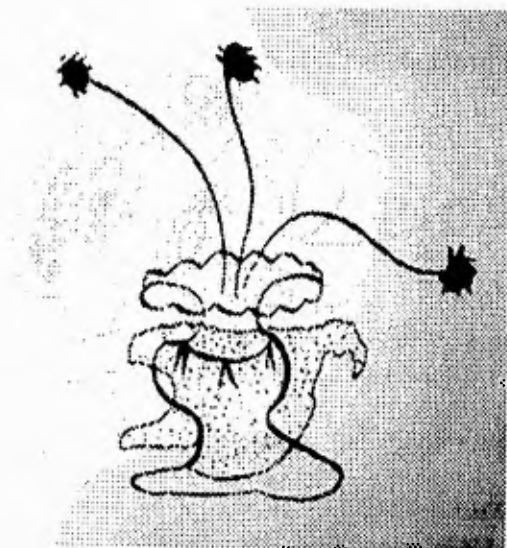


Universidad Nacional Autónoma de México

25
2EJ
SUAFYL

mito y muerte en el Romancero gitano



FALLA DE ORIGEN

Federico García Lorca.

CD MEXICO
1995

Tesis que para obtener el Título de Licenciada en Lengua Y Literaturas Hispánicas presenta

Andrea Fernández Sánchez

1995

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

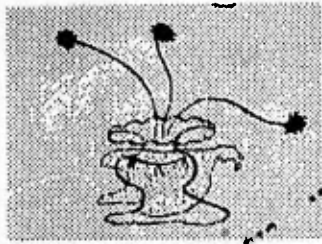


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

INTRODUCCION

CAPITULO 1. FEDERICO GARCIA LORCA. VIDA Y OBRA

1.1. Vida

1.2. Obra

1.3. Marco socio-cultural de la generación de 1927

CAPITULO 2. EL ROMANCERO GITANO

2.1. El mito en sí

2.1.1. El mito de la muerte o muerte mítica

2.1.2. La fuente de la sacralidad

2.2. El mito y los gitanos

2.3. El mito lorquiano

2.3.1. El viento

2.3.2. El coro

2.3.3. Angeles, arcángeles y Santos

2.3.4. El aire

2.3.5. La luna

2.3.6. Juego con el tiempo

2.3.7. Los espejos

2.3.8. Los personajes

7

5

5

7

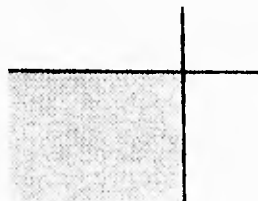
9

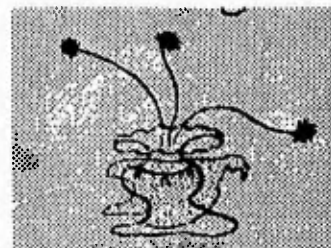
15

18

23

26





CAPITULO 3. PERSISTENCIA DE LA MUERTE

3.1. Mito y muerte . Interrelación

3.2. Concepto de muerte lorquiano

3.3. Elementos de muerte en *Romancero gitano*.

3.3.1. Luna

3.3.2. Metales

3.3.3. Sangre

3.3.4. Angeles

3.3.5. Caballo y toro

3.3.6. Perros

3.3.7. Flores

3.3.8. El amor

3.4. El lenguaje de la muerte

49

51

52

55

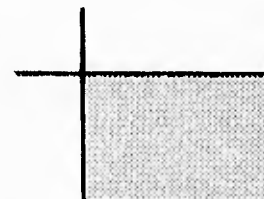
64

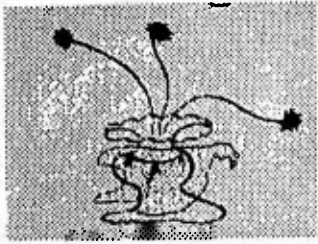
77

18

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFIA





SIGLAS

LP.....Libro de poemas

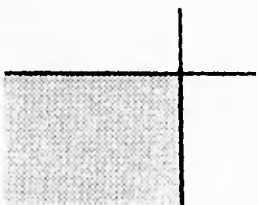
LLI.....Llanto por Ignacio Sánchez Mejías

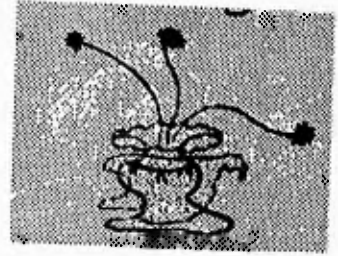
OC.....Obras completas de Federico García Lorca

PCJ.....Poema del Cante jondo

PNY.....Poeta en Nueva York

RG.....Romancero gitano



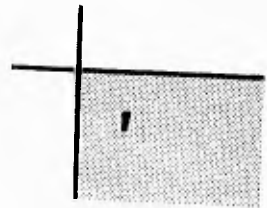


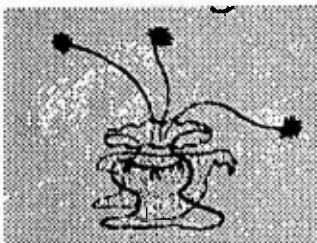
Introducción

Al elegir una obra de un poeta como Federico García Lorca para hacer un estudio, parecería que todo está ya dicho. Tantas investigaciones se han hecho ya sobre un hombre cuya muerte prematura quizá aumentó su fama. Pero al acercarme a su obra con más detenimiento resaltó a mis ojos la presencia del mito y de la muerte. Pensé entonces que si se establecía la relación entre ambas sería un tema novedoso del que tal vez no se había hablado y aportaría yo un granito de arena. Desde que leía sin comprender totalmente la poesía del poeta granadino iba naciendo, a raíz de la emoción, una profunda curiosidad de análisis. Es por eso que al encontrar esos elementos resaltantes, el mito y la muerte, elegí el *Romancero gitano* que fue lectura de mi juventud y fuente de mi curiosidad.

El propósito del presente trabajo es, pues, plantear los elementos míticos y los símbolos de muerte que se encuentran en el *Romancero gitano* y la interrelación mito-muerte.

Federico Gracia Lorca es un poeta dominado por la inspiración inconscien-





te. Dado su carácter jovial, extrovertido se podría pensar en la semejanza con los niños, cuyo mundo interior no está limitado por la misma realidad que rodea a un adulto; la interioridad es la esencia del mundo primitivo del niño, que capta la realidad externa en sus propios términos. Esta realidad interior muy particular, constituye la base de la explicación mítica de Lorca y que más tarde se volcará en su poesía.

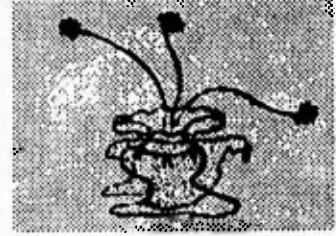
En primera instancia daré una semblanza del autor, su vida, su obra y lo situaré socioculturalmente. Esto porque hay datos importantes en la personalidad del poeta que pueden alumbrar el camino de este estudio. Hablaré también de lo que es un romancero, de lo que son los romances tradicionales castellanos y su relación con la corriente literaria de la generación del 1927.

Después ya en el tema propiamente dicho, es necesario que nos adentremos en lo que es el mito, tratando de eliminar la idea de su semejanza con la fábula o cuento, para reconocerlo como algo inherente a nuestro pasado, el pasado de toda la humanidad, a las raíces de ella. Reconocerlo como la historia verdadera, sagrada y significativa que sirve de modelo en la conducta humana y da valor a la existencia.

Ya reconocido el mito, volveremos a la obra de Federico García Lorca cuyo mundo poético es contemplado desde una percepción sensorial y dominado por una inspiración inconsciente. De ahí la carga mítica tan profunda: hay una permanente transformación de la realidad a un mundo de traslación metafórica que tiene su raíz en formas de procedencia milenaria. El mito da la base a la estructura de las metáforas y a toda la visión del universo que plantea García Lorca.

Haré mención de los símbolos que usa Lorca para aludir a la muerte casi constantemente, así los relacionaré con el tema del romance y con los mitos. Daré énfasis al concepto de muerte lorquiano apoyando el asunto en la opinión de varios autores amigos del poeta.

En este trabajo intento demostrar que en el *Romancero gitano*, la muerte y lo mítico están presentes y que estos elementos provienen del primitivismo del gitano recreado por Federico García Lorca; entendiéndose primitivismo como la analogía entre lo racional y lo irracional. Este primitivismo es eminentemente poético dada su capacidad de dotar a los objetos inanimados de emoción. Los pueblos primitivos conferían propiedades mágicas a los objetos. Lo lógico y lo mágico están mezclados en el primitivo.



Profundizaré en el tema de la muerte y su relación con lo gitano, lo mítico, y las metáforas y símbolos usados. Dijo García Lorca: "lo más importante de todo tiene un último valor metálico de muerte" ¹ Lorca recrea en el *Romancero*, partiendo del poder primitivo del lenguaje y apoyándose en el folklore literario, el sentimiento popular, sus coplas, canciones y romances.

En cuanto a lo gitano no todos los romances están teñidos de gitanismo. Singularmente los tres últimos están al margen del título, los Tres Romances históricos: *Martirio de Santa Olalla*, *Burla de Don Pedro a caballo* y *Thamar y Amnón*.

Tampoco en todos los romances aparece la muerte; de los dieciocho romances que componen el *Romancero gitano*, en ocho, el tema central es la muerte: *Romance de la luna, luna*, *Reyerta*, *Romance sonámbulo*, *Prendimiento de Antonito el Camborio*, *Muerto de amor*, *Romance del Emplazado*, *Martirio de Santa Olalla*, y *Burla de Don Pedro a a caballo*. Pero veremos como, aunque no sea el tema central siempre hay alusión a la muerte.

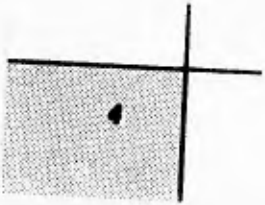
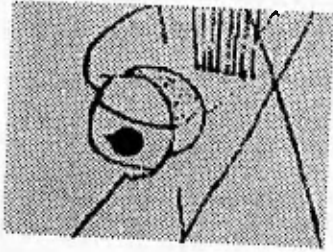
Lorca considera al gitano portador de la tradición oral de una raza perseguida pero de la que ha dicho que es "lo más profundo, lo más aristocrático" ² de España. Para hablar sobre los mitos gitanos es preciso tratar de explicar el origen de esta raza y su ideología. Y ya en el *Romancero gitano* veremos como se agitanizan los personajes y las cosas, incluyendo vírgenes y santos. Por último, veremos cada símbolo usado por el poeta para aludir a la muerte y su relación con los mitos.

Y aunque al intentar hablar de Federico García Lorca se tiene la sensación de que todo esta ya estudiado, la obra de arte es inagotable y probaré a desentrañar el misterio que ha significado para mí la obra de tan grande poeta. Comprender es despegarse de las cosas, para que, a prudente distancia, puedan estas ser contempladas con ojo crítico.

NOTAS A LA INTRODUCCION

1. Teoría y juego del duende. *Conferencias*. García Lorca, Federico. OC. I p. 1074 Aguilar. 1975.

2. Citado por José Ortega en *Conciencia estética y social en la obra de Federico García Lorca*. p.20. OC I. p.1516 Ed. Aguilar 1960.

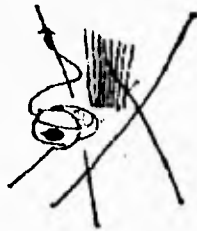




*Era tan aguda aquella vida, que
profundizaba hasta en su
obscuridad de muerte.*
Jorge Guzmán

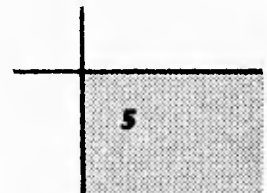
capítulo 1

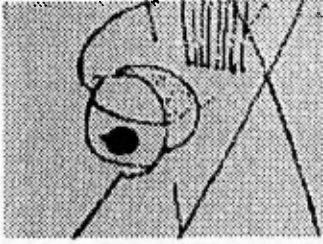
Federico García Lorca. Vida y Obra.



1.1.-VIDA

Federico García Lorca nació en Fuentevaqueros (Granada), el 5 de junio de 1898. 'Se ha dicho que a los pocos meses de nacer, Federico sufrió una grave enfermedad que le impidió andar hasta los cuatro años, pero hay versiones familiares que lo han desmentido. Lo que sí parece ser cierto es que el poeta tenía un ligero defecto congénito de nacimiento, la pierna izquierda un poco más corta que la derecha. Es de mencionarse esto ya que por esta causa no jugaba con la misma soltura que otros chicos y al dificultarse el trato con ellos se facilita el silencio apto para el desarrollo de su imaginación y don de observación.





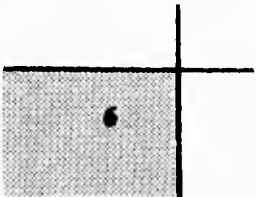
Siendo niño, viví en pleno ambiente de naturaleza. Como todos los niños, adjudicaba a cada cosa, mueble, objeto, árbol, piedra, su personalidad. Conversaba con ellos y los amaba. En el patio de mi casa había unos chopos. Una tarde se me ocurrió que los chopos cantaban. El viento, al pasar por entre sus ramas, producía un ruido variado en tonos, que a mí se me antojó musical. Y yo solía pasarme las horas acompañando con mi voz la canción de los chopos. Otro día me detuve asombrado. Alguien pronunciaba mi nombre, separando las sílabas como si deletreara: "Fe...de...ri...co". Miré a todos lados y no ví a nadie. Sin embargo, en mis oídos seguía chicharreando mi nombre. Después de escuchar largo rato, encontré la razón. Eran las ramas de un chopo viejo, que, al rozarse entre ellas, producían un ruido monótono, quejumbroso, que a mí me pareció mi nombre. ²

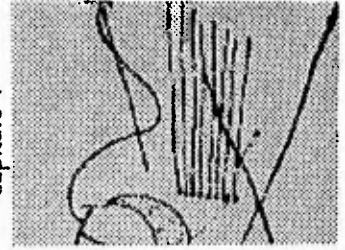
Federico acompañaba frecuentemente a su madre a la iglesia, y las procesiones y fiestas católicas ejercieron gran influencia en la sensibilidad del niño.

Cuando Federico tiene dos años muere su hermano Luis de una neumonía. Esta pérdida le afecta y en 1922 escribe un poema aludiendo a su hermanito perdido.

A partir de esta desgracia, el padre de Federico vivirá angustiado por la salud de todos. Esta preocupación la heredará Lorca, viviendo siempre pendiente de cualquier indisposición. Lleno de pavor ante la posibilidad de morir. Cualquier muerte próxima a él, la guardará de una manera especial en la memoria.

En los estudios, Federico nunca llega a ser muy buen estudiante. La familia deja Fuentevaqueros en 1895, y se va a residir a Almería. Pero el sustrato de la obra poética de Lorca se gesta en Fuentevaqueros. En Almería Federico estudia el bachillerato y comienza a estudiar música. El paisaje de Almería influye en el romance Thamar y Amnon, un paisaje casi africano, con muros y atalayas de sugestión oriental. En 1909 la familia se instala en Granada. El padre de Federico no desea que sus hijos estudien en un colegio católico, así que son enviados a un colegio particular de orientación laica. En Granada Federico asiste a la Universidad y más tarde se va a Madrid. Vive en la Residencia de Estudiantes entre 1918 y 1928.





En esos años Federico entabla muy buenas relaciones, da conferencias y recorre buena parte de España al frente del teatro universitario. Más tarde viaja por Europa.

En 1929 viaja a Nueva York, durante el verano estudia en la Universidad de Columbia. A finales de 1930 regresa a Madrid donde estrena una versión breve de *La Zapatera Prodigiosa*.

Durante todo el tiempo desde 1917 en que publica su primer trabajo literario no deja de escribir y viajar.

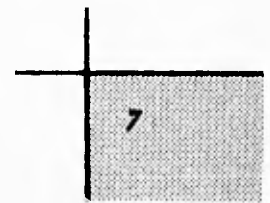
Mucho se ha discutido sobre el apoliticismo de García Lorca. Ian Gibson en 1965, viajó a Granada a fin de realizar una investigación sobre la obra de Lorca. Pero al establecer contacto con las gentes y lugares relacionados con el poeta, notó que había cierto tabú en relación con la muerte del poeta, por lo que decidió investigar a fondo los últimos sucesos en la vida de Lorca y su trayectoria ideológica.

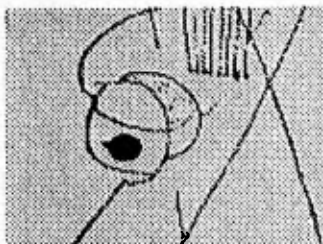
Según las conclusiones a las que llega Gibson, Lorca fue asesinado en Granada por un sistema cuyo objetivo principal era aterrorizar a la población granadina y aplastar la posible resistencia al movimiento falangista que había derrocado a la República. Estando Lorca en Madrid se sienten fuertes rumores de fusilamientos a catedráticos universitarios. Lorca decide ir a Granada y escribir ahí por una temporada. Pero en Granada es aprehendido y asesinado a los pocos días. En la partida de defunción dice que fallece por heridas producidas "por hecho de guerra".³

1.2.- OBRA

Haré una breve relación de la amplísima obra de Federico García Lorca y me extenderé un poco más en el tema que nos ocupa, el *Romancero gitano*.

En 1911 obtiene el grado de Bachiller en el Instituto de Segunda Enseñanza. Comienza después, los estudios de Licenciatura en Derecho y en Letras. Es hacia 1915 que escribe *Alba*, su primera poesía conocida que se encuentra dentro de





Primeros poemas. Por la misma época sus primeras composiciones musicales: Serenata en la Alhambra, una zarzuela y un coral gitano.

En 1917 publica *Divagación*. Las reglas de la música, un ensayo crítico. En Granada publica un poco después el primer texto en prosa en honor al nacimiento de Zorilla: *Fantasma simbólica*.

En 1918 publica *Impresiones y paisajes*, libro en prosa inspirado en las excursiones arqueológicas que realizó en 1916.

En 1919, publica su primera poesía *Balada de la placeta*. En esta época Federico se instala en la Residencia de estudiantes que será su domicilio madrileño hasta 1928.

En 1920 estrena la primera pieza conocida, *Maleficio de la mariposa*, en el Teatro Eslava de Madrid. Ese mismo año, el 27 de mayo, aparece su primer texto en un diario granadino, un artículo relativo a un concierto de música española en Granada dado por Regino Sáinz de la Maza.

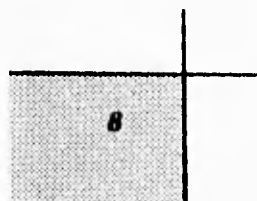
En 1921 publica su primer libro en verso: *Libro de poemas*. A final de ese mismo año compone los poemas que formarán más tarde el *Poema del cante jondo*, los cuales lee en la sala de fiestas de la Alhambra, el 8 de junio de 1922.

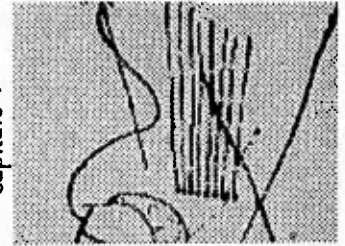
En 1923 compone un buen número de los poemas del *Romancero gitano*, lo da a conocer en varias cartas que escribe a Melchor Fernández Almagro:

...pienso construir varios romances con lagunas, romances con montañas, romances con estrellas; una obra misteriosa y clara, que sea como una flor (arbitraria y perfecta como una flor) : ¡toda perfume! (OC: Cartas. II. p. 1061)

He trabajado bastante y estoy terminando una serie de romances gitanos que son por completo de mi gusto. (Ibid p. 1065)

Entre la fecha de inicio de la composición del *Romancero gitano* y la de su publicación (noviembre de 1926) hay gran distancia; lo que da idea de la gran elaboración artística que tuvo. En contraste con el *Poema del cante jondo*, que es un libro de objeto y alusión, más que de personajes ya que estos si están suelen ser simbólicos, el *Romancero gitano* representa la universalización del gitano, y lleva a nivel de mito esa misma sensibilidad gitano-andaluza.





Los borradores que Martínez Nadal publica en su primer tomo de *Autógrafos*, dan una idea de lo trabajado que está el *Romancero gitano*. Algunos llevan fechas indicando por lo menos una fecha sin fijación primaria: "Romance de la luna, luna" sin título pero con un encabezamiento que dice: "Romances gitanos", 1924, 29 de julio; "la monja gitana", también sin título, 20 de agosto de 1925; "La casada infiel-" así entre guiones, 27 de enero de 1926; "El romance de la pena negra", 30 de julio, 1924. Dos del año 1924, uno de 1925, y otro de 1926. Es un libro de formación lenta.

En 1923 y 1924, escribe *Mariana Pineda* y *Doña Rosita la soltera*. En 1926 escribe *La zapatera prodigiosa*, cuyo estreno será en 1930. En 1928 publica el *Primer romancero gitano* editado por la *Revista de Occidente*. En 1931 lee algunos poemas de *Poeta en Nueva York* y *Divan de Tamarit*. En 1935 lee en Madrid, el *LLanto por Ignacio Sánchez Mejías*. En 1936 se publica *Bodas de sangre* y en 1937 *Yerma* como publicaciones póstumas. Deja preparadas varias obras como *La destrucción de Sodoma* y *El Público*.

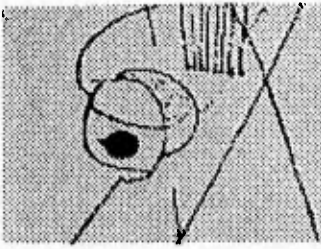
1.3. MARCO SOCIO CULTURAL DE LA GENERACION DEL 27

El presente capítulo tiene por objeto situar a Federico García Lorca en la historia y en la cultura, como uno de los grandes poetas de la Generación de 1927 y como artista individual.

Al estallar la Primera Guerra Mundial (1914-1917) se declara, abiertamente la primera gran crisis del imperialismo. Significa también el final de una época clave del capitalismo, la de la llamada Segunda Revolución Industrial.

También es el final de una época en otro sentido fundamental: en 1917, en plena guerra, tiene lugar la revolución rusa y a partir de ella, el establecimiento de la primera sociedad socialista en la historia de la humanidad. La lucha de clases culminará así en la división antagónica entre capitalismo y socialismo que caracterizará a nuestro siglo.

En España se puede decir también que con la Gran guerra culmina y



termina una época. España se mantiene al margen de la guerra mundial y con ello se beneficia económicamente la burguesía nacional. Pero es una etapa ilusoria de acumulación de capital que permite a la industria creer que ha alcanzado la total independencia competitiva frente al capitalismo europeo. Entre tanto, la acumulación de capital agudiza la lucha de clases, que acabará por estallar en 1936. El país entero se encuentra alzado en huelgas, los militares organizados en juntas y los nacionalistas en protesta.

En este estado las cosas, estalla la guerra de Marruecos, sangría humana y económica que culmina en 1921 con las derrotas de Annual y Monte Arruit en que murieron diez mil soldados españoles. El golpe militar de Primo de Rivera, en este momento, tiene un doble significado: ha terminado la Restauración y la Monarquía ha entrado en crisis definitiva. La Segunda República llega entonces empujada por un enorme movimiento de masas y por una amplia coalición política, el 14 de abril de 1931, como resultado de las elecciones efectuadas dos días antes. Pero con la República se agudizan las contradicciones: hay levantamientos parciales entre los campesinos andaluces, ansiosos de una reforma agraria que no llega; las derechas se agrupan y nace la Falange Española, como pequeña vanguardia fascista. La brutal represión de la huelga de Asturias es un anticipo de la guerra civil. En febrero de 1936 las fuerzas republicanas socialistas, comunistas y anarquistas se enfrentan de manera brutal y el Frente Popular gana las elecciones que significarán la clara escisión de "las dos Españas".

Culturalmente, al morir Rubén Darío (1916), se cierra la etapa de la poesía modernista. Ese mismo año Juan Ramón Jiménez escribe *Diario de un poeta recién casado*, con esta obra se abren las puertas de la poesía desnuda, depurada de artificios y de gran concentración expresiva que tendrá gran influencia en los poetas del 27.

Un poco después en España comienzan a desarrollarse dos movimientos de vanguardia, el creacionismo y el ultraísmo; como experimentos creadores que en su deseo innovador rompen violentamente con el arte y la literatura vigentes. En 1918 pasa por Madrid el poeta chileno Vicente Huidobro, que venía



de París, entusiasmado con los logros renovadores de los poetas jóvenes franceses y presenta a los españoles el creacionismo. Juan Ramón Jiménez aunque no participa directamente en ningún ismo, busca igualmente la renovación.

Ese es el valor de los vanguardismos, tan fugaces como intensos: el de formar un clima de entusiasmo por la poesía en el cual se dan las primeras experiencias juveniles de los grandes poetas de la Generación del 27; poetas que conforman un conjunto de brillantes personalidades.

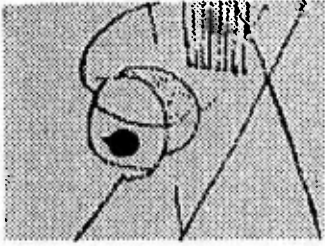
En la Residencia de Estudiantes de Madrid, conviven algunos con Juan Ramón Jiménez y junto a él trabajan por renovar la poesía, pero a diferencia de los vanguardistas conservan la tradición literaria española. Prueba de ello es la admiración por Góngora al que festejan en el tercer centenario de su muerte.

Su entronque con la tradición literaria española les lleva también a reevaluar la poesía popular. Renuevan el romance y otras estrofas tradicionales.

El surrealismo francés influye en casi todos, sobre todo en lo que tiene que ver con creación de imágenes y metáforas. Lo irreal, el subconsciente, el absurdo, lo onírico, lo alucinado. Todos estos mundos alejados de la realidad no son en ellos un fin temático, sino, sobretodo un medio expresivo que manejan libremente y de manera particular.

No se puede aplicar a ellos "la deshumanización del arte" que veía Ortega y Gasset en las vanguardias ya que en todos ellos encontramos el dolor, la angustia, la alegría o el amor humano. No buscan el esteticismo formal y hueco.

Las características del nuevo arte que surge en España encuentran campo propicio en la poesía más que en la novela y el drama, ya que esta permite otras libertades. El afán de originalidad da entrada a muchas palabras nuevas en el idioma poético; se prescinde del metro y de la rima y se hace verso libre. Se abandonan los eternos temas de la poesía: vida, amor, naturaleza, muerte, Dios; o se abordan despojados de su grave trascendencia con alardes de ingenio o aun en tono humorístico. El poeta renuncia a su antigua y romántica condición de vate, de guía espiritual de pueblos, para convertirse en un profesional, un técnico, cuyo oficio, cuando no su gusto o su capricho es "hacer" poemas. El poeta vanguardista combate el subjetivismo romántico, elude la confesión personal, desaparece tras el poema. Esta objetividad, esta literal abnegación ha tenido consecuencias importantes para el ulterior desarrollo de la poesía. Al desplazarse



en centro de atención desde el poeta hasta el poema, se dio el primer paso en el camino de la poesía social, por paradójico que resulte el que este paso lo dieran precisamente unos poetas "deshumanizados".

Todos ellos despiertan a la lectura de Gustavo Adolfo Bécquer, cuya producción tiene gran importancia a la hora de comprender la obra poética de la generación. También Rubén Darío forma la sensibilidad y los valores poéticos del lenguaje en ellos.

El levantamiento militar contra la República, al mando del general Franco, y la guerra civil que desencadenó, acabó con la amistad que unía a muchos de ellos.

La poesía de esta generación es tan rica, brillante y numerosa que ha llevado a la crítica a hablar de "un nuevo siglo de oro" de la poesía española.

El gradual compromiso estético y ético de Federico García Lorca, corresponde a la cambiante realidad histórica de la España del primer tercio del siglo XX. Se ha dicho de él que fue un poeta nato sin excluir lo mucho que había aprendido. Su instinto de lo popular y de lo español, no sólo de lo andaluz, era comparable al de Lope de Vega. Poseía una aguda intuición del arte moderno y de la cultura literaria. En su obra se funden lo popular y lo culto, lo antiguo y lo nuevo, lo espontáneo y lo reflexivo, lo español y lo universal. Sin ser el único que rescita el romance tradicional, lo cultiva con personalidad absoluta. Dos características propias de la vanguardia resaltan en su obra: el surrealismo y el predominio de la metáfora. El primero como manifestación de evasión de la realidad, mundo onírico parecido al reino infantil, reino de la incoherencia, de la falta de lógica. El niño es inconsciente de sus actos, vive fuera de lo real, su lenguaje es imaginativo, su mente, virgen de cultura, funciona de modo primitivo y elemental, nos transporta a los misteriosos orígenes de la humanidad. El segundo, la metáfora, ligada estrechamente al surrealismo, ya que la poesía aspiraba a deformar la realidad, a eludirla, la metáfora pasa de ser un simple componente, a ser la espina dorsal de la obra. Y es García Lorca el que la usa con acierto expresivo. Son metáforas oscuras y difíciles a veces, pero siempre geniales, con profundidad simbólica que trasciende a la anécdota.

Las grandes convulsiones históricas de España marcan, así mismo, directa e indirectamente, la obra de este poeta granadino.



NOTAS AL CAPITULO PRIMERO

1 La fecha exacta la proporciona Juan Guerrero que ha visto la partida de nacimiento del poeta. (Angel del Rio. *Vida y Obra de Federico Garcia Lorca*, (New York, *Hispanic Institute in the United States*, 1941.). En la más reciente edición de sus *Obras Completas* (Madrid, Aguilar, 1954, p. 1610), así consta por lo que se considera la fecha definitiva. Toda esta aclaración es necesaria porque algunos autores dan como año de nacimiento de Federico García Lorca 1899.

2 Ian Gibson. *Federico Garcia Lorca. I. De Fuentevaqueros a Nueva York, 1898-1929*. Barcelona: Grijalbo S.A. 1987. p.45.

3 Ampliamente documentada la muerte de García Lorca. Véase: *El asesinato de Federico García Lorca* de Ian Gibson. Barcelona: Plaza & Janes editores. 1987.





*el artista es el portavoz de los
secretos de la psique de su
tiempo, involuntariamente, como
un profeta de la verdad y con
frecuencia de manera
inconsciente; como un
sonámbulo, cree estar hablando
desde él mismo, pero el espíritu
del tiempo habla por medio de él.*
C. G. Jung.

capítulo 2

El Romancero Gitano



Los romances son relatos legendarios, con parte de historia. Sus héroes son los caballeros, los reyes, los amantes, los moros, etc. ¹ La característica principal de los romances tradicionales castellanos es que el hilo temático es narrativo pero hay numerosos elementos descriptivos. Hay un período de tres siglos en que esa voz profunda de España permanece muda. El neoclasicismo repudió y olvidó el romance tradicional pero los románticos lo recuerdan. ² Solamente el pueblo analfabeto lo guarda en su memoria y en su corazón.

A principios del siglo XX, lo que empieza como una rebelión contra el arte



tradicional con marcado sello de extranjero, viene a parar en una inmersión profunda en las aguas más puras de la antigua poesía lírica española. La generación del 27 en su impulso por enlazar sus obras con la tradición, asimila lo más perdurable de la poesía castellana y de las vanguardias logrando un equilibrio admirable entre lo nuevo y lo antiguo. Es Federico García Lorca entre todos los de su generación, el que retoma el romance legendario, la poesía tradicional castellana, el folclore andaluz, el cante jondo; que le proporcionan elementos temáticos formales. Lorca prende en el romancero toda la profundidad de los sentimientos trágicos que alientan en la poesía popular andaluza, dándole cauce a una temática personal: la Pena, la muerte que se presiente y se teme, la soledad, la lucha por la vida.

La primera mención que tenemos de la intención del poeta de hacer un conjunto de romances andaluces la encontramos en una carta a Fernández Almagro en la primavera de 1923:

pienso construir varios romances con lagunas, romances con montañas, romances con estrellas; una obra misteriosa y clara, que sea como una flor (arbitraria y perfecta como una flor): ¡toda perfume! Quiero sacar de la sombra algunas niñas árabes que jugaran por estos pueblos y perder en mis bosquecillos líricos a las figuras ideales de los romancillos anónimos. Figúrate un romance que en vez de lagunas tenga *cielos*. ¡Hay nada más emocionante! Este verano, si Dios me ayuda con sus palomitas, haré una obra popular y andalucísima. Voy a viajar un poco por estos pueblos maravillosos, cuyos castillos, cuyas personas parece que nunca han existido para los poetas y ¡¡Basta ya de Castilla!!

(OC II. Cartas. p. 1061)

La distancia que separa el inicio del proyecto y su publicación (1928) nos da idea de la gran elaboración artística que requirió el "construir romances" (Ibid).

García Lorca eligió al gitano porque representa a Andalucía toda, el gitano que vive al margen de la sociedad, perseguido por la guardia civil, que vive de manera distinta, que "van por el monte solos" (v,36. RG, 11) pero que tiene determinados valores: la elegancia, "Moreno de verde luna/ anda despacio y garboso" (v,5 -6 Ibid); el orgullo de la estirpe y de la raza: "Antonio Torres Heredia, hijo y nieto de Camborios" (v,25-26, Ibid); y tienen el valor: "Bañó con su sangre enemiga/ su corbata carmesí/ pero eran cuatro puñales/ y tuvo que



sucumbir" (v,9-10-11-12. Ibid).

En relación con los gitanos del *Romancero*, García Lorca nos dice:

El libro es un conjunto, aunque se llama gitano, es el poema de Andalucía; y lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo de ser y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal.

(OC I. Lecturas. p. 1084)

A raíz de la publicación del *Romancero gitano*, se divagó mucho sobre el gitanismo de Gracia Lorca, hasta que el poeta cortó las declaraciones diciendo:

me va molestando un poco mi mito de gitanería. Confunden mi vida y mi carácter. No quiero de ninguna manera. Los gitanos son un tema. Y nada más. Yo podía ser lo mismo poeta de agujas de coser o de paisajes hidráulicos. Además, el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de poeta salvaje que tú sabes bien no soy. No quiero que me encasillen. Siento que me van echando cadenas.

(Carta a Jorge Guillén, OC II p. 1155)

Tiempo después reconoce que haber nacido en Granada le hace tener comprensión de los gitanos perseguidos.

Corresponde a Federico Gracia Lorca la elevación del concepto de gitano desde un simple pícaro a una personalidad de complicada y profunda humanidad: orgullosa y perseguida, valiente, artista y soñadora, desarraigada y andalucísima. El *Romancero gitano* revaloriza lo gitano como primer triunfo.



2.1 El mito en sí

En sus orígenes el lenguaje estuvo fusionado con el mito; con el tiempo, los elementos lingüísticos se fueron separando de los míticos, convirtiéndose poco a poco en vehículo del pensamiento, medio de expresión de ideas; en otras palabras, en instrumento de la razón. Sin embargo, el lenguaje no ha podido desligarse de los elementos míticos subyacentes que forman parte de su esencia: mito y lenguaje se encuentran unidos en el inconsciente del hombre.

Hay dos corrientes que explican el mito, una que lo relaciona con culturas primitivas, con el pensamiento racional ya superado por el hombre moderno; y, otra, que lo considera algo vivo, que forma parte del inconsciente del hombre y que aparece bajo la forma de intuición. El mito se ha definido de muy diversas formas por distintos autores, por ejemplo, Carl Jung lo define así:

es una realidad síquica... el mundo mítico es una realidad igual si no superior al mundo material. 3

En conclusión, el mito aparece siempre en la vida como elemento intrínseco de la cultura. Nace y se desarrolla en el inconsciente de la psique humana. Cambia con el tiempo, con el lugar y se adapta al contexto cultural en que surge, por ser resultado y manifestación de ese contexto.

En tiempos primitivos, el mito aparece frecuentemente como personificación de los relatos de hechos humanizados de seres sobrenaturales, o en forma de narración explicativa de ceremonias rituales de carácter religioso. El mito se encuentra unido al fenómeno religioso. En la historia de la cultura humana no se puede fijar un punto en donde termine el mito y comience la religión, así se relaciona también con creencias e ideología profanas.

El mito tiene relación directa con el lenguaje hablado por eso depende de las posibilidades y limitaciones de la expresión hablada o escrita. De aquí su unión con la literatura. En ocasiones toma forma de símbolo o de abstracción del ideal humano por alcanzar.

El mito debe ser visto como fenómeno colectivo que en cada individuo toma



conciencia personal. Cada persona le da un matiz distinto. Para que el mito llegue a ser parte vital de esa conciencia colectiva, es necesario un proceso más bien largo, de madurez. Es por eso que todo mito tiene su historia.

En cierta forma el mito contribuye a crear la realidad psíquica del hombre, actuando como un cristal por medio del cual el hombre ve la realidad.

La literatura en sus orígenes aparece unida a la poesía y al mito. Hay una etapa en que el hombre capta la realidad del mundo a su alrededor en términos simbólicos, místicos, poéticos o míticos. El poeta utiliza la mitología porque le ayuda a despertar su imaginación poética, recurre a ella para dar expresión a impresiones o intuiciones que se encuentran en lo profundo de su conciencia individual y en el sustrato de la cultura; así es como tales mitos han llegado a convertirse en alegorías, es decir, metáforas.

El mito es la interpretación de los símbolos. Se desenvuelve en una serie de acciones que el símbolo convierte en unidad. El mito divide la idea en una serie de imágenes conectadas y deja que el lector deduzca las consecuencias últimas.

La conciencia mítica es una forma de simbolización, que tiene sus leyes propias y que es diferente a lo que conocemos por lógica discursiva. Esta conciencia mítica aparece cargada de primitivismo espiritual. Muchas de las características de la poesía lorquiana están situadas dentro de la conciencia mítica. Lorca es más bien un poeta de mitos que de ideas, ya que el mito empieza en la linde misma en que acaban las ideas.

A lo largo de la historia se ha visto como zonas enteras del espíritu del hombre primitivo eran incumbencia del mito y han caído actualmente bajo el dominio de la razón. Para mantener su identidad ante el embate del intelecto, el mito ha invadido el ámbito del arte como instrumento ornamental. Por debajo de la razón, en el subsuelo de lo irracional, yacen creencias vagas, impulsos, terrores indescifrables que acechando a la razón esperan a suplantarla. Así concebido el mito, puede considerarse como una fuerza atávica que jala al hombre a su pasado inmemorial. El mito debe verse como sustancia original que saca a la luz lo que hay en los hombres de común y primario.

Ahora bien, en la obra de Lorca se encuentran tres grandes mitos principales, los cuales están íntimamente relacionados con la religiosidad arcaica de tipo naturalista. Esta religiosidad no alude al cristianismo sino a la religiosidad



constitutiva de la existencia humana, y no hace patente a Dios, sino a la deidad. El primer gran mito en la obra de Lorca se refiere a la fecundidad y sus conexos, como la nupcialidad, la sexualidad, la virginidad; el segundo se refiere a la sangre con su triple ecuación: vida-sangre-alma; y el tercero es el mito de la muerte o la muerte mítica.

El mito de la fecundidad es un mito femenino, el cual igual que en las religiosidades arcaicas rinde culto a la Gran Madre, y la divinidad masculina juega un papel secundario. La divinidad femenina no conoce en el amante al marido sino al hijo. Y así vemos que Yerma dice la última frase de la obra después de matar a su marido:

Yo misma he matado a mi hijo. (ibid)

El mito de la sangre está edificado sobre la ecuación *vida-sangre-alma*. Si la sangre es liberada de su cauce carnal, lo que sobreviene no es sólo la muerte sino también un potencial de energía. Este potencial es capaz de actuar sobre todo el universo cósmico. De ahí todos los infinitos tabúes y fervores relacionados con los mitos y ritos, la repulsión y la atracción de la sangre.

La sangre en la obra de Lorca aparece con obsesiva frecuencia. La sangre invade el terreno de los sentidos: huele, canta, gime, se palpa, se degusta. La sangre tiene en sí todo el misterio de la vida. La sangre derramada es la vida derramada que brota en *fuelle, chorro, arroyo*.

tu sangre rezuma huele
alrededor de tu faja.
(v.43,44, en *Romance sonámbulo*)

que la sangre me ponga entre los dedos su delicado silvo
(Bodas de sangre)



Quando yo llegué a ver a mi hijo estaba tumbado en la mitad de la calle. Me mojé las manos de sangre y me las lamí con la lengua. Porque era mía. Tú no sabes lo que es eso. En una custodia de cristal y topacios pondría yo la tierra empapada por ella.

(palabras de La Madre en "Bodas de sangre")

El mito de la muerte o muerte mítica. Tanto en el teatro como en la poesía se presenta a los héroes lorquianos pendientes de una muerte sentida con la misma intensidad y constancia que la fecundidad, la sexualidad y la sangre. Son personajes que desde el primer momento se aparecen "con toda su muerte auestas". No es que los personajes de Lorca mueran. Lo significativo es ver por qué y cómo mueren. No se alude a la ética del bien morir sino a la mística de la muerte. La muerte en Lorca está expresada por medio de virtudes mágicas virtudes místicas, por ejemplo la muerte del niño gitano, la del emplazado y el que muere de amor (RG,1; RG,13, RG, 13) son ocultas y mágicas. La muerte adquiere forma de sacrificio pero no en el sentido espiritual y moral del pensamiento cristiano sino un concepto de muerte sacrificial, como ser viviente cuya sangre vemos correr bajo el golpe del cuchillo. Lorca tiene obsesión por el cuchillo, la navaja, el puñal. Están sentidos con esa oscilación entre repulsión y atracción, patrimonio inconfundible de lo sagrado. Es así como el cuchillo es fascinante y funesto al mismo tiempo. En las religiones arcaicas el instrumento de sacrificio de sangre es una de los más dotados de sacralidad.

Si no, veamos como en el "Diálogo del Amargo" (PC), el cuchillo es el verdadero protagonista y demiurgo en este diálogo de la muerte:

Jinete
¿Quieres un cuchillo?
Amargo
No
Jinete
Mira que te lo regalo
Amargo
Pero yo no acepto
Jinete
No tendrás otra ocasión



Amargo

¿Quién sabe?

Jinete

Los otros cuchillos no sirven. los otros cuchillos son blandos y se asustan de la sangre. Los que nosotros vendemos son fríos. ¿Entiendes? Entran buscando el sitio de más calor y allí se paran.

(ibid)

El tema de la muerte en Lorca ofrece otros aspectos de sacralidad: la muerte es pasión, sacrificio, inmolación del varón, del ser masculino, el ser que cumple su función subordinada al lado de *la Gran Madre*. Estas muertes del varón están sentidas desde la mujer, desde la madre, la esposa o la amante. Los héroes lorquianos reproducen el misterio y la pasión del dios que muere. Aún en *La casa de Bernarda Alba* en donde era difícil dramatizar la muerte del varón, el poeta hará morir a la mujer en cuyas entrañas vive ya el hijo engendrado por el amante.

La fuente de la sacralidad. Todo sistema de sacralidades gira en torno a cosas mundanas, ninguna de ellas, ni la vida, ni la sangre, ni la fecundidad son la divinidad, la cual se hace perceptible en la religiosidad de la vida orgánica como algo más allá de lo terrestre, esto es: el cielo y lo celeste, el sol, el rayo, las estrellas y la luna. De ellos salieron millares de dioses indoeuropeos, semíticos, mediterráneos y asiáticos. Ahora bien, entre todos hay uno que para la mentalidad arcaica es el más rico y el más influyente en la vida orgánica, el más misterioso y esperanzador. No es el sol, es la luna, que atrae la atención del hombre primitivo de modo inexorable. La luna marca los ritmos de la vida, preside la fecundidad vegetal y animal, impera sobre las aguas, gobierna los tiempos cósmicos y atmosféricos; es el único ser celeste que crece, decrece, nace y muere.

Los tres mitos mencionados en la obra de Lorca se entremezclan con la luna. La luna y la muerte son inseparables: la luna es su dueña y su símbolo. Por eso en muchas religiones arcaicas las divinidades lunares son al mismo tiempo divinidades funerarias.



2.2. El mito y los gitanos

Las primeras tribus de gitanos aparecen en Europa allá por el siglo XII, permanecen al margen de las cruzadas y son nómadas. Los estudiosos no aciertan a ponerse de acuerdo sobre la raza y procedencia de quienes junto a los judíos, protagonizaron una de las mayores migraciones humanas del actual milenio. La conclusión a la que ha llevado tal incógnita es que los gitanos son gente de muchas cunas o sea carentes de un solo factor étnico. Al analizar los ritos, costumbres, tradiciones y creencias de estas tribus nómadas se encuentra una semejanza con la India. Entre estas semejanzas está por ejemplo la relación fonética entre la diosa *Kali* y la raza *calé*. Las costumbres coinciden también, son estilos de vida característicos del brahamánico: entretener la lumbre, mendigar la comida, dormir en el suelo, cultivar la pobreza. A esta teoría se opone la dificultad de que una casta de parias indostanos haya sido capaz de sobrevivir y conservarse pura por espacio de ocho siglos en una Europa anémica, carnívora, católica y cartesiana.

Otra hipótesis apunta al *Génesis*: si recordamos que después de haber matado Caín a su hermano Abel, Dios lo maldice: "Ahora, pues, maldito serás de la tierra, que abrió su boca para para recibir de mano tuya la sangre de tu hermano. Cuando la labres no te dará frutos y andarás por ella fugitivo y errante" (Gn. 4. 11.12) Así cuando Caín se ve forzado a trabajar en otra cosa, se inicia tal vez como forjador de metales y es expulsado por los labriegos ante el temor de una nueva edad (Edad de hierro). El herrero es pues expulsado y convertido en trabajador itinerante.⁵

Acaso Caín significa *herrero* y Abel *pastor*. Aunque Caín fue labrador, su hijo Tubal Caín, fue herrero (Gn. 4. 22). Los herreros serán marcados e intocables. Tal vez sea este el origen de los gitanos cuyas actividades siempre se han relacionado con los metales que analizaré más adelante como símbolo: "El símbolo de los metales entraña un doble aspecto: por una parte quienes los trabajan, como los herreros, a menudo han sido excuñados parcialmente de la comunidad, por ser peligrosa su actividad de orden infernal"⁶

Mircea Eliade y otros mitólogos han encontrado una relación entre la fragua y el contacto con las fuerzas del ocultismo⁷. El *Génesis* menciona entre los



descendientes de Caín: "antepasados de quienes tocan la cítara y la flauta" (Gn.4.15.) Las semejanzas que los gitanos puedan tener con los indios se deben a que la India fue una etapa de su peregrinar. Los metales ya sean caídos de la bóveda celeste o extraídos de las entrañas de la tierra, están cargados de potencia sagrada. Para los "primitivos" los útiles de hierro que eran proporcionados en ocasiones por tribus vecinas, tenían un significado supersticioso de respeto sagrado como objetos extraños que venían de "otra parte", signo del "más allá". El hierro conserva aún su extraordinario poder mágico tanto medicamentoso como usado contra los demonios. Los herreros por lo tanto, tienen un carácter ambivalente de espíritus "diabólicos". Las herramientas tienen también carácter sagrado: el martillo, el yunque, el yunque, se revelan como seres animados y maravillosos, que pueden actuar independientemente del herrero.

En España los chatarreros, cartománticos, ferrones, zahories, saltimbanquis y camborios, toda la raza calé es la que ejecuta todos los oficios calificados de inmundos. Los gitanos están relacionados con la música, la danza y la poesía, profesiones en las que el gitano actual como el de ayer, sigue siendo especialista.

La tradición folclórica literaria recibe un gran impulso durante el Romanticismo. La teoría alemana, *Volketheorie*, defiende la prioridad del pueblo como agente emisor, transmisor y receptor de la cultura. En el siglo XIX, el folclor andaluz tiene una recreación literaria basada en el pintoresquismo. Esta corriente se puede remontar hasta Cervantes.

Lorca encuentra en la tradición oral anónima la materia prima de su poesía popular. Y como autor culto recrea, partiendo del poder primitivo del lenguaje, el sentimiento que viene de un pasado remoto y de un inconsciente colectivo. Y se refiere a esa transformación creadora:

He hablado de la voz de su buena sangre porque lo primero que se necesita para el canto y el toque es esa capacidad de transformación y depuración de melodía, ritmo que posee el andaluz especialmente el gitano. Una sagacidad para eliminar lo nuevo y accesorio, para que resalte lo esencial.

(OC. II, p. 1029)



Como hemos especulado, la cultura gitana nace de la encrucijada de las culturas orientales y occidentales y se nutre del trasfondo sincrético de la música bizantina, hindú, griega, hebrea, morisca, persa, etcétera. El gitano trasmite y decanta esa larga y rica tradición en el flamenco, término que se aplica a los gitanos andaluces a partir de 1836. Al cante andaluz gitano que recoge elementos orientales y occidentales se le denomina "jondo" y Lorca se refiere a él en estos términos:

Viene de razas lejanas atravesando el cementerio de los años y las frondas de los vientos marchitos. Viene del primer llanto y del primer beso.
(OC. I, p. 982)

Los gitanos de España revelan como particular y exclusivo la tauromaquia y el flamenco: tacones, guitarra, manos de bailarina balinesa y música maravillosa y terrible que García Lorca escuchaba como sonidos veraces, rumores de corazones asombrosamente desnudos, maquinaciones de la desgracia, que no había encontrado en otras músicas y de los que sin duda se apropió para almacenarlos en su genio y hacerlos emerger más tarde entre los callejones de sus obras poéticas.

En contraste con otros autores que sólo ven lo pintoresco del gitano o lo ignoran, García Lorca trata el tema del gitano con la más alta sensibilidad estética y social. En adelante, la gitanería deja de tener un simple perfil picaresco, para adquirir carne y sangre de realidad, presentándola en su complicada y profunda humanidad. ⁹

El mundo de los gitanos es la obsesión de Lorca. Es ahí donde hay que descifrar el origen. García Lorca se crió en un ambiente en el que el gitano había llegado a hacerse indispensable. El gitano era un individuo que confiere al Sacro Monte y al sevillano barrio de Triana una notable singularidad.

...conviene no desentenderse de este cariz urbano de los gitanos de García Lorca, pues en este urbanismo está implícito el conflicto de que se nutre gran parte del *Ramancero*... 9



El gitano de la ciudad se somete a ciertas reglas aunque no las acepte, ya que se ve obligado a dejar su vida errabunda. De aquí el conflicto del gitano en su forzoso sedentarismo. Lo vemos simbolizado en "La monja gitana" (*Romance de la Monja gitana*), junto a la celosía en la celda; lo vemos en los gitanos atacados por la guardia civil y las instituciones sociales que "Tienen, por eso no lloran, / de plomo las calaveras" (*Romance de la guardia civil española*)

2.3 El mito lorquiano

Para Federico García Lorca, también, el mito es la expresión del conflicto radical que llamamos vida, una visión del mundo como exigencia del hombre por afirmar su individualidad ante fuerzas brutales como indomables.

A esto va unido como complemento necesario: la muerte. En el *Romancero gitano* la presencia del gitano conlleva todos los elementos míticos que lo empujan a un destino desconocido como fuerzas oscuras. El plano mítico está constituido por todos los elementos de la naturaleza cósmica que colaboran con la anécdota para formar una nueva realidad. El mundo poético del *Romancero gitano* y de toda la obra de Federico García Lorca, es el resultado de una interacción entre la anécdota vital y el plano mítico, que está lleno de elementos de la naturaleza cósmica. Lo que vamos a notar es la constante alternancia de esos planos, uno de la realidad con lo humano y lo vital, y otro lo mítico y fabular. Ambos en permanente fusión integradora.

Además de los tres grandes mitos principales ya mencionados, hay en toda la obra de Federico García Lorca varias constantes míticas: la asimilación del hombre con el cosmos, el antropomorfismo de las fuerzas naturales y de otros elementos, el ritualismo, los estados hipnóticos de sonambulismo o el arrobamiento y la fascinación.

En el *Romancero gitano*, cada romance tiene su propia anécdota en la que está contenida la vida, pasión y muerte del gitano.

En el primer romance: "*Romance de la luna, luna*", (RG, 1),¹⁰ la forma mítica consiste en la danza de la luna, danza de la muerte. La luna toma forma humana dotada de encantos que hechizan y fascinan al niño, lo convierte en su aliado:

Huye luna, luna, luna.



si vinieran los gitanos,
harían con tu corazón
collares y anillos blancos. (Ibid)

Desde este primer romance aparece la mágica luna poética de Lorca; además se ha establecido una relación entre la herrería, la música y la magia como elementos míticos. La luna vestida de blanco nos remite a las Parcas. "

En la atmósfera mítica la luna desciende de los cielos, baila:

niño déjame que balle... (Ibid)

Y se lleva al niño consigo. La luna ejerce un poder embrujador sobre el niño, lo atrae y al mismo tiempo lo rechaza:

Niño, déjame no pises
mi blancor almidonado. (Ibid)

También los gitanos que se acercan están dentro del embrujo de la luz lunar en una actitud contemplativa y estatuaria:

Por el olivar venían
bronce y sueño, los gitanos. (Ibid)

El viento y el aire El romance Preciosa y el aire, (RG, 2) se estructura alrededor del mito antropomórfico del viento que levanta las faldas de la gitana:

Niña, deja que levante
tu vestido para verte. (Ibid)



La atmósfera mítica se manifiesta en una serie de metáforas: la pandereta de Preciosa es una luna de pergamino, los laureles a ambos lados del camino son un anfíbio sendero, y la figura de San Cristóbalón o el dios Pan encarnan el viento con poderes maléficos. Los gitanos tienen terror enfermizo al soplo del viento ya que es "el estornudo del diablo". En ciertas aldeas de las inmediaciones del Soria, el miedo a la tormenta proviene originalmente de la creencia de que un fuerte viento puede dejar embarazadas a las mujeres. ¹²

En el "*Romance de la luna, luna*" (RG, 1) el aire es el elemento coral:

El aire la vela, vela.
El aire la está velando. (Ibid)

El coro Un elemento muy importante es el coro. Aparece en varios, si no en todos los poemas de la colección; y hace crecer el sentido mítico de algunas formas: en "*Reyerta*", (RG, 3), la imagen de las mujeres que lloran en la copa de un olivo forman un elemento de coro:

En la copa de un olivo
lloran dos viejas mujeres. (Ibid)

En el "*Romance de la Pena negra*", (RG,7), hay un diálogo que se establece entre Soledad Montoya y el coro:

Soledad: ¿por quién preguntas
sin compañía y a estas horas?
Pregunte por quien pregunte,
dime: ¿a tí que te importa?
Vengo a buscar lo que busco,
mi alegría y mi persona. (Ibid)

Angeles, ancángeles y Santos. Los angeles negros en "*Reyerta*" (RG, 3), también integran el elemento del coro:



Angeles negros traían
pañuelos y agua de nieve.
Angeles de grandes alas
de navajas de Albacete.
...
Y ángeles negros volaban
por el aire del poniente.
Angeles de largas trenzas
y corazones de acelte. (Ibid)

Los ángeles míticos, ángeles gitanos que corresponden a la intención mítica. Todo el sentido popular andaluz de la religión se estiliza y cobra dimensiones que no pertenecen al mundo gitano verídico, sino al mundo gitano idealizado, elevado a mito poético.

Los ángeles que hacen las honras fúnebres a Antoñito el Camborio (RG, 12), son un ejemplo de la mitificación gitana de los elementos cristianos y bíblicos, como se ven en los villancicos.

San Miguel, San Rafael y San Gabriel, (RG, 8,9 y 10), son también figuras míticas llenas de encajes, espejitos y lentejuelas oscuras. Gabrielillo reluce y sube al aire por una escala mientras las estrellas se vuelven siempre vivas en una metamorfosis cósmica:

¡Ay San Gabriel que reluces!
¡Gabrielillo de mi vida!
...
Ya San Gabriel en el aire
por una escala subía.
Las estrellas de la noche
se volvieron siempre vivas. (RG, 10)

La figura de San José y La Virgen se humanizan, y amortajan y curan en el *Romance de la Guardia civil*, (RG, 15):



San José lleno de heridas,
amortaja a una doncella.

...
La Virgen cura a los niños
con salivilla de estrella. (Ibid)

La luna. Los augurios de muerte acompañan al mito en el "Romance sonámbulo" (RG, 4). La gitana con la sombra en la cintura sueña en la baranda, barandales de la luna. La sombra augura su muerte y el estado de trance mítico aparece nuevamente. La luna gitana es la antropomorfización de la luna y presagio de muerte; acompaña a la gitana, la sostiene sobre el agua. El agua es también un elemento mítico. Y la personificación de las cosas:

las cosas la están mirando (Ibid)

Juego con el tiempo. Es notable el juego con el tiempo, hay una alternancia del presente con el pasado:

con ojos de fría plata
(...)
y ella no puede mirarlas (Ibid)

Estos versos nos dicen que la gitana está muerta puesto que sus ojos de fría plata ya no pueden ver las cosas; pero en el siguiente párrafo agrega:

ella sigue en su baranda,
verde carne, pelo verde,
soñando en la mar amarga. (Ibid)



Vemos el presente y el pasado en imágenes superpuestas. Aparentemente la gitana ya está muerta puesto que el padre dice:

¡cuántas veces te esperó!
¡cuántas veces te esperaré!
cara fresca. negro pelo,
en esta verde baranda. (Ibid)

El juego con el tiempo tiene también contenido mítico. Al subir los dos compadres, novio y padre de la gitana, aparece el viento, la naturaleza agitada llena de olores amargos. Todo el romance está lleno de la presencia de la muerte. No solamente muere la gitana sino que ella misma es el presagio de la muerte del mozo herido. Nos llama a la realidad la presencia de la guardia civil golpeando la puerta al final del poema. Esta realidad hace eco con la realidad histórica.

Un juego de contrastes es el romance de *"La monja gitana"* (RG, 5); contraste entre el impulso y el obstáculo; entre cinco toronjas dulces y cinco llagas; entre luces y sombras que juegan ajedrez con la celosía; el impulso vital de la monja se proyecta hacia montes, soles y ríos y los personaliza: los ríos se ponen de pie. Las flores que borda en su fantasía la llevan al mundo mítico del que sale al volver a bordar las flores reales al mismo tiempo que el viento juega con las luces. Son dos campos aislados de la conciencia: sensualidad y devoción, ambos de interpretan, se mezclan y destruyen el orden lógico.

Cinco toronjas endulzan
en la cercana cocina.
Las cinco llagas de Cristo
cortadas en Almería.
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.



¡Oh! qué llanura empinada
con veinte soles arriba
¡Qué ríos puestos de pie
vislumbra su fantasía!
Pero sigue con sus flores,
mientras que de pie, en la brisa,
la luz juega el ajedrez
alto de la celosía.
(ibid)

Se penetra en el mundo mítico, en "*La casada infiel*" (RG, 6), cuando "Se apagaron los faroles/ y se encendieron los grillos" (ibid v.67), de pronto todo el paisaje cambia y se da la transferencia de papeles:

Sin luz de plata en sus copas
los árboles han crecido
y un horizonte de perros
ladra muy lejos del río. (ibid)

La metamorfosis ocurre en el horizonte que ladra y no los perros, los árboles crecen y la gitana se une a la transformación:

toqué sus pechos dormidos,
y se me abrieron de pronto
como ramos de jacintos. (ibid)

Al final del romance el aire hace batir "las espadas de los lirios", vuelve la figura mítica del viento.

Se entrelaza la figura mítica del caballo con la figura de Soledad Montoya en el "*Romance de la pena negra*" (RG, 7):



Cobre amarillo, su carne
 huele a caballo y a sombra

 Soledad de mis pesares,
 caballo que se desboca, (Ibid)

La pena negra de Soledad Montoya tipifica la raíz dolorosa y oscura del pueblo andaluz, ansia sin objeto, amor agudo a nada; con la seguridad de que la muerte acecha cerca y constantemente. En este romance, la figura femenina representa esa pena. Soledad Montoya se va transformando desde el oro cobrizo al color negro que la va envolviendo por completo, comenzando desde su pecho:

Cobre amarillo, su carne
 huele a caballo y a sombra.
 Yunque ahumados sus pechos,
 gimen canciones redondas. (Ibid)

Luego el color negro la cubre y la transforma:

¡Que pena! Me estoy poniendo
 de azabache, carne y ropa. (Ibid)

En contraste, conforme la pena va cubriendo a la gitana, va naciendo la aurora, la luz, el fulgor de la mañana:

Con flores de calabaza,
 la nueva luz se corona. (Ibid)

Y la pena negra de Soledad Montoya simboliza la pena de los gitanos representada por una noche interminable.



¡Oh pena de cauce oculto
y madrugada remota! (Ibid)

El romance San Miguel, (RG, 8), es el amanecer en la ciudad de Granada. En él participan las gentes de la ciudad, el arcángel de la catedral y la naturaleza entera como elementos míticos, aunque el arcángel se encuentra entre lo humano y lo cósmico. La luz del alba aparece como elemento metafórico:

En los recodos del aire,
cruje la aurora salobre. (Ibid)

El cielo como espejo de azogue y las nubes semejan mulos blancos. La caída de la tarde toma un aspecto mítico: "mulos y sombras de mulos/ cargados de girasoles" (v, 2 y 3 en RG, 8) al describir el cambio de luz y sombra de la hora. La imagen es transportada al cielo donde inicia el poeta la descripción metafórica de los elementos naturales. Esta comparación de las sombras del atardecer, montes, nubes como lomos de burros, mulos o caballos es muy frecuente. Ya se han hecho estudios sobre el caballo en la obra de García Lorca. ¹³

Un cielo de mulos blancos
cierra sus ojos de azogue (Ibid)

En este romance la tarde está antropomorfizada y en "el mar baila por la playa" (Ibid), el mar está personificado también.

En el romance "San Rafael" (RG, 9) distinguimos elementos arquitectónicos en un juego de espejos; el agua del Guadalquivir refleja la ciudad de Córdoba; hay entonces, una Córdoba rígida y geométrica y otra blanda sobre el agua, unidas ambas por un único pez mítico:

Un solo pez en el agua
que a las dos Córdobas junta: (Ibid)



En el agua también aparece la imagen mítica del sol dorado del atardecer, cuando Antoñito el Camborio corta limones redondos y los va arrojando al agua poniéndola "de oro" (RG; 11). Esta imagen se rompe bruscamente con la figura antimítica de la Guardia Civil, que se lleva al joven preso. En la estrofa siguiente el día se humaniza convirtiéndose en torero y nos da la imagen de una hermosa faena:

El día se va despacio,
la tarde colgada a un hombro,
dando una larga torera
sobre el mar y los arroyos. (Ibid)

Encontramos la figura de un toro mítico detrás del día convertido en torero y la figura del caballo aparece nuevamente al mencionarse la "brisa ecuestre" (Ibid). El caballo toma características cósmicas al final del romance en la descripción de la noche reluciente:

Y a las nueve de la noche
le cierran el calabozo,
mientras el cielo reluce
como la grupa de un potro. (Ibid)

En "*Muerte de Antoñito el Camborio*" (RG, 12), la lucha toma forma mítica de jabalí, delfín, caballo, flor y luna. Las flores que en la obra de Lorca son a veces heridas sangrantes y símbolos de muerte son también señales de amor apasionado:

moreno de verde luna
voz de clavel varonil. (Ibid)
.....
cuando los erales sueñan
verónicas de alhell, (Ibid)



Los fenómenos celestes participan en otra muerte de carácter cósmico: la muerte del día al empezar la noche:

Cuando las estrellas clavan
rejonos al agua gris, (Ibid)

En este romance deliberadamente aparece la figura mítica del mismo poeta, al cual Antoñito el Camborio llama por su nombre y así lo convierte en narrador oculto de todo el *Romancero gitano*:

¡Ay Federico García,
llama a la Guardia Civil! (Ibid)

"Muerto de amor", (RG, 13) es, en mi opinión, el romance más misterioso y hermético del *Romancero gitano*. Ante la visión del funeral en la casa vecina, el niño tiene la visión de la muerte, a causa de un amor no realizado, como se ve en los primeros versos:

¿Qué es aquello que reluce
por los altos corredores? (Ibid)

Los "altos corredores" de este romance, son semejantes a "los barandales de la luna" y "las altas barandas" (RG4); y como ellos son muestra de amor imposible. "Lo alto" no es un lugar específico, sino un "alto" como el mundo y cielo heroico y mítico, habitado por dioses y héroes. En este mundo mítico de Lorca, el cielo y la tierra no tienen división: las cuatro luces funestas de "los altos corredores" están presentes en los ojos del "muerto de amor" aun en la intimidad de su casa.

Estos cuatro faroles míticos que relucen, son los cuatro cirios de muerto. La



figura personificada de "la luna de agónica plata", elemento de la naturaleza simpatizante que participa en la escena. La noche se antropomorfiza cuando "llama temblando/ al cristal de los balcones" (Ibid).

Los fenómenos de ruptura que García Lorca usa para marcar el paso del día a la noche o de la vida a la muerte se observan en este romance constantemente: se quiebran las lunas opacas de los cristales, al romperse el espejo, se va la imagen, ocurre la muerte. Se menciona el "arco roto de la media noche" para anunciar el final de la noche e inicio del día:

Brisas de caña mojada
y rumor de viejas voces,
resonaban por el arco
roto de la media noche. (Ibid)

Comparemos este arco roto con el último párrafo de la conferencia: "Teoría y juego del duende" que dice:

El duende...¿Dónde está el duende? Por el arco vacío entra un aire mental que sopla con insistencias sobre las cabezas de los muertos, en busca de nuevos paisajes y acentos ignorados...

(O.C. I. p. 1079)

Aunque el poema no trate de gitanos, estos aparecen al lado de los serafines tocando instrumentos musicales. Los gitanos entran, pues, en la jerarquía celestial:

Serafines y gitanos
tocaban acordeones (Ibid)

Veamos ahora los siguientes versos:



Siete gritos, siete sangres,
siete adormideras dobles,
quebraron opacas lunas
en los oscuros salones. (Ibid)

El número siete es mítico, y acentúa la idea de rompimiento al repetirse. El siete para los gitanos es número de mal augurio y tiene un sentido trágico. El número siete tiene también antecedentes en la *Biblia*¹⁴. Corresponde al número antiguo de planetas, y multiplicado por cuatro equivale al ciclo lunar, por todo ello se le ha considerado un número mágico.

Por último, el romance finaliza con la presencia del viento dando portazos, acompañado de las luces de los altos corredores. Viento anunciador de la muerte.

Y el cielo daba portazos
al brusco rumor del bosque,
mientras clamaban las luces
en los altos corredores. (Ibid)

En el "*Romance de Guardia Civil española*" (RG, 15) culmina el antagonismo entre los gitanos y la Guardia Civil. En este romance se une la historia al mito, y ya que las ideas, los cimientos de la historia están hundidos en el mito, el conocimiento al captar hechos históricos, se reanima en actitud arcaizante. El conocimiento se mezcla con la imaginación en la que subyace la conciencia mítica dando por resultado una aclaración o confusión del sentido o de un hecho. En este caso tenemos la persecución de los gitanos por la Guardia Civil: hay cantos trianeros que relatan persecuciones anteriores al siglo XIX. Lorca revive con una violencia inaudita estos hechos. La Guardia Civil inicia el romance de golpe, retratada con el "alma de charol" (Ibid) y "plomo en las calaveras" (Ibid) y con todos sus rasgos épicos en sentido negativo:

Los caballos negros son.



Las herraduras son negras.
Sobre las capas relucen
manchas de tinta y de cera.
Tienen, por eso no lloran,
de plomo las calaveras.
Con el alma de charol
vienen por la carretera. (Ibid)

Lorca da connotación de muerte a la cera, por su color blanquecino, y la asociación de tinta y cera nos refiere a la burocracia y a la iglesia.¹⁵ La Guardia Civil tiene en vez de rasgos humanos un equipo nefasto que nos augura algo funesto "de pistolas inconcretas" (Ibid). La ciudad gitana imaginaria de Lorca, en fiesta navideña, con bulerfas y villancicos en la que los gitanos en sus fraguas forjan soles, elementos cósmicos, astronómicos y míticos. Mientras un "caballo malherido" anuncia la muerte. Al caballo se une el "gallo de vidrio" impotente canto de muerte. Y un tercer elemento augúrico es el viento sorprendido

Un caballo malherido,
llamaba a todas las puertas.
Gallos de vidrio cantaban
por Jerez de la Frontera.
El viento, vuelve desnudo
la esquina de la sorpresa. (Ibid)

Y en toda esta mitología lorquiana hay un racimo de elementos y personajes agrupados: Santos, Pedro Domeq, Reyes Magos, Virgenes agitanadas, vino, coñac y esencias. El agua en sombra y "sombra de agua" (Ibid) sugerencias de sufrimiento anunciado y unido al mar que es presagio de muerte son dos versos que resumen el romance, subrayando la tonalidad trágica del llanto y la muerte. La imagen sollozante de "bailarinas sin caderas" (Ibid) en los espejos, acentúan el presagio funesto de la violencia que está a punto de estallar.

Por los espejos sollozan



ballarinas sin caderas.
Agua y sombra, sombra y agua
por Jerez de la Frontera.

...
¡ Oh ciudad de los gitanos!
¿Quién te vio y no te recuerda?
Dejadla lejos del mar
sin peines para sus crenchas.

Al entrar la Guardia Civil, avanzando "de dos en fondo" (Ibid), en "doble nocturno de tela" (Ibid); hasta los elementos se paralizan o se ocultan, tal es el miedo infundido.

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

La terrible escena de invasión y saqueo se convierte en escena de guerra como una lucha mítica entre dioses y titanes. La Guardia Civil se convierte en centuriones romanos¹⁶, como paralelo de represión. Los personajes del portal de Belen "amortajan y curan" (Ibid):

San José, lleno de heridas,
amortaja a una doncella,
...
La Virgen cura a los niños
con salivilla de estrella. (Ibid)

Pero la Guardia Civil avanza y hasta la "imaginación se quema" personificándose. El poema termina en la figura del poeta con los símbolos negativos de muerte y esterilidad:

¡ Oh ciudad de los gitanos!



¿Quién te vio y no te recuerda?
Que te busquen en mi frente.
Juego de luna y arena. (Ibid)

Los espejos. El espejo es el símbolo de la conciencia porque refleja la realidad formal del objeto. Algunos filósofos lo han relacionado con el pensamiento, para ellos el espejo es tanto el instrumento de autocontemplación como el que refleja el universo ¹⁷. Así el simbolismo del espejo se une al del agua en el mito de Narciso: el cosmos aparece como un gran Narciso contemplando su propia imagen.

El espejo tiene cualidades ambivalentes: es una superficie que reproduce las imágenes pero, en cierto modo, las contiene y las absorbe. En la leyenda y en el folclor se le atribuye cualidad mágica: sirve para invocar apariciones, conjurando imágenes que ha recibido en el pasado; aniquila distancias entre el hoy y el ayer, etc. Todo esto nos conduce a una implicación lunar; el espejo refleja imágenes, así como la luna recibe y refleja la luz solar. Entre los pueblos primitivos la luna era símbolo de la duplicidad del alma. A veces el espejo puede tomar diferentes formas, como una puerta por la cual el alma puede liberarse pasando al otro lado. Otro valor simbólico que se le ha dado al espejo es de emblema de la verdad. ¹⁸

En la riquísima temática lorquiana, el espejo se desdobra en múltiples dimensiones a lo largo de la numerosa función metafórica. Su imagen persiste en el verso y en la prosa. Ya que Lorca, enamorado de la realidad que lo rodea, no podía dejar de seleccionar entre esta, la realidad del espejo, que es a veces inspiración y en otras, ansia de evasión. En el espejo Lorca refleja realidades vividas y contempladas, instintos, afectos, recuerdos y en síntesis simbólica su propia alma. Lorca al poetizar el espejo le infunde su propio ser, su realidad íntima, su propio *duende*.

Volviendo al tema que nos ocupa, en el *Romancero gitano*, el espejo tiene aires costumbristas, es símbolo del hogar y de la vida sedentaria; antítesis del caballo que refleja la vida errante:

Compadre. quiero cambiar



mi caballo por su casa,
mi montura por su espejo,
mi cuchillo por su manta.
(RG, 4)

El espejo se vuelve artículo femenino y coqueto así como nota de fino contraste andaluz granadino en "*San Miguel*", (RG, 8):

San Miguel se estaba quieto
en la alcoba de su torre,
con las enaguas cuajadas
de espejitos y entredoses. (ibid)

Como vemos esta es una visión objetiva del espejo pero hay otra dimensión metafórica que usa frecuentemente Lorca: el desdoblamiento de las imágenes. El poeta contempla el mundo como un espectáculo ante el espejo y no nos deja saber en dónde está la realidad y dónde la imagen reflejada. Hay varios elementos que conforman el espejo cósmico del poeta: el agua, el cielo y los astros, el espejo cromático, el espejo humano que sufre y el espejo de la muerte.

En el agua las ciudades se desdoblán, en un paisaje del puente romano:

Un solo pez en el agua
que a las dos Córdobas junta:
Blanda Córdoba de juncos.
Córdoba de arquitectura. (RG, 9)

Y como si todo el romance transcurriera a partir del reflejo en el agua:

Un solo pez en el agua.
Dos Córdobas de hermosura.
Córdoba quebrada en chorros.
Celeste Córdoba enjuta. (Ibid)



El espejo de agua produce dos imágenes a partir de las cuales el poeta se lanza en juegos metafóricos:

Cuando las estrellas clavan
rejonas al agua gris,
(RG, 12)

El espejo es cromático en el agua y lo encontramos en "*Prendimiento de Antofito el Camborio*" (RG, 11):

A la mitad del camino
cortó limones redondos,
y los fue tirando al agua
hasta que la puso de oro.
(Ibid)

En los ojos de los personajes se reflejan recuerdos, paisajes, edades perdidas, etc. como espejos humanos:

En mis ojos, sin querer,
relumbran cuatro faroles.
(RG, 13)

Por los ojos de la monja
galopan dos caballistas.
(RG, 5)

Aridos lucen tus ojos,
paisajes de caballista.
(RG, 10)

El sufrimiento del espejo se refleja también en el espejo:

Por los espejos sollozan
bailarinas sin caderas.
(RG, 15)



El espejo lorquiano parte de una realidad objetiva y asciende evadiéndose a una transrealidad metafísica.

Los personajes. En el mundo mitológico del *Romancero*, los personajes van desde reales como el Gitano legítimo que regala un costurero y Antofito el Camborio, que gradualmente van adquiriendo carácter mítico como si se fueran desvaneciendo y entonces tenemos a los guardias civiles de perfiles tétricos, Don Pedro Domeq esperpéntico, la que sueña en su baranda con pelo y carne verde, el cónsul de los ingleses; hasta figuras ya sin carne ni presencia, solo sombra como el Amargo.

Los personajes del *Romancero gitano* ya han sido clasificados¹⁹, encontramos personajes femeninos como la gitana muerta de amargura del "*Romance sonámbulo*" y la monja gitana que como dice García Lorca en *Otras impresiones y paisajes* refiriéndose a las religiosas:

Bien es verdad que lo que induce a dichas mujeres a encerrarse en esas solemnidades muertas es un conflicto sentimental que ellas no pudieron resistir con sus almas sin fuerza. (OC I, p. 932)

Dato que nos dan los siguiente versos:

Por los ojos de la monja
galopan dos caballistas.
Un rums 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.

Un recuerdo pasa por la mente de la monja y sufre. Aparece la Pena personaje constante y principal del *Romancero gitano*.

La gitana de "*La casada infiel*", (RG, 6) es uno de los personajes más



concretos, en cambio Soledad Montoya que "se va poniendo de azabache carne y ropa" (v, 32 RG, 7) va entrando en el mágico mundo mítico.

Los tres arcángeles mítico-gitanos, San Miguel, San Rafael y San Gabriel, representan tres regiones geográficas de Andalucía. Empezando por la alta región montañosa de Granada:

Se ven desde las barandas
por el monte, monte, monte (RG, 8)

García Lorca narra una romería en la ermita de San Miguel del Sacromonte. Bajando por el Guadalquivir y la sierra Morena a una Córdoba romano-judía reflejada en las aguas de su río, vemos el viaje bíblico del ángel Rafael con Tobías. Seguimos bajando para terminar en Sevilla, plena Andalucía baja, con el arcángel San Gabriel, bello niño gitano de zapatos de charol, en una interpretación muy gitana de la Anunciación.

Los personajes míticos masculinos van también desde muy reales hasta irse desvaneciendo en lo mítico: Antoñito el Camborio víctima de la guardia civil, el joven visionario muerto de amor y el más mítico el Emplazado.

Después viene la destrucción del mundo mítico-gitano actual en el "*Romance de la guardia civil española*", (RG, 15), cuyos personajes son desde los tétricos guardias civiles de capas negras y calaveras de plomo, "jorobados y nocturnos" (v, 9. Ibid) hasta la Virgen y San José bailarines gitanos, enfermera la primera, que "cura a los niños con salivilla de estrella" (v 99, Ibid) y San José herido y amortajador. Aparece después Rosa, la de los Camborios mutilada, y otras jóvenes gitanas que huyen "perseguidas por sus trenzas" (v ,110. Ibid) para completar la violenta destrucción de la ciudad de los gitanos:

Por último tenemos a los personajes históricos y bíblicos en la mitología gitano andaluza de Lorca: Santa Olalla, Don Pedro a caballo y Thamar y Amnón. Este último romance basado en la narración del incesto de Amnón en *La Biblia*, (Samuel II.13).



NOTAS AL CAPITULO SEGUNDO

1 Juan Luis Alborg. *Historia de la literatura española I.*

Designase con el nombre de *romance* unas composiciones de carácter épico o épico-lírico, en general breves, compuestas originariamente para ser cantadas al son de un instrumento... En su forma más simple están formados los romances por un número indefinido de versos octosílabos, rimados en asonante los pares mientras quedan libres los impares, siendo por lo común una sola, la asonancia de toda la composición... En su totalidad, o al menos en su parte más notable, son los romances obras de poetas anónimos y en su conjunto constituyen una de las más sobresalientes y personalísimas manifestaciones de nuestro arte literario popular y nacional. (p. 399)

2 Victor Hugo toma algunos temas para su obra: *La leyenda de los siglos.*

3 Lo menciona Marcelino Peñuelas en *Mito, literatura y realidad.* Madrid: Gredos, 1965. p.p. 14-15.

4 En Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, "*La sangre derramada*":

Por las gradas sube Ignacio
con toda su muerte a cuestras.

5 "Puesto que me arrojas hoy de la tierra cultivable, oculto a tu rostro habré de andar, fugitivo y errante por la tierra y cualquiera que me encuentre me matará" Pero Yavé dijo: "Si alguien matare a Caín, será siete veces vengado. Puso, pues, Yavé a Caín una señal para que nadie que le encontrara le hiriera." (Gn. 4. 14.15.)

6 Jean Cevalier- Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos.* p.707

7 Mircea Eliade. *Herreros y Alquimistas.* Op. cit. p. 25

8 "puede afirmarse, sin temor a yerro, que ni antes ni después de él hubo poeta que más profundamente haya captado el mundo y el espíritu de lo flamenco". Lo menciona Félix Grande en el capítulo titulado: "García Lorca y el flamenco". En *Estelas, laberintos, nuevas sendas.* Op. cit. p.325.



9 López Morillas, Juan. "García Lorca y el primitivismo lírico: Reflexiones sobre el Romancero gitano", en Federico García Lorca, ed. de Idelfonso-Manuel Gil. Madrid: Taurus, 1980. p. 317. (Colección: El escritor y la crítica.)

10 Coloco como referencia, al citar un Romance, las siglas RG y, a continuación el número que corresponde al orden del Romancero gitano. En ese caso se trata del "Romance de la luna, luna" (RG,1). así serán mencionados los romances en el presente trabajo sucesivamente del 1 al 18.

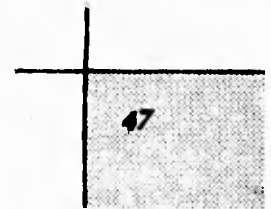
11 En Delfos se rinde culto a dos Parcas, la del Nacimiento y la de la Muerte; y en Atenas, Afrodita Urania, es denominada la mayor de las tres. El mito de las Parcas se funda en la costumbre de tejer las marcas de familia y del clan en los pañales del recién nacido, asignándole así un lugar en la sociedad; pero las Moiras o Tres Parcas, son la triple diosa Luna, y de aquí sus túnicas blancas y el hilo de lino que se consagra a la diosa como Isis. Moira significa "una fase" y la luna tiene tres fases.

12 En la edición del *Romancero gitano* de Allen Josephs y Juan Caballero. Op. Cit. p.229. Tomo la cita 42 completa:

Sobre el viento como fuerza fecundadora en un sentido mítico, consúltese Erick Neumann, *The Great Mother*, Nueva York, Pantheon, 1963, pag. 270. Clebert afirma que "los gitanos tienen un terror casi enfermizo al soplo del viento". El viento, dicen, es el estomudo del diablo, (pag. 193). Gerald Brenan por su parte, discutiendo creencias afirma: "Si se toman en cuenta las creencias de ciertas aldeas de las inmediaciones de Soria, este miedo a la tormenta proviene originalmente de la creencia de que un fuerte viento puede dejar embarazadas a las mujeres".

13 Véase: "El caballo en la obra de García Lorca", en Rafael Martínez Nadal: *El Público, Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*. opus cit. p. 202. Véase también el capítulo "El caballo y el toro en la poesía de Federico García Lorca". de José Francisco Cirre, en Federico García Lorca. de Idelfonso-Manuel Gil. opus cit. p. 153.

14 Andueza, María. *Once poemas comentados de Federico García Lorca*. México, U.N.A.M. 1978. p.69.





Las siete virtudes capitales se corresponden a la siete peticiones del Padre nuestro, los siete dones del Espíritu Santo, las siete bienaventuranzas, los siete salmos penitenciales. Todo esto tiene relación con los siete momentos de la Pasión y con los siete sacramentos. El siete será símbolo de la vida eterna.

El pueblo andaluz asimiló esta simbología. La plasticidad del número siete, además, puede encontrarse en los siete puñales o siete espadas de dolor con los cuales gusta la iconografía pictórica y escultórica de representar a la Virgen de los Dolores, a la que los gitanos andaluces tienen mucha devoción y amor.

15 En *Libro de Poemas. La luna y la muerte*

Doña Muerte
va vendiendo colores
de cera y de tormenta

En Poeta en Nueva York. "*Vuelta del paseo*":

...mariposa ahogada en el tintero

16 OC II, Cartas p. 1154. Carta a Jorge Guillén fechada en Granada el 8 de noviembre. En ella Lorca, le envía un fragmento del *Romance de la Guardia Civil* iniciado hacía ya dos años:

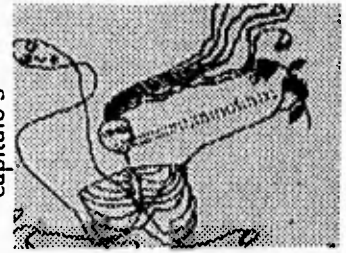
Ahora llega la Guardia Civil y destruye la ciudad. Luego se van los guardias civiles al cuartel y ahí brindan con ansazalla por la muerte de los gitanos. Las escenas de saqueo serán preciosas. A veces, sin que se sepa por qué, se convertirán en centuriones romanos. Este romance será larguísimo, pero de los mejores. La apoteosis final de la Guardia Civil es emocionante.

(ibid)

17 Scheler. Lo cita Cirlot en su *Diccionario de símbolos*. p 194.

18 J.E. Cirlot. *Diccionario de símbolos*. p. 194-195.

19 Cristian de Paepe. *Primer Romancero gitano*. Op. cit. p. 72.



Hay una hora tan sólo
¡Una hora tan sólo!
¡La hora fría!

Federico García Lorca

capítulo 3

Persistencia de la Muerte



Ya hemos dicho que la figura de la muerte siempre está presente en la obra de Federico García Lorca, pero conforme avanza el tiempo esta figura va evolucionando; desde *Impresiones y paisajes* hasta *Bodas de sangre*. La muerte siempre aludida por medio de símbolos y casi nunca mencionada directamente. Veamos algunos ejemplos:

La hormiga agonizando
huele la tarde inmensa
y dice: "es la que viene
a llevarme a una estrella"

(Los encuentros de un caracol aventurero. *Libro de Poemas*. OC I. p 11, 13)



Francisco García Lorca, hermano del poeta, opina acerca de la obra de Federico:

Cronológicamente considerada su obra, es forzoso admitir que la trayectoria del poeta va hacia una expresión progresivamente cerrada y difícil. 2

Lo mismo sucede con la mención de la muerte: en sus inicios es a veces una alusión clara que poco a poco va siendo cada vez más hermética. En *Poemas sueltos* ya es llamada como *la hora fría*:

En tu jardín se abren
las estrellas malditas.
Nacemos bajo tus cuernos
y morimos.
¡Hora fría!

....
cortas alas
y límites.

La hora esfinge. OC. I. p. 676

Francisco García Lorca ha dicho que la muerte para el poeta era *un no llegar*, no se conoce el sitio ni la hora. En la obra de Lorca no se fija el tiempo de la muerte hay siempre una terrible indeterminación del encuentro. Es en *LLanto por Ignacio Sánchez Mejías* en que aparece una hora, un instante definitivo: "*las cinco de la tarde ¡Eran las cinco en todos los relojes!*" (Ibid)

Muerte y vida, como las dos caras de una moneda, expresadas como experiencias o temores, como fruiciones o presentimiento, son tema constante de su creación, tema que muchas veces se pone la máscara del Tiempo. 3



3.1. Mito y muerte. Interrelación.

En la mitología de Freud, como ya se mencionó en el segundo capítulo, se habla del eterno conflicto entre Eros, el mito del amor, y Tánatos, el mito de la muerte. El aspecto constructivo, cálido y positivo de la vida corresponde al mito de Eros. Tánatos por su parte tiene muchas fases: enfermedades, fatigas, las fuerzas que nos desintegran, el terror a la finitud, en fin todo lo que se enfrenta a Eros se incluye en el mito de Tánatos.

Del conflicto entre Eros y Tánatos surge la fuerza civilizadora que domestica las tendencias primigenias destructivas de la criatura humana. De este conflicto también surge el arte, las ideas, la poesía; ya que no hay creatividad sin lucha.

Tánatos no tiene un mito propio sino que se relaciona con otros mitos como el de Eros, ya mencionado. Otro mito con el que se relaciona es el de Proteo que consiste en el cambio constante. Su relación con Tánatos consiste en la huida constante para escapar del espectro de la muerte. La mortalidad tiene un encanto misterioso que nos hace poder amar apasionadamente a algo o a alguien. Podemos amar apasionadamente porque morimos.

Tánatos encuentra también su razón de ser en el mito de Dante, cuando este encuentra sus antiguos conocidos y amigos muertos en el infierno. Como parece imposible desligarnos de nuestros seres queridos u odiados, vaticinamos eternas vidas, ya sea de sufrimiento para nuestros enemigos o de bendiciones para nuestros amigos.

Según la mitología, la muerte es la hija de la noche y hermana del sueño. Posee como su madre y su hermano el poder de regenerar. Se relaciona también con el elemento tierra y con la gama de colores que va del negro al verde pasando por los colores terrosos.

La muerte como símbolo. La muerte es el aspecto perecedero y destructor de la existencia. Indica lo que desaparece ante la inevitable evolución de las cosas, pero también nos introduce en los mundos desconocidos de los infiernos o de los paraísos. La muerte es ambivalente y está vinculada a los ritos de pasaje. Es revelación e introducción. Todas las iniciaciones atraviesan una fase de muerte antes de abrir el acceso a una vida nueva.



El misterio de la muerte se afronta corrientemente con angustia y se nos figura con rasgos pavorosos. Semejante actitud entrafia más la resistencia al cambio y a una forma de existencia desconocida que no al temor a una reabsorción en la nada. En la iconografía se le ha representado con una tumba, un personaje armado con una guadaña, una divinidad que tiene a un ser humano entre sus quijadas, un genio alado, dos muchachos: uno negro y otro blanco, un jinete, un esqueleto, una danza macabra, una serpiente o cualquier animal .

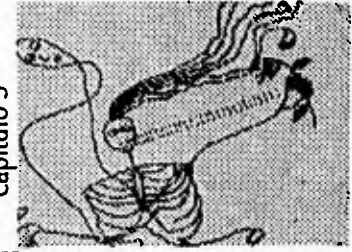
Menciono todo esto como base de la cual partir para entender más la mitología y aplicarla al poeta que me ocupa. Aunque como veremos más adelante a lo largo del *Romancero gitano* hay varios objetos como símbolo de muerte: lunas, navajas, angeles, caballos y toros, perros, diferentes flores, sangre, barcos, metales, estados de sueño, sonambulismo, guardias civiles y la mención de los diferentes colores fríos y terrosos hasta el negro.

3.2 El Concepto de muerte lorquiano

La muerte es tema constante en la obra de García Lorca. Pero la muerte no va sola, va siempre acompañada o aludida por medio de símbolos, o unida al amor. Dos temas que se entremezclan y se funden, son el amor y la muerte. Eros y Tánatos. El principio y el fin.

En la obra del poeta, el amor, más que tema, es actitud vital. El amor abarca no sólo a los personajes sino también a los animales, a las cosas inanimadas, a los árboles. El amor es la única ética de García Lorca. El amor es el principal ángulo de enfoque. Eros exige la total entrega de sus víctimas. En este aspecto del fenómeno amoroso el poeta no conoce limitaciones. Lo examina y lo reconoce, lo canta en todas sus manifestaciones tanto si se produce entre personas de sexo contrario o del mismo sexo.

Para entender la muerte en la obra de Federico García Lorca hay que entender primero el concepto de muerte que tuvo el poeta. Por un lado me remito a Rafael Martínez Nadal que con su conocimiento profundo de amigo, nos dice:



En Lorca la contagiosa alegría que irradiaba su persona -tan citada, a veces desfigurada, por todos los que le conocieron- alternaba con lapsos de tristeza y depresión cuya intensidad sólo sus más íntimos apreciaron. La alegría era resultado de un sorber por los cinco sentidos, ávidamente la vida alrededor; los decaimientos, de un constante percibir la presencia dolor y de la muerte. 4

Martínez Nadal opina que conforme avanza el tiempo en la obra de Lorca, la muerte va apareciendo con "ritmo cada vez más acelerado" (Ibid), sobretodo a partir del Poema del Cante Jondo; hasta llegar a fijarse" con monumental grandeza" (Ibid), en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. En *Diván de Tamarit*, la muerte en casi todas las *Casidas* gira alrededor de su propia muerte.

García Lorca ve el amor y la vida desde *la otra orilla*, o sea ve la vida desde la muerte; y esta obsesión no obedece en modo alguno a una necrofilia temperamental.

Entre las teorías que da Martínez Nadal para explicar la obsesión de Lorca por la muerte, menciona la conferencia que dio el poeta, titulada "Teoría y juego del duende":

En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España no. En España se levantan.(...)

El chiste sobre la muerte y su contemplación silenciosa son familiares de los españoles.(...)

la muerte con la guitarra de la capilla de los Benavente en Medina de Rioseca, equivalen en lo culto a las romerías de San Andrés de Teixido, donde los muertos llevan sitio en la procesión, a los cantos de los difuntos que cantan las mujeres de Asturias con faroles llenos de llamas en la noche de noviembre.(...)

En el mundo, solamente Méjico puede cogerse de la mano con mi país.(...)
(Conferencias. OC, I, p: 1073, 1075)

Y, por otro lado, llevando ese concepto personal de muerte a su obra: García Lorca rehúye en toda ella la mención directa y siempre alude a ella por medio de



símbolos. La luna parece ser su símbolo preferido, ⁵ y es mentada también metafóricamente como la "hora fría". Este rico simbolismo de muerte llegará a su máxima expresión en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, tal vez por el gran impacto doloroso que conmueve el corazón del poeta. Y aunque el poema no es tema principal de esta tesis, lo menciono ya que en la segunda parte titulada: *La sangre derramada*, García Lorca expresa abiertamente su sentimiento personal hacia la muerte: "¡Que no quiero verla!, ¡Yo no quiero verla!" (L.L.I.), versos con los cuales inicia y termina esa mencionada parte.

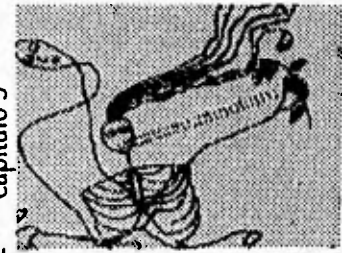
Ese es por un lado el pensamiento personal de Lorca: frecuentes alusiones a la muerte, reflejo de su obsesión; detrás de la cual hay rechazo y temor como trágico presentimiento de su inminencia.

Pedro Salinas en su ensayo titulado: "García Lorca y la cultura de la muerte", dice:

Pero Lorca, aunque expresa con original acento personal evidente el sentir de la muerte, no ha tenido que buscarlo... Se lo encuentra en torno suyo, en el aire natal donde alienta, en los cantares de las servidoras de casa, se lo encuentra en todo lo que su persona individual tiene de pueblo, de herencia secular. Nace Lorca en un país que lleva siglos viviendo un especial tipo de cultura, el que llamo cultura de la muerte. ⁶

Salinas relaciona esa cultura de la muerte con la celebración de la muerte que tiene lugar en la Semana Santa y la Feria sevillana; aunque lo relaciona con toda España, lo centra en Sevilla. La Semana Santa y la "cultísimas fiesta de los toros" son mencionadas como máximas expresiones artísticas de la muerte en Andalucía.

Marcele Auclair relata en su libro sobre Lorca una entrevista que le hicieron como director de *La Barraca*, su compañía ambulante de teatro. Cuando Pérez Herrera pregunta a Lorca si el poeta debe estar al margen de la política, García Lorca responde afirmativamente y me parece interesante mencionar un fragmento de la respuesta que está relacionado con nuestro tema:



El artista, y particularmente el poeta, es siempre anarquista en el mejor sentido de la palabra, sin que deba ser capaz de escuchar otra llamada que la que fluye dentro de sí mismo mediante tres fuertes voces: *la voz de la muerte con todos sus presagios; la voz del amor y la voz del arte.* 7

3.3. Elementos de muerte en el Romancero gitano

Lorca presenta la muerte en el *Romancero gitano* siempre en forma trágica. Los personajes están dominados por fuerzas fatales, míticas. Tal como lo menciona en su conferencia sobre el duende: "el duende no llega si no ve la posibilidad de muerte" (OC I, p. 1075). La muerte siempre precedida por la Pena, pena gitana ocasionada por la muerte adivinada, presentida que toma entonces diferentes formas simbólicas, veamos:

La luna. En el "Romance de la luna, luna" (RG 1), se mezcla el mundo celeste con el mundo de las fuerzas oscuras, el de la muerte que acecha, misterio y presagio. La tragedia es personificada por la luna. La figura cósmica está representada por la figura femenina⁶: "La luna vino a la fragua/ con su polisón de nardos (...) y enseña lúbrica y pura, / sus senos de duro estaño" (Ibid). La muerte simbolizada por la luna y ésta antropomorfizada en mujer, viene a la fragua a seducir al niño gitano para llevarlo consigo. El niño representa a todos los gitanos que al mismo tiempo en estado de trance cabalgan por el llano capaces de hacer de la luna "collares y anillos blancos" (Ibid)

Los estados hipnóticos son preámbulos de muerte:

El niño la mira mira
 el niño la está mirando

 Por el olivar venían,
 bronce sueño los gitanos.
 (Ibid)



La luna es mencionada en relación con la muerte en varios romances: en el *Romance sonámbulo* (RG,4) al enfatizar la muerte de la gitana:

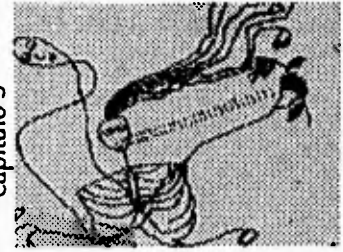
Bajo la luna gitana,
las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas.
(Ibid)

Tanto la gitana de este romance, como el niño del romance anterior, entran en estado hipnótico y de alucinación bajo el influjo de la luz lunar.

En *Muerto de amor*, (RG,13), uno de los romances más melancólicos, se ve claramente al amor y a la muerte entretreídos. La muerte llena de misterio asociada a la fuerza del amor. Todo el poema es el presagio del joven que junto a su madre observa su propia muerte, su propio funeral; y tenemos la presencia de la luna, una luna que colorea de amarillo. Se puede pensar en una luna amarilla:

Ajo de agónica plata
la luna menguante, pone
cabelleras amarillas
a las amarillas torres. (Ibid)

El color amarillo va asociado al metal, por el oro de los cuchillos; y el metal va asociado a la muerte. Hay torres amarillas en donde doblan a muerto las campanas o la llama de un cirio o de un candil. Vincular a la luna con aspectos siniestros es tradición de las tribus primitivas en el folclor universal, sobre todo con aspecto rojizo como tan frecuentemente lo cita Lorca. Luna metálica, luna amarilla, roja o negra.



La luna que aparece en el romance "Burla de Don Pedro a caballo", (RG,16), igual que el llanto oscuro, anuncian la muerte de Don Pedro:

Todas las ventanas
preguntan al viento,
por el llanto oscuro
del caballero.

.....
Sobre el agua,
una luna redonda
se baña,

.....
En la orilla,
un niño,
ve las lunas y dice:
¡Noche; toca los platillos! (Ibid)

Luna-mujer, luna-gitana, carámbanos de luna, luna menguante, luna redonda, cítaras enlunadas; todas estan asociadas de alguna manera a la muerte, algunas como símbolos, otras acompañando a los personajes a los que envuelve la tragedia. Este símbolo es el que aparece más frecuentemente en el *Romancero gitano*.

Metales. Muerte y metal van asociados en la obra de Federico García Lorca. En el *Libro de poemas* (1921) son puñales; y en el *Romancero gitano* se asocian a otros objetos: cicutas, ortigas, pintas, peñascos. Hasta ser la muerte símbolo de España en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1930).

Los "senos de duro estaño" en (RG,1), y los gitanos "bronce sueño" (Ibid). Las navajas en "*Reyerta*" (RG, 3) "relucen como los peces; en el "*Romance sonámbulo*" (RG, 4) son "ojos de fría plata". Los ojos inmóviles como fría plata simbolizan que la gitana ya esta muerta. Soledad Montoya cuya piel es "cobre amarillo" (RG, 7), y la luna menguante es "ajo de agónica plata" en (RG, 13). En el *Romance del emplazado*, (RG,14) Lorca mezcla la figura del rey Fernando IV, llamado el *Emplazado*, con la figura del Amargo de su *Poema del Cante Jondo*, 9. El Amargo es un recuerdo en la infancia de García Lorca al que el mismo poeta



le llamó "ángel de la muerte y la desesperanza que guarda las puertas de Andalucía" (OC I p. 1089). En este Romance, (RG, 14) el presentimiento de la muerte antes de la aprensión está expresado con diversos claros signos:

Mis ojos miran un norte
de metales y peñascos
donde mi cuerpo sin venas
consulta naipes helados.

.....
Aprende a cruzar las manos,
y gusta los aires fríos
de metales y peñascos.(Ibid)

Sólido y frío, el metal se extiende a todo aquello duro y helado, símil de muerte. La proyección lírica que le confiere el poeta de muerte violenta. La explicación la han dado diversos autores recurriendo a la idea de enfermedad que los gitanos tenían. Hay un aborrecimiento por la idea de la muerte natural como forma impura y cobarde de morir. Un hombre puede morir de terror supersticioso. El gitano, como todos, consentirá en morir "decentemente en su cama" (Ibid. RG 4), pero lo justifica más, si la sangre está escapándose a borbotones de sus heridas. En este romance también el "*barco sobre la mar*", es símbolo de muerte. El barco es mencionado por Cirlot como "objeto de culto en Mesopotamia y Egipto y está asociado con el viaje nocturno de los espíritus de los muertos por el mar" ¹⁰

El "*Romance del emplazado*", (RG, 14) asociado al número trece, es un augurio de muerte:

ni miran al otro lado
donde de aleja tranquilo
un sueño de trece barcos.
(Ibid)



La sangre. Otro elemento que señala la muerte es la sangre. El derramamiento de sangre es la esencia de la muerte. Aunque la sangre sea esencia de vida. Lorca le da atributos estéticos y metafísicos a la sangre:

Sangre resbalada gime
muda canción de serpiente. (RG,3)

La sangre es mencionada frecuentemente en forma de flores. Flores que en toda la obra de Lorca son casi siempre heridas sangrantes y símbolos de muerte.

Trescientas rosas morenas
lleva tu pechera blanca. (RG, 4)
.....
y otras recogen las gotas
de su flor martirizada. (RG, 18)

Angeles. Los ángeles son también símbolos premonitorios de muerte. En "Reyerta" (RG, 3), la muerte es anunciada por las navajas de Albacete "bellas de sangre contraria" (Ibid), en forma de ángeles negros:

Angeles negros traían
pañuelos y agua de nieve.
Angeles con grandes alas
de navajas de Albacete.
.....
Y ángeles negros volaban
por el aire del poniente
Angeles de largas trenzas
y corazones de aceite.



En "*Muerte de Antõito el Camborid*" (RG,12) no es un ángel premonitorio, sino varios ángeles los que hacen honras fúnebres:

Un ángel marchoso pone
su cabeza en un cojín.
Otros de rubor cansado
encendieron un candil.

Estos ángeles constituyen, igual que los de "*Reyerta*" (RG; 3), una mitificación gitana de los elementos cristianos. Igual que los serafines que junto a los gitanos tocan acordeones en "*Muerto de amor*" (RG, 13). Pero todos ellos anuncian o acompañan a la muerte.

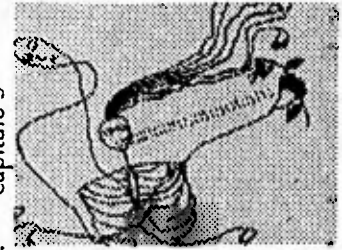
El caballo y el toro. El caballo y el toro, en ocasiones, son presagios de muerte. El toro según la tradición esotérica es un animal totémico de los pueblos boreales propuesto frente al dragón de la raza camita, cuando su piel es negra lo empareja con la muerte o cielo inferior suministrando así una plausible explicación del origen de la tauromaquia.

En el romance ya mencionado, "*Reyerta*" (RG,3): "El toro de la reyerta/ se sube por las paredes" (Ibid). El poeta utiliza la figura del toro enfurecido como metáfora de la pelea entre los jinetes pero el toro es también presagio de la muerte.

El el "*Romance de la luna, luna*", (RG,1), cuando van llegando los gitanos, tenemos la bella imagen de los cascos de los caballos galopando en la noche:

El jinete se acercaba
tocando el tambor del llano. (Ibid) 11

En ella, se anuncia la llegada de los gitanos pero también la muerte del niño. El caballo de larga cola que corre por la calle mientras torturan a Santa Olalla, (RG, 16) es presagio de muerte: "Por la calle brinca y corre/caballo de larga cola" (Ibid); y el caballo malherido que llama a todas las puertas, también, (RG, 15): "Un caballo malherido/llamaba a todas las puertas". (Ibid) La figura del



caballo llega a unirse a la luna adquiriendo mucha fuerza en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* cuando la luna se transforma en un corcel celeste para llevar el alma del torero al cielo.

La luna de par en par.
Caballo de nubes quietas
y la plaza gris del sueño
con sauces en las barreras. (ibid)

Perros. El perro es signo de fidelidad, vigilancia, inteligencia y presencia de la muerte:

La primera función mítica del perro, universalmente aceptada es la de psicopompo, guía del hombre en la noche de la muerte, tras haber sido su compañero en el día... el perro ha prestado su figura a todos los grandes guías de las almas. 12

García Lorca alude a "la noche de perros" o noche de muerte:

La noche llama temblando
al cristal de los balcones,
perseguida por los mil
perros que no la conocen,
(RG, 13)

Flores. La metáfora más usada por Federico García Lorca al referirse a las heridas que preceden a la muerte, son las flores:

Juan Antonio el de Montilla
rueda muerto la pendiente,
su cuerpo lleno de lirios



y una granada en las sienes.
(RG, 3)

Trescientas rosas morenas
lleva tu pechera blanca.
(RG, 4)

Disparos que producen muertes:

Y otras muchachas corran
perseguidas por sus trenzas,
en un aire donde estallan
rosas de pólvora negra.
(RG, 15)

Aquí son presagios de muerte:

Brama el toro de los yunques,
y Mérida se corona
de nardos casi despiertos
y tallos de zarzamora.
(RG, 16)

Son señales de violencia aunque no lleguen a muerte en la violación de Thamar:

Airededor de Thamar
gritan vírgenes gitanas
y otras recogen las gotas
de su flor martirizada.
(RG, 18)



Todos los personajes cantados por el poeta alcanzan un fin trágico, y están dominados por fuerzas oscuras; como dijo Lorca en su famosa conferencia:

el duende no llega si no ve la posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa, si no tiene la seguridad de que ha de mecer esas ramas que todos llevamos y que no tienen que no tendrán consuelo.

(“Teoría y juego del duende”. Conferencias. O.C. p 1076)

Amor. Este símbolo actúa como la unión amor-muerte con la que se inició el capítulo. En el romance *“La casada infiel”*, (RG, 6), un símbolo de muerte es el acto de amor mismo en que el jinte galopa en *“potra de nácar”*, (Ibid):

La posibilidad de muerte se encuentra aludida en la imagen lorquiana de la carrera desenfrenada. Un caballo que se desboca puede arrastrar a la muerte, a aquel ámbito en que el amor y la muerte son una sola cosa, como antaño en la copa de Tristán. 13

Como vemos dada la personalidad de Federico García Lorca, tanto en su ideología hacia la muerte como en la percepción de ella como artista; en forma de mito ancestral pero poético, no extraña que todo lo largo rehúya la mención directa de la muerte, aludiendo a ella siempre a base de símbolos, como son los colores. Según Díaz Plaja ¹⁴, en el *Romancero* son ochenta, y son colores fríos predominando el blanco, el verde y el negro. Esto le da un tono triste a la obra. Y debe ser así ya que García Lorca en su conferencia sobre el *Romancero gitano*, dice:

el libro es un retablo de Andalucía, con gitanos, caballos, arcángeles, planetas, con brisa judía, con su brisa romana, con ríos, con crímenes... Un libro donde apenas si está expresada la Andalucía que se ve pero donde está temblando la que no se ve... Un libro antipintoresco, antifolclórico, antiflamenco, donde no hay ni una chaquetilla corta, ni un traje de torero... donde las figuras sirven de fondos



milenarios y donde no hay más que un solo personaje, grande y oscuro como el cielo de estío, un solo personaje que es la Pena, que se filtra en el tuétano de los huesos y en la savia de los árboles...la pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y que no puede comprender.
(Lecturas. OC I p. 1084)

Los espejos Mencioné los espejos míticos en los que Federico García Lorca refleja su propio duende en el capítulo anterior. Como símbolo o elemento de muerte el espejo se explica de la siguiente manera: lo que sucede a la imagen le sucede a lo imaginado, si se rompe la imagen también la persona. A esto se agrega la superstición popular de la rotura de los espejos que trae mala fortuna acaso muerte:

Siete gritos, siete sangres,
siete adormideras dobles,
quebraron opacas lunas
en los oscuros salones.
(RG, 13)

3.4 El lenguaje de la muerte

Federico Gracia Lorca creía que la obra poética no era tan sólo una manifestación espontánea de la inspiración del poeta, creía también en el fruto del esfuerzo, de un "estado de recogimiento" como lo llamaba, hablando de Paul Valéry.¹⁵ Y así como dice Lorca: "No hay nada más imprudente que leer un madrigal hecho a una rosa con una rosa viva en la mano. Sobran la rosa o el madrigal"¹⁶; es imprudente también tratar de hacer una disección del lenguaje maravillosos que utiliza García Lorca en el *Romancero gitano*. Pero asumiendo la imprudencia ante la necesidad hablaré de la técnica trabajada, de una manera de hacer. Actitud creadora y crítica a la par, como lo dice en la nota preliminar del *Libro de poemas*, cuando escribe a Gerardo Diego:





Yo tengo el fuego en mis manos. Yo lo entiendo y trabajo con él perfectamente(...) Yo comprendo todas las poéticas(...) si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios _o del demonio_, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema.

Si partimos del concepto que dice que una figura literaria es el giro del lenguaje que trata de expresar con mayor vigor o exactitud una idea; es interesante hacer mención de las figuras que utiliza García Lorca para expresar con mayor intensidad la idea de la muerte. Aunque en el *Romancero gitano* encontramos una infinidad de figuras retóricas sólo me referiré a aquellas que dan mayor fuerza y exactitud a la idea de la muerte.

Acerca de la metáfora decía García Lorca en su conferencia sobre Góngora:

Para que una metáfora tenga vida necesita dos condiciones esenciales: forma y radio de acción. Su núcleo central y una redonda perspectiva en torno de él. El núcleo se abre como una flor que nos sorprende por desconocida, pero en el radio de luz que lo rodea hallamos el nombre de la flor y conocemos su perfume. (OC I p. 1008)

Es interesante entender el concepto metafórico del poeta ya que mucho se ha opinado acerca de su hermetismo, pero si volvemos sobre la idea que tenía Lorca acerca de la metáfora, entenderemos que de la imagen central, el poeta da un salto metafórico hacia todo lo que rodea y se asocia a esta imagen principal. Las imágenes que crea García Lorca son el resultado de una tensión psíquica, es decir, un instante vivido con especial intensidad y por tanto deben actuar sobre cada uno de los sentidos del lector.

En cuanto a los tiempos verbales del *Romancero gitano*, Lorca utiliza casi siempre el presente pero cuando usa tiempo futuro (nacerás, morderán, yacerás) designa la inminencia de la muerte, el conocimiento del destino. pongo como ejemplo este fragmento del "Romance del Emplazado" (RG, 14):



porque cicutas y ortigas
nacerán en tu costado,
y agujas de cal mojada
te **morderán** los zapatos.
Será de noche, en lo oscuro
.....
Porque dentro de dos meses
yacerás amortajado. **17**
(Ibid)

Otro tiempo verbal, el pretérito indefinido es usado también como anuncio inminente de la muerte, tenemos un ejemplo en "*Prendimiento de Antofito el Cambario*" (RG,11):

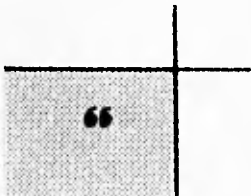
cortó limones redondos
y los fue tirando al agua
hasta que la puso de oro.
Y a la mitad del camino,
bajo las ramas de un olmo,
guardia civil caminera
lo llevó. codo con codo. **18**

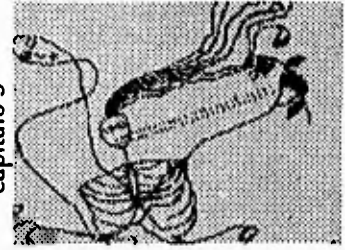
Acerca de este pretérito indefinido se ha estudiado la similitud con el lenguaje de los niños en sus juegos cuando salen del mundo real, de este modo Lorca introduce una acción imaginaria. ¹⁹

Veamos ahora algunas figuras relacionadas con la muerte: en el "*Romance de la luna, luna*", (RG,1), la muerte está representada por la luna como hemos visto, y humanizada como figura de mujer vestida de blanco encargada de conducir las almas en el paso hacia la muerte.

En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos (Ibid)

...





La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos (ibid)

Los brazos son los rayos de la luna y el polisón de nardos, flores que reemplazan a la tela, son el brillo blanco de la luna. Una muerte brillante y blanca cuya luz está constante durante todo el romance nocturno.

Los cascos de los caballos galopando por el llano son la alusión de un redoble de tambor que anuncia la muerte.

El jinete se acercaba
tocando el tambor del llano. (ibid)

En "*Reyerta*", (RG,3), el Epíteto "negro" aplicado a los ángeles, los convierte en ángeles de la muerte:

Angeles negros traían...
Angeles negros volaban. (ibid)

Hay una alusión a la muerte en las alas de navajas de los ángeles. Navajas grandes, tan grandes como las alas de los ángeles negros.

Angeles con grandes alas
de navajas de Albacete. (ibid)

Las navajas de Albacete brillan empapadas de fresca sangre y se comparan con peces relucientes. Así mismo la sangre resbala en un hilo comparado con una serpiente. Es notable la metáfora: sangre-serpiente-muerte.

En el "*Romance sonámbulo*", (RG, 4), "*Los ojos de fría plata*" (ibid) son una



alusión a los ojos de un muerto, ojos fríos e inexpresivos. En la siguiente estrofa cuando se anuncia el fin de la noche y el amanecer helado, se dibuja la prodigiosa imagen del "pez de sombra" que anuncia la llegada del amanecer:

Grandes estrellas de escarcha
vienen con el pez de sombra
que abre el camino del alba. (ibid)

El ascenso de los dos gitanos, joven y viejo, hacia el plano de la luna, "barandales de la luna" (ibid), donde está la gitana, carne y pelo verde "sostenida sobre el agua" (ibid) es todo esto una alusión hacia la muerte, los ojos negros y el pelo negro son en este plano mortalmente verdes. Los gitanos suben desde el plano real lloroso y sangrante, plano colorido y vivo; hacia la luna, hacia la muerte. Lo alto es lo supremamente deseable. Esta mención a lo alto se encuentra también en el romance "Muerto de amor" (RG, 13): "¿Qué es aquello que reluce/ por los altos corredores?" Lo alto es nuevamente alusión al plano de la muerte.

Volviendo al romance anterior, "Romance sonámbulo" (RG, 4); tenemos las aliteraciones (v-r-d): "verde viento, verdes ramas-verde que te quiero verde" (ibid); además de la sonoridad buscada es una repetición de muerte simbolizada por el color verde. Se ha dicho que el color verde es símbolo de amarga fatalidad para García Lorca, aunque en algunas *Canciones* es simplemente decorativo:

Sobre el cielo verde
un lucero verde.
¿qué ha de hacer, amor,
¡ay!, sino perderse?
(*Prefudio*. OC. I. p. 377)

La mayoría de las veces es color agresivo que se asocia con la muerte:

Tus tristezas son bellas,
mar de espasmos gloriosos.





Mas hoy en vez de estrellas
 tienes pulpos verdosos.
 (LP. *Mar. OC.* I. p. 128)

El color se sustantiva y es susceptible de cualidades adjetivas como en la siguiente metáfora cromática:

Una dura luz de nalpe
 recorta en el agrio verde,
 caballos enfurecidos
 y perfiles de jinetes.
 (*Keyarta* RG, 3)

La metáfora del acto de amor en "*La casada infiel*" (RG, 6) como ya quedó mencionado anteriormente, consiste en montar un corcel sin bridas y sin estribo que tiene un riesgo mortal:

Aquella noche corrí
 el mejor de los caminos,
 montado en potra de nácar
 sin bridas y sin estribo.
 (Ibid)

El mismo riesgo se menciona al comparar metafóricamente a Soledad Montoya con un caballo que se desboca y es tragado por el mar:

Soledad de mis pesares,
 caballo que se desboca,
 al fin encuentra la mar
 y se lo tragan las olas.
 (RG, 7)



Los dos romances de Antoñito el Camborio, tanto el prendimiento como la muerte, son uno el preámbulo del otro, ya hemos visto los tiempos verbales y cómo son aviso o alusión a una muerte cercana, también lo es la metáfora final de *"Prendimiento de Antoñito el Camborio"* (RG, 11), que alude a la muerte próxima del siguiente romance:

y a las nueve de la noche
le cierran el calabozo,
mientras el cielo reluce
como la grupa de un potro. (Ibid)

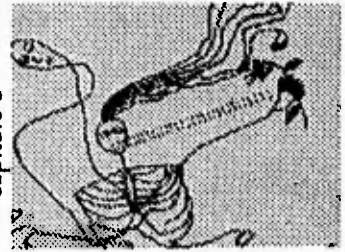
"Muerte de Antoñito el Camborio" (RG, 12), inicia con las voces de muerte anunciadas anteriormente y que acechan la voz del gitano:

Voces de muerte sonaron
cerca del Guadalquivir.
Voces antiguas que cercan
voz de clavel varonil. (Ibid)

Hay que hacer notar en este romance el estilo unamuniano con que Antoñito llama a su creador pidiéndole ayuda:

¡Ay Federico García
llama a la Guardia Civil!
Ya mi talle se ha quebrado
como caña de maíz. (Ibid)

En el momento decisivo de la muerte, desaparece el tiempo verbal presente para



dar lugar al pretérito y hacer constancia del carácter irreversible de la muerte quedando Antoñito el Camborio aprisionado en un gesto definitivo que lo eterniza, ya que morir de perfil es irse a la posteridad como la efigie acuñada en una moneda:

Tres golpes de sangre tuvo
y se murió de perfil.
Viva moneda que nunca
se volverá a repetir. (Ibid)

El tono elegíaco de este romance hace pensar en un antecedente de *LLanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

El lenguaje de la muerte llega al punto máximo, si es esto posible, en el "*Romance de la Guardia Civil española*" (RG, 15). En este romance escenario de presencias siniestras, miedo, caos; todo forma parte de esta orgía de muerte. Se cierra el círculo de terror iniciado con los perfiles "*jorobados y nocturnos*" que al final se alejan por un túnel de silencio:

jorobados y nocturnos,
por donde animan ordenan
silencios de goma oscura
y miedos de fina arena.
(...)
¡Oh ciudad de los gitanos!
La Guardia Civil se aleja
por un túnel de silencio
mientras las llamas te cercan.
(Ibid)

Son innumerables las alusiones a la muerte que hay en el *Romancero gitano*, y casi todas han sido mencionadas en el segundo capítulo de la presente obra, pero hago mención rápida de algunas de ellas:



En "*Romance sonámbulo*"(RG, 4), las "rosas morenas" son metáfora de sangre seca, sangre muerta:

trescientas rosas morenas
lleva tu pechera blanca.
Tu sangre rezuma y huele
alrededor de tu faja.
(ibid)

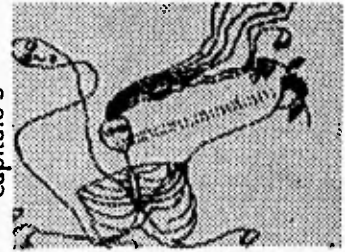
En "*Romance de la Guardia Civil española*"(RG, 15), la metáfora sintética sobre el verbo sollozar y llorar y el agua como llanto, acumulan la tonalidad trágica:

Por los espejos sollozan
ballarinas sin caderas.
Agua y sombra, sombra y agua
por Jerez de la Frontera.
(ibid) 20

En el romance "*Muerto de amor*"(RG, 13) hay los ya mencionados fenómenos de ruptura entre el día y la noche o entre la vida la muerte, acompañados de brisa y rumor que anuncia la muerte:

Brisas de caña mojada
y rumor de viejas voces,
resonaban por el arco
roto de la media noche.
(ibid)

El color amarillo, el color ámbar es en Lorca emblemático de muerte:



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

 y un olor de vino y ámbar
 viene por los corredores.
 (ibid)

La adormidera tiene un sentido etimológico de "somniafero", lo que provoca sueño; en este caso el sueño definitivo de la muerte:

Siete gritos, siete sangres,
 siete adormideras dobles,
 quebraron opacas lunas
 en los oscuros salones.
 (ibid)

Nuevamente es notable el fenómeno de ruptura e inmediatamente después la sangre derramada va llenar el mar, camposanto de todos los sufrimientos:

Lleno de manos cortadas
 y coronitas de flores,
 el mar de los juramentos
 resonaba, no sé dónde.
 (ibid)

En el "*Romance del Emplazado*" (RG, 14), junto al cuerpo muerto con sangre coagulada, encontramos los naipes fríos de muerte que remiten a brujería y mala suerte:

mis ojos miran un norte
 de metales y peñascos



donde mi cuerpo sin venas
consulta naipes helados.

(Ibid)

Al anunciar la muerte al Amargo hay varias alusiones a su proximidad: adelfas, cicutas y ortigas son yerbas de desamor, amargura y muerte y la mención de la cal alude al producto arrojado sobre los cadáveres para su rápida descomposición:

El veinticinco de junio
le dijeron a el Amargo:
Ya puedes cortar si gustas
las adelfas de tu patio.
Pinta una cruz en la puerta
y pon tu nombre debajo,
porque cicutas y ortigas
nacerán en tu costado,
y agujas de cal mojada
te morderán los zapatos.

(Ibid)

Por último, el paño mortuario pone la nota final:

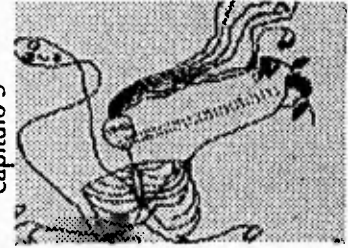
Y la sábana impecable,
de duro acento romano,
daba equilibrio a la muerte
con las rectas de sus paños.
(Ibid)

El paño mortuario es frecuente en toda la obra de García Lorca, no sólo en el *Romancero gitano*. En *Diván de Tamarit* en la "*Casida de la mano imposible*":

y la sábana blanca de mi agonía. (Ibid)

La encontramos también en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, en "*La cogida y la muerte*":

un niño trajo la sábana blanca. (Ibid)



NOTAS AL CAPITULO TERCERO

1 Poemas sueltos. *"La selva de los relojes"*. OC. I. p. 669.

2 Francisco García Lorca. *Federico y su mundo*. Opus cit. p. 187.

3 Ibid p. 185.

4 Rafael Martínez Nadal. El Público. *Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*. México, Joaquín Mortíz.: 1974. p. 172.

5 Vicente Aleixandre. Prólogo a O.C. II. p. IX. dice refiriéndose a la atracción que la luna ejercía sobre García Lorca: "Yo lo he visto en las noches más altas, de pronto, asomado a unas barandas misteriosas, cuando la luna correspondía con él y le plateaba su rostro; y he sentido que sus brazos se apoyaban en el aire, pero que sus pies se hundían en el tiempo, en los siglos, en la raíz remontísima de la tierra hispánica, hasta no sé donde, en busca de esa sabiduría profunda que llameaba en sus ojos, que quemaba en sus labios, que encandecía su ceño de inspirado"

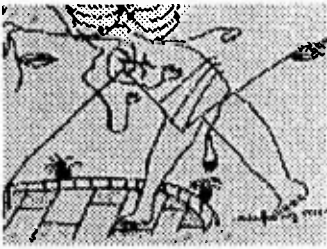
6 Pedro Salinas: *Ensayos de Literatura hispánica*. Madrid: Aguilar. 1961. p. 389.

7 Marcelle Auclair. *Vida y muerte de García Lorca*. p. 252

8 "La luna es el primer muerto (...) Durante tres noches el cielo permanece oscuro; pero así como la luna renace la cuarta noche, de igual modo los muertos adquirirán una nueva modalidad de existencia. La muerte, (...) no es una extinción, sino una modificación del nivel de la existencia. (...) los difuntos pasan a la luna o regresan bajo la tierra a fin de regenerarse y de asimilar las fuerzas necesarias para una nueva existencia".

Mircea Eliade. *Tratado de historia de las religiones*. Op. cit. p. 165.

9 Véase el *Poema del Cante Jondo*, el *"Diálogo del Amargo"*, en el cual el Amargo camina junto a la muerte personificada por un jinete, el cual lo va convenciendo de que se vaya con él. Es interesante mencionar los cuchillos de oro que le ofrece la muerte. Es aquí uno de los pocos casos en que el oro tiene cualidad mortal en la obra del poeta.



10 J.E. Cirlot. *Diccionario de símbolos*. p. 98.

11 Según la edición crítica a *Primer romancero gitano* de Christian de Paepe (Clásicos castellanos Espasa-Calpe: 1991); el jinete es "encarnación antropomórfica de la muerte, cuya mensajera es la luna", y pone como caso similar el "Diálogo del amargo" del *Poema del cante jondo*. Aunque "el jinete" este en número singular, aunque puede ser una referencia a la llegada de los gitanos cabalgando en el llano, acercándose al olivar y a la fragua, pero me parece interesante mencionar la opinión de Paepe, ya que se trata de una referencia a la muerte.

12 J. Chevalier. *Diccionario de símbolos*. Op. Cit. p. 816.

13 Christoph Eich. *Federico García Lorca. Poeta de la intensidad*. Op. cit. p. 42

14 Guillermo Díaz Plaja. *Federico García Lorca*. Madrid. Espasa Calpe. 1980. p. 119- 120. Colección Austral.

15 Federico García Lorca. Conferencias OC. I. p. 1015.

16 Ibid. p. 1013.

17 Los subrayados son míos.

18 Los subrayados son míos.

19 Juan Cano Ballesta en su estudio: *Una veta reveladora en la poesía de García Lorca*. dice al respecto:

ejemplificando nos recuerda el empleo del imperfecto para introducir una acción imaginaria o para crear una atmósfera de *ficción consciente*: los niños cuando van a jugar a personajes irreales se distribuyen los papeles a representar por medio del imperfecto del indicativo con lo que subrayan el hecho de que se están saliendo del mundo real y creándose un mundo propio: "Nosotros éramos los ladrones y éstos eran los guardias, tú eras la princesa" (Idelfonso-Manuel Gil. Op. Cit. p. 150)

20 Los subrayados son míos.



Conclusiones



La muerte gira en torno a la obra de Federico García Lorca y desde luego en el *Romancero gitano* y aunque su presencia es constante, la poesía lorquiana, paradójicamente, es un extraordinario canto a la vida. Tanto es su amor por todo lo que vive que dinamiza formas estáticas: el mar canta, la higuera frota, el cielo mana silencio, etc,etc.

García Lorca teme a la muerte, por tanto no la menciona directamente, sino que alude a ella por medio de una simbología abundante que va cambiando con la madurez del poeta. Las alusiones a la muerte no son iguales en *Primeros poemas* que en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Conforme el poeta madura la visión de la muerte adquiere profundidad y dramatismo. El *Romancero gitano* se ubica hacia la mitad en esta imaginaria clasificación.

Los símbolos que utiliza García Lorca en el *Romancero gitano* van siempre precedidos por la Pena inmanente al gitano. Para el poeta todo procede de tierra andaluza, a la cual llama: *espíritu de la tierra*, cuyas raíces se remontan en el



tiempo. De aquí surgen los mitos. Lorca toma elementos del folclor andaluz y los gitaniza. Gitaniza tanto aspectos religiosos como históricos y geográficos. El gitano de Lorca penetra al mundo mítico precedido por fuerzas oscuras y la presencia ineludible de la muerte. Cada romance tiene su propia anécdota que rodeada de todos los elementos cósmico-míticos se convierte en una nueva realidad. A lo largo de cada romance se nota pues, la alternancia entre estos dos planos, en un constante juego con el tiempo.

La visión mítica está dada con distintos elementos o símbolos: el viento, que toma a veces forma humana (San Cristobalón), un coro, que en muchas escenas del *Romancero* participa como extraño espectador y que está compuesto a veces por mujeres viejas, ángeles y serafines, etc; la luna que es asimismo un símbolo de muerte y un agente de Eros; espejos que penetran la vida interior del poeta y reflejan su propio *duende*.

El mito y la muerte entretienen sus símbolos y así, por ejemplo, la luna que es el símbolo más constante en el *Romancero gitano*, es, por un lado señal de fecundidad, de creación y recreación del universo y por otro en su etapa menguante adquiere, mitológicamente, el significado del aniquilamiento del hombre. Así se va dando una polivalencia de símbolos que tienen por un lado, significado de muerte y por otro, significado de vida: el agua tiene un significado positivo, erótico y por otro es agua maléfica que mata como el aljibe que refleja a la gitana muerta (RG, 4); la sangre que por un lado es fecundidad y sensualidad y por otro, la sangre derramada es muerte; el caballo que es signo de vida y erotismo es, por otro, presagio de muerte. Únicamente dos símbolos: las hierbas y los metales con toda su carga mítica significan en Lorca solamente la muerte.

El espacio andaluz del *Romancero gitano*, es transhistórico, sus personajes sirven a fondos milenarios. El ambiente mítico en que se mueven los personajes es alucinador, lleno de presagios y presentimientos y así tenemos por ejemplo: luna maléfica, muerte objetivada por medio de instrumentos como cuchillos, navajas; elementos y lugares: agua oscura, arcos rotos, altos barandales. De vez en cuando Lorca salpica el ambiente mítico de erotismo y pasión, vida ardiente como la de Soledad Montoya, la casada infiel o Tamar y Amnón.

García Lorca es un caso admirable de poeta enraizado en su tierra; ha captado las voces antiguas, el aspecto gitanesco de sus habitantes y su doloroso sentir. La tensión existencial de Lorca busca su camino en un vocabulario y en un juego de símbolos cerrados y difíciles, de una riqueza artística incomparable.



BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE FEDERICO GARCIA LORCA.

GARCIA LORCA, FEDERICO. *Obras completas*. Tomo I y II. Madrid: Aguilar. 1974.

_____ *Poema del Cante jondo. Romancero gitano*. México: Ed. Cátedra 1987. (L.H, 66.)

OBRAS CRITICAS SOBRE FEDERICO GARCIA LORCA.

ANDUEZA, MARIA. *Once poemas comentados de Federico García Lorca*. México: U.N.A.M. 1978.

AUCLAIR, MARCELE. *Vida y muerte de García Lorca*. México: Ed. Era. 1972.

CORREA, GUSTAVO. *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Madrid: Ed. Gredos, S.A. Biblioteca Románica Hispánica. 1970.

DE LA GUARDIA, ALFREDO. *García Lorca, persona y creación*. Buenos Aires: Ed. Sur. 197

DE PAEPE, CHRISTIAN. *Primer romancero gitano. edición crítica*. Madrid: Ed. Espasa-Calpe. Clásicos castellanos. 1991.

DIAZ-PLAJA, GUILLERMO. *Federico García Lorca*. Madrid: Ed. Espasa-Calpe. Colección Austral 1121. 1980.

EICH, CHRISTOPH. *Federico García Lorca. Poeta de la intensidad*. Madrid: Ed. Gredos. Estudios y ensayos 42. 1970.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA



GARCIA LORCA, FRANCISCO. *Federico y su mundo*. Madrid: Ed. Alianza Tres. 1981.

GARCIA POSADA, MIGUEL. *Federico García Lorca*. Madrid: Ed. Escritores de todos los tiempos. 1979.

GIBSON, IAN. *El asesinato de García Lorca*. Barcelona: Plaza Janes editores, S.A. 1987.

GIBSON, IAN. *Federico García Lorca 1. De Fuentevaqueros a Nueva York*. Barcelona: Ed. Grijalbo. 1987.

GIL, IDELFONSO-MANUEL. *Federico García Lorca*. Madrid: Ed. Taurus. Col. El escritor y la crítica. 1980.

LOPEZ-MORILLAS, JUAN. *García Lorca y el primitivismo lírico: Reflexiones sobre el Romancero gitano*. Madrid: Taurus ediciones. El escritor y la crítica 64. 1980.

MARTINES NADAL, RAFAEL. *El Público. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*. México: Ed. Loaquín Mortiz, S.A. 1974.

ORTEGA, JOSE. *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*. Granada: Ed. Universidad de Granada. Biblioteca de bolsillo 4. 1989.

RAMOS-GIL, CARLOS. *Claves líricas de García Lorca*. Madrid: Ed. Aguilar. 19?

SORIA OLMEDO, ANDRES. *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*. Madrid: Ed. Aguilar. 1988.



OBRAS DE CARACTER GENERAL

ALBORG, JUAN LUIS. *Historia de la Literatura española*. Tomo I. Madrid: Ed. Gredos. 1986.

ALONSO, DAMASO. *Poesía española*. Madrid: Ed. Gredos. Biblioteca Románica Hispánica. 1987.

ALVAREZ DE MIRANDA, ALGEL. *La metáfora y el mito*. Madrid: Taurus ediciones, S.A. 1963.

BERISTAIN, ELENA. *Diccionario de retórica y poética*. México: Ed. Porrúa, S.A. 1988.

BOUSOÑO, CARLOS. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Ed. Gredos. 2 vol. Biblioteca Románica Hispánica. 1985.

CIRLOT, JUAN-EDUARDO. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Ed. Labor, S.A. 1992.

CHEVALIER, JUAN y GHEERBRANT ALAIN. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Ed. Herder. 1986.

DI ANTONIO, ROBERT. E. *The passage from myth to antimyth in contemporary hispanic poetry*. St. Louis University. 19?

ELIADE, MIRCEA. *El mito del eterno retorno*. Madrid: Ed. Alianza/ Emecé. 1994.

_____ *Herreros y alquimistas*. México: Alianza editorial mexicana. 1989.

_____ *Mito y realidad*. Barcelona: Ed. Labor, S.A. Colección Labor Nueva serie. 8. 1992.



_____ *Tratado de historia de las religiones.* México, Biblioteca Era. 1992.

FERNANDEZ ALONSO, MA. DEL ROSARIO. *Una visión de la muerte en la lírica española. La muerte como amada.* Madrid: Gredos. Biblioteca Románica-Hispánica 157. 1971.

FRAZER, SIR JAMES GEORGE. *La rama dorada.* México: Ed. Fondo de Cultura Económica. 1965.

GONZALES MUELA, JOAQUIN y ROSAS, JUAN MANUEL. *La generación poética de 1927.* Madrid: Ed. Istmo. 1986.

GRAVES, ROBERT. *Los mitos griegos.* México: Alianza editorial 2 vol. 1992.

GRIMAL, PIERCE. *Diccionario de Mitología griega y romana.* México: Ed. Paidós. 1991.

GRUPO M. *Retórico general.* México: Ed. Paidós. 1987.

JENARO TALENS, et. al. *Elementos para una semiótica del texto artístico.* Madrid: Ed. Cátedra. 1983.

JUNG, CARL. *Archetypes of the collective unconscious.* Princeton: Bollinger Press. 1959.

_____ *El hombre y sus símbolos.* Barcelona: Luis de Carlt editor. 1984.

_____ *Psicología y alquimia.* Barcelona: Plaza Janes editores, S.A. 1989.

LAZARO CARRETER, FERNANDO. *Estudios de poética.* Madrid: Taurus ediciones. 1986.



LEPP, IGNACE. *Psicoanálisis de la muerte*. Buenos Aires: Ed. Carlos Lohlé. 1967.

LEVI-STRAUSS, CLAUDE. *Mito y significado*. Madrid: Alianza editorial. El libro de bolsillo. 1978.

LOUREIRO, ANGEL G. *Estelas, laberintos, nuevas sendas*. Barcelona: Antropos, Editorial del hombre. 1987.

MAY, ROLLO. *La necesidad del mito*. México: Ed. Paidós. 1992.

PEÑUELAS, MARCELINO C. *Mito, literatura y realidad*. Madrid: Ed. Gredos. Biblioteca universitaria Gredos. 1965.

SALINAS, PEDRO. *Literatura española siglo XX*. México: Antigua librería Robredo. 1949.

SANCHEZ DRAGO, FERNANDO. *Gárgoris y Habidis. Una historia mágica de España*. Barcelona: Ed. Planeta Bolsillo 391. 1992.

VAZQUEZ, HECTOR. *El estructuralismo, el pensamiento salvaje y la muerte*. México: F.C.E. Breviarios 331. 1982.

ZARDOYA, CONCHA. *Poesía española del 98 y del 27*. Madrid: Ed. Gredos. Estudios y ensayos 114. 1968.

ZULUETA, EMILIA DE. *Cinco poetas españoles*. Madrid: Ed. Gredos. Biblioteca Románica Hispánica. 1981.

HEMEROGRAFIA

ZARDOYA, CONCHA. *Revista hispánica moderna. "La técnica metafórica de Federico García Lorca"*. (XX), 1954 . p. 315.



diseño editorial
Emilio Ramos
•
dibujos de
Federico García Lorca

