



1966

Temas Velados del Romancero Gitano de Federico Garcia Lorca

P. Arno Werle
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

Werle, P. Arno, "Temas Velados del Romancero Gitano de Federico Garcia Lorca" (1966). *Master's Theses*. 2222.

https://ecommons.luc.edu/luc_theses/2222

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.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 License](#).
Copyright © 1966 P. Arno Werle

TEMAS VELADOS DEL ROMANCERO GITANO

de

Federico García Lorca

por

P. Arno Werle, SVD

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.

J u n e

1 9 6 6

C O N T E N I D O

INTRODUCCION	Página 1
------------------------	-------------

EL ROMANCE TRADICIONAL.

1. Características:	
a. Laconismo	6
b. Estribillo.	8
c. Diálogos.	9
2. Lista de objetos.	12
3. Popularidad	14
4. Musicalidad	17
5. Métrica nacional.	20

EL ROMANCE CON ESTAMPA LORQUIANA.

1. Características:	
a. Fina ironía	28
b. Metaforas abundantes.	30
c. Colores	34
2. Su alcance.	36

TEMAS LLANOS.

1. La muerte del gitano.	40
2. La mujer gitana	46
3. La pena del gitano.	50
4. La guardia civil.	51
5. Religiosos.	56

TEMAS VELADOS.

1. Pérdida de la inocencia en el niño.	62
2. El sátiro perenne	65
3. La organización visual.	69
4. Lo verde: única unión entre los amantes . . .	72
5. La última tentación.	77
6. El romance llano	81
7. La lujuria, con su consecuencia de tristeza .	85

CONCLUSION	90
----------------------	----

REFERENCIAS.	94
----------------------	----

BIBLIOGRAFIA	99
------------------------	----

INTRODUCCION

Al hablar de romance, nuestra mente naturalmente, y sin reflexión, se sitúa en los comienzos de nuestra literatura. Fue con el romance que se conservaron las primeras hazañas heroicas del pueblo español. Hablando de él, Ramón Menéndez y Pidal en primer lugar los define diciendo:

Los romances son poemas épico-líricos breves que se cantan al son de un instrumento, sea en danzas corales, sea en reuniones tenidas para recreo simplemente o para el trabajo común.¹

Y luego se refiere a sus orígenes afirmando:

...en cambio los temas conservados en la épica española van desde el siglo VIII, con el rey Rodrigo, hasta el XI, con el Cid, y aún hasta el XII, con Alfonso VII y el rey Luis de Francia. Esto quiere decir que España se manifiesta más tenaz, más tradicionalista en mantener en actualidad un viejo género literario.²

Después de los romances de los siglos XV al XVII, pocos autores han vuelto a escribir puramente romances. La lírica

española había adelantado en esos siglos. Todos los géneros literarios se habían ensayado y con éxito. Y así, de los humildes romances del comienzo fuimos ascendiendo a la cumbre literaria en el siglo de oro, para descender poco a poco y quedar como con pocas ganas y energías para un nuevo resurgimiento, después del necesario descenso.

Cuando menos se lo esperaba, empero, surge en pleno siglo XX un poeta andaluz que triunfa completamente con su romancero. Había ensayado en otra forma llegar al corazón del público; pero sólo lo consiguió con la forma más castiza y más natural al español: el romance. Y ese joven poeta es Federico García Lorca en su obra Romancero gitano, escrito entre 1924 y 1927, pero publicado tan sólo en 1928. Con esta obra llegó a cautivar a sus lectores, y ya quedó consagrado poeta de cuño propio, poeta nacional y poeta de renombre internacional.

Hay sin embargo una gran diferencia entre el romance tradicional, primitivo y juglar y el romance gitano lorquiano. Aparte de las características que luego señalaremos, una diferencia que notamos a primera vista es la profundidad del romance lorquiano comparada con la sencillez del romance antiguo. Esa diferencia hace que al Romancero gitano se lo llame difícil, misterioso y complicado.

¿Es realmente difícil? Creo que podemos contestar afir-

mativamente. En verdad, por regla general, no lo podemos comprender en la primera lectura, ni en la segunda o tercera: casi todos los romances gitanos requieren estudio, unos más otros menos. ¿Por qué esto? Porque al igual que su gran maestro de la metáfora, Luis de Góngora y Argote, Lorca maneja con destreza el lenguaje figurado, acercándose mucho a las alturas que tanto admiró en Don Luis. A éste se le calificó de oscuro; pero Federico lo defiende y explica diciendo que la oscuridad no está en el gran lírico español, sino en la inteligencia del lector. Admite que es difícil; y por eso dice en su estudio La Imagen Poética de Góngora que

A Góngora no hay que leerlo, sino estudiarlo. Góngora no viene a buscarnos, como otros poetas, para ponernos melancólicos, sino que hay que perseguirlo razonablemente. A Góngora no se le puede entender de ninguna manera en la primera lectura. Una obra filosófica puede ser entendida por unos pocos nada más, y, sin embargo, nadie tacha de oscuro al autor. Pero no; esto no se estila en el orden poético, según parece.³

Esto mismo podemos decir de Lorca: no hay que leerlo, mejor dicho, no basta leerlo: hay que estudiarlo. Federico no es un poeta fácil porque, precisamente como Góngora, reviste sus ideas con metáforas preciosas que son difíciles de captar por nuestra inteligencia un tanto oscura. Hablando de esta aparente oscuridad de Góngora, él dice:

¿Qué es eso de oscuridad? Yo creo que peca de luminoso. Pero para llegar a él hay que estar iniciado en la Poesía y

tener una sensibilidad preparada por lecturas y experiencias. Una persona fuera de su mundo no puede paladearlo, como tampoco paladea un cuadro aunque vea lo que hay pintado, ni una composición musical. A Góngora no hay que leerlo: hay que amarlo.⁴

¿No podríamos aplicar esto mismo a Lorca? Nos falta las más de las veces la sensibilidad para comprender su profundo pensamiento, velado bajo hermosísimas metáforas, y más aún, bajo un tema aparentemente llano. ¡Y qué bien dice que a Góngora no sólo hay que leerlo, sino "amarlo"! Del mismo modo tenemos que amar a Lorca antes de leerlo, y ello nos dará más de una clave para los misterios ocultos en sus poemas y, ante todo en nuestro caso, en su Romancero gitano. Lorca, al hablar del gran poeta lírico, se está refiriendo a las Soledades. Nosotros, al hablar de Lorca, nos iremos refiriendo a su Romancero gitano.

Según Edwin Honig, Lorca debe su triunfo al haber creado un nuevo tipo de folklore, abandonando la copia servil de los romances tradicionales. Por su puesto que los podríamos llamar nuevos cantares de gesta; pero, como dice el autor mencionado, cantares re-inventados y, ante todo, yendo del tema único tradicional a la variedad temática, escritos en octosílabos con una musicalidad extraordinaria, como mas adelante veremos. Refiriéndose a la novedad del Romancero gitano, Honig dice:

Spanish poets beginning with Jiménez sought to eschew the

anecdotal qualities of the old romance and to reshape the form according to new inventive techniques. And this is Lorca's first accomplishment in Romancero gitano. He has re-created the classical style of the old ballad and given it a new tonal quality which is distinctly modern.⁵

En este Romancero gitano, clásico y moderno al mismo tiempo, encontramos temas llanos como en otros muchos poemas del autor. Pero, junto con los temas llanos y accesibles con cierta facilidad al igual que los romances antiguos, encontramos o creemos por lo menos haber temas velados cuyo sentido profundísimo queremos analizar en este trabajo. No cabe duda que hay muchos misterios ocultos aun en las obras de Federico García Lorca. Ciertamente los hay en esta parte de su obra poética. Más aún, como ya queda dicho más arriba: bajo un tema aparentemente llano se oculta un pensamiento muy sutil que, después de analizado cuidadosamente el poema, aparece muy claro o por lo menos lógica su aceptación. Buscar, señalar y aclarar estos temas en el Romancero gitano es el objeto de este estudio.

Antes de engolfarnos en la difícil tarea de descubrir el pensamiento oculto de Lorca, veamos primero hasta qué punto el romance lorquiano es tradicional, y hasta qué punto tiene su cuño propio.

I

EL ROMANCE TRADICIONAL

1. Características.

Hemos afirmado que en el Romancero gitano encontramos ambas cosas unidas: lo clásico del romance tradicional y la técnica moderna. Veamos, pues, cuales son las características tradicionales que podemos hallar en los romances gitanos.

a. Laconismo.

Bien sabemos lo laconicos que son los romances primitivos. Falta en ellos casi siempre el fondo escénico; ello no le interesaba al autor ni a los oyentes. Más aún, el autor no deja traslucir sus impresiones personales, sino sólo se contenta con poner el hecho desnudo así como exista en su objetividad. Hablando de esta brevedad nos dice Menéndez y Pidal:

Sólo me detendré en un singular recurso de idealidad, que, muy conforme a esta simplicidad característica, consiste, no en desarrollar ninguna fantástica invención, ninguna extraña combinación imaginativa, sino tan sólo en saber callar a tiempo.⁶

Veamos un ejemplo de ese laconismo y concisión en un romance tradicional. Es el primer cuarteto del Romance Segundo de El Rey Rodrigo. Canta así:

Amores trata Rodrigo,
descubierto ha su cuidado;
a la Cava se lo dice,
de quien anda enamorado.⁷

¿Podríase, acaso, poner más brevemente y sin escenario, la historia de una declaración de amor?

También Lorca pone ese laconismo en sus romances. Veamos un ejemplo. Es el romance de la Reyerta. ¡Cuánto contenido hay encerrado en la breve noticia de la muerte de nueve personas! Dice:

Señores guardias civiles:
aquí pasó lo de siempre.
Han muerto cuatro romanos
y cinco cartagineses.⁸

No podría Lorca presentar un hecho más suscintamente, en el cual se ven complicados los tan odiados como temidos guardias civiles; donde se parece querer encerrar una resignación estoica a una situación que ya se contempla como ordinaria; y, finalmente, pintando una rivalidad de dos grupos tan opuestos como lo conoció la historia antigua: Cartago y Roma. Es ésta, ciertamente, una píldora romancera bien comprimida, pero de una riqueza de contenido extraordinaria. En verdad podemos de-

cir que en el romance es más importante lo que se calla que lo que se dice.

b. Estribillo.

El romance tradicional incluía muchas veces algún verso de repetición llamado estribillo, que en cierto sentido resumía el tema concentrado del poema. Un ejemplo muy claro de ello tenemos en el Romance de la conquista de Alhama. En él, después de cada estrofa, se repite el estribillo: " Ay de mi Alhama!"⁹ En la misma forma, el romance de Lorca se ve caracterizado por sus estribillos. Así, por ejemplo, en Preciosa y el aire, encontramos:

Su luna de pergamino
Preciosa tocando viene.¹⁰

Más conocido y más misterioso es el famoso estribillo del Romance sonámbulo: "Verde que te quiero verde", estribillo éste que se repite en esta forma breve cinco veces; pero también podemos tomar un doble estribillo, que en una forma de dos versos se repite tres veces:

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.

Y se lo puede considerar en una forma más extensa, y casi más perfecta así: una cuarteta entera. Como tal abre y cierra el romance:

Verde que te quiero verde.
 Verde viento. Verdes ramas.
 El barco sobre la mar
 y el caballo en la montaña.11

Y en el mismo romance podemos encontrar dos veces este pareado como especie de estribillo:

Pero yo ya no soy yo
 ni mi casa es ya mi casa.

En el Romance de la guardia civil española, al igual que en el romance recién analizado, se repite cinco veces en un verso:

¡Oh ciudad de los gitanos!

Y este mismo, unido a un segundo verso, se encuentra dos veces:

¡Oh ciudad de los gitanos!
 En las esquinas banderas.12

Más estribillos encontramos en el romance Burla de Don Pedro a caballo. Cada una de las "lagunas" comienza con:

Bajo el agua
 siguen las palabras.13

Todo esto nos muestra la gran facilidad con que Lorca hacía uso del estribillo.

c. Diálogos.

Yendo por los romances tradicionales, encontramos

que, en ellos, la forma dialogada es muy corriente. Tomemos uno de ellos al azar. Es el romance de La Doncella que va a la guerra. Dice así:

.
 - Tienes la color muy fina,
 hija mía, para varón.
 - Yo me echare, padre mío,
 a los airitos y al sol.
 - Tienes los pechos crecidos,
 hija mía, para varón.
 - Cómprame usted, padre mío,
 un apretado jubón;
 y en los palacios del rey
 como me he de llamar yo?
14

En los romances gitanos de Lorca, aparece esta característica con la mayor claridad en el primer romance: Romance de la luna, luna. El diálogo entre la luna y el niño es obvio. Veamos:

(Niño:) Huye luna, luna, luna.
 Si vinieran los gitanos,
 harían con tu corazón
 collares y anillos blancos.

(Luna:) Niño déjame que baile.
 Cuando vengan los gitanos,
 te encontrarán sobre el yunque
 con los ojillos cerrados.

(Niño:) Huye luna, luna, luna
 que ya siento los caballos.

(Luna:) Niño, déjame, no pises
 mi blancor almidonado.15

Los hay en Preciosa y el aire y la Reyerta, pero con menos cla-

ridad. Donde más se encuentra y con más extensión, es en el diálogo del Romance sonámbulo, donde el novio gitano herido, se dirige al padre de la novia, en su ansia de saber de su amada que se había suicidado. Exclama:

(Novio:) Compadre, quiero cambiar
mi caballo por su casa,
mi montura por su espejo,
mi cuchillo por su manta.
Compadre vengo sangrando,
desde los puertos de Cabra.

(Compadre:) Si yo pudiera, mocito,
ese trato se cerraba.
Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa.

(Novio:) Compadre, quiero morir
decentemente en mi casa.
De acero, si puede ser,
con las sábanas de holanda.
¿No ves la herida que tengo
desde el pecho a la garganta?

(Compadre:) Trescientas rosas morenas
lleva tu pechera blanca.
Tu sangre rezuma y huele
alrededor de tu faja.
Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa.

(Novio:) Dejadme subir al menos
hasta las altas barandas,
¡dejadme subir!, dejadme
hasta las verdes barandas.
Barandales de la luna
por donde retumba el agua.

Y sigue luego el diálogo en la cuarta parte del romance:

(Novio:) ¡Compadre! ¿Donde está, dime?
¿Donde está tu niña amarga?

(Compadre:) ¡Cuántas veces te espero!
 ¡Cuántas veces te esperara,
 cara fresca, negro pelo,
 en esta verde baranda!¹⁶

No tan claro, pero creo que con justos motivos podríamos mencionar también los diálogos que forman parte del romance La monja gitana. Si bien no hay nadie allí presente con quien ella pudiera dialogar, sin embargo el soliloquio que ella en su fantasía mantiene con los imaginarios caballistas, o quien mantenga su fantasía ocupada en el momento de la tentación, es un verdadero diálogo. Veamos parte de él:

¡Qué bien borda! ¡Con qué gracia!¹⁷

palabras éstas que bien las hubiera podido decir algún galán gitano si hubiera estado allí tan real como lo tenía la buena monjita en su mente.

Y como en los romances anteriores, encontramos mucho diálogo en el Romance de la Pena negra, y entre los hermanos en el romance último de Thamar y Amnón.

4. Lista de objetos.

Hemos dicho en el punto primero que entre las características del romance tradicional estaba el laconismo. Y hemos afirmado también que parte de ese laconismo venía del hecho de

que no nos pone un fondo escénico, sino el hecho aislado sin adornos. Este hecho lleva a una propiedad del romance que es el hacer listas de objetos. Sin más preámbulos se pone a enumerar una serie de cosas. Veamos un ejemplo en el romance La esposa de Don García:

.
 setecientos perros moros
 iban en su compañía,
 con buena toca tocada,
 con buena saya vestida.
18

Y también en el romance La dama pastora.

- ¿Quién colgó allí
cuchillo y escopeta
 donde yo colgaba
 la mi chamarreta?
 Quitate, gato,
 quitate, perro,
 que esa es la cama
 donde yo duermo.19

Veamos ahora un buen ejemplo de esta característica en el Romance sonámbulo de Lorca:

Compadre, quiero cambiar
 mi caballo por su casa,
 mi montura por su espejo,
 mi cuchillo por su manta.20

Ya aquí tan sólo tenemos seis objetos puestos dentro de la brevedad de cuatro versos. Y algo muy parecido tenemos en el romance de La casada infiel. Leamos:

Yo me quité la corbata.
 Ella se quitó el vestido.
 Yo el cinturón con revólver.
 Ella sus cuatro corpinos.²¹

Asimismo podemos ver la intención del autor de señalar objetos en el romance de la Muerte de Antoñito el Camborio. Los describe así:

Zapatos de color corinto,
medallones de marfil,
 y este cutis amasado
 con aceituna y jazmín.²²

Finalmente podemos traer como ejemplo el romance de la Burla de Don Pedro a caballo. Dice en la "Segunda Laguna":

Bajo el agua
 siguen las palabras.
 Sobre el peinado del agua
 un círculo de pájaros y llamas.
 Y por los cañaverales,
testigos que conocen lo que falta.²³

5. Popularidad.

Volvamos nuevamente a Menéndez y Pidal, autoridad en los romances, quien habla de la popularidad del romancero en la forma siguiente:

Sabemos que los reyes no dejaban de valerse de los cantores populares para propagar noticias: Enrique IV, en 1462, mandó hacer un romance sobre cierta campaña en tierras de Granada y mandó a los cantores de la capilla real que lo

asonasen; y de igual modo en la capilla de los Reyes Católicos se componían y cantaban otros romances sobre las últimas reconquistas granadinas.²⁴

Federico García Lorca alcanzó su mayor fama precisamente durante una época en que su patria pasaba por una crisis política, y en la cual se vio envuelto pasivamente. Los autores que lo conocían personalmente son unánimes en afirmar que no tuvo ninguna afiliación política. Incluso su trágico fin no pudo haber sido por pendencias políticas; pero no pudo evitar que algún problema social estuviera ocultamente envuelto en sus escritos. Dice, por ejemplo, Arturo Barea hablando de la actitud apolítica de nuestro autor:

En la obra de Lorca no se encuentra doctrina política determinada. El mismo recalcoó infinitas veces, y con razón, que él no era político. Más aún: cuando sus escritos contienen un mensaje social, es -al menos aparentemente- todo menos revolucionario y más bien de tipo conservador.²⁵

Del hecho de que Lorca proviniese de una familia intelectual, esperaríamos que no fuese o por lo menos no resultase un autor completamente desligado de la vida política y tan del pueblo como lo es. Dice a este respecto el autor antes mencionado:

...aunque vivió una vida privilegiada dentro del círculo cerrado de la aristocracia de las letras españolas, aunque leyó primero sus comedias y sus poemas a jóvenes precedentes de su misma categoría social, aunque jugó con las formas más esotéricas del arte moderno, se convirtió, no en el poeta de la secta intelectual, sino en el poeta del pueblo español.

La razón es que una gran parte de su trabajo es "popular" en el sentido de que toca a su pueblo con toda la violencia de sus propios semi-conscientes sentimientos, intensificados y transformados a través de su arte.²⁶

Fácilmente se podría objetar, sin embargo, diciendo que su poco cariño por los cabecitas negras de la guardia civil ciertamente le hicieron mostrar sus sentimientos íntimos, y que de algún modo debía haber abordado el tema social, tomando así cierto partido. Pero también a esto responde el autor anteriormente citado, diciendo al referirse al Romance de la Guardia Civil Española:

El español simple, en su odio y su miedo de los negros jinetes que siempre cazan en pareja, se sentía sorprendido y hasta herido de que el poeta, después de sus primeros versos recargados de asociaciones siniestras, se escapara al mundo de los gitanos. Pero después de esta sorpresa, él, el lector simple, se identifica de súbito con estos gitanos soñadores e infantiles, a quienes en plena alegría asaltaba la brutalidad desnuda y fría del Estado. Los versos le hacían sentir el choque en su propio cuerpo, aunque considerara a los gitanos seres inferiores, inútiles y holgazanes. Y el romance apolítico, con su nuevo uso de viejas palabras y ritmos tradicionales, revolvía en él todas sus rebeldías emocionales.²⁷

Otro admirador del poeta andaluz, Christoph Eich, al hablar de las razones de la popularidad de Federico García Lorca se expresa así:

Sin embargo, la fama de Lorca fuera de España no puede compararse con la popularidad de que goza en su país. Múltiples son las razones que han contribuido a dar a conocer su nombre por el mundo: su trágica muerte en los primeros días de

la Guerra Civil, su obra dramática, de mas fácil difusión que la lírica, las tendencias generales de la literatura moderna, sobre todo el surrealismo y sus secuelas, y también- no hay que olvidarlo- todo aquel orbe mágico y seductor del vivir andaluz.²⁸

Y un poco más adelante, refiriéndose a los temas, ante todo en el Cante Jondo, el mismo autor afirma:

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. Y la niña ahogada, la torre lejana, el toro negro no son menos objetos para la fantasía del poeta, sino imágenes de remotísima antigüedad arrancadas al alma del pueblo.²⁹

Y termina acentuando lo popular en la poesía lorquiana:

Lorca se distingue por haber dado expresión particularmente pura y absoluta a las estructuras mas hondamente arraigadas del andaluz, en sentido amplio, del español.³⁰

De modo que podemos ciertamente tomar a nuestro poeta como poeta popular. Tan popular fue que un autor, William Carlos Williams, se atreve a decir:

Popular he was as no poet in Spain has been since the time of Lope de Vega. He belonged to the people and when they were attacked he was attacked by the same forces.³¹

4. Musicalidad.

Aquí estamos frente a un tema tan natural al romance

como si él fuese el elemento en que se mantiene vivo el mismo. ¿Por qué? Porque el romance fue compuesto para ser cantado por el juglar, quien así, repitiendo sus historias cantadas ante diferentes públicos, transmitía cantando las hazañas épicas primitivas. Eso lo vemos en la misma definición que nos da Menéndez y Pidal. La música era parte esencial en el romance tradicional.

De Federico García Lorca sabemos también que se gozaba en recitar sus poemas, empezando ya cuando estuvo en la universidad de Madrid, volviendo en ese sentido a ser un juglar moderno que cantaba sus propias canciones. J. B. Trend nos narra como él en persona se encontró con Lorca en una ocasión de estas, es decir, durante una de esas noches de poesía en los jardines de Granada. Fue en 1919, como cuenta, e invitado por el compositor Falla en el jardín de Albaicín. Trend lo narra así:

Then we were hushed and a rather shy youth recited. He did not declaim, but spoke in a soft, warm, eager voice: la obscura, cálida, turbia, inolvidable voz de Federico García Lorca, Gerardo Diego said long afterwards. It was a simple ballad with striking but easily intelligible imagery. "Who is it?" "Federico García Lorca. You must meet him". The evening ended after 4 P.M., with the poet and myself, arm in arm, helping one another down the steep streets of the Albaicín, to the main street and the bottom of the Alhambra Hill. ¡Noche, que noche nochera!³²

Más adelante el mismo autor sigue hablando del mismo tema, y dice claramente:

Lorca's poems were recited- first to friends, and then in public- long before they were printed. His poetry is for the ear, not for the eye.³³

Y bien acertadamente lo dice el autor, pues de otro modo no serían verdaderos romances. En ese sentido, buscando parte de la musicalidad de la poesía de Lorca, Christoph Eich ha analizado uno de los romances en la siguiente forma. Habla de la Casada infiel. Fijándose en las rimas de dicho romance, dice Eich:

Río, marido, grillos, jacintos, cuchillos, río. Y luego: limo, corpiños, brillo, frío, estribos, lirios, río. Por su posición, su sentido y su sonido, estas palabras se fijan en el oído mas que las otras. ¿Qué de extraño tiene que cada una de ellas cierra al mismo tiempo una cuarteta? El sonido predominante es en todas ellas la tónica i. Para darnos cuenta de la excepcional longitud que está i tiene en el poema recordemos que el español pronuncia sus vocales muy breves, incluso las acentuadas. Nueve veces aparece la i alargada, bien en hiato (río, frío), bien por efecto de la palatal aneja (-ll, -n, -ri). Y en el punto culminante del poema la i penetra y colma con su brillo radiante todo el verso:

sin bridas y sin estribos.³⁴

Y mas adelante habla directamente de la musicalidad así obtenida:

Pero no es la musicalidad de su lengua lo que caracteriza a Lorca como poeta. Amigo de Manuel de Falla, compositor y ejecutor él mismo de encantadoras canciones, es indudable que Lorca poseía un oído extremadamente fino para percibir las calidades musicales del lenguaje; pero, prescindiendo de algunos experimentos caprichosos, lo musical no tiene por lo común más que un valor funcional, subordinado al conjunto de su poesía. Lorca sabía arrancar al lenguaje algo más que sonidos.³⁵

Pero no sólo con la rima pudo darle musicalidad a sus poemas. Refiriéndonos al Romancero gitano específicamente, creo que podemos afirmar que parte de su musicalidad se debe a las repeticiones. Así en el romance Romance de la luna, luna. En el mismo título ya repite la palabra "luna" y luego al comienzo para darle cadencia a los versos, dice:

El niño la mira, mira.

.

Huye luna, luna, luna

.

El aire la vela, vela.³⁶

Y es precisamente la repetición continua, ya como estribillo, ya como simple palabra adjetiva, del "verde" en el Romance sonámbulo que le da musicalidad. Es como si alrededor de esa palabra tejiera todo el romance, como un Leitmotiv en una pieza musical. Y por último en el romance San Miguel, donde ve la romería viniendo "por el monte, monte, monte", verso que, empero, no repite más que dos veces, siendo el resto menos musical.

5. Métrica nacional.

Como las características anteriores, volvamos a Menéndez y Pidal, para ver cómo era la métrica primitiva. Dice él:

La forma métrica del Romancero es una tirada de dieciséis sílabas con asonancia monorrima; es, en sustancia, la misma versificación de las gestas medievales.³⁷

Esta métrica de dieciséis sílabas, con dos hemistiquios divididos en ocho sílabas por una cesura, se vino a transformar en la métrica de ocho sílabas solamente, es decir, se evitó la cesura y se colocaron los versos en columna: la forma actual y como la encontramos en los romances gitanos.

Analizando los romances gitanos de Lorca, encontraremos que, fuera de dos excepciones, tiene la métrica tradicional del romance español, es decir: verso octosilábico con asonancia en los versos pares. Las excepciones son: Primero, el primer verso del romance sexto La casada infiel, donde encontramos que la primera línea tiene nueve sílabas en vez de ocho. Leamos:

Y que yo me la llevé al río.³⁸

¿Cómo se explica este "error" de Federico? No es error ni es vicio. La "Y" no es más que un acento anterior al comienzo del verso verdadero, cosa perfectamente permisible y bien usada aquí por el romancista gitano. La segunda excepción es el romance Burla de Don Pedro a caballo. Este romance no tiene ninguna de sus partes totalmente en octosílabos; lo único regular es la continuación de la Primera laguna, intitulada SIGUE, cuya parte está escrita en su totalidad en heptasílabos.

En general, su métrica varía en este romance entre versos de tres sílabas y los endecasílabos. En una palabra, es un romance de verso amétrico, pero que conserva la rima, como veremos. Veamos cómo cambia la métrica en este romance:

Sílabas

- 6 - Por una vereda
- 6 - venía Don Pedro
- 6 - ¡Ay cómo lloraba
- 5 - el caballero!
- 7 - Montado en un ágil
- 7 - caballo sin freno,
- 7 - venía en la busca
- 7 - del pan y del beso.
- 7 - Todas las ventanas
- 6 - preguntan al viento,
- 6 - por el llanto oscuro
- 5 - del caballero.

PRIMERA LAGUNA

- 4 - Bajo el agua
- 6 - siguen las palabras.
- 4 - Sobre el agua
- 7 - una luna redonda
- 3 - se baña,
- 7 - dando envidia a la otra
- 3 - ¡tan alta!
- 4 - En la orilla,
- 3 - un niño,
- 7 - ve las lunas y dice:
- 8 - ¡Noche; toca los platillos!

SIGUE

(Todo en heptasílabos)

SEGUNDA LAGUNA

- 4 - Bajo el agua
- 6 - siguen las palabras.

- 8 - Sobre el peinado del agua
- 10 - un círculo de pájaros y llamas.
- 8 - Y por los cañaverales,
- 11 - testigos que conocen lo que falta.
- 8 - Sueño concreto y sin norte
- 8 - de madera de guitarra.

SIGUE

- 7 - Por el camino llano
- 7 - dos mujeres y un viejo
- 7 - con velones de plata
- 7 - van al cementerio.
- 7 - Entre los azafranes
- 7 - han encontrado muerto
- 7 - el sombrío caballo
- 4 - de Don Pedro.
- 7 - Voz secreta de tarde
- 7 - balaba por el cielo.
- 7 - Unicornio de ausencia
- 7 - rompe en cristal su cuerno.
- 7 - La gran ciudad lejana
- 4 - está ardiendo
- 7 - y un hombre va llorando
- 5 - tierras adentro.
- 7 - Al Norte hay una estrella.
- 7 - Al Sur un marinero.

ULTIMA LAGUNA

- 4 - Bajo el agua
- 6 - están las palabras.
- 8 - Limo de voces perdidas.
- 8 - Sobre la flor enfriada,
- 8 - está Don Pedro olvidado.
- 8 - ¡ay!, jugando con las ranas.

Este cambio de métrica en sus poemas, ante todo cuando lo llama específicamente romance, no tiene explicación, ni él la da en ninguna forma. Pero esa excepción que Lorca hace re-

pentinamente en la métrica ocurre también en los romances antiguos. Así, por ejemplo, tenemos el romance La dama pastora, donde tenemos una mezcla de pentasílabos, hexasílabos, heptasílabos y octosílabos. Veamos:

Pentasílabos: Quitate, gato,
quitate, perro,
.

Hexasílabos : A la muerte de aire
limosna pidiera,
lo parte la madre,
la hija lo lleva.
.

Heptasílabos: - No, señor caballero,
no, señor militar,
una oveja de éstas
Yo no le puedo dar.

Octosílabos : - Y en casa de tu suegra,
¿por quién he de preguntar?

Lo mismo ocurre en el romance de Las tres cautivas, en que el primer verso "En la calle" tiene cuatro sílabas y sigue luego en versos de ocho sílabas.⁴⁰

En todos los demás se conserva una perfecta métrica del romance tradicional, con acento asonante en los versos pares y pudiéndose dividirlos siempre en cuartetos con pocas excepciones. Veamos en síntesis todos los romances gitanos, en cuanto a su asonancia y su división en cuartetos.

Rom. 1: Octosílabos asonantes en a-o.

Romance dividido en cuartetos.

- Rom. 2: Octosílabos asonantes en e-e.
Dividido en cuartetos, con excepción de los dos últimos versos de la II parte.
- Rom. 3: Octosílabos asonantes en e-e.
Dividido en cuartetos, menos los dos últimos versos de la I parte.
- Rom. 4: Octosílabos asonantes en a-a.
Dividido en perfectas cuartetos.
- Rom. 5: Idem, con asonancia en i-o.
- Rom. 6: Octosílabos asonantes en i-o.
Después de los dos primeros versos todas son cuartetos.
- Rom. 7: Octosílabos asonantes en a-o.
Cuartetos, menos los dos últimos versos de la I parte.
- Rom. 8: Octosílabos asonantes en o-e.
Todo dividido en cuartetos.
- Rom. 9: I parte: asonancia en u-o.
II parte: asonancia en u-a.
Cuartetos, más dos versos al final de la I parte.
- Rom. 10: I parte: asonancia en a-e.
II parte: asonancia en i-a.
Cuartetos, más dos versos al final de la I parte.
- Rom. 11: Octosílabos asonantes en o-o.
Cuartetos, más dos versos adicionales al final de la penúltima parte.
- Rom. 12: Asonancia perfecta en i aguda.
Cuartetos, excepto los dos últimos versos adicionales de la I y II partes.
- Rom. 13: Octosílabos asonantes en o-e.
Cuartetos, más dos versos adicionales en la I parte.
- Rom. 14: Octosílabos asonantes en a-o.
Cuartetos, más el primer verso independiente.

- Rom. 15: Octosílabos asonantes en e-a.
Todo dividido en cuartetetas.
- Rom. 16: I parte: asonancia perfecta en o-a.
II parte: asonancia perfecta en a-a.
III parte: asonancia perfecta en a-o.
Todo dividido en cuartetetas.
- Rom. 17: I parte: tres cuartetetas asonantes en e-o.
I laguna: un pareado y dos cuartetetas en a-a.
I sigue: tres cuartetetas y un pareado en a-a.
II laguna: dos cuartetetas asonantes en a-a.
II sigue: cuatro cuartetetas y un pareado en e-o.
Ultima laguna: un pareado y dos cuartetetas en a-a.
- Rom. 18: Octosílabos asonantes en a-a.
Todo dividido en cuartetetas.

Estas cuartetetas en que se dividen sus romances, casi siempre contienen un pensamiento completo, sin enlazamiento con la cuarteteta anterior o la que le sigue. Hay sin embargo enlazamientos. Veamos cuáles:

- Rom. 4: Cuartetetas 12 y 13 están enlazadas.
Idem las cuartetetas 16 y 17.
- Rom. 5: Enlazamiento de las cuartetetas 6 y 7.
- Rom. 7: Primera cuarteteta enlazada con los dos primeros versos.
- Rom. 9: Cuartetetas 4 con 5 y 5 con 6.
Cuarteteta 6 enlazada con los dos versos adicionales.
Cuartetetas 8 y 9 enlazadas.
- Rom. 10: Primera cuarteteta enlazada con los dos primeros versos.
- Rom. 12: Cuarteteta 4 con dos versos adicionales.
Cuartetetas 7 y 8 enlazadas.
- Rom. 13: Cuarteteta 4 con dos versos adicionales.

Rom. 14: Primera cuarteta con el primer verso.
Cuartetas 2 y 3; 7 y 8; 9 y 10 enlazadas.

Rom. 16: Cuarteta 6 con dos versos adicionales.

Rom. 17: Cuarteta 4 enlazada con el terceto precedente.

De manera que vemos en este análisis que Lorca en todo se atiene a las reglas del romance tradicional, incluso en el romance 17, que como hemos visto, aunque no esté escrito en versos de ocho sílabas, tiene sus antecedentes en el romancero tradicional.

III

EL ROMANCE CON ESTAMPA LORQUIANA

1. Características.

Hasta ahora hemos venido señalando las características tradicionales del romance español y tratado de ver esas características en Federico García Lorca. Nos resta ahora ver cuáles son las características propias sólo del romance lorquiano. Tiene ciertamente alguna particularidad que ahora queremos señalar brevemente. La primera, no tan fácil de descubrir, es:

a. Fina ironía.

Notemos de inmediato que queremos señalar la "fina" ironía, y no el sarcasmo, el cual no se encuentra en su Romancero gitano. Ciertamente no hay demasiados ejemplos de fina ironía en este breve conjunto gitano; pero los podemos encontrar. Con más frecuencia topamos con ella en su teatro, an-

te todo en sus tragedias. Un ejemplo de esa fina ironía encontramos bastante bien delineado en el Romance sonámbulo. En este romance, el amor ardiente de ambos enamorados requiere la unión más íntima entre hombre y mujer. Sin embargo esa deseada unión está dificultada por tantos obstáculos que terminan finalmente en el suicidio de la novia desesperada, y en la muerte del novio a causa de heridas violentas sufridas en su deseo de viajar por terrenos hostiles para estar al lado y en unión total con su amada. Pero he aquí que el destino los separa, y lo único que los une aún es lo "verde" expresado en el viento verde, y en tanto verde como insiste el poema. He aquí la fina ironía expresada en el romance por Lorca. Esa fina ironía del romance citado se expresa ante todo en el terceto que dice:

El largo viento, dejaba
 en la boca un raro gusto
 de hiel, de menta y de albahaca.⁴¹

Buscando otro ejemplo, podemos remitirnos al primer romance: Romance de la luna, luna. En cuanto a su ironía se parece mucho al romance recién comentado. Es allí donde la luna visita al niño gitano; esa luna gitana que, como luego veremos en mayor detalle, en su visita sensual y erótica no sólo le quita la vida sino su inocencia. Y esa visita, que debía ser de bien, termina en el desastre el cual lloran los gitanos. Y esa ironía la tiene el poeta expresada en la cuarteta donde dice:

¡Cómo canta la zumaya,
ay como canta en el árbol!
Por el cielo va la luna
con un niño de la mano.⁴²

Y ese mismo tema casi podíamos aplicar al romance 11:
Prendimiento de Antoñito El Camborio en el camino a Sevilla.
Es ciertamente una ironía el que un gitanito, acostumbrado a vivir la libertad tradicional y dispuesto a venderla cara en cada situación peligrosa, se vea ya vencido por la situación social y no se atreva a hacer "una fuente de sangre con cinco chorros". Bien dice el poeta irónicamente:

¡Se acabaron los gitanos
que iban por el monte solos!⁴³

b. Metáforas abundantes.

Ya hemos comentado en la introducción, de cómo Lorca trató de imitar a su gran maestro Luis de Góngora. Como él quiso también revestir sus pensamientos con los adornos de la metáfora. Cuando en su elogio de Gongora habla de la genesis de la metáfora, Federico dice:

El poeta que va a hacer un poema (lo se' por experiencia propia) tiene la sensación vaga de que va a una cacería nocturna en un bosque lejanísimo. Un miedo inexplicable rumorea en el corazón.⁴⁴

Y ese miedo inexplicable lo explica luego el mismo Lorca: es el

miedo a coger la metáfora equivocada de entre tantas que se le presentan a la imaginación y a los sentidos del poeta. El arte está en saber "cazar" las metáforas.

Miremos un poco de dónde vienen las metáforas lorquianas y hasta qué punto son genuinamente lorquianas. Recordemos que son de la región de Andalucía. Hablando de esto, nos dice Guillermo Díaz-Plaja:

En los pueblos de la vega granadina que vieron la infancia del poeta hay un porcentaje reducido de analfabetos y en las gentes una innata y espontánea devoción por la poesía que cuaja en numerosos poetas campesinos. Federico iba todas las tardes con ellos a leer, bajo unos chopos, poesías de los gañanes, y a recitar las suyas propias; conscientemente y con largos años de contacto logro impregnarse de sus decires populares. El lenguaje está hecho a base de imágenes y nuestro pueblo tiene una riqueza magnífica de ellas. Llamar alero a la parte saliente del tejado es una imagen magnífica, o a un dulce, tocino del cielo o suspiros de monja.⁴⁵

De modo que vemos en esto que Lorca sacó sus metáforas del pueblo andaluz. Pero aún nos queda por preguntar, ¿son por eso realmente lorquianas o hay quizás un uso anterior de ellas? Para contestar a ello leamos a J.B. Trend, quien nos explica algunas de las metáforas, y dónde las podemos encontrar antes que las oímos de Lorca. Dice Trend:

He saw that language is formed on a basis of imagery, and that the people in his part of the world - Granada and the south of Spain generally- had a magnificent wealth of imagery. "Green voices", for instance, We should say now that they were an invention of García Lorca; but they are already in Góngora. So are the hours all "dressed-up in numbers",

las horas ya de números vestidas; and eyes like Federico's own "with much night in them": los ojos con mucha noche. Yet those are in Góngora, too; while the phrase "an ox of a river", un buey de agua, an Andalusian image admired by Lorca and extolled by all his critics for its startling originality, had already been used by Horace and before him by Sophocles.⁴⁶

Según eso, muy poco sería original entonces en Lorca. Así se podría argumentar, pero no es ello lo que interesa a nosotros. Lo que tiene importancia para nosotros no es la originalidad en el origen de la metáfora usada por él, sino la originalidad en el modo de usarla y su oportunidad dentro de sus poemas. Y en ello ciertamente podemos decir que se igualó o por lo menos se acercó mucho a su maestro Luis de Góngora, si no en la calidad de ellas por lo menos en la técnica de su uso. Pero aún consideradas estas cosas, y lo arriba citado, Lorca es original, pues las sacó del pueblo andaluz como él mismo lo explica, y no de Horacio:

En Andalucía la imagen popular llega a extremos de finura y sensibilidad maravillosas, y las transformaciones son completamente gongorinas. A un cauce profundo que discurre lento por el campo lo llaman un buey de agua, para indicar su volumen, su acometividad y su fuerza; y yo he oído decir a un labrador de Granada: "A los mimbres les gusta estar siempre en la 'lengua' del río".⁴⁷

Vemos en esto que, aunque ya hayan sido usadas las metáforas por otros, Lorca las encuentra por su propio medio. Lo cual muestra que todo buen poeta necesariamente debe ir por el mismo camino encontrando finalmente la misma fuente de inspira-

ción. Sólo en el arte de usarla se diferencian los genios de la lírica. De esa inspiración en la fuente andaluza brota entonces esta hermosa metáfora lorquiana, en el Romance del Emplazado:

Los densos bueyes del agua
embisten a los muchachos
que se bañan en las lunas
de sus cuernos ondulados.⁴⁸

Cuando describe la sangre derramada en el romance de la Reyerta la ve como:

Sangre resbalada gime
muda canción de serpiente.⁴⁹

Y para decir que la monjita gitana aspiraba el aroma de unas toronjas que se estaban cociendo al horno mientras ella bordaba, él dice:

Cinco toronjas se endulzan
en la cercana cocina.⁵⁰

Euego, a la luna menguante, que débilmente ilumina unas torres, la describe así:

Ajo de agónica plata
la luna menguante, pone
cabelleras amarillas
a las amarillas torres.⁵¹

Y así podríamos ir mencionando más ejemplos, pues en la brevedad del Romancero gitano Lorca supo poner muchísimo color,



lo cual ciertamente hace que los romances no resulten fáciles de comprender.

c. Colores.

Después de haber comentado las metáforas, nada es más propio que vayamos a considerar una particularidad muy especial de Lorca: los colores, ante todo su insistencia en el verde. Este último color lo usa nada menos que 29 veces, repartiéndolo entre cinco romances, de los cuales el Romance sonámbulo está acreditado con 24 veces. Sobre los colores en García Lorca es interesantísimo lo que apunta Díaz-Plaja en su libro, cuando analiza los colores. Dice:

Contra lo que podría suponerse, el "Romancero gitano" presenta una riqueza cromática muy escasa. Las menciones de color que en él se encuentran -unas ochenta- se caracterizan por un predominio absoluto de tres colores: blanco, negro, verde. El blanco, utilizado a veces con una insistencia a lo D'Annunzio; "blanco en lo blanco", ocupa el tercer lugar en este grupo, ya que sólo puede asignarsele un quince por ciento de las menciones cromáticas; más importancia tiene el negro, que, unido a otros colores asimilables -oscuro, moreno, pardo- nos da un veinticinco por ciento de la gama; finalmente, el verde alcanza un cuarenta por ciento, sin duda por el remoque "verde que te quiero verde", que tanto se repite en el "Romance sonámbulo". El veinte por ciento restante se distribuye entre los siguientes colores, que cito por orden de mayor o menor importancia: amarillo, gris, azul, rojo, rosa, carmesí, corinto, rubio, pajizo. De estos últimos colores no hay más que una mención.⁵²

Como lo menciona también luego el autor, encontramos

el uso del color verde en los romances de tonalidad triste. Así el verde ocurre en los romances de Preciosa y el aire, Reyerta, Romance sonámbulo, Prendimiento de Antoñito el Camborio, y Muerte de Antoñito el Camborio. A ello hay que agregar aún los adjetivos "agrio" y "amargo" y "cutis amasado de aceituna", etc. Y los romances mencionados tienen un tema triste, casi siempre unido a una muerte o varias.

Veamos de dónde le viene a García Lorca ese gusto por los colores. Debemos recordar en primer lugar que Federico no solamente fue escritor, sino que también pintor aficionado, y como tal ciertamente debía poner su atención en los colores, los cuales aparecieron no solamente en su cuadros, sino también en sus poemas y dramas. Su preferencia por el verde quizás lo podamos explicar por una razón natural: él era oriundo de Andalucía, región de olivares verdes, con cuyo paisaje creció el poeta, y vino a ser parte de su fuente de inspiración. Muchísimas veces se refiere en sus obras a dichos olivares. Así por ejemplo en el romance de la Reyerta, dice Federico:

En la copa de un olivo
lloran dos viejas mujeres.⁵³

Y un poco más adelante en el mismo romance:

El juez, con guardia civil,
por los olivares viene.

O cuando en el romance: Romance de la pena negra dice:

No me recuerdes el mar,
que la pena negra, brota
en las tierras de aceituna
bajo el rumor de las hojas.⁵⁴

Y otra vez se refiere a la aceituna, en el romance Prendimiento de Antoñito el Camborio:

y ese cutis amasado,
con aceituna y jazmín.⁵⁵

Esos pocos ejemplos ya nos muestran con cuanta facilidad se sirve de los olivares de su tierra natal.

Y en general, era su teoría de que el poeta debe usar los cinco sentidos. Así en su discurso La Imagen poética de de Góngora él dijo:

Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales. Los cinco sentidos corporales, en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas imágenes tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos y con mucha frecuencia ha de superponer sus sensaciones y aun disfrazar sus naturalezas.⁵⁶

Y Lorca en haciendo esto resultó ser artista en captar el color que le ofrecía la naturaleza de Andalucía.

2. Su alcance.

Varias veces nos hemos venido refiriendo a la famosa

conferencia de Lorca dada a los estudiantes de la Universidad de Madrid: La imagen poética de Góngora. Cuánto más estudiamos ese escrito de Lorca, tanto más nos parece ver en él, no una descripción de Góngora, sino de sí mismo.

De Góngora sabemos que, en un momento dado de su vida poética, se operó un cambio brusquísimo en su lírica. Fue en busca de una novedad que lo distinguiera de lo tradicional y cotidiano. Y en su afán de buscar un cambio, terminó creando lo que hoy se indica como su sello más fuerte: el gongorismo. En la misma forma se estaba preparando un cambio necesario en la vida poética del joven andaluz. También él buscaba un cambio en su lírica, para cortar con lo común y ordinario, y encontró un modelo en Góngora.

Lorca, en su estudio, quiso mostrar el cómo se efectuó este cambio en su maestro. Pero lo que en realidad hace es descubrir el cambio que se iba efectuando en su propio interior. También Lorca buscaba un sello personal que lo distinguiera: buscaba una estampa lorquiana. Y como hemos visto en las páginas anteriores, ha conseguido impregnar en sus romances un carácter nuevo, parte del cual sin embargo no hemos tocado. Refiriéndose a este mismo tema, casi se expresa en la misma forma Arturo Barea:

Ciertamente el proceso analítico que existe detrás del

trabajo de Góngora le era extraño a Lorca, por muy estimulante que le fuera. A través del conjunto de su conferencia fue a la médula de sus propias ideas poéticas, y en su camino fue destacando agudamente los elementos en Góngora que correspondían a su problema o a una necesidad íntima de él. Era su propio problema el que estableció cuando trató de explicar por qué Góngora había abandonado su triunfante estilo popular y se había lanzado a formas nuevas, adornadas y deliberadamente irreales.⁵⁷

Lorca, por lo tanto, en su afán de crear una imagen propia, consiguió dar a sus creaciones un sello propio, al igual que Góngora. Y un fruto de ese esfuerzo especial fueron los romances gitanos. Ya hemos señalado sus caracteres lorquianos. Preguntémonos entonces nuevamente, ¿donde reside su arte? A lo cual contestamos con Angel del Río:

La raíz de su arte reside principalmente en una capacidad de captación semiconsiente de la palabra viva y de la imagen. Captación, previa a toda idea y a todo sentimiento, que constituye la ley íntima de su estilo, dando unidad a los diversos elementos que en él convergen. Por el dominio ingénito de la palabra con todas sus posibilidades expresivas puede elevarse de lo elemental y concreto -materia, naturaleza, paisaje- hasta la desrealización absoluta de sus metáforas. De un mundo donde casi todo es impresión directa o anecdótica, a la atmósfera ingravida de sueño que logra en muchos de sus poemas, ya se trate de un romance gitano o de la visión de una ciudad moderna como Nueva York.⁵⁸

Con este nuevo cuño con que Lorca imprimió sus obras, llegó a triunfar en un ambiente universal. Su fama de poeta de calidad muy pronto pasó los límites de la patria España; más aún, parece que impresionó primeramente al mundo fuera de Europa, para volver luego con más gloria a poner pie firme en la literatura de España.

IV

TEMAS LLANOS

Como hemos anotado en la introducción a este trabajo, naturalmente debemos encontrar entre los romances gitanos algunos o quizás todos, con tema llano, es decir temas ordinarios y al mismo tiempo sencillamente expuestas en el poema. Lógicamente todos se clasifican bajo el tema común: el gitano. Pero de este tema general tomamos algunos temas que específicamente queremos llamar llanos, en contraposición con lo que queremos probar en la última parte de nuestro estudio: los temas velados. Como ya queda mencionado, en un mismo poema puede haber un tema relativamente llano y claro, y bajo esa misma aparente claridad puede esconderse un tema especial, sólo accesible después de un escrutinio muy delicado.

En el presente capítulo analizaremos ciertos temas, y sólo lo haremos en cuanto son llanos; dejando para el capítulo siguiente todo lo que pudiera ser de velado o por el estilo.

1. La muerte del gitano.

Este tema se encuentra con cierta frecuencia en los romances gitanos. Concretamente habla de ella en cinco romances, en los que viene a ser el tema central; pero la muerte entra en varios otros.

Yendo ahora a analizar el primer romance en que la muerte se puede considerar con el tema central y llano, nos referimos al Romance de la luna, luna. Aquí, a la primera lectura se nos ocurre que el poeta está lamentando la muerte de un niño gitano. Esa muerte del niño ocurre durante una visita de la luna a aquél, mientras se encontraba solo en su casa. El poeta describe en diálogo los pocos momentos de agonía del gitanillo, de cómo trata de alejar a la diosa de la muerte que ve en la luna, cómo ésta insiste en bailar el baile de la muerte porque está segura de su triunfo sobre este cuerpo débil. Pinta luego la vuelta de los gitanos; el encuentro de éstos con el niño muerto sobre la fragua y el duelo que muestran por la desaparición del ser querido. Al mismo tiempo nos muestra la luna triunfante con el niño de la mano alejándose por el cielo, mientras nos hace escuchar el canto de mal agüero de la zumaya.

El autor ya varias veces citado, Christoph Eich, ve esa muerte en una forma un poco más simpática de parte de la luna. Dice él:

Se trata aquí de la dulce muerte de un niño, y la luna, como un hada buena, acude a recogerlo y se lo lleva de la mano, como jugando.⁵⁹

Es verdad que en casi todas las literaturas la luna es bien romántica; pero irónicamente no lo es en Federico García Lorca. En él casi siempre encontramos una luna cruel, crueldad no familiar a nosotros y por lo mismo nos resistimos a considerarla tal. Pero analizando no sólo su poesía, sino también su teatro -recuérdese la luna cruel en Bodas de Sangre como ejemplo ilustrativo- vemos confirmado este carácter de la luna. Esta, además de cruel, es erótica, erotismo del cual hablaremos más en la última parte, al comentar el tema velado de este mismo romance.

Y en la forma como describió en ese romance la muerte del gitano, así vuelve a hablar de ella en el Romance sonámbulo en donde presenta la doble muerte de los amantes: ella, suicidada en su desesperación, creyendo que su amante ya no alcanzaría a verla de nuevo; él, desangrándose de heridas recibidas en sus reyertas que como contrabandista tuvo que sostener para poder finalmente llegar a la casa de la amada, para encontrarla muerta "sobre el rostro del aljibe".(*) De las particularidades de este romance también hablaremos nuevamente en la últi-

(*) Todas las citas sobre el Romancero gitano se harán en adelante sin indicación de páginas, por sacarse del libro ya mencionado: Federico García Lorca, Obras Completas, (Madrid: Aguilar, V edición, 1963) pp. 425-467.

tima parte.

Un romance muy especial, en cuanto a la muerte se refiere, es el de la Muerte de Antoñito el Camborio. Lorca nos pinta aquí la muerte de un gitano, a quien antes habían apriisionado los guardias civiles, hecho que le hizo perder la estima de los suyos. En este romance es donde el joven recobra su honor gitano: de morir como hombre. Primero trata de colocarnos en la escena junto al Guadalquivir donde "voces de muerte sonaron". Luego nos dice directamente quién es él que se bate junto a las aguas. Es "Antonio Torres Heredia/ Camborio de dura crin", quien se está batiendo con sus "cuatro primos/ hijos de Benamejí". Pero este romance no sólo intenta mencionar una muerte más, sino que le da un carácter especial, el cual lo anuncia diciendo: "y se murió de perfil". ¿Qué quiere decir esto de morir de perfil?

Hablando de esta parte del tema, Arturo Barea interpreta todo ello como una muestra de cómo el español afronta la muerte y cómo quiere morir con dignidad: al español no le interesa el momento de la muerte, sino el estilo de la misma. Antes de morir, el español quiere darle algún sentido a su vida. Y eso es lo que quiere mostrar Lorca en la descripción del simpático Antoñito el Camborio. Y ese sentido dado a la vida, esa dignidad da "perfil" al morir. Dice en ese sentido Barea:

Un español arriesgará su vida cuando vale la pena morir antes de la hora señalada; y así creera que se ha burlado de la muerte y la ha derrotado, muriendo en una manera que le honra y que da un sentido a la pérdida de su vida.⁶⁰

Eso precisamente hizo Antoñito, quien había permitido ser tomado preso sin presentar lucha, y quien no quiso ser tenido por hijo de nadie. Es parte de la aspiración natural del hombre que quiere en alguna forma vivir después de muerto, y sólo puede conseguir esto con una muerte "con perfil", es decir con honor y dignidad aunque voluntariamente buscada. Y el autor sigue aún más adelante diciendo que estos dos romances de Antoñito el Camborio son nada más que una expresión externa de Lorca en su preocupación por sobrevivirse con gloria; es decir: también Federico Buscaba una muerte "con perfil".

Pasando adelante en el análisis de las muertes en Lorca, topamos con otro no menos interesante que el recién comentado, y es el romance del Muerte de amor. Este romance pertenece a las intrusiones en el surrealismo. Viendo el título nos parece encontrarnos frente a un simple tema de amor. Es verdad que lo es, pero Lorca rodea esta muerte con el "mundo superreal de las 'fuerzas oscuras'" como dice Guillermo Díaz-Plaja. Y yendo a través de sus versos vemos que comienza por describir metafóricamente la guadaña de la muerte "que reluce por los altos corredores". Inmediatamente nos presenta con la idea de la muerte de una persona, ya entre "cuatro faroles". Luego

introduce la luna que ilumina siniestramente el lugar del velorio. Y pasa luego a describir cómo la naturaleza queda impasible, pero cómo poco a poco todos se van enterando de la muerte, y cómo la música celestial y la gitana acompañaban el ambiente fúnebre. Y acompaña todo ello con rumores y situaciones misteriosas, pero que podríamos interpretar como el concierto de la naturaleza triste ante el muerto de amor, despertando de la primera impasibilidad que quiso mantener antes cuando decía: "Bueyes y rosas dormían". Ya no duermen, sino que se juntaron al duelo general que enluta esa noche fúnebre. Hemos dicho que es una obra surrealista, y en ese sentido se explicaría esa aparente confusión y la ilógica que presenta al final; pero parece ser ilógica de una mente loca por su amor perdido, que en su dolor profundo y desesperado no puede más que alimentar pensamientos incoherentes, incoherencia que pudiera presentar en la forma que lo hizo en los últimos versos.

Entre este poema y el Romance de la luna, luna, Christoph Eich quiere encontrar una notable diferencia. Dice él que en el caso del niño gitano del primer romance, la muerte se vino suavemente, mientras en la del adolescente vino en forma abrupta. También ve el autor esa muerte llena de "tormentos y fiebres", y por lo mismo una confrontación de fuerzas poderosas cuyo resultado es la rotura abrupta entre vida y muerte, y a ello debe corresponder también el vocabulario. Ya hemos mencio-

nado que la luna del primer romance también es una luna cruel, pero es verdad que hay una diferencia entre las dos formas de abandonar este mundo.

Si antes hablamos de la muerte con "perfil" de Antoñito, Lorca nos presenta otro romance en que muestra todo lo contrario . Y como de intento lo llama Burla de Don Pedro a Caballo. Se trata de la muerte de Don Pedro de noche, mientras iba de camino no se sabe adónde. Díaz-Plaja ve en este romance una alusión al Caballero de Olmedo de Lope de Vega; y en verdad tiene rasgos que se parecen. Pero más nos interesa lo que Christoph Eich hace resaltar: Don Pedro es un personaje que tampoco tiene nombre, y así se opone precisamente al romance de Antoñito que llegó a tener nombre. Aunque lo llama Pedro y Don, eso no es más que una "caricatura risible" desde el punto de vista gitano, pues no pudo haber elegido un nombre más trivial que Pedro. Eich dice:

Don Pedro es un "señorito", que no vale lo que su caballo.
Su destino es ser olvidado:

Bajo el agua
están las palabras.
Limo de voces perdidas.
Sobre la flor enfriada
está Don Pedro olvidado,
¡ ay! jugando con las ranas.61

De modo que aquí aparece claramente la diferencia entre morir con dignidad, con "perfil" y morir de una manera menos gloriosa, que parece una burla.

2. La mujer gitana.

Al igual que en el capítulo anterior, queremos en este tratar solamente de lo más típico que podemos encontrar acerca de la mujer gitana en los romances de Federico.

El primer romance, en que la mujer viene a ser la protagonista, es Preciosa y el aire. También de éste hablaremos de nuevo al referirnos a su tema velado; pero aquí ya vemos a una hermosa gitanilla, que mucho tiene de parecido con la novela ejemplar de Cervantes, cuya protagonista también se llamaba Preciosa, codiciada también por todos y cuyo fin también fue feliz. En Cervantes terminó en el matrimonio; en el romance de Lorca termina, empero, amparada por el cónsul inglés.

En el romance de Lorca la vemos escapando del aire perseguidor, en busca de refugio, corriendo por los cerros tocando su pandereta: ("Su luna de pergamino"). En esa huida precipitada de la desatada y terrible lujuria, termina finalmente bajo el amparo de los ingleses, alusión probable a Gibraltar. Esa huida está descrita por metáforas y verso llano al mismo tiempo. Por esa razón Díaz-Plaja quiere ver en este romance una obra típica para estudiar el estilo de Lorca, precisamente porque va combinando estos dos elementos antes mencionados: "el uso de un lenguaje lleno de audacia metafórica conviviendo con

un lenguaje extremadamente normal".

De modo que podemos decir que en lo que aparece a primera vista no es más que una gitanilla preciosa, virtuosa que no duda un momento en buscar refugio aún entre los extranjeros, con tal de escapar de su perseguidor. Luego veremos con más detalles este perseguidor: pues allí está el tema velado de Lorca en este romance.

De esta gitanilla común pasemos a otro tema en el romance de La monja gitana. Tenemos aquí todo otro tipo o mejor dicho una mujer gitana en todo otro ambiente, pero que no deja de ser gitana a pesar de los hábitos religiosos.

Esta buena gitanilla se ha despojado de sus hábitos del mundo y aceptado los religiosos, entrado en el convento para dedicar sus pensamientos sólo a Dios. Y la vemos humildemente sentada en su celda, o quizás más propiamente en su taller de trabajo manual, cumpliendo con su deber del "ora et labora" (reza y trabaja) del religioso. Pero mientras sus manos están ocupadas en las labores asignadas, su mente aún vuelve de vez en cuando al mundo abandonado, y la vemos en solitario coloquio con sus pensamientos, pero sobreponiéndose a la tentación mundana. Se trata, pues, sencillamente de un día en la vida conventual de una monjita que de la libertad gitana se sometió a la rigurosidad de la regla religiosa. Veremos en la siguiente

parte si es solamente eso lo que nos quiere indicar Lorca.

Además de estas dos gitanillas inocentes, Lorca toca dos veces más el tema de la mujer; pero ya no es la muy inocente, sino todo lo contrario en La casada infiel, y en la hermana deshonrada en Thamar y Amnón. En la primera vemos una mujer casada que, con su juventud y hermosura, consiguió engañar al gitano, el cual la gozó y, encontrando que no era una "mozuela", no muy contento del engaño, pagó sus servicios y la dejó ir como una cosa natural en un hombre de su casta. Trata nada más, pues, de una simple infidelidad conyugal. En el segundo romance, Lorca se basa en un tema bíblico: el incesto de la hija de David con su hermano. Pero tampoco aquí se descubre nada especial; tan sólo que en algo se la puede comparar con Preciosa en cuanto a la lujuria.

Como se nota inmedistamente, todos estos romances mencionados giran alrededor del tema erótico. Incluso el de la monjita no se libra de él. No nos presenta ninguna vez la mujer sencilla y no envuelta en alguna forma en el erotismo. Uno esperaría que lo hiciera en el romance Martirio de Santa Olalla; pero no. También aquí, como puede verse claramente por sus versos, "hay más crueldad sexual que exaltación mística". Pero el poeta quiere darnos una descripción realista del cruel martirio de esa santa de Mérida. Dice respecto a ese rea-

lismo de Lorca, el autor ya mencionado, Christoph Eich:

La enormidad de su procedimiento, sadista en apariencia, sólo tiene un sentido: poner de relieve la naturaleza excepcional del caso de Santa Eulalia fijando plásticamente el momento de máximo sufrimiento que un ser humano puede tolerar. Lo que santifica a Olalla a los ojos de Lorca es su mutilación, la desmesura de su sacrificio. Sin piedad, sin paliativo alguno, describe el poeta su martirio, expresión verdadera de su santidad.⁶²

Esto se aviene con lo que hemos dicho al hablar de la muerte del gitano: el gitano debe morir "con perfil". Para Lorca la muerte de Santa Eulalia tiene sentido y vale la pena el sacrificio porque le da "perfil", ese perfil que él mismo busca tener en su vida. Ella es uno de los pocos personajes de las obras de Lorca que llega a tener figura y nombre.

Esto parece dar más sentido que lo que Barea nos dice. El quiere ver en este martirio el resultado de la tradición educativa católica del pueblo español. El afirma que la demasiada insistencia en la juventud de la belleza de la virginidad, particularmente en las muchachas, trae consigo los ideales falsificados del "Gozo a través del Dolor, Santidad a través de Horror, y Virginidad triunfante sobre Violencia, colmadas por el Celestial Esposo".⁶³ Y afirma que Lorca tocó todas esas fuerzas de emoción y comportamiento "de lo que parece ortodoxo y impecable". No cabe duda que Barea toca un problema espiritual sensible, pero no parece que este problema haya influenciado demasiado en Lorca, por lo demás no muy abierta-

mente cercano a la Iglesia. Pero sí parece más en su lugar la explicación psicológica de Eich mencionada arriba.

3. La pena del gitano.

Este tema, al parecer sencillo, no lo es tanto cuando se comienza a analizar los romances más importantes en donde se lo encuentra. Lo que nos hace pensar en la naturalidad de esta pena es el hecho que consideramos a los gitanos como un pueblo que, acostumbrado a la libertad nomada, perdió esta misma libertad y se vio obligado a una vida que no le es propia, y es al mismo tiempo considerado de una casta inferior. ¿De qué pena nos habla Lorca en sus dos romances principales de este tema: Romance de la pena negra y Romance del Emplazado?

En el primero Lorca concreta esa pena en la persona de Soledad Montoya. En ella no se menciona la pena concretamente, sino nada más que es una pena profunda, en el fondo del corazón, y que la vuelve loca. Y luego llama a esa pena "pena limpia y siempre sola" que contrasta con la alusión al principio a la pasión de la gitana: "caballo que se desboca". De modo que sin una investigación más profunda, no parece más que referirse a una pena especial del gitano, pero que no expresa claramente. Barea quiere encontrar la causa de esta pena en la obsesión de la muerte, reflejo de la obsesión del mismo poeta.

Esa obsesión produce una soledad, y es simbolizada aquí en Soledad Montoya.

Análogo simbolismo parece encontrarse en el gitano emplazado: Amargo. Su mismo nombre "Amargo" encierra ya el sentido de una pena. Y es la soledad del gitano condenado a muerte, quien desde su celda de prisión ve venir su fin inexorablemente. Es un contraste con la obsesión de la muerte de la gitana libre con la obsesión del prisionero que no ve modo de librarse. En ambos ejemplos parece ser la verdadera falta de libertad, ya sea entre los suyos ya sea bajo las rejas de la guardia civil, la causa de una pena no muy concretamente definida y no aparente. Pero parece evidente que, no sólo en estos romances, sino en otros escritos del autor, éste trata de poner en boca de sus personajes (los gitanos en nuestro caso) una cosa personal que le obsesionaba; y aquí simplemente la llama "pena negra". Veremos en el siguiente capítulo qué tema velado podemos suponer en este Romance de la pena negra.

4. La guardia civil.

A este tema, el poeta dedicó el romance más extenso, intitulado Romance de la guardia civil española. El por qué de esta importancia dada al tema está en que la guardia

civil española, institución tan antigua y ciertamente con muchos méritos, llegó a ser el símbolo de la opresión, no solamente para los gitanos que, sin duda, sintieron más su brazo armado y duro; sino para todo el pueblo español.

El tema central en sí es fácil y sencillo. Se trata de "un choque brutal entre un grupo de Guardias Civiles y unos gitanos celebrando alegremente su fiesta de Nochebuena en las calles de Jérez de la Frontera".⁶⁴ Así nos lo explica brevemente Arturo Barea. Veamos como ve él en parte lo que acontece en este romance. Dice en el primer cuarteto:

Los caballos negros son.
Las herraduras son negras.
Sobre las capas relucen
manchas de tinta y de cera.

Esta primera cuarteta del romance la explica Barea así:

...Esto es España, un enorme cuartel de Guardias Civiles. Son negros; ellos, sus caballos, las herraduras de sus caballos. El negro es luto. Toda España está de luto. La Guardia Civil son los guardianes de la España que tiene el alma negra. Sus capas se les manchan con tinta, la tinta de esos tinteros de cuerno que usan para llenar los atestados judiciales que luego inundan España y alimentan sus cárceles. Sus capas tienen manchas de cera, la cera que gotea sobre ellas de todos los cirios de todas las procesiones en las que la Guardia Civil va en formación para proteger las alhajas de las imágenes famosas. Son asesinos. Su oficio es encararse el fusil y matar españoles.

Tienen, por eso no lloran,
de plomo las calaveras.
Con el alma de charol
vienen por la carretera.

Tienen el cráneo relleno de plomo. ¿Cómo pueden llorar por la muerte de un español a quien ellos mismos han matado con el plomo que llena su cabeza día y noche? Tienen el alma negra, dura y brillante como el charol de sus tricornos, y cabalgan por la carretera de dos en dos, subiendo y bajando cerros, la calavera atiborrada de plomo, la espalda jorobada por sus mochilas pesadas.

Jorobados y nocturnos,
por donde animan ordenan
silencios de goma oscura
y miedos de fina arena.

En estas mochilas llevan el tintero de cuerno para poder escribir el parte del muerto; y llevan un cabo de vela, para cuando no hay luz de luna, mirar la cara del que acaban de matar. Porque cazan en la noche. Son nocturnos. Se esconden en lo obscuro con su tintero, su cabo de vela y su fusil preparados y acechan en silencio. Apuntan a la silueta del hombre contra la luz de la luna y disparan. Por eso, cuando las gentes encuentran a la Guardia Civil andan de puntillas, en silencio, como si fueran sobre ruedas de goma; y les rechinan los dientes y se les estremece el espinazo como si fueran pisando arena sobre losas de piedra.⁶⁵

Barea no sigue en su explicación del romance. Pero lo dicho es ciertamente suficiente para darnos a entender el fondo histórico y el sentimiento popular detrás de estas cuartetas de Lorca. En la cuarteta siguiente todavía sigue Lorca describiendo a los "negros nocturnos":

Pasan, si quieren pasar,
y ocultan en la cabeza
una vaga astronomía
de pistolas inconcretas.

Mientras las pobres gentes están quietas dejando pasar la guardia, ésta sin notar a los escondidos, pasa de largo pero con la cabeza llena de pensamientos de muerte, representados en

en esas "pistolas inconcretas", que parecen pequeños telescopios.

Sigue luego la descripción de la alegre ciudad gitana, que pronto será ciudad de dolor, pues mientras los gitanos están terminando sus últimos trabajos en sus fraguas, ya viene el anuncio de puerta en puerta de la llegada de la temible guardia. Mientras tanto se iban preparando las escenas navideñas, con un San José y una Virgen bien populares, y las casas se iluminaban con antorchas, cuyas luces reflejadas en las ventanas, semejaban "bailarinas sin cadera". Y luego sigue la descripción de la llegada de cuarenta soldados sembrando pánico y muerte en esa ciudad. Nuevamente populariza a la Santa Familia, en cuyo portal se recogen todos los gitanos buscando refugio, como otrora huyeran las madres de Belén la espada de Herodes. Y terminada la carnicería, se aleja la Guardia Civil dejando arrasada la ciudad a sangre y fuego. Toda esa terrible desgracia gitana la describe el poeta con metáforas hermosas. Así por ejemplo:

Gallos de vidrio cantaban
por Jérez de la Frontera.

Oímos aquí el alegre sonido de las copas de los que ya celebraban la Nochebuena con el buen coñac de Jérez. Así como al madrugada canta el gallo, así esa noche el "gallo de vidrio" los

encontró celebrando en la madrugada. Esta quarteta va conectada con la otra que dice:

Los relojes se pararon,
y el coñac de las botellas
se disfrazó de noviembre
para no infundir sospechas.

En este parar de relojes y en el disfraz de las botellas, se representa el estupor aún de los objetos inanimados que ayudaban a los gitanos a celebrar alegremente su fiesta, en contraste con la brutalidad de la Guardia Civil que eligió la "Noche de Amor" para saciar su sed de sangre. Y qué bien describe la fuga de las muchachas de pelo largo, asustadas por los fogonazos de los fusiles y las pistolas ya bien concretadas. Dice el poeta:

Y otras muchachas corrían
perseguidas por sus trenzas,
en un aire donde estallan
rosas de pólvora negra.

De modo que pudiéramos concluir diciendo nuevamente con Arturo Barea que

cada encuentro entre sus gitanos, eternamente ingenuos, aventureros y valientes hasta en sus más pequeñas vanidades, y la autoridad encarnada en la Guardia Civil, se convierte en un choque entre la sombría violencia organizada y la libertad humana, generosa y alegre. Esta es precisamente la cualidad que los lectores más simples de Lorca sentían mucho más clara y concretamente que su público sofisticado. 66

Esta misma opinión vemos confirmada en Christoph Eich que dice:

En la Guardia Civil pinta él aquí, no a la antigua Benemérita, institución más bien benigna y tan hondamente arraigada en la vida española, sino a un poder que, usando arbitrariamente de sus prerrogativas y sin respeto a nada ni a nadie, sobrepasa sus cometidos específicos y, al mismo tiempo que las fuerzas destructoras aniquila también las fuerzas creadoras, como en efecto ocurrió en ocasiones. Así, en nombre del orden y de la ley, se llevó antaño el saqueo y el crimen al pueblecito de Belén, para aniquilar aquella vida que había venido a redimir al mundo de la muerte.⁶⁷

La Guardia Civil la vemos mencionada en otros cuatro romances gitanos y siempre en conexión con la supresión de la libertad de ellos. Así vemos al contrabandista del Romance so-námbulo todo herido y sangrante, posiblemente en una reyerta con la Benemérita, pues apenas cae él muerto junto al cadáver de su novia, cuando entra la Guardia Civil. Otras dos veces la vemos mencionada en los romances de Antoñito el Camborio y una vez, no en palabras, pero sí en las circunstancias, en el Romance del emplazado. Se ve en esto que el pensamiento de la "gestapo española" de entonces, como podríamos llamarla en el siglo XX, aterrizzaba a todos. De modo que en este sentido, Lorca también canta un motivo profundamente popular: nada más metido en el alma del gitano que el miedo a ser cogido de noche, sin sospecha y casi seguro de un duro desenlace.

5. Temas religiosos.

Al hablar de romances de temas religiosos, nos re-

ferimos a los romances de los tres arcángeles: Miguel, Gabriel y Rafael. Pero esto no es una clasificación completamente exacta, ya que en primer lugar debería estar entre los religiosos también el romance a Santa Eulalia. Además, aunque el título sea muy religioso, es un poco difícil decir que la intención en ellos es completamente religiosa. Más bien parece ser una ocasión de hablar de las ciudades que no del santo. Precisamente acerca de estos tres romances es donde las opiniones están más divididas entre los autores que comentan el Romancero gitano. Al leer de pasada, nos parece que el primer romance a San Miguel recuerda una romería, y en el romance a San Gabriel aparece más claramente el ambiente de una procesión del arcángel por la ciudad de Sevilla. Pero, ¿se puede encontrar algo parecido en el tercero, romance a San Rafael? Ni uno ni otro parece poder ser motivo de este romance.

Arturo Barea, comentando la religiosidad de España de entonces, menciona los dos primeros (Miguel y Gabriel) pero nada toca del romance tercero. En el romance a San Miguel quiere ver el autor un reflejo de la beatería en las iglesias de España. Como hemos indicado ya al hablar del romance Martirio de Santa Olalla, la educación falsa religiosa, según él, trae consigo una distorsión de las ideas religiosas y las devociones. Hablando de esa beatería, escribe:

En cada una de los miles de iglesias de España las imágenes

están al cuidado de "beatas". Es más que patente el por qué estas solteronas reseca, o matronas viriles, o muchachas tímidas pero apasionadas, visten a los santos - o a los arcángeles andróginos, pero tradicionalmente masculinos- con ropas femeninas. Bajo sus mantos, estos santos aparecen con ropas interiores femeninas, con enaguas almidonadas, llenas de bordados, cubriendo bragas con las perneras de encaje -los "faroles" del poema-. Con las imágenes de los arcángeles, la fantasía de las mujeres obra en plena libertad. San Miguel el recio, y San Rafael el dulcemente femenino, están aderezados con lazos y cintas de seda de colorines, particularmente en Andalucía y más particularmente en ciudades como Granada, la propia ciudad de Lorca.⁶⁸

Continuando en su teoría, dice que Lorca debió impregnarse de esas exhibiciones religiosas en su niñez, cuando él mismo tomaba parte en ello o incluso organizaba el mismo esos misterios y procesiones tan familiares al pueblo español. Ante todo es famosísima la procesión de Semana Santa en Granada. Y todos esos recuerdos infantiles avivaron su imaginación, vio lo falso en mucho de lo que bajo el título de piedad se hacía, concretándolo en difíciles metáforas en sus romances de los arcángeles.

De que haya mucho de verdad en eso de la beatería recién comentada no cabe la menor duda; pero nos quedamos fuera de la disputa de si Lorca realmente quiso indicar lo que Barea cree poder encontrar. Ciertamente tiene la libertad de elegir su interpretación. Lo que nos deja un poco insatisfechos es que no supo o por lo menos de hecho no encontró lugar para su teoría en el romance a San Rafael.

Más unidad de argumento nos parece encontrar en la teoría de Díaz-Plaja. Su punto de apoyo lo tiene en el análisis de las tres ciudades que acompañan respectivamente a los tres romances: Sevilla, Córdoba y Granada, orden preferido por el autor. El dice textualmente:

...la trilogía de ciudades es una progresión de tristezas.⁶⁹

Hablando brevemente de sus ideas, diremos que él ve en la ciudad de Sevilla la ciudad alegre en cierto sentido. Y mirando el romance, tiene razón, pues vemos que toma como tema una procesión en que se pasea por las calles la estatua del Arcángel, procesión que es la manifestación de la alegría popular por gozar de la protección de uno de sus patronos. Además elige el arcángel San Gabriel quien es el ángel de la buena nueva a María, cuando le anuncia su Inmaculada Concepción. Y es precisamente a este misterio cristiano al que Lorca, en forma bien popular y gitana por lo visto, alude o mejor dicho re-crea en la segunda parte del romance. De modo que tenemos suficientes razones para tomar este romance como un canto alegre. Continuando, llega a Córdoba, cuya melancolía es la melancolía de la tragedia, de la muerte. Todo en ella es sombra, oscuridad, rumores, sospechas. La visión de las dos Córdobas: la real y la reflejada en el Guadalquivir le hacen consciente de su inseguridad, por no saber el límite entre lo real y su imagen en el agua.

Mirando ahora al romance mismo, ciertamente vemos una diferencia de tono comparado con el romance anterior; pero que sea tan melancólico como el autor lo quiere hacernos ver, queda por discutir también. Por qué quiere darle al arcángel San Rafael ese carácter melancólico, tampoco se explica muy bien, pues en la historia bíblica el fue quien salvó a Tobías del pez, fue su acompañante y guarda durante el viaje y el agente en la devolución de la vista al padre de Tobías: de modo que más bien es un ángel de luz que de melancolía.

Granada viene a ser entonces ya la tragedia pasada. Como escribe el autor arriba mencionado:

Todo está, para Granada, en ese "ayer de ruiseñores" ido para siempre.⁷⁰

Podría, así, explicarse también el tema desarrollado bajo la forma de una romería. La romería es como un serenamiento, una catarsis que se busca, y en ese sentido tendría entonces toda la teoría de Díaz-Plaja una unidad.

Vemos por las opiniones expresadas -incluyendo la de Christoph Eich,- que se inclina por el mismo lado de Arturo Barea: la beatería exagerada española- que estos romances quedan aún abiertos a muchas interpretaciones. Pero como temas llanos, los tres nos presentan a los patronos, o por lo menos a algunos, en la devoción sencilla y tradicional de la gente.

V

TEMAS VELADOS

En los capítulos anteriores hemos venido estudiando diversas faces del romance tradicional y del romance lorquiano. Hemos visto que este último tiene características tradicionales; y también hemos señalado en parte cuanto tiene de tema llano en sus romances gitanos.

Hemos llegado ahora a la parte más importante de nuestra investigación: y es señalar los temas velados que existen en los romances de Lorca, muchas veces ocultos bajo un tema llano, como hemos insinuado ya anteriormente. Veamos ahora los romances bien en detalle en los cuales creemos descubrir un tema importante y sutilmente cubierto.

En el primero de ellos, el romance intitulado Romance de la luna, luna, creemos que el poeta señala no solamente la muerte física de un niño gitano, cosa que no tendría nada de particular, sino que bajo esa muerte se indica también la:

1. Pérdida de la inocencia.

Analicemos primero, verso por verso, este primer romance gitano de Federico. Dice al comienzo:

La luna vino a la fragua
con su polisión de nardos.

Inmediatamente vemos que es una visita de la luna a un hogar gitano, pero al venir con su "polisión de nardos" vemos también en el acto una luna sensual y erótica en su hermosura deslumbradora y su fragancia cautivadora. Esto mismo causa una reacción en el niño, quien no debería sorprenderse en la luna tan familiar en su vida nómada; y por eso mismo

El niño la mira, mira.
El niño la está mirando.

En esta forma extraña no la había visto aún, y por lo mismo, lleno de sorpresa, la contempla en sus atavíos seductores. Más aún, cuando a continuación la luna comienza su baile gitano y sensual frente al niño.

En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estano.

Por más que el poeta la llama "pura", no es la pureza que nosotros asociamos a esta palabra, sino más bien es la

pulcritud que ve en ella durante su baile erótico en que mueve sus brazos. Más aún, ella incita con "sus senos de duro estaño". Sigue la resistencia del niño, cuando trata de asustar a la luna atrevida diciéndole con energía:

Huye luna, luna, luna.
Si vinieran los gitanos,
harían con tu corazón
collares y anillos blancos.

Pero la luna no se deja intimidar con esa amenaza, sino sigue en su danza erótica, contestando:

Niño, déjame que baile.
Cuando vengan los gitanos,
te encontrarán sobre el yunque
con los ojillos cerrados.

La luna está segura de su victoria; por eso sigue bailando. Ya se habrá ido cuando vengan los gitanos. El niño, ofreciendo la última resistencia, vuelve a repetir:

Huye luna, luna, luna,
que ya siento sus caballos.

El niño buscaba su último refugio en la cercanía de los jinetes; pero ni esto acobardó a la luna, sino que con más insistencia sensual le dice:

Niño, déjame, no pises
mi blancor almidonado.

Es el blancor almidonado de su vestido de bailaora gitana con el cual quiere envolver poco a poco al niño que ya no resiste. Y luego se oye en hermosa metáfora la llegada del jinete galopando por el llano, mientras dentro de la fragua está el niño vencido por la visita de la luna.

El jinete se acercaba
tocando el tambor del llano.
Dentro de la fragua el niño,
tiene los ojos cerrados.

Luego pinta la llegada de los gitanos por el olivar, gitanos bien perfilados y estatuescos, los gitanos del ensueño y figura elegante con mirada entornada:

Por el olivar venían,
bronce y sueño, los gitanos.
Las cabezas levantadas
y los ojos entornados.

¡Cómo canta la zumaya,
ay cómo canta en el árbol!
Por el cielo va la luna
con un niño de la mano.

Aquí tenemos, primero el pájaro que anuncia la tragedia ocurrida entre el niño y la luna. Luego directamente vemos a la luna triunfante llevándose la inocencia del niño. Ciertamente se llevó la vida, dejando el cuerpo inanimado. Pero oímos los gritos desesperados, los lamentos de los gitanos que no solamente lloran la muerte física del niño, sino lo que es peor: su muerte espiritual.

Dentro de la fragua lloran,
 dando gritos, los gitanos.
 El aire la vela, vela.
 El aire la está velando.

Ese pensamiento de la inocencia del niño parece haber sido una preocupación del poeta, porque en otra parte, en la Oda a Walt Whitman, que por otro lado no es nada edificante, al hablar de los maricas, directamente maldice a los pervertidores de los niños, cuando dice:

Contra vosotros siempre, que dais a los muchachos
 gotas de sucia muerte con amargo veneno.⁷¹

Es como si Lorca aquí recordara la terrible amenaza de Nuestro Señor en el Evangelio contra los escandalosos, pues les sería mejor atarles a una rueda de molino y arrojarlos en lo más profundo del mar. Son los únicos para los cuales Nuestro Señor no muestra misericordia, habiéndola tenido tan grande con la Magdalena.

2. El sátiro perenne.

Esto es lo que pensamos se halla oculto bajo el título del romance Preciosa y el aire. Veamos de cerca el contenido de este poema, que, como ya anotamos antes, parece ser un tema inspirado en la novela de Cervantes: La Gitanilla.

Su luna de pergamino
Preciosa tocando viene
por un anfibio sendero
de cristales y laureles.

Así comienza este romance. La gitanilla, tocando su pandereta, va corriendo por un sendero ya seco, ya bajo agua; un sendero de cristales que, en su alusión gongorina, está flanqueado por laureles del que colgaban las gotitas de rocío como cristales preciosos. Es de noche. La densidad del follaje, por donde pasa el sendero, no permite ver las estrellas. El silencio se ve quebrado solamente por el sonsonete del correr de Preciosa, y de su pandereta. Este silencio queda definitivamente quebrado junto al mar, llena de peces, donde las olas baten y cantan. En la cuarteta siguiente, que no ofrece problemas y que es una obvia alusión a los ingleses de Gibraltar, sigue insistiendo en la tranquilidad de la noche que reinaba hasta entonces:

En los picos de la sierra
los carabineros duermen
guardando las blancas torres
donde viven los ingleses.

Luego habla de "los gitanos del agua", alusión mitológica a los tritones, monstruos marinos, quienes causan las tormentas del mar, haciendo rugir las olas -"glorietas de caracolas"- y removiéndolas las verdes algas marinas.

Ahora entra del todo en el verdadero tema: pone en jue-

go la pasión que va persiguiendo a Preciosa. Esta pasión es el viento cálido "que nunca duerme", como la pasión que está siempre despierta. Más aún, la personifica en el San Cristobalón desnudo, alusión ésta a la leyenda cristiana de la Edad Media de San Cristóbal que, en la persona de un niño inocente e incapaz de cruzar un río torrentoso, transportó a Nuestro Señor de una orilla a otra. Ello nos indica la fuerza y vehemencia de la pasión que persigue a Preciosa, pues San Cristóbal era un gigante fornido, capaz de llevar a través de un río no sólo a un niño, sino a una persona de edad.

San Cristobalón desnudo
lleno de lenguas celestes,
mira a la niña tocando
una dulce gaita ausente.

Esas lenguas celestes son las ráfagas de viento, ráfagas de pasión no dominada, con que mira a la gitanilla, y trata con su soplo fuerte levantar sus vestidos para colmar así sus deseos de pasión. Aquí habla ya como verdadero sátiro en una escena báquica. Ya la alusión a la gaita: es la gaita tocada en el séquito de Dionisio, Sus dedos antiguos muestran su edad, y la siguiente línea es una alusión a la ninfa mitológica. Preciosa, asustada por tanta hambre de amor erótico, huye sin detenerse, y en su huída ya no le importa perder su pandereta, a la que tenía tanta afición hasta el momento. Cuánto más huye tanto más apasionadamente "el viento-hombrón" la persigue.

Vemos a continuación la reacción de la naturaleza ante esta disputa por el honor de la gitanilla.

Frunce su rumor el mar.
 Los olivos palidecen.
 Cantan las flautas de umbria
 y el liso gong de la nieve.

Hermosas metáforas son éstas en que el mar "frunce" como desaprobandando tanta intensidad sensual en el sátiro. Lo mismo hacen los olivos que, movidos por el viento, palidecen. Del mismo modo se oye el rumor de las hojas y el casi imperceptible ruido al pisar la nieve: todos como alentando a la gitanilla a correr, indicándole de dónde viene ese "viento" devorador de su virginidad. Es eso lo que quieren expresar las líneas siguientes:

¡Preciosa, corre, Preciosa,
 que te coge el viento verde!
 ¡Preciosa, corre, Preciosa!
 ¡Miralo por donde viene!
 Sátiro de estrellas bajas
 Con sus lenguas relucientes.

Aquí al final ya nombra directamente al sátiro lascivo que no deja en paz a su víctima, la cual, para librarse de él, no halla más remedio que refugiarse en la casa del cónsul inglés, quien la recibe ofreciéndole leche y ginebra, pero que ella rechaza igualmente como si quisiera indicar que no quiere meterse con otros posibles sátiros. Mientras su perseguidor anterior queda fuera soplando, ella en tanto cuenta su historia. Así aparece en la última cuarteta:

Y mientras cuenta, llorando
su aventura a aquella gente,
en las tejas de pizarra
el viento, furioso, muerde.

Esa furia del deseo carnal frustrado, que de puro desesperado muerde en las tejas duras, es evidente. De modo que vemos en este romance nuevamente a Lorca defendiendo la inocencia, esta vez de una niña, la cual se ve perseguida por la lujuria desatada del sátiro perenne. Es como si se viera en una continua pesadilla, y finalmente despertara en la seguridad del consul inglés.

3. La organización visual.

De los dos temas eróticos que acabamos de explicar, pasamos ahora a un romance, Reyerta, cuyo tema velado es completamente diferente. Se trata de una composición de tipo cubista, estilo que Lorca gustaba ensayar de vez en cuando, tanto en sus poemas como en sus dramas. Hay por lo tanto una relación íntima entre la literatura y el arte cubista y surrealista. Y en el romance presente nos parece ver una organización visual, una perspectiva. Veamos primero el romance como tal. En su contenido llano, se trata de una rivalidad entre dos grupos: los de Albacete y los de Montilla, en cuyo encuentro quedaron varios muertos. Comienza el romance por indicarnos dónde tiene lugar la reyerta:

En la mitad del barranco
las navajas de Albacete,
bellas de sangre contraria,
relucen como los peces.

Parece como si de entrada se pusiera del lado de los de Albacete, pues los pinta con navajas chorreando sangre contraria, relucientes como peces que, cuando el sol los toma nadando de perfil en agua clara, relucen como reluciera una espada reflejando el sol. Sigue mostrando la acción de las espadas relucientes sobre un fondo verde, y el movimiento de jinetes y caballos en la refriega:

Una dura luz de naípe
recorta en el agrío verde,
caballos enfurecidos
y perfiles de jinetes.

En sentido surrealista coloca dos mujeres llorando y un toro que anda solo y suelto, sin saber de donde salen ellos. Sigue entonces una escena barroca de ángeles negros, que bien podrían ser otra vez los jinetes de Albacete, que luego presenta alados y que vencen al bando de Montilla cuya muerte describe con las metáforas siguientes, mostrando las heridas de Juan Antonio:

Juan Antonio el de Montilla
rueda muerto la pendiente,
su cuerpo lleno de lirios
y una granada en las sienes.
Ahora monta cruz de fuego
carretera de la muerte.

Luego sigue la descripción irónica y estoica de la llegada de los omnipresentes guardias civiles y el saldo de muertos entre los dos bandos que se odiaban tanto como romanos y cartagineses. Y termina con una descripción surrealista del campo de batalla con los cadáveres puestos como en un cuadro, sobre los cuales revoloteaban ángeles negros, otra vez esos ángeles barrocos de largas trenzas.

Ahora bien, tenemos aquí un tema: la reyerta entre dos grupos opuestos; pero no parece que el poeta presta mucha atención a ese tema, así como sucede en la pintura cubista, en que por amor a una pintura, forma o línea bien organizada se pospone o hasta se ignora el tema completamente. García Lorca, como tenía también talento e interés en la pintura, y más aún, estuvo íntimamente conectado a ella por su amigo íntimo Salvador Dalí, necesariamente trató de aplicar esos conocimientos a sus obras literarias. Así del cubismo sacó esa organización visual, ese posponer el tema central sacrificándolo por el color y la forma: la perspectiva. Y así también en este romance intenta esa organización visual, esa colocación a gusto de los colores aunque no vengan al caso considerado el tema central de la reyerta que va narrando. Le importa más que al comienzo tenga una hermosa mezcla de rojo y verde, rojo de sangre y verde del paisaje lejano; luego el negro de los ángeles con el blanco de la nieve en fuerte contraste, para neutralizar este

efecto otra vez con la blancura del lirio unido a la granada encarnada. Sigue con ese color enrojeciéndolo de nuevo con la serpiente de sangre resbalada, para terminar en el trágico negro de los ángeles. Al igual que en la pintura, tiene colores colocados aquí y allí, en desorden, a capricho, con cierta perspectiva sin embargo, pero independiente del tema, el cual queda relegado en segundo lugar. Este es el intento velado del poeta, al presentarnos una cosa tan común como lo es una reyerta entre gitanos. Aparece, además, una de las características del dadaísmo, es decir lo cortado y perfilado, cuando dice: "Una dura luz de naípe / recorta en el agrío verde", que nos hace recordar el cuadro de Marcell Duchamp "Nudes on the stairs". El dadaísmo que quería reducirlo todo a casualidad; se comenzó a practicarlo en pintura con figuras geométricas, de donde le viene ese carácter cortante en los cuadros.

4. Lo verde: única unión entre los amantes.

Llegamos ahora al romance más conocido y más comentado de García Lorca: Romance sonámbulo. En este romance, siempre sigue intrigando a los lectores la abundancia de verde que el poeta gasta a través de sus versos. ¿Está puesto a capricho, para darle musicalidad, o tiene él algún fin por el cual se mantiene tan firme en la repetición del verde? Analicemos, primero, su contenido.

Verde que te quiero verde.
 Verde viento. Verdes ramas.
 El barco sobre el mar
 y el caballo sobre la montaña.

Con esa cuarteta comienza, y también concluye, el romance. Hay quien quiere ver en esta primera cuarteta nada más que una introducción musical, sin mayor significado pero que queda muy bien por el ritmo. Pero me parece que es una perfecta presentación del fondo escénico con un laconismo propio del romance, además del significado especial que le queremos dar al verde en todo el romance. Nos presenta todo lo que entrará en escena: el verde del paisaje matinal con su brisa serena; la montaña con el caballo del contrabandista, y el barco en el mar. Luego nos presenta inmediatamente la escena de la amante suicidada: su cuerpo en la baranda, como soñando, pero con los ojos fríos de plata de los muertos. Sigue indicando la manera cómo la naturaleza la contempla allí, pero a la que ella no puede mirar más: una indicación más de su muerte. Continúa luego describiendo metafóricamente el amanecer:

Verde que te quiero verde.
 Grandes estrellas de escarcha,
 vienen con el pez de sombra
 que abre el camino del alba.

Las estrellas de escarcha serán los cristales que se forman al caer la escarcha que toma la forma de estrellitas. Todo eso sucede a la madrugada cuando la sombra de la oscuridad

se va alejando para dar lugar al alba. Luego se oye la brisa matutina soplando por las hojas de las higueras, hojas ásperas como papel de lijar; y a la luz del amanecer ve al monte como un gato garduño, mostrando sus garras que semejan las hojas afiladas de la pita: hermosa metáfora de los picos de los montes perfilados confusamente contra la luz del alba; pero al mismo tiempo indicando cierta aspereza y actitud ofensiva en las puntas afiladas de la pita.

Pasa ahora a describir el segundo personaje que entrará en escena: el novio, el caballista contrabandista que se va acercando, mientras el cuerpo de la novia sigue en la baranda. Sigue a esto el diálogo entre el novio y el padre de la novia. El novio, que viene sangrando de un viaje largo -desde los puertos de Cabra- viendo ya su amor frustrado, quiere tener por lo menos los objetos que pertenecían a su amada. Y el padre, muy enternecido, lo llama cariñosamente "mocito", afirmándole que estaría de acuerdo con el contrato propuesto. Pero él tampoco ya no siente ser el mismo viendo su hija suicidada. Por eso se lamenta amargamente:

Si yo pudiera, mocito,
ese trato se cerraba.
Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa.

A continuación sigue la escena del gitano que quiere morir "con perfil" como hemos visto antes, con dignidad. Por

eso dice:

Compadre, quiero morir
decentemente en mi cama.
De acero, si puede ser
con las sábanas de Holanda.

No quiere morir como un cualquiera, como un sin nombre, sino "decentemente", como un gitano digno de una muerte heroica, voluntariamente buscada quizás; pero mejor que una muerte olvidada. Después sigue el poeta con nuevas metáforas describiendo las heridas del contrabandista que resaltan contra su pechera blanca. Las "rosas morenas" nos indican que él viene de un viaje largo, ya que ellas indican sangre cuajada, en contraste con la sangre fresca que rezuma y huele aún. Continúa con un dramatismo propio de Lorca, cuando describe su deseo de subir a la baranda verde. Dice allí:

Dejadme subir al menos
hasta las altas barandas,
¡dejadme subir!, dejadme
hasta las verdes barandas.

Nuevamente complica la luna, pero no tan siniestra esta vez, con todo iluminando esa baranda fatídica junto a las aguas del mar. A continuación vemos esa escena triste de los dos gitanos subiendo hacia la baranda: el uno sangrando y el otro llorando, en tanto las primeras luces de la mañana se reflejaban en la escarcha de los tejados, que parecían brillar

como farolillos. También en las ventanas, cuyos cristales parecían panderos en sus reflejos.

Viene ahora un diálogo amargo entre padre y novio, mientras este último sigue preguntando ansiosamente por el cuerpo de la amada. Inmediatamente se comprende el suicidio de la misma:

Sobre el rostro del aljibe
se mecía la gitana.
Verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.

La vemos pues, iluminada por la luz de la luna, y su figura queda reflejada sobre el agua del aljibe. Y luego siguen los dos versos tan difíciles de interpretar:

La noche se puso íntima
como una pequeña plaza.

Esta intimidad nocturna parece ser el silencio que siguió cuando el padre de la novia y el futuro yerno se encontraron con la gitana muerta. Precisamente en el dolor más grande es cuando no se articulan palabras. Esto último nos recuerda el silencio del afligido Job y sus tres amigos que vinieron a acompañarlo en su desolación y tristeza.

La pequeña plaza tiene conexión con los versos siguientes de los guardias civiles que andan siempre rondando, y a quienes no se les escapa nada en la plaza. Con esta misma efi-

cacia siguieron al gitano herido hasta el lecho de su muerte. Termina el romance con el estribillo con que comenzó:

Verde que te quiero verde.
Verde viento, Verdes ramas.
El barco sobre el mar.
Y el caballo en la montaña.

De modo que nada cambió en el escenario presentado al comienzo. Todo llegó a cierta inmovilidad y tranquilidad, serenándose finalmente todo. ¿Por qué, entonces, tanto verde en el romance? En parte imita esto de Bécquer y Juan Ramón Jiménez; pero nos parece que hay algo más profundo detrás de tanta insistencia en el verde. Como ya hemos señalado, el color verde representa la única unión entre la novia muerta y el gitano herido y moribundo. Si su amor carnal y humano quedó frustrado, por lo menos la quiere en su color de muerta, que es lo único que queda: un cadáver de color aceitunado y lo único que ve en su fantasía de moribundo. Hasta el gusto era de hiel y de menta, ambos de color verde. Por otro lado, como él también se siente morir, estará unido a su amada en la misma forma, la de un cadáver que dentro de poco también se pondrá verduzco. Así, pues, se une definitivamente a su amada.

5. La última tentación.

Aquí nos vemos ante otro tipo de romance, en cierto

sentido menos trágico que todos los que hemos visto hasta ahora. Al contrario, es como una simpática pintura de una monjita que no está libre de los asaltos del mundo a pesar de haberse separado de él por medio de cuatro muros. Veamos el romance:

Silencio de cal y mirto.
Malvas en las hierbas finas.
La monja borda alhelíes
sobre una tela pajiza.

Hasta aquí nos presenta nada más que una novicia o monjita recién profesada, sentada en su celda o en su lugar de trabajo, cercada por los muros del convento, y una cerca de mirtos que deben aislarla de los influjos de afuera. Ya hemos indicado que es la ocupación ordinaria de la monjita, ante todo de la novicia o joven profesada, bordar manteles para el altar. Es, pues, un oficio humilde y silencioso, humilde como las malvas que crecen en el jardín del convento.

A esa escena de la monja trabajadora, sigue la descripción del ambiente de la iglesia que ciertamente impresiona a la fervorosa mujer, que está empezando a familiarizarse con las cosas espirituales, y que en todo ve alusiones divinas. Así recuerda en su mente el reflejo de la luz quebrada en los colores del espectro al pasar por los cristales de la araña del presbiterio de la iglesia conventual. También oye aún el gruñir del órgano, al que Lorca transforma aquí en "un oso panza arriba".

Pero esos pensamientos espirituales no duran mucho en su fantasía. Todavía hay un poco de mundo en su corazón. Y así dialoga consigo misma:

¡Qué bien borda! ¡Con qué gracia!
Sobre la tela pajiza,
ella quisiera bordar
flores de su fantasía.

Ya vino la tentación. Un poco de vanagloria queda aun en su corazón, a pesar del esfuerzo fervoroso de sus primeros días. Si estuviese haciendo labor tan fina fuera de la celda, fuera del convento, seguramente habría quien la alabara; pero en el convento ello pasa nada más que por cosa rutinaria y, quizás, para probar la virtud, su destreza es calificada de ordinaria o tal vez de presuntuosa. Y su fantasía corre por las diferentes flores que le gustaría perpetuar en los antependios de los altares. Pero esa leve tentación, natural en el hombre y la mujer, pasó sin mayores insistencias, y nuevamente la vemos venir a sus pensamientos espirituales, asociando las cinco toronjas tan aromáticas tostándose en la cocina con las cinco llagas de Cristo.

Entonces viene su tentación más fuerte: su recuerdo de los días pasados, con todos sus encantos de la vida libre gitana.

Por los ojos de la monja
galopan dos caballistas.

Un rumor último y sordo
 le despega la camisa,
 y al mirar nubes y montes
 en las yertas lejanías,
 se quiebra su corazón
 de azúcar y yerbaluisa.

La fuerza de la tentación se ve en los ojos de la monjita, que olvida por un momento sus pensamientos íntimos de Cristo, porque el galopar de unos jinetes hace reflejar la imagen del caballista en sus dos castos ojos. Es "un rumor último y sordo", es decir, es la última tentación decisiva, de cuya victoria o derrota dependerá su vida religiosa. Ciertamente la conmueve, pues su corazón de novicia es en verdad "de azúcar y yerbaluisa", lo cual indica la buena condición de una joven dispuesta a entregarse enteramente a su Divino Esposo. Pero tan fuerte es esta última arremetida del contrario, que en su vértigo ve todo distorcionado.

¡Oh!, qué llanura empinada
 con veinte soles arriba.
 ¡Que ríos puestos de pie
 vislumbra su fantasía!

En ese vértigo se le vuelve todo al revés, todo se le da vueltas en la cabeza, viendo la llanura como montaña y el sol multiplicado con los "ríos puestos de pie". Sin embargo, su firmeza es hasta el triunfo final, pues se sosiega, volviendo a sus pensamientos de hace unos momentos antes, ya tranquila y contenta de este último triunfo.

Pero sigue con sus flores
mientras que de pie, en la brisa,
la luz juega el ajedrez
alto de la celosía.

La naturaleza le proporciona otra distracción, pintando en la pared el cuadro oscuro y claro de la sombra y la luz que penetra por la celosía abierta.

De modo que tenemos aquí una monjita luchando de librarse de ese impulso interior de libertad gitana, para entregarse enteramente a su vocación dedicada a la contemplación y servicio divinos.

6. El romance llano.

Sin duda parece una contradicción hablar aquí del romance La casada infiel como de un romance llano, cuando nuestro título versa sobre temas velados. Pero precisamente este romance es un ejemplo de romance llano. Y por contrastar lo ponemos aquí. Eich, al hablar del mismo, dice así:

La casada infiel es uno de los poemas más claros y accesibles de Lorca, lineal, patente, libre por decirlo así de símbolos y elipsis poéticas y, por tanto, absolutamente comprensible por vía racional. Un poema que en principio no dice nada que trascienda más allá del contenido normal y cotidiano de sus palabras.⁷²

Miremos de cerca el contenido y desarrollo de este romance, erótico, realista y hasta cierto punto impuro. Ya hemos

explicado en otra parte las nueve sílabas del primer verso.

Dice el poema:

Y que yo me la lleve al río
creyendo que era mozuela,
pero tenía marido.

Este terceto de entrada es como una expresión de arrepentimiento o amargura del gitano engañado por una joven casada que le hizo creer que era virgen. Esa es la explicación que le encuentra a todo el poema Arturo Barea. Explica luego el cómo se la llevó al río. Hay clara indicación del tiempo: la noche de Santiago, y "casi por compromiso", es decir Barea quiere ver en esta parte el código de honor del gitano que, creyendo que la mozuela le ofrecía lo mejor que tenía, su virginidad, él no tenía otra alternativa que aceptarlo. Y continúa la descripción de la ida con las siguientes metáforas:

Se apagaron los faroles
y se encendieron los grillos.

Es decir, se fue alejando poco a poco del lugar de la fiesta iluminada por faroles, cuya luz y bullicio fue dando lugar al monótono kri-kri de los grillos a medida que se internaban en los arbustos y árboles crecidos cerca del río. Luego comienza a describir gradualmente los elementos eróticos. Así:

En las últimas esquinas
toque sus pechos dormidos,

y se me abrieron de pronto
como ramos de jacintos.

Es el comienzo de su aventura de amor de aquella noche de Santiago, sensualidad representada también aquí como en otras partes por los ramos de jacintos. Sigue descubriendo más y más erotismo en el crujir de la enagua almidonada. En esa forma se va entrando más y más en la espesura de la naturaleza, cuyos árboles en la oscuridad impresionan como gigantes, por faltarles la "luz de plata", oyéndose confusamente el ladrido de perros en la lejanía. Buscado el lugar íntimo junto al río, rodeado de zarzamoras, juncos y espinos, se intensifican más aun los elementos de seducción. Dice:

Yo me quité la corbata.
Ella se quitó el vestido.
Yo el cinturón con revolver.
Ella sus cuatro corpiños.

En pleno erotismo ya, comienza a alabar las cualidades físicas de la mozueta:

Ni nardos ni caracolas
tienen el cutis tan fino,
ni los cristales con luna
relumbran con ese brillo.
Sus muslos se me escapaban
como peces sorprendidos,
la mitad llenos de lumbre,
la mitad llenos de frío.

Después describe en parte las sensaciones físicas, pero con cierta reserva de hombre gitano orgulloso, pues ha des-

cubierto que ha sido engañado por ella, y esto le hirió, haciéndole cambiar de actitud. Ya no ve en ella una virgen que se le había entregado completamente, sino a una prostituta. Como dice Barea, como a prostituta la trató desde entonces, pagándole sus servicios, portándose así como quien era, "Como un gitano legítimo". Tampoco quiso enamorarse de ella, pues, ¿cómo podría él enamorarse de una que ya no era virgen, y que había dado su virginidad a otro hombre? Pero su honor de hombre le obligaba a la paga, y así dice:

Le regalé un costurero
grande de raso pajizo.

Con esto satisfizo su obligación debida a su honor, haciendo la posición de ambos bien clara.

Es, en verdad, esta narración del romance la más erótica que encontramos en la serie de romances gitanos. En todas las demás hay alusiones eróticas, hay mucha sensualidad, pero solamente en este romance es donde el impulso sensual llega a cierta especie de satisfacción, como dice Christoph Eich. Y ahí es cuando los elementos son lo que realmente son: el río es río y la arena es solamente arena, perdiendo su fondo demoníaco.

7. La lujuria, con su consecuencia de tristeza.

Este es el último de los romances en que creemos haber un tema velado. Es el Romance de la pena negra. Ya hemos anotado que Barea quiere encontrar en esa pena negra la obsesión de la muerte que refleja esa misma obsesión de García Lorca. Primero, analicemos los versos. Dicen así:

Las piquetas de los gallos
cavan buscando la aurora,
cuando por el monte oscuro
baja Soledad Montoya.
Cobre amarillo, su carne,
huele a caballo y a sombra.

Nos presenta, pues, a Soledad Montoya bajando la montaña, con semblante melancólico, y temprano al canto del gallo. Al considerar que en la Edad Media se representaba al diablo con patas de gallo, nos da una impresión un poco siniestra, un ambiente de pecado, tema de importancia para nuestra tesis del tema velado. Sabemos que en Lorca el caballo representa casi siempre la pasión. Aquí tenemos, pues, a Soledad sola y oliendo a caballo y sombra. Describe luego su figura de bronce, rodeándola de una sensación erótica cuando la pinta así:

Yunques ahumados sus pechos,
gimen canciones redondas.

Es como si quisiera indicar la sensualidad de Soledad como canciones eróticas, con su alusión redonda a sus pechos.

Los que la ven bajar tan solitaria de la montaña y a esa hora de la madrugada, siendo mujer, no pueden menos de extrañarse y preguntar:

Soledad, ¿por quién preguntas,
sin compañía y a estas horas?

Sigue un diálogo interesante. En primer lugar, Soledad se muestra muy agresiva y áspera en sus respuestas. Es como si temiera la verdadera pregunta, queriendo de entrada evitar toda sospecha. Nada más dice; solamente que viene a buscar su alegría y su persona, es decir, parece que aquí revive nuevamente el eterno tema de la infecundidad, esa frustración de la mujer que busca ser lo que debería ser; y por eso no le importa de dónde venga esa satisfacción sexual. Así lo entiende su interlocutor, quien se apresura a darle un consejo moral, diciendo:

Soledad de mis pesares,
caballo que se desboca,
al fin encuentra la mar
y se lo tragan las olas.

La quiere poner sobre aviso del peligro de la pasión dejada en libertad. Pero ella no quiere oírlo. Tampoco quiere oír nombrar el mar, donde termina la vida, sino que quiere estar cerca de la tierra, símbolo de fecundación. Por eso dice muy energética:

No me recuerdes el mar,
que la pena negra, brota

en las tierras de aceituna
bajo el rumor de las hojas.

Continúa con la compasión del poeta hacia la pobre gitana que siente con tanta intensidad esa pena que aun no se explica. Describe luego esa amargura que se trasluce en lágrimas de "zumó de limón agrio de espera y de boca": es la amargura de la espera por ver su deseo de fecundidad satisfecho. Amargura de boca, porque no pasa nada más que de palabras, pero que no se concreta. Esa espera irritante la pone loca. Por eso dice:

¡Qué pena tan grande! Corro
mi casa como una loca,
mis dos trenzas por el suelo,
de la cocina a la alcoba.

Dicha pena, incluso, va afectando sus carnes que van perdiendo el color sano; pues viéndose defraudada físicamente y con el peso de la culpa moral por haber buscado la fecundación por el mal camino, ya no ve sentido en cuidarse físicamente y en sus adornos. Por eso se lamenta así:

¡Ay mis camisas de hilo!
¡Ay mis muslos de amapola!

Ahora viene el consejo final, con que trata de restaurar la paz en esa conciencia confusa y sufriente bajo la consecuencia de la lujuria no contenida; habiéndose satisfecho momentáneamente sufre ahora la consecuencia de la tristeza y

soledad interiores. Por eso, como en una especie de regeneración en la confesión, le dice el poeta:

Soledad: lava tu cuerpo
con agua de las alondras,
y deja tu corazón
en paz, Soledad Montoya.

Es como un consejo de amigo, que ve que la enfermedad de ella viene de la pasión, y por eso le dice que se limpie de ella. Insiste, además, que se lave con agua de alondras, pues es el agua pura y cristalina del rocío matinal, cuando canta la alondra. Con esa serenidad de corazón, puede ver nuevamente la belleza y el encanto de la naturaleza a la que ve transformada en la medida que su corazón quedó transformado y puro. Por eso ve otra vez el cielo reflejado en las aguas puras del río y toda la naturaleza en flor. Con razón escribe el poeta:

Por abajo canta el río;
volante de cielo y hojas.
Con flores de calabaza,
la nueva luz se corona.

Termina resumiendo el dolor de los gitanos, llamando su pena limpia y pura y sola. Parece contradecir lo que venimos manteniendo durante este análisis. Pero bien la puede llamar limpia, pues es una aspiración natural. La gitana, llevada momentáneamente por la pasión, ya se ha limpiado de ella en el "agua de las alondras". De modo que bien puede llamarla ahora pena limpia. También es pena sola, pues en verdad es una pena

que queda allí donde comenzó ya que no llegará a manifestarse abiertamente.

¡Oh pena de los gitanos!
Pena limpia y siempre sola.
¡Oh pena de cauce oculto
y madrugada remota!

De manera que Lorca nuevamente lamenta una pena interior, una pena causada por un destino siniestro, pero diferente de lo que lamentaba en la muerte y pérdida de la inocencia del niño y en la inocencia amenazada de Preciosa. Aquí no es más que una frustración doble: primero material y luego espiritual, con su consecuencia de tristeza y soledad.

VI

CONCLUSION

Después de haber analizado todos los romances gitanos de Federico García Lorca, se nota que en ellos hay diferentes y variados temas; pero que en todos ellos se encuentran tanto características del romancero tradicional como típicas del poeta.

La intención fue, ante todo, indicar al comienzo la simplicidad del romance tradicional y lo complicado, por decirlo así, de los romances de Lorca. Se afirmó también, que la razón de lo difícil de los romances lorquianos está no solamente en el uso riquísimo de metáforas que se pueden casi llamar gongorinas, sino también porque tiene esa gran variedad de temas, de los cuales unos son simplemente llanos, otros tienen un profundo tema velado, y otros, en fin, tienen un tema velado bajo una apariencia llana.

Esto último es lo que se trató de señalar en la parte

del trabajo que precede. Las indicaciones que conducen a afirmar que tal o cual es el tema velado del romance, son indicaciones muy sutiles. Se ha señalado también como diferentes autores trataron de encontrar el hondo significado de estos temas, al parecer elegidos a capricho. Pero también quedó patente que en diferentes pasajes simplemente se han limitado a rodear el problema con cierto misterio sin indicar el tema como tal. Es que temas como esos no parecen poder descubrirse todos de una vez. El aporte de muchos estudios combinados puede solamente mostrar toda la riqueza contenida en ellos. Cada uno, con un pequeño granito de arena, contribuye a construir toda la arquitectura literaria en los romances gitanos de Lorca. De la misma manera, nuestro trabajo, no es más que un paso más a la comprensión de los misterios contenidos en los romances aquí estudiados.

Este trabajo, en ninguna manera pretende ser la palabra definitiva respecto a los temas velados o de otros misterios en estas obras. Creemos, sin embargo, que en el sentido nuestro hemos abarcado todos los romances donde posiblemente hubiere tales temas.

En conclusión se puede decir que el Romancero gitano de Federico García Lorca, constituye una renovación del romance tradicional, en cuanto lo cambia y lo profundiza. El mero hecho de que tengamos que dedicar un trabajo de la presente

extensión para averiguar sobre temas velados en el Romancero gitano, es prueba de que no se atiene a la simpleza de los romances tradicionales. En muchos de los romances, como hemos podido comprobar en este trabajo, incluso los temas que consideramos llanos, ofrecen no pocas dificultades en su interpretación. Por su puesto que ello obedece, las más de las veces, a las complicadas metáforas y a la pequeña dosis de cubismo y surrealismo que invade sus escritos. Pero, sin embargo, ello indica una importante diferencia entre la sencillez tradicional y el estilo lorquiano.

Además podemos decir que el romance no perdió su vitalidad y fuerza creadora. Solamente requiere ser manejado por un genio poeta. Federico García Lorca nos ha demostrado que el romance puede muy bien servir los gustos modernos y los estilos literarios de nuestros días. De ninguna manera es la forma del romance una forma anticuada; sólo requiere un maestro en el arte que sepa darle la actualidad que tenían en los días de los primitivos juglares.

Con elegir al mundo gitano de la Andalucía Española, nos ha demostrado también, que casi cualquier tema popular puede ser la base para romances que pueden así emular con los romances de fondo épico-lírico de las primeras letras castellanas. Sólo es necesario un poeta, un juglar, que viva ese ambiente, lo comprenda y sepa identificarse con sus personajes.

Eso es lo que hizo Federico. A medida que analizamos sus romances, vemos cómo lo gitanizó todo: ni los santos y arcángeles se salvaron de verse convertidos en gitanos. Incluso gitaniza, en parte, a la Sagrada Familia, en una forma ingenua genuinamente gitana. Por su puesto que el tema gitano fue, quizás el más acertado para Lorca, porque en esa tradición se juntan los elementos necesarios y que más se acercan al romancero tradicional.

Por lo tanto, considerados estos puntos, podemos ver en Federico García Lorca un nuevo resurgimiento en la literatura española, una verdadera grandeza clásica brotada después de los siglos de cierta inercia en las letras castellanas.

R E F E R E N C I A S

- 1 Ramon Menéndez y Pidal, Flor nueva de romances viejos, (Buenos Aires-México: Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1939), p. 9
- 2 _____, Op. cit., p. 10
- 3 Federico García Lorca, Obras Completas, (Madrid: Aguilar, V edición, 1963), p. 66
- 4 _____, Op. cit., p. 76
- 5 Manuel Durán, Lorca, a Collection of Critical Essays, (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1962), p. 80
- 6 Menéndez y Pidal, Op. cit., p. 28
- 7 _____, Op. cit., p. 50
- 8 Lorca, Op. cit., p. 429
- 9 Menendez y Pidal, Op. cit., p. 246
- 10 Lorca, Op. cit., p. 426

11 _____, Op. cit., p. 430

12 _____, Op. cit., p.454

13 _____, Op. cit., p. 461

14 José María de Cossío, Romance de tradición oral,

(Buenos Aires-México: Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1947), p. 101

15 Lorca, Op. cit., p. 425

16 _____, Op. cit., p. 432

17 _____, Op. cit., p. 433

18 Cossío, Op. cit., p. 23

19 _____, Op. cit., p. 56

20 Lorca, Op. cit., p. 431

21 _____, Op. cit., p. 435

22 _____, Op. cit., p. 448

23 _____, Op. cit., p. 462

24 Pidal, Op. cit., p. 16

25 Arturo Barea, Lorca, el poeta y su pueblo, (Buenos

Aires: Editorial Losada, S.A., 1956), p. 10

26 _____, Op. cit., p. 10

27 _____, Op. cit., p. 18

28 Christoph Eich, Federico García Lorca, poeta de la intensidad, (Madrid: Gredos, 1958), p. 12

29 _____, Op. cit., p. 12

30 _____, Op. cit., p. 14

31 Durán, Op. cit., p. 18

32 _____, Op. cit., p. 28

33 _____, Op. cit., p. 42

34 Eich, Op. cit., p. 19

35 _____, Op. cit., p. 20

36 Lorca, Op. cit., p. 425

37 Pidal, Op. cit., p. 18

38 Lorca, Op. cit., p. 434

39 Cossío, Op. cit., p. 52

40 _____, Op. cit., p. 71

41 Lorca, Op. cit., p. 432

42
_____, Op. cit., p. 426

43
_____, Op. cit., p. 446

44
_____, Op. cit., p. 74

45
Guillermo Díaz-Plaja, Federico García Lorca, (Buenos Aires-México: Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1955), p. 20

46
Durán, Op. cit., p. 42

47
Lorca, Op. cit., p. 62

48
_____, Op. cit., p. 451

49
_____, Op. cit., p. 429

50
_____, Op. cit., p. 433

51
_____, Op. cit., p. 449

52
Díaz-Plaja, Op. cit., p. 111

53
Lorca, Op. cit., p. 429

54
_____, Op. cit., p. 437

55
_____, Op. cit., p. 448

56
_____, Op. cit., p. 67

57
Barea, Op. cit., p. 123

Angel del Río, Federico García Lorca, (New York: Hispanic Institute, 1941), p. 66

59

Eich, Op. cit., p. 135

60

Barea, Op. cit., p. 92

61

Eich, Op. cit., p. 112

62

_____, Op. cit., p. 113

63

Barea, Op. cit., p. 62

64

_____, Op. cit., p. 18

65

_____, Op. cit., p. 13

66

_____, Op. cit., p. 21

67

Eich, Op. cit., p. 104

68

Barea, Op. cit., p. 67

69

Díaz-Plaja, Op. cit., p. 37

70

_____, Op. cit., P. 47

71

Lorca, Op. cit., p. 526

72

Eich, Op. cit., p. 16

B I B L I O G R A F I A

- Ayuso River, Juan. El concepto de la muerte en la poesía romántica española. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1959.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. Estudios y discursos de Crítica Histórico-Literaria. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942.
- Peers, Edgar Allison. A History of the Romantic Movement in Spain. Cambridge : University Press, 1940.
- Torrente Ballester, Gonzalo. Panorama de la literatura española Contemporánea. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1956.
- Humphries, Rolphe. The Gypsy Ballads of García Lorca. Bloomington: Indiana University Press, 1953.
- O'Connell, Richard and Graham-Luján, James. Five Plays. New York: Scribner's, 1941.
- _____. Three Tragedies.
New York: New Directions Press, 1947.
- _____. Comedies. New York:
New Directions Press, 1954.
- Balbontín, José Antonio. Three Spanish Poets: Rosalía de Castro, G. Lorca, Antonio Machado. London: A. Redman, 1961.

- Spender, Stephen - Gili, J.L. Poems. London: The Dolphin - New York, Oxford University Press, 1939.
- García Lorca, Federico. Titeres de Cachiporra. Buenos Aires: Ediciones de Losange, 1953.
- Cimorra, Clemente. El Cante Jondo. Buenos Aires: Editorial Shapire, Corrientes 1681, 1943.
- Navas Eugenio. García Lorca. Buenos Aires: Editorial Teatro del Pueblo, Belgrano 1768, 1943.
- Flys, Jaroslaw. El lenguaje poético de Federico García Lorca. Madrid: Gredos, 1958.
- Campbell, Roy. Federico García Lorca. New Haven: Yale University Press, 1952.
- Iglesias, Ramírez Manuel. Federico García Lorca: el poeta universal. Barcelona: Dux, 1959.
- Madariaga, Salvador de. De Galdós a Lorca. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1960.
- Salinas, Pedro. Ensayos de Literatura Hispánica del Mío Cid a Lorca. Madrid: Aguilar, 1958.
- Albi, Jose - Fuster, Joan. Antología del Surrealismo Español. Alicante: Revista Verbo, 1952.
- Bazin, Germain. History of Modern Painting. New York-Paris-London: The Hyperion Press, 1950.

APPROVAL SHEET

The thesis submitted by Reverend P. Arno Werle, S.V.D. 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 3, 1966
Date

James Graham Lujan
Signature of Adviser