura.

Se perdieron una civilización admirable, una poesía, una astronomía, una arquitectura y una delicadeza únicas en el mundo, para dar paso a una ciudad pobre, acobardada; a una 'tierra de chavico' donde se agita actualmente la peor burguesía de España.⁸

Por haber creído así, él podía rogar que su pueblo tuviera respeto a la Alhambra donde andan los fantasmas del pasado: "Yo pediría a mis paisanos que ... no profanaron la Alhambra, que no es ni será jamás cristiana."⁹

Muy cerca del Patio de la Alberca está situada el Tocador de la Reina. Desde su mirador hay una vista excelente del Albaicín, y para Federico había "un ambiente de angustia infinita, una maldición oriental que cayó sobre estas calles."¹⁰ Desde este mirador ¿podía oír Federico el llanto del pueblo perdido? Por su imaginación ¿habían venido los llantos y los gritos del Albaicín del pasado? ¿Había venido el llanto de los moros de Baeza, domiciliados al lado del Darro enfrente de la Alhambra después de haber perdido su ciudad? ¿Había venido el llanto de los judíos que esperaban la expulsión después de haber sido conquistada Granada? ¿Había venido el llanto de los moriscos que esperaban la expulsión después de haber sido mal su revuelta? Puede ser, porque Federico aconseja que vaya a Granada "el que quiera estar en una tertulia de fantasmas."¹¹

Todo el pueblo moro, judío y morisco del Albaicín supo que para ellos la Alhambra no era más que un monte de ilusión. Podía evocar los sueños que nunca realizaron. ¿Cómo era la Alhambra para Federico? En una tarjeta postal que tiene una vista de la Alhambra desde el Albaicín (como la vió el pueblo del Albaicín del pasado) Federico escribió así: "Esta es Granada. Como belleza es increíble. Pero tiene una realidad sorprendente. Ya estoy aquí"¹² Y estaba allí, andando por el Albaicín y encontrando a ciertos habitantes del pueblo actual del Albaicín: los gitanos.

Los gitanos del Albaicín y del Sacromonte podían causar que Federico sintiera algo de la realidad de lo que era la Alhambra.

Y ¿por qué no? Hace cuatro siglos ha venido de nuevo una gente nómada y oriental que encontró las ruinas del hogar morisco en el Albaicín. Desde entonces viven por allí. La lengua y las costumbres del gitano eran (y son) tan extrañas al español como eran la lengua y las costumbres del moro y del morisco al castellano. Puede ser o no que hay fantasmas que andan por el Albaicín y la Alhambra, pero lo cierto es que hay gente de carne y hueso que andan por allí que pueden representar estos fantasmas. Irving Brown, que fingió ser gitano para conocer mejor a los gitanos, nos cuenta un suceso que indica como los gitanos pueden evocar recuerdos del pasado. Después de una juerga, él y los gitanos se dirigieron hacia un ventorillo.

. . . we emerged from the cave The moon was shining. It flooded the tossing greenery in Paradise Vale, lighted the whitewashed fronts of the Gypsy caves, and cast long shadows from the tall stone crosses along the way. These crosses, which seem so out of place in the Quarter of the Gitanos, were erected in 1595, relics of the tremendous religious exaltation which swept Granada at the time of the supposed finding of the relics of San Celio and other martyrs. The exaltation reached such a pitch of madness that it had to be checked by the ecclesiastical authorities themselves. It was curious to see the Gitanos as they passed these symbols, still dancing, exalted by an equal, but completely pagan frenzy.¹³

¿No podría evocar ésta y otras escenas semejantes recuerdos de los moriscos que bailaban y cantaban la antigua zambra de origen árabe? Cardinal Jiménez de Cisneros tuvo que rescindir la orden que prohibió la zambra, porque en las iglesias mismas en la Alpujarra se acompañaba la misa con esta música cuando no tuvieron un órgano. Y más tarde, los moriscos, al volver de la iglesia después de haber celebrado las bodas ¿no las celebraron de nuevo en casa con la zambra y otra música ya prohibidas? En fin, el gitano pagano, que vive en los arrabales de una sociedad cristiana que aborrece, por su versión de fiesta de zambra puede evocar recuerdos del morisco, el moro bautizado, que vivía asimismo. Un pueblo perdido nos recuerda al otro.

Para Federico, los nuevos habitantes que andan por las calles estrechas del Albaicín y los jardines de la Alhambra podrían representar no solamente los que sufrieron, sino también los que sufren. Por un siglo había tensión política y social en Andalucía.¹⁴ Federico que era del campo y de Granada sabía los problemas de su pueblo. Él nunca era un agitador que deseaba reformar la política. Por lo visto, él creyó como Ganivet que el patriota no debería mezclar en la política. En cambio, por haber sido un poeta tan sensible que tenía un profundo amor fraternal a todo el mundo, él tenía que reaccionar contra la injusticia que por lo común acompaña la pobreza.

... en este mundo yo siempre soy y seré partidario de los pobres Nosotros-me refiero a los hombres de significación intelectual y educados en el ambiente medio de las clases que podemos llamar acomodadas estamos llamados al sacrificio. Aceptémoslo A mí me ponen en una balanza el resultado de esta lucha: aquí, tu dolor y tu sacrificio, y aquí la justicia para todos, ... y descargo el puño con toda mi fuerza en este último platillo.¹⁵

Aunque no dijo esto hasta 1934, su obra indica que pensaba en los problemas de su pueblo mucho más temprano. En sus primeros poemas está la angustia de su propia corazón. El encanto de su niñez alegre aparece anublado por la melancolía instintiva del verdadero poeta. Además, se reforzó esta melancolía del poeta por haber estado dos veces a punto de morir.¹⁶ Después, él da el primer paso hacia la protesta: el compadecerse a los que sufren. Ahora, se oyen el grito y el llanto de su cante jondo. Más tarde, su protesta se haría un poco más concreta en su teatro como crítica social, pero nunca la realizaría completamente. Hay que tener cuidado con el mencionar de la política y los problemas sociales. Recordemos esta advertencia de Berenguer Carisomo:

... si un estudio de rigor literario se realiza, premeditadamente desde un ángulo política, todo se verá desfigurado y contrahecho; solamente así se explican algunas versiones e interpretaciones de obras de pura esencia poética, de estricta creación imaginative coherente con toda la estética de García Lorca, que buscaron en ellas

soluciones de problemas sociales, económicos.¹⁷

De acuerdo que el arte del poeta es lo que deberíamos interesarnos sobretodo. No obstante, el negar de plano el fondo andaluz en que vivía y reacción alguna de compadecerse de su pueblo que sufría, es desterrar al nuestro poeta a una torre de marfil a donde no pertenece.

En el Poema del cante jondo Federico nos presenta unos diseños del gitano, y canta del sufrimiento de este. En el Romancero gitano nos presenta unos cuadros del gitano, y lo ennoblece. Hay diseños y cuadros de los que sufren y reaccionan contra la fuerza poderosa de sus propias pasiones. Lo hacen en una sociedad que las reprime debido a tantas reglas y tantas costumbres demasiado estrictas; y por eso, sufren y reaccionan en una sociedad injusta. Federico nos presenta al gitano así, porque el gitano lorquiano es, por la mayor parte, lo que no es gitano, sino andaluz.

... las breves composiciones del Poema del Cante Jondo bien poco se diferencian de las improvisaciones que desde hace siglos tienen por escenario las tabernas, las callejuelas y los encalados patios de Andalucía. Las flores de azahar y la tierra encarnada, las noches ardientes, las guitarras, los cuchillos que fulgen a la luz de la luna, el letargo y la llamarada de la pasión son cosas tan ordinarias en Andalucía como en nuestros países el manzano y la nieve en invierno.¹⁸

En el Romancero gitano los cuadros reflejan mejor lo que sugieren los diseños del Poema del cante jondo. Por representar el gitano lorquiano al andaluz, Federico ennoblece al gitano.

San Gabriel: El niño llora
en el vientre de su madre.
No olvides que los gitanos
te regalaron el traje.¹⁹

Gran contraste entre los gitanos de este romance y los gitanos del villancicó, De Noche Buena:

En el portal de Belén
Gitanitos han entrado,
Y al niño recién nacido

Los pañales le han quitado
 ¡Pícaros Gitanos,
 Caras de Aceitunas
 No han dejado al niño
 Ropita ninguna!²⁰

Hay otros ejemplos del ennoblecimiento. ¿No es Antoñito el Camborio "digno de una Emperatriz?"²¹ Y el contrabandista del "Romance sonámbulo" ¿no es noble por haber cumplido con su palabra, aunque está muriendo, de volver a la gitana que le esperaba? Y la monja gitana ¿no es noble por haber refrenado la sensualidad por la virtud? Y Soledad Montoya, la gitana que sufre el frenesí que es completamente lo contrario de la tranquilidad casi perfecta que goza la monja gitana, aun ella es noble. A pesar de sus pecados ¿no lucha para que no ahogue en el mar, o sea la pasión?

Es interesante notar que se puede extender la significación de gitano lorquiano hacia lo nacional y aun hacia lo universal. Primero, el gitano podría simbolizar el pueblo actual de la España de Federico. Semejante a los gitanos que viven en su pequeño mundo, sufriendo la pobreza por su gitanismo, el pueblo de España misma vive en su pequeño mundo, sufriendo la pobreza por su españolismo. Segundo, la lucha entre el gitano y la Guardia civil podría representar bien la lucha continua entre el espíritu libre del hombre y el orden que requiere la sociedad. Con respecto al "Romance de la Guardia civil española" Federico escribe: "A veces, sin que se sepa por qué, se convertirán en centuriones romanos."²² ¿Hay algunos que pueden representar mejor la fuerza de la sociedad para mantener el orden que los soldados de Roma? Roma siempre simboliza la ley del hombre. Por desgracia, la ley del hombre puede reprimir su espíritu mismo, hasta que lo destruya.

No obstante, Andalucía es el fundamento, y era por allí que Federico sintió la tristeza del pasado y la tristeza del presente. El circunda toda la historia de Andalucía por habernos presentado al gitano como el medio entre el pasado y el presente.

El gitano representar para él la pena de Andalucía; sobre todo Andalucía la alta, o sea el antiguo reino de Granada. Habrá "varios personajes aparentes, que tienen un solo personaje esencial: Granada ..." ²³ El círculo está completo. La clave es Granada. Ahora, podemos entender mejor esta declaración de Federico:

Yo creo que el ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío ..., del morisco, que todos llevamos dentro. Granada huele a misterio, a cosa que no puede ser y, sin embargo, es. Que no existe, pero influye. O que influye precisamente por no existir, que pierde el cuerpo y conserva el aroma. ²⁴

Y, hay que recordar que por el Poema del cante jondo, la interpretación artística del antiguo cante andaluz en que el gitano es el estribillo, vamos a pasar por la Andalucía del llanto.

CAPÍTULO III

1. Artur del Hoyo (recopiador), Federico García Lorca; Obras completas (5 a. edición aumentada; Madrid: Aguilar, 1963), p. 1565. "Albaicín" Impresiones y paisajes.
2. Ibid.
3. Ibid., p. xxvii. Esta foto nos muestra a Federico en la Alhambra. Está sentado al lado de una vásija redonda del Patio de la Alberca. Por lo vist, esta al lado del norte. La entrada y la decoración en la pared detrás de él lo indica.
4. "El destino de lo grande es ser mal comprendido; todavía hay quien al visitar la Alhambra cree sentir los halagos y arrullos de la sensualidad, y no siente la profunda tristeza que emana de un palacio desierto, abandonado de sus moradores aprisionado en los hilos impalpables que teje el espíritu de la destrucción, esa araña invisible cuyas patas son sueños." Ángel Ganivet, Granada la bella (2a. ed.; Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1920), p. 99.
5. Obras completas, p. 12. "Semana santa en Granada," Impresiones.
6. Ibid., p. 8. "Granada," Impresiones.
7. "Granada is content no longer to brood over its splendid past; indeed, its citizens seem to prize but lightly the monuments of those days." Albert F. Calvert, Granada and the Alhambra (3a. ed.; Londres: John Lane, The Bodley Head, 1902) p. 87.
8. Obras completas, pp. 1816-17. "Diálogos de un caricaturista salvaje." Publicados en El Sol, Madrid, el 10 de junio de 1936. La actitud de Federico hacia la burguesía de Granada es algo explicado por Luis Cernuda. En la obra, Canciones, asoma "cierta vena, pasajera en Lorca...de bromear y hacer travesuras; actitud, más que de poeta, propia del hijo de familia acomodada que, con las espaldas protegidas por su propio medio burgués, se permite burlarse del mismo, porque sabe que no ha de costarle caro y que además le dará cierto prestigio paradójico de chico listo y simpático. Verdad que el momento favorecía dicha actitud, cuando por todos lados se repetía con inconsciencia que el arte era un juego." Estudios sobre poesía española contemporánea (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1957), p. 214. Federico estaba muy contento con el entusiasmo y la reacción de la gente de Granada cuando él y otros jóvenes publicaron su revisita, Gallo. "El gallo en Granada ha sido un verdadero escandalazo."

Granada es una ciudad literaria y nunca había pasado nada nuevo en ella. Así es que el gallo ha producido un ruido que no tienes idea." Obras completas, p. 1651. "Cartas de Federico García Lorca." Carta a Sebastián Gasch en 1928. Por lo visto, le gustó a Federico que él podía inquietar el ánimo de la burguesía de Granada.

9. Obras completas, p. 11. "Semana santa en Granada," Impresiones.
10. Ibid., p. 1567. "Albaicín," Impresiones y paisajes.
11. Ibid., p. 10. "Semana santa en Granada," Impresiones.
12. Ibid., p. 1645. "Cartas de Federico García Lorca." Carta a Sebastián Gasch en 1927. Publicada en Federico García Lorca, Cartas a sus amigos (Barcelona: Ediciones Cobalto, 1950), p. 8. Lleva esta nota: "Tarjeta postal. Matasellos de Granada 30 de agosto de 1927. La tarjeta es una vista de la Alhambra desde el Albaicín." p. 48. La vista agradable de la Alhambra desaparece cuando vendrá el otoño y sobre todo, cuando vendrá el invierno. "...the first autumn rains will quickly erase that impression. Already by December the visitor finds himself surrounded by northern things--the cold touch of air under the sunshine,....And then, as the new year comes in, the snow falls, icicles hang from the eaves, and the Alhambra takes on an aspect which, for all its picturesqueness, is not allowed to figure on the picture postcards." Gerald Brenan, South From Granada (Nueva York: Farrar, Straus & Cudahy, 1957), p. 230. No era así para Federico. El sintió la belleza de la que era la Alhambra, y no era necesario que fuera la estación que podía representar mejor el ambiente del Oriente. En el otoño de 1928 escribió: "La Alhambra y los jardines están en su justo punto poético el verano es la peor hora de esta ciudad Claro que el invierno es su mejor vestido." Obras completas, p. 1663. "Cartas de Federico García Lorca." Carta a Jorge Zalamea. Puede ser que el invierno es el mejor vestido para Granada, porque entonces hay "Las torres fundidas/con la niebla fría." Y las torres con sus fantasmas del pasado "¿cómo han de mirarnos/con sus ventanitas?" Ibid., p. 413. "Proludio," Canciones.
13. Irving Brown, Nights and Days on the Gypsy Trail (Nueva York: Harder & Brothers, 1922), p. 199. Hay fotografías de escenas semejantes a la que describe Brown. V. Calvert, fotografías 430 y 432. Que Federico había visto escenas semejantes es muy probable. Según Lola Medina él hacía visitas a la cueva de su familia para escribir poesía en un ambiente gitano. V. Michael Swan, "Lorca's Gypsy."

The Atlantic Monthly, CXCIV (Sept., 1954), p. 37. Enzo Cobelli afirma que la propaganda de Lola Medina es falsa: "Lola Medina è furba e cerca di accontentare il turista, propinandogli insieme ad altri ammennicoli, la storia della sua presunta amicizia con il cantare della gran gran razza calé. Io, che sono 'cugino' ad honorem di molti gitani del Sacro Monte, posso garantire che tutto ciò è falso". García Lorca (2a. edición; Mantova: La Gonzaghiana, 1959), pp. 11-12. Sea lo que fuere, después de haber leído la impresión lorquiana del "Albaicín," ya se ve que Federico había visto escenas que podían recordarle de los moriscos.

14. "By the 1830's and '40's, the sale of the Church land and common lands led to a revival of capitalist agriculture; the land went out of the hands of the small owners into the hands of the large ones; the number of huge estates in Andalusia increased, falling mostly into the hands of a new rich class, who reduced the Andalusian peasant to the level of a labour force, miserably paid, controlled by the baliffs, and kept down, when they protested by the Civil Guard." V. S. Pritchett, The Spanish Temper (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1954), pp. 147-48.
15. Obras completas, p. 1766. "Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo." Publicada en El Sol, Madrid, 15 de diciembre de 1954, por Alardo Prats.
16. "The first work...was...full of the mysterious enchantment and indefinable melancholy of a sickly childhood. As a child, Federico was twice on the point of death." José Antonio Balbentín, Three Spanish Poets (Londres: A. Redman, 1961), p. 68.
17. Arturo Berenguer Carisimo, Las máscaras de Federico García Lorca (Buenos Aires: Talleres Ruiz Hnos., 1941), p. 208.
18. Christoph Eich, García Lorca, poeta de la intensidad (Madrid: Editorial Gredos, 1958), p. 14.
19. Obras completas, p. 443. "San Gabriel," Romancero gitano.
20. George Whit White, The Heart and Songs of the Spanish Sierras (Londres: T. Fisher Unwin, 1894), p. 113. Maud Howe durante una visita a la Torre de la Vela habló a las hermanas que tocan la campana. Una hermana, María, al oír que el autor y sus compañeros irán al Albaicín se lo advierte a ellos: "Take care they don't pick your pockets. The Gitanos are great thieves; they are taught to steal from the time they are babies." Sun and Shadow in Spain (Boston: Little, Brown, & Co., 1911), pp. 201-202. Parece que

refleja la actitud del español con respecto al gitano. Arturo Barea, al explicarnos como el "Romance de la Guardia Civil española," romance apolítico, podía incitar en el español simple sus rebeldías emocionales, escribe: "Los versos le hacían sentir el choque en su propio cuerpo, aunque considerara a los gitanos seres inferiores, inútiles y holgazanes." Lorca, el poeta y su pueblo (Buenos Aires: Editorial Losada, 1956), p. 19.

21. Obras completas, p. 448. "Muerte de Antoñito el Camborio," Romancero gitano.
22. Ibid., p. 1613. "Cartas de Federico García Lorca." Carta a Jorge Guillén en 1926. José Antonio Balbontín explica el romance así: "Of course, García Lorca does not protest merely in this ballad and in other similar ones, against the civil guard, but against any type of official body, representing sterile order in opposition to the spontaneity of life. Federico is, at heart, an anarchist dreamer of the style of Orwell the author of 1984, who did not concoct his prophetic farce, as some would suppose, against Communism, but against any kind of state oppression, white, red or black." Balbontín, p. 84. Arturo Barea en la explicación ya mencionada del romance también escribe: "El español simple ... se identificaba ... con estos gitanos soñadores e infantiles, a quienes en plena alegría asaltaba la brutalidad desnuda y fría del Estado." Barea, pp. 18-19. ¿No se puede extender esta explicación hacia lo universal? Es decir, es fácil que todo el mundo, el lector simple y el lector intelectual de cualquier país, puede entender la significación de la lucha entre el espíritu que necesita la libertad y la sociedad que necesita la orden, y sobre todo cuando el ejemplo es un extremo: gitanos soñadores e infantiles y guardias brutales e inclementes.
23. Obras completas, p. 1700. "Estampa de García Lorca." Publicada en La Gaceta Literaria, Madrid, 15 de enero de 1931, por Gil Benumeja.
24. Ibid. José Antonio Balbontín resume muy bien los sentimientos de Federico con respecto a su ciudad: "Granada, as the last bulwark of the retreating Moorish world, is probably the Spanish town in which most blood has been spilt in fratricidal struggles and Federico always dreamed, like Abd ar-Rahman I, the great Caliph of Cordoba, of a spiritual cultural atmosphere in which Christians, Moors and Jews—the three fundamental pips of Spain's historical pomegrante—might live in peace." Balbontín, p. 64.

PARTE II

JUERGA LORQUIANA

CAPÍTULO IV
CRONOLOGÍA, SIGNIFICACIÓN Y PLAN
"(Dejadme en este campo llorando.)"¹

El 23 de mayo de 1931 el Poema del cante jondo fué publicado por la casa editorial de Ulises en Madrid. Los aficionados de la poesía lorquiana habrán acordado con los editores de Ulises que la publicación era "un día de fiesta para el público."² Por fin, todo el mundo podía gozar el cante jondo lorquiano. Hasta 1931 lo oyó poca gente. Habían recitales a amigos y al auditorio de ciertas conferencias en que Federico leyó algunos poemas de su Cante jondo.

Al leer los poemas de esta obra, el lector puede sospechar que los diseños del Cante jondo son la forma precursora de los cuadros del Romancero gitano. A pesar de las fechas de publicación-el Romancero gitano en 1928 y el Poema del cante jondo en 1931-¿es éste la obra precursora de aquél? Es preciso establecerlo, porque más tarde vamos a rastrear algunos personajes del teatro lorquiano, usando el Cante jondo como punto de partida y considerando que sus personajes son anteriores de los del Romancero gitano. Personajes de las dos obras aparecerán como tipos desarrollados y anónimos y como entidades más completas en la obra teatral de García Lorca. Otra vez ¿es Cante jondo el prelude del Romancero gitano? Se podría decir que sí, porque el Cante jondo tiene un fondo preliminar del mundo gitano de García Lorca, mientras que el Romancero gitano tiene el mismo fondo más desarrollado y acabado. Además, hay evidencia cronológica.

En el Ateneo de Valladolid el 8 de abril de 1926 Federico leyó algunos poemas de sus libros en preparación. Su recitación incluyó poemas del Cante jondo.³ Guillermo de Torre en la presentación habló a continuación:

En este año publicará tres libros; uno, aún sin título, compuesto de las que él llama 'suites'; otro Canciones, y un tercero, Cante jondo. Mientras, entre diversos empeños, va escribiendo su Romancero gitano.⁴ De todos ellos ofrecerá esta noche algunas muestras.

Parecería que Federico terminó bastantes poemas individuales del Cante jondo por considerar su publicación en 1926. Y seguía escribiendo el Romancero gitano. Escribió así en una carta a Jorge

Guillén en marzo de 1926: "Estoy terminando el Romancero gitano. Nuevos temas y viejas sugerencias."⁵ Por estos dos informes es evidente que Poema del cante jondo es el antecedente del Romancero gitano.

Vamos a seguir investigando la cronología que a veces es algo desconcertada. ¿Cuándo empezó Federico su Cante jondo? La fecha más citada por los críticos es 1921. ¡A ver! José Mora Guarnido nos cuenta del rinconcillo, el grupo de jóvenes de Granada que se reunieron en el Café Alameda,⁶ y de sus proyectos que nunca realizaron debido a la falta de los fondos necesarios. No obstante, había un proyecto realizado en que los jóvenes del rinconcillo hicieron un papel importante. El proyecto, iniciado por Manuel Falla, era el Concurso de Cante Jondo. Del rinconcillo el que estuvo más estusiasmado era Federico. Para preparar el ambiente popular Federico escribió su primera conferencia sobre el cante jondo. La leyó en el Centro Artístico y Literario de Granada la noche del 19 de febrero de 1922. Explicó lo que sería el concurso.

El grupo de intelectuales y amigos entusiastas patroncina la idea del concurso, no hace más que dar una voz de alerta. ¡Señores, el alma música del pueblo está en gravísimo peligro! ¡El tesoro artístico de toda una raza va camino del olvido! ... Ha llegado, pues, la hora en que las voces de músicos, poetas y artistas españoles se unan, por instinto de conservación, para definir y exaltar las claras bellezas y sugerencias de estos cantos.⁷

Podía ser o no que este grupo de defensores pudiera retrancar el paso del cante jondo hacia el olvido. Lo cierto es que la conferencia indicó cuánto le gustaba a Federico el cante jondo.⁸

Según la cronología de Arturo del Hoyo, Federico escribió algunos poemas de su Cante jondo en 1922.⁹ Tal vez los escribió con motivo de recitarlos para el público en la ocasión del concurso. Según José Mora Guarnido, Federico recitó su Cante jondo poco antes del concurso. Por no haber bastado con las suscripciones particulares ni la ayuda oficial, le faltaron al grupo los

fondos necesarios. Para obtener más dinero hubo un recital de beneficio en el Teatro del Hotel Alhambra Palace. Los guitarristas, Andrés Segovia y su maestro Porce, o sea Niño de Baza, hicieron acto de presencia para tocar algunas selecciones del cante jondo. En el mismo recital Federico "recitó como primicia su Poema del Cante Jondo."¹⁰ Sucedió el Concurso de Cante Jondo el 13 y el 14 de junio de 1922.

Se puede deducir por las palabras mismas de Federico en 1928 que escribió el grueso de su Cante jondo por 1921. El interlocutor le hizo la pregunta a Federico de qué cosas había escrito.

... Mi primer libro: Impresiones y paisajes. Luego: Suites (sin publicar); Poemas del cante jondo (sin publicar); Libro de poemas (ed. Maroto, 1921); Canciones (Litoral, 1927); Romancero gitano (Revista de Occidente, 1928); Mariana Pineda (La Farsa, 1928).¹¹

Hay que notar que todos los libros publicados están en la propia orden de tiempo. ¿No es muy probable que los libros sin publicar estén asimismo en la propia orden de tiempo? Creo que sí.

Pues bien, si el Poema del cante jondo estuvo escrito por la mayor parte en 1921 o en 1922 a más tardar ¿por qué no se publicó el libro hasta 1931? ¿Qué efecto resultó por tanta tardanza en publicarlo? Federico era un juglar moderno que le gustaba más recitar sus obras que publicarlas.

Escribir, sí, cuando estoy inclinado a ello, me produce un placer. En cambio, publicar, no. Todo lo contrario. Todo lo que yo he publicado me ha sido arrancado por editores o por amigos. A mí me gusta recitar mis versos, leer mis cosas. Pero luego le tengo un gran temor a la publicación. Esto se produce en mí porque cuando copio mis cosas, ya les empiezo a encontrar defectos, ya francamente no me gustan. Hay versos míos que se han propagado antes de publicarse.¹²

Ya pasó esto con respecto a su Cante jondo. Hay al menos tres ocasiones en que se han propagado los poemas de esta obra: poco antes del Concurso del Cante Jondo en 1922; en el Ateneo de Valladolid en 1921; en la Universidad de Columbia en 1929. Leer los poemas, sí; publicarlos, no. Y es probable que tuviera un

temor aún más grande de publicar esta obra. Poema del cante jondo es su creación personal, y las coplas del cante jondo verdadero son anónimas; son del pueblo. Federico es el juez más severo de los poetas que crean versos para que los cante el pueblo.

Nuestro pueblo canta coplas de Melchor del Palau, de Salvador Rueda, de Ventura Ruiz Aguilera, de Manuel Machado y de otros, pero ¡qué diferencia tan notable entre los versos de estos poetas y los que el pueblo crea! ¡La diferencia que hay entre una rosa de papel y otra natural!¹³

Vamos a ver que el Cante jondo de García Lorca es mucho más que una colección de coplas fáciles para cantar o copias imitativas del antiguo cante andaluz. No obstante, para evitar el peligro de caer en la categoría mencionada, iba a pasar años perfeccionando los poemas de su Cante jondo y buscando el mejor arreglo. De modo que resultó una perfección de la obra entera debido a la tardanza en publicarla.

En el balance la perfección es el saldo acreedor. El saldo deudor es un perjuicio de consideración. El Romancero gitano publicado en 1928 gozó de gran popularidad que eclipsó el Poema del cante jondo publicado en 1931. Y sigue eclipsándolo. Esto no es decir que si se hubiera publicado primero el Cante jondo, hubiera sido tan popular como el Romancero gitano. ¡Eso no! El Cante jondo es demasiado tupido y regional.¹⁴ No obstante, es probable que sea más popular, si todo el mundo pueda percibir y entender el engarce entre las dos obras: el Cante jondo es la introducción al Romancero gitano. En mi opinión la cronología lo previene en gran parte. Ahora, pasemos a la significación de la obra, dejando la cronología hasta que estudiemos ciertas partes de la obra.

El Poema del cante jondo ¿qué es? Es una interpretación artística por Federico García Lorca del cante jondo. Este antiguo canto de Andalucía es único. Es hondo e incontaminado. Para Federico, es el verdadero canto gitano.

Y estas gentes, llegando a nuestra Andalucía, unieron los viejísimos elementos nativos con el viejísimo que ellos traían y dieron las definitivas formas a lo que hoy llamamos "cante jondo".¹⁵

La obra de Federico es un intento de representar el ambiente y sobre todo, la esencia espiritual del cante jondo por la poesía según la interpretación del poeta. El poeta va a cantar de la tierra andaluza y de escenas andaluzas; y tal vez, por un proceso de profundización y de intensificación de los sentimientos y de las pasiones, podamos comprender algo de lo que es el suspiro, insondable y apasionado del alma andaluza. Aunque Andalucía es el mundo pequeño del poeta, va a recrear lo regional con trayectoria hacia lo universal: va a tratar del hombre dominado por el sino fatal de la muerte. Habrá el triunfo de la Muerte, coronada como la novia. Habrá el triunfo del Jinete apocalíptico, montado en jaca fogosa. Todo resolverá en el grito y el llanto.

Sí que esta gran melancolía quitará toda la alegría de la campiña y de las ciudades de la Andalucía lorquiana. Por eso, bajo el criterio de otra gente su Andalucía sería falsa.¹⁶ No tenemos que defender su Andalucía como la verdadera. No tenemos que hacernos partidarios en la batalla entre gente que propone lo que es Andalucía la verdadera y lo que es Andalucía la falsa. No habrá ni la verdadera ni la falsa con respecto a Andalucía o cualquier tierra. Para cada persona su tierra es única, porque es lo que resulta debido a su conocimiento, sus sentimientos y sus experiencias. El Poema del cante jondo, una obra profundamente lírica basada en el fondo dramático del verdadero cante jondo, nos trae el estado del ánimo y la disposición del cantador, Federico. Podemos aplicar al Cante jondo lo que dijo con respecto al Romancero gitano: "Un libro donde apenas está expresada la Andalucía que se ve, pero sí la que se siente."¹⁷ En el Cante jondo, el prelude del Romancero gitano, va a dar énfasis a las características de su tierra que reflejan mejor sus propios sentimientos. Su Andalucía sería una proyección de su propio corazón angustiado; y por eso, no se puede decir que es falsa.

Federico va a emplear su propio sistema de tonos, o sean gritos y llantos, que están relacionados en sí, y la clave resultante producirá un Cante jondo tan hondo como que el antiguo cante andaluz, y tal vez, más hondo. ¿Por qué eligirá esta clave? Ya sabemos en parte. Sentía la tristeza de la Andalucía del pasado y el sufrimiento de la Andalucía del presente. Hay que considerar una cosa más. Federico, el bueno que tuvo un profundo amor a todo el mundo, Federico, el gran niño andaluz que gozó tanto la vida, este mismo Federico sufría el temor de la muerte como una obsesión.

La obsesión de la muerte--no sólo de la gran muerte de resurrección, sino de la muerte material en la tierra, con el cuerpo deshecho en manjar de gusanos--. Y su obra reflejaba estos sentires: ascendía a las esferas de las imaginaciones más excesivas ...¹⁸

Esto puede ser la explicación del gran número de expresiones de la muerte en el Cante jondo. De veras, vamos a pasar por una tierra de llanto, porque Federico, que podía sentir tanto la alegría y el dolor de la vida, está llorando.

(Ya os he dicho que me dejéis
en este campo
llorando.)¹⁹

Para predisponernos para nuestro viaje por una tierra dolorosa, nuestro cantautor empieza su juerga andaluza con la Baladilla de los tres ríos. Esta baladilla nos da a conocer la localidad por donde vamos a pasar por medio de los versos. Entre estribillos del lamento por un amor perdido se nos presenta un fuerte contraste entre el río Guadalquivir y los ríos de Granada, el Dauro y el Genil. Las tierras que tocan el Guadalquivir, y sobre todo Sevilla, nos sugieren la Andalucía viva, un país bello, verde y fértil; mientras que las tierras que tocan los ríos de Granada parecen tierras que tienen gritos de los muertos, evocando el pasado. Después de haber escuchado esta baladilla, uno sabe que no va a ver la fisonomía sonriente de Andalucía, sino oír el grito amargo del pueblo andaluz. ¡A ver!

El río Guadalquivir
va entre naranjos y olivos.
Los dos ríos de Granada
bajan de la nieve al trigo.

¡Ay, amor
que se fue y no vino!²⁰

Ya mencionamos la primera estrofa como ejemplo lorquiano del papel que hace el agua en la relación vital entre la vegetación y el hombre. He aquí la localidad de su Cante jondo. Por tratar de la realidad se puede relacionar el estribillo con lo concreto.

El río Guadalquivir
tiene las barbas granates.
Los dos ríos de Granada,
uno llanto y otro sangre.

¡Ay, amor
que se fue por el aire!²¹

Un río grande tiene su nacimiento en los ríos pequeños. Como una planta el río tiene sus raíces delgadas, las barbas. Con razón las barbas son granáticas. Entre los varios colores del granate hay el color de la granada. Y los pobres ríos de Granada ¿no han recibido en sus aguas tanta sangre de los granadinos? Viene el estribillo que nos sugiere la vaguedad, o sea el misterio y la fantasía que evoca Granada.

Para los barcos de vela
Sevilla tiene un camino;
por el agua de Granada
solo reman los suspiros.

¡Ay, amor
que se fue y no vino!²²

Por el Guadalquivir, Sevilla se pone en comunicación con el mar, cosa importante en cualquier época.²³ Sevilla está ligada con el mundo por su río, Granada no. Por los pobres ríos de Granada reman los suspiros, o sea que por allí se lucha sin solución contra las dificultades de su pequeño mundo aislado. Los estribillos siguen alternando, una vez sugiriendo lo concreto, otra vez lo vago.

Guadalquivir, alta torre
y viento en los naranjales.

Dauro y Genil, torrecillas
muertas sobre los estanques.

¡Ay, amor
que se fue por el aire!²⁴

El río Guadalquivir situa el lugar; Sevilla que está representada por una alta torre (¿la Giralda?). Hay viento que mueve los barcos de vela y que lleva la lluvia para los naranjales. Hay la viveza por tener su camino del mar. Al contrario, para Granada no hay camino, y Granada anhela por el mar. Sobre los pobres ríos del Dauro y Genil que no son más que estanques después de regar la Vega, están las torrecillas muertas de Granada.

¡Quién dirá que el agua lleva
un fuego fatuo de gritos!

¡Ay, amor
que se fue y no vino!²⁵

El fuego fatuo se desprende no solamente de los lugares pantanosos, sino también de los cementerios. Por eso, esta llama ligera y fugitiva lleva los gritos de los muertos, evocando el pasado. Y suplica el cantaor:

Lleva azahar, lleva olivas,
Andalucía, a tus mares.

¡Ay, amor
que se fue por el aire!²⁶

Hay remedio. Lleva azahar, flor pura y blanca del naranjo y del limonero que tiene atributo medicinal. Lleva olivas, fruta del olivo que es la solidez y la estabilidad.²⁷ Llévalas a sus mares de fondo para calmar la agitación profunda del espíritu.

En todos los estribillos está el lamento por el amor perdido. Es preciso mencionar el amor. Según Federico, la solución de innumerables coplas del cante jondo verdadero es así: "Más fuerte que la muerte es amor."²⁸ En el Cante jondo de Federico la Muerte trata de establecer su reino por toda su Andalucía. Debería ser más fuerte el Amor que la Muerte, pero el Amor se fué y no vino. Se fué por el aire. El azahar mencionado en la baladilla, la flor para hacer la corona de la novia, nos sugiere las bodas; para celebrarlas tiene que regresar el Amor.

Si no, la Muerte triunfará. De modo que la Muerte es la protagonista predominante en el Cante jondo de Federico.

Para analizar la obra, se puede dividirla en cuatro partes. La primera parte, ya discutida, es la Baladilla de los tres ríos. Es el preludeo que prepara el ambiente, o sea sets the scene. La segunda parte consta de Poema de la siguiiriya gitana, Poema de la soleá, Poema de la saeta y Gráfico de la petenera. Esta parte tiene un fondo de cantes tradicionales y un ambiente apropiado para el drama del hombre dominado por el sino fatal de la Muerte. Por versos luctuosos pasamos por una Andalucía lóbrega donde hay la ilusión de la aurora. La tercera parte, que consta de Dos muchachas, Viñetas flamencas, Tres ciudades y Seis caprichos, fluctua entre una Andalucía más manifiesta y la Andalucía anterior. Habrá muchachas andaluzas y cantaores. Oiremos el lamento de nuestro cantaor y nuevos cantes. Habrá una serie de cosas accesorias de la juerga andaluza. La cuarta parte consta de la Escena del teniente coronel de la Guardia Civil y el Diálogo del Amargo. Los dos diálogos y dos poemitas de esta parte parecen ser obras distintas y fragmentos de otras obras, que están ligados al Cante jondo por su tema gitano y por su carácter fúnebre. Por eso, Federico podía agregarlos al Cante jondo. En mi opinión la parte más importante es la segunda, porque representa mejor el cante mismo. La segunda parte consta del cante con el ambiente, mientras que la tercera parte consta del ambiente con el cante. Por eso, vamos a estudiar más detalladamente el plan de la segunda parte.

Como el Romancero gitano es una galería, la segunda parte del Poema del cante jondo es un pequeño cancionero. En su estructura están la siguiiriya gitana, la soleá, la saeta y la petenera. No vamos a encontrar las alegrías. No se debería esperar las composiciones ligeras en el Cante jondo del autor del Romancero gitano. El poeta mismo, también un músico excelente, declaró:

De expresar yo algo flamenco, sería la soleá o la siguiriya gitana—o el polo o la caña—, o sea lo hondo, lo escueto, el fondo primitivo del andaluz, la canción que es más grito que gesto. La siguiriya y la solear son algo exclusivamente regional, local, sin irradiaciones ni contactos.²⁹

Los poemas de esta parte no son coplas fáciles para cantar ni coplas meramente imitativas del antiguo cante andaluz. No obstante, son coplas verdaderas en esencia y por su exterior especial.

Hay poetas que escribieron coplas que puede cantar el pueblo. Por ejemplo, Manuel Machado en el prólogo de su Cante-Hondo Sevilla escribió:

Yo mismo, andaluz, ... canto al estilo de mi tierra los sentimientos propios, sin otra idea que la de aliviarlos o exaltarlos, según me duelen o me complacen ...

Si estos sentimientos, por humanos, son a veces los de todos o los de muchos, y la expresión les acomoda para cantarlos como suyos, ahí quedan mis coplas, ...

Cantadlas.³⁰

Se puede decir que la intención de Federico es semejante a la de Manuel Machado: aliviar y exaltar el cante jondo por presentar los sentimientos propios, cantándolos en su propia clave. Sin embargo, el plan de Federico es más complicado.

Las coplas nuevas de Manuel Machado son buena poesía, pero coplas del cante jondo, no. Mejor dicho, no todavía. Es preciso que se inculquen las coplas nuevas en la memoria y en el corazón del pueblo por un cantar de larga duración, hasta que lleguen a ser coplas tradicionales y anónimas. Manuel Machado mismo lo esperó.

Un día que escuché alguna de mis soleares en boca de cierta flamenquilla en una juerga andaluza, donde nadie sabía leer ni me conocía, sentí la noción de esa gloria paradójica que consiste en ser perfectamente ignorado y admirablemente sentido y comprendido.³¹

Tal vez, podemos entender por qué Federico consideró las coplas nuevas como rosas del papel. Los versos escritos, aunque tienen la forma y el ritmo propios, no todavía son coplas verdaderas del cante jondo. Hay que tener un cantaor. Es el cantaor que

comunica la gran melancolía o la gran alegría de la copla. Se canta y se siente el cante jondo. Aunque el pueblo canta las coplas nuevas de Manuel Machado, pasará mucho tiempo antes de que lleguen a ser coplas verdaderas. Tal vez, nunca llegarán a serlo, porque la publicación del Cante-Hondo Sevilla es un testimonio documental que informa al pueblo quién es el autor de las coplas.

Con respecto al Cante jondo de Federico, no nos hace falta el cantaor. El cantaor era Federico mismo.

Como el 'cante jondo' rehúye el tablado y se confina en la intimidad de la juerga, el 'cante jondo' de nuestro gran andaluz se manifestaba dentro de la juerga poética.³²

Federico recordó bien que la poesía era tradicionalmente para recitar o para cantar, pero hoy en día se había divorcido de la lengua hablada. Federico sabía que podía defender mejor su poesía por recitarla; es decir, podía darle entender mejor su poesía al público. Los sonidos de su recitación vital podían dar mucho más énfasis a la significación de su poesía; podían evocar mucho más emoción en el oyente que en el lector.³³

¿Ya la publicación de su obra? En 1927 Federico dijo: Después de todo si yo intento publicar es por dar gusto a unos cuantos amigos y nada más. A mí no me interesa ver muerdos definitivamente mis poemas ..., quiero decir publicados.³⁴

Por 1931 Federico, el cantaor que hacía recitados poéticos sobre la melodía de su poesía, había arreglado una verdadera juerga escrita para prevenir que muriera su Cante jondo, cuando no habría un Federico García Lorca para cantarlo, y cuando habría un auditorio desconocido. Por la palabra escrita nos presenta el ambiente de la juerga gitana: la tierra andaluza, la cueva con sus velones y sus candiles, la música de la guitarra, los gritos y el lloro del cantaor y sobre todo, las coplas mismas. Sobrepuerto está el recitado del cantaor ausente, un recitado originalmente para la consolación del cantaor mismo y algunos amigos y conocidos, pero ahora para todo el mundo que desea escuchar

por palabra una verdadera lamentación andaluza. No habrá rosas de papel.³⁵

CAPÍTULO IV

1. Arturo del Hoyo (recopiador), Federico García Lorca; Obras completas (5a. edición aumentada; Madrid: Aguilar, 1963), p. 303. "¡Ay!", Poema de la soleá, Poema del cante jondo.
2. Federico García Lorca, Poema del cante jondo (Madrid: Editorial Ulises, 1931), p. 9.
3. Obras completas, p. 1903. Cronología.
4. Ibid., pp. liv-lv. Federico en persona. Esta obra, Federico en persona; Semblanza y epistolario por Jorge Guillén (Buenos Aires: Emecé, 1959), está incluida en esta edición de Obras completas.
5. Ibid., p. lxiv.
6. "En el fondo del Café detrás del tabladillo ... había un amplio rincón donde cabían dos o tres mesas con confortables divanes contra la pared, y en aquel rincón, junto a la orquesta de cuyos componentes se hicieron rápidamente amigos, plantaron su sede nocturna aquel grupo de 'intelectuales.' Por razón del lugar, ... se le llamó simplemente 'El Rinconcillo.'" Jose Mora Guarnido, Federico García Lorca y su mundo (Buenos Aires: Editorial Losada, 1958), p. 50. Y allí, Federico podía encontrar a personas que le pudiera enseñar el cante jondo, porque la clientela incluía "los aficionados al flamenco, tocaores y cantaores del Café Cantante 'La Montillana' situado en las cercanías ..." Ibid.
7. Obras completas, pp. 1823-24. El canto primitivo andaluz. Es la primera parte de la conferencia leída por Federico en Granada el 19 de febrero de 1922. Publicado en el Noticiario Granadino en febrero de 1922.
8. Según John Brande Trend que conocía personalmente a García Lorca: "He certainly had a passion for cante jondo or cante andaluz-the 'deep song' of Southern Spain-and wrote a book of poems inspired by it." Manuel Duran (redactor), Lorca; A Collection of Critical Essays (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1962), p. 34. Carlos Morla Lynch, un amigo de corazón de Federico, describe una visita hecha en septiembre de 1931 por Federico. La escena refleja que el cante jondo era un placer para Federico: "Ya tiene la guitarra abrazada, contra su pecho y diríase que ha venido sola, desde su rincón a confundirse con él. Y nos canta las preciosas 'soleares' que ha traído de su tierra y los cantares, con ammonizaciones suyas, que ya conocemos: (Tengo andaluz). ... y (Sevillanas)." En España con Federico García Lorca (Madrid: Aguilar, 1957), p. 77.

9. Obras completas, p. 1902. Cronología.
10. Mora Guarnido, p. 161.
11. Obras completas, p. 1696. "Itinerarios jóvenes de España: Federico García Lorca." Publicada en La Gaceta Literaria, Madrid, 15 de diciembre de 1928, por E. Giménez Caballero.
12. Ibid., p. 1729. "Llegó anoche Federico García Lorca." Publicada en La Nación Buenos Aires, 14 de octubre de 1933.
13. Ibid., p. 48. El cante jondo (Primitivo canto andaluz). Es la segunda parte de la conferencia leída por Federico en Granada el 19 de febrero de 1922. Publicado en el Noticiero Granadino en febrero de 1922.
14. Para Arturo Berenguer Carisomo el Poema del cante jondo "es un libro mucho más denso, más alquitarado y, en consecuencia mucho menos popular" que el Romancero gitano. Las máscaras de Federico García Lorca (Buenos Aires: Talleres Ruiz Hnos. 1941), p. 64. Roy Campbell escribe: "Here the poet seems to be writing poetry largely about the songs, dances, and festivals of Andalusia. Like all art which is founded on other art, the Cante jondo therefore suffers a limitation of its appeal, especially since various poems describe songs and dances which are only known locally." Lorca: An Appreciation of his poetry (Cambridge: Yale University Press, 1952), p. 70.
15. Obras completas, p. 41. El cante jondo (Primitivo canto andaluz).
16. "... lo peor ha sido que, ganando terreno entre los lectores de fuera de España los libros en que se describe esa Andalucía la mitad borracheras y cante jondo y la otra mitad puñalás y tiros ..." Edouard Barry, redactor, España y españoles pintados por sí mismos (Paris: Librería Garnier, 1913), p. 283. "Andalucía la falsa." La selección es del prólogo de El alma de Sevilla por Francisco Rodríguez Marín, novelista, crítico, y poeta andaluz del siglo XIX.
17. Obras completas, p. 1805. "En el Ateneo. El poeta García Lorca y su 'Romancero gitano.'" Publicada en El Pueblo Vasco, San Sebastián, 8 de marzo de 1936.
18. Morla Lynch, p. 18. José Mora Guarnido nos ofrece una explicación de este gran temor: "Un profundo amor a todos los seres y a todas las cosas le inspiró sus cantos en todos los tonos y le hizo sentir con igual intensidad el dolor y la alegría de la vida. Coinciden en su espíritu, como

trascendidas de las seculares reservas del pensamiento andaluz, todas las esencias del estoicismo de Séneca y del epicureísmo de los poetas arábigos andaluces, como se alían igualmente las supervivencias de todas las supersticiones y todas las mitologías para infundirle una mística fe en algo superior y trascendente, pero desconocido e inconcretable. Todo ello le instaba a colocar su pensamiento, como proyección eterna, en este mundo y nada más y ansiar su pleno gozo sin poner la esperanza en un más allá fuera de la vida. Y era por ello la muerte su tremenda y permanente obsesión." Mora Guarnido, pp. 214-15.

19. Obras completas, p. 304. "¡Ay!", Poema de la soleá, Poema del cante jondo. José Antonio Balbontin, otro amigo de corazón, nos da una percepción de la índole de García Lorca: "During those confidential talks, the poet was also revealed to us a great child, as the great child, whose sorrowful and charming personality has remained for ever engraved on the hearts of all of us who had the good fortune to know him. Federico was a child who would laugh uproariously when telling an amusing anecdote and who, a few minutes later, would turn towards us, eyes moist with tears, at the recollection of a painful scene...." Three Spanish Poets (Londres: A. Redman, 1961), p. 68.
20. Obras completas, p. 295. "Baladilla de los tres ríos," Poema del cante jondo.
21. Ibid.
22. Ibid.
23. Arturo Berenguer Carisomo nos explica la relación entre Andalucía y el mar: "La tierra andaluza tiene siempre caminos al mar; éste la vivifica y le da su rasgo aventurero, su señorío, su fuerza de radiación; por su ruta de misterio un día el bohemio trashumante, que nada sabía más allá de las columnas de Hércules, llegó hasta América y dió la vuelta al mundo; el agua-'agua con peces y barcos'-complementa lo esencial de Andalucía; de ahí su constante reiteración en el Romancero y el Poema del cante, como un engarce indispensable, fundamental a los temas de la tierra; el agua es paisaje." Berenguer Carisomo, p. 89.
24. Obras completas, pp. 295-96. "Baladilla de los tres ríos," Poema del cante jondo.
25. Ibid., p. 296.
26. Ibid.

27. En "Canción oriental" encontramos esta significación: "El olivo es la firmeza/de la fuerza y el trabajo." Obras completas, p. 258. Libro de poemas.
28. Ibid., p. 54. El cante jondo (Primitivo canto andaluz.)
29. Ibid., p. 1701. "Estampa de García Lorca." Publicada en La Gaceta Literaria, Madrid, 15 de enero de 1931, por Gil Benumeya. En esta citación la palabra flamenco significa cante jondo. En otras ocasiones el poeta diferencia bien entre cante flamenco y cante jondo.
30. Manuel Mchado, Cante-Hondo Sevillana (Madrid: Editorial Mundo Latino, 1923,) p. 15.
31. Ibid., p. 16.
32. Obras completas, p. xlvi. Federico en persona.
33. Según John Brande Trend, los poemas de Federico "were recited-first to friends, and then in public-long before they were printed. His poetry is for the ear, not for the eye". Duran, p. 42. Y Luis Cernuda nos cuenta que "una cosa eran sus versos leídos en voz alta por él y otra su lectura silenciosa por uno mismo." Estudios sobre poesía española contemporánea (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1957), p. 220.
34. Obras completas, p. 1615. "Cartas de Federico García Lorca." Carta a Jorge Guillén en 1927.
35. Fernando Vazquez Ocaña percibe bien lo que es el Cante jondo y se da cuenta de que hay coplas de forma especial: "Y logra revelar su sustancia, no mediante 'coplas' que reproduzcan las variantes del cante, sino empleando, transposiciones, imaginativas, anecdóticas, que sugieran al mismo tiempo la música, la poesía y el sentido espectral de los temas." García Lorca: Vida, cántico y muerte (México, D. F.: Biografías Gadesa, 1957), p. 137.

CAPÍTULO V

CANTES DE ENSUEÑOS PERDIDOS

"Doña Muerte, arrugada,
pasea por sauzales
con su absurdo cortejo
de ilusiones remotos."¹

Vamos a empezar nuestro viaje por la Andalucía lorquiana por medio de la juerga escrita. Pasemos al Poema de la siguiiriya gitana, que consta de los poemitas siguientes:

Paisaje
La guitarra
El grito
El silencio
El paso de la siguiiriya
Después de pasar
Y después

Federico basa su siguiiriya gitana en la verdadera siguiiriya gitana que es, para él, un "perfecto poema de la lágrimas," porque "llora la melodía como lloran los versos."² ¡A ver! En "Paisaje" llegamos a una tierra dolorosa. La hora es justa para cantar el cante jondo. Ya es de noche y pasamos por un campo de olivos, que parece como un abanico que se abre y se cierra. Sentimos la inmensidad de la noche andaluza, porque

hay un cielo hundido
y una lluvia oscura
de luceros fríos.³

El ambiente está sobrecargado con los gritos, gritos del pasado y del presente, que interrumpen la tranquilidad que llevan los juncos a la orilla del río. Hay movimiento del junco y la penumbra, y el movimiento es tembloroso, porque el grito de la siguiiriya gitana es un grito terrible y prolongado que riza el aire gris. Por eso,

Los olivos
están cargados
de gritos.⁴

Y las estrellas no pueden huir de la tierra dolorosa, porque son

Una bandada
de pájaros cautivos,
que mueven sus larguísimas
colas en lo sombrío.⁵

La siguiiriya gitana es un cante con acompañamiento de guitarra. De modo que se oye la guitarra, con su voz lamentosa.

Empieza el llanto
de la guitarra.
Se rempen las copas

de la madrugada.
 Empieza el llanto
 de la guitarra.
 Es inútil callarla.
 Es imposible
 callarla.⁶

Es imposible callarla, porque por allí se necesita tañer la guitarra.⁷ Se la oye al romper el día, cuando hay el esplendor de las "transparencias infinitamente cristalinas."⁸ Se la oye todo el día, porque el lloro monótono de la guitarra en esta tierra dolorosa es tan natural como el lloro monótono del agua y del viento. Es el contrapunto del todo el campo. Se la oye en la noche durante la juerga, llorando por lo que no puede ser. Es imposible callarla, y los manos la hieren.

¡Oh guitarra!
 Corazón malherido
 por cinco espadas.⁹

Ahora, "El grito" empieza la copla misma. El ¡Ay! es tan formidable que pasa de monte a monte dejando un arco iris negro en el cielo azul. Para sugerir la modulación del grito por el cantaor, está la estrofa siguiente:

Como un arco de viola
 el grito ha hecho vibrar
 largas cuerdas del viento.

¡Ay!¹⁰

y de paso, el cantaor nos informe que es de noche y la hora para pasar la siguiiriya.

(Las gentes de las cuevas
 asoman sus velones.)

¡Ay!¹¹

Viene después "El silencio" que no es estático, sino dinámico, porque inclina las frentes hacia el suelo.

En "El paso de la siguiiriya," la siguiiriya toma figura de mujer. ¿Quién es? Federico nos cuenta de ella.

La mujer en el "cante jondo" se llama Pena. ...

En las coplas, la Pena se hace carne, toma forma humana. ... Es una mujer morena que quiere cazar pájaros con redes de viento.¹²

Y el cante, en figura de mujer en busca de versos para cantar, pasa por la tierra de luz, un cielo de tierra que es Andalucía.

ENTRE mariposas negras,
va una muchacha morena
junto a una blanca serpiente
de niebla.

Tierra de luz,
cielo de tierra.¹³

La siguiriya va por las aceitunas, las mariposas negras del olivo por una pura melodía ondulante y extraña de origen oscuro. El estribillo en letra bastardilla puede representar la parte añadida a la verdadera siguiriya gitana, en que se altera de pronto el tono. (se llama el cambio de martinete.)

Va encadenada al temblor
de un ritmo que nunca llega;
tiene el corazón de plata
y un puñal en la diestra.¹⁴

Las coplas del cante jondo, y sobre todo la siguiriya, van enlazadas a los versos que, al cantarlos, pierden su ritmo poético y parecen más bien prosa cantada. El cante es puro (de plata) y lleva el dolor agudo que penetra (el puñal). Además, la estrofa lleva otra tema: la frustración de la mujer andaluza con respecto al amor. Ella va encadenada al temblor de su pasión, porque no es fácil realizar el amor sano y legítimo.¹⁵ Ella es buena; tiene un corazón de plata. Pero, las costumbres pueden orientar el amor hacia la tragedia por hacer un amor imposible, y la mujer con su mirada o su beso, muchas veces desempeñará el ministerio del puñal.¹⁶

Ahora, para terminar este cante viene otra copla "donde se alargan las frases en un garganteo siempre hacia arriba;"¹⁷ o sea hacia la luna. Los dos primeros versos nos sugieren el cantar sin cadencia y sin la repetición regular de sonidos o movimientos.

¿Adónde vas, siguiriya,
con un ritmo sin cabeza?
¿Qué luna recogerá
tu dolor de cal y adelfa?

Tierra de luz,
cielo de tierra.¹⁸

Los sonidos del cante se perderá al través del campo en dirección horizontal, y la siguiiriya que representa la mujer andaluza se tentará alejarse de su casa. Los sonidos del cante se perderá en dirección vertical por el aire hacia la luna; y para algunas mujeres habrá la Luna, el auxiliar de la Muerte, que dará asilo a su dolor de cal mojada y de la adelfa con fruto venenoso.

En "Después de pasar" los sonidos del cante siguen por el aire en espirales de llanto, y las preguntas de las muchachas están sin contestar en la oscuridad de las cuevas, después de haber apagado los candiles. "Y después" nos explica lo que resultó debido al perder el amor. Si el amor se nos escapara y se fuera por el aire, todo se airearía. No quedará más que un desierto, un yermo. Todo será ilusión. Y la mujer andaluza, sin el corazón ni la esperanza de la aurora ni los besos, se hace una Yerma.

Vamos a repasar:

Paisaje	tierra dolorosa
La guitarra	un llanto
El grito	expresión dolorosa
El silencio	elemento dinámico que
	de énfasis al grito anterior
El paso de la	ambiente de la muerte,
siguiiriya	misteriosa y violenta
Después de pasar	la oscuridad y los llantos
Y después	el desierto, o sea la tierra
	dolorosa

Llegamos a una tierra dolorosa y nos quedamos en una tierra dolorosa. La intensificación llega al colmo, o sea un crescendo, en el paso de la siguiiriya, un paso que nos sugiere lo siguiente: la inflexión de la voz, el traspasar la tierra, el padecer un dolor físico y moral con violencia extremada, el quebrantar las costumbres (significación andaluza). Y después de pasar, viene el llorar en la noche por las males y desdichas, o sea cries that trail off into the night. Y después, solo queda el desierto. He aquí un cante completo rodeado por el ambiente gitano y andaluz. Hay unidad por los sentimientos que corren por el poema entero.

Hay integridad por una descripción de la tierra dolorosa que refleja el alma andaluza. Hay orden por su modo de intensificar hasta que llegue la mujer que representa el cante mismo. También hay orden por su modo de volver hacia el nivel inicial de emoción aunque es dudoso que se llegue antes de que se empiece el poema próximo con nuevo cante.

Ya se ve que no importa que a la siguiariya y a los cantes que vienen hacen falta la forma externa del verdadero cante. La versificación y la rima nos presenta la fachada necesaria, mientras que el lenguaje poético nos revela el ambiente físico y la esencia espiritual. La forma externa representa el cantar y la recitación en sí, mientras que la forma interna profundiza y intensifica el Cante jondo hasta que se eleva a una jerarquía intelectual. La forma externa del Poema de la siguiariya gitana lleva la viveza. Hay muchos verbos de movimiento: abrir, cerrar, temblar, mover, empezar, ir, asomar, resbalar, recoger, apagar y desvanecer. Sobre todo, hay verbos que relacionan el sonido y el aire, la animación y el ambiente. El sonido de la guitarra ronpe el aire; el sonido del grito riza y vibra el aire; el sonido del llanto asciende por el aire. Los adjetivos oscuro, nebuloso, sombrío y ciego nos sugieren lo incomprensible, lo inteligible, o sea la oscuridad intelectual. El hombre no puede resolver el conflicto entre las pasiones y la razón. Sigue el sufrimiento.

Sigue la juerga lorquiana. Y sigue el proceso de profundización en la forma interna del Poema de la soleá, que consta de los poemitas siguientes:

Tierra seca
 Pueblo
 Puñal
 Encrucijada
 ¡Ay!
 Sorpresa
 La soleá
 Cueva
 Encuentro

Alba

No está solamente el ambiente de la muerte, misteriosa y violenta sino también la muerte misma, que refleja bien el carácter melancólico y doliente de este cante andaluz. En "Tierra seca," cuya versificación puede darnos recuerdo del "grave punteado del bordón de una guitarra",¹⁹ nos encontramos otra vez en una tierra dolorosa. En "Pueblo" viene protagonistas, hombres embozados. Como una soleá verdadera, el poemita lleva la referencia a la gran tristeza cristiana para expresar la profundidad del dolor que se siente, debido a un amor sin corresponder. No se puede sosegar el corazón ni puede ser tranquila la naturaleza.

"Pueblo"

solares verdaderas

SOBRE el monte pelado
un calvario.

Agua clara
y olivos centenarios.

Por las callejas
hombres embozados,

y en las torres
veletas girando.

Eternamente
girando.

¡Oh pueblo perdido,
en la Andalucía del llanto!²⁰

1) Pasando estoy las fatiga
de Cristo en la expiración;
ni de día ni de noche
sosiega mi corazón.²¹

2) El viento barre las nubes
y vuelva la claridad;
el nublado de mis penas
con ningún viento se va.²²

El viento lorquiano es más simbólico y lleva algo del temor pantéista.²³

El "Puñal" ocurre la muerte. El estribillo es el mejor ejemplo de arreglar la largura de los versos para dar animación a la juerga escrita. El estribillo tiene la forma de un puñal.²⁴ En "Encrucijada" el poeta ve al muerto, y sabemos que la tragedia no es única, porque

Por todas partes
yo
veo el puñal
en el corazón.²⁵

Empieza el cante con "¡Ay!" Está el grito lloroso y después el silencio profundo: así es el prelude de la soleá lorquiana. La forma externa de "Sorpresa" lleva la ondulación de la copla

cantada y hace menos distinto el cuarteto.

MUERTO se quedó en la calle
con un puñal en el pecho.

No lo conocía nadie.

¡Cómo temblaba el farol!

(interjección
y repetición)

Madre.

¡Cómo temblaba el farolito
de la calle!²⁶

Hay el aditamiento de dos tercetos que siguen la tendencia hacia la síntesis:

Era madrugada. Nadie
Pudo asomarse a sus ojos
abiertos al duro aire.
Que muerto se quedó en la calle
que con un puñal en el pecho
y que no lo conocía nadie.²⁷

Aunque se emplea el que proclítico, no hay omisión de los consonantes, ni se escribe la l como r. De modo que la ortografía contribuye al elevar los poemitas hacia una jerarquía intelectual.

Viene el colmo del cante con los tercetos de "La soleá."

Como la siguiariya, la soleá toma figura de mujer, mujer enlutada y pensativa, que tiene esperanzas vanas. Representa la que va a sufrir debido a la tragedia que sucedió en la calle. El estribillo, que representa el quiebro, da énfasis al luto de la soleá.

Vestida con mantos negros.

.....

¡Ay yayayayay.
que vestida con mantos negros!²⁸

¿Quién es esa mujer? Es la mujer buena. Es la novia, la esposa y la madre. Hoy, la tierna soleá enlutada lamenta la pérdida de su novio o su marido (el muerto en la calle); y algún día, también lamentará la pérdida de su hijo. Para representar la soledad honda de esa mujer, la soleá apareca envuelta en negro manto, y su apariencia puede darnos recuerdo de la Virgen de la Soledad como aparece en su paso durante la Semana Santa.²⁹

Terminando el cante, otra vez nos quedamos en la "Cueva," donde hay oscuridad y sollozos. En "Encuentro" sigue el tema del amor imposible. Además del muerto en la calle, hay otro hombre

que está desangrando, y su breve diálogo lleva la resignación de uno que va muriendo debido a la herida picadura del puñal y la herida penetrante de la pesadumbre. (En capítulo VIII vamos a discutir más detalladamente el fuerte drama del Poema de la soleá.) En "Alba," por tocar a muerto las campanas de Córdoba y Granada y por los llantos de todas las muchachas, sabemos otra vez de la ilusión de la aurora en esta tierra dolorosa. Campanas:

Os sienten todas las muchachas
que lloran a la tierna
soleá enlutada.
Las muchachas
de Andalucía la alta
y la baja.³⁰

En ambos poemas, Poema de la siguiyriya gitana y Poema de la soleá, hay elementos concretos del mundo gitano, elementos exteriores como guitarra, cueva, velones, candiles y puñales. En cambio, hay elementos sensibles y temas hondos que componen la estructura interna: llanto, grito, sollozo, amor imposible y pueblo perdido. Sobre todo, hay el tema de la muerte, misteriosa y violenta, la muerte entre hombres enamorados, la muerte debido a los celos y el odio. Y nos damos cuenta de la fachada del gitanismo; el mundo gitano de Federico representa más bien lo que es andaluz que lo es gitano.³¹ Por eso, el poeta ve la tragedia de la calle por todas las partes. Por eso, lloran todas las muchachas de Andalucía, la alta y la baja, que son

Las niñas de España
de pie menudo
y temblorosa faldas,
que han llenado de luces
las encrucijadas.³²

En el lugar de la tragedia hay velas, señal de luto. De veras, Federico nos ha presentado la emoción entera de la soleá verdadera.

Pasemos al Poema de la saeta que consta de los poemitas siguientes:

Argueros

Noche
 Sevilla
 Procesión
 Paso
 Saeta
 Balcón
 Madrugada

Llegamos a un mundo más preciso y más escenográfico. Sin embargo, entre los diseños de la Semana Santa en Sevilla, está el cante de la saeta.

La fuerza emotiva de este canto es extraordinario, sobre todo cuando surge en el silencio de la noche y ante la imagen venerada que avanza pausada y solennemente por la estrecha calleja sevillana embalsamada por el aroma de las jazmines y el penetrante olor del incienso.³³

Las significaciones de saeta-el arma arrojadiza, la constelación y el cante-están aplicadas a la fórmula empleada en los cantos anteriores, excepto no se oirá la música de la guitarra. La saeta es un cante sin guitarra que sirve para la expresión religiosa del pueblo durante la Semana Santa.

En "Arqueros" los peregrinos llegan de regiones lejanas de la pena. Llegan a una región que lleva un ambiente complejo y enmarañado.³⁴ Por amor de Cristo, el pueblo recordará el gran drama del Gólgota, y sus coplas pasarán de los balcones (cristal) por el aire de la noche hacia la calle (piedra), donde pasará el paso. En la "Noche" se puede ver la constelación de la saeta en el cielo, y en la tierra hay

CIRIO, candil,
 farol y luciérnaga.³⁵

En "Sevilla" hay los arqueros, los penitentes amorosos y fieles, que van a arrojadizar saetas, las estrofas de este cante apasionado y devoto. Aun la ciudad misma

Bajo el arco del cielo,
 sobre su llano limpio,
 dispara la constante
 saeta de su río.³⁶

Ya sabemos que Sevilla es para herir.

Y loca de horizonte,
 mezcla en su vino,

lo amargo de Don Juan
y lo perfecto de Dionisio.³⁷

Los hombres, como Don Juan, hacen su vino (sangre=vida), vino de ingredientes amargos que producen el amargo. Al contrario, Dionioso, el dios de la fertilidad y la vegetación, produce un vino perfecto. Y Sevilla, situada en una tierra llamada puerta de los cielos, los mezcla. Por allí, hay lo perfecto del cielo y lo imperfecto del hombre debido a sus vicios.

Como en el Poema de la soleá, hay un drama anterior del cante, pero en el Poema de la saeta es el drama más sagrado, la Pasión. No hay meramente el choque entre dos voluntades humanas, sino la presentación del gran choque entre el Bien y el mal, lo Divino y lo diabólico. En "Procesión" vienen los nazarenos, penitentes que acompañan los pasos. A lo lejos parecen que unicornios extraños acompañan el Paso de Ecce Homo. Es que los nazarenos llevan una capucha en forma de conos agudos.

¿De qué campo,
de qué bosque mitológico?
Más cerca,
ya parecen astrónomos.
Fantásticos Merlín
y el Ecce Homo.³⁸

En "Paso" viene la Virgen de la Soledad. El movimiento del paso sugiere el balance del barco. Además, por ser Sevilla a una ciudad marítima, es justo que Federico describe el paso y el avanzar por la calle con metáforas náuticas.

En tu barco de luces
vas
por la alta marea
de la ciudad,
.....
por el río de la calle
¡hasta el mar!³⁹

En "Saeta" ha llegado otro paso, uno de las muchas escenas dolorosas de la Pasión. Al encontrar el paso ante el balcón o el lugar en la calle donde hay alguien que quiera cantar, el pueblo manda que se detengan los portadores que llevan el armatoste con la imagen. Ahora, viene la saeta, un grito de la fe cristiana.

El lenguaje poético de la saeta lorquiana expresa la esencia de la saeta verdadera, mientras que la versificación nos recuerda que los versos de la saeta verdadera, como los canta el pueblo, no ajustan a los de la estrofa original, ni a la medida (y muchas veces, ni a la sintaxis, ni a la prosodia).

"Saeta"

Cristo moreno
pasa
de lirio de Judea
a clavel de España

saeta verdadera

Mirarle por donde viene,
el Jesús del Gran Podé,
a cada paso que da
nase un lirio y un clavé.⁴¹

¡Miradlo por dónde viene!

De España.⁴⁰

La saeta llega a la imagen sagrada del "Balcon" donde la Lola canta. Este poemita nos revela la actitud del pueblo por haber visto de nuevo las escenas de la Pasión; hay la humildad. De modo que

la Lola canta
saetas.
La Lola aquella,
que se miraba
tanto en la alberca.⁴²

Las saetas siguen rompiendo el silencio de la noche, hasta que se amanezca. Sin embargo, la "Madruga" es como siempre.

¡Ay, pero como el amor
los saeteros
están ciegos!⁴³

El sol ciega al pueblo, y olvidando la gran tragedia que ha repasado anoche, se porta como siempre.

Hay unidad por el tema de la muerte que une no solamente los poemitas de la Saeta, sino también los poemitas de los cantes anteriores: en la Siguiriya, ambiente de la muerte violenta; en la Soleá, la muerte violenta de un hombre; en la Saeta, para nosotros los cristianos, la muerte más sangrienta y dolorosa en cualquier época. Hay orden por la misma manera de intensificar, hasta que se cante la saeta. Aunque la saeta tiene su propia forma, y no pueden representarla por figura de mujer como los dos cantes anteriores (y el cante que viene), hay que notar que la

Virgen pasa antes y la Lola después de la "Saeta." La Virgen nos da recuerdo que llorarán las madres de los muertos en la calle. La Lola nos da recuerdo que llorarán la novia o la esposa de los muertos. Finalmente, hay orden y integridad por la manera cabal de diseñar los sucesos principales de la Semana Santa en Sevilla.

Pasemos al Gráfico de la petenera que consta de estos poemitas:

Campana; Bordón
Camino
Las seis cuerdas
Danza
Muerte de la petenera
Falseta
De profundis
Clamor

Otra vez habrá unidad por el tema de la muerte; habrá la muerte de la petenera misma; la Muerte personificada hará acto de presencia. Habrá integridad por la manera de representar la petenera como un contraste de la soleá. A pesar del nombre-Gráfico de la petenera-los temas están más envueltos en lo misterioso de la noche andaluza. Sin embargo, habrá orden dentro del poema por seguir, en general, la fórmula empleada anteriormente.

Dobla la "Campana." Gracias a los Impresiones de Federico, sabemos de la sinfonía de las campanas de Granada. La campana es la voz que puede guiar y sostener (como un bordón) a los saeteros ciegos, los peregrinos que caminan este Paraíso perdido. La campana puede inculcar la filosofía de la resignación. Sin embargo, para Federico la campana que dobla es la que domina.

Las otras campanas que volaban locas de apasionada alegría se callen de repente ..., pero la campana reposada sigue con aire de reproche ..., ella es la vieja que reza ... y riñe a las jóvenes por sus anhelos que nunca tendrán realidad ...⁴⁴

La "Campana" es el enlace entre las jóvenes de los poemas anteriores. (Véanse la esquema, p. 80.) Así se relacionan las muchachas ciegas de la Siguiriya, las muchachas que lloran a la Soleá, y las peregrinas de la Saeta que rezan a la Virgen: "...

viudas pidiendo marido flamante sin los defectos del primero; mozas demandando novio á golpe de pecho; adúlteras implorando valor para el momento de tropezar con los ojos del amante".⁴⁵ El bordón de la campana es como los bordones de la guitarra: entorchado. Al doblar, la campana de bronce se envuelve con la plata de su sonido, y el ambiente de la muerte pasa por la tierra por el viento que recoge los sonidos del clamor.

El viento con el polvo
hace proras de plata.⁴⁶

En el "Camino" se encuentra la imagen del jinete: centuplicado.

Cien jinetes enlutados,
¿dónde irán,
por el cielo yacente
del naranjal?
Ni a Córdoba ni a Sevilla
llegarán.
Ni a Granada la que suspira
por el mar.⁴⁷

Se intensifica el ambiente de la muerte por esta cabalgata fúnebre. La estrofa refleja el pecado según la terminología encontrada en el Libro de poemas:

La naranja es la tristeza
del azahar profanado,
pues se torna fuego y oro
lo que antes fue puro y blanco.⁴⁸

Otra vez nos da recuerdo del luto de la mujer buena, la tierna soleá. Se van los jinetes al camposanto, y hay siete ayes clavados, que nos da recuerdo de las madres que lloran, como lloró Nuestra Señora de los Siete Dolores.⁴⁹

De nuevo se oyen "Las seis cuerdas" de la guitarra que
hace llorar a los sueños
El sollozo de las almas
perdidas,
se escapa por su boca
redonda.⁵⁰

Ya sabemos por qué llora la guitarra. Encarcela las almas perdidas. Es un instrumento que puede revelar el alma andaluza por haber puesto presas las almas perdidas de Andalucía.

Sigue la "Danza." Realmente, la petenera es un cante con acompañamiento de guitarra, pero sin baile. Mejor explicado está el poemita desde el punto de vista de la forma externa. Puede ser otro intento de sintetizar en el Cante jondo otra forma de arte, el baile, a la manera de las coplas y la música de la guitarra. Asimismo, Isaac Albéniz en la música de Iberia presenta "El polo" como un baile, en lugar del cante de emoción profunda que es. Como "El polo" de Albéniz, se puede decir que la "Danza" de Federico también sirve para sugerir los movimientos de las bailadoras que convierten su frustración y su pena en acción.⁵¹

Viene el cante mismo en "La muerte de la petenera" y "Falseta." En realidad, la petenera es un popular aire andaluz de carácter melancólico. Se dice que el nombre de este cante se deriva de una moza de Paterna, un pueblo de Almería. A ella se le atribuye la creación del cante. De modo que el cante de la moza patenera se lo llamó patenera, y por corrupción petenera. Alfredo de la Guardia propone que el origen de este cante es la razón que "tiene un acento de ensueño perdido, de pena muy íntima."⁵² Todo el Cante jondo lleva una pena íntima, pero parece más trágica, más emocionada en el Gráfico de la petenera. De veras, hay un ensueño perdido. Los caballos soñolientos llevarán a sus jinetes a Córdoba, para que se duerman para siempre. La guitarra sigue haciendo llorar a los sueños. Las gitanas bailan en el huerto para expresar su pena. Y hay más.

Como pertenece la soleá al cante jondo, la petenera pertenece al cante flamenco que era considerado por Federico como una degeneración del cante jondo.⁵³ Por eso, la petenera no tiene la jerarquía de la soleá. Además hay una copla de la petenera verdadera que describe a la petenera así:

Quien te puso petenera,
no supo ponerte nombre;
te debía de haber puesto,
la perdición de los hombres.⁵⁴

En el cante lorquiano, también se llama a la petenera la perdición de los hombres. La petenera toma figura de mujer; es una

gitana que vive en la casa blanca (la cueva encalada), y

Bajo las estremecidas
estrellas de los velones,
su falda de moaré tiembla
entre sus muslos de cobre.

Cien jacas caracolean.
Sus jinetes están muertos.⁵⁵

De modo que la petenera puede representar a la mujer infiel, o aun la mujer de la calle. Tal vez, la petenera es la prima hermana de Soledad Montoya que sufre la pena negra ("Romance de la pena negra," Romancero gitano). En fin, la petenera puede representar todas las mujeres malas. Así se puede explicar el énfasis dado por tantos jinetes muertos. Asimismo en "Falseta," después de haber muerto la petenera misma, su entierro no tuvo niñas buenas,

Niñas que le dan a Cristo muerto
sus guedejas,
y llevan blancas mantillas
en las ferias.
Tu entierro fue de gente
siniestra.
Gente con el corazón
en la cabeza,
que te siguió llorando
por las callejas.⁵⁶

La petenera no había triunfado en su lucha contra la maldad como "La monja gitana" del Romancero gitano. No pudo gozar el amor perfecto del Esposo divino ni el amor sano de un esposo humano.

No sabemos del drama profundo que acabó en la tragedia debido a su corazón débil. Sí, débil, pero no malo. El cantautor no la juzga, y tal vez, nos sugiera que merece la compasión. Un tema del cante jondo verdadero es la mala vida, pero las coplas nos la presenta más como víctima que como pecadora.

A la mujer de la vía,
no la trates con desdén,
que antes de ser mujer mala,
ha sido mujer de bien.⁵⁷

En mi opinión, esta idea se lleva implícita en el poemita

"Falseta." A veces, el papel de la guitarra es más que un marcar

del ritmo para la voz. La guitarra comenta con muchos acordes imprevistos, o sea la falseta. De modo que la guitarra es más bien otra voz en dúo que meramente una acompañadora del cantautor. Pues bien, en "Falseta" los consocios de la petenera son gente siniestra (su sociedad), que tiene tanta culpa como ella. Y tal vez, tiene más culpa. (Vamos a tratar más extensivamente del tema de la culpa en capítulo VIII.) De todos modos, el contraste entre la tierna soleá enlutada y la petenera que muere, sirve al propósito de la integridad de la obra.⁵⁸

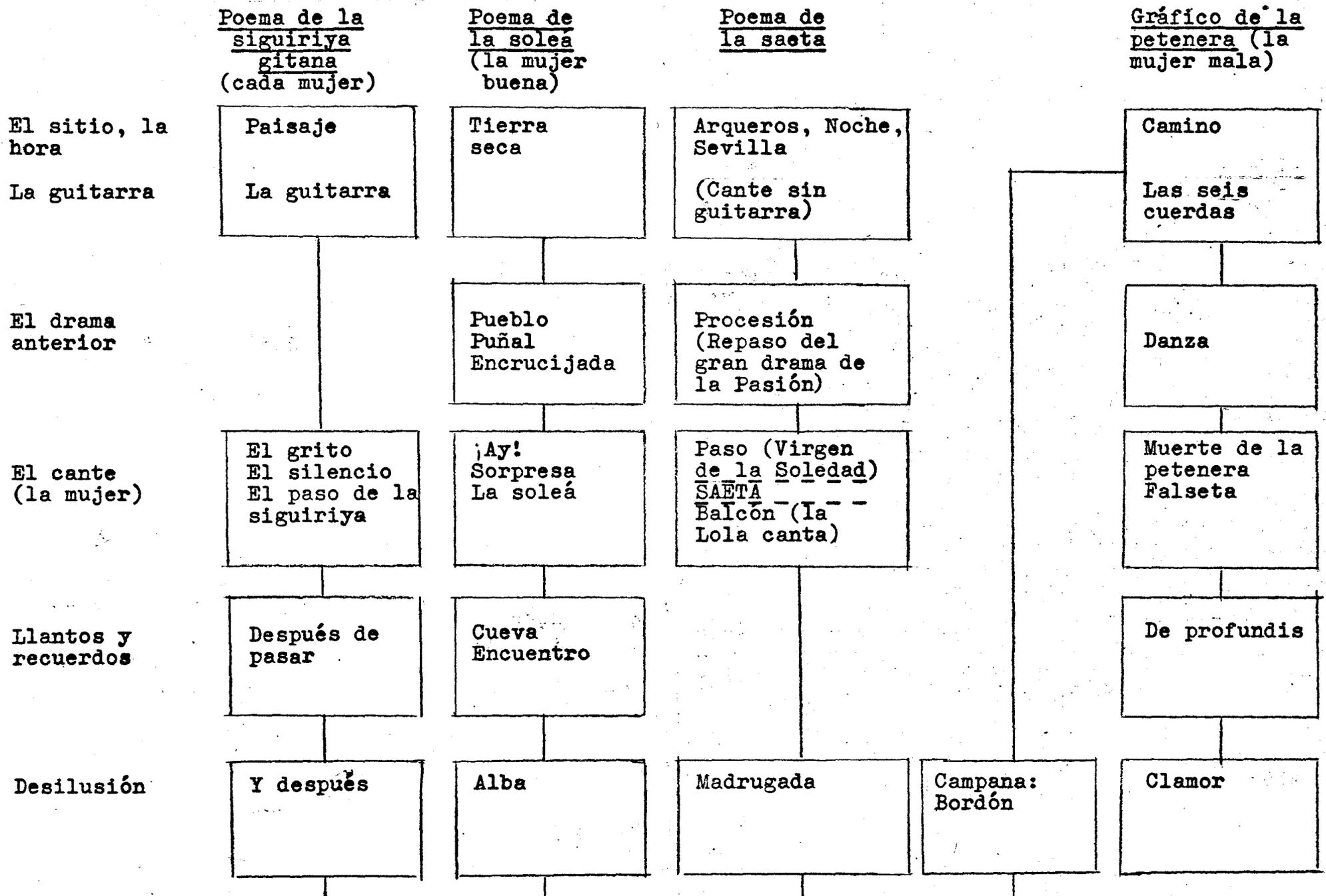
Acrescienta el ambiente doloroso por la exclamación interpolada, que es un elemento de la forma externa de la petenera verdadera, aunque Federico no interpola sus exclamaciones a la manera exacta. He aquí otro ejemplo de la fachada de sus cantes, mientras que el lenguaje poético nos revela la esencia espiritual de los cantes verdaderos. Esa exclamación interpolada de la petenera verdadera es una súplica que representa un lamento y una esperanza a la vez. En la petenera lorquiana es solamente un lamento. Ya sabemos que los jinetes están muertos, y en "De profundis" sabemos que

Los cien enamorados
duermen para siempre
bajo la tierra seca.⁵⁹

"De profundis" nos sugiere dos cosas. Una es la música de la guitarra que sigue clamando.⁶⁰ Otra es el salmo que se dice en las oraciones por los difuntos: De las profundidades del abismo (clamé) ... El bordón de la guitarra se deshace y se oye el "Clamor." Otra vez doblan las campanas. Viene la muerte, personificada en la figura de una novia.

Por un camino va
la muerte, coronada,
de azahares marchitos.
Canta y canta
una canción
en su vihuela blanca,
y canta y canta y canta.⁶¹

La Muerte triunfa, y nos quedamos en una tierra dolorosa ...



ESQUEMA PARA DEMOSTRAR LA UNIDAD Y EL ORDEN
ENTRE LOS POEMITAS DE LOS CANTES LORQUIANOS

CAPÍTULO V

1. Arturo del Hoyo (recopliador), Federico García Lorca; Obras completas (5a. edición aumentada; Madrid: Aguilar, 1963), p. 265. "La luna y la Muerte," Libro de poemas.
2. Ibid., p. 50. El cante jondo (Primitivo canto andaluz). La siguiiriya gitana es una seguidilla (por corrupción siguiiriya) gitana. Para no confundirse "people add the word Gitana in order to distinguish it from the classical seguidillas which was Castilian, not Andalusian...." Walter Starkie, Don Gypsy (Nueva York: E. P. Dutton & Co., 1937), p. 289. Irving Brown nos describe bien cómo es la siguiiriya gitana: "Of all the estilos it has the greatest depth and variety of expression. It voices many emotions, but the mood is always lofty. One writer, Nuñez de Prado, calls it superhuman. The adjective is suggestive, as is another that has been applied to it, religious; but to me the siguiiriya is the essence of human feeling purified by suffering." Deep Song (Nueva York: Harper & Brothers, 1929), pp. 289-90.
3. Ibid., p. 296. "Paisaje," Poema de la siguiiriya gitana, Poema del cante jondo. José Antonio Balbontín al discutir un imagen del cielo andaluz nos avisa de la solución para entenderlo: "But, in order to appreciate this image thoroughly - like so many others of García Lorca - there is nothing else for it but to transport one self to Andalusia, because it is only there that these wonders can be seen." Three Spanish Poets (Londres: A. Redman, 1961), p. 82.
4. Obras completas, p. 297. "Paisaje," Poema de la siguiiriya gitana.
5. Ibid. Que la bandada de pájaros cautivos equivale a los estrellas es evidente según los imágenes empleados en el Libro de poemas. En "El Diamante" (p. 208), una estrella es un "pájaro de luz que quiere/escapar del universo/y huye del enorme nido/donde estaba prisionero/sin saber que lleva atada/una cadena en el cuello." En "Paisaje" (p. 227), hay movimiento de las estrellas: "Ya es de noche y los estrellas claven puñales al río/verdoso y frío."
6. Obras completas, p. 297. "La guitarra," Poema de la siguiiriya gitana.
7. Salvador de Madariaga explica el papel de la guitarra así: "The national instrument is the guitar; but played in a way that turns it into an orchestra; and as, in all but professional cases, the player sings to himself, the outcome is a complete, all-out individual expression, and intuitive

search of the all-human, indeed collective, orchestrated expression of man through one single person." "Spain and the West," Essays With a Purpose (Londres: Hollis & Carten, 1954), p. 104. Y Clemente Cimorra lo resume así: "Eco emocionante, voz ronca, voz clara, voz quejumbrosa, voz arañando en nuestras fibras, evocación perfecta, raíz y cuenco de lo español, es la guitarra." El cante jondo; Origen y realidad folklórica (Buenos Aires: Editorial Schapire, 1943), p. 49.

8. Obras completas, p. 1563. "Granada, amanecer de verano," Impresiones y paisajes. Por la falta de conocer personalmente Andalucía, buscó la significación de los imágenes y las metáforas lorquianas en las palabras mismas de Federico.
9. Ibid., p. 298. "La guitarra," Poema de la siguiriya gitana. Hay que recordar que la guitarra moderna tiene seis cuerdas; y por eso, las cinco espadas son los cinco dedos de la mano del guitarrista.
10. Ibid. "El grito," Poema de la siguiriya gitana.
11. Ibid.
12. Ibid., p. 49. El cante jondo (Primitivo canto andaluz).
13. Ibid., p. 299. "El paso de la siguiriya," Poema de la siguiriya gitana.
14. Ibid.
15. José Mora Guarnido nos explica la dificultad: "En los pueblos y ciudades de España, la suerte de la mujer ... ha sido desdichada y amarga. Especialmente en las clases altas y medias, la mujer ha tenido por lo general su destino pendiente de las posibilidades de dote; si bella, servirá de anzuelo para pescar un galán adinerado; si fea, será el galán ambicioso el que lance hacia ella el anzuelo. Muy raramente se dará el caso del matrimonio de amor sino en las clases pobres Las muchachas de la clase media se secan tristemente en sus balcones esperando al galán que pocas veces llega. Los galanes arrullan y arrastran el ala tras de los coches de las niñas feas cuyos padres tienen fortuna. Federico García Lorca y su mundo (Buenos Aires: Editorial Losada, 1958), p. 170.
16. La idea del desempeñar la mujer el ministerio del puñal es explicado por Federico mismo en el Prólogo de El maleficio de la mariposa: "¡Y es que la Muerte se disfraza de amor! ¡Cuántas veces el enorme esqueleto portador de la guadaña,

que vemos pintado en los devocionarios, toma la forma de una mujer para engañarnos y abrir las puertas de su sombra. ... ¡En cuántas antiguas historietas, una flor, un beso o una mirada hacen el terrible oficio del puñal!" Obras completas, p. 670. Esta idea es una extensión de la antigua idea de herir mortalmente al hombre la belleza de la mujer, como en el poema árabe a continuación: "Con el fuego amoroso de sus tiernas miradas/hacen las granadinas una herida mortal,/y disparan sus ojos mil flechos inflamadas,/y sus pestañas matan como mata un puñal." Claudio Sanchez-Albornoz (redactor), La España musulmana (2 Vol: Buenos Aires: Editorial "El Ateneo," 1946), II, 343.

17. Cimorra, p. 42.
18. Obras completas, p. 299. "El paso de la siguriya," Poema de la siguriya gitana.
19. Ángel del Río, Vida y obras de Federico García Lorca (Zaragoza: Editorial "Heraldo de Aragón," 1952), p. 74.
20. Obras completas, p. 302. "Pueblo," Poema de la soleá, Poema del cante jondo.
21. Cimorra, p. 47.
22. Federico Carlos Sainz de Robles, Ensayo de un diccionario de la literatura (3 Vol., 2a. edición corregida y aumentada; Madrid: Aguilar, 1954), I, 1150. Se encuentra la copla bajo "soledad," porque soleá es la pronunciación andaluza de soledad.
23. Un árabe, al escribir de su visita a Granada en 1466, había descrito un minareta de la mezquita en el Albaicín que refleja el antiguo miedo panteísta de las fuerzas naturales: "... en lugar de la media luna hay un gallo con las alas abiertas, al que aquellas gentes han dado el nombre de 'gallos de los vientos'. ... Alguien me contó que aquel gallo había sido colocado como talismán para entretener al viento fuerte y dicen que si no fuese por eso los vientos soplarían sobre Granada y dañarían el paraje, y aun la destruirían." Sánchez-Albornoz, II, 469. Es posible que Federico supiera de esta leyenda, y si fuera así, podría explicar en parte el papel que hace el viento en su obra.
24. Otros ejemplos excelentes del arreglo la largura de los versos para sugerir visualmente el movimiento son "El grito" y "El silencio" del Poema de la siguriya gitana (Obras completas, pp. 298-299). Están a continuación:

El grito

La elipse de un grito,
va de monte
a monte.

Desde los olivos
será un arco iris negro
sobre la noche azul.

¡Ay!

Como un arco de viola
el grito ha hecho vibrar
largas cuerdas del viento.

¡Ay!

(Las gentes de las cuevas
asoman sus velenos.)

¡Ay!

el arreglo de la primera
estrofa indica el irse
de grito

el arreglo de la segunda
y tercera estrofa nos
sugiere el vaiven del
grito entre la tierra
y el cielo.

La última estrofa
repite el irse del
grito

El arreglo de "El silencio" nos sugiere la ondulación del
silencio dinámico que sigue el grito.

OYE, hijo mío, el silencio.
Es un silencio ondulado,
un silencio,
donde resbalan valles y ecos
y que inclina las frentes
hacia el suelo.

Está conforme a una significación lorquiana del silencio:
"Huyendo del sonido/eres sonido mismo," Obras completas,
p. 218. "Elegía del silencio," Libro de poemas.

25. Obras completas, p. 303. "Enrucijada," Poema de la soleá.
26. Ibid., p. 304. "Sorpresa," Poema de la soleá. El tema de "Sorpresa" aparece en un terceto de una soleá verdadera: "Tenía los labio morao,/los ojito muy abierto/y el cuchillo en el costao." Cimorra, p. 179.
27. Obras completas, p. 304. "Sorpresa," Poema de la soleá.
28. Ibid., p. 304. "La soloá," Poema de la soleá.
29. Salvador Rueda en su Granada y Sevilla nos describe un paso de la Virgen así: "... el último paso aparece ... representando la honda soledad de la Virgen, la cual se envuelve en negro manto, cruza las manos en actitud de profundo dolor y recorre las calles de la ciudad siguiendo las huellas de su Hijo." Edouard Barry (redactor), España y españoles pintados por sí mismo (Paris: Librería Garnier, 1913),

p. 351.

30. Obras completas, pp. 306-7. "Alba," Poema de la soleá.
31. Es interesante notar lo que contestó Federico cuando el interlocutor pidió más datos con respecto a la herencia. Dijo que no era gitano y que era "andaluz, que no es igual, aun cuando todos los andaluces seamos algo gitanos." Obras completas, p. 1693. "Itinerarios juvenes de España: Federico García Lorca." Publicada en La Gaceta Literaria, Madrid, 15 de diciembre de 1928, por E. Giménez Caballero.
32. Obras completas, p. 307. "Alba," Poema de la soleá.
33. "Saeta," Enciclopedia universal europeo-americana (Espasa), LII, 1209.
34. ¿Cómo es el ambiente durante la Semana Santa? Según Clemente Cimorra hay "celebraciones entre religiosas y paganas - religiosas en la intención, paganas en parte de la muchedumbre - imposibles de describir en su complejo de gestación y organización." Cimorra, p. 139. José Mora Guarnido lo describe cómo era en Granada: "... las ceremonias del jueves y viernes; cuando, en el entierro de Cristo, bajo las naves de la gran catedral de Granada, se vio rodeado de penitentes enmascarados y borrachos, de hombres y mujeres que cantaban 'saetas', ... de grotescos soldados romanos que balanceaban en el aire sus lanzas y golpeaban rítmicamente en el suelo con el regatón, se sintió más en una bacanal desenfundada que en una celebración religiosa". Mora Guarnido, p. 61.
35. Obras completas, p. 308. "Noche," Poema de la saeta, Poema del cante jondo.
36. Ibid., p. 309. "Sevilla," Poema de la saeta. En su libro de poesías, Del Solar Sevillana, Muñoz San Ramón, poeta andaluz que nació en 1876, emplea un similitud semejante a la metáfora lorquiana en un poema también llamado "Sevilla": "El río que pasa rendido entre flores/ como la saeta de un buen nazareno." Barry, p. 338.
37. Obras completas, p. 309. "Sevilla," Poema de la saeta. En "Sevilla," el poema ya citado de Muñoz San Ramón, hay estos versos: "Sevilla compendia toda maravilla: Tiene el alma mora y la fe cristiana/ Sangre de su cuerpo es la manzanilla". Barry, p. 338. He aquí otra mezcla y el vino como la sangre. Es interesante notar como los dos poetas andaluces, que emplean imágenes bellas de gran musicalidad, tratan lo principal de Sevilla.

38. Obras completas, p. 309. "Procesión," Poema de la saeta.
39. Ibid., p. 310. "Paso," Poema de la saeta. Carlos Morla Lynch, acompañado por Federico García Lorca y Rafael Martínez, pasó la Semana Santa de 1932 en Cuenca. En su diario, describe el movimiento del paso así: "Sobre los hombros robustos de los encapuchados, avanza y se balancea como un barco, en medio de un rumor de cristales y de collares de perlas que se entrechochan." En España con Federico García Lorca, p. 221.
40. Obras completas, p. 310. "Saeta," Poema de la saeta.
41. Cimorra, p. 62. El autor nos da un ejemplo del modo que el cantaor o la cantaora puede cambiar la copla original. He aquí la forma original de la copla: "Lo traen en la cruz clavao, / la roilla bañá en sangre / los ojos empalpitaos / de los tormentos tan grande / que los judíos l'han dado." p. 62. He aquí la forma de la copla cantada: "Ahí me lo traen en esa cruz clavao, / que con las roillas bañas en sangre / y con los ojitos empalpitaos / por aquellos tormentos tan grande, / que los judíos l'habían dao." p. 63.
42. Obras completas, p. 311. "Balcon," Poema de la saeta. El cantar de las saetas desde los balcones debería ser una vista muy impresionable. Para Carlos Morla Lynch era así: "Y el cortejo sigue su ruta, ... penetra en callejuelas angustiosas, ... resurge en ... las plazoletas, en cuyos balcones y ventanas de rejerías magníficas se desploman, como gavillas de espigas que la hoy abste, siluetas oscuras que se persignan. Y no sé si me impresionan más la procesión que pasa o eso balcones que son cada cual una imagen con alma de cantar o de plegaria muda." Morla Lynch, p. 221.
43. Obras completas, p. 312. "Madrugada," Poema de la saeta.
44. Obras completas, p. 1572. "Sonidos," Impresiones y paisajes. V. S. Pritchett nos explica la melancolía de las campanas así: "... and in the harsh bang of the church bells from the worn, proud churches one is made aware of a peremptory and ubiquitous temporal power conventional, pedantic, customary. There will be no escape. One will learn fatalism from those intolerable bells." The Spanish Temper (New York: Alfred A. Knopf, 1954), p. 244. Y no se escapan los amantes, y sobre todo las heroínas de la obra lorquiana, porque Federico sabía bien lo que claman las campanas.
45. Barry, p. 313. La citación es de La reja por Salvador Rueda (1857-1933).

46. Obras completas, p. 312. "Campana," Gráfico de la petenera, Poema del cante jondo. Federico nos da la solución de esta metáfora en sus Impresiones y paisajes. "Unas campanas vuelan como lucas, derramando pasión bronceada hasta fundirse a veces con el sonido del aire en un hipar anhelante." Ibid., p. 1572. "Sonidos."
47. Ibid., p. 313. "Camino," Gráfico de la petenera.
48. Ibid., p. 258. "Canción oriental," Libro de poemas.
49. Federico hizo un dibujo de lápiz del paso de Nuestra Señora de los Siete Dolores. He aquí la Madre herida por siete espadas de dolor. Hay una copia de este dibujo de lápiz en Poems; F. García Lorca, traductores Stephen Spender y J. L. Gill (Londres: The Dolphin Book Co., Ltd., 1942), entre pp. xxii y xxiii.
50. Obras completas, p. 313. "Las seis cuerdas," Gráfico de la petenera.
51. Es evidente que Federico conocía y apreció música de este gran compositor catalán, porque en su primera conferencia (1922) dijo que el cante jondo "ha ejercido indudable influencia en todos los músicos, de la que llamo yo 'grande cuerda española', es decir desde Albéniz hasta Falla, pasando por Granados." Ibid., p. 44. El cante jondo (Primitivo canto andaluz). Además, el 14 de diciembre de 1935 leyó "en el cementerio de Montjuich, ante el sepulcro de Isaac Albéniz, con motivo de ser colocado sobre el sepulcro del músico una escultura de Florencio Cuirán, el soneto Epitafio a Isaac Albéniz." Ibid., p. 1908. Cronología. Se halla el soneto en p. 637. Poemas sueltos. Vale la pena tomar en cuenta que Granada era la capital del baile gitano: "Granada, owing to the fame of the Zambras in the Gypsy caves of the Sacro Monte, became the great centre of Gypsy dancing." Walter Starkie, In Sara's Tent (Nueva York: E. P. Dutton & Co., 1953), pp. 95-96. Es posible que el poeta joven aprendiera de los gitanos del Albaicín y del Sacro Monte que el baile puede expresar no solamente la alegría, sino también la pena. Según Irving Brown: "We are accustomed to think of the dance as an embodiment of joy, but it may involve any emotion...In their velatorios the Andalusian Gypsies dance beside the bodies of the dead. Dancing may be something very close to prayer." Brown, p. 129.
52. Alfredo de la Guardia, García Lorca; persona y creación (3a. ed., Buenos Aires: Editorial Schapire, 1952), p. 152.

53. Según Federico: "Muy poca gente conoce el canto gitano, porque lo que se da frecuentemente en los tablados es el llamado flamenco, que es una degeneración de aquel." Obras completas, p. 1818. "Diálogos con un caricaturista salvaje." Publicados en El Sol, Madrid, 10 de junio de 1936.
54. Clemente Cimorra, España en sí (Buenos Aires: Editorial Americalee, 1941), p. 179.
55. Obras completas, p. 315. "Muerte de la petenera," Gráfico de la petenera.
56. Ibid., p. 316. "Falseta." Gráfico de la petenera.
57. Clemente Cimorra, El cante jondo, p. 113.
58. Además del tema de la mujer buena en la soleá verdadera, se puede encontrar el tema de la mujer mala. "Tu me la viene haciendo, /por delante buena cara, /por detrás me va ofendiendo." Cimorra, p. 48. Es que la soleá verdadera es el cante más plástico, en que se puede expresar todos los sentimientos del ánimo, y por extensión, se puede representar todas las mujeres. Según Irving Brown: "The soleares may express love, but passionate love rather than tenderness, the love of a Carmen rather than a Gretchen." Brown, p. 289. Al contrario, la soleá lorquiana es la tierna soleá. De modo que hay un contraste fuerte entre la buena mujer representada por la Soleá y la mala hembra representada por la Petenera. Federico había visto contrastes fuertes en el Albaicín: "Hay una tragedia de contrastes. Por una calle solitaria se oye el órgano dulcemente tocado en un convento ...y la salutación divina de Ave María Stella dicha con voces suavemente femeninas. ... Más allá unas prostitutas de ojos grandes, negrísimos, ... dicen a voz en cuello obscenidades de magnificiencia ordinaria; junto a ellos, una niña delicada, harapienta, canta una canción piadosa y monjil ..." Obras completas, p. 1567. "Albaicín," Impresiones y paisajes. Por allí, podía ver a la Monja gitana y la Petenera, y tal vez la Soleá.
59. Obras completas, p. 316. "De profundis," Grafico de la petenera.
60. Por lo visto, hay una composición llamada De profundis que se puede tocar en la guitarra. Jose María Gutiérrez de Alba en su obra, El pueblo andaluz, describe un baile de candil en que "toma la guitarra un estirado horteo con influas de banquero y con notable desenfado nos desgarran el timpano cantando Los toros del puerto con acompañamiento de De Profundis". Barry, p. 304.

61. Obras completas, p. 317. "Clamor," Gráfico de la petenera.

CAPÍTULO VI

EL RITO

"Yo voy llorando por la calle,
grotesco y sin solución
con tristeza de Cyrano
y de Quijote..."¹

La tercera parte de nuestra división de la obra empieza con el encuentro de Dos muchachas. En la verdadera juerga andaluza nadie sabe qué esperar. Asimismo en la juerga lorquiana, de pronto se cambia el ambiente. Aunque no habrá más que una ojeada hay sol sobre una Andalucía en flor. Reconocemos "La Lola." De todos los poemitas hasta ahora, había solamente una persona no anónima: la Lola que cantó saetas desde su balcón. De modo que ella puede servir como el enlace entre la Andalucía lóbrega ya discutida y la Andalucía más manifiesta que viene.

La Lola es una moza buena, cuyos ojos reflejan la juventud (verde) y cuya voz refleja su modestia (violeta). Está bajo el naranjo en flor que puede recordarle de la corona de azahares que desea traer. Ella es afortunada, porque pronto vendrán los galanes. En fin, aunque pertenece a la clase pobre (está lavando la ropa y sus galanes son torerillos), ella está contenta.

"La Lola" es un fuerte contraste de la otra muchacha, "Amparo." Amparo era un realidad una mujer de carne y hueso de la clase media que esperó en vano. José Mora Guarnido nos cuenta de ella:

Cada vez que Lorca venía a mi casa ... esperábamos a la tarde para pasar frente a la casa de Amparo Medina y verla de codos en la ventana, adornada y esperando a su novio.²

El diseño de Amparo por Federico refleja bien la tragedia de esperar en vano. Rica en bienes, pobre en ambiente, ella está sola en su casa. El vestido de blanco indica su castidad y esconde su ardor bajo de la frialdad aparente. Amparo oye los surtidores de su patio, y sabemos que la canción del agua,

... es luz hecha canto
de ilusiones románticas.³

Oye el débil trino del canario, y este trino amarillo puede recordarle que ella es prisionera detrás de la reja como el pájaro dentro de la jaula. Amparo ve los cipreses con los pájaros libres que pueden recordarle que es peligroso irse de su casa, porque afuera está la Muerte

que canta malancólica
 en un grupo
 de lejanos cipreses.⁴

Y aquellos pájaros son los de la Muerte.

Nuestro poeta dirige sus palabras a Amparo a través de los años:

Amparo,
 ¡y qué difícil decirte:
 yo te amo!⁵

Esta declaración de amor puede reflejar los primeros amores completamente románticos de los muchachos al darse cuenta de que hay jóvenes bellas con gentileza que pueden evocar fuertes sentimientos nuevos. Puede reflejar mejor la compasión que sentía Federico hacia la mujer andaluza que sufre sin esperanza, hacia la mujer andaluza que sufre su pasión gigante en silencio.

He aquí dos participantes del rito del cante andaluz. Una es la Lola activa que canta saetas en voz alta durante la Semana Santa, a sabiendas que después vendrán sus galanes. La otra es la Amparo retirada que pueda pedir novio a golpe de pecho con cante dentro del alma, y a la vez puede evocar en los hombres complas así:

Viví sin ti no es viví,
 pero contigo tampoco;
 esto que me pasa a mi
 es para volverse loco.

Ni contigo ni sin ti
 tienen mis penas remedio;
 contigo porque me matas
 y sin tí porque me muero.⁶

Pasajero es mi camino,
 mi camino es pasajero;
 por tu puerta yo no paso
 por no echarle leña al fuego.⁷

En Viñetas flamencas encontramos a cantaores. Vale la pena notar la dedicación de estas viñetas. Federico las dedicó a Manuel Torres, el Niño de Jerez. Federico conoció al gran jerezano, un gran siguiyero, durante el Concurso del Cante Jondo en Granada en 1922. Se puede decir que el encuentro de los grandes

artistas del cante andaluz le dejó una profunda impresión al joven, y los diseños de Silverio Franconetti y Juan Breva la reflejan. Aunque estos cantaores pertenecen a otra época, Federico podía apreciar su arte por conocer personalmente a grandes artistas de su mismo tiempo como Manuel Torres y Antonio Chacón, maestro de cartageneras y granadinas.

¿Por qué eligió Federico a los cantaores Silverio Franconetti y Juan Breva para sus viñetas? Además de ser maestro de la siguiiriya, el gran Silverio "cantaba las playeras y lo que ya no canta nadie y su grito según se ha dicho en los anales, sobrecogía y paralizaba."⁸ Y en los vientes la playera y la caña habían desaparecido casi por completo. De modo que Federico podía considerar a este cantaor como un enlace con el pasado, cuando se cantaban cantes aun más antiguos y hondos. La verdad es que Federico lo consideró como "último papa"⁹ del cante jondo. Y ¿Juan Breva? El cantaba las soleares del cante jondo como nadie y las malagueñas del cante flamenco con un estilo particular.¹⁰ Para Federico, él podía representar el enlace entre lo más antiguo y lo moderno que todavía guarda rasgos de la profundidad del pasado. Eran cantaores maravillosos que ejecutaban lo que creyó Federico era un rito de su tierra.

El "cantaor", cuando canta, celebra un solemne rito, saca las viejas esencias dormidas y las lanza al viento envueltas en su voz . . . , tiene un profundo sentimiento religioso del canto.¹¹

He aquí los médiums del cante andaluz.

En "Café cantante" tenemos una ojeada del pasado. Hay otro médium, la cantaora Dolores la Parrala, que está cantando, o sea, está conjurando a la Muerte:

Sobre el tablado oscuro,
la Parrala sostiene
una conversación
con la muerte.
La llama,
no viene,
y la vuelve a llamar.¹²

No puede venir, porque vino y se fué, quedando solamente el

ambiente del pasado en los espejos verdas, porque un espejo lor-
quiano puede ser así:

Verde rama extenta
de ritmo y de pájaro.

Eco de sollozo
sin dolor ni labio.¹³

Sabemos también que

Detrás de cada espejo
hay una calma eterna
y un nido de silencios
que no han volado.¹⁴

El auditorio del pasado había aspirado los sollozos del cante
melancólico y doliente. Pero ahora, no queda más que la memoria
(espejo verde) del cante con su detención emocionante en la
última sílaba (la cola). Ya entendemos que en los espejos verdes
de Federico se mueven largas colas de seda del traje de la mujer
llamada Pena. No podemos oírlas. Se fueron por el aire para
dormir con los ecos del pasado.¹⁵

Los tres poemitas que quedan sugieren la liturgia de un rito:
la lamentación, el conjuro y el memento, o sea, un canto fúnebre,
un exorcismo, y una súplica cantada por un vivo que pronto habrá
muerto. Se ejecutaba el rito y se sigue ejecutando. Por la
lamentación se puede decir que Federico nos sugiere una juerga
del pasado cuando la Parrala evocó "a la virgen pena en los
limonares de Málaga".¹⁶ Hay un enlace entre el "Café cantante"
fantástico y los limonares bajo la noche estrellada de Málaga.

"Café Cantante"

Sobre el tablado oscuro,
la Parrala sostiene
una conversación
con la muerte.¹⁷

"Lamentación de la muerte"

Sobre el cielo negro,
culebrinas amarillas.

Vine a este mundo con ojos
y me voy sin ellos.
¡Señor del mayor dolor!
Y luego.

un velón y una manta
en el suelo.¹⁸

El clave es la palabra sobre que no está en la letra bastardilla. La lamentación nos recuerda del fin triste que sufren los gitanos y por extensión, los andaluces, debido a la pobreza. De veras, el pueblo perdido sufre una muerte miserable. Pero la lamentación, aunque parece ser de la Parrala en un limonar, es la lamentación de Federico. Por eso, no lleva la resignación que se puede encontrar en coplas del verdadero cante andaluz. Por ejemplo:

Cada vez que considero
Que me tengo que mori
Tiendo la capa en el suelo
Y me jarto del dormi.¹⁹

Federico nos dice que llegó a donde llegaron los buenos. ¿Dónde? No importa, porque luego vendrá la gran igualadora: la Muerte. He aquí un sentimiento que se puede encontrar en el verdadero cante andaluz. Por ejemplo:

Entre biene y entré male,
tan sólo una sepultura
nos hace a todos iguale.²⁰

Para terminar su "Lamentación de la muerte," Federico nos avisa que echemos los limoncitos al viento. Se debía echar el limón, símbolo andaluz de la vida, al viento que es a veces un símbolo lorquiano de la pasión humana. Mientras se vive, se debería disfrutar por completo todo lo que pueda. ¡Qué gitano! Pero, Federico no era gitano. Es que sufría la incertidumbre de situar el Amor en el propio lugar. Por cierto no aceptó todas las costumbres que pudieran impedir tan gravemente el Amor.²¹ ¿Hay solución? Federico lo buscó, y por su poesía iba desarrollando su drama que podría representar bien la tragedia de Amor en un país donde al Amor tenía que traer demasiado impedimentos.

Después del canto fúnebre con la fachada de la muerte gitanesca, hay el "Conjuro." Después de velar el difunto se apaga la llama del velón o del candil con la mano trémula.

La mano crispada
 como una medusa
 ciega el ojo doliente
 del candil.

As de bastos
 Tijeras en cruz.²²

Este apretón corta el engarce entre los vivos y el muerto. Aunque el naípe puede recordarnos de nuevo del mundo gitano,²³ más importante es el conjunto de ideas que puede llegar al recordar la terminología del juego: vida, hombre, caballo con su jinete, robar, moza, acusar, pareja, cortar, mano, muerto, triunfo. El drama del juego tiene bastantes palabras del drama de la vida ¿no?²⁴

El estribillo sugiere el simbolismo que iba a emplear en su teatro. En la baraja española el as de bastos figura un bastón que es un ramo grande. Las tijeras en cruz pueden representar diferentes cosas que se cruzan como las tijeras: por ejemplo; el aspa en que se apoya el madero. Hay que recordar que en el acto tercero de Bodas de sangre la Luna es un leñador joven. Como los tres leñadores que van a cortar pronto un árbol de cuarenta ramas, la Mendiga, o sea la Muerte, con la ayuda del leñador Lunar va a cortar el monte de los hombres. De modo que el estribillo lleva una sugestión de la destrucción del hombre por la muerte misteriosa en su aspa.

Se termina la juerga fantástica de las Viñetas flamencas con "Memento." Por lo visto, Federico ha basado este poemita en coplas del verdadero cante andaluz. Hay una semejanza entre la primera estrofa de este poemita y una siguiiriya gitana mencionada por Federico mismo en su primera conferencia tocante al cante jondo.

"Memento"

Cuando yo me muera,
 enterrandme con mi guitarra
 bajo la arena.²⁵

veradera siguiiriya gitana

Si acasito muero que te encargo
que con las trenzas de tu pelo negro
me ates las manos.²⁶

En la segunda estrofa de "Memento" el poeta sigue encargando que se le entierre en su querida tierra del Sur que le dió tantos recuerdos agradables. Coplas del cante andaluz se relacionan la naturaleza y el recuerdo personal, y a veces el recuerdo es muy íntimo.

"Memento"

verdadera copla
(¿de qué clase?)

Cuando yo me muera
entre los naranjos
y la hierbabuena.²⁷

En la corriente del agua
la yerbabuena se cría
allí donde me juraste
que serás tan solo mía.²⁸

Ya se ve que nuestro poeta ha cumplido el papel del cantautor como lo creyó. El ha sacado las viejas esencias dormidas y las ha lanzado envueltas en su voz, o sea en sus propios versos.

Hay un cambio en la estrofa tercera. El poeta ruega que le enterremos bajo la arena de su tierra con su llanto o entre los naranjos y la hierbabuena de recuerdo personal. De pronto, da permiso estar enterrado en una veleta si querremos. ¿Por qué? Tal vez se puede encontrar una explicación poética en las palabras del poeta mismo. Ya sabemos que durante la vida, nuestro poeta no tenía ganas de retirarse a la torre de marfil. Lo explicó así: "... el dolor del hombre y la injusticia constante que mana del mundo, y mi propio sentimientos, me evitan trasladar mi casa a las estrellas."²⁹ Asinismo en la muerte, Federico pudiera tener ganas de vigiliar su ciudad por reunirse su corazón con "los corazones y las cruces de las veletas que giran pausadamente frente a la majestad espléndida de la vega."³⁰ Hay que recordar el texto lorquiano, Fantasia simbólica, en que el corazón de Zorrilla se ha fundido con la campana de la Vela. Las palabras de la Voz (de Zorrilla) que flota sobre la Alhambra puede explicarnos por qué nuestro poeta da permiso estar enterrado en una veleta: "Mi espíritu no está con el supremo porque este es mi paraíso ..."³¹

Pasemos a las Tres ciudades. Este pequeño grupo de poemitas -- "Malagueña," "Barrio de Córdoba," y "Baile" -- puede sugerir el cante flamenco y la degeneración que sigue. Hay que notar que la malagueña pertenece al cante flamenco. Aunque se canta este cante por todas las partes, originalmente se emanó de la provincia de Málaga, y de ella se derivó su nombre. De modo que hay un enlace entre esta sección y Viñetas flamencas: la Parrala acababa de terminar la juerga fantástica en Málaga la dormida; Juan Breva era un gran cantaor de las malagueñas. Se dice que no canta la malagueña, sino que la llora. ¿Por qué? Cantaores como Juan Breva y Antonio Chacón (que asistió al Concurso del Cante Jondo en Granada en 1922) dieron a este cante un estilo muy personal, lleno de gran sentimiento y de gran sinceridad. Por desgracia, los imitadores que venían podían imitar solamente lo exterior del estilo -- el ululato, los giros; les hace falta lo interior -- la emoción verdadera. Es decir, lo que sobra era un estilo florido.³²

El poemita "Malagueña" por su concisión es lo contrario de una copla de la malagueña. Sin embargo, sugiere lo que era la malagueña.

La muerte
entre y sale
de la taberna.³³

Por una estrofa brevísima nuestro poeta nos presenta la esencia de una Málaga picaresca y gitana, una Málaga más retirada de la vista, una Málaga que se encuentra al pasar por la calle de siete revueltas.³⁴ La estrofa lorquiana condensa todo lo que sugiere la verdadera copla a continuación:

Málaga tiene la fama
der vino y del aguardiente,
de las muchacha bonita
y de los hombre valiente.³⁵

El empleo por Federico de los verbos entrar y salir en su "Malagueña" es muy apto, porque se llama el primer quejido de la malagueña la entrada o la salida. Clemente Cimorra nos explica

así: "'Entrada' porque abre con rumbo y dolor la iniciación a la copla, y 'salida', porque es lo primero que sale de la voz del que canta."³⁶ De modo que los poemas siguen estando ligados a los cantos verdaderos. En Málaga o en cualquier puerto, hay el olor de sal que puede recordarnos de la madre de toda la vida, la mar. Hay enlace entre la sal de la mar y la sal de la sangre.

Y hay un olor a sal
y a sangre de hembra,
en los nardos febriles
de la marina.³⁷

De veras, "Malagueña" refleja bien el fuerte drama que se puede encontrar en la verdadera malagueña.

Pasemos al "Barrio de Córdoba," o sea un "Tópico nocturno."

En la casa de defienden
de las estrellas.
La noche se derrumba.
Dentro, hay una niña muerta
con una rosa encarnada
oculta en la cabellera.
Seis ruiñeñores la lloran
en la reja.

Las gentes van suspirando
con las guitarras abiertas.³⁸

Este poemita es un tópico nocturno: nocturno por ser sensible, lírico y melancólico a la hora de rezar antes de amanecer (la noche se derrumba); tópico por tener lugar en un barrio de la ciudad de la muerte en la Andalucía lorquiana. Las gentes tratan de defenderse de las estrellas que salen a las rejas en la noche; saben que

En Sirio
hay niños.³⁹

Las gentes tratan de prevenir el vuelo. Pero ¿quién es la niña muerta? Puede ser la poesía niña, la virgen Poesía. Nuestro poeta lamentó lo que iba sucediendo con respecto al cante jondo.

No hay nada comparable en delicadeza y tenura con estos cantares, y vuelvo a insistir en la infamia que se comete con ellos, relegándolos al olvido o prostituyéndolos con la baja intención sensual o con la caricatura grosera. Aunque esto ocurre exclusivamente en

las ciudades porque afortunadamente para la virgen Poesía y para los poetas ... no se ha apagado del todo, el aire apasionado de la poesía avivará las llamas y seguirán cantando las mujeres bajo las sombras de las parras, los pastores en sus agrias veredas y los marineros sobre el ritmo fecundo del mar.⁴⁰

La niña tiene una rosa encarnada que esté oculta en la cabellera. Esta rosa simboliza la verdadera belleza de esta poesía niña. (Sí, niña andaluza, aunque es vieja. Pura, soltera por no haber casado con lo nuevo.) Ya sabemos, porque en "La oración de las rosas" las rosas son así:

Amantes olorosas de dulces ruiseñores.
Madres de todo lo bello,

... al ser como sois la poesía
estáis llenas de otoño, de tardes,
de pesares, de melancolía,
de crepúsculo gris de agonía,
que sois tristes, al ser la poesía⁴¹

Por desgracia, la rosa encarnada de la niña está oculta en la cabellera, o sea la cola musical del cante que ha degenerado en "el ridículo jipío."⁴² Los defensores del cante jondo empiezan a ansiar su destino, y de nuevo por la boca de las guitarras se escapan los sollozos del pasado. De nuevo el cantautor debe cultivar el cante jondo para producir "un llanto íntimo, un llanto que limpia el espíritu llevándolo al limonar encendido del Amor."⁴³

El "Baile" hay una caricatura de la Carmen de Bizet que todavía baila, presentándonos una Andalucía flamenca. Este poemita se publicó por la primera vez en 1927. El poemita solo o en la orden original de las Viñetas flamencas de 1927, da énfasis a la mujer engañosa.

En su cabeza se enrosea
una serpiente amarilla.
y va soñando en el baile
con galanes de otros días.⁴⁴

Por su lugar en el Poema del cante jondo este poemita puede sugerir a la mujer Pena, ya grotesca y degenerada, que empezaba a correr por el cante flamenco. Federico admitió que un extranjero podía captar la esencia de su Andalucía o aun la esencia de su

Granada sin verla, como en el caso de Claudio Debussy.⁴⁵ Por lo visto en el caso de otro francés, Jorge Bizet, Federico no creyó que él había conseguido lo hondo de su Andalucía.

... en la música de Bizet, sin encontrarlo y sin saber que el duende que el perseguía había saltado de los misteriosos griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito degollado de la siguiriya de Silverio.⁴⁶

Para apreciar mejor la forma interna, hay que notar el arreglo; un arreglo que en algunos casos no vino hasta que publicaron los poemitas. Por ejemplo, publicaron los poemitas "Candil" y "Crótalo" en las Viñetas flamencas de 1927, en el Plano de la soleá de 1930, y por fin en los Seis caprichos de 1931. Sin cambiar el arreglo de varios poemitas, el cante jondo lorquiano hubiera sido no más que un libro de poesía tocante al verdadero cante jondo. Con el arreglo propio, los Poemas del cante jondo mencionado por Federico en 1928, llegaron a ser el Poema del cante jondo en 1931 con una unidad admirable.

Nos acercamos el fin de la juerga. Los Seis caprichos son composiciones brevísimas que tratan de los elementos externos de la juerga y de la tierra andaluza: guitarra, candil, crótalo, chumbera, pita y cruz. Excepto la "Cruz," todos los caprichos son buenos ejemplos de lo que llama Guillermo Torre a "rosarios de imágenes y metáforas."⁴⁷ El nombre capricho nos sugiere un poemita lleno de imaginación que sigue presentando la disposición de ánimo del poeta, un poemita que necesita una estructura especial, en fin, un capriccio, a fanciful composition. José Mora Guarnido los describe como "los últimos trazos ... que más bien parecen como brochazos finales, simples recuerdos a elementos decorativos y externos del cante."⁴⁸

Además de la unidad con lo demás del Cante jondo, hay orden por el modo de pasar al fin. Por la última vez oímos la "Adivinanza de la guitarra" cuyas cuerdas, como niñas andaluces, buscan los sueños perdidos. La llama del "Candil" tiembla ante el gran personaje, la Muerte. Con el sonido del "Crótalo" ri-

zando el aire, pasemos fuera de la cueva. Vamos mirando por la flora fantástica de la tierra andaluza: la "Chumba" y la "Pita." Al lado de la senda encontramos con una "Cruz."

(Punto final
del camino.)⁴⁹

En el juego que es la vida, para levantar el muerto hay que tener la cruz.

Se mira en la acequia
(Puntos suspensivos.)⁵⁰

La cruz por reflejarse en el agua rizada resulta en una imagen de puntos suspensivos. Es justo, porque en la tierra la contestación de la pregunta de preguntas está sin concluir ...

CAPÍTULO VI

1. Arturo del Rojo (recopiador), Federico García Lorca; Obras completas (5a. edición aumentada; Madrid: Aguilar, 1963), p. 184. "Canción menor," Libro de poemas.
2. José Mora Guarnido, Federico García Lorca y su mundo (Buenos Aires: Editorial Losada, 1958), p. 168.
3. Obras completas, p. 193. "Mañana," Libro de poemas.
4. Ibid., p. 249. "Patio húmedo," Libro de poemas, Ya se ve que puede emplear esta obra como un diccionario para entender en gran parte el conjunto de imágenes de obras posteriores.
5. Ibid., p. 319. "Amparo," Dos Muchachas, Poema del cante jondo.
6. Clemente Címorra, El cante jondo; origen y realidad folklórica (Buenos Aires: Editorial Schapire, 1943), p. 189.
7. Ibid., p. 191.
8. Ibid., p. 167
9. Obras completas, p. 61. Arquitectura del cante jondo. Conferencia de 1931. Publicaron en ABC, El Liberal, y El Noticiario Sevillano, Sevilla, 31 de marzo de 1932, y en El Defensor de Granada, Granada, 2 de abril de 1932.
10. Irving Brown ha escuchado a un discípulo de Juan Brea cuando cantó una malagueña. Describió el estilo así: "It was a prolonged lament, a melancholy, poignant ululation that came swelling up as though from the very vitals of the singer. It ended in a series of runs which rose in his throat like sobs, and died away in a long slow note which changed from a wail to a sigh." Nights and Days on the Gypsy Trail (New York: Harder and Brothers, 1922), p. 107.
11. Obras completas, p. 55. El cante jondo (Primitivo cante andaluz.) Publicada en el Noticiero granadino en febrero de 1922.
12. Ibid., p. 321. "Cafe cantante," Viñetas flamencas, Poemas del cante jondo. En ambas conferencias tocante al cante jondo, el poeta dijo que quería recordar a varios cantaores, y incluyó la cantaora, Dolores la Parrala. Con respecto al escenario donde se canta la Parrala, el tablado, hay que recordar que esta palabra puede evocar el terror de la

muerte por otra significación: el patíbulo. Cuando el cantaor o la cantaora canta una copla en que se trata de la gran protagonista, la Muerte, se podría relacionar estas dos significaciones. El mejor ejemplo sería la copla siguiente: "Toos los hombres cuando nasen/Traen un letrero en la frente,/Con letras de fuegos escrito/Que dise, 'reo de muerte.'" Irving Brown, Deep Song (Nueva York: Harper & Brothers, 1929), p. 197.

13. Obras completas, p. 416. "El espejo engañoso," Canciones.
14. Ibid., p. 598. "Capricho," Suite de los espejos, Poemas sueltos.
15. Después de explicarnos lo que es un café cantante, Irving Brown añade: "The term and the type of establishment is passing out of vogue." Deep Song, p. 338. De modo que aun el clase del café sugiere el pasado.
16. Obras completas, p. 55. El cante jondo (Primitivo canto andaluz). Walter Starkie nos cuenta de la condición del cante jondo en aquel tiempo: "In some of the poems...We catch glimpses of the great folk-singers of a past age such as Juan Breva, Silverio y La Parrala, when cante jondo was the exclusive possession of the aficionados and the patrimony of the Romanichals who kept to themselves and sang their own tribal songs when they were alone, or as they would say, 'entre cabaes'." In Sara's Tents (Nueva York: E. P. Dutton & Co., 1953), p. 108.
17. Obras completas, p. 321. "Café cantante," Viñetas flamencas.
18. Ibid. "Lamentación de la muerte," Viñetas flamencas.
19. V. S. Pritchett, The Spanish Temper (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1954), p. 130. Arturo Barea nos explica lo que puede ser la muerte en Andalucía: "En su 'Poema del Cante Jondo', ... Lorca puso el símbolo de una vida alegre, lado a lado del símbolo de una muerte miserable. Una muerte tal como la conocen en los pueblecitos del Sur- un cadáver tendido sobre una manta en el suelo, un velón de aceite al lado, y los familiares alineados a lo largo de las paredes". Lorca, el poeta y su pueblo (Buenos Aires: Editorial Losada, 1957) p. 92. También, hay que recordar al contrabandista gitano, herido fatalmente, que desea morir con dignidad: "Compadre, quiero morir/decentemente en mi cama./De acero, si puede ser /con las sábanas de holanda." Obras completas, p. 431. "Romance sonámbulo," Romancero gitano.
20. Cimorra, p. 182.

21. José Antonio Balbontín nos explica este sentimiento y su efecto en la obra lorquiana así: "For Federico García Lorca there exists in the world nothing more honorable, of greater purity, or more worthy of admiration than free love. García Lorca's whole drama and his whole work could be summed up in this cry: 'Long live free love!' (no free lust, kindly understand. For Federico, free love is a passion more thwarted with suffering than with joy)." Three Spanish Poets (Londres: A. Redman, 1961), p. 107.
22. Obras completas, p. 322. "Conjuro," Viñetas flamencas. Se puede decir que la mano crispada amplía la fachada de lo gitanesco en el Cante jondo, explicando la manera de extender la mano por una superstición gitanesca. La persona teme que, al apagar el candil, la mano toque la cera, resultando en la mala suerte. Walter Starkie, durante un velatorio en una cueva de Guadix, notó que algunos gitanos "carried lighted candles, but they took care never to touch the wax with their hands, for that, I was told, is very unlucky, and so they had wrapped paper around the ends of the candles." Don Gypsy (Nueva York: E. P. Dutton & Co., 1937), p. 359.
23. Con respecto a la gitana decidora de la buena ventura, Sacheverell Sitwell resume muy bien el poder de los gitanos para crear un ambiente exótico: "There is no other race who have the power to create a nationality and a nomad background by merely cooking something and standing in a door. They have only to do this and it becomes at once the fortune tellers' tent and the cave of a sorceress." Spain (2a edición; Londres: B. T. Batsford Ltd., 1951), p. 14. Por lo visto, las cuevas de los gitanos en el Albaicín fijaron en el ánimo de García Lorca el misterio que rodea a esta gente. Refirió a sus cuevas como "cavernas negras de la gente nómada y oriental ..." Obras completas, p. 1566. "Albaicín," Impresiones y paisajes.
24. En Así que pasen cinco años hay un buen ejemplo de emplear la terminología del juego de naipes para representar el fuerte drama de la vida y la muerte. Los mensajeros mortíferos son jugadores. Es un jugador que hace una herida mortal por tirar una flecha hacia el as de copas que representa el corazón del Joven. Obras completas, pp. 1136-42.
25. Ibid., p. 323. "Memento," Viñetas flamencas.
26. Ibid., p. 53. El cante jondo (Primitivo cante jondo). Fijense en la forma externa de la copla. Hace falta la forma propia de la siguiiriya gitana que, por lo común, consta de cuatro versos: los dos primeros versos tienen una medida de seis sílabas, el tercero una medida de once, y el

último una medida de seis. Por lo visto Federico la transcribió incorrectamente o empleó una copia inexacta. Se puede encontrar esta siguiirya gitana en la colección de Cantes flamencos por Antonio Machado y Álvarez. Con respecto al deseo de estar enterrado con la guitarra es evidente, según la conversación siguiente entre Walter Starkie y un ciego músico andante, que la estrofa lorquiana refleja un verdadero sentimiento andaluz: "Don Pepe then spoke of the blind instrumentalists in the streets of Granada. He divided them into two distinct classes. 'First of all,' said he, 'those who were born with a guitar in their hands.'

'Like yourself, Don Pepe,' I interjected.

'Certainly, amigo. When I die they can bury my guitar in my coffin.' Don Gypsy, p. 256.

27. Obras completas, p. 323. "Memento," Vinetas flamencas.
28. Gimorra, p. 191.
29. Obras completas, p. 1815. "Diálogos con un caricaturista salvaje." Publicados en El Sol, Madrid, 10 de junio de 1936.
30. Ibid., p. 1568. "Albaicín," Impresiones y paisajes.
31. Ibid., p. 4. Fantasia simbólica. Según Arturo del Hoyo ésta es la primera obra publicada por Federico García Lorca. Publicaron en el Boletín del Centro Artístico y Literario de Granada, número especial, "Homenaje a Zorrilla, 1817-1917." Ibid., p. 1961.
32. Irving Brown nos explica otra razón por el estilo florido de la malagueña: "These vocal gymnastics are due in part to the simultaneous vogue in Spain of Italian opera and cante flamenco, two types of music utterly different....the malagueña received a permanent injury from the chance rivalry of Italian opera, and the introduction of a florid and meaningless virtuosity." Deep Song, p. 281. De modo que cantadores como Juan Breva y Antonio Chacón la dieron la intensidad del cante jondo, y por un rato, la malagueña era más honda y menos florida.
33. Obras completas, p. 323. "Malagueña," Tres ciudades. Poema del cante jondo.
34. "There is, however, another Málaga which is of deeper interest to the picaresque wanderer, but he does not discover it as long as he promenades up and down the palmedged avenues or the broad, symmetrical streets. All of a sudden as he walks up the Calle Larios he notices a narrow lane branching

off....Few streets I have ever seen in Spain are as picaresque as this street....The Street of the Seven Turnings winds darkly, mysteriously...." Don Gypsy, p. 397.

35. Cimorra, p. 128.
36. Ibid., p. 51. Vale la pena notar la explicación de Pedro Salinas: "In one poem Lorca says, referring to a tavern: 'Death comes in and goes out--and death goes out and comes in.' The poet repeats the same simple idea, merely inverting the word order, as if to point out the fatality of this act, the inevitability of Death's continually coming in and going out-over and over again-not in the concrete place of the tavern, but in the life of man and the work of the poet! Manuel Duran (redactor), Lorca: A Collection of Critical Essays (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1962), p. 100. Por ser la Muerte a la protagonista principal en la obra lorquiana, no es difícil extender la significación regional hacia lo universal: una admirable propiedad inherente del verdadero cante jondo.
37. Obras completas, p. 324. "Malagueña," Tres ciudades. Walter Starkie hace un favor a las personas de habla inglés por explicar la diferencia entre las palabras 'hembra' y 'mujer': "The Spaniards in their language make subtle distinctions between one woman and another. There is the word hembra which means the sensual type of woman as opposed to the maternal type called mujer. The normal Andalusian woman lives the life of recluse in her patio: she is devoted to her home and her children. In contrast, the hembra is the independent woman, fully conscious of her instinct of seduction." Don Gypsy, p. 260. Por saber esta distinción podemos entender mejor no solamente la estrofa citada, sino también todo el Poema del cante jondo.
38. Obras completas, p. 324. "Barrio de Córdoba," Tres ciudades.
39. Ibid., p. 605. "Noche," Poemas sueltos.
40. Ibid., p. 51. El cante jondo (Primitivo canto andaluz). En la misma conferencia el poeta refirió a la poesía niña: "... la siguiyia gitana me había evocado a mí (lírico incurable) un camino sin fin, un camino sin encrucijadas, que terminaba en la fuente palpitante de la poesía 'niña'". Ibid., p. 1825. El canto primitivo andaluz.
41. Ibid., pp. 580-81. "La oración de las rosas," Poemas sueltos.

42. Ibid., p. 1823. El canto primitivo andaluz. ¿Qué es el jipío? Es el "ay prolongado que se usa casi siempre con los versos de la copla en el cante andaluz." Cimorra, p. 206. Pues bien, sabemos que el grito, el ay de la siguiriya gitana del cante jondo no era cosa ridícula para Federico. En cambio, el cante flamenco procede por saltos en lugar de la ondulación. Por lo visto, lo que resultó era que los gritos ondulados del cante jondo degeneraban hacia los gritos por saltos, y seguían degenerando hasta que el ay, ya jipío, era ridículo. Vamos a tomar en cuenta los informes a continuación: "It is easy to dismiss these melodies as being 'oriental'....Yet the 'orientalism' of cante jondo is mostly on the surface...; it lies in the manner of performance rather than in the music itself. Moreover, the more modern forms (flamenco) sound more 'oriental' than the older, traditional cante hondo, the oldest, the siguiriya gitana, less so than any." John Brande Trend, "Cante hondo (jondo)," Grove's Dictionary of Music and Musicians, redactor Eric Blom (9 vols.; 5a. edición; Nueva York: St. Martin's Press, 1954), II, 47. Tal vez podemos obtener una idea de lo que era el ay ondulado del pasado por escuchar a una playera, antigua hermana de la siguiriya gitana. Por ejemplo, se puede escuchar la playera, Jincarse e roiyas, cantada por Victoria de los Angeles (Spanish Folk Songs, RCA Victor, LM 63). En mi opinión se puede aplicar todas las descripciones del grito de la siguiriya gitana, hechas por García Lorca, al ay de esta antigua playera. Vale la pena escuchar a lo que era el cante jondo y compararlo al cante andaluz que va cambiando. Se encuentra un contraste increíble entre los cantes del pasado y de hoy: entre lo hondo y lo flamenco. De modo que se puede entender mejor lo que escribió nuestro poeta tocante al cante jondo y sobre todo, lo que es su Cante jondo.
43. Obras completas, p. 51. El cante jondo (Primitivo canto andaluz). La frase citada trata de la siguiriya gitana.
44. Ibid., p. 325. "Baile," Tres ciudades.
45. Con respecto a la obra de Debussy, Federico dijo: "Pero donde revela, con mayor exactitud la marcadísima influencia del 'cante jondo' es en el maravilloso prelude titulada La Puerta del Vino y en la vaga y tierna Soirée en Grenade ... Y lo más admirable de todo esto es que Debussy, aunque había estudiado seriamente nuestro cante, no conocía a Granada." Obras completas, p. 44. El cante jondo (Primitivo canto andaluz).
46. Ibid., p. 110. Teoría y juego del duende. Conferencia leída en Habana en 1930 a la Institución Hispano-cubana de

Cultura de Habana y leída en Buenos Aires en 1934 a la Sociedad Amigos del Arte. Publicada por Guillermo de Torre en la Losada edición de Obras completas de Federico García Lorca.

47. Guillermo de Torre, Tríptico del sacrificio (Buenos Aires: Editorial Losada, 1948), p. 74.
48. Mora Guarnido, p. 193.
49. Obras completas, p. 328. "Cruz," Seis caprichos. Poemas del cante jondo.
50. Ibid.

PARTE III

SENALES TEATRALES

CAPÍTULO VII

PASO HACIA AL TEATRO

"El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana."¹

Se deberían esperar indicaciones teatrales en poesía como Cante jondo que es, en efecto, un proceso de profundización de los sentimientos y de las pasiones del alma andaluza. Los personajes que iban a provenir de esta poesía y la poesía subsiguiente del Romancero gitano serían seres humanos con padecimientos excesivos y amores violentos. ¿Por qué? Según Federico:

El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre.²

En Cante jondo, poesía con nota dramática, García Lorca por cantar y gritar, por llorar y esperar, va tejiendo el traje de poesía que llevarán los personajes del teatro que viene: personajes como el Novio, la Madre, Leonardo y su Mujer que van a aparecer en Bodas de sangre. Y los personajes de Bodas siguen la fórmula de García Lorca por "ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida".³

Otra ventaja en tratar de las señales del teatro lorquiano que venía es el adquirir de un punto de vista más penetrante de la obra lorquiana por medio de una síntesis parcial. Por emplear solamente el análisis sería difícil comprender el asunto tratado en su entereza, si se tratara de la obra de un autor, del curso de un movimiento literario, o de la relación entre varios períodos literarios. En efecto, sin síntesis alguna no se puede ser capaz de discernir el mérito integral. Si se considera una significación de síntesis como ésta: "método que procede de lo simple a lo compuesto, de los elementos al todo",⁴ es muy apropiado el emplear síntesis para tratar de las indicaciones teatrales en el Poema del cante jondo. Según José Mora Guarnido la obra es "una especie de esbozo ... unos primeros apuntes, medidos con cautela, una preexploración del alma gitana, con la intención ya adoptada probablemente de lanzarse pronto a interpretaciones más acabadas y definitivas."⁵ Vamos a encontrar en sencillez las señales dramáticas en esta poesía lorquiana que iban a aparecer

más tarde en el teatro lorquiano: desarrolladas y compuestas. Por la síntesis ya se verá que García Lorca es muchísimas veces el antecedente de García Lorca.

Ahora, vamos a considerar la poesía del Poema del cante jondo como un fondo dramático. El cante jondo lorquiano, como el verdadero cante jondo, acentúa la nota dramática. Por la melodía de sus versos que toca las fibras del corazón del auditorio,⁶ el poeta crea intensas impresiones descriptivas que representan el semblante momentáneo y transitorio de la vida. Los poemitas que constituyen cada cante lorquiano son un episodio, una serie de descripciones y acontecimientos, que forman un todo. Se puede discernir, no solamente en los cantes, sino también en otros poemitas del Cante jondo, movimiento, sonidos, temas dramáticos y diálogo: todos elementos del escenario.

Hay un esfuerzo de crear el fenómeno visual del movimiento. En "Paisaje," el ejemplo más sobresaliente,

El campo
de olivos
se abre y se cierra
como un abanico.⁷

Este fenómeno ocurre al andar por un olivo. Otros ejemplos está a continuación: la ciudad

dispara la constante
saeta de su río.⁸

En la noche del huerto,
sus dientes de nácar,
escriben la sombra
quemada.⁹

Largas sombras afiladas
vienen del turbio horizonte,¹⁰

Hay un esfuerzo de concretizar el sonido. Ejemplos excelentes son estos:

Como un arco de viola
el grito ha hecho vibrar
largas cuerdas del viento,¹¹
y por el aire ascienden
espirales de llanto.¹²

El viento con el polvo
hace proras de plata.¹³

Además los versos del Cante jondo nos transmiten la sensación de la música de guitarra. Christoph Eich lo describe así: "... rara vez una música se ha convertido con tanta pureza en palabra!"¹⁴ El ejemplo más sobresaliente de la sensación de la música de guitarra es "Tierra seca." Ya hemos mencionado la opinión de Ángel del Río tocante a este poemita. Vale la pena repetirla:

... hay momentos en los que la identificación del ritmo poético con el musical llega a lo absoluto, como en estos versos, cuya sensación no podemos traducir más que pensando en el grave punteado del bordón de una guitarra.¹⁵

Con respecto a la obra entera Ángel del Río está de acuerdo con Christoph Eich: "Rara vez poesía y música han llegado a una fusión tan plena."¹⁶

Federico García Lorca trata de muchos temas dramáticos que aparecen en el verdadero cante jondo. Por sentir vivamente las penas, los sufrimientos y las esperanzas fallidas del pueblo, nuestro poeta acentúa aun más la nota patética. El iba a elevar los temas a una jerarquía intelectual por un proceso de profundización y de intensificación. Toma mucho menos interés por cantar de las alegrías del pueblo. Y por todo esto, son aun más dramáticos. Los temas dramáticos principales del verdadero cante jondo se representan en el cante jondo lorquiano: la muerte misteriosa que obsesiona, tema principal del Poema de la soleá; el grito, "El grito," "¡Ay!"; la esperanza, "La soleá"; la pelea y la herida, "Puñal"; el espanto, "Sorpresa"; la soledad, "Y después"; el amor difícil o imposible y el perdón, "Encuentro"; la tristeza, "Después de pasar," "Cueva," "Alba"; la riña, los celos y el odio, "Pueblo," "Malgüeña"; la soledad y el deseo, "Amparo"; el gozo, "La Lola"; la mala vida, "Muerte de la petenera," "Falseta"; la injusticia, Escena del teniente coronel de la Guardia Civil; la emoción de la madre, "Canción de la madre

del Amargo." Esta riqueza temática consta de todo lo que "es ... lo más fuerte que golpe en el pecho."¹⁷

Con respecto al diálogo hay dos poemitas que al escucharlos o al leerlos nos hubiera dado un presagio del diálogo del Romancero gitano. (Hay que recordar las fechas de publicación: Poema del cante jondo, 1931; Romancero gitano, 1928.) Todo el poemita de "El silencio" y todo el poemita de "Encuentro" es un breve monólogo dirigido a otra persona. En "El silencio" alguien habla del silencio tan dominante que subyuga a los oyentes. Diálogo que trata del ambiente que predomina y subyuga iba a aparecer más tarde en el teatro lorquiano. El poemita "Encuentro" es una impresión de una escena muy dramática en que habla un hombre herido:

No ves cómo me estoy
desangrando?¹⁸

Parece ser el que sobrevive a otro hombre de la pelea de "Puñal." Las ideas que lleva este poemita también iban a aparecer más tarde en el teatro lorquiano. Además, hay verdadero diálogo en Escena del teniente coronel de la Guardia Civil y en Diálogo del Amargo. Pues bien, por el esfuerzo de crear movimiento y de concretizar sonido y por el emplear de temas dramáticos y del diálogo, Federico seguía desarrollando su técnica dramática.

Ya hemos mencionado que la cuarta parte de nuestra división del Cante jondo consta de dos diálogos y dos poemitas que están ligados al Cante jondo por su tema gitanesco y por su carácter melancólico, mejor dicho, por su carácter fatídico. El arreglo está a continuación:

Escena del teniente coronel de la Guardia Civil. (Cuarto de banderas.)

Canción del gitano apaleado.

Diálogo del Amargo:

Campe

Canción de la madre del Amargo

En la primera edición, después de la "Canción del gitano apaleado," está la fecha 5 de julio de 1925. Después de la

"Canción de la madre del Amargo" está la fecha 9 de julio de 1925.¹⁹ Alfredo de la Guardia, al referir al Diálogo del Amargo y la "Canción de la madre del Amargo," nos informe que son "poesías escritas el 9 de julio de 1925."²⁰ De modo que él también acepta la fecha que está al fin de la canción como la fecha del diálogo. Puede ser. Sin embargo, hay que notar lo que escribió Federico en marzo de 1926 con respecto a un romance sin publicar: "En componer el romance del 'Gitanillo apaleado' he tardado mes y medio, pero ... estoy satisfecho. El romance está fijo."²¹

¿Qué ha sido de este romance? Aunque no sabemos, parece que la "Canción del gitano apaleado" es un fragmento del romance. Así lo cree Jorge Guillén.²² Asimismo la "Canción de la madre del Amargo" puede consistir de versos tocantes al gitanillo apaleado que muere o de versos tocante al Amargo del "Romance del emplazado." Es posible que la fecha después de cada canción se refiera solamente a la fecha de escribir estos versos específicos. ¿Y los diálogos? Pueden ser composiciones complementarias, escritas especialmente después de haberse decidido Federico de no incluir el romance del "Gitanillo apaleado" en su Romancero gitano ni estos versos tocante al Amargo. De modo que esta parte del Cante jondo es una añadidura completa a la obra original.

Por las dos estrofas de la Escena nuestro poeta sigue presentándonos con temas del verdadero cante jondo.

Luna, luna, luna, luna,
del tiempo de la aceituna.
C azorla enseña su torre
y Benamejí la oculta.

Luna, luna, luna, luna.
Un gallo canta en la luna.
Señor alcalde, sus niñas
están mirando a la luna.²³

En la tierra del olivo desde la antigüedad hay lucha entre los hombres. En la tierra del cielo donde corre el gran Guadalquivir una alta torre que nace en la Sierra de Cazorla, Federico nos avisa que la "Guardia Civil va y viene por toda la Andalucía."²⁴

¿Que gallo canta en la luna? Desde luego es un gitano. Tan orgulloso y tan valiente es el gitano que se lo compara con el gallo en el verdadero cante jondo.

Fíjense en el enlace entre la segunda estrofa y el Poema de la siguiiriya gitana:

Escena

"Después de pasar"

Señor alcalde, sus niñas
es tñ mirando a la luna.²⁵

Unas muchachas ciegas
preguntan a la luna,
y por el aire ascienden
espirales de llanto.²⁶

El sargento todavía no hace venir al gitano al cuarto de banderas. No obstante, ya sabemos que las estrofas son un presentimiento. Federico desarrolló esta técnica para su teatro; en Bodas de sangre puso a varias personas en el tablado que hacían el papel del coro de la tragedia griega en lugar de la sola voz que cantara afuera en esta Escena.

La Escena es una pequeña tragicomedia en revés. Antes de venir el gitano, el diálogo es una burla de los guardias, una forma de mimesis que consiste en la declamación del teniente coronel y la afirmación del sargento. Para nosotros lectores de habla inglés, el diálogo puede recordarnos de la declamación de Sir Joseph Porter y la afirmación del coro en la cómica ópera inglesa, H. M. S. Pinafore:

Sir Joseph. I am the monarch of the sea,
The ruler of the Queen's Navee.
Whose praise Great Britain loudly chants.

* * * * *
That now I am the ruler of the Queen's Navee.

Chorus. * * * * *
That now he is the ruler of the Queen's Navee.²⁷

Después de venir el gitano, preso ya de la Guardia Civil, empieza el interrogatorio fatal. El teniente coronel, agente del orden de la sociedad, no pudo vencer al gitano lorquiano, representante del espíritu libre del hombre. La Guardia Civil puede destruir la ciudad de los gitanos "con las torres de canela."²⁸ No obstante, el gitano sigue haciendo una torre de canela (el

onsueño) en el puente de todos los ríos (cualquier sitio donde haya hombre). Y hoy, el espíritu libre del hombre se forja fantasías irrealizables en esperas de que mañana o pasado mañana o algún día, la fantasía se haga la realidad más ideal y más justa. El alma de tabaco y café con leche (el materialismo) huye en frente de las concepciones del espíritu, dejando muerto al teniente coronel. Sin embargo, quedan el sargento y los guardias, los secuaces del sistema,²⁹ que van a apalear al gitano. Sin la irrealidad, la Escena sería solamente una tragedia andaluza, pero la irrealidad la lleva hacia lo universal.

Volvemos hacia la realidad por los versos de la "Canción del gitano apaleado." El gitano de la Escena lleva un traje de poesía; el gitano de la "Canción" lo lleva también, y a la vez vemos los huesos y la sangre.³⁰ Nuestro poeta en su teatro iba a omitir escenas de la violencia a modo del teatro clásico. Asimismo en la Escena, Federico nos avisa de paso: "(En el patio del cuartel, cuatro guardias civiles apalean al gitanillo.)"³¹ En la "Canción" ya apalearon al gitano, que ahora está sufriendo un gran tormenta físico. El gitano, que pertenece a una sociedad matriarcal,³² espera que venga su madre para aliviar su tormenta por vendar los cortaduras y limpiar la cara.

después, mi madre, a la noche,
me pondrá en papel de plata.³³

El gitano pide sorbitos de agua para aliviar la sed, y a la vez piensa en la fuga para salvarse.

Agua con peces y barcos,
Agua, agua, agua, agua.³⁴

De pronto, se da cuenta de que está agonizando,³⁵ y reprende al Guardia Civil.

¡Ay, mandor de los civiles
que estás arriba en tu sala!
¡No habrá pañuelos de seda
para limpiarme la cara!³⁶

Este gitano de carne y hueso se muere, pero se queda el otro gitano que sigue haciendo una torre de canela en el puente de los

rios.³⁷ Que la "Canción" es un diseño de una notoriedad atemorizante es evidente por las coplas del verdadero cante jondo:

Trin, tran que a la puerta llaman.
Trin, tran, que no pueo abrí;
pregunta si es la justicia,
o si es la Guardia sivi.³⁸

Se lo pedí a los ceville
y a los santito der día,
que aflojaran mis cordele
que los brazos me dolián.³⁹

El Diálogo del Amargo es otro ejercicio dramático mucho más desarrollado. Para entender mejor los personajes de la poesía y del teatro lorquianos, es importante saber el origen del Amargo. ¿Quién es? Por fortuna, Federico mismo nos ha contado de él.

Teniendo yo ocho años, jugando en mi casa, se acercó un muchacho, que miro con odio, escupió y se marchó. Una voz le llamó: "Amargo, ven." Y se fue. Desde entonces, el "Amargo" fue en mí una obsesión, y no sé ya si fue una realidad.⁴⁰

De modo que el Amargo era originalmente un muchacho desconocido o una persona imaginaria. Lo mismo da, porque solamente quedó una concepción no real, sino puramente imaginaria. Federico iba a moldear muchos personajes para su poesía y su teatro, y el ingrediente principal de la mayoría de sus personajes sería la amargura de ese muchacho infeliz que nuestro poeta encontró casualmente.

Otra vez hay una voz afuera que recita versos fatídicos, un presagio de la muerte, pero los versos son una copla de arranque. Hay cuatro muchachos en marcha a Granada. Un muchacho, Amargo, está lejos de los demás. Por la conversación de los jóvenes, sabemos que es de noche, y la hora para cantar el cante jondo.

Ay yayayay.
Yo le pregunté a la muerte.
Ay yayayay.⁴¹

Así gritó Amargo, poniendo un acento circunflejo (^) sobre el corazón de los oyentes. Buen símbolo para el cante jondo: lo agudo, o sea lo penetrante; lo grave, o sea lo profundo. Además representa bien el subir y el bajar de la voz; la punta aguda que

puede clavar el corazón. Se oyen las voces de los jóvenes en la lejanía. Después hay silencio; Amargo está solo y perdido.⁴² Su reloj marca bien cada paso, dándole recuerdo que con cada paso se le acerca la Muerte.

Viene el Jinete apocalíptico, montado a caballo, o sea en jaca fogosa. El Jinete ofrece a Amargo la grupa de su jaca. Amargo no quiere montar, porque no le duelen los pies. Esta idea del dolor de los pies iba a aparecer en Bodas de sangre; la Mendiga (la Muerte) avisa al Novio:

Espera ... ¡Qué espaldas más anchas! ¿Cómo no te gusta estar tendido sobre ellas y no andar sobre las plantas de los pies, que son tan chicas?⁴³

Tres veces el Jinete le ofrece regalar a Amargo un cuchillo de oro. Los cuchillos de plata sirven para la ejecución. Amargo rehusa una y otra vez, sospechando que el Jinete es un auxiliar de la Muerte y que el cuchillo es el instrumento de la Muerte. Sospecha que el caballo le llevará a la Muerte.⁴⁴ La acción sería semejante a lo que sucede en el verdadero cante jondo y en Bodas de sangre cuando el caballo lleva el novio y Leonardo a la mujer traidora.

verdadera copla

Al pasar junto a tu puerta
mi caballo se paró,
parese que comprendía
que tú me hacías traición
y volví p'atrás quería.⁴⁵

Bodas de sangre

Pero montaba a caballo
y el caballo iba a tu puerta.⁴⁶

Ya sabemos de la tragedia de Amor en el verdadero cante jondo y en el cante jondo lorquiano. Y en la mitología lorquiana Málaga es la ciudad relacionado con el amor, los celos y el odio. De modo que los cuchillos de oro que se venden en Málaga pueden significar la tragedia debido al amor que no es genuino. Si no se tiene cuidado, el cuchillo de oro puede herir el corazón en lugar de la flecha de amor genuino, porque puede herir aun la

gente más humilde. La punta del cuchillo de oro brilla como la llama de candil. Y después de pasar la tragedia, brillan las señales de luto, velas y candiles, en las encrucijadas y en las iglesias. Amargo busca el amor genuino, como el Amor buscó a la Psique, porque el amor genuino puede resolver todos los problemas del mundo, una vez casado con el alma humana. Amargo era muchacho sin amor. Nunca encontró el amor genuino, y sin duda hay otros Amargos que cantan la copla siguiente del verdadero cante jondo en esperas de encontrarlo.

Solo, solo, yo nascí,
solo me parió mi mare,
solo tengo que morí;
la soleá me acompañe
si tú no vienes por mí.⁴⁷

En el camino ondulante de la tierra, Amargo no tiene la seguridad de acertar con el camino que quiere llevar. Le parece que el mundo está deshabitado, y como en el "Romance del emplazado," Amargo sufre su soledad sin descanso. Al llegar en la vecinidad de Granada, Amargo no puede resistir más la insistencia del Jinete. Al mandar por la tercera vez que Amargo suba a la grupa del caballo y que acepte el cuchillo de oro, Amargo se da por vencido. Se oye su grito de agonía que suena como el grito del rito que es el cante andaluz.

Amargo

¡Ay yayayay!

(El Jinete ayuda al Amargo. Los dos emprenden el camino de Granada. ...)⁴⁸

Ya se ve que nunca llegarán a Granada, y Amargo tendrá su soledad con descanso. Este diálogo fantástico con su fuerte drama es un ejercicio dramático en que Federico iba desarrollando sus ideas tocante al teatro trágico que venía.⁴⁹

El último poemita del Cante jondo es la "Canción de la madre del Amargo." En esta canción encontramos a la madre que sufre su gran pena con resignación. El Cante jondo va a terminar con la resignación bajo la señal de la cruz. Hay rasgos del "Romance

del emplazado," que sugieren que esta canción originalmente hubiera sido parte de este romance:

"Canción ..."

Día veintisiete de agosto
con un cuchillo de oro.⁵⁰

"Romance ... "

El veinticinco de junio
abrió sus ojos Amargo,
y el veinticinco de agosto
se tendió para cerrarlos.⁵¹

Hay versos semejantes a los de Bodas de sangre:

"Canción ... "

Lo llevan puesto en mi sábana
mis adelfas y mi palma.
* * * * *
La cruz. ¡Y vamos andando!⁵²

Bodas

Que te pongan al pecho
cruz de amargas adelfas;
sábana que te cubra
de reluciente seda;⁵³

Además, hay versos semejantes al diálogo en prosa de Bodas:

"Canción ... "

La cruz. No llorad ninguna.
El Amargo está en la luna.⁵⁴

Bodas

Madre

... Mi hijo es ya una voz oscura detrás de los montes.
... ¿Te quieres callar? No quiero llantos en esta casa.⁵⁵

Amargo llevan mucho de lo temático de Bodas de sangre: un jinete que da carreras al caballo (Leonardo y su caballo), un joven sencillo e ingenuo (el Novio), los cuchillos que van solos al corazón (tema que predomina desde el primer acto de Bodas), los pies inquietos del Amargo (y del Novio). Sobre todo, la madre vencida, cuya resignación representa bien la dignidad del espíritu humano (la Madre). ¿No es posible que lo demás del Cante jondo, por tener los protagonistas de la Muerte que avanza y el Amor que huya, también pueda llevar algo de lo temática de esta tragedia? ¡A ver!

CAPÍTULO VII

1. Arturo del Hoyo (recopiador), Federico García Lorca; Obras completas (5a. edición aumentada; Madrid: Aguilar, 1963), p. 1810. "Conversaciones literarias; Al hablar con Federico García Lorca." Publicadas en La Voz, Madrid, 7 de abril de 1936, por Felipe Morales.
2. Ibid.
3. Ibid.
4. Nuevo pequeño Larousse; diccionario enciclopédico, 21a. edición, p. 887.
5. José Mora Guarnido, Federico García Lorca y su mundo (Buenos Aires: Editorial Losada, 1958), p. 193.
6. Según Mora Guarnido: "Federico fué, en efecto, un juglar ... siempre desinteresado del éxito lejano y frío. Lo que deseaba y conseguía siempre era encender la inmediata chispa en los auditorios de grupo". Ibid., pp. 114-15. Según Edwin Honig: "By his musical and poetic recitals, he held a serious intellectual crowd under the same enchantment which a larger theater audience was later to feel on witnessing his plays." García Lorca (Norfolk: New Directions Paperback, 1963), p. 9.
7. Obras completas, p. 296. "Paisaje," Poema de la siguiiriya gitana.
8. Ibid., p. 309. "Sevilla," Poema de la saeta.
9. Ibid., p. 314. "Danza," Gráfico de la petenera.
10. Ibid., p. 315. "Muerte de la petenera."
11. Ibid., p. 298. "El grito," Poema de la siguiiriya gitana.
12. Ibid., p. 300. "Después de pasar."
13. Ibid., pp. 312 y 317. "Campana" y "Clamor," Gráfico de la petenera.
14. Christoph Eich, García Lorca; Poeta de la intensidad (Madrid: Editorial Gredos, 1958), p. 73.
15. Ángel del Río, Vida y obras de Federico García Lorca (Zaragoza: Editorial "Heraldo de Aragón," 1952), p. 74.
16. Ibid., p. 73.

17. Clemente Cimorra, El cante jondo; Origen y realidad folklórica (Buenos Aires: Editorial Schapire, 1943), p. 90. Norberto Pinilla resume bien el carácter dramático de la poesía lorquiana: "... la poesía del autor de 'POEMA DEL CANTE JONDO', no es puro ejercicio de estilo, ... Posee fuertes pulsaciones humanas. Es el drama patético. ... La poemática subjetiva de García Lorca se sustenta en anécdotas que se pueden escenificar. Hay, pues, como un substratum dramático en sus creaciones de linaje lírico." Cinco poetas (Santiago de Chile: M. Barros Borgoño, 1937), pp. 67-68.
18. Obras completas, p. 306. "Encuentro," Poema de la soleá.
19. Federico García Lorca, Poema del cante jondo (Madrid: Editorial Ulises, 1931), p. 143 y p. 165.
20. Alfredo de la Guardia, García Lorca; Persona y creación (3a. edición; Buenos Aires: Editorial Schapire, 1952), p. 331, n. 1.
21. Obras completas, p. 1598. "Cartas de Federico García Lorca." Carta a Jorge Guillén en marzo de 1926.
22. Ibid., p. lxiv. Federico en persona. "¿Qué fue de ese poema? Una 'Canción del gitano apaleado', probablemente fragmento del romance, termina la 'Escena (en prosa) del Teniente Coronel de la Guardia Civil'."
23. Ibid., p. 329.
24. Ibid., pp. 1597-98. "Cartas de Federico García Lorca." Carta a Jorge Guillén en marzo de 1926.
25. Ibid., p. 329. Se pueden encontrar coplas del cante andaluz en que el cantaoor dirige la palabra al señor alcalde. Por ejemplo, hay esta petenera: "Señor alcalde mayor/no prenda usted a los ladrones/porque tiene usted una hija/que roba los corazones." "Petenera," Enciclopedia universal europeo-americana (Espasa), XLIV, 19. De modo que García Lorca sigue presentándonos la fachada del cante andaluz en los versos de su Cante jondo.
26. Obras completas, p. 300.
27. W. S. Gilbert y Arthur Sullivan, H. M. S. Pinafore (Nueva York: London Records, OSA 1209/A-4234, lado 2; "Dialogue," pp. 3-4. Fernando Vazquez Ocaña describe la Escena así; "El poeta ... simboliza en el tricornio la persecución. En 'Escena del teniente coronel de la Guardia Civil', Federico

- formula un sutil humorismo con sólo dar énfasis a la condición de oficial superior de la Benemérita." García Lorca; Vida, cántico y muerte (México, D. F.: Biografías Gaudesa, 1957), p. 142.
28. Obras completas, p. 454. "Romance de la Guardia Civil española," Romancero gitano.
29. Según V. S. Pritchett el sistema es así: "In the south, in Andalusia, the Civil Guard is the traditional ally of the bailiff on the large estates, who watches the huge population of serfs....The Guards, of course, represent corporate order, solidarity, discipline, and loyalty; whatever may be said against them-and they have behaved at times with great cruelty and are agents of a rotten system-the Spanish state is unimaginable without some such body." The Spanish Temper (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1954), p. 250.
30. Es decir, el gitano de la "Canción ..." se acerca más a la realidad. Originalmente, hubiera sido más irreal, como el gitano de la Escena que tiene nubes y anillos en su sangre. En la carta ya citada a Jorge Guillén tocante al romance del "Gitanyillo apaleado," Federico escribió que "la sangre que sale por la boca del gitanyillo no es ya sangre..., les aire!" Obras completas, p. 1598. Sea como fuere, la "Canción del gitanyillo apaleado" era la realidad para algunas personas. Otra vez, vamos a recordar las palabras de Arturo Barea, que nos explica como algunos versos lorquianos, aunque son apolíticos, podían incitar rebeldías emocionales en el español simple. Con respecto a esta canción Barea escribe así: "Para los mineros asturianos que escaparon vivos de las Comisariás y cuartelillos durante el 'bienio negro' de 1934 y 35, este grito del muchacho torturado por la sed, que sueña con beberse el mar con sus peces y sus barcos, que piensa en la frescura del papel de plata y la seda contra su piel lacerada y ardiente, era puro realismo y una llamada a la acción, no lírica simbolista inspirada en el folklore gitanyo." Arturo Barea, Lorca, el poeta y su pueblo (Buenos Aires: Editorial Losada, 1956), pp. 22-23.
31. Obras completas, p. 332.
32. García Lorca, al contestar a un interlocutor por qué hay más coplas gitanescas tocante a la madre en lugar del padre, demostró su conocimiento de la gitanería. Dijo: "... los gitanos ... viven un régimen de matriarcado, y los padres no son tales padres, sino que son siempre y viven como hijos de sus madres. De todos modos, hay en la poesía popular gitanyo admirables poemas dedicados al sentimiento

- paternal, pero son los menos." Ibid., p. 1818. "Diálogos con un caricaturista salvaje." Publicados en El Sol, 10 de junio de 1936.
33. Ibid., p. 332.
34. Ibid.
35. Por lo visto, el gitano apaleado está agonizando. Luis Cernuda escribió de una dificultad tocante al Romancero gitano: "Así que hay ... cierta oscuridad procedente de la narración (sin aludir ahora a la de la expresión), de la cual sólo se nos dan momentos aislados, vislumbres de ella, y lo demás tenemos que presumirlo". Estudios sobre poesía española contemporánea (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1957), pp. 214-15. Pues bien, habría más oscuridad con respecto a la "Canción del gitano apaleado" que es un fragmento de un romance, si tuviera que leerla sin saber de la contextura del Cante jondo. Otra vez la muerte servirá el propósito de la unidad de la obra.
36. Obras completas, p. 332.
37. Ibid. Para penetrar en la significación del gitano de la Escena, vale la pena considerar las palabras siguientes de Alfredo de la Guardia y Edwin Honig: "Su arte, su poesía, se ahincaba en la vida, por obra de una erguida solidaridad humana, reaccionando contra los cultores y los comentaristas de la 'deshumanización'; ... Federico García Lorca ya en 'Poema del Cante Jondo' ... adopta ese tono entrañablemente humano con la 'Escena del teniente coronel de la Guardia Civil'-donde aparecen entroncadas, como en un presentimiento, la persecución religiosa, la social y la racista-". La Guardia, pp. 76-77. "From the gypsies, Lorca gradually learned that the fixities, the constraints of natural law, were the lessons which had somewhat escaped the modern world. What was given him as practically a gift at birth-the capacity for, the quick discernment of human suffering-were precisely those sympathies which were quickly atrophying in societies more heterogeneous than that of Andalusia." Honig, p. 57.
38. Cimorra, p. 150.
39. Ibid., p. 190.
40. Obras completas, p. 1806. "En el Ateneo; El poeta García Lorca y su Romancero gitano." Publicada en El Pueblo Vasco, San Sebastián, 8 de marzo de 1936.

41. Ibid., p. 334. Diálogo del Amargo; Campo.
42. Desde allí en adelante, Amargo empieza a cumplir el papel aparente del emplazado. Arturo Berenguer Carisomo nos explica bien quien es el Emplazado: "¿un condenado a muerte? ¿un perseguido?; nada de todo esto; emplazada es la raza cañi, víctima de su destino dolorido, errabundo y supersticioso; emplazado es el gitano que morirá joven, desangrado el cuerpo, solo con él mismo ... sin historia, ni porvenir, briznas del destino, envueltos en esta cosa enorme que se llama Naturaleza". Las máscaras de Federico García Lorca (Buenos Aires: Talleres Ruiz Hnos., 1941), p. 81. Sin embargo, hay que recordar que lo gitanesco es una fachada, y detrás de ella es el pueblo andaluz y su tragedia. Semejante a la Escena, se puede extender la significación del Diálogo hacia lo universal, debido a la irrealidad.
43. Obras completas, p. 1254. Para Federico todas las cosas llevan la insinuación de muerte, aun los pies: "Al ver unos pies quietos, con esa quietud trágica que solamente los pies saben adquirir, uno piensa: diez, veinte, cuarenta años más, y su quietud será absoluta. Tal vez unos minutos. Quizá una hora. La muerte está en ellos." Ibid., p. 1756. "La vida de García Lorca, poeta." Publicada en Crítica, Buenos Aires, 10 de marzo de 1934. Amargo sufrirá su soledad sin descanso, porque esta criatura refleja sentimientos del poeta: "Hay un comienzo de muerte en los ratos que estamos quietos." Ibid.
44. ¿Cómo sería la Muerte que espera al Amargo? Se pueden aplicar las descripciones hechas por Alfredo de la Guardia a la Muerte ausente del Diálogo: "Su muerte será, también, una muerte andaluza, una muerte de cante jondo, una mujer triste, pero no espantosa, enamorada de los hombres valientes y robustos, como una buena hembra." La Guardia, p. 165.
45. Cimorra, p. 201.
46. Obras completas, p. 1258.
47. Cimorra, p. 203. Después de haber leído la poesía lorquiana, podemos conjeturar lo que eran los sentimientos de nuestro poeta. Después de haber conodido el teatro lorquiano, podemos tener más seguridad de nuestras conjeturas, porque en el drama trágico como Bodas de sangre y Yerma hay mucho lirismo de que se pueda entender mejor por haber concretizado en una acción completa. No hay fragmentos, diseños y cuadros, sino un suceso en su entereza. Según José Antonio Balbontín: "In contrast to what happens in the case of other authors, Federico reveals to us his

true intimate nature in his drama with greater sincerity and more profoundly than in his lyrical poetry. I am referring in particular to his tragic drama." Three Poets (Londres: A. Redman, 1961), p. 93. Por haber sido Balbontín un amigo de corazón de Federico, podemos aceptar las observaciones siguientes como prueba de que Amargo, cuya amargura es ingrediente vital en el molde de personajes lorquianos, busca un amor genuino (genuino en el sentido de un conjunto de todas las significaciones que lleva la palabra: sincero, puro, real, franco, natural, propio, y por extensión: completo y profundo): "His tragic drama ...reveals to us the anguish of a soul tormented by love, by a love perhaps impossible....Love for Federico is an irrepressible passion of cosmic potentiality, which inflames the body, the soul, the sense, the imagination and the mind; which consumes the whole being in a blaze of glory and makes it leap up without hesitation and right over affliction and death. It is the love of Arabic tradition, which fuses the flesh and God into one single flame." Ibid., pp. 93-94. De modo que Amargo podría vencer a la Muerte, si pudiera encontrar un amor como tal. Lástima es que el Amor del Cante jondo se fuera por el aire.

48. Obras completas, p. 341.

49. "Con este Diálogo, Federico ha fundado las dos direcciones principales de su teatro trágico: la dirección surrealista de Así que pasen cinco años y los dos fragmentos de El público, y la otra, más arraigada existencialmente en la realidad, con la que se incorpora a la dramática universal: Bodas de sangre, Yerma, La casa de Bernarda Alba." Luis Felipe Vivanco, Introducción a la poesía española contemporánea (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1957), p. 435.

50. Obras completas, p. 341.

51. Ibid., p. 452.

52. Ibid., pp. 341-42.

53. Ibid., p. 1271.

54. Ibid., p. 342.

55. Ibid., p. 1267.

CAPÍTULO VIII

CANTE JONDO: PASO IMPORTANTE

HACIA BODAS DE SANGRE

LA MADRE DE BODAS:

"Vuestras lágrimas son lágrimas
de los ojos nada más, y las mías
... serán más ardientes que la
sangre."¹

LA MADRE DEL CANTE ANDALUZ:

Detrás de la caja
lloraba su mare,
no lloraba aguita
que lloraba sangre.²

En Poema del cante jondo y más tarde en el Romancero gitano el tema de la muerte misteriosa y violenta, la muerte entre mozos enamorados debido a los celos y el odio, nos presenta con las señales de los personajes del futuro drama trágico del pueblo andaluz: Bodas de sangre. ¿De dónde vienen los personajes de Bodas? ¿el Novio y la Madre? ¿la pobre Madre que ha perdido a su marido y a un hijo y que va a perder al otro? ¿De dónde viene la Novia? ¿Leonardo y su buena esposa? Alfredo de la Guardia nos avisa que el "asunto en sí de 'Bodas de sangre', está tomado de un suceso pasional, según las referencias de una de las intérpretes del poema." (Es decir, Margarita Xirgu.)³ El hermano de Federico García Lorca, Francisco, está de acuerdo. En el prólogo sobresaliente de Three Tragedies of Federico García Lorca escribe así: "It has already been told how Blood Wedding was inspired by a newspaper account of an incident almost identical with the plot of the play, which took place in Almería."⁴ Sin embargo hay que considerar las influencias que recibió Federico durante su niñez.

Federico fué un escuchador muy atento cuando su padre y su tío le contaban las viejas historias de la Vega. Según José Mora Guarnido:

Cualquier hombre de la Vega tiene relatos de ... las viejas historias de los pueblos, las a veces pintorescas y a veces dramáticas luchas de capuletos y montecos aldeanos ... familias que, sin saberse muchas veces por qué, otras sabiendo demasiado, se odian desde la infancia hasta la ancianidad, niños que se apedrean por las esquinas, o mocetones y hombres maduros que se evitan en las calles o se buscan con las navajas entre los olivos.⁵

Habían relatos que pudieran explicar el fondo del "Romance de la Guardia Civil española" del Romancero gitano.

Otra fuente de la tragedia folklórica del teatro lorquiano es la historia de Mariquita, la anciana que hacía visitas a la casa de los García Lorca para vender sus mercancías. En una conversación reconstruida por José Mora Guarnido, Mariquita contestó

una pregunta del pequeño García Lorca así:

... tres hijos tuve: mi Juan, mi Antonio, mi Manuel
 ... Los dos mayores le salieron al padre; ... y me los
 mataron como al padre, en la puerta de una taberna, o
 en medio del olivar, a traición, sin que nadie se atre-
 viera a decir quién fué, ni yo misma ... los mortajé,
 los lloré y vivo tranquila ...⁶

Varios personajes, sucesos y impresiones del Poema del cante jondo, el Romancero gitano y las Bodas de sangre previenen en parte de esta breve historia de Mariquita.⁷

En la Soleá del Cante jondo hay una lucha sangrienta y fatal ("Puñal") entre hombres embozados ("Pueblo"), la cual acaba en la muerte: hay un hombre muerto en la calle y la gente miedosa en la casa ("Sorpresa"); hay otro hombre desangrando debido a la traición de una mujer ("Encuentro"). Se desarrolla el tema de luchas en el Romancero gitano. Se murieron Antonio ("Muerte de Antoñito el Camborio")⁸ y Juan Antonio el de Montilla ("Reyerta") por luchas sangrientas y fatales a la manera de Juan y Antonio, los hijos de la pobre Mariquita. El desarrollo más completo viene en Bodas cuando se mataron Leonardo y el Novio. Hay un hilo directo entre el hombre tracionado por una mujer en "Encuentro" y el Novio en Bodas. (Véanse la esquema, p. 146.)

En "Sorpresa" hay la evocación de "Madre" y un hombre muerto en la calle. En "Reyerta":

En la copa de un olivo
 lloran dos viejas mujeres.⁹

No cabe duda que son madres, y pueden ser las madres de los que luchan. En Bodas la Madre misma había visto a su hijo mayor que "estaba tumbado en mitad de la calle."¹⁰ Después de la muerte de su otro hijo, la Madre no quiere salir de su casa:

Aquí quiero estar. Y tranquila. Ya todos están muertos. A medianoche dormiré, dormiré sin que ya me aterren la escopeta o el cuchillo. Otras madres se asomarán a las ventanas, azotadas por la lluvia, para ver el rostro de sus hijos. Yo, no.¹¹

Asimismo la Mariquita: " ... los mortajé, los lloré y vivo tranquila ..."¹²

Después de haber podido ver los efectos de algunas fuentes de la tragedia folklórica de García Lorca, vale la pena seguir estudiando la relación entre Cante jondo y Bodas de sangre. Por la primera ojeada parece que haya dos mundos distintos: el de los gitanos de Granada en el Cante jondo y el Romancero gitano, y el de los campesinos del Sur de España en Bodas de sangre. Sin embargo, la esencia de su gitanismo es, como ya sabemos, "un re-tablo andaluz de todo el andalucismo"¹³ visto por los ojos de Federico. El poeta nos avisa que el personaje real de su mundo gitano "es la pena que se filtra."¹⁴ Y ¿no es la pena el personaje principal de las Bodas de sangre? Es que García Lorca seguía creando lo regional con dirección universal.

Se puede considerar el Poema de la siguiiriya gitana como una obertura de Bodas. Es una obertura que consiste en los melodías (temas principales) que vienen en Bodas: la tristeza del pasado y el amor difícil del presente con el enlace y el desenlace de la muerte. Para demostrarlo, voy a hacer una comparación, citando extensivamente versos de las dos obras. Estamos en el campo de olivos ("Paisaje") y de las viñas (Bodas). Por "La guitarra" sabemos de la flecha sin blanco (amor imposible) y la tarde sin mañana (aviso anticipado de la tragedia). Sabemos de la

Arena del Sur caliente
que pide camelias blancas.¹⁵

La tierra de Andalucía evoca pasiones tan grandes que termina en la muerte por la violencia. En Bodas Leonardo dice que él no tiene la culpa: "que la culpa es de la tierra".¹⁶ En Bodas la Madre habla de su sueño que "lleve camelias de escarcha sobre el camposanto ... lecho de tierra, camá que los cobija y que los mece por el cielo."¹⁷

"El grito" nos da recuerdo de la tristeza del pasado, porque el grito de la siguiiriya gitana es "la patética evocación del amor bajo otras lunas y otros vientos."¹⁸ En Bodas la Madre lamenta: "Cien años yo viviera no hablaría de otra cosa. Primero, tu padre, ... y yo lo disfruté tres años escasos."¹⁹

Viene "El silencio":

Oye, hijo mío, el silencio.
Es un silencio ondulado,
un silencio,
donde resbalan valles y ecos
y que inclina las frentes
hacia el suelo.²⁰

Este silencio tan dinámico representa la tristeza tan pesada que inclina las frentes hacia el suelo: un signo de la desesperación. En Bodas la Madre habla de la desesperación que la "pica en los ojos y hasta en las puntas del pelo."²¹

En "El paso de la siguiiriya" aparece una muchacha morena que tiene el corazón de plata y un puñal en la diestra.²²

Aunque la voz argentina de la muchacha morena que viene nos agrade, la agudez del dolor vivo que ella lleva nos entristecería. Asimismo siente la Madre al hablar de la Novia: "yo sé que la muchacha es buena. ... y siento, sin embargo, cuando la nombro, como si me dieran una pedrada en la frente."²³ La Madre recuerda algo que a veces los hombres olvidan. ¿Qué puede ser? Es que "un beso o una mirada hacen el terrible oficio de puñal!"²⁴

En "Después de pasar" pasaríamos a la hora cuando hubiera podido suceder la tragedia.

Los niños miran
un punto lejano.²⁵

¿Está montado a caballo el hijo, o sea el Novio, con el jinete de la Muerte a la manera del Amargo? Hay que recordar las palabras del Jinete en el Diálogo del Amargo. El Jinete no va a esperar.

Ahora no te negarás a montar conmigo. ... ¡Vamos, sube! Sube de prisa. Es necesario llegar antes de que amanezca ... Y toma este cuchillo. ¡Te lo regalo!²⁶

Y grita Amargo ¡Ay yayayay! Otra vez, los niños miran un punto lejano. El Jinete con su nuevo compañero hubiera pasado hace poco. En Bodas la Madre lamenta: "Mi hijo es ya una vez oscura detrás de los montes."²⁷

En "Después de pasar":

Los candiles se apagan.
Unas muchachas ciegas
preguntan a la luna,²⁸

Deberían preguntar: "¿por qué? Luna." En Bodas la Luna no hace caso de la suplicaciones de los leñadores:

Leñador 3o.

¡Ay luna mala!
Deja para el amor la oscura rama.

Leñador 1o.

¡Ay triste luna!
¡Deja para el amor la rama oscura!²⁹

Pero la Luna no va a permitir que la Novia y Leonardo se escapen, y "deja un cuchillo abandonado en el aire, que siendo acecho de plomo quiere ser dolor de sangre."³⁰

En "Después de pasar":

y por el aire ascienden
espirales de llanto.³¹

En Bodas la Madre manda:

¿Te quieres callar? No quiero llantos en esta casa.
Vuestras lágrimas son lágrimas de los ojos nada más,
y las mías vendrán cuando yo esté sola, [después de
apagarse los candiles] de las plantas de los pies, de
mis raíces, y serán más ardientes que la sangre.³²

Los versos finales de la obertura vienen en "Y después":

El corazón,
fuente del deseo,
se desvanece.

(Solo queda
el desierto.)

La ilusión de la aurora
y los besos,
se desvanecen.

Solo queda
el desierto.
Un ondulado
desierto.³³

En Bodas lamenta la Madre:

Hemos de pasar días terribles. No quiero ver a nadie.
La tierra y yo. Mi llanto y yo. ... ¡Ay! ¡Ay! ...

... ¡Tan pobre! Una mujer que no tiene un hijo
siquiera que poderse llevar a los labios.³⁴

¿Qué queda? Solo queda el desierto, o sea la tierra dolorosa,
donde se sigue evocando patéticamente el amor bajo otras lunas y
otros vientos.

Si el Poema de la siguiriya gitana es una obertura de Bodas de sangre, se puede considerar el cante que sigue, Poema de la soleá, como un esbozo dramático del tercer acto de la misma obra. Antes de discutirla, hay que darse cuenta de que la Soleá, cante que pertenece al Poema del cante jondo, publicado en 1931, es un poema que ha pasado al estado superior, y a la vez es el concretar de ideas que forman un esbozo dramático del tercer acto de Bodas de sangre, representado en 1933. Por lo visto, hay muchas revisiones del Cante jondo por García Lorca. No hay solamente la revisión de algunos poemas con respecto a sus versos, sino también (y esto es lo que importa más) la revisión del arreglo de los poemas del Cante jondo.

Los poemas de la Soleá "se publicó primeramente con el título de Plano de la Soleá en Antonia Mercé (New York, Instituto de las España, 1930)".³⁵ Pues bien, se puede ver una revisión bien avenida por comparar Plano de la Soleá de Antonia Mercé (1930) con Poema de la soleá de Poema del cante jondo (1931). Hay el añadir y el quitarse de ciertos poemas:

Plano de la Soleá

Tierra quieta

Pueblo de la Soleá

- - -

Calle

- - -

La Soleá

Adivinanza de la guitarra / (Se
Candil / quitan para formar
Crótalo / parte de Seis caprichos.)
Madrugada

Poema de la soleá

Tierra seca

Pueblo

Puñal

Encrucijada

¡Ay!

Sorpresa

La soleá

Cueva

Encuentro

- - -

- - -

- - -

Alba

Es decir; entre 1930 y 1931 se convirtió la Soleá en un cante más superior y a la vez nos presenta con un esbozo dramático del tercer acto de la tragedia folklórica que viene en 1933. Es un cante más superior porque: hay más unidad y integridad por tener una historieta más completa de la tragedia; hay más orden por añadir "Puñal" y "¡Ay!", los que intensifican la nota dramática antes de llegue la mujer que representa el cante mismo (la Soleá enlutada y pensativa con esperanzas vanas); hay más integridad por quitarse "Crótalo" que pudiera paliar la nota dramática del cante. Hay que fijarse en que "Crótalo" pertenece a Seis caprichos en Cante jondo.

Ahora, vamos a ver si el Poema de la soleá del Cante jondo es además un esbozo dramático del tercer acto de Bodas de sangre. El primer poemita nos presenta la localidad de Bodas: "Tierra seca". Es lo contrario de la tierra donde vivía la madre de la Novia. Es la tierra "de las hondas cisternas" y "de la muerte sin ojos",³⁶ porque no cae suficientemente la lluvia, la que nos trae las gotas, o sea los ojos:

Y son las gotas: ojos de infinito que miran
al infinito blanco que les sirvió de madre.³⁷

Por la falta de la lluvia es una tierra de tanto calor que consumió a la madre de la Novia. Es una tierra de flechas, pero aquí las flechas de Amor "son de llanto".³⁸ Por esta tierra sopla el viento y la brisa. El viento lorquiano es a veces una encarnación de la pasión humana. Hay viento en el olivar, en la sierra, y por los caminos; hay viento en casi todas las partes excepto las alamedas. Hay brisa en las alamedas. Es que según la flora lorquiana los álamos representan el árbol de conocimiento, porque ellos crecen a las orillas de los ríos de donde beben el agua. Y el agua:

Elle lleva secretos
de las bocas humanas,
pues todos la besamos
y la sed nos apaga.³⁹

Y la brisa es "como un bálsamo blanco".⁴⁰ Es decir, en esta

tierra seca, o en cualquier tierra, hay lo inmoral y lo moral: lo inmoral se representa por el viento que es la pasión sin freno; lo moral se representa por la brisa en las alamedas que es la pasión dominada por la facultad intelectual que emplea el conocimiento. En fin, estamos en la tierra seca, la tierra de bodas de sangre. Estamos en la tierra en donde ama, lucha, grita, sufre y muere el pueblo, porque en la poesía lorquiana:

... Y el hombre miserable
es un ángel caído.
La tierra es el probable
Paraíso perdido.⁴¹

En "Pueblo" hay un calvario sobre el monte pelado. ¿No hay aquí un presagio de que alguien va a morir por traición, desangrándose para redimir algo que se ha perdido? Y pasan hombres embozados por las callejas en dirección de la Muerte. ¿Por qué? Porque sopla el torbellino de la pasión humana. De modo que hay

en las torres
veletas girando.
Eternamente
girando.⁴²

Se pueden considerar las torres lorquianas como la torre de Babel, Puerta de Dios, porque este nombre se da a toda confusión, y con respecto a su fe y el otro mundo Federico vivía en la incertidumbre.⁴³ En "La veleta yacente" (Libro de poemas) nuestro poeta dirige sus palabras a la veleta caída que hunde bajo el légamo:

Y ojalá pudiera darte
por compañero
este corazón mío
¡tan incierto!⁴⁴

Hay que notar que las veletas granadinas, además de tener la forma de la cruz, símbolo de la Cristianidad, que es lo moral para Federico, tienen la forma de un corazón, símbolo de la humanidad que busca el camino justo. Las veletas que giran en las torres indican la falta de orientación hacia lo moral debido al viento, o sea a las pasiones.⁴⁵

En "Pueblo" lamenta el poeta:

¡Oh pueblo perdido,
en la Andalucía del llanto!⁴⁶

En Bodas sopla el torbellino de la pasión humana, Hay un hombre dominado por su pasión, Leonardo, que huye con la mujer traidora, la Novia. Hay un hombre, el Novio, que los busca para redimir su honra, cueste lo que cueste. Hay una mujer, la Madre, que sufre el dolor más agudo debido a la violencia del pasado. Había la madre de la Novia, consumida por el calor de la tierra seca. Habrá una nueva viuda, la buena Mujer de Leonardo, que tendrá que encerrarse en la tumba de su casa. He aquí el pueblo perdido.

En "Puñal" sucede la lucha sangrienta y fatal. El poeta nos describe el poder horrible del puñal que penetra en el corazón y

como un rayo de sol,
incendia las terribles
hondonadas.⁴⁷

Asimismo la Madre lamenta a las vecinas que el cuchillo penetra fino

por las carnes asombradas
y que se para en el sitio
donde tiembla enmarañada
la oscura raíz del grito.⁴⁸

Los dos estribillos de "Puñal":

No.
No me lo claves.
No.⁴⁹

son un presagio de los "dos largos gritos desgarrados"⁵⁰ de Leonardo y del Novio al encontrarse en las garras de la Muerte. El poeta no menciona la lucha. En efecto, en las impresiones de la Soleá oímos el grito de los hombres heridos fatalmente, pero no los venos. Asimismo en Bodas de sangre, asimismo en la tragedia clásica, no vemos la violencia, sino la oímos.

En "Encrucijada" y "Soryresa" hay una impresión descriptiva de la calle después de haber sucedido la tragedia con toda la tensión dramática que lleva la muerte violenta. El poeta lamenta:

Por todas partes
yo

veo el puñal
en el corazón.⁵¹

De esa manera sabemos del fin trágico debido a la lucha perpetua entre el Amor y la Muerte. Asimismo en Bodas la Mendiga (la personificación de la Muerte) da a las Muchachas una descripción de la nueva tragedia que ha ocurrido en el arroyo.

En "Ay!":

El grito deja en el viento
una sombra de ciprés.⁵²

siendo ésta una sombra de la melancolía.⁵³ Otra vez, vamos a recordar lo que lamenta la Madre en Bodas: "Mi hijo es ya una voz oscura detrás de los montes."⁵⁴ En "¡Ay!" el estribillo es una súplica para que le dejemos al poeta solo con sus lágrimas:

(Dejadme en este campo
llorando.)

.....

(ya os he dicho que me dejéis
en este campo
llorando.)⁵⁵

Otra vez, vamos a recordar las palabras de la Madre en Bodas con respecto a sus lágrimas: "las mías vendrán cuando yo esté sola, ..."⁵⁶

En "Sorpresa" la exclamación "Madre" nos da recuerdo que el muerto, por lo visto desconocido, es el hijo de una pobre madre, la persona que pueda sufrir la pena más aguda y más honda. Otra vez, vamos a recordar el lamento de la Madre en Bodas:

Hemos de pasar días terrible. No quiero ver a nadie.
La tierra y yo. Mi llanto y yo. Y estas cuatro paredes.
¡Ay! ¡Ay!

... ¡Tan pobre! Una mujer que no tiene un hijo si-
quiera que poderse llevar a los labios.⁵⁷

La familia de esta Madre es una "casta de muertos en mitad de la calle."⁵⁸ De veras, Bodas de sangre es un drama de la madre venci-
da. Y en "Sorpresa" el muerto se quedó en la calle:

Era madrugada. Nadie
pudo asomarse a sus ojos
abiertos al duro aire.

Que muerto se quedó en la calle
que con un puñal en el pecho
y que no lo conocía nadie.⁵⁹

He aquí la influencia de la historia de Mariquita: "... y me los mataron ... a traición, sin que nadie se atreviera a decir quién fué, ni yo misma".⁶⁰ Si la historia de Mariquita es la fuente de la casta de muertos en mitad de la calle, Federico añade más fuerza dramática, porque la Madre en Bodas en cualquiera ocasión que sea denuncia a esa gente que "mata pronto y bien".⁶¹ De modo que se nos da un presagio de lo que vendrá en Bodas cuando supo la Madre que el apellido de Leonardo es Félix:

Pero oigo eso de Félix y es lo mismo. (Entres dientes.)
Félix que llenármeme de cieno la boca (Escupe.), y
tengo que escupir, tengo que escupir por no matar.⁶²

Viene "La soleá". He aquí la buena Mujer de Leonardo.

Como la Soleá, la Mujer

piensa que el mundo es chiquito
y el corazón es inmenso.⁶³

Es buena e ingenua. En el cuadro segundo, acto primero, ella dice a Leonardo:

¿Qué te pasa? ¿Qué idea te bulle por dentro de la
cabeza? No me dejes así, sin saber nada ...⁶⁴

No sospecha nada hasta el fin del cuadro primero del acto segundo. Ahora, ella dice a su esposo:

No sé lo que pasa. Pero pienso y no quiero pensar.
Una cosa sé. Yo ya estoy despachada.⁶⁵

Sospecha lo que ha pasado, repite versos de la canción que canta la gente que está fuera de la casa de la Novia. La Mujer de Leonardo dice, llorando:

¡Acuérdate que sales
como una estrella!

Así salí yo de mi casa también. Que me cabía todo el
campo en la boca.⁶⁶

Es decir, ella esperaba la integridad y honradez en las acciones de su marido. Y por fin, se da cuenta de que el amor de Leonardo no fué fiel ni constante, que todo fué una ilusión.

(Más tarde vamos a tratar más extensamente de la relación entre

la Soleá y la Mujer de Leonardo, porque el poemita "La soleá" es una impresión muy acertada de la Mujer.)

Antes de discutir los poemitas de la Soleá que quedan, hay recordar que este poema no es un esbozo dramático del tercer acto de Bodas de sangre en el sentido de que Federico había escrito un esbozo formal. Su hermano, Francisco, nos lo dice:

I do not know how many times he told me about the play. Then he would forget it; later it would appear transformed (he never wrote down a play's outline) until, fully conceived at last in his fantasy, he wrote it. If I remember correctly, Blood Wedding only took a week to write; but in maturing it took years.⁶⁷

Pues bien, yo creo que la diferencia entre Plano de la Soleá y Poema de la soleá es evidencia del desarrollo de sus sentimientos y sus ideas, los que tienen su raíz hace años durante la niñez y la juventud. (Véanse la esquema, p. 147) De modo que no se debería un esbozo exacto del tercer acto de Bodas en la Soleá del Cante jondo. Hay solos sentimientos y ideas que iban concretándose.

En el poemita "Cueva":

El gitano evoca
países remotos.

(Torres altas y hombres
misteriosos.)⁶⁸

Estos versos y varios otros versos orientan el Poema del cante jondo hacia lo gitanesco. Sin embargo, ya sabemos lo que dice García Lorca con respecto al Romancero gitano (y se puede aplicar estas palabras al Cante jondo, el corolario del Romancero gitano): "El libro es el poema de Andalucía; y lo llamo gitano porque es lo más aristocrático y representativo de Andalucía."⁶⁹

En otra ocasión dice:

El Romancero gitano no es gitano más que en algún trozo al principio. En su esencia es un retablo andaluz de todo el andalucismo. Al menos como yo lo veo. Es un canto andaluz en el que los gitanos sirven de estribillo. Reúne todos los elementos poéticos locales ...⁷⁰

Es decir, en las dos obras, Cante jondo y Romancero gitano, Federico iba desarrollando la forma, o sea el format de su

teatro folklórico que venía. Pues bien, en los poemas "Cueva", "Encuentro" y "Alba", vamos a considerar las ideas que se llevan los poemitas aun si el suceso contado no va a sucedir en Bodas de sangre.

La tristeza de la "Cueva" nos presenta el personaje principal de Bodas: la pena. El azul de esperanza e inocencia se ha mezclado con el rojo de amor y pasión; esto acabó en el cárdeno de dolor y sufrimiento:

(Lo cárdeno
sobre lo rojo.)⁷¹

La boca emite los sollozos. La madre de la Novia hubiera evocado su país remoto a la manera del gitano de la cueva. Y ahora, la Novia misma pueda evocar patéticamente el amor perdido bajo la Luna y el Viento. La luz dorada del candil acentúa la blancura de la cueva encalada, dando énfasis a la palidez de la Novia que llora, creyéndose honrada, "honrada como una niña recién nacida."⁷²

(lo blanco
sobre lo rojo.)⁷³

El breve monólogo de "Encuentro" hubiera podido dirigir a la Novia por el Novio durante su agonía. Hay el hombre traicionado por una mujer:

En las manos
tengo los agujeros
de los clavos.
No ves cómo me estoy
desangrando?⁷⁴

Hay un hombre muerto (en la calle) y el que habla está muriendo. Las palabras de la Madre de Bodas podrían describir lo que ha sucedido: "se mataron los dos hombres del amor. Con un cuchillo".⁷⁵ El hombre herido fatalmente desea desechar cualquier sospecha de culpabilidad por su parte.⁷⁶ Dice el hombre herido:

Ni tú ni yo estamos
en disposición
de encontrarnos.
Tú ... por lo que ya sabes.
¡Yo la he querido tanto!⁷⁷

Asimismo el Novio quisiera desechar cualquier sospecha de se culpabilidad por no haber sido un hermoso jinete como Leonardo ni un monte como su abuelo, el que "dejó a un hijo en cada esquina."⁷⁸

El hombre que se desangra le avisa a la mujer:

No mires nunca atrás,
vete despacio
y reza como yo
a San Cayetano,⁷⁹

El consejo es para las mujeres lorquianas que sufren la pena negra (la inmoralidad): la Petenera, la perdición de los hombres; Soledad Montoya que corre su casa como una loca; la Casada infiel que dijo que era mozuela; la Novia que era una mujer quemada. La última parte de su consejo es para las que tienen la culpa de haber causado la muerte de alguien. (San Cayetano es uno de los fundadores de la orden de los teatinos que "se dedicaban especialmente a ayudar a bien morir a los ajusticiados.")⁸⁰ Por eso, es evidente que el hombre, aunque le perdona a la mujer, cree que ella tiene la culpa. Por haber matado al otro hombre, el hombre que se desangra se hizo asesino, y la pena de muerte ya se ha aplicado por el puñal de su víctima: "y reza como yo [un asesino] a San Cayetano". Es decir; él cree que ella tiene la culpa, aun si ella se evita el castigo. En Bodas de sangre, por supuesto, el Novio cree que la Novia tiene la culpa. Por las preguntas de Leonardo sabemos que él, también, cree que ella tiene la culpa:

... ¿Quién bajó
primero las escaleras?

... ¿Quién le puso
al caballo bridas nuevas?

... ¿Y qué manos
me calzaron las espuelas?⁸¹

Se defiende la Novia, diciendo que eran las manos de ella que son suyas. Leonardo sigue desechando la culpabilidad;

Que yo no tengo la culpa,
que la culpa es de la tierra
y de ese olor que te sale

de los pechos y las trenzas.

[Contradice la Novia]

¡Ay qué sinrazón!⁸²

¿Tiene ella la culpa?

Es interesante notar lo que dijo Federico durante una conferencia con respecto al Romancero gitano. El poeta renuncia a leer "La casada infiel", porque según él es artificial. Dijo: "En cambio leeré 'La pena de Soledad Montoya', que considero lo más representativo de la obra."⁸³ Esto puede ser una clave de los sentimientos del poeta. Federico se da cuenta de la fuerza poderosa de la sangre. Si el hombre (la humanidad) es un ángel caído; ha caído en el pasado y caerá en el futuro. A pesar de eso, hay que resistir lo más posible. No debería someterse tan dócilmente al torbellino de la pasión humana como (por lo visto) la Casada infiel. En el caso de Soledad Montoya y la Novia existe la resistencia. Soledad le manda al poeta: "No me recuerdes el mar".⁸⁴ Es decir, la pasión. En Bodas la Novia resiste hasta que no pueda más:

¡Huye!

Es justo que yo aquí muera
con los pies dentro del agua,
espinas en la cabeza.
Y que me lloren las hojas,
mujer perdida y doncella.⁸⁵

Por fin, después de haber vacilado por la última vez, la Novia cede: "¡Los dos juntos!"⁸⁶ Hasta la muerte. Otra vez cae una de la raza de los ángeles ya caídos. Sin embargo, ella ha luchado a más no poder.⁸⁷ Pues bien, ¿que tiene que ver todo esto con el poemita "Encuentro"? Es que en este poemita, se ve el tratar del problema de la culpa y el castigo: un tema que se va a desarrollar más completamente en Bodas de sangre.

En "Alba" están las muchachas de Andalucía que lloran a la tierna soleá enlutada de manera que las vecinas lloran a la pobre Madre enlutada.

Vamos a repasar brevemente la relación de cada poemita con

Bodas de sangre: "Tierra seca", la localidad; "Pueblo", protagonistas que se buscan mientras que la Muerte los busca; "Puñal", precursor del cuchillo fatal; "Encrucijada" y "Sorpresa", descripción de la escena después de la tragedia; "¡Ay!", el deseo de estar solo para llorar; "La soleá", la Mujer de Leonardo; "Cueva"; la impresión de la lamenta probable de la Novia en su cueva; "Encuentro", un monólogo de los sentimientos posibles del Novio, los que hubieran podido dirigir a la Novia durante la agonía del Novio; "Alba", lamento de las vecinas por la Madre enlutada.

Es evidente que hay más que un mero "nexo"⁸⁸ entre el Poema del cante jondo y el teatro lorquiano. Se puede considerar la obra como un paso importante hacia el teatro de Federico García Lorca, y sobre todo, hacia Bodas de sangre.

LOS DISEÑOS DE CANTE JONDO QUE SE HACEN PERSONAJES DE BODAS DE SANGRE

VIEJAS HISTORIAS DE LOS
CAPULETOS Y MONTESCOS
DE LA VEGA

LA HISTORIA DE "MARIQUITA"
JUAN Y ANTONIO, HIJOS
MATADOS EN LA TABERNA O
EN EL OLIVAR A TRAICIÓN
COMO MATARON AL PADRE.

POEMA DEL CANTE JONDO
(1921-1931)

ROMANCERO GITANO
(1928)

BODAS DE SANGRE
(1933)

HOMBRES LORQUIANOS

DIÁLOGO DEL AMARGO JINETE QUE DA CARRERAS
A SU CABALLO

JOVEN SENCILLO Y INGENUO

POEMA DE LA SOLEÁ

"PUEBLO" "HOMBRES EMBOZADOS"
"SORPRESA" HOMBRE MUERTO EN LA CALLE
"ENCUENTRO" HOMBRE TRAICIONADO POR UNA MUJER

LUCHA

SANGRIENTA
Y FATAL

ANTOÑITO EL CAMBORIO

REYERTA (1926)

JUAN ANTONIO EL DE
MONTILLA

LUCHA

SANGRIENTA
Y FATAL

LEONARDO

EL NOVIO

LA MADRE LORQUIANA

"SORPRESA" EVOCACIÓN DE LA MADRE
("CANCIÓN DE LA MADRE DEL AMARGO")

DOS VIEJAS LLORANDO

LA MADRE

HOMBRE MUERTO EN LA CALLE

MATARON AL PADRE Y AL HIJO
"MUERTOS EN MITAD DE LA
CALLE."

MUJERES LORQUIANAS

"ENCUENTRO" MUJER INFIEL

LA CASADA INFIEL

GRÁFICO DE LA PETENERA

PENA NEGRA

LA NOVIA

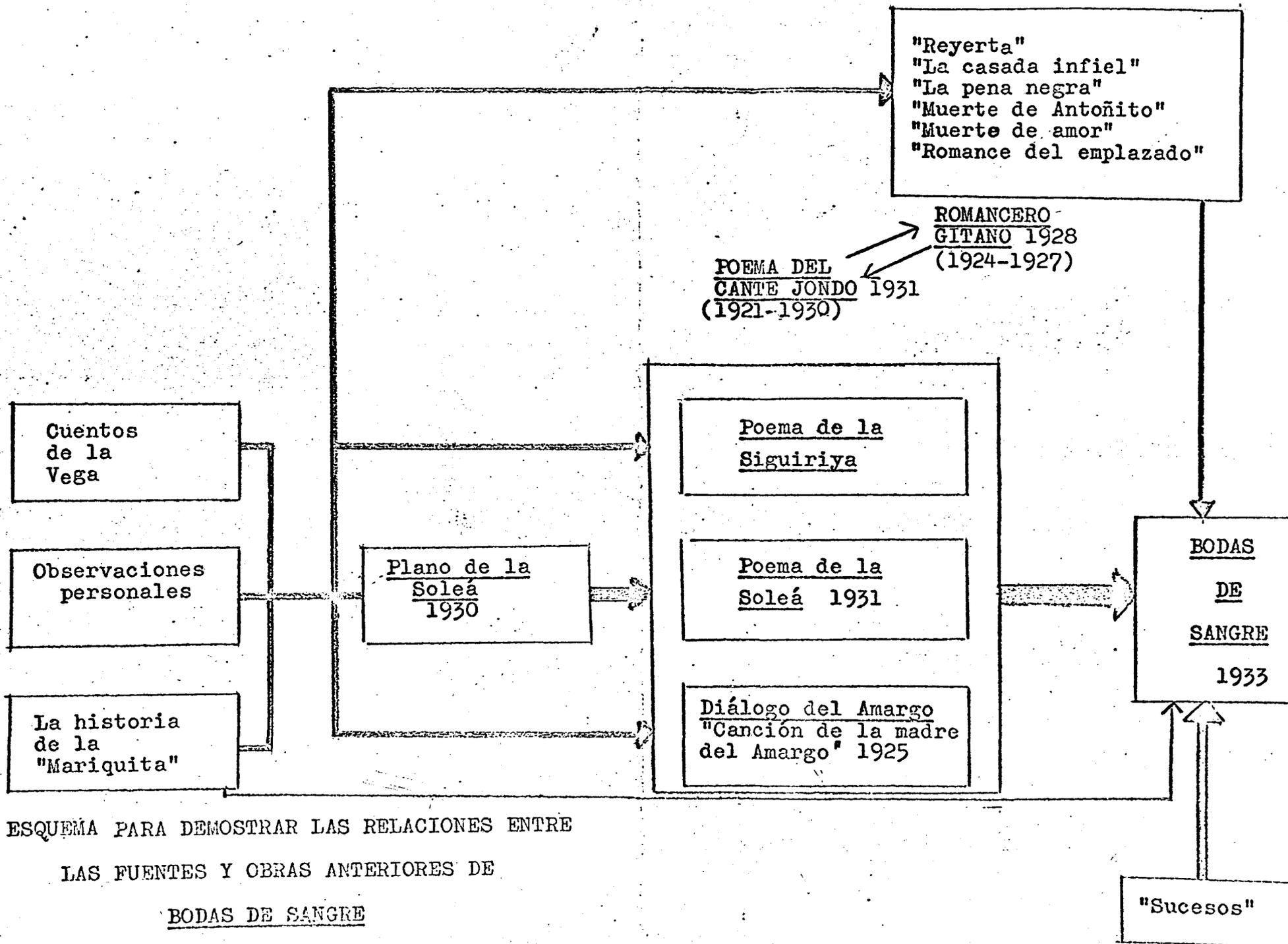
"MUERTE DE LA PETENERA"

SOLEDAD MONTOYA

POEMA DE LA SOLEÁ

"LA SOLEÁ"

LA MUJER DE LEONARDO



CAPÍTULO VIII

1. Arturo del Hoyo (recopiador), Federico García Lorca; Obras completas (5a. edición aumentada; Madrid: Aguilar, 1963), p. 1267.
2. Clemente Cimorra, El cante jondo; Origen y realidad folklórica (Buenos Aires: Editorial Schapire, 1943), p. 193.
3. Alfredo de la Guardia, García Lorca; Persona y creación (3a. edición; Buenos Aires: Editorial Schapire, 1952), p. 312.
4. Three Tragedies of Federico García Lorca, traductores James Graham-Luján y Richard L. O'Connell (Nueva York: New Directions Paperbook, 1955), p. 19. Es interesante notar que el suceso tuvo lugar en Almería. Hay que recordar la historia supuesta de la petenera; tuvo su origen en Paterna, un pueblo de Almería. Y la Petenera en la mitología lorquiana representa la mujer mala.
5. José Mora Guarnido, Federico García Lorca y su mundo (Buenos Aires: Editorial Losada, 1958), pp. 27-28.
6. *Ibid.*, p. 30. Vamos a considerar estas conversaciones reconstruidas. Mora Guarnido rehizo diálogos entre él y García Lorca. Además, él rehizo diálogos entre García Lorca y otra gente, aun cuando ocurrió el suceso y la conversación pertinente antes de que conociera a García Lorca (como esta historia de Mariquita). Los reconstruyó así en mi opinión para hacer su libro más íntimo y personal. Por lo que a mí toca, tuvo éxito. No estoy de acuerdo con la crítica del libro en Years' Work in Modern Language Studies, Modern Humanities Research Association, Cambridge, XXI, 1959, 189: "J. Mora Guarnido...makes a long book out of distant memories of García Lorca's early life, and only occasionally is the focus sharp and the subject interesting." El autor admitió en el prefacio de su libro que "las páginas que siguen tratan de reconstruir, sin más documento que el recuerdo, aquella etapa de fraternal amistad" (p. 10). Sin embargo, Mora Guarnido nos cuenta bastante detalles de la niñez y la juventud de García Lorca para que se pueda conocer mejor al poeta y entender mejor su obra. Mora Guarnido debió ser un amigo de corazón del poeta, para que García Lorca le dijiera las cosas recontadas en su libro.
7. Según otra conversación reconstruida por Mora Guarnido (p. 28), es evidente que la madre abuela, a quien pregunta el poeta joven por el santo de España en "Santigago; (balada ingenua)", representa a la anciana, Mariquita. Obras completas, pp. 204-208. Libro de poemas.

8. Con respecto al desarrollo de Antoñito el Camborio, Carlos Morla Lynch nos da estos informes: "Un amigo de Federico me refiere que Antoñito era un gitano de Chauchina, ... en las cercanías de Fuentevaqueros, ... Vivía el cañí del mercado de caballos y tenía fama en la comarca de ser tan buen jinete como borracho consumado. Se le veía pasar, a la hora en que la tarde huye, montado en su jaca. ... Y una mañana se le encontró in vida, tendido en el camino. Se dijo que esa noche el Camborio habría seguramente bebida más de la cuenta y que luego, desazonado por su montura, le habría herido de muerte la navaja que siempre llevaba en la cintura. Queremos creer que así haya sido. Federico ... conservó ese recuerdo ... con rasgos quijotescos, que impresionara sus años juveniles". En España con Federico García Lorca (Madrid: Aguilar, 1957), pp. 23-24. Sin embargo, también hay que tener en cuenta la historia de Maraquita, porque un personaje lorquiano puede ser un conjunto de personas reales e irreales. Por ejemplo, Doña Rosita puede ser un conjunto de Amparo Medina de "Amparo," de la andaluza desconocida de "Elegía" (con las letras iniciales de M y P según Mora Guarnido, p. 168), y de la Mecanógrafa de Así que pasen cinco años.
9. Obras completas, p. 429. Romancero gitano.
10. Ibid., p. 1229. Bodas de sangre.
11. Ibid., p. 1267.
12. Mora Guarnido, p. 30.
13. Obras completas, p. 1700. "Estampa de García Lorca." Publicada en La Gaceta Literaria, Madrid, 15 de enero de 1931, por Gil Benumeya. Según José Antonio Balbontín: "Federico has seen the god of passionate love in his country, among his own people; not only among the gypsies of Albaicín, who are perhaps too poor to be able to indulge in such a vital passion, but among the peasants, comparatively well off, in his strip of Andalusia." Three Spanish Poets (Londres: A. Redman, 1961), p. 96.
14. Obras completas, p. 1805. "En el Ateneo; El poeta García Lorca y su 'Romancero gitano.'" Publicada en El Pueblo Vasco, San Sebastián, 8 de marzo de 1936.
15. Obras completas, p. 297.
16. Ibid., p. 1258. "And he has seen that this boundless love, this unruly sea, always crashes on the rocks of adversity, and sometimes meets with a premature death and on other

occasions ends in violent crimes. And it is in this that Federico sees the tragedy of life; in this perpetual catastrophe of boundless love, of sublime love, of love which is almost divine." Balbontín, pp. 96-97.

17. Obras completas, pp. 1267-68.
18. Ibid., p. 1825. El canto primitivo andaluz. Publicado en el Noticiario Granadino en febrero de 1922.
19. Ibid., p. 1173.
20. Ibid., p. 299.
21. Ibid., p. 1173.
22. Ibid., p. 299.
23. Ibid., p. 1175.
24. Ibid., p. 670. "Prólogo," El maleficio de la mariposa.
25. Ibid., p. 300.
26. Ibid., p. 341. Diálogo del Amargo; Campo.
27. Ibid., p. 1267.
28. Ibid., p. 300.
29. Ibid., pp. 1248-49.
30. Ibid., p. 1249.
31. Ibid., p. 300.
32. Ibid., p. 1267.
33. Ibid., pp. 300-301.
34. Ibid., p. 1268.
35. Ibid., p. 1968. "Notas al texto."
36. Ibid., p. 301.
37. Ibid., p. 197. "Lluvia," Libro de poemas. Otra vez, este primer libro de poesía nos ayuda entender poesías posteriores.

38. Ibid., p. 185. "Canción menor," Libro de poemas.
39. Ibid., p. 194. "Mañana," Libro de poemas.
40. Ibid., p. 625. "Tres historietas del viento," Poemas sueltos.
41. Ibid., p. 277. "Mar," Libro de poemas.
42. Ibid., p. 302.
43. En 1929 Federico dijo a Carlos Morla Lynch: "Quisiera creer en la inmortalidad de nuestro espíritu consciente a través de las etapas sucesivas de la eternidad. ... Y no logro. La duda impera fatal e indomable." Morla Lynch, pp. 39-40. Por lo visto, antes de haber muerto, él pudo tener la seguridad de que hay el otro mundo. Durante una entrevista en 1936 Federico contestó al interlocutor así: "¿Por qué me preguntas esas cosas? Tú lo que quieres es que nos encontremos en el otro mundo y sigamos nuestra conversación. ... no temas; ten la seguridad que nos encontraremos." Obras completas, p. 1815. "Diálogos con un caricaturista salvaje." Publicados en El Sol, Madrid, 10 de junio de 1936.
44. Obras completas, p. 231. "La veleta yacente," Libro de poemas.
45. Federico menciona las veletas en "Albaicín": "Por encima del caserío se levantan las notas funerales de los cipreses. ... Junto a ellos están los corazones y las cruces de las veletas, que giran pausadamente frente a la majestad espléndida de la vega." Obras completas, p. 1568. Impresiones y paisajes. Ahora, podemos entender los versos siguientes de la "Veleta yacente": "No podías latir/ porque eras de hierro.../Mas poseíste la forma:/¡conténtate con eso!" Ibid., p. 230. Libro de poemas.
46. Obras completas, p. 302.
47. Ibid.
48. Ibid., p. 1272.
49. Ibid., p. 302.
50. Ibid., p. 1261.
51. Ibid., p. 303. "Encrucijada," Poema de la soleá.
52. Ibid., "¡Ay!"

53. Se halla esta relación en "Invocación al laurel": "Aprendí secretos de melancolía, / dichos por cipreses, ortigas y yedras;" Ibid., p. 281. Libro de poemas.
54. Ibid., p. 1267.
55. Ibid., pp. 303-304.
56. Ibid., p. 1267.
57. Ibid., p. 1268.
58. Ibid., p. 1247.
59. Ibid., p. 304.
60. Mora Guarnido, p. 30.
61. Obras completas, p. 1244.
62. Ibid., p. 1182.
63. Ibid., p. 304. "La soleá."
64. Ibid., p. 1192.
65. Ibid., p. 1224.
66. Ibid.
67. Three Tragedies of Federico García Lorca, p. 20. Federico mismo dijo: "En escribir tardo mucho. Me paso tres y cuatro años pensando una obra de teatro y luego la escribo en quince días. ... Cinco años tardé en hacer Bodas de sangre". Obras completas, p. 1777. "Federico García Lorca y el teatro de hoy." Publicada en Escena, Madrid, mayo de 1935, por Nicolás González-Deleito.
68. Obras completas, p. 305.
69. Ibid., p. 1805. "En el Ateneo; El poeta García Lorca y su 'Romancero gitano.'"
70. Ibid., p. 1700. "Estampa de García Lorca."
71. Ibid., p. 305.
72. Ibid., p. 1270.
73. Ibid., p. 305.

74. Ibid., p. 306.
75. Ibid., p. 1272.
76. "Al llegar al último verso de la cita esperamos que se aclare un poco la causa de la ruptura de relaciones con la mujer, siguiendo la misma norma sintáctica. En cambio, vemos que el hombre prefiere una expresión diferente, evocativa, para desechar cualquier sospecha de culpabilidad por su parte." Jaroslaw M. Flys, El lenguaje poético de Federico García Lorca (Madrid: Editorial Gredos, 1955), p. 238.
77. Obras completas, p. 306.
78. Ibid., p. 1174.
79. Ibid., p. 306.
80. Nuevo pequeño Larousse; diccionario enciclopédico, 21a. edición, "Testino," p. 918. Es interesante notar que el día de fiesta de San Cayetano es el 7 de agosto. Agosto es el mes fatal para Amargo; muere el 27 de agosto en la "Canción de la madre del Amargo" y el 25 de agosto en el "Romance del emplazado." Con respecto al poemita "Encuentro" Fernando Vazquez Ocaña nos informa: "Así habla la gente de Córdoba, devota de San Cayetano, cuando el destino aprieta y las cosas no tienen remedio." García Lorca; Vida, cántico y muerte (México, D. F.: Biografías Gaudesa, 1957), p. 140. De modo que se puede relacionar el amor imposible con la ciudad de la muerte en la Andalucía lorquiana.
81. Obras completas, pp. 1256-57.
82. Ibid., p. 1258.
83. Ibid., p. 1806. "En el Ateneo; El poeta García Lorca y su 'Romancero gitano.'"
84. Ibid., p. 437. "Romance de la pena negra," Romancero gitano. En este romance hay la mar y el mar. Primero, el poeta aconseja a la mujer frenética: "Soledad de mis pesares,/caballo que se desboca,/al fin encuentra la mar/y se lo tragan las olas." Ibid., p. 436. La mar es la transgresión de los límites debidos. Contesta Soledad: "No me recuerdes el mar,/que la pena negra, brota/en las tierras de aceituna/bajo el rumor de las hojas." Ibid., p. 437. El mar es lo que ofrece fluctuaciones; el mar de las pasiones. De modo que Soledad manda al poeta que no la recuerde la pasión que ella sufre, porque ella trata de

resistir la tentación de la inmoralidad que brota en la tierra.

85. Obras completas, p. 1260.

86. Ibid., p. 1261.

87. Carlos Morla Lynch nos cuenta algunas palabras de Federico que le parecen un acto de fe del poeta: "Ser bueno: he ahí lo esencial. Voluntad en contra de los malvados y de los fuertes; pero piedad y tolerancia hacia los débiles y pobres de espíritu." Morla Lynch, p. 407. He aquí el fondo de la filosofía de nuestro poeta, y aparece en Bodas de sangre como la moraleja del drama. De modo que podemos perdonar a la Novia como la Madre lo hace: "In reality, the mother forgives the girl because the poet makes her do so. He distorts her slightly to her advantage....One of the aims of poetry is that of sanctifying human creatures, however fragile they appear to be." Balbontín, p. 103.

88. " ... establezcamos nexos entre sus canciones de jinetes, la muerte de Juan Antonio el de Montilla, Antoñito, el Camborio y el Amargo, el fondo del Poema de la soleá y la angustia de la Madre en Bodas de sangre para marcar sólo algunos puntos iterativos". Arturo Berenguer Carisomo, Las máscaras de Federico García Lorca (Buenos Aires: Talleres Ruiz Hnos., 1941), p. 81.

CAPÍTULO IX

TRAJES DE POESÍA

Y

LA CRÍTICA SOCIAL

"Limón y naranja.

¡Ay de la niña,
de la niña blanca!"¹

Hemos visto como los diseños del Cante jondo llegaron a ser personajes de Bodas de sangre. Cada diseño nos llevó un sentimiento o una idea preliminar de los que iban a cobrar carne en el teatro de García Lorca. Es fácil ver la relación entre ciertos diseños poéticos y los respectivos personajes teatrales. Por ejemplo, Amparo es un diseño claro de Doña Rosita y las hijas de Bernarda Alba; todas son mujeres sin amor que esperan en vano. Y en la "Canción de la madre del Amargo" la madre es un diseño acertado de la madre de Bodas. Sin embargo, hay otros diseños que no son tan obvios. Es que nuestro poeta siempre estaba tejiendo los trajes de poesía que llevarían sus personajes, y hay que buscar los hilos que llevan sentimientos propios para el personaje.

Yo he abrazado el teatro porque siento la necesidad de la expresión en la forma dramática. Pero por eso no abandono el cultivo de la poesía pura, aunque esta igual puede estar en la pieza teatral que en el mero poema.²

Por haber sentido la necesidad de expresarse en forma dramática, Federico empleó lo dramático en sus primeras poesías. En el Libro de poemas hay "Los encuentros de un caracol aventurero," que lleva fecha de diciembre de 1918. Este poema es la primera cortadura del traje de poesía que llevará el protagonista de El maleficio de la mariposa en marzo de 1920. Hay hilos de los trajes de poesía para sus personajes teatrales en muchas poesías lorquianas.

Además de estos trajes de poesía, hay poemitas que hubieran podido sugerir a nuestro poeta otros poemitas con rumbo nuevo que a la vez guardan chispas del original. ¡A ver! Por lo visto, "El niño mudo" de Canciones es un juego poético, cuya fuente puede estar en la irrealidad de sueños.³ No obstante, este poemita hubiera podido sugerir a Federico la "Canción del gitano apaleado." El gitano apaleado esté perdiendo su voz; y por la falta de agua ("Agua, agua, agua, agua."⁴), su voz produciría sonidos discordantes. Como el niño mudo, su voz se hubiera podido poner un traje de grillo. Entonces, su voz sería

cautiva del rey de los grillos, o sea el grillero que le rehusa dar "unos sorbitos de agua."⁵

En el Cante jondo hay un diseño que hubiera podido sugerir a Federico un personaje asombroso para su teatro. En "Baile" de Tres ciudades la Carmen de Sevilla, ya grotesca y degenerada, está bailando por las calles, y va soñando con los galanes del pasado. Si el poeta hubiera podido trasladar esta figura grotesca de la poesía del Cante jondo al tablado, habría un personaje que sorprendiera y moviera fuertemente al auditorio. Y Federico lo hizo. En La casas de Bernarda Alba, único drama lorquiano que no tiene poesía (excepto la breve canción de los segadores), hace acto de presencia el diseño desarrollado de la vieja Carmen en el personaje de la anciana, Doña Josefa, la madre de Bernarda Alba. Hay una orientación completamente nueva: Doña Josefa es una mujer buena, al contrario de la Carmen mala de Sevilla, pero a la vez queda la idea de irse por las calles a esta anciana con cabellos blancos y pupilas brillantes en busca de galanes del pasado. ¿Cómo puede aparecer en el tablado Doña Josefa, la anciana buena, presentándonos la escena chocante de la vieja Carmen mala? La solución es la locura. ¡Qué fuerte impresión! sería la escena en que la abuela loca, que tiene ochenta años, grita:

Me escapé porque me quiero casar, porque quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar, ... Bernarda, yo quiero un varón para casarme y para tener alegría.

... ¡Déjame salir, Bernarda! ... ¡Quiero irme de aquí!⁶

La súplica tan patética de María Josefa nos puede recordar estas palabras de Leonardo: "Callar y quemarse es el castigo más grande que nos podemos echar encima."⁷

Ahora, vamos a tratar del traje de poesía que es el poemita, "La soleá." Este traje de poesía consiste en hilos de varias poesías, cada hilo llevando un sentimiento del poeta. Nos sirve como una impresión descriptiva de un personaje (o una entidad anónima) de bastante importancia que aparece en Bodas de sangre: la Mujer de Leonardo. La Soleá y la Mujer de Leonardo representan la mujer buena, la que es un contraste fuerte a la Petenera

y a la Novia. Viene la Soleá vestida con mantos negros. Podríamos preguntarla, como el caballero galante y errante de los cipreses:

-¿Por qué llevas un manto negro de muerte?⁸

Y la Soleá podría contestarnos a la manera de la mujer del conde de Laurel:

-¡Ay, yo soy la viudita, triste y sin bienes,⁹

El poemita, "La soleá", puede darnos un diseño muy acertado de la esposa de Leonardo antes de la tragedia y después de la tragedia en Bodas de sangre. ¡A ver!

La Soleá

piensa que el mundo es chiquito
y el corazón es inmenso.¹⁰

Antes de la tragedia la Mujer de Leonardo pensaba que el mundo era chiquito. Su mundo fué su casa, su hombre y su hijo (y el nene que venía) y "una pared de dos varas de ancho para todo lo demás."¹¹ Es que ella sabe lo que es el casamiento español y lo cumple. Su corazón es inmenso por ser ella una moza buena. Después de la tragedia su mundo es aun más chiquito por haber perdido a su marido, pero su corazón es aun tan inmenso que ella pudiera conquistar la tristeza tan profunda y pudiera perdonar los que eran culpables.

La Soleá

Piensa que el suspiro tierno,
el grito, desaparecen
en la corriente del viento.¹²

Antes de la tragedia la Mujer de Leonardo pensaba que el suspiro tierno del amor entre la Novia y Leonardo y el grito de dolor debido a la enajenación de este amor desaparecerían en la corriente del viento; es decir, ella creía que Leonardo olvidaría a la Novia por pasar el tiempo. Ella no pensaba ni remotamente que el mundo habría podido extender al límite de los llanos donde vive la Novia. Después de la tragedia la Mujer de Leonardo

podría pensar que el suspiro tierno de su amor y el grito de su marido al morirse, desaparecerán en la corriente del viento, porque ella tiene un alma llena de

azules luceros,
mañanas marchitos
entre hojas de tiempo,
y casto rincones
que guarden un viejo
rumor de nostalgias
y sueños.¹³

La Soleá y la Mujer de Leonardo representan las mujeres buenas que podrían restablecerse de la enfermedad del alma que lleva la tragedia de la muerte violenta. Es dudoso que se pueda restablecer la Novia que tiene un alma llena de

dolientes espectros
de pasiones. Frutas
con gusanos. Ecos
de una voz quemada
que viene de lejos
como una corriente
de sombra. Recuerdos
vacíos de llanto
y migajas de beso.¹⁴

La Soleá

Se dejó el balcón abierto
y al alba por el balcón
desembocó todo el cielo.¹⁵

Antes de la tragedia por el balcón abierto desembocó todo el cielo, permitiendo que la Mujer de Leonardo viera la tierra de luz, cielo de tierra, la que es Andalucía. Por el balcón abierto ella había podido ver que "el niño come naranjas"¹⁶ y "el segador siega el trigo."¹⁷ Ella estaba segura dentro de su casa, y a la vez gozaba de ver lo que pasa alrededor de su mundo chiquito. Después de la tragedia la Soleá y la Mujer de Leonardo deberían de dejar abierto el balcón, para que no se enterraran vivas en la tumba de sus casas, pero no pueden. La suegra manda a la esposa de Leonardo así:

Tú, a tu casa.
Valiente y sola en tu casa.
A envejecer y a llorar.

Pero la puerta cerrada.
Nunca. Ni muerto ni vivo.
Clavaremos las ventanas.¹⁸

Y después, en sus casas que sirven como tumbas para su amor y sus pasiones, las que poco a poco se van a muriendo, la tierna soleá enlutada y la esposa buena de Leonardo, y cualquiera viudita, triste y sin bienes, podrían lamentar como nuestro poeta lamenta en su poemita "Alba" (Libro de poemas):

¿Por qué te perdí por siempre
en aquella tarde clara?
Hoy mi pecho está reseco
como una estrella apagada.¹⁹

En "Alba" de Cante jondo todas las muchachas de España "lloran a la tierna soleá enlutada."²⁰ ¡Con razón! También podría ser su sino. En fin, el poemita, "La soleá," nos presenta con un diseño de una mujer sana que podría resolver sus problemas y podría restablecerse de sus sufrimientos, si no existieran las costumbres que la impidieran. La Madre en Bodas de sangre es un buen ejemplo de lo que resulta debido a las costumbres. Dice a su hijo: "Miré a tu padre, y cuando lo mataron miré a la pared de enfrente. Una mujer con un hombre, y ya está."²¹ Ya se ve que Federico luchó tanto contra las costumbres con respecto a la viudez como contra las costumbres con respecto al cortejar. Se pueden aplicar algunas palabras tuyas, dichas tocante a Doña Rosita, la soltera, a la Mujer en Bodas de sangre: el "ansia de gozar que las mujeres han de reprimir por fuerza en lo más hondo de su entraña enfebrecida."²² En este caso, es ansia de gozar de nuevo.

¿Que habría sido de la viuda joven, si hubiera vivido en su casa con los balcones cerrados y con las emociones reprimidos por fuerza? Doña Josefa es un ejemplo extremo y grotesco de la consecuencia de la isolación y del reprimir las emociones por fuerza; ella no pudo gozar de nuevo. La tierna soleá enlutada hubiera llegado a ser como ella o tal vez, se hubiera hecho como las solteras viejas, todavía niñas andaluzas, las que fueron

mencionadas por Doña Rosita, la soltera lorquiana:

Como que no hay cosa más viva que un recuerdo.
Llegan a hacernos la vida imposible. Por eso yo com-
prendo muy bien a esas viejecillas borrachas que van
por las calles queriendo borrar el mundo, y se sientan
a cantar en los bancos del paseo.²³

Triste fin para las que nunca gozan y para las que nunca pueden gozar de nuevo.

Ya se ve que Federico se dió cuenta de que se pueden reprim-
mir las emociones, si se tiene la inspiración divina como las
niñas buenas,

Niñas que le dan a Cristo muerto
sus guedejas,
y llevan blancas mantillas
en las ferias.²⁴

No obstante, para todas las mujeres; a las que darán al Esposo
divino sus guedejas, a las que guardarán sus guedejas para el es-
poso humano, y a las que no querrán hacer ni una ni otra; las
palabras ya mencionadas de Leonardo servirán como amonestación:
hay que expresar sus deseos; hay que elegir lo que se le servirá
mejor. Ya la sociedad debería darlas la libertad de hacerlo.
Ciertos personajes femeninos de la poesía y del teatro de García
Lorca sugieren lo que creyó Ángel Ganivet, otro granadino
moderno:

Las mujeres que no se han casado todavía y las
que no quieren o no pueden ya casarse, son las que
necesitan moverse con entera libertad para vivir ho-
nestamente de su trabajo. El centro de la vida de la
mujer no debe ser la esperanza del matrimonio, no debe
pasar su juventud con esa sola idea, y el resto de la
vida, si no se casa, en la inacción. El sentimiento
cristiano es que tenga su fin en sí misma, y que lo
cumpla sola o acompañada.²⁵

Y ¿qué tiene que ver todo esto con el Poema del cante jondo? El
Cante jondo refleja bien el afligimiento y la pesadumbre de los
que cantan las coplas del antiguo cante andaluz. Pero, además
de reflejar bien esta propensión de verlo todo bajo el aspecto
más infeliz, más funestro, además de reflejar bien este Angst,
este tragic sense of life, también refleja la tragedia de la

andaluza: como hembra, niña y novia; como mujer, esposa y madre. De lo dramático del Cante jondo se iba desarrollando la tragedia del Amor en la tierra de cielo.

En su teatro Federico iba a tratar de nuevo la tragedia del Amor, pero con mucha más intensidad. Se podía esperarlo de un poeta granadino que elogia a Doña Juana la Loca, dándole su compasión, mientras que no reconoce de ningún modo a la que representa la habilidad política española de la primera orden, Isabel la Católica. Que la tragedia del amor difícil o imposible es un problema de toda la sociedad, es evidente desde su primera obra poética, Libro de poemas, en que aparecen dos elegías: en una la mártir andaluza es princesa; en la otra es paisana.

Se puede decir que García Lorca era crítico de la sociedad española. Sus dramas tienen el efecto de la censura por mostrar lo que puedan resultar en una sociedad con costumbres y reglas tan estrictas. Es decir, los dramas que están a continuación tienen el efecto de la censura de la costumbre o la actitud debido a la tragedia que lleva la obra:²⁶ la costumbre del cortejar en Doña Rosita; la costumbre de luto en La casa de Bernarda Alba;²⁷ la actitud del pueblo contra la mujer casada sin hijos en Yerma y La zapatera prodigiosa;²⁸ y el solo remedio para el infringir del código de honor que tiene el pueblo en Bodas de sangre. Además, estos dramas, y sobre todo Bodas, llevan el problema de la culpabilidad: ¿quién tiene la culpa? A fin de cuentas, es la sociedad española misma.

Creo que su tipo de crítica social es el más eficaz. La tragedia que resulta debido al haber seguido costumbres que pertenecen al pasado lleva la moraleja más fuerte. Sin embargo, este modo de criticar su sociedad podía ser lo que resultó debido a la timidez. Con el éxito y con la experiencia se hizo más atrevido. En 1934 dijo:

Quisiera terminar la trilogía Bodas de sangre, Yerma y El drama de las hijas de Loth. Me falta esta última. Después quiero hacer otro tipo de cosas, in-

cluso comedia corriente de los tiempos actuales y llevar al teatro temas y problemas que la gente tiene miedo de abordar.²⁹

A poco rato él admitió que su Doña Rosita "trata de la línea trágica de nuestra vida social: las españolas que se quedaban solteras." Añadió, tal vez para protegerse, que había recogido "toda la tragedia de la cursilería española y provinciana, ... que es de un hondo dramatismo social, porque refleja lo que era la clase media."³⁰ ¿lo que era? Un año más tarde dijo que "Dona Rosita es la vida mansa por fuera y requemada por dentro de una doncella granadina, que poco a poco se va convirtiendo en esa cosa grotesca y conmovedor que es una solterona en España."³¹ Que es una solterona.

La casa de Bernarda Alba se acerca más a la crítica del pueblo actual. Claro que la gente de las ciudades grandes no podían relacionar fácilmente su mundo con él de Bernardo Alba y su familia.³² Sin embargo, todo el mundo español podría entender bien que el conflicto entre la persona privada con sus deseos y la sociedad con sus demandas resultara fácilmente en la tragedia. Si nuestro poeta hubiera sobrevivido la terrible tragedia española que fué la guerra civil, habría tratado de más problemas de su sociedad. Sus propias palabras lo indican.³³ No obstante, creo que habrán más heroínas de Granada y de la Vega. De veras, la andaluza había perdido a un gran campeón suyo. Y todo el mundo había perdido a un gran poeta y un gran dramaturgo.

Al mirar la última fotografía de Federico, sacada en 1936, nuestro poeta tiene la apariencia de una persona que siente la profunda tristeza de su Cante jondo.³⁴ La expresión de su cara parece decirnos:

Yo tengo sed de aromas y de risas,
sed de cantares nuevos
sin lunas y sin lirios,
y sin amores muertos.³⁵

¿Dónde está el gran niño andaluz? Sus poesías nos dicen:

He llegado a línea donde cesa
la nostalgia,
y la gota de llanto se transforma
alabastro de espíritu.³⁶

Requiem aeternam!

CAPÍTULO IX

1. Arturo del Hoyo (recopliador), Federico García Lorca; Obras completas (5a. edición aumentada; Madrid: Aguilar, 1963), p. 392. "[Naranja y limón]," Canciones.
2. Ibid., p. 1763. "Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo." Publicada en El Sol, Madrid, 15 de diciembre de 1934, por Alardo Prats.
3. Según Fernando Vazquez Ocaña: "El capricho, el juego poético, lo practica Federico en un universo que se va dilatando constantemente como el de Einstein, en dos direcciones, hacia lo máximo y lo mínimo, y el poeta busca síntesis al alcance de su mano, en función de su receptividad cordial". García Lorca; Vida, cántico y muerte (México, D. F.: Biografías Gaudesa, 1957), p. 161. Roy Campbell nos sugiere lo que es la fuente de este poemita: "In other poems like El Niño Mudo...he sophisticatedly attempts to give expression to ideas that have never been put into verse but belong to the dream region of 'super-realism,' or call it what you like". Lorca; An Appreciation of His Poetry (New Haven: Yale University Press, 1959), p. 84.
4. Obras completas, p. 332. "Canción del gitano apaleado."
5. Ibid.
6. Ibid., pp. 1470-71. La casa de Bernarda Alba.
7. Ibid., p. 1214. Bodas de sangre.
8. Ibid., p. 221. "Balada de un día de julio," Libro de poemas.
9. Ibid.
10. Ibid., p. 304. "La soleá," Poema de la soleá.
11. Ibid., p. 1200. Bodas de sangre.
12. Ibid., p. 305. "La soleá."
13. Ibid., p. 239. "Hay almas que tienen...," Libro de poemas.
14. Ibid.
15. Ibid., p. 305. "La soleá."
16. Ibid., p. 405. "Despedida," Canciones.
17. Ibid.

18. Obras completas, p. 1264. Bodas de sangre.
19. Ibid., p. 213. "Alba," Libro de poemas.
20. Ibid., p. 306. "Alba," Poema de la soleá.
21. Ibid., p. 1176.
22. Ibid., p. 1800. "Estreno de 'Doña Rosita la soltera' de noviembre a noviembre." Publicada en Crónica, Madrid, 15 de diciembre de 1935 por Pedro Massa.
23. Ibid., p. 1433. Doña Rosita la soltera.
24. Ibid., p. 316. "Falseta," Gráfico de la petenera.
25. Ángel Ganivet, Granada la bella (2a. edición; Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1920), p. 107.
26. Manuel Duran describe el papel de Federico como campeón de las mujeres así: "Like Cervantes and Molière, he became, without preachiness or moralizing, a defender of woman-kind." Manuel Duran (redactor), Lorca; A Collection of Critical Essays. (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1962), p. 9. "Introduction."
27. La obra de García Lorca lleva la exageración para dar énfasis a la tragedia. Por ejemplo, en el Gráfico de la petenera hay cien jinetes andaluces que duermen para siempre bajo la tierra seca; en el "Romance sonámbulo" el contrabandista gitano que está agonizando tiene trescientos rosas morenas (heridas). Asimismo en La casa de Bernarda Alba, Bernarda se lo advierte a sus hijas: "En ochos años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. ... Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo." Obras completas, p. 1451. No obstante, a principios del siglo XX "los parientes del muerto, según el grado de parentesco, llevan luto, de seis semanas á dos años. Sólo después de dejar el luto pueden participar de los goces de la vida exterior." Rodrigo H. Bonilla, Spanish Daily Life (Nueva York: Newson & Co., 1907), p. 36.
28. José Mora Guarnido nos explica la injusticia del pueblo con respecto a la mujer sin hijos: "La burla rutinaria e irresponsable que llama solteronas y destinadas a 'vestir santos' a las muchachas que se han quedado sin casar, esa burla que amarga las últimas presencias ante el espectador de la delicada Doña Rosita, no es tan cruel y dura como la recelosa y fría mirada que sigue en los pueblos a la mujer casada sin hijos y que parece querer penetrarlas hasta el

fondo buscando el secreto de su infecundidad. Y ese secreto está cargado en el comentario de las gentes de sombrías y vergonzosas conjeturas: castigo de Dios, consecuencia de vicios inconfesados, miserias heredadas." Federico García Lorca y su mundo (Buenos Aires: Editorial Losada, 1958), p. 171.

29. Obras completas, p. 1767. "Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo." Publicada en El Sol, Madrid, 15 de diciembre de 1934, por Alardo Prats.
30. Ibid., p. 1768. "Después del estreno de 'Yerma'". Publicada en El Sol, 1 de enero de 1935.
31. Ibid., p. 1799. "Estreno de 'Doña Rosita la soltera' de noviembre a noviembre."
32. Manuel Duran nos explica la reacción de los habitantes de las ciudades principales de España a este drama: "His most 'socially conscios' play, Bernarda Alba, has, for any Spaniard born and bred in one of Spain's main cities, a rather unreal and strained atmosphere. I would not go so far as to say that the play is not believable, but both Barcelona and Madrid in his time had their share of 'emancipated' young girls, girls with jobs and a certain amount of freedom, who were light-years away from the intensely desperate characters selected for the play." Duran, p. 14. "Introduction."
33. He aquí sus propias palabras en cuanto a su drama que viniera: "... tengo en proyecto varios dramas de tipo humano y social. Uno de esos dramas será contra la guerra." Obras completas, p. 1772. "Galería; Federico García Lorca." Publicada en La Voz, Madrid, 18 de febrero de 1935. "Estoy trabajando en otra tragedia. Un tragedia política ... " Ibid., p. 1785. "García Lorca en la plaza de Cataluña." Publicada en El Día Gráfico, Barcelona, 17 de septiembre de 1935. "Ahora estoy trabajando en una nueva comedia. ... La verdad de la comedia es un problema religioso y económico-social." Ibid., p. 1812. "Conversaciones literarias; Al hablar con Federico García Lorca." Publicada en La Voz, Madrid, 7 de abril de 1936, por Felipe Morales.
34. Se puede ver el "último retrato de Federico García Lorca, 1936" en Federico García Lorca; Antología poética, redactores Rafael y Guillermo de Torre (Buenos Aires: Editorial Fleamar, 1943), p. 4.
35. Obras completas, p. 211. "Cantos nuevos," Libro de poemas.

36. Obras completas, p. 195. "La sombra de mi alma," Libro de poemas.

BIBLIOGRAFIA

TEXTOS

- García Lorca, Federico. Poema del cante jondo. Madrid: Editorial Ulises, 1931.
- Hoyo, Arturo del (recopiador). Federico García Lorca; Obras completas. 5a. edición aumentada; Madrid: Aguilar, 1963.
- Torre, Rafael y Guillermo (redactores). Federico García Lorca; Antología poética. Buenos Aires: Editorial Pleamar, 1943.

ESTUDIOS

- Balbontín, José Antonio. Three Spanish Poets; Rosalia de Castro, Federico García Lorca, Antonio Machado. Londres: A. Redman, 1961.
- Barea, Arturo. Lorca, el poeta y su pueblo. Buenos Aires: Editorial Losada, 1956.
- Berenguer Carisomo, Arturo. Las máscaras de Federico García Lorca. Buenos Aires: Talleres Ruiz Hnos., 1941.
- Campbell, Roy. Lorca; An Appreciation of His Poetry. Cambridge: Yale University Press, 1959.
- Cernuda, Luis. "Federico García Lorca," Estudios sobre poesía española contemporánea. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1957, pp. 207-220.
- Cobelli, Enzo. García Lorca. 2a. edición; Mantova: La Gonzaghiana, 1959.
- Díaz-Plaja, Guillermo. Federico García Lorca. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1954.
- Duran, Manuel (redactor). Lorca; A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1962.
- Eich, Christoph. García Lorca, poeta de la intensidad. Madrid: Editorial Gredos, 1958.
- Flys, Jaroslaw M. El lenguaje poético de Federico García Lorca. Madrid: Editorial Gredos, 1955.
- García Lorca, Francisco. "Prologue," Three Tragedies of Federico García Lorca. Traductores James Graham-

Luján y Richard L. O'Connell; Nueva York: New Directions Paperbook, 1955, pp. 1-29.

Guardia, Alfredo de la. García Lorca; Persona y creación. 3a. edición; Buenos Aires: Editorial Schapire, 1952.

Guillén, Jorge. Federico en persona; Semblanza y epistolario. Buenos Aires: Emecé, 1959.

Honig, Edwin. García Lorca. Norfolk: New Directions Paperback, 1963.

Mora Guarnido, José. Federico García y su mundo. Buenos Aires: Editorial Losada, 1958.

Morla Lynch, Carlos. En España con Federico García Lorca; (Páginas de un diario íntimo, 1928-1936). Madrid: Aguilar, 1957.

Pinilla, Norberto. Cinco poetas: Gibrán Jalil Gibran, Julio Vicuña Cifuentes, Federico García Lorca, Carlos Roberto Mondaca, Julio Herrera y Reissig. Santiago de Chile: M. Barros Borgoño, 1937.

Río, Ángel del. Vida y obras de Federico García Lorca. Zaragoza: Editorial "Heraldo de Aragón," 1952.

Torre, Guillermo de. Tríptico del sacrificio: Unamuno, García Lorca, Machado. Buenos Aires: Editorial Losada, 1948.

Vazquez Ocaña, Fernando. García Lorca; Vida, cántico y muerte. México, D. F.: Biografías Gandesa, 1957.

Vivanco, Luis Felipe. "Federico García Lorca, poeta dramático de copla y estribillo," Introducción a la poesía española contemporánea. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1957, pp. 387-439.

ESPAÑA Y ESPAÑOLES

Alarcón, Pedro Antonio de. La Alpujarra. 8a. edición; Madrid: Sucesores de Rivadenevra, 1929.

Asián Peña, José Luis. Elementos de geografía regional e historia de España. 2a. edición; Barcelona: Bosch, 1946.

Barry, Edouard (redactor). España y españoles pintados por sí mismos. Paris: Librería Garnier, 1913.

- Bonilla, Rodrigo H. Spanish Daily Life. Nueva York: Newson & Co., 1907.
- Brenan, Gerald. The Face of Spain. Londres: Turnstile Press, 1950.
- Brenan, Gerald. South From Granada. Nueva York: Farrar, Straus & Cudahy, 1957.
- Brown, Irving. Nights and Days on the Gypsy Trail. Nueva York: Harper & Brothers, 1922.
- Brown, Irving. Deep Song; Adventure with Gypsy Songs and Singers in Andalusia and Other Lands with Original Translations. Nueva York: Harper & Brothers, 1929.
- Calvert, Albert F. Granada and the Alhambra. 3a. edición; Londres: John Lane, The Bodley Head, 1907.
- Calvert, Albert F. Granada Present and Bygone. Londres: J. M. Dent & Co., 1908.
- Calvert, Albert F. Southern Spain. Londres: A. & C. Black, 1908.
- Cimorra, Clemente. "El cante," España en sí. Buenos Aires: Editorial Americalee, 1941.
- Cimorra, Clemente. El cante jondo; Origen y realidad folklórica. Buenos Aires: Editorial Schapire, 1943.
- Ellis, Havelock. The Soul of Spain. Londres: Constable & Co., Ltd., 1926.
- Frank, Waldo. Virgin Spain. Nueva York: Boni & Liveright, 1926.
- Ganivet, Ángel. Granada la bella. 2a. edición; Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1920.
- Gautier, Theophile. A Romantic in Spain; (Un voyage en Espagne). Traductora Catherine Alison Phillips; Nueva York: Alfred A. Knopf, 1926.
- Howe, Maud. Sun and Shadow in Spain. Boston: Little, Brown & Co., 1911.
- Lea, Henry Charles. The Moriscos of Spain; Their Conversion and Expulsion. Filadelfia: Lea Bros. & Co., 1901.

- Machado, Manuel. Cante-Hondo Sevilla. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1923.
- Madariaga, Salvador de. Essays with a Purpose. Londres: Hollis & Carter, 1954.
- Menéndez Pidal, Ramón (redactor). Poema de mio Cid. 2a. edición corregida; Madrid: Ediciones de "La Lectura," 1923.
- Menéndez Pidal, Ramón. The Spaniards in Their History. Traductor Walter Starkie con "A Prefatory Essay"; Londres: Hollis & Carter, 1950.
- Navagero, Andrés. Viaje a España del magnífico señor Andrés Navagero (1524-1526), embajador de la República de Venecia ante el emperador Carlos V. Traductor José María Alonso Gamó; Valencia: Editorial Castalia, 1951.
- Northup, George Tyler. An Introduction to Spanish Literature. 3a. edición; Chicago: The University of Chicago Press, 1960.
- Pritchett, V. S. The Spanish Temper. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1954.
- Sánchez-Albornoz, Claudio (recopiador). La España musulmana según los autores islamitas y cristianos medievales. 2 vols.; Buenos Aires: Editorial "El Ateneo," 1946.
- Sitwell, Sacheverell. Spain. 2a. edición; Londres: B. T. Batsford, 1951.
- Starkie, Walter. Don Gypsy; Adventures with a Fiddle in Southern Spain and Barbary. Nueva York: E. P. Dutton & Co., 1937.
- Starkie, Walter. "A Prefatory Essay" en Ramón Menéndez Pidal, The Spaniards in Their History. Traductor Walter Starkie; Londres: Hollis & Carter, 1950, pp. 3-114.
- Starkie, Walter. In Sara's Tents. Nueva York: E. P. Dutton & Co., 1953.
- Steen, Marguerite. Granada Window. Londres: The Falcon Press, 1949.
- Way, Ruth. A Geography of Spain and Portugal. Londres: Methusen & Co., Ltd., 1962.

White, George Whit. The Heart and Songs of the Spanish Sierras. Londres: T. Fisher Unwin, 1894.

DICCIONARIOS Y ENCICLOPEDIAS

Collier's Encyclopedia. 20 vols.; Nueva York: P. F. Collier & Son Corp., 1956.

Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana (Espasa). 70 vols.; Barcelona: Hijos de J. Espasa, 1905-30.

Ensayo de un diccionario de la literatura. Redactor Federico Carlos Sainz de Robles; 3 vols.; 2a. edición corregida y aumentada; Madrid: Aguilar, 1953-56.

Grove's Dictionary of Music and Musicians. Redactor Eric Blom; 9 vols.; 5a. edición; Nueva York: St. Martin's Press, 1954.

Nuevo pequeño Larousse; diccionario enciclopédico. 21a. edición; París: Librería Larousse, 1955.

OTROS INFORMES

Gash, Sebastián (recopiador). Federico García Lorca; Cartas a sus amigos: Sebastián Gash, Guillermo de Torre, Ana María Dalí, Angel Ferrant y Juan Guerrero. Barcelona: Ediciones Cobalto, 1950.

Gilbert, W. S. y Sullivan, Arthur. H. M. S. Pinafore, or The Lass That Loved a Sailor. Nueva York: London Records OSA 1209/a-4234.

Shirer, William L. "If Hitler Had Won World War II," Look, XXV (diciembre, 1961), pp. 28-44.

Spender, Stephen y Gili, J. L. (recopiadores y traductores). Poems F. García Lorca. "Introduction," de R. M. Nadal. Londres: The Dolphin Book Co., Ltd., 1942.

Swan, Michael. "Lorca's Gypsy," The Atlantic Monthly, CXCIV (Septiembre, 1954), pp. 35-38.

Spanish Folk Songs cantadas por Victoria de los Angeles. Camden: RCA Victor, LM 63. Notas de Robert Hague.

Years' Work in Modern Language Studies, Modern Humanities Research Association, Cambridge, XXI (1959), p. 189.

APPROVAL SHEET

The thesis submitted by James F. Gunnell, Jr. has been read and approved by three members of the Department of Spanish.

The final copies have been examined by the director of the thesis and the signature which appears below verifies the fact that any necessary changes have been incorporated, and that the thesis is now given final approval with reference to content, form, and mechanical accuracy.

The thesis is therefore accepted in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master of Arts.

May 28, 1965
Date

James Graham-Lucas
Signature of Adviser