



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**TRES ELEMENTOS GRECOLATINOS EN EL *ROMANCERO  
GITANO* COMO EXPRESIÓN DE LA SACRALIDAD:  
TRAGEDIA, MITO Y SÍMBOLO**

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

PRESENTA:

**Ana Cristina Ramírez Domínguez**

ASESOR DE TESIS:

**Dr. Hugo Enrique Del Castillo Reyes**



Ciudad Universitaria, 2023.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

A mis padres, por su infinito e innegable amor.

## AGRADECIMIENTOS

Gracias por ser parte de este proceso (numeroso de penas y de días):

A mi asesor, el doctor Hugo Enrique del Castillo, por demasiadas cosas para enumerarlas o para retribuir las. Por su confianza en este trabajo. Por sus detalladas lecturas, que pulieron las pequeñas virtudes o corrigieron los errores y vaguedades de esta tesis. Por el tiempo que le dedicó. Pero especialmente, por su paciencia.

A Patricia. A Mayra. A Víctor. Por todas y cada una de sus lecturas (dice Borges que toda lectura implica una colaboración y casi una complicidad) y por la amistad que viene implícita con esas lecturas.

A mi familia, por su serena ayuda y su sensato consejo durante la realización de esta tesis.

Al doctor Daniel Gutiérrez Trápaga, por su cordial dedicación para conmigo.

A la doctora Martha María Gutiérrez, por su dulce y profundo apoyo.

Al doctor Juan Vadillo, por su conmovedora generosidad y amabilidad.

Al doctor José Villarías, por los atentos consejos para enriquecer este trabajo.

Al Seminario de técnicas y metodología de la investigación literaria del Colegio de Letras Hispánicas, sin el cual no hubiera sido posible que concluyera este proyecto.

A todos, y por todo:

Gracias, otra vez. (Nunca serán suficientes).

We die with the dying:

See, they depart, and we go with them.

We are born with the dead:

See, they return, and bring us with them.

The moment of the rose and the moment of the yew-tree

are of equal duration. A people without history

is not redeemed from time, for history is a pattern

of timeless moments.

*Little Gidding*, T.S. Elliot

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	6
I. LA TRADICIÓN GRECOLATINA EN LA OBRA DE GARCÍA LORCA .....	12
1.1. Temas de la tradición grecolatina en la obra lorquiana .....	12
1.2. Desarrollo de la tradición grecolatina en la obra lorquiana.....	21
1.3. Tradición grecolatina en el <i>Romancero gitano</i> . .....	26
II. TEMA TRÁGICO Y GÉNERO ROMANCÍSTICO EN EL <i>ROMANCERO GITANO</i> .....	29
2.1. Tragedia y <i>Romancero gitano</i> . .....	32
2.1.1. Sentido de la tragedia .....	33
2.1.2. Temas de la tragedia.....	39
2.1.3. Elementos identitarios de la tragedia.....	43
2.2. El romancero tradicional y el <i>Romancero gitano</i> . .....	46
2.2.1. Temas del romancero .....	47
2.2.2. Teatralidad en el romancero .....	50
2.2.3. Procedimientos romancísticos .....	55
2.3. Expresión de los elementos trágicos en el <i>Romancero gitano</i> .....	62
2.3.1. Poemas de argumento completo.....	63
2.3.2. Poemas de anticipación .....	65
2.3.3. Poemas de conflicto .....	68
2.3.4. Poemas de coro.....	71
III. ANIMISMO MÍTICO Y FIGURAS METAFÓRICAS EN EL <i>ROMANCERO GITANO</i> ...	75
3.1. Animismo mítico en el <i>Romancero gitano</i> .....	78
3.1.1. Funciones del animismo mítico.....	80
3.1.2. Formas de la mitificación de la naturaleza .....	83
3.1.3. Expresión del animismo .....	87
3.2. Metáfora animista en el <i>Romancero gitano</i> .....	90
3.2.1. Figuras de corporalidad .....	92
3.2.2. Figuras de transformación .....	95
3.2.3. Figuras de sentidos .....	99
3.3. El ambiente mítico metafórico en el <i>Romancero gitano</i> .....	102
3.3.1. Espacio mítico.....	103
3.3.2. Tiempo mítico .....	107

3.3.3. Personajes míticos .....	113
IV. ALUSIÓN GRECOLATINA Y SÍMBOLO EN EL <i>ROMANCERO GITANO</i> .....	118
4.1. Alusiones grecolatinas en el <i>Romancero gitano</i> . .....	121
4.1.1. Alusiones míticas .....	122
4.1.2. Alusiones históricas.....	124
4.1.3. Alusiones objetuales.....	127
4.1.4. Alusiones léxicas.....	130
4.2. Sentido simbólico en el <i>Romancero gitano</i> .....	131
4.2.1. Símbolos uránicos .....	133
4.2.2. Símbolos sociobiológicos.....	136
4.2.3. Símbolos ctónicos .....	139
4.2.4. Símbolos de paso.....	142
4.3. Simbolismo y alusiones simbólicas.....	145
4.3.1. El <i>continuum</i> simbólico de las alusiones grecolatinas .....	146
CONCLUSIONES .....	156
BIBLIOGRAFÍA.....	161

## INTRODUCCIÓN

La obra literaria de Federico García Lorca está en un constante diálogo con el Mundo Antiguo de Grecia y Roma. En la actualidad, los estudios sobre la presencia grecolatina en la obra lorquiana se hallan divididos en dos grandes rubros: lo trágico, presente en su teatro, y lo mítico, en su poesía. En esta tesis, consideramos que en el poemario *Romancero gitano* estos dos rubros se presentan junto con un tercero, lo simbólico, para expresar el mundo grecolatino en tanto exponente de la sacralidad.

El mundo grecolatino, también llamado *clásico*, es uno de los antecedentes culturales de Occidente. Al respecto, seguimos la declaración que hace Camacho Rojo acerca de la tradición clásica, así como de la necesidad de estudiarla en autores modernos:

Por tradición clásica se entiende la recepción de textos clásicos, la influencia que la literatura greco-latina ha ejercido, como sustrato y modelo, en la cultura occidental, desde la Edad Media hasta nuestros días. Se trata de una disciplina que en el marco de los estudios de literatura ha adquirido un rápido auge y afecta por igual a filólogos, clásicos e hispanistas, en los diversos estudios críticos que han abordado el tema de las relaciones entre la tradición clásica y la obra poética y dramática de un autor (13).

Estudiamos el mundo grecolatino a partir de su tradición literaria, entendida como el conjunto de autores, temas y géneros cuyo origen proviene de las civilizaciones griegas (siglo VIII a. C - II a. C) helenística (II a. C - I d. C) y romana (I a. C - III d. C).

Por otra parte, entendemos sacralidad como la cualidad de lo sagrado. Cualidad que poseen diversas expresiones religiosas cuyo fin es la comunión o acercamiento con la divinidad. Al respecto, Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano* define lo sagrado como la expresión de la realidad de orden superior a lo cotidiano o natural (6). Asimismo, acuña el término *hierofanía* como la manifestación de lo sagrado. Sobre esta explica:

Al manifestar lo sagrado, un objeto cualquiera se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo, pues continúa participando del medio cósmico circundante. En otros términos: para aquellos que tienen una experiencia religiosa, la Naturaleza en su totalidad es susceptible de revelarse como sacralidad cósmica. El Cosmos en su totalidad puede convertirse en una hierofanía. El hombre de las sociedades arcaicas tiene tendencia a vivir lo más posible en lo sagrado o la cercanía de la sacralidad. (7)

Esta sacralidad es propia de las religiones arcaicas de la zona mediterránea, las cuales se remontan hasta la Edad de Bronce, a decir de Burkert (11). Entre ellas encontramos a las culturas eólica, micénica o cretense, las cuales fueron antecedentes directos de la cultura griega. Algunas características de estas religiones arcaicas que permanecieron en la tradición grecolatina son el politeísmo, el carácter numinoso, el énfasis en la naturaleza agrícola, y el valor simbólico o sacrificial de los animales bovinos.

La obra lorquiana retoma varios de estos elementos, especialmente en cuanto al aspecto cíclico de la naturaleza, ya sean las estaciones y la agricultura; lo diurno y lo nocturno, los procesos vitales, etc. Con frecuencia, estos ciclos se entrelazaban mutuamente en una relación de correspondencia, donde lo que ocurría en uno se reflejaba en otro.

La sacralidad en la obra lorquiana debe entenderse, más allá de una referencia histórica o estilística, como una manera de entender el mundo y que permea toda su obra. Lo que entendemos como *sacralidad lorquiana* ha sido estudiada por Ángel Álvarez de Miranda en su análisis, *La metáfora y el mito*, obra donde identifica a la Luna como la máxima divinidad hacia la cual García Lorca orienta lo sagrado. Ha sido también señalada por Christian de Paepe en su edición comentada del *Romancero gitano*, donde advierte similitudes míticas entre lo gitano-andaluz y las religiones arcaicas. Por último, Antonio

Arango en *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca* señala la religiosidad inherente de su obra en elementos simbólicos recurrentes.

En los análisis lorquianos encontramos que, mientras los estudios de sacralidad no se enfocan en la religiosidad grecolatina, los estudios grecolatinos han separado lo mítico y lo trágico sin profundizar la relación subyacente a ambos. En esta tesis, consideramos la sacralidad de la obra lorquiana expresada a partir de tres elementos grecolatinos representativos: la tragedia, el mito y el símbolo.

Esta división tripartita deriva de la división que hace Durand en *El pensamiento simbólico*. Señala ahí tres expresiones de la sacralidad: los actos simbólicos, o rituales; los dichos simbólicos o mitos; y los objetos simbólicos o imágenes (11). A partir de estas tres posibilidades, estudiamos su evolución del mundo arcaico al mundo grecolatino, y posteriormente, cómo fueron reinterpretadas en la estética de García Lorca.

La tragedia, evolución de un acto ritual, aparece en la obra lorquiana relacionada a los ritos de fertilidad y de expiación, con similitudes a la temprana obra de Esquilo, tal como menciona Rodríguez Adrados (“Las tragedias de García Lorca y los griegos”, 359). La mitología grecolatina se distingue por las interacciones entre lo divino, lo humano y lo natural; esta característica es retomada en la obra lorquiana como una naturaleza continuamente transformada, como advierte Luis García Montero (56). El símbolo es la representación gráfica como forma de expresar lo sagrado; y varía dependiendo de su presentación y contexto; en el *Romancero gitano*, muchos elementos poseen un valor simbólico asociado al mundo mediterráneo.

En el *Romancero gitano*, estos tres temas se presentan en relación a España y al mundo andaluz por medio de dos aspectos: lo gitano como idealización de lo andaluz, y las cualidades de la tradición poética española. Así, la tragedia retoma la expresividad y

narratividad del romance para presentar un argumento o un episodio trágico con personajes gitanos o gitanizados. La mitología grecolatina, especialmente asociada al animismo de la naturaleza, se presenta por medio de la transformación metafórica en elementos del campo andaluz. Y el símbolo, como representación gráfica de una idea, aparece bajo elementos naturales o culturales del mediterráneo que remiten o semejan el sentido sagrado original.

Proponemos así una lectura del *Romancero gitano* centrada en lo grecolatino como expresión de la sacralidad arcaica mediterránea, donde relacionamos cada una de las expresiones grecolatinas con un nivel poético diferente: tragedia y argumento romancístico; mito y metáfora; símbolo y expresión grecolatina.

Con respecto a la sacralidad como base del poemario, nos remitimos a los estudios sobre las religiones del Mediterráneo en tanto generalidad y precedente del mundo grecolatino. Retomamos la perspectiva de Frazer, quien en *La rama dorada* estudia los sacrificios como ritos de fertilidad vegetal, así como la perspectiva de Burkert, quien en *Religión griega. Arcaica y clásica* estudia la religión griega desde el aspecto antropológico.

En lo referente a la tragedia, estudiamos su sentido ritual y su expresión dramática a partir de la violencia que señala Girard en *La violencia y lo sagrado*; así como su función unificadora y legitimadora que mencionan Rodríguez Adrados. De este modo, encontramos la tragedia como un acto sagrado donde la comunidad reafirma su identidad. Para establecer sus coincidencias con el género romancístico, recurrimos al ensayo de Salvatore Poeta, quien en “Aproximación a la teatralidad del *Romancero gitano*” señala una inherente dramatización en el *Romancero gitano* que expresa características de la tragedia.

Con respecto al mito, nos centramos en la perspectiva teórica de Mircea Eliade para quien el mito es una narración que permite el regreso al mundo primigenio, donde las cosas aún estaban dotadas de vida (*Mito y realidad*). Esta perspectiva la retomamos para el mito

antropomórfico grecolatino, que se presenta en la obra lorquiana como figura retórica de selección, según señalan Gustavo Correa y Luis García Montero. En cuanto al uso de la metáfora como figura de transformación y resignificación, seguimos la perspectiva de Michel Le Guern en *La metáfora y la metonimia*, aunque estudiamos más figuras retóricas asociadas, para las cuales recurrimos al *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin.

En cuanto al símbolo, nos enfocamos en la perspectiva de Jean Cirlot, quien en su *Diccionario de símbolos* distingue entre el sentido potencial del sistema simbólico, y su presencia en un contexto específico, sobre todo artístico y literario. En el caso del *Romancero gitano*, encontramos el valor simbólico asociado a muchos elementos que refieren al mundo grecolatino y mediterráneo. Situación que estudiamos por medio de la alusión como presentación artístico-personal de un tema.

Dividimos la tesis en cuatro capítulos. El primero “El mundo grecolatino en la obra de Federico García Lorca” proporciona una aproximación general del tema. Se divide en tres apartados, donde el primero señala brevemente los autores y temas grecolatinos en la obra lorquiana. El segundo resume el desarrollo cronológico del tema grecolatino a lo largo de las obras lorquianas. Finalmente, el tercer apartado ubica temática y temporal al *Romancero gitano* dentro de la producción del autor.

El segundo capítulo “Tema trágico y género romancístico en el *Romancero gitano*”, analiza la relación entre tragedia y romancero en tanto expresión del tema ritual. El primer apartado estudia las características de la tragedia. El segundo apartado estudia las características del género romancístico como un género oral y popular nacido en la Edad Media y el uso de tales características en la obra lorquiana. El tercer apartado analiza la relación entre ambas, estudiando cómo los elementos del romancero se emplean para detallar

la expresión trágica en los poemas, ya sea en un argumento dramático completo o en una característica trágica particular.

El tercer capítulo “Animismo mítico y figuras metafóricas en el *Romancero gitano*” se enfoca en la relación entre los mitos grecolatinos y la metáfora para la creación del ambiente sacro. El primer apartado estudia las características del mito grecolatino, con especial interés en el animismo como la interacción de lo humano y lo natural. El segundo apartado analiza las figuras retóricas empleadas para la creación del animismo en la naturaleza y la semejanza con autores grecolatinos. El tercer apartado estudia la composición del mundo mítico-metafórico en el poemario, en su espacio, tiempo y personajes que lo conforman.

El cuarto capítulo “Alusión grecolatina y símbolo en el *Romancero gitano*” estudia el sentido simbólico de los elementos objetuales alusivos al mundo grecolatino. El primer apartado define y delimita las alusiones a construcciones breves y puntuales, relacionadas al mundo grecolatino, clasificándolas según su tema. El segundo apartado estudia los símbolos a partir de la división temática entre lo celeste, lo terrenal y lo subterráneo, así como su uso en el poemario. El tercer apartado analiza el sentido que puede tener un elemento simbólico a partir de las múltiples presentaciones, tanto gráficas como contextuales.

Por último, en las conclusiones exponemos los resultados individuales de cada capítulo, los resultados generales de la investigación y las futuras vías de análisis.

## I. LA TRADICIÓN GRECOLATINA EN LA OBRA DE GARCÍA LORCA

Partimos de la consideración que la presencia grecolatina no permaneció estática en la obra lorquiana, sino que atravesó varias etapas, con géneros y temas que adquirieron o perdieron relevancia a lo largo del tiempo. Para comprender el mundo grecolatino del *Romancero gitano*, debemos ubicar sus temas y autores principales, así como la evolución de la presencia grecolatina en las obras lorquianas.

Puntualizamos que la presencia grecolatina en la obra de Federico García Lorca puede ser directa, cuando deriva de las fuentes grecolatinas primarias; o indirecta, cuando retoma elementos usados por autores posteriores que hayan reinterpretado, a su vez, la tradición clásica. Si bien es difícil establecer los límites entre ambas, en esta tesis nos enfocamos en las fuentes directas, como aquellas donde se encuentra la mención, similitud temática o estilística con lo grecolatino.

### 1.1. Temas de la tradición grecolatina en la obra lorquiana

El mundo grecolatino debe entenderse como un periodo histórico de amplia duración, tanto en lo social como en lo artístico. El mundo griego arcaico en el siglo VIII a.C. era diferente en política, economía y sociedad de la Roma imperial en el siglo III d. C. Asimismo, el alcance geográfico del mundo grecolatino se extendió a partir de la Época Helenística, desde el núcleo del Egeo hasta los extremos orientales del Mediterráneo.

A pesar de sus diferencias, la Grecia Helenística y la Civilización Romana mantuvieron como modelo a la Grecia Clásica, por medio de la imitación y la renovación de sus elementos más representativos (López Férez, 57). Esta imitación modélica se mantuvo en las Edades Media, Moderna y Contemporánea.

En el caso de García Lorca, los aspectos modélicos grecolatinos que nos parecen fundamentales para comprender su obra son la concepción de la muerte, el corpus mitológico y la identidad de la región de Hispania.

Consideramos estos temas en tanto exponentes de larga tradición en lo referente a la sacralidad. La muerte, contraparte de la vida, es uno de los aspectos principales hacia los que se orienta lo religioso. El corpus mítico es el conjunto de explicaciones y relaciones de una religiosidad determinada. La región de Hispania es una identidad geográfica, espacial, temporal y social que será importante para la construcción andaluza del poemario.

La muerte en la cultura griega estaba íntimamente asociada al recuerdo y a la memoria. Especialmente en cuanto a la muerte violenta, ya fuera por guerra, sacrificio o batallas. En el mundo arcaico se consideraba que los muertos en sacrificio vivían para siempre al lado de la divinidad. De modo similar, se creía que las almas de los héroes iban a parar a una sección privilegiada del inframundo, los Elíseos, a diferencia de las almas comunes. A la creencia general se añadieron posteriormente los cultos místéricos. Los cuales eran ritos relacionados a ciertos personajes como Orfeo, Dionisos y Perséfone, que ofrecían una vida feliz después de la muerte para sus iniciados (Graves, 38).

A pesar de estos cultos, aun en fechas tardías para los griegos la mención de la muerte, el inframundo o el dios Hades era peligrosa, por lo que se evitaba nombrarlo directamente y se recurría a eufemismos. (Graves, 11). De modo similar, un elemento central de la estética lorquiana es la imposibilidad de nombrar a la muerte, lo que lleva a emularla a través de símbolos, donde los más representativos son el caballo, el agua y la luna.

En cuanto a lo social, la muerte tenía estrecha relación con la fama y la memoria. El recuerdo de las hazañas era una motivación en las Competencias Olímpicas. Los atletas,

nobles y gobernantes pagaban a poetas para que compusieran versos en su honor. Esto provocó el desarrollo de una literatura de la muerte, como festivales de elegías fúnebres para personajes importantes. De modo similar, la obra lorquiana utiliza la creación poética como forma de construir la identidad heroica de un personaje, tal como aparece en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y el “Romance de la muerte de Torrijos” de *Mariana Pineda*.

Asimismo, existía la relación muerte-religión-literatura propia de la tragedia. Los ritos de sacrificio se consideraban necesarios para la continuación de la existencia. Esto derivó en los ritos como creadores de identidad. A partir de esto, la tragedia se consolidó como un género común a los diversos pueblos griegos, puesto que relacionaba a los héroes regionales con la muerte en pro de la supervivencia de la comunidad o *polis*. La muerte aparece en el mundo grecolatino relacionada a la divinidad, la fama y la comunidad. De modo muy similar se hace presente en la obra lorquiana como una obsesión a partir de la reiteración o inminencia de la fatalidad.

La identidad comunal también se conformaba en el corpus mítico de una cultura. Respecto del mito grecolatino distinguimos entre las obras míticas tempranas, con autores como Hesíodo y Homero, de la poesía mítica cortesana de Roma, con poetas como Ovidio e Higino. En el primer caso, nos encontramos un tratamiento religioso, mientras que, en el segundo, aparece el sentido laico del mito. Paul Veyne refiere que la poesía mítica en Roma era una forma de demostrar la buena educación clásica y la cultura entre los poetas cortesanos (43). El tema mitológico aparece desde la obra temprana de García Lorca. La narración, recreación y alusión de los mitos grecolatinos es muy amplia en el mundo lorquiano y puede dividirse en tres géneros principales: cosmogónicos, metamórficos y heroicos.

Los mitos cosmogónicos narran el origen del mundo, la naturaleza y los dioses. Entre los mitos recurrentes de la obra lorquiana están el nacimiento de Venus y el culto a Ceres, ambas divinidades de la fertilidad, en tanto sexualidad y agricultura. Por otro lado, estos mitos son el origen de la constante personificación de la naturaleza de la obra lorquiana (el mar, las flores, y los árboles). Los dioses más comúnmente citados en la obra lorquiana son Dionisio, Eros y Apolo. La dualidad Apolo-Dionisio tiene influencia nietzscheana, como vemos en poemas de *Canciones* y *Suites*. Sin embargo, Apolo también se presenta como epítome de la belleza masculina y Dionisio, como patrón de los rituales trágicos.

Los mitos de metamorfosis refieren el cambio de forma que sufre un ser, generalmente humano. Sin embargo, existen también transformaciones de dioses las cuales no suelen ser permanentes (Frontisi-Ducroix, 53). La obra lorquiana se enfoca en el primer tipo de metamorfosis, las permanentes, donde muerte y cambio de forma están intrínsecamente entrelazados. La principal influencia del autor son las *Metamorfosis*, obra de Ovidio que narra varios ejemplos de transformación, ya sea como salvación, como castigo o como consecuencia directa de una acción. En la obra lorquiana hay una evolución específica de la narración de la metamorfosis a la presencia de un elemento representativo del mito. A este aspecto Martínez Nadal llama “el desarrollo denotativo de un elemento” (69).

Por último, los mitos heroicos servían en la Antigüedad para legitimar el poder de la clase dominante. Además, daban sentido de identidad a un pueblo. En la obra de García Lorca muchos protagonistas son glorificados a través de su linaje (Mariana Pineda); en otros casos, los personajes representan una característica particular propia del pueblo al que pertenecen. Específicamente en el *Romancero gitano*, los gitanos son mitificados como personajes representativos del mundo andaluz, tanto por su genealogía como por sus acciones.

La mitificación no refería únicamente a personajes, con sus ancestros o descendientes. Las regiones también estaban sujetas a este proceso. Regiones poco conocidas o imaginarias eran objeto de descripciones maravillosas. Ejemplos de esto es la mitificación de Arcadia, que se consideraba salvaje y agreste, hogar del dios Pan, o la región norte del continente, Hiperbórea, donde habitaba el viento del norte y sus hijos.

De modo similar, hacia el Occidente la región de Hispania era poco conocida en la época griega. Las menciones existentes provenían de mitos y libros de viajes. Se sabía que la región estaba habitada por pueblos iberos, tartesios y cartagineses, pero mucha de la información que provenía de las fuentes griegas ha demostrado ser incorrecta o inexacta. Esto se debía a que lo mítico y lo histórico se combinaban en las narraciones, como en el caso de Heródoto.

Es hasta la época romana (siglo I a. C–siglo III d. C) que hubo datos fidedignos basados, principalmente, en la colonización de la región y la creación de asentamientos. Aun así, durante mucho tiempo los testimonios grecolatinos fueron los únicos disponibles en el estudio de la Hispania prerromana.

García Lorca en su obra retomó la historia de España. Con frecuencia señaló la Hispania céltica, tartesia y cartaginesa como ejemplos de la antigüedad andaluza. Las reminiscencias de Cartago y Tartessos, que habían sido influidas por los testimonios griegos, fueron referenciadas por García Lorca, quien aprovechó el sincretismo entre lo mítico y lo histórico para explicar la antigua Hispania como antecedente de la España contemporánea. De este modo, trazó una cronología que unía lo arcaico, lo grecolatino y lo andaluz.

Ejemplo de esto es su conferencia sobre “Juego y teoría del duende”, en la cual explica la región en tanto su evolución y desarrollo geográfico, igualando el espíritu griego y el ibérico: “El duende ha saltado de los misterios griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito degollado de la siguiiriya de Silverio” (1068) y más adelante: “Ahí estaban

los Floridas, que la gente cree carniceros pero en realidad son sacerdotes milenarios que siguen sacrificando toros a Gerión y en un ángulo, el imponente ganadero don Pablo Murube con aire de máscara cretense” (1072).

Esto tres temas (muerte, mito e identidad geográfica) son frecuentes en la tradición literaria grecolatina. La cual abarca desde el siglo VII a. C, con las primeras obras homéricas, hasta el siglo II. d.C., con la Edad de Plata del Imperio Romano. Durante este extenso periodo encontramos diversas renovaciones literarias, como creación de géneros, matices y escuelas poéticas, lo cual modificó la expresión de los temas mencionados.

García Lorca recrea temas grecolatinos a partir de la tradición literaria a la que tuvo acceso, sobre todo, por los diversos autores que leyó a lo largo de su vida. Autores que pertenecieron a diferentes épocas del Mundo Antiguo y que, por lo tanto, presentaban variaciones de los temas de muerte, mito e Hispania.

Al respecto de los autores grecolatinos leídos por García Lorca existen testimonios directos e indirectos. Los testimonios directos provienen de las cartas a amigos o compañeros, así como las declaraciones de estos. Con respecto a los testimonios indirectos, estos son los ofrecidos por especialistas, quienes estudian las menciones o similitudes en su obra literaria. De entre todos ellos subrayamos la carta de García Lorca a Ana María Dalí donde escribe “Ovidio, Ana María, ahí está todo”. Su compañero Martínez Nadal cita además de Ovidio, a Píndaro Teócrito, Lisias y Eurípides como autores que García Lorca leyó (72). Marcelle Auclair incluye a Hesíodo, Parménides y Séneca (56).

Un análisis pormenorizado de los autores grecolatinos leídos por García Lorca y retomados en su obra literaria excede los límites de este trabajo. Para los parámetros de nuestra tesis, señalamos aquellos autores de amplia difusión en la tradición moderna:

Homero, Hesíodo, Esquilo, Sófocles, Eurípides, Virgilio y Ovidio. Los estudiamos en el aspecto cronológico, separando tres periodos diferenciados por la relación entre literatura y sacralidad de cada uno. Primero, el periodo arcaico con remanentes de la sacralidad mediterránea. Segundo, la Grecia clásica, con la evolución de lo ritual y lo literario en pro de la integración de las *polis* griegas. Y tercero, los autores posteriores al periodo clásico, las épocas helenística y romana, que retomaron los temas a partir de la imitación y la exégesis, y donde el valor ontológico de la sacralidad había disminuido.

Los autores que mencionamos los consideramos como exponentes del pensamiento general de su época, pues se nutrían de los antecedentes y contextos mítico poéticos que los rodeaban. Por tanto, no debemos considerarlos apartados del mundo cotidiano, popular o incluso rural, del pensamiento religioso ni de la época a la que pertenecían, sino como ejemplos que han llegado hasta nosotros por medio de la escritura en una época en que la sacralidad se vivía más de lo que se escribía.

La época arcaica abarca desde el siglo VIII a.C. hasta el V a.C. Estaba fuertemente marcada por la sacralidad en tanto forma de vida, y por el mito en tanto explicación de lo sagrado. Si bien la mayoría de sus mitos y conceptos religiosos eran orales ya había registros escritos. Entre ellos, las obras fundacionales del mundo griego, la *Iliada* y la *Odisea*, que dotaban de identidad a las diversas *polis* o ciudades-estado que compartían identidad cultural. Los autores representativos de esta época son Homero y Hesíodo.

**Homero.** A él se le atribuyen las obras épicas de la tradición griega: la *Iliada* y la *Odisea*, además de los primeros cantos a los dioses, los llamados *Himnos homéricos*, cada uno dedicado a una divinidad. Por su lenguaje se considera que vivió durante el siglo VIII a.C. sin embargo no se tienen registros de su vida ni de sus actos. La tradición literaria lo consigna como ciego, sabio, oráculo y viajero, así como el paradigma de los poetas o *aedos*.

**Hesíodo.** Sus obras datan del siglo VI o finales del siglo VII a.C. Se sabe de él por lo que cuenta en sus obras, principalmente. Vivió en la región de Cime, en Asia Menor y sus principales obras son la *Teogonía*, donde ordena el corpus mitológico que anteriormente había sido oral, y *Los trabajos y los días*, obra de tema agrícola, que mantiene la importancia de las divinidades en cuanto a la fertilidad. Resaltamos especialmente la *Teogonía*, obra donde consigna los mitos desde el origen del mundo, hasta la aparición de los dioses y las ascendencias de los héroes míticos. En su obra, además, se ordenan y recopilan cronológicamente los diversos mitos a fin de darles una continuidad y coherencia común a las múltiples *polis*.

Con la unión de las *polis* griegas en contra de los persas, se considera el inicio de la época clásica. Esta época se caracterizó por el paso del pensamiento mítico al pensamiento lógico. La manifestación literaria más importante de este periodo es el género trágico, mezcla de lo ritual y lo dramático. Solo se conservan obras de tres autores trágicos, todos ellos radicados en Atenas.

**Esquilo.** Las fechas de nacimiento y muerte son aproximadas entre el 525 a. C y el 450 a.C. Vivió en Atenas el cambio de la tiranía a la democracia, así como las guerras Médicas. Como el más antiguo de los trágicos, sus obras seguían imbuidas del sentido sacro ritual, con gran importancia del coro. En ellas se refleja el papel de los dioses al impartir justicia.

**Sófocles.** Nació en una ciudad cercana a Atenas en el 496 a.C. y murió aproximadamente en el 405 a.C. Sus tragedias añadían más eventos a la trama y contenían mayor tensión, a diferencia de las obras esquilianas. Su aportación fue introducir un tercer personaje (*deuteragonista*) lo que redujo el papel del coro. El aumento del número de personajes alejó la trama de la influencia divina y la concentró en el devenir humano. Sófocles desarrolla la tragedia como una obra cuyo argumento lógico anticipaba y provocaba el desenlace trágico.

**Eurípides.** Vivió entre el 480 a.C. y el 400 a.C. Fue el último de los dramaturgos griegos cuyas obras conservamos. Sus tragedias innovaron en el tratamiento de los mitos principalmente en el final sorpresivo. Sus personajes adquieren trasfondo psicológico y el coro pasó a un papel secundario. Estas innovaciones disminuían el sentido religioso original de la tragedia, por lo que algunas de sus obras son consideradas dramas trágicos y no precisamente tragedias.

Después de la Guerra del Peloponeso entre Atenas y Esparta, las *polis* fueron unificadas por las fuerzas macedonias de Alejandro Magno, quien posteriormente se embarcó en una conquista militar a lo largo del Mediterráneo. Sus campañas extendieron la influencia del mundo griego hasta Asia Menor, lo que dio origen a la *época helenística*.

La renovación del mundo griego por parte de los autores helenísticos influyó en la naciente cultura latina. Señala Bayet que las primeras obras escritas de la cultura latina eran documentales-jurídicas y no literarias. Considera que fue hasta el siglo III a. C que los autores romanos crearon obras poéticas a imitación de los modelos helenísticos, con autores como Plauto y Ennio, recreando géneros como la tragedia, la comedia y la epopeya. Sin embargo, esta renovación cultural también fue posible debido a razones políticas (49-50).

La imitación de lo griego y lo helenístico no fue solo un aspecto propagandístico del estado. También implicaba un diálogo intercultural entre lo latino y lo griego, y permitía la creación de una tradición artística donde se seleccionaban y renovaban temas, lo que derivó en un desarrollo del lenguaje poético en obras de tema ampliamente conocido. Los autores más representativos fueron Virgilio y Ovidio.

**Virgilio.** Publio Virgilio Marón vivió entre el 70 a.C. y el 19 a.C. Se le considera el mayor poeta latino, escribió la *Eneida*, que fue la epopeya oficial romana. En ella narra las aventuras de Eneas, desde la caída de Troya hasta su llegada a la península itálica. Entre las

características de su poesía están la imitación de las obras griegas *Iliada* y *Odisea*, así como el perfeccionamiento del lenguaje poético.

**Ovidio.** Publio Ovidio Nasón vivió entre el 43 d. C. y el 17 d.C. Su vida transcurrió durante el gobierno de Augusto y fue uno de los poetas más leídos por sus contemporáneos. Entre sus obras más importantes están *El arte de amar*, las *Tristes* y las *Metamorfosis*. Esta última se considera una de las cumbres de la poesía latina, por la interacción entre lo mítico y lo poético, así como por el corpus mitológico que contiene a partir de obras anteriores, desde Homero y Hesíodo hasta autores menores y versiones orales.

Encontramos en este breve repaso que durante la Época Antigua hubo una renovación continua de los temas de la muerte, el mito y el territorio. Temas que estaban entrelazados en una identidad, social y literaria, donde se incluían lo urbano y lo rural, lo religioso y lo civil, lo antiguo y lo contemporáneo. Es en esta tradición de renovación, imitación y legitimación que debemos entender la relación que construye García Lorca entre la Andalucía de sus poemas y el mundo grecolatino.

### 1.2. **Desarrollo de la tradición grecolatina en la obra lorquiana**

Acerca de la presencia grecolatina en la obra lorquiana señalamos que hay una evolución gradual que comprende no sólo la manera de presentar los elementos clásicos, sino también la cantidad de referencias que hace, el tema que tratan y el género literario en que se expresa. En palabras de García Posada: “Lorca nos obliga a ampliar el concepto de tradición literaria y creemos que una de las mejores formas de expresar la influencia que ejercen los clásicos grecolatinos es una mezcla de cita y referencia en el propio sentido estético” (45). Para entender la importancia de estos elementos en el *Romancero gitano* es necesario contextualizarlo con respecto a las obras que lo precedieron y sucedieron.

Al respecto de la cronología de las obras, seguimos la propuesta de Allens y Caballero, quienes consideran una doble cronología, entre fechas de composición y fechas de publicación, por lo que se refieren a las primeras como las determinantes para marcar la evolución de estilo del autor (13).

La primera obra de García Lorca fue *Impresiones y paisajes*, prosa poética donde describe diversos pueblos del interior de España, sus costumbres y lugares históricos. Señala García Posada la influencia de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez (12). Encontramos aquí el interés por lo popular y lo tradicional como fuentes de la identidad española. Asimismo, un afán universalista, con temas de lo religioso, lo rural y menciones puntuales al mundo griego. En ellas, se advierte un primer paso hacia la identificación entre lo español y lo grecolatino cuando escribe “Hay que reunir el misticismo de una severa catedral con la maravilla de la Grecia pagana” (Prólogo, *Impresiones y paisajes*).

Su primera obra poética, *Libro de poemas* tiene como núcleo temático a la naturaleza. Como tal menciona a Pan, Venus y Dionisio. Pan como dios de la naturaleza refleja el panteísmo de incluir a todos los seres vivos dentro de la religiosidad. Venus, como diosa del amor, es presentada en relación a la sexualidad y la fertilidad, elementos contrastantes con el tono cristiano del poemario. Dionisio, es mencionado por su relación con el vino y con el macho cabrío. Estas concepciones de naturaleza-amor-vida relacionadas con religión, ya anticipan su inclinación hacia la sacralidad arcaica como tema poético.

Su primera obra teatral, *El maleficio de la mariposa*, es otro ejemplo del panteísmo que ya habíamos visto en *Libro de poemas*. De la obra destacamos la dualidad de lo ideal-lo real; así como el papel del poeta en la sociedad. Aparecen también el tema del deseo insatisfecho como causa de la fatalidad, propias de la tragedia griega, y que adquirirán mayor relevancia en su teatro posterior. Asimismo, la integración de poesías, romances y fragmentos

líricos como anticipación del conflicto en el texto dramático se convertirá en una característica de sus dramas posteriores.

Sus siguientes obras poéticas, *Primeras canciones*, *Suites*, y *Canciones* mantienen la mención de personajes grecolatinos. Aparece también la influencia de la lírica popular andaluza y castellana, como las coplas y los villancicos. El resultado es una mezcla del tono popular con referencias cultas. Estas referencias siguen enfocándose a la aparición de nombres de dioses o personajes grecolatinos. Sin embargo, su función dentro de los poemas ha cambiado: *Primeras canciones*, incluye la presencia de animales míticos, como son el cíclope, Esfinge, Pegaso y unicornio. *Suites* es la primera obra en la cual aparecen nombres de personajes históricos y literarios, como Homero, Pitágoras y Marco Aurelio.

*Poema del cante Jondo*, *Romancero gitano* y *Mariana Pineda* pertenecen al periodo de 1923-1928, durante su estancia en la Residencia de Estudiantes. En esta época, García Lorca recibe la influencia de los otros miembros de la Generación del 27. Además, ocurren dos acontecimientos sociales que marcarían su obra durante estos años: su relación con Salvador Dalí y el tricentenario del natalicio de Góngora. Salvador Dalí y Luis Buñuel presentaron las ideas vanguardistas a García Lorca, quien incluyó algunos de los preceptos surrealistas en sus obras. Las conferencias por el bicentenario de Góngora lo llevaron a escribir *La imagen poética de don Luis de Góngora*, en la cual trata la relación imagen-mito-metáfora que García Lorca aplicaría después en su *Romancero gitano*.

El *Poema del cante jondo* es el primer libro que expresa la *sensación trágica de la vida* que enuncia Camacho Rojo en el prólogo a *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Allí define esa sensación como “el conocimiento de la inminencia de la muerte y la constante presencia de la desgracia” (11). Aspecto que considera propio del pueblo andaluz, y que lo acercan al ideal de tragedia de los griegos. Estos elementos de la pena y la

muerte permiten que lo grecolatino y lo andaluz se mezclen en la música, los símbolos y rituales funerarios.

*Mariana Pineda*, obra histórica, ha sido relacionada por Carmona Vásquez con la *Ifigenia* de Eurípides. No solo por el protagonismo del personaje femenino, sino por la intervención de lo social dentro de lo religioso. Ésta es la primera obra dramática en la que aparece el coro como personaje, que se volverá un elemento constante en la obra lorquiana. En esta obra también encontramos elementos de la tragedia como los mensajeros, los personajes de rango elevado, el paso de la dicha a la desgracia y la catarsis.

La “Oda a Salvador Dalí” anticipa la etapa vanguardista del autor, no solo por las figuras retóricas, sino por el concepto de artista y por las imágenes poéticas que presenta. Sin embargo, García Lorca se mantiene fiel a la tradición clásica y a la métrica tradicional.

Entre 1928 y 1930, García Lorca escribe sus obras surrealistas, *Poeta en Nueva York*, *El público* y *Así que pasen 5 años*. De las tres, sólo *Así que pasen 5 años* se estrena en vida del autor. *Poeta en Nueva York* es editado hasta 1940 y *El público* se lleva a los escenarios en 1977. En estas tres obras la influencia del inconsciente y del deseo de crítica social se acercan a la estética vanguardista. Sin embargo, las metáforas lógicas, el trasfondo mítico y la presencia de lo popular español lo aleja de una verdadera adscripción surrealista.

*Poeta en Nueva York* contiene menciones a dioses como Apolo y Minerva, así como elementos de la elegía y la tragedia, además de comparaciones con el campo andaluz. *Así que pasen 5 años* intercala la vida moderna y la ciudad con el campo, en el cual aparecen seres míticos. En *El Público* las imágenes vanguardistas tienen un trasfondo clásico como es la presencia de los caballos, del amor y las estatuas. Estas tres obras muestran la aparición de elementos de la tragedia, principalmente visibles en *Así que pasen cinco años*, donde vemos

los presagios funestos, la aparición de las Parcas, presentadas como tres jugadores con tijeras, la obsesión por la fertilidad y la sexualidad.

Entre 1931 y 1935 García Lorca desarrolla su teatro con *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*, en las cuales se acentúa la influencia de la tragedia. Las obras contienen elementos como son la presencia de la naturaleza, la comunidad y las reglas de convivencia, el sentido de fatalidad, los presagios y los símbolos fúnebres.

A partir de 1935 Lorca retoma su actividad poética con el *Seis poemas galegos* y *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* en los cuales la presencia clásica es menos directa. A diferencia de las primeras obras, en las cuales puede verse la mención de dioses, historias y símbolos clásicos, en estos últimos poemarios las fuentes clásicas tienen un valor simbólico. Los dioses aparecen por medio de los objetos simbólicos que los representan (el vino y el leopardo para Dionisio; la luna para Artemis, el olivo para Minerva, etc.) Esta situación marca el desarrollo más referencial y menos explícito de los elementos clásicos.

Con la muerte del autor en agosto de 1936, varias de sus obras quedan incompletas, inéditas o son publicadas póstumamente. Entre ellas señalamos el drama *La destrucción de Sodoma*, que manejaba el tema del incesto; el poemario *Diván del Tamarit* que se publica en Buenos Aires en 1939; y la recopilación de *Sonetos del amor oscuro*.

En este resumen cronológico de la obra lorquiana, encontramos, junto al tema grecolatino, el tema arcaico, el tema religioso católico, y el tema del campo español. Todos ellos aparecen relacionados, en mayor o menor medida, al campo andaluz, especialmente en el *Romancero gitano* como vemos a continuación.

### 1.3. Tradición grecolatina en el *Romancero gitano*.

El *Romancero gitano*, obra escrita entre 1923 y 1927, se sitúa a mitad de la producción poética del autor. El poemario contiene dieciocho romances de extensión variable entre cincuenta y cien versos. Los poemas transcurren en el campo andaluz, región que se advertía desde su poemario precedente, *Poema del Cante Jondo*, como núcleo temático de su poética. Al respecto de esta identificación, apuntan Allens y Caballero que en García Lorca la región andaluza es ejemplo de su desarrollo poético y la transformación de una es transformación de otra (46).

La Andalucía de García Lorca recrea su identidad poética a partir de las características históricas, naturales y geográficas de la región. Estas tres características no son excluyentes entre sí, al contrario, se complementan y superponen en la construcción de una región prototípica que abarca elementos de culturas arcaicas, culturas minoritarias, religiones diacrónicas y sincrónicas, paisajes y locaciones, etc. La integración de todos estos crea una Andalucía universalizada por medio del sincretismo.

Andalucía como el primero de los dos términos del sistema sacro del *Romancero gitano*, se complementa con el mundo grecolatino como exponente histórico y cultural de la antigüedad mediterránea. Se crea entonces una lógica poética para expresar la sacralidad común a ambos a partir de procedimientos como son la comparación, la igualación y la identificación.

Al respecto de las bases de esta similitud, en tanto interacción entre culturas, genealogía cultural o intercambio, Allens y Caballero señalan estudiosos que trataran el tema y de los que García Lorca pudo tener noticia. Entre ellos ubican a Arthur Evans y Adolf Schulten. Así como los conocimientos de Manuel de Falla y el interés taurino de Rafael Alberti (32-35). García Lorca, sin embargo, trabaja este tema desde una perspectiva literaria y no

antropológico cultural. En lo que respecta a la dimensión estética de este vínculo greco-andaluz, encontramos la expresión de lo grecolatino a través de la lírica popular, la metáfora y la imagen simbólica.

La tradición poética de Andalucía incluye género como la copla, el villancico y el romancero, los cuales con frecuencia coexisten y comparten elementos o se influyen mutuamente, como ha expuesto Margit Frenk respecto a las similitudes entre romancero y lírica popular (604-620). Al respecto del *Romancero gitano*, Christian de Paepe ha señalado la inserción de elementos de la lírica popular en poemas como “Muerto de Amor” y “Prendimiento de Antoñito el Camborio”. Asimismo, Pedro Piñero propone que algunas imágenes de la lírica han servido de base para metáforas vanguardistas en la obra lorquiana.

Con respecto a la metáfora en el poemario, seguimos la perspectiva de Piñero, sin embargo, consideramos también la de García Posada, que encuentra influencia de la metáfora gongorista y barroca, y la de Juan Vadillo que considera una yuxtaposición de imágenes (72). En el conjunto de estas perspectivas, es que señalamos una dualidad entre la metáfora racional o capaz de visualización, de la metáfora o imagen poética donde no es posible una traducción hacia lo visual.

Este paso de la metáfora a la imagen simbólica, que Martínez Nadal ha llamado la mención oblicua del mito, lo entendemos como la síntesis de una idea poética por medio de una construcción conceptual. Esta construcción implica el alejamiento de referentes concretos o racionales. Se construye a partir de los componentes principales, lo que implica la referencialidad, paso de lo connotativo a lo denotativo, así como la presencia oblicua de un elemento.

En conclusión, en el *Romancero gitano* García Lorca propone una relación entre lo andaluz y lo grecolatino, a partir de la interacción de estas dos tradiciones por sus elementos

representativos. La manera en que García Lorca expresa esta relación es por medio de los temas preponderantes en su poesía; temas que aparecen y se transforman a lo largo de su desarrollo poético.

En los siguientes capítulos, exploramos la relación greco-andaluza como la construcción de una Andalucía poética a partir de los aspectos de la sacralidad, su expresión dentro de la cultura grecolatina y su reinterpretación en el mundo andaluz del autor.

## II. TEMA TRÁGICO Y GÉNERO ROMANCÍSTICO EN EL *ROMANCERO GITANO*

La tragedia es definida por López Férez como un género dramático que desarrolla un argumento mítico o histórico (23). Históricamente, las tragedias eran parte de las festividades a Dionisos. Teóricos como Frazer las han asociado a los rituales de fertilidad y renovación de la naturaleza. Otros, como Pozuelo Yvancos (114) y Rodríguez Adrados (“Introducción” *Tragedias*, 10), prefieren señalar el valor institucional y de legitimación que tuvo para las *polis* griegas. Asimismo, la perspectiva antropológica de Girard entiende la tragedia como la estetización de los ritos sacrificiales, en los que se mantiene la cohesión social a través del asesinato de una víctima expiatoria (14).

La razón de que no haya una definición única de tragedia se debe a que ésta pasó por varias etapas y trató diversos temas. A lo largo del siglo V a.C. su desarrollo estético fue acelerado, debido a los cambios sociales y políticos que la rodearon. En los ochenta años que transcurren entre las primeras y las últimas obras trágicas conservadas, el género experimentó lo que Kitto llama *el paso de la tragedia lírica al drama trágico* (28). En esta evolución se disminuyó la importancia del coro, las historias de dioses dejaron paso a las historias de dinastías reinantes, se incrementó el número de actores, se prestó mayor atención a la psique del personaje y la acción narrativa se complicó.

Su rápido desarrollo dificulta ofrecer una definición exacta de sus alcances y propósitos originales. Hay que añadir la reinterpretación romana, así como las tradiciones medieval, renacentista y decimonónica, que convirtieron la tragedia en un tema de la estética de Occidente. De este modo pasó a la novela, a la ópera y al teatro moderno, muchas veces sin considerar las funciones sacrificiales y rituales que subyacían a la representación

dramática. Al respecto, George Steiner señala que la tragedia real sólo puede existir en sociedades que comprendan su sentido religioso y para quienes la representación trágica ofrezca un sentido de realidad. Señala en el prólogo a *La muerte de la tragedia*:

Lo que identifico como “tragedia” en sentido radical es la representación dramática o, dicho con más precisión, la plasmación dramática de una visión de la realidad en la que se asume que el hombre es un huésped inoportuno en el mundo. Las fuentes de este extrañamiento —el alemán *Unheimlichkeit* expresa el significado textual de “alguien a quien se echa fuera”— pueden ser diversas. (13)

Su perspectiva teórica junto a las anteriores que hemos señalado no nos parece excluyentes. Consideramos que permiten profundizar en los matices religiosos y sociales propios del género trágico. Sobre todo, porque todas estas perspectivas han servido al momento de analizar el tema trágico en García Lorca.

En la obra lorquiana, el tema trágico es fundamentalmente de influencia griega y aparece ligado a la religiosidad, entendida como la presencia de lo divino como parte fundamental de la vida. Situación que detalla Camacho Rojo en su introducción a *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca* donde remarca: “su obra deriva de la manifestación de la lucha del hombre con fuerzas que rigen su vida, que lo dominan y lo trascienden” (17).

Igual que en la tragedia griega, en los dramas lorquianos estas fuerzas pueden ser una divinidad concreta, una ley cósmica o el impulso humano. El sentido trágico en la obra de García Lorca aparece en el hecho de considerar la tensión entre lo humano y lo divino como el conflicto central de su obra. Aunque esta concepción trágica se refleja sobre todo en las obras dramáticas, tales aspectos también aparecen en su obra lírica. Sin embargo, deben

entenderse de manera distinta. En el *Romancero gitano*, el tema trágico se expresa por medio del género romancístico, a través de sus procedimientos narrativos y recursos estilísticos.

El romancístico es un género lírico-narrativo surgido en la Edad Media que continúa existiendo en la actualidad. De corte oral, fue puesto por escrito hasta el siglo XV. Se trata de una forma métrica no estrófica de versos hexadecasílabos monorrimos de rima asonante, aunque la tradición moderna lo suscribe como versos octosílabos de rima asonante en los pares. Los romances presentan una longitud variable generalmente breve, y narran un hecho relevante para una comunidad.

El género romancístico tuvo amplia influencia en la literatura hispana. Existieron las recopilaciones en romanceros y pliegos de cordel. Autores del Siglo de Oro recrearon romances y coplas populares. Se escribieron nuevos romances de temas contemporáneos o míticos y se introdujeron en obras teatrales o narrativas. Esto continuó durante los siglos XVIII, XIX y en las generaciones del 98 y del 27, a la cual perteneció García Lorca.

García Lorca retomó el género romancístico en sus obras líricas y como parte de sus dramas teatrales. Los romances aparecen como elementos fundamentales en sus argumentos dramáticos. Auguran, presagian y en sus versos se mencionan elementos relevantes *a posteriori* para la trama, o reflejan situaciones homólogas al drama. En García Lorca, por lo tanto, el romance aparece ligado al tema trágico como argumento o anticipación.

En el *Romancero gitano* esta relación es más directa; sin embargo, también es más difícil de estudiar, debido a la necesidad de expresar características dramáticas en un género mayormente breve. Al respecto, resaltamos el artículo de Salvatore Poeta. “Aproximación a la teatralidad del *Romancero gitano* de Federico García Lorca”, donde enfatiza la teatralidad subyacente en el género romancístico y cómo ésta es utilizada para subrayar elementos trágicos en el *Romancero gitano* (428).

Otros críticos también han señalado las cercanías conceptuales entre romance y tragedia. Christian de Paepe enfatiza el valor mítico, sagrado y panteísta del poemario (38). Allens y Caballero reiteran el tema no solo trágico, sino sacro y grecolatino que permea la obra, enfocándose en el valor mito-poético, cuando señalan “Sospechamos que Lorca estudiaba, sobre todo en su función de dramaturgo, ese mundo antiguo cuyas religiones fueron precisamente la base de la tragedia, por el entronque que el mundo occidental guarda con el antiguo mundo griego (62).

Como vemos, el tema trágico ha sido señalado con frecuencia en los estudios del *Romancero gitano*. Sin embargo, no hemos encontrado un análisis sobre la posibilidad del género romancístico como medio de expresión trágico. Nuestra propuesta de análisis pone de relieve cómo las características de los romances son el vehículo a partir del cual se expresa la tragedia, tanto en su tema, sus elementos dramáticos y sus elementos estilísticos.

### 2.1. **Tragedia y *Romancero gitano*.**

El primer análisis crítico que se conoce de la tragedia, se debe a Aristóteles, quién en la *Poética* expone sus características, funciones y elementos. La *Poética* es el texto crítico más cercano cronológicamente a las tragedias, pero sus definiciones no deben ser tomadas como axiomáticas. Muchas de las consideraciones de Aristóteles han probado ser inexactas, pues considera como falta de técnica o error de argumento elementos que representan un cambio de paradigma del género.

La obra lorquiana, además, no es únicamente trágica y tampoco esencialmente aristotélica. Los elementos trágicos varían en uso y cantidad en cada una de sus obras. Responden más a las necesidades individuales que a una preceptiva o imitación de alguno de los dramaturgos.

Para esta tesis, consideramos tres las características centrales que García Lorca retoma de la tragedia. El sentido trágico ritual, inherente y precedente a la representación dramática. Los temas trágicos, a partir de los argumentos compuestos y el desarrollo narrativo. Y los aportes que dieron identidad a la representación dramática.

### 2.1.1. Sentido de la tragedia

Entendemos por sentido trágico el valor subyacente a la representación dramática. La tragedia, como evolución de los ritos sacrificiales, se centra en un héroe como víctima para la restauración del orden y la expiación de una comunidad. A partir de una serie de elementos, la representación dramática predispone y construye un ambiente sacro.

Burkert en su libro *Religión griega. Arcaica y clásica*, señala que el rito adquiere su pleno valor en tanto se dirige hacia algo o alguien sobrehumano, *sagrado*, que conjunta elementos amenazadores y atractivos (48). Considera que el hombre primitivo accedía a lo sagrado a través de la repetición y la imitación del rito. A partir del cual se crea la tragedia como literaturización en la forma de concebir a los dioses y sus relaciones con los hombres.

En este aspecto, la tragedia ha sido relacionada con los ritos agrícolas y con la renovación periódica del mundo natural. Robert Graves encuentra en ellas una continuación de los ritos de fertilidad, donde había víctimas sacrificadas en pro de la materia vital que perpetúe el mundo (2). De modo complementario, René Girard considera los ritos expresiones variadas de la violencia, estilizada en la sacralidad. En su obra, *La violencia y lo sagrado*, Girard habla de tres elementos representativos del rito: la *violencia*, la *comunidad* y la *víctima* (9).

En cuanto a la violencia, Girard considera que, en una comunidad, eventualmente la violencia escala paulatinamente hasta poner en peligro la cohesión del grupo, por lo que la

única solución resulta ser la expiación liberadora por medio del sacrificio de una víctima. Situación que Aristóteles describiría como *catarsis*, o la liberación a través de la piedad y el temor (*Poética*, 1453a).

La violencia como la tensión latente entre individuos, debía agruparse bajo un solo acto violento. Esta situación es llamada por Girard “engaño de la violencia”, donde la totalidad puede ser representada por una víctima individual, incluso sustituida por una víctima falsa, no humana, que comparta las cualidades de la original (23-25). Esta situación es el origen de los sacrificios de animales como sustituto de los sacrificios humanos, los cuales posteriormente serían sustituidos por representaciones simbólicas.

Al respecto de la víctima, Burkert señala que en la religión griega arcaica el animal era elegido a partir de poseer una serie de características: no tener manchas ni defectos congénitos, ser dócil y ser joven. La presencia de estas cualidades lo señalaba como destinado al sacrificio y simbolizaba que se ofrecía voluntariamente (86). En el mundo mediterráneo los animales más comunes eran los bóvidos y los óvidos. Aparecen en las obras trágicas como comparaciones con el héroe, sobre todo en los momentos de agonía, como podemos apreciar en la descripción de Áyax:

TECMESA. - Él se lamentaba por lo bajo, evitando toda estridencia de lamentos extremados, bramando como lo hace un toro. Y ahora, encontrándose en un infortunio tal, sin comer, sin beber, caído en medio de las reses muertas por el hierro de su puñal, está inmóvil (317-325).

La identificación del hombre y el toro en el mundo lorquiano se hace extensiva a la tradición hispana de las corridas de toros. Al respecto del valor sacro de sus orígenes rituales, señala Gómez Gutiérrez que los deportes con toros eran comunes tanto a la región hispánica como a la cretense, muchas veces conservando el sentido ritual de su origen arcaico (26). De

este modo, García Lorca resignifica una costumbre española uniéndola tanto con lo ritual arcaico como con las tradiciones hispanas. Por lo cual, en los poemas de “Prendimiento de Antoñito el Camborio” y “Muerte de Antoñito el Camborio”, el animal, sustituto del hombre, es resustituido por el varón, y el sacrificio expresado mediante la fiesta taurina.

Antonio Torres Heredia,	(1-4; 16-20)
hijo y nieto de Camborios,	
con una vara de mimbre	Cuando las estrellas clavan
va a Sevilla a ver los toros [...]	rejones al agua gris,
El día se va despacio,	cuando los erales sueñan
la tarde colgada a un hombro,	verónicas de alhelí,
dando una larga torera	voces de muerte sonaron
sobre el mar y los arroyos.	cerca del Guadalquivir (13-18)

La relación del toro con el sacrificio ritual aparece en otras menciones indirectas, donde el animal aparece en relación a un aspecto específico del sacrificio, ya sea símbolo de la lucha en “Reyerta” o la alusión a la tortura del toro de bronce en el proceso de beatificación del “Martirio de Santa Olalla”:

El toro de la Reyerta	Brama el toro de los yunques
se sube por las paredes (11-12)	y Mérida se corona (19-20)

Al respecto de la violencia, considera Girard que, al interior de una comunidad, sólo se resuelve a partir de la muerte y derramamiento de sangre. La sangre derramada, cuando es de una víctima inocente, se convierte en algo sagrado, que purifica y equilibra a la comunidad, liberándola (14). La violencia, pues, posee una dualidad que se expresa en la sangre como elemento de vida y muerte.

En las teorías de la tragedia con relación al mundo agrícola, la sangre se toma como vehículo de vida, en tanto es bebida por la tierra y fertiliza para el crecimiento de la nueva vida. Álvarez de Miranda señala que en las religiones arcaicas mediterráneas se tenía a la Luna como divinidad de lo cíclico, que incluía la vida-muerte, el día-noche y las estaciones agrícolas. Señala también que los sacrificios de sangre ofrecidos a la luna tenían como función garantizar la continuidad cíclica y nutrir a la tierra.

De modo similar, la perspectiva trágica en García Lorca estaba ligada a la tierra, no solo como reminiscencia de las religiones arcaicas, sino por la vida rural de Andalucía. Señalan Allens y Caballero en su Introducción del *Romancero gitano*: “no trata Lorca de relacionarse con un aspecto mítico ajeno, lo que hace es poetizar el mundo que él sabe que existió en Andalucía” (89).

Ambas perspectivas, violencia y fertilidad, aparecen en el *Romancero gitano*, por ejemplo, en “Muerte de Antoñito el Camborio” donde se presenta el motivo del toro joven (el eral), la muerte violenta y vengativa por parte de los primos, y la asimilación entre hombre y naturaleza. Asimismo, aparece la necesidad del sacrificio por las voces antiguas que exigen la muerte del gitano marcándolo para el sacrificio:

**Voces de muerte** sonaron  
Cerca del Guadalquivir  
**voces antiguas que cercan**  
voz de clavel varonil [...]  
Bañó con **sangre enemiga**  
su corbata carmesí  
pero **eran cuatro puñales**  
**y tuvo que sucumbir**  
Cuando las estrellas clavan  
**rejones** al agua gris

cuando los **erales** sueñan  
verónicas de alhelí [...]  
**Mis cuatro primos Heredias**  
Hijos de Benamejí  
**Lo que en otros no envidiaban**  
**Ya lo envidiaban en mí [...]**  
**Ya mi talle se ha quebrado,**  
**como caña de maíz [...]**  
**Voces de muerte cesaron**  
(1-4;9-16;25-29;39-40;51)

En el mundo griego, los rituales se asociaron a las fiestas dionisiacas y a las tragedias como parte de ellos. Dionisos, como dios lunar, que nació dos veces, bajó al inframundo, dios del vino y de la locura, divinidad de la fertilidad y el desenfreno, conjuntaba en sí los diversos sentidos del sacrificio arcaico. La interacción entre lo religioso, lo social y lo agrícola derivó en los ritos que dotaron de identidad a un grupo pues, como actos comunales, requerían la participación de todos para configurar la idea de una liberación conjunta al aliviar y solucionar las tensiones internas. Sobre esto, Claudia Ramos señala que la tragedia curaba a la comunidad de una *polis*, específicamente la ateniense, en una doble metáfora de la salud anímica de la comunidad y el cuerpo de Dionisos como manifestación de lo trágico. (*¿Qué tiene la tragedia que ver con Dionisio? 55*).

Como ejemplo de la complejidad temática de la tragedia, que conjuntaba los elementos de violencia, agricultura, comunidad y salud, citamos la síntesis que hace García Gual en su explicación a *Edipo Rey*:

El detective descubre al final al asesino, es el mismo. El rey sabio se rebela como un ignorante, no sabía ni quien era ni de quien era hijo. El que se presentó como justo vengador del asesinato debe ejecutar venganza al descubrirse único culpable del crimen. El héroe que salvó a la ciudad eliminando al monstruo feroz que los devoraba va por segunda vez a salvarla, con la muerte o el exilio, ahora de la tempestad: se mueren los frutos, se mueren los rebaños, se mueren en los partos los hijos y las mujeres. La peste odiosísima va dejando vacía la ciudad (*Enigmático Edipo*, 9-10).

Este resumen de la obra presenta a la víctima destinada al sacrificio, que se ofrece como culpable para expiar los males de la ciudad, el sacrificio que permitirá la fertilidad agrícola y ganadera, y la salud física y anímica de la ciudad. Encontramos así, la interacción entre los temas de la violencia, de la fertilidad y de la enfermedad como desordenes que afectan la *polis*.

Puesto que las tragedias era parte de las festividades rituales, los ciudadanos debían asistir obligatoriamente a las representaciones y participar como espectadores. El coro fungía como una comunidad simbólica, contraria al individuo trágico. Los gitanos, y por extensión los andaluces, son la comunidad que configura García Lorca en esta obra, a la cual enlaza con el mundo trágico grecolatino.

Las similitudes inherentes a estas dos comunidades (rasgos mediterráneos, relación con la naturaleza, valores grupales) permiten una equivalencia a través del intercambio de cualidades, como vemos en “Reyerta” donde los mozos muertos son asociados a la antigüedad romana y el rostro en “Muerte de Antoñito el Camborio” que lo compara a la efigie de un emperador:

Señores guardias civiles,  
aquí pasó lo de siempre:  
**han muerto cuatro romanos**  
**y cinco cartagineses (27-30)**

Tres golpes de sangre tuvo  
**Y se murió de perfil**  
**Viva moneda** que nunca  
se volverá a repetir (37-40)

En conclusión, el sentido ritual estaba ligado con la conformación de una comunidad y de sus elementos básicos para la continuidad: una religiosidad común, la tolerancia entre sus miembros y la subsistencia agrícola. El mundo grecolatino derivó estos elementos en las fiestas dionisiacas, donde la tragedia se conformó como una evolución del ritual, en tanto sustituía la muerte de la víctima por una representación dramática. García Lorca retomó no las raíces arcaicas de la tragedia para presentar al mundo gitano-andaluz como una comunidad donde los valores rituales se mantienen.

### 2.1.2. Temas de la tragedia

La tragedia, como derivación artística de lo ritual, debía explicar el sacrificio que se realizaba y las razones de este. Requería así de una trama o argumento que llevara los acontecimientos hasta su desenlace último, la muerte. La construcción de este argumento tenía como propósito que, en el momento de mayor tensión dramática, los espectadores y participantes sufrieran, expiarán y se purificaran. Se buscaba que, a través del argumento y no de la representación dramática, los espectadores alcanzaran la *catarsis*.

Aristóteles refiere esta necesidad de purificación por medio del encadenamiento de situaciones (*Poética*, 1453b); en su *Poética*, el *pathos*, o sufrimiento, nace de la piedad y el temor, como sentimientos resultantes de la caída de un personaje a lo largo de la obra. Para Aristóteles, la caída debe ser inevitable, la situación debía llegar al límite, negando todas las demás salidas; y su conclusión debe ser justa, consecuente con las leyes divinas y humanas.

Encontramos en esta conformación argumental la violencia como resultado del conflicto. La víctima de los rituales sacrificiales moría ahora como resultado de sus acciones. En el desarrollo del argumento, el héroe trágico llegaba por sí mismo a la conclusión violenta y aparece su muerte como su “destino”. Consideramos entonces, la tragedia como el argumento de la inexorabilidad del destino.

Debemos entender *destino* como una categoría amplia que contiene varios matices dependiendo del autor, época y argumento específicos en la tragedia. En extenso, el destino es todo aquello supra humano que domina y determina al mundo. Es a la vez una categoría sagrada que incluye el culto a los dioses, el pensamiento mágico, la omnipotencia sobre los seres, los actos de los personajes o las obligaciones contraídas.

En general, se puede presentar como una fuerza no personificada que ejerce una acción sobre el cosmos y ante la cual otras fuerzas se oponen sin éxito; como un dios o una

serie de dioses que representan matices de la divinidad; o como una resolución cíclica de un conflicto eterno en un linaje o comunidad. Ejemplos de esto son, respectivamente, el oráculo de Prometeo sobre la caída de Zeus a manos de su propio hijo; la locura que produce Atenea para afrentar a Áyax, y el destino sangriento de la estirpe de los Atridas. Casos que ejemplificamos por la similitud que guardan con la percepción lorquiana, en tanto el orden cíclico, la fatalidad y el linaje.

PROMETEO. - jóvenes sois que acabáis de estrenar el poder y os creéis inmunes a todo dolor. ¿No he visto yo a dos tiranos caer? Y a un tercero veré, el que ahora es el amo, de la manera más ignominiosa. (Esquilo, *Prometeo encadenado* 955-960).

ATENEA. - Lo aparté yo, infundiendo en su mirada insostenibles figuraciones de un funesto gozo y lo desvié hacia los rebaño y ganados mezclados, se figuraba que atrapaba y mataba con su propia mano a los dos hijos de Atreo, Y yo, a este individuo excitado por su exaltada locura, lo azuzaba (Sófocles, *Áyax* 35-40).

ANTISTROFA: Unos contra otros los Atridas son los que encienden estas sangrientas discordias, destino de la estirpe de Cadmo (Esquilo, *Coéforas* 435).

En el *Romancero gitano* el destino se presenta como ley intrínseca del mundo. Lo humano, lo natural y lo mágico se rigen bajo sus leyes y a la vez los elementos cósmicos, terrestres y subterráneos repiten y exponen su inexorabilidad. Lo que ha sido destinado, es decir, lo que es acorde con la armonía natural, (el *kosmos* griego) se presenta en la tragedia y en la obra lorquiana la conclusión única y consecuente de un conflicto. En poemas como “Reyerta” aparece en la convicción del juez de que la pelea ha sido *lo de siempre*; en el “Romance sonámbulo” se presenta como la separación natural e inherente entre los dos mundos de la gitana y del contrabandista. En el primer ejemplo, la declaración explícita de

la muerte como consecuente al devenir cíclico de la violencia. En el segundo aparece la separación que se reflejará a su vez en la imposibilidad de unión entre los amantes:

Señores guardias civiles,  
**aquí pasó lo de siempre,**  
han muerto cuatro romanos  
y cinco cartagineses (27-29)

Verde que te quiero verde,  
verde viento verdes ramas,  
**el barco sobre la mar**  
**y el caballo en la montaña** (1-4)

El conflicto generado al oponerse al destino es el argumento de la tragedia. Este conflicto suele resumirse como la lucha entre lo humano y lo divino, el héroe y el *kosmos*. Tensión entre contrarios que posee múltiples expresiones en las obras trágicas: la elección y el destino, el individuo y la comunidad, el estado y la religión. En cualquiera de los casos nos encontramos en un conflicto que escala rápidamente y cuya única solución para resolverla es la muerte. Esta solución, que no puede ser resuelta ni evitada, es el tema del género trágico.

En el *Romancero gitano* el conflicto se presenta a un doble nivel, argumental y estilístico. Argumental, en tanto narración de los hechos, que puede intuirse en las acciones fragmentarias que indican la disputa. Estilístico, en tanto la presencia del conflicto reflejada en los elementos contrastantes. Ejemplo de esto es la oposición entre vida-muerte del “Romance sonámbulo”. En el poema, tenemos el argumento de la separación, búsqueda y muerte de los amantes. Situación que se remarca a nivel estilístico entre el mar y la tierra, como caballo y barco, sangre y flores e incluso, a las oposiciones cromáticas que resalta en diversos momentos:

El barco sobre la mar  
el caballo en la montaña [...]  
Las cosas la están mirando  
y ella no puede mirarlas [...]  
Verde carne, pelo verde,

con ojos de fría plata [...]  
Trescientas rosas morenas  
lleva tu pechera blanca [...]  
Dejando un rastro de sangre.  
Dejando un rastro de lágrimas[...]

Cara fresca, negro pelo  
en esta verde baranda.

(3-4;11-12;71-72)

Si bien hemos marcado la oposición externa entre dos aspectos del mundo, esta puede aparecer también de forma interna. El protagonista contiene dentro de sí los elementos en pugna. Estos se hacen presentes como una negación, contradicción o incluso una antítesis. Así en “Romance del Emplazado” el Amargo es incapaz de dormir ante el sueño eterno de la muerte, y en “Romance de la Pena negra” Soledad expresa la contradicción del negro y el rojo como sus dos estados de ánimo, pasión y pena, al mismo tiempo:

Ojos chicos de mi cuerpo  
y grandes de mi caballo  
no se cierran por la noche  
ni miran al otro lado (2-5)

Qué pena, me estoy poniendo  
de azabache carne y ropa,  
Ay mis camisas de hilo,  
ay mis muslos de amapola (31-34)

Al expresar el mundo interno del personaje, el conflicto también pone de relieve las cualidades y el carácter del héroe, características que confirman su destino sacrificial. Al respecto las cuales Aristóteles señala al héroe trágico como superior al común de la gente, definido por su belleza, honra y linaje (*Poética* 1454a-1454b). Los personajes del *Romancero gitano*, expresan estas cualidades favorables en relación al mundo andaluz, como son los calificativos cromáticos y el orgullo de linaje en “La casada infiel” y “Muerte de Antoñito el Camborio”:

Me porté como quien soy,  
como un gitano legitimo (58-59)

Camborio de dura crin,  
moreno de verde luna (20-21)

En conclusión, el tema trágico que contempla destino, conflicto y héroe, interrelaciona los tres aspectos como partes del rito sacrificial. En el *Romancero gitano*, esto

señala el valor trágico de las situaciones narradas y permite reflejar un argumento trágico, total o parcialmente.

### 2.1.3. Elementos identitarios de la tragedia

La tragedia implicó una nueva forma de presentar lo sagrado con la introducción del argumento, esto es, el desarrollo narrativo que complejizaba y problematizaba el rito. El interés religioso disminuyó en favor de lo literario y como tal, a lo largo del siglo V a.C., se originaron variaciones estéticas, las cuales se convirtieron en características del género.

Al respecto, retomamos la definición de Aristóteles, para quien la tragedia, como género literario, ya implica la “imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante temor y compasión lleva a cabo la purgación de tales afecciones” (*Poética* 1449b).

En la tragedia el argumento debía dejar claro que la muerte como solución final era al mismo tiempo inevitable y dolorosa, conservando el valor sagrado. Esta idea de muerte estaba presente desde el principio en la obra trágica, ya fuera por un conocimiento previo del espectador o como un desarrollo paralelo al avance del argumento.

La tragedia creaba esta sensación por medio de la anticipación, entendida como el conocimiento generado a lo largo de la trama y que predice o alude al desenlace. Podía generarse de forma argumental u objetual. Entendemos *anticipación argumental* cuando aparece en un elemento cuyo valor se hace evidente a lo largo de la trama. Y *anticipación objetual* cuando el valor simbólico o semántico de un elemento sea el que proporcione la sensación de inminencia. En ambos casos, nos encontramos con una disociación entre el sentido inmediato y el profundo de un elemento.

En lo argumental, la anticipación es una expresión del destino, especialmente en el caso de la ironía trágica. La ironía trágica o sofoclea refiere el conflicto entre realidad y apariencia. Como estrategia textual, consiste en el uso de elementos que poseen un sentido o una consecuencia más amplia de lo que es inmediatamente visible. Este recurso es posible únicamente cuando los espectadores saben más que los personajes y pueden entender el significado de lo que se dice o hace (Beristáin, 281).

La anticipación argumental permite intuir el desenlace a partir de expresiones, acciones o situaciones que funcionen en lo inmediato y lo complejo. En el *Romancero gitano* se presenta como un sentido doble de lo narrado, expresado por el narrador o algún otro personaje. Como ocurre en “Romance sonámbulo” donde los ojos de la gitana aluden a su muerte, del mismo modo las palabras del padre son misteriosas para el contrabandista hasta el momento en que se le hace explícita la situación:

Verde carne, pelo verde  
**con ojos de fría plata** [...] **Las cosas la están mirando**  
**y ella no puede mirarlas.** [...] **¡Compadre! ¿Dónde está, dime?**  
**¿Dónde está tu niña amarga?**  
**¡Cuántas veces te esperó!**  
**¡Cuántas veces te esperara,**

cara fresca, negro pelo,  
en esta verde baranda!  
**Sobre el rostro del aljibe**  
**se mecía la gitana.**  
Verde carne, pelo verde,  
con ojos de fría plata. (7-8;  
11-12; 67-76)

En la anticipación objetual nos referimos a elementos entre los cuales prevalece el sentido simbólico y que sirven como señales funestas. En la tragedia griega, los presagios se relacionaban con los símbolos y referentes religiosos, como es la visión del águila destrozada por un gavilán que presagia la derrota de los persas ante los griegos en *Los persas* (208-210). En el *Romancero gitano* los elementos de anticipación siguen la tradición gitana, ya sea por

medio de las artes adivinatorias de los naipes o por las supersticiones mortuoria como metales que aparecen en el “Romance del Emplazado”. En ambos casos, estos objetos señalan la muerte, ya sea por el acto de leer las cartas o por el simbolismo del metal:

mis ojos miran un norte  
de **metales y peñascos**

donde mi cuerpo sin venas  
consulta **naipes helados** (10-14)

Como parte del argumento, la tragedia introdujo el enfrentamiento del héroe trágico y la comunidad, representada por el coro. Héroe y coro fueron alternativamente el centro del drama trágico. En la temprana tragedia de Esquilo, el coro, lo comunal, poseía mayor importancia que el individuo. Rosa María Lida en su introducción a *Antígona* indica que para Esquilo el destino de un individuo era un eslabón o ejemplo de la historia de una dinastía reinante, mientras para Sófocles, el drama humano era parte central de la tragedia, sin dejar de lado el papel del coro, y en las tragedias de Eurípides, el último de los trágicos, el coro aparecía como personaje incidental y su participación en el drama era mínima (3).

El coro es un elemento distintivo en la tragedia griega, pues actúa como remanente de la comunidad y su papel ritual. En la obra lorquiana, es la aportación más visible de la tragedia griega, pues cumple las mismas características que en ella. El coro es la voz de la comunidad, de la tradición o del linaje, expresa la tradición arcaica y milenaria (destino) al que se opone el héroe con el que dialoga o al que censura.

La participación del coro es variada en los diferentes poemas. Puede aparecer compartiendo el protagonismo en algunos romances y como elemento incidental en otros. No siempre aparece como grupo numeroso de suplicantes, sino como conjunto mínimo de personas o como una voz indefinida. Ejemplos de esto son las mujeres luctuosas de “Muerto

de Amor”, o la voz que critica a Antoñito por no portarse acorde a su posición y linaje en “Prendimiento de Antoñito el Camborio”:

Viejas mujeres del río	Si te llamaras Camborio,
lloraban al pie del monte,	hubieras hecho una fuente
un minuto intransitable	de sangre con cinco chorros.
de cabelleras y nombres.	Ni tú eres hijo de nadie,
Tristes mujeres del valle (31-35)	ni legítimo Camborio. (29-34)

Como elementos identitarios de la tragedia, coro y anticipación mantienen la relación con el sentido ritual. Remiten a situaciones donde advertimos la idea de la multitud participativa en el coro, o el enfoque hacia la muerte en las expresiones de anticipación. En general, podemos concluir que la tragedia griega expresa los elementos rituales de sacrificio que le dieron origen, revalorizados en su presentación estética y literaria, así como los elementos identitarios de coro e ironía en tanto elementos del ritual arcaico.

García Lorca en el *Romancero gitano* hace uso del tema trágico, no solo como argumento, sino retomando la religiosidad inherente a la tragedia griega. A continuación, analizamos como el tema trágico se relaciona con los elementos característicos del género romancístico para expresar y matizar esta ritualidad.

## 2.2. El romancero tradicional y el *Romancero gitano*.

Retomamos la definición de romance de Mercedes Díaz Roig en *El Romancero viejo*, para quien el romancero es un género lírico narrativo, de origen épico, con más inclinación al drama que a la comedia, que se origina en la Edad Media, se extiende de forma oral y se pone por escrito a partir del siglo XV (xii).

El romancero ha pervivido a lo largo de la literatura española gracias a la innovación, la variación y su carácter marcadamente tradicional. El romancero como género lírico-

narrativo y oral, se conformó a partir de recursos mnemotécnicos y retóricos que terminaron por ser características identitarias. De estas señalamos tres como presentes en la obra lorquiana: el tema, argumento semejante a la épica por tratar sobre héroes de la historia castellana; los procedimientos dramáticos, cuya función era ayudar al oyente a visualizar lo narrado; y los procedimientos estilísticos, figuras retóricas usadas deliberadamente para darle expresividad.

La repetición de palabras para crear un motivo, las alternancias verbales y la dramatización por medio del diálogo son recursos del romancero que lo acercan a la tragedia griega. García Lorca los conoció e hizo uso de ellos para una construcción trágica de sus poemas. Esta relación entre lo trágico y lo romancístico no es nueva en los estudios lorquianos, Salvatore Poeta señala una presencia generalizada en el *Romancero gitano* que lo acerca a la dramatización trágica. Escribe, refiriéndose a sus elementos no performativos: “la «unidad mítica» del *Romancero*, para Correa, desde el punto de vista de la cosmovisión poética lorquiana, asume propiedades meta teatrales al presentar el poeta granadino la naturaleza como espacio dramático en que el hombre cumple con su destino trágico” (429).

El mismo autor advierte que no profundiza sobre la relación entre el romancero y tragedia y señala las posibles vías de investigación futuras. Tomando como base sus ideas, en este apartado proponemos ciertos elementos identitarios del romance (tema, construcción dramática y recursos estilísticos) presentes en el *Romancero gitano*.

### 2.2.1. Temas del romancero

El corpus romancístico suele dividirse en romancero viejo (antes del siglo XVI) y romancero nuevo (del siglo XVII hasta nuestros días). Se clasifica a partir de las historias que puede contar en: temas bíblicos, de historia clásica y pastoriles. Es en su mayoría épico, relativo a

las hazañas caballerescas, guerreras o históricas. En su origen, era un género noticioso y las hazañas que contaba de los héroes locales fueron parte de la conformación de la identidad de una comunidad. Es por tanto comprensible que compartan características con el héroe de la épica clásica. María Rosa Lida en *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, señala que hay una línea directa de tradición que une la honra-fama de la tradición castellana como heredada de la tradición grecorromana (26). Los héroes medievales en general comparten con sus contrapartes griegas las cualidades aristotélicas de belleza, notabilidad y habilidad guerrera.

En la épica y la tragedia griegas, la habilidad guerrera y el linaje eran las características más relevantes del héroe. Ancestros divinos o heroicos, así como hazañas sobrehumanas, aparecen en el romancero como elementos míticos o maravillosos. La belleza del joven, se presenta también en relación con el talento o con los símbolos que lo acompañan. Así, en el romance de Abenamar, las señales divinas indican de su singularidad:

El día que tú naciste	la luna estaba crecida
grandes señales había	moro que en tal signo nace
Estaba la mar en calma	no debe decir mentiras (3-8)

En el *Romancero gitano*, al linaje y la habilidad guerrera se integra la belleza, de modo que ambas se presentan conjuntamente en la descripción de los personajes. A diferencia de la épica y el romancero, aquí la superioridad física y social del héroe aparece en relación con la tierra y el campo. El mundo natural es la base de todas las descripciones positivas que se mencionan. Así, la belleza de Antoñito se expresa con metáforas vegetales y animales en “Muerte de Antoñito el Camborio”:

Antonio Torres Heredia	Moreno de verde luna
<b>Camborio de dura crin</b>	<b>Voz de clavel varonil</b> (19-24)

Tanto el héroe trágico como el héroe lorquiano están en estrecha relación con la muerte, ya sea en batallas, cacerías o combates. En muchos casos, las descripciones del enfrentamiento se vuelven el centro de la historia. Señalamos la similitud entre el tradicional “Romance de Sayavedra” con el de “Muerte de Antoñito el Camborio”, donde ambos detallan la batalla y cuyas acciones los singularizan, en relación con las guerras de reconquista en el primer caso, y en comparación con la bravura animal con que se defiende en el segundo:

Sayavedra es, señor,  
 Sayavedra el de Sevilla  
 el que mataba tus moros  
 y tu gente destruía,  
 el que hacía cabalgadas  
 y se encerraba en su manida.  
 Echó mano a su espada,  
 de todos se defendía;  
 más como era uno solo,  
 allí hizo fin su vida. (26-33)

Les clavó sobre las botas  
 mordiscos de jabalí,  
 en la lucha daba saltos  
 jabonados de delfín,  
 bañó con sangre enemiga  
 su corbata carmesí,  
 pero eran cuatro puñales  
 y tuvo que sucumbir  
 (6-13)

En el *Romancero gitano* los elementos y cualidades que singularizan al héroe poseen un sentido simbólico fúnebre. Especialmente aquellos que elevan al héroe por encima del común son magnificadas tras la muerte. El héroe trágico, al ser sacrificado y adquirir valor sacro, aumenta su belleza o nobleza. Sobre todo, en relación con el mundo natural. Así, en “Reyerta” y “Romance del Emplazado” la muerte del varón implica la fertilidad de la naturaleza, con la presencia de flores y yerbas:

Juan Antonio el de Montilla  
 rueda muerto la pendiente.  
 Su cuerpo lleno de lirios  
 y una granada en las sienas (17-19)

Pinta una cruz en la puerta  
 y pon tu nombre debajo,  
 porque cicutas y ortigas  
 nacerán en tu costado (26-29)

### 2.2.2. Teatralidad en el romancero

En el romancero existen elementos dramáticos que aportan dinamismo. Anaya Fernández (51) indica que este dramatismo en el romancero puede estudiarse tanto en su composición externa (aparición de títeres, representación, música) como en su composición interna, a través de los elementos formales del género como diálogos, vocativos, etc. (51). Nos enfocamos en los elementos dramáticos internos, específicamente tres de ellos, que aparecen tanto en el romancero tradicional como en los romances lorquianos: diálogo, descripción y alternancia verbal.

El diálogo sirve para intercambiar información. En el romancero el cambio de discursos se consigna como dialogismo, en el cual se incluyen el monólogo, la interpelación a oyentes imaginarios y el narrador testigo. Estas mismas cualidades aparecen en la tragedia griega, es decir, el diálogo como intercambio de pareceres, o *ágon*, era el momento cumbre de la disputa violenta, donde se debatían y ponían en juego las dos posiciones contrarias.

Asimismo, en la tragedia griega el diálogo aportaba información que alteraba el rumbo de la obra a través de mensajeros o personajes secundarios que advertían sobre las consecuencias de una decisión. Ejemplos de esto son el mensajero en *Edipo Rey* y la advertencia de Hemón a Creonte acerca del castigo a Antígona:

CREONTE:- ¿Es que faltó por guardar alta consideración a esta mi autoridad?

HEMÓN:- Es que no guardas consideración alguna cuando pisoteas los honores debidos a los dioses. (*Antígona* 750-753)

En el *Romancero gitano*, el diálogo mantiene esta doble posibilidad de expresar información o resaltar una oposición. En el primer caso, la información que se aporta puede ser malentendida o no explícita y confundir al personaje. El diálogo de este modo se asocia

a la ironía trágica, en tanto una advertencia aparente adquiere su significado total *a posteriori*, como ya vimos en el “Romance sonámbulo” donde el diálogo entre el padre y el contrabandista, oculta al tiempo que revela la muerte de la gitana:

Si yo pudiera mocito	ni mi casa es ya mi casa.
este trato se cerraba	Dejadme subir al menos
pero yo ya no soy yo	Hasta las altas barandas (29-32)

En el segundo caso el diálogo expresa el conflicto o la oposición entre dos personajes. Conflicto, en tanto ambos defienden posturas distintas. Oposición, en tanto cada uno presenta un aspecto de la realidad contrario al otro, sin que por eso haya enfrentamiento entre ellos. Ejemplo del primer caso es la disputa entre Tamar y su hermano con respecto a los avances sexuales en “Tamar y Amnón”. Ejemplo del segundo caso, es la diferencia entre los chopos y el ruiseñor en “Burla de don Pedro a caballo”:

Thamar, bórrame los ojos	avispas y vientecillos
con tu fija madrugada.	en doble enjambre de flautas
Mis hilos de sangre tejen	(57-64)
volantes sobre tu falda.	
Déjame tranquila, hermano.	Los chopos dicen: No.
Son tus besos en mi espalda	Y el ruiseñor: Veremos (36-37)

El segundo procedimiento de dramatización en el romancero es la descripción. La descripción proporciona información detallada de las características de una persona, objeto o lugar. En el romancero tradicional la descripción se da sobre todo en elementos de riqueza extrema y lujo. Existen, por lo tanto, romances con grandes secciones descriptivas, que son retomadas también en el *Romancero gitano*, como apreciamos en el “Romance del Conde Claros” que contrastamos con “Muerte de Antoñito el Camborio”:

diérale calzas de grana,  
borceguís de cordobán  
diérale jubón de seda  
aforrado en zarzahán;  
diérale un manto rico  
que no se puede apreciar (19-24)

Lo que en otros no envidiaban  
ya lo envidiaban en mi:  
zapatos color corinto,  
medallones de marfil  
y este cutis amasado  
con aceituna y jazmín (27-32)

Aurelio González en “Fórmulas en el romancero” considera la descripción como un elemento secundario en el romance que, sin embargo, aporta expresividad, tensión dramática y minuciosidad a algún elemento resaltable. Señala que en el romancero las dos posibilidades más frecuentes son la descripción de objetos o personas (que se crea por la enumeración de sustantivos y adjetivos) y la descripción pormenorizada de acciones (a través de la enumeración y acumulación de verbos). Sin embargo, también advierte que la descripción de acciones se encuentra intercalada con la descripción de objetos:

El mecanismo de la descripción es el mismo que se emplea cuando la noticia no es un acontecimiento sino una desgracia. En este tipo de romance las opciones son o acudir a la actualización dramática o apelar a la minuciosidad, en este último caso la descripción se funde entonces con la narración, en el cual cada acción se matiza con la descripción. (137)

De modo similar, Aristóteles señala en la *Poética* la figura de la *anagnórisis* o reconocimiento. La divide en cinco posibilidades, la que nos interesa es la anagnórisis por señas o actos que caracterizan a un personaje y permiten adivinar su identidad. Ejemplo de esto es el rizo rubio que Orestes deposita sobre la tumba de su padre y que, a ser encontrado por Electra, le permite reconocerlo como su hermano a partir de lo objetual, el cabello rubio, y la acción, honrar al rey muerto (*Coéforas* 170-180).

Por su parte, en el *Romancero gitano* García Lorca se vale de la singularización de objetos, para señalar la carga simbólica que puedan tener como elemento importante del poema. La descripción puede dar indicios de que algo sucederá, de que algo ha sucedido o puede incluso sustituir por completo la narración de lo sucedido. Así, la descripción del funeral en “Muerto de Amor” sustituye la narración del poema, por medio de elementos asociados como son las plañideras, los espejos rotos y las coronas de flores:

Siete **gritos**, siete sangres,  
siete adormideras dobles,  
**quebraron opacas lunas**  
en los oscuros salones.

Lleno de **manos cortadas**  
**y coronitas de flores**,  
el mar de los juramentos  
resonaba, no sé dónde (43-49).

Cuando la descripción se refiere a acciones, nos encontramos con una figura específica, la hipotiposis, o descripción plástica por medio de rasgos sensoriales para crear imágenes vívidas. Esto nos lleva a la tercera característica de la dramatización en el romancero, la alternancia verbal. Esta aparece en el género dramático para señalar dentro del texto las acciones de un personaje que no pueden mostrarse en escena. En el caso del romancero, aparece en la enumeración de verbos, permitiendo que las acciones se desarrollen rápidamente en la mente del receptor.

En la tragedia griega la acción violenta no se presentaba en escena, sino que ocurría fuera de la vista del público y era descrita posteriormente por algún personaje. Ejemplo de esto es la descripción del cadáver de Yocasta en *Edipo Rey* “En efecto, allí vimos a su esposa ahorcada, pendiente de cuerdas oscilantes; éste, desgraciado, como la ve, bramando pasmosamente, suelta la cuerda suspendida; y puesto que la desdichada yacía en tierra, lo de allí era pasmoso de ver” (vv.1263-1267).

Conjuntando la descripción de acciones del romancero con las preceptivas de la tragedia, en el *Romancero gitano* las acciones que se enfocan a los hechos trágicos matizan o transforman lo violento en relación con la naturaleza, como en “Martirio de Santa Olalla”:

Un chorro de venas verdes le brota de la garganta. Su sexo tiembla enredado como un pájaro en las zarzas. Por el suelo, ya sin norma, brincan sus manos cortadas que aún pueden cruzarse en tenue oración decapitada.	Por los rojos agujeros donde sus pechos estaban se ven cielos diminutos y arroyos de leche blanca. Mil arbolillos de sangre le cubren toda la espalda y oponen húmedos troncos al bisturí de las llamas. (27-42)
--	---

Si bien puede presentarse la violencia por medio de los adjetivos y las metáforas, los verbos siguen siendo el principal indicador las acciones violentas que se desarrollan. Joseph Szertics en *Tiempo y verbo en el romancero viejo* señala que, aun cuando diálogo y descripción aportan dinamismo, el clímax del relato suele venir con la acción dramática. No solo por la enumeración de acciones, sino en el cambio de tiempos verbales dentro de un mismo poema (38).

Esta alternancia, que él llama *actualización dramática*, provoca que los tiempos verbales se alejen de su sentido temporal para adquirir un matiz estilístico. Al respecto, Szertics señala que el clímax de la historia se marca por la gran cantidad de verbos que aparecen seguidos o cercanos, a diferencia de las secciones dialogadas o descriptivas (41).

En el *Romancero gitano*, los tiempos verbales se utilizan también para para marcar las situaciones sorprendidas o que ocurren en rápida sucesión. Esto permite que un argumento dramático unitario y largo como es la tragedia, pueda resumirse a través del uso de verbos para acelerar la presentación del conflicto en un romance. De este modo existe una mayor

impresión de violencia en los momentos donde hay tiempos verbales en un pequeño espacio. En el poemario encontramos una alternancia entre tres tiempos (presente, imperfecto, pasado) en el clímax de las historias. Así, a mayor actualización verbal, mayor intensidad dramática, y momento cumbre de la violencia, como vemos en el ataque de “Romance de la Guardia Civil Española”:

La ciudad libre de miedo, <b>multiplicaba</b> sus puertas. Cuarenta guardias civiles <b>entran</b> a saco por ellas. Los relojes se <b>pararon</b> , y el coñac de las botellas se <b>disfrazó</b> de noviembre	para no infundir sospechas. Un vuelo de gritos largos se <b>levantó</b> en las veletas. Los sables <b>cortan</b> las brisas que los cascos <b>atropellan</b> . Por las calles de penumbra, <b>huyen</b> las gitanas viejas (73-86)
---	--

Junto con el diálogo y la descripción, la alternancia verbal dramatiza los romances, en tanto introduce no solo un argumento, sino una visualización de este en cuanto a detalle ambiental y de configuración del personaje.

### 2.2.3. Procedimientos romancísticos

Mercedes Díaz Roig, en su libro *El romancero y la lírica popular moderna*, analiza aquellos procedimientos que caracterizan al romance como género y señala tres como los principales: repetición, antítesis y enumeración (38).

La repetición es el uso constante, de forma idéntica o con diversificaciones, de algún elemento para marcar importancia al interior del poema. El elemento repetido se convierte en el foco de atención. Antecedente de esto en las tragedias griegas es la repetición del elemento nuclear, ya sea de una palabra o de un tema. Tomamos como ejemplo la tesis de

Mercedes Schaefer que señala la importancia del discurso y el diálogo como tema en *Filoctetes* en sus múltiples sinonimias:

la presencia de una gran variedad de formas que no remiten puntualmente a la idea de ‘decir’, pero que expresan el acto de pronunciar determinadas palabras. Encontramos un uso reiterado del verbo οἰκτίρω ‘compadecerse’ y sus derivados etimológicos; de ὄμνυμι, ‘prestar juramento’; de εὐχομαι, ‘suplicar’; de βουλεύω, ‘aconsejar’; de αἰνέω, ‘alabar’ y sus compuestos παραινέω, ἐπαινέω; de ὀνειδίζω, ‘reprochar’, de ἐκδιδάξω, ‘explicar’; de καλέω, con el significado de ‘llamar’ o ‘invocar’. Nos referiremos a estos términos en la medida que aporten sentido para la comprensión del λέγειν (23).

Del mismo modo, en el romancero existen diversas posibilidades de repetición para señalar la importancia de un tema en el poema. Díaz Roig consigan que cuando un elemento se reitera de forma inmediata o en un espacio breve, señala ese fragmento como núcleo temático; cuando es a lo largo de todo el romance, construye un ambiente unitario (80). También puede remitirse a una palabra, idéntica o en el mismo campo semántico, hasta una sección entera del poema, caso que Díaz Roig consigna como estribillo. (91) Los casos más importantes de repetición en el *Romancero gitano* son la repetición idéntica, la repetición con variación, y el estribillo.

La repetición idéntica es más frecuente en unidades breves y pueden concentrarse en un fragmento del poema o hacerse extensivas a todo el texto. Comparamos, por ejemplo, el “Romance de la luna, luna” donde las repeticiones son al interior del mismo verso, con el “Romance sonámbulo” donde el “verde” se repite a lo largo del poema:

El niño la mira, mira. [...]  
Huye luna, luna, luna [...]  
El aire la vela, vela (3;9;35)

Verde viento, verdes ramas [...]  
verde carne, pelo verde [...]  
en esta verde baranda (2;7;72)

La repetición con variación permite que un elemento mantenga su presencia de forma orgánica en el poema, a partir de elementos cercanos semánticamente. Aparece desde palabras o frases hasta versos o pares de versos. Asimismo, permite explorar o matizar el elemento repetido, ya sea por sinonimia, por explicar un proceso o por mostrar un paralelismo situacional. Como ejemplos presentamos la familia semántica del negro en “Romance de la Guardia Civil Española”; la variación en el proceso de beatificación en “Martirio de Santa Olalla” desde su muerte hasta su elevación a los cielos; y el paralelismo sintáctico entre el momento de la advertencia y el momento de la muerte en el “Romance del Emplazado”:

Los caballos **negros** son.  
 Las herraduras son **negras**.  
 Con el alma de **charol**  
 vienen por la carretera.  
 Jorobados y **nocturnos**,  
 por donde animan ordenan  
 silencios de goma **oscura**. (1-7)

**Olalla pende del árbol**. [...]  
 Noche tirante reluce.  
**Olalla muerta en el árbol**. [...]

Nieve partida comienza.  
**Olalla blanca en el árbol**. [...]  
 ¡Saltan vidrios de colores!  
**Olalla blanca en lo blanco**.  
 (51;54-55;63-64;73-74)

El **veinticinco** de **junio**  
**abrió** sus ojos Amargo  
 Y el **veinticinco** de **agosto**  
 se tendió para **cerrarlos**. (46-49)

El estribillo enlaza variación y repetición. En él aparece una repetición extensa, de mínimo dos versos, que se repite varias veces y que puede variar o permanecer idéntico. Díaz Roig señala que el estribillo sirve para configurar el ambiente del romance (*El romancero y la lírica popular moderna*, 76). De forma parecida, el coro de la tragedia repetía ciertas líneas en sus intervenciones y las variaba a lo largo de la obra. Caso paradigmático es la invocación

a los “Dioses oscuros bajo la tierra” en las *Coéforas*, a lo largo de la obra, para que venguen la muerte de Agamenón, ayuden en la venganza y amparen a los hermanos.

En el *Romancero gitano*, muy pocos romances tienen estribillo, pero cuando este aparece enmarca el romance en secciones claramente definidas, separando inicio, desarrollo y conclusión de la narración, como en el “Romance de la Guardia Civil Española”, el “Romance sonámbulo” y la “Muerte de Antoñito el Camborio”. Tomamos solo el primero como ejemplo, en tres estrofas donde encontramos dos versos idénticos repetidos y dos versos que varían desde su primera aparición, con la presencia de los guardias, la segunda, con la descripción de la ciudad, y la tercera, posterior al ataque:

¡Oh ciudad de los gitanos!	Que viene la Benemérita [...]
¿Quién te vio y no te recuerda?	¡Oh ciudad de los gitanos!
Ciudad de dolor y almizcle,	¿Quién te vio y no te recuerda?
con las torres de canela [...]	Que te busquen en mi frente.
¡Oh ciudad de los gitanos!	Juego de luna y arena
¿Quién te vio y no te recuerda?	(17-20; 57-60; 118-120)
Apaga tus verdes luces	

El segundo procedimiento estilístico es la antítesis, figura basada en la oposición<sup>1</sup>. Esta puede existir en varios niveles, desde palabras hasta segmentos enteros o incluso de situaciones. La oposición asimismo puede ser total (cuando cada elemento es el contrario del otro) o parcial (cuando sólo se señala que son diferentes). La tragedia griega, que refleja el conflicto argumental con posturas opuestas recurre con frecuencia a la antítesis para expresarlo, tal como ejemplifica María Rosa Lida en su introducción a *Antígona* (28).

---

<sup>1</sup> Para ahondar en la antítesis como figura retórica remitirse al apartado 3.2.3.

Considera Díaz Roig que en el romancero la antítesis tiene tres usos (*El romancero y la lírica popular moderna*, 97). Primero, para marcar el contraste entre dos ideas y sirve para delimitar o marcar la separación de dos situaciones. Un ejemplo de su uso para marcar la oposición trágica aparece en *Antígona*, que afirma la separación entre lo civil y lo religioso en la dualidad de “los poderes de arriba y los poderes de abajo” en el asunto de dejar sin sepultura el cuerpo de su hermano (35-45) En el *Romancero gitano*, la antítesis de contraste separa asimismo mundos con atribuciones diferentes, como en “San Rafael” donde el puente separa la Córdoba real de la reflejada; o la separación del camino, entre el bosque (laureles) y el mar (cristales), por donde va la gitana en “Preciosa y el aire”:

Córdoba quebrada en chorros	Por un anfibio sendero
Celeste Córdoba enjuta (49-50)	de <b>cristales y laureles</b> (3-4)

El segundo uso que señala Díaz Roig es la totalización por encima de las diferencias. Esta antítesis, aunque mantiene la oposición, también señala un valor mayor que conjunta a ambos términos. Usada para marcar la complejidad de un elemento que posee cualidades disimiles, aparece en los ritos sacrificiales con la víctima como culpable e inocente de la violencia, que al ser divino y humano a la vez puede conjuntar los dos mundos. En la poesía lorquiana la antítesis totalizadora aparece con un uso estilístico, como las cualidades no contradictorias como las de Anunciación en “San Gabriel” o la oposición cualitativa de la luna en “Romance de la luna, luna” que enuncia valores contrarios:

Anunciación de los Reyes	Y enseña <b>lúbrica y pura</b>
<b>Bien</b> lunada y <b>mal</b> vestida (27-28)	sus senos de duro estaño (7-8)

El tercer uso de la antítesis es destacar uno de los dos elementos de la oposición. Ya sea en la oposición muchos-uno o entre dos grupos contrarios, un elemento se contrasta al

otro, con frecuencia refiriéndose a una superioridad física o moral. Ejemplo paradigmático es la oposición que señala el mensajero de *Los persas* donde el conflicto entre griegos y medos se resume en la antítesis de los dos ejércitos antes de la batalla:

MENSAJERO: En formación marchaba primera en orden entonando un peán.  
Y a nuestra parte se oponía un bramir de lengua persa. (406-407)

En el *Romancero gitano* esta figura aparece para diferenciar a lo gitano de la gente común. Presenciamos la doble oposición, muchos-uno y blasfemia-sacralidad, en la escena del “Martirio de Santa Olalla”, así como la oposición de actividades en “Preciosa y el aire” entre los carabineros, indiferentes al mundo mítico, y los gitanos que participan en él: <sup>2</sup>

De cuando en cuando sonaban	<b>los carabineros duermen</b>
<b>Blasfemias de cresta roja</b>	<b>guardando las blancas torres</b>
Al gemir <b>la santa niña</b>	donde viven los ingleses.
Quiebra el cristal de las copas (13-16)	<b>Y los gitanos del agua</b>
	<b>levantan por distraerse,</b>
En los picos de la sierra	glorietas de caracolas (9-16)

El último procedimiento romancístico que estudia Díaz Roig es la enumeración, acumulación de elementos individuales, para desglosar o describir un grupo, un elemento o un espacio. La enumeración se divide entre exhaustiva y mínima. La enumeración exhaustiva conlleva más de tres elementos y por lo general amplía alguno de ellos. En el romancero tradicional se considera narración ancilar, de importancia estilística, de modo que puede ser ampliada o disminuida en las variaciones (155). En el *Romancero gitano*, la misma enumeración exhaustiva se usa para describir a un personaje como se ve en “San Gabriel”:

Un bello niño de junco, anchos hombros, fino talle,

---

<sup>2</sup> Para ahondar en el mundo mítico y la antítesis, remitirse al apartado 3.2.3.

piel de nocturna manzana,  
boca triste y ojos grandes,

nervio de plata caliente,  
ronda la desierta calle. (1-6)

Por el contrario, las enumeraciones mínimas no cuentan con más de tres elementos. En este tipo de enumeraciones se puede obtener la idea total de los elementos singularizados, los cuales suelen tener un valor simbólico. Los elementos aparecen en oposición, sinonimia o complementariedad, combinándose con las antítesis y repeticiones.

En la tradición griega, la enumeración más común aparece en dos elementos relativos al mismo campo semántico, como énfasis de una misma idea. Ejemplos de esto son el decreto de Creonte que ordena no dar sepultura a Polinices, describiendo que “sea pasto de **perros y aves**” enumerando a dos tipos de carroñeros; o la más arcaica enumeración mínima de la *Odissea*, cuando Agamenón señala “lo ha dispuesto **la muerte y la moira**” como expresiones del *destino* para referirse a su trágico final. (XI, 405-411).

De modo similar, en el *Romancero gitano* la enumeración aparece en la oposición de elementos, como el “Romance sonámbulo” donde se desglosan los elementos de peligro y aventura del gitano, contra los de seguridad y estabilidad de la casa. Así como enumeraciones sinonímicas del blanco en “La casada infiel” para referirse a la belleza femenina:

Compadre quiero cambiar  
Mi **caballo** por tu casa  
Mi **montura** por tu espejo  
Mi **cuchillo** por tu manta. (25-29)

Ni **nardos** ni **caracolas**  
tienen el cutis tan fino  
ni los **crisales con luna**  
relucen con ese brillo (28-31)

Los procedimientos estilísticos permiten ampliar el tema central de un romance. A partir de la repetición, la enumeración y la oposición antitética, presentan con mayor detalle los elementos que componen al romance.

Junto los procedimientos dramáticos y temáticos, conforman el género romancístico en la interacción de unos con otros. Entre ellos se resalta el tema heroico y la presencia dramática que lo acerca a la épica y a la tragedia. Como tal fueron usados por García Lorca para presentar el tema trágico en composiciones lírico-narrativas y breves, situación que analizaremos en el siguiente apartado.

### 2.3. **Expresión de los elementos trágicos en el *Romancero gitano***

Hasta el momento hemos analizado por separado los elementos trágicos y del romance tradicional presentes en el *Romancero gitano*. Sin embargo, no profundizamos en cómo ambos géneros se conjuntan a partir de sus características comunes. Este apartado analiza la manera en que se expresa el tema trágico en las características del género romancístico.

Debido a la extensión de los romances, no es común que se desarrolle el argumento con la misma amplitud que en una obra trágica, sino refiriéndose a los componentes principales. En el poemario, esto se presenta tanto en la narración sucinta de todo un argumento como en la descripción específica de un motivo particular.

En el primer caso, nos referimos a los poemas cuya estructura narrativa es completa y permite el análisis de un planteamiento, desarrollo, clímax y desenlace. En el segundo caso, señalamos tres aspectos trágicos preponderantes: la *anticipación*, en los poemas de presagio, donde el resultado funesto es advertido con diversos procedimientos; el *conflicto*, como los poemas de sufrimiento, donde se presenta el cambio de estado de la felicidad a la desdicha; y el *coro*, como aquellos poemas donde el diálogo entre el héroe y la tradición ocupa la parte central de los poemas.

### 2.3.1. Poemas de argumento completo

Entendemos la narración como la presentación ordenada de un argumento, compuesto por una serie de acciones encadenadas. Dividimos la narración en cuatro partes constitutivas: planteamiento, desarrollo, clímax y desenlace.

El planteamiento presenta el estado de la cuestión, con los personajes, el ambiente espacio-temporal y el tema a tratar. Todos estos elementos interactúan para delimitar la situación inicial, pero cada uno enfatiza los necesarios para sus necesidades. Ejemplos de esto son la descripción de ambiente en “Thamar y Amnón”, o la narración sucinta en “Romance de la guardia civil española”:

La luna gira en el cielo  
sobre las tierras sin agua  
mientras el verano siembra  
rumores de tigre y llama.  
Por encima de los techos  
nervios de metal sonaban (1-6)

Los caballos negros son.  
Las herraduras son negras.  
tienen por eso no lloran  
de plomo las calaveras.  
Con el alma de charol  
vienen por la carretera (1-6)

El desarrollo, como el evento o eventos que llevan al clímax, abarca la mayor parte de los poemas. Aun así, debido a la economía dramática, las acciones transcurren con rapidez en esta sección. Lo que se refleja en la gran cantidad de verbos o enumeraciones. Es el momento en que se presenta el conflicto, ya sea en la comparación entre dos opuestos, como en el “Romance de la Guardia Civil española, en la presentación de la violencia como son las torturas en “Martirio de Santa Olalla”; e incluso el intercambio de información del “Romance sonámbulo”, donde el diálogo revela la situación de los personajes, y perfila el desenlace:

Compadre, quiero cambiar  
mi caballo por su casa,  
mi montura por su espejo,

mi cuchillo por su manta. [...]  
Si yo pudiera, mocito,  
ese trato se cerraba.

Pero yo ya no soy yo,  
ni mi casa es ya mi casa.  
Compadre, quiero morir  
decentemente en mi cama. [...]  
¿No ves la herida que tengo

desde el pecho a la garganta?  
Trescientas rosas morenas  
lleva tu pechera blanca.  
Pero yo ya no soy yo  
(25-28;31-36;39-43)

El clímax es el momento de mayor tensión dramática. Como renovación de lo ritual, es el momento de culminación de la violencia que se advertía desde el comienzo, resultado de las acciones de los personajes. Es, asimismo, el momento cumbre del rito sacrificial, cuando ocurre la muerte y la purificación. En el *Romancero gitano*, esta violencia sagrada puede presentarse de forma directa, con las menciones de sangre, víctima y conflicto, o reflejada en elementos parciales por medio de la enumeración. Es el núcleo semántico al que se orienta el tema del romance en cuestión. Así, en el “Romance de Thamar y Ammón” aparece la violencia sobre la hermana que se advertía desde el comienzo, en las descripciones de los hermanos, del simbolismo de la fertilidad y sequía, y en las acciones precedentes. En un corto espacio de tiempo se presenta la lucha, la metaforización de la sangre en corales, y la violencia de la agresión:

Ya la coge del cabello,  
ya la camisa le rasga,  
corales tibios dibujan  
arroyos en rubio mapa.

¡Oh, qué gritos se sentía,  
por encima de las casas!  
qué espesura de puñales  
y túnicas desgarradas. (73-80)

La conclusión es la última acción del argumento trágico. Ofrece la solución y lleva a término los destinos de los personajes. Es cuando se presenta la catarsis para los espectadores y como sacralización, para la víctima. Los poemas lorquianos poseen una gran carga semántica en los versos finales, que sintetiza el sentido trágico en cuanto ritual de sacrificio.

Como ocurre en los romances de tema religioso “Martirio de Santa Olalla” y en la reiteración del orden natural en “Romance sonámbulo”:

Una Custodia reluce  
sobre los cielos quemados,  
entre gargantas de arroyo  
y ruiseñores en ramos.  
¡Saltan vidrios de colores!  
**Olalla blanca en lo blanco.**  
**Ángeles y serafines**  
**dicen: Santo, Santo, Santo.**  
(67-74)

Sobre el rostro del aljibe

se mecía la gitana.  
Verde carne, pelo verde,  
con ojos de fría plata.  
Un carámbano de luna  
la sostiene sobre el agua.  
Guardias civiles borrachos,  
en la puerta golpeaban.  
Verde que te quiero verde.  
Verde viento. Verdes ramas.  
El barco sobre la mar.  
Y el caballo en la montaña (73-84)

Además de estos poemas, donde se ha desarrollado en líneas generales un argumento trágico, existen también romances especializados en un elemento de la tragedia, los cuales estudiamos a continuación.

### 2.3.2. Poemas de anticipación

Son aquellos poemas que por diversos elementos poéticos anuncian lo que sucede posteriormente, ya sean directos o indirectos. La anticipación directa ocurre por medio de la advertencia, generalmente oral, de lo que ocurría a continuación. Es poco frecuente en el poemario por la facilidad con la que se revela el desenlace. Corresponde a una función del coro, pero también puede aparecer como advertencia de la voz poética. Ejemplos de esto son la luna que señala su muerte al niño en “Romance de la luna luna” o la voz desconocida que condena al Amargo en “Romance del Emplazado”:

cuando vengan los gitanos

**te encontrarán sobre el yunque**

**con los ojillos cerrados (14-16)**

**Porque dentro de dos meses  
yacerás amortajado (36-38)**

Pide luces y campanas

Las anticipaciones indirectas refieren a una advertencia no explícita y como tal son más frecuentes en el *Romancero gitano*. Su interpretación depende del sentido simbólico de supersticiones, amuletos, elementos adivinatorios o fúnebres, o incluso, de la repetición de algún elemento para marcar su importancia semántica. El primer caso, la anticipación a través de las supersticiones (presagios) se da en relación con hacer algo prohibido. Casos paradigmáticos son lo que consigna Antonio Arango con respecto a que mirar la luna es como mirar la muerte (72). Situación que se extiende a las visiones proféticas de mirar el propio cuerpo o entierro, que aparecen en “Muerto de amor” y “Romance del Emplazado”:

Cierra la puerta hijo mío,  
acaban de dar las once.

**En mis ojos sin querer  
relumbran cuatro faroles (3-6)**

Mis ojos miran un norte  
de metales y peñascos

**donde mi cuerpo sin venas  
consulta naipes helados. (10-13)**

En cuanto al segundo caso, la anticipación por repetición adquiere sentido anticipatorio cuando es reiterado a lo largo de un poema. Es en este caso donde encontramos la mayor variedad de posibilidades romancísticas, ya que la repetición puede ser idéntica o con variación, inmediata o distribuida a lo largo de todo el poema.

La repetición aparece, ya sea dentro de un verso, ya sea en versos pareados, e incluso como respuesta fórmula. En el “Romance de la luna, luna” la luna expresa la proximidad de la muerte con su presencia al interior de un verso, como ocurre también con el insomnio en “Romance del Emplazado” y del número siete en “Muerto de amor”:

Huye **luna, luna, luna,**  
sí vinieran los gitanos  
harían con tu corazón [...]  
Huye **luna, luna, luna,**  
que ya siento sus caballos  
(9-11;17-18)

Sobre los yunques sonámbulos  
**El insomnio** del jinete  
**y el insomnio** del caballo (19-21)  
**Siete** gritos **siete** sangres,  
**siete** adormideras dobles (43-44)

Están también las repeticiones de elementos semánticos similares al elemento nuclear, que incluye variaciones de expresión, objetos, acciones, adjetivos, etc. Para ejemplificar su uso dentro de la tragedia griega, nos remitimos al estudio de Esperanza Vaquera, quién señala que, en la *Orestíada*, la repetición de la sangre, en sus variaciones (vena, herida, gota, linaje) refiere a toda la estirpe de los Atridas y su destino violento. (84-85). Este mismo procedimiento aparece en el *Romancero gitano* en las variaciones del negro de “Romance de la Guardia civil española” y en la dualidad vida/muerte del “Romance del Emplazado” a partir de la antítesis que oponen lo despierto y dormido a lo largo del poema:

*Ojos chicos de mi cuerpo*  
*y grandes de mi caballo*  
**no se cierran por la noche**  
**ni miran** al otro lado  
donde se aleja tranquilo  
**un sueño** de trece barcos.

Sino que limpios y duros,  
escuderos **desvelados,**  
**mis ojos miran** un norte  
De metales y peñascos  
*El insomnio del jinete*  
*Y el insomnio del caballo*(1-12)

Finalmente, existen las anticipaciones por *enumeración de elementos disímiles*, que no se agrupan bajo un tema. En ellas, cada uno de sus elementos posee una significación simbólica distintiva. Es el caso de “Muerto de amor” encontramos múltiples enumeraciones de dos elementos, para expresar lo ritual, la belleza del varón, el llanto fúnebre, y el coro:

**Bueyes y rosas** dormían.

Sólo por los corredores

las cuatro luces clamaban  
con el furor de San Jorge.  
Tristes mujeres del valle  
bajaban su sangre de hombre,  
**tranquila de flor cortada**  
**y amarga de muslo joven.**  
Viejas mujeres del río

lloraban al pie del monte,  
un minuto intransitable  
de **cabelleras y nombres.**  
Fachadas de cal, ponían  
cuadrada y blanca la noche  
**Serafines y gitanos**  
Tocaban acordeones (23-36)

Ya sea directa o indirecta, la anticipación aparece entonces como el anuncio del conflicto trágico, muchas veces añadiendo al valor simbólico de sus elementos, la urgencia de la repetición y la variación. La anticipación, asimismo, aclara o señala el conflicto trágico que desembocara en la violencia, tema que estudiamos a continuación.

### 2.3.3. Poemas de conflicto

Igual que en la tragedia, en el *Romancero gitano* el conflicto del héroe es el detonante de tragedia. Los poemas enfocados en esta temática son “Reyerta”, “Prendimiento de Antoñito el Camborio”, “Muerte de Antoñito el Camborio” y “La monja gitana”.

El conflicto del protagonista puede ser físico o anímico, resultado de la violencia o de la insatisfacción. En el caso del conflicto físico, es generalmente fruto de las rencillas bélicas, cuya consecuencia es la muerte. En el conflicto anímico o interno, este proviene de la angustia mental, por las obligaciones no satisfechas. Comparamos ambos tipos, primero en “Reyerta” donde se mencionan las heridas de pelea y, por ende, la sangre derramada, y después, en “La monja gitana” donde se resalta la aflicción por el encierro:

En la mitad del barranco  
**las navajas de Albacete**  
**bellas de sangre contraria**  
relucen como los peces (1-4)

Y al mirar nubes y montes  
en las yertas lejanías  
**se quiebra su corazón**  
**de azúcar** y yerbaluisa (25-29)

Si en la tragedia se presenta el conflicto como el paso de un estado a otro, en los romances lorquianos éste aparece como la antítesis entre elementos positivos y negativos, como la alegría y la pena o entre pasado y presente. El ejemplo más claro es “Prendimiento de Antoñito el Cambio”, en la primera mitad del camino de Antoñito, con menciones de libertad y diversión, contrarias a su posterior encarcelación:

**A la mitad del camino  
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. (9-16)**

El conflicto también se presenta como la repetición de un elemento a lo largo del poema. En “Prendimiento de Antoñito el Camborio”, los elementos de honor de Antoñito (nombre, linaje y vara) aparecen de nuevo, ahora para resaltar la importancia de su pérdida y las consecuencias sobre su linaje. La variación y repetición de estos elementos de lo positivo a lo negativo implica asimismo a una antítesis que esclarece el sufrimiento por la honra perdida:

**Antonio Torres Heredia  
hijo y nieto de Camborios  
con una vara de mimbre  
va a Sevilla a ver los toros [...]  
Antonio Torres Heredia,  
Hijo y nieto de Camborios,  
viene sin vara de mimbre**

entre los cinco tricornios.  
**Antonio ¿quién eres tú?  
si te llamas Camborio,  
hubieras hecho una fuente  
de sangre con cinco chorros.  
Ni tú eres hijo de nadie  
ni legítimo Camborio (1-4;25-34)**

También señalamos el conflicto que se presenta en la descripción pormenorizada de acciones violentas a través de los verbos o en la descripción de actos análogos o metaforizados. Así, en “Reyerta” las referencias vegetales relacionan la sangre derramada

con la sacralidad de la fertilidad, mientras que en “Muerte de Antoñito el Camborio” las menciones taurinas de estrellas y erales se complementan con las voces arcaicas que elevan la lucha entre primos al ambiente sacro:

Juan Antonio el de Montilla  
**rueda muerto** la pendiente,  
su **cuerpo lleno de lirios**  
y una granada en las sienas.  
Ahora **monta cruz de fuego**,  
carretera de la muerte. (17-21)

Cuando **las estrellas clavan**  
**rejones** al agua gris,  
cuando **los erales sueñan**  
**verónicas** de alhelí,  
**voces de muerte sonaron**  
cerca del Guadalquivir. (13-18)

El conflicto puede mostrar la violencia ejercida sobre el héroe, siendo este el caso más cercano al rito sacrificial. Por tanto, la descripción de la muerte violenta es explícita y extensa. Estas descripciones recalcan al héroe en tanto su nobleza y habilidad bélica por medio de los verbos; pero además mantienen presente el mundo natural en relación a los sacrificios agrícolas. Es el caso de “Muerte de Antoñito el Camborio” cuando su habilidad guerrera es comparada con la de animales salvajes, como vemos en las acciones que ejecuta:

Les **clavó** sobre las botas  
**mordiscos de jabalí**.  
En la lucha **daba saltos**  
**jabonados de delfín**.  
**Bañó con sangre enemiga**  
su corbata carmesí,

pero **eran cuatro puñales**  
y **tuvo que sucumbir**. [...]  
Antonio Torres Heredia.  
**Camborio de dura crin**,  
moreno de verde luna,  
**voz de clavel** varonil (5-12; 19-22)

Consideramos entonces que los poemas de conflicto expresan un aspecto de la tragedia como es la oposición entre dos aspectos del mundo. Aspectos que pueden ser externos o internos al héroe trágico, pero que, en cualquier modo, implican una tensión

latente. La cual se expresa por figuras de contraste, como la antítesis y la repetición, o por la narración de la violencia.

#### 2.3.4. Poemas de coro

Las funciones del coro incluyen el diálogo, la advertencia y el lamento. Aparece en casi todos los poemas como apoyo al tema central del romance, como una advertencia o como la mención de un grupo de dolientes. Resulta por tanto el elemento más versátil del *Romancero gitano* y es el que tiene menos protagonismo, pues desde su origen en la tragedia griega, cumplía funciones auxiliares a la trama. Lo encontramos como tema en “Romance de la pena negra” enfocado en el diálogo sobre la pena de Soledad Montoya, también “Romance del Emplazado” y “Muerte de Antoñito el Camborio”.

En el *Romancero gitano* el coro puede cumplir dos funciones, como personaje o como función dramática. Cuando funciona como personaje, hablamos de la multitud de dolientes o espectadores, normalmente al margen de la acción, mientras que, como función dramática, nos referimos al diálogo que los protagonistas mantienen con un agente externo el cual advierte o aconseja al protagonista.

Como personaje, el coro humano cumple los ritos funerarios, aunque puede extenderse a los elementos objetuales que comparten o reflejan el dolor por el suceso. La participación de la naturaleza animada como un coro sobrenatural complementa el ambiente ritual del poemario. Así, los participantes de “Muerto de Amor” se contraponen con la naturaleza actante del “Romance sonámbulo”, donde la enumeración de elementos fúnebres y la de elementos naturales respectivamente lamentan y advierten la muerte de la gitana:

**Tristes mujeres** del valle  
bajaban su sangre de hombre,  
tranquila de flor cortada

y amarga de muslo joven.  
**Viejas mujeres** del río  
lloraban al pie del monte,

un minuto intransitable  
de cabelleras y nombres.  
**Serafines y gitanos**  
tocaban acordeones. (27-32)  
**Temblaban en los tejados**  
**farolillos de hojalata.**  
**Mil panderos de cristal,**

**herían la madrugada.**  
Verde que te quiero verde,  
verde viento, verdes ramas.  
Los dos compadres subieron.  
**El largo viento, dejaba**  
**en la boca un raro gusto**  
de hiel, de menta y albahaca (57-66)

En cuanto a la función dramática, el coro interviene en el romance, aun cuando la voz no posea un cuerpo físico. Las intervenciones del coro permiten conocer al personaje, a partir de la explicación de su comportamiento, del intercambio de opiniones (*ágon* o enfrentamiento verbal) proporcionando la información suficiente para que el lector intuya el conflicto. Así, en “Romance de la pena negra” se presenta el conflicto de Soledad, relacionado a la sexualidad y a la fertilidad, la desesperación y el sufrimiento que padece, en oposición a la advertencia y censura del coro que dialoga con ella:

Soledad, ¿por quién preguntas  
sin compañía y a estas horas?  
Pregunte por quien pregunte,  
dime: ¿a ti qué se te importa?  
Vengo a buscar lo que busco,

mi alegría y mi persona.  
Soledad de mis pesares,  
caballo que se desboca,  
al fin encuentra la mar  
y se lo tragan las olas (9-18)

Cuando el coro advierte al protagonista, lo hace con las mismas herramientas de la anticipación: la repetición, los elementos simbólicos y la advertencia directa. El primer caso lo encontramos en la repetición de *pena* a lo largo del diálogo en “Romance de la pena negra”. En cuanto a las advertencias directas, las cuales anuncian la inminencia y cercanía de la muerte, ejemplificado en el diálogo entre la voz poética y el gitano en “Muerte de Antoñito el Camborio”:

No me recuerdes el mar,  
que la **pena** negra, brota  
en las tierras de aceituna  
bajo el rumor de las hojas.  
¡Soledad, qué **pena** tienes!  
¡Qué **pena** tan lastimosa! [...]  
¡Qué **pena** tan grande! Corro  
mi casa como una loca,  
mis dos trenzas por el suelo,  
de la cocina a la alcoba.  
¡Qué **pena**! Me estoy poniendo  
de azabache, carne y ropa. (19-32)

¿Quién te ha quitado la vida  
cerca del Guadalquivir?  
Mis cuatro primos Heredias  
hijos de Benamejí. [...]  
¡Ay Antoñito el Camborio,  
digno de una Emperatriz!  
**Acuérdate de la Virgen  
porque te vas a morir.**  
**¡Ay Federico García,  
llama a la Guardia Civil!**  
Ya mi talle se ha quebrado  
como caña de maíz.  
(23-26;33-40)

Ya sea personaje o función dramática, el coro resulta por lo tanto un elemento versátil que puede recurrir al diálogo o a la descripción para expresar el tema trágico, de forma que es un complemento a los otros temas como el conflicto o la anticipación.

En este capítulo hemos estudiado la relación entre lo trágico de origen grecolatino en el *Romancero gitano* y su expresión dentro del género lírico-narrativo del romancero. La tragedia, a grandes rasgos, se caracteriza por un sentido ritual, donde se construye una identidad comunal; por un argumento dramático enfocado en el conflicto entre el héroe y la comunidad; y por una serie de características de género, en las que sobresale la anticipación como preparación del ritual, así como el contraste entre coro e individuo.

Estos elementos son retomados en el género romancístico, cuyas características incluyen el tema épico, que narra las hazañas de héroes sobresalientes de una comunidad; la

dramatización, que permite al romance narrar a detalle una serie de acciones; y los aspectos estilísticos, que resaltan aquellos motivos sobresalientes en el poema.

García Lorca emplea las características romancísticas para expresar el tema trágico de una Andalucía mítica, que identifica la tradición española con la antigüedad griega, en especial en la construcción del héroe, en tanto su descripción, su conflicto y su ambiente. Así, el tema trágico puede presentarse como un argumento mínimo, en ciertos romances como “Romance de la Guardia Civil Española” y “Thamar y Amnón”, o enfocarse a una de las características trágicas, de las cuales las tres principales son la anticipación, el conflicto y el coro, que se presentan en poemas como “Romance del Emplazado”, “Muerte de Antoñito el Camborio” y “Romance de la pena negra”, respectivamente.

Sin embargo, la mitificación de Andalucía no se limita a la ritualidad trágica. Ya que el rito como expresión de la sacralidad está íntimamente ligado al mito, estudiamos la presencia mítica en el capítulo siguiente.

### III. ANIMISMO MÍTICO Y FIGURAS METAFÓRICAS EN EL *ROMANCERO GITANO*

Definimos el mito como la narración, compartida y validada por una comunidad, que proporciona una explicación del mundo o de cierto aspecto de él. Los mitos son una fuente de identidad social, especialmente aquellos que refieren el origen de la humanidad, un linaje gobernante o una forma de vida. Mircea Eliade en *Mito y realidad*, distingue entre el mito vivo, cuando posee valor de autenticidad para cierto grupo humano; y el mito muerto, cuando es considerado una narración sin valor religioso o social (33).

El mito ha sido estudiado en su valor ontológico, sociológico y simbólico. Levi Strauss enfatiza la función del mito de reconciliar y explicar aspectos contradictorios del mundo (3). Mircea Eliade considera que la narración del mito es un acto simbólico de revivir y recrear ese mundo arcaico en una situación particular (8). Robert Graves ve en los mitos derivaciones del tema de la fertilidad y los ciclos agrícolas que provienen de las primeras civilizaciones (13).

Las tres perspectivas señalan una relación entre mito y rito, ambos como elementos de la sacralidad. Al respecto nos apegamos a lo que menciona Cassirer, citado por Marcelino C. Peñuelas, en su obra *Mito, religión y arte*: “El mito es el elemento épico de la vida religiosa primitiva, el rito, es el elemento dramático” (11). Peñuelas considera ambos, mito y rito, expresiones paralelas de los ciclos naturales, donde el rito corresponde a los actos reales de repetición y el mito a la explicación o idealización de las repeticiones (13).

Nos centramos en los mitos de ciclos naturales, ya sea que impliquen un inicio y fin, una renovación o renacimiento cósmico, o una idea de fertilidad y fecundidad. Esto, debido a que los mitos relacionados con las estaciones, la vegetación y el mundo orgánico fueron

propios de las religiones arcaicas del Mediterráneo y como tal se convirtieron en una característica del mito grecolatino.

Los mitos grecolatinos nos han llegado por diversas fuentes, como recopilaciones escritas, imágenes en vasijas e incluso elementos funerarios y rituales. En él, encontramos distanciamiento con su carácter de revelación sagrada y una mayor participación de lo artístico. Sobre el tema considera García Gual que es difícil precisar la relación de veracidad que tenían los mitos para los griegos, pues desde la época temprana los poetas eran los depositarios y transmisores del mito, y ellos mismos lo alteraban dependiendo de sus necesidades (3). Las obras homéricas señalan ya la entrada de lo literario y los escritos de Hesíodo muestran indicios del paso del pensamiento mítico al pensamiento crítico. Esta tendencia continuaría con el uso y renovación de mitos para las tragedias y desemboca en el mito como asunto literario en las *Metamorfosis* de Ovidio.

El uso de los mitos grecolatinos en la literatura continuó a lo largo de la historia de Occidente. En la Edad Media, la mitología adquirió un valor de legitimación, y provocó una renovación y reinterpretación de ellos, fenómeno que continuó en el Renacimiento y en los Siglos de Oro. Esta reinterpretación de mitos en muchas ocasiones, dejó de lado su valor religioso para privilegiar lo anecdótico o lo alegórico.

En relación con la obra lorquiana, Camacho Rojo (27) señala tres expresiones del mito grecolatino en García Lorca: la *narración mítica*, como el tema de varios poemas; el *uso estilístico*, como elemento base para interpretar el acto metafórico; y el *uso alusivo*, como la mención de un atributo u objeto distintivo del mito. De las tres perspectivas que señala, nos enfocamos en el aspecto metafórico porque es a través de este que García Lorca recupera el sentido sacro del mito en el *Romancero gitano*.

En la obra lorquiana el mito grecolatino está íntimamente ligado a la naturaleza. Álvarez de Miranda lo demuestra cuando analiza las coincidencias entre las religiones mediterráneas y la obra de García Lorca. En su obra, *La metáfora y el mito*, entiende la sacralidad mediterránea como un concepto orgánico, cuyo centro de interés son los procesos naturales de la vida, replicados y explicados en los mundos ctónico, uránico y biológico. Álvarez de Miranda analiza sus similitudes con la obra lorquiana en diferentes niveles temáticos: la presencia de la naturaleza como telón de fondo; los temas de la tierra y la propiedad; la importancia de la fecundidad y los calificativos o ejemplos de animales o plantas. Todos ellos, elementos que indican la presencia de un *mito lorquiano*.

El mito lorquiano, entendido como la construcción y comprensión de la sacralidad en su obra, pone el énfasis en la relación del hombre con su ambiente. Mantiene fuertes vínculos con la mitología grecolatina, tanto temáticos, (la preponderancia de la naturaleza), como estilísticos, (el uso de elementos figurativos para representar esta relación hombre-naturaleza). Este *mito lorquiano* tiene como centro una Andalucía imaginada a partir de las épocas históricas, diferencias culturales, regiones geográficas e incluso tradiciones y escuelas artísticas. En este capítulo nos enfocamos en el ambiente mítico que se crea en lo espacial, temporal y de personajes, el cual expresa su capacidad no racional por medio de la metáfora.

El estudio del mito desde el ambiente espacio-temporal no es azarosa. Eliade, considera que una característica del mito es que ocurra en un tiempo y espacio no racional, donde lo maravilloso es posible (21). Señala además que esta descripción con frecuencia depende de las figuras retóricas, principalmente la metáfora (129).

La metáfora es definida por Helena Beristáin en su *Diccionario de Retórica y Poética* como la figura retórica donde dos elementos comparados se relacionan a partir de las características que comparten (144). En el *Romancero gitano*, las *metáforas míticas*

construyen el ambiente sacro, complementan el carácter sagrado del rito, y permiten la participación de la naturaleza como contraparte de la participación humana.

La relación mito y metáfora en la obra lorquiana no es nueva. Ha sido estudiada por Andrew Peter Debicki, para quien la acumulación de metonimias es lo que otorga el carácter metafórico al universo lorquiano. Por Vicente Cristóbal, quien señala muchos temas míticos como origen de ciertas metáforas animadas. Y por José González Vásquez, quien señala la influencia de la metáfora mítica de Virgilio en la obra lorquiana.

Hasta el momento nos hemos referido únicamente a la metáfora. Sin embargo, remarcamos que no es la única figura empleada en la poesía lorquiana. En realidad, se le ha conocido como *metáfora lorquiana* a la serie de figuras retóricas distintivas de su poesía, entre las cuales contamos la metonimia, la prosopopeya y la sinestesia.

En este capítulo, analizamos la construcción del mundo mítico a partir de las figuras retóricas. Partimos de estudiar la presentación del mito grecolatino en el *Romancero gitano* a través de las figuras retóricas por las que se expresa este animismo y, finalmente, analizamos la repercusión del animismo mítico en los poemas.

### 3.1. **Animismo mítico en el *Romancero gitano*.**

En la sacralidad grecolatina los espacios naturales, como espacios sagrados, eran una vía de ingreso al mundo mítico. Al respecto Frazer señala el culto a los árboles y arboledas como una característica compartida entre asirios y griegos (184). Ejemplo de esto es la arboleda de Dodona que aparece en la *Ilíada* como santuario profético (XVI, 233-235). Burkert, que estudia la ritualidad inherente a la temprana religiosidad mediterránea, indica que, en los orígenes de la religión griega, los espacios silvestres eran sagrados y el dios Pan, un remanente de las religiones primitivas (53).

La importancia de la naturaleza llevó a la adquisición de cualidades humanas o animadas, lo que derivó en el antropomorfismo de las divinidades regentes de lugares o aspectos naturales. Sobre el particular, Frazer señala que el pensamiento arcaico conforme más dependía de la naturaleza, buscaba una mayor semejanza entre esta y el hombre, bajo la creencia de que, al asemejarlos, podía asimilar y controlar sus poderes (185).

De modo similar, en la obra lorquiana, la naturaleza mítica expresa una correspondencia entre el mundo humano y el mundo natural a través del intercambio de atributos y cualidades. Este aspecto ha sido estudiado por Richard K. Curry en “El espíritu de modernidad en Federico García Lorca: dramatismo lírico y lirismo dramático”:

En la poética lorquiana están igual y dualmente presentes tanto el valor metafórico de la naturaleza y sus elementos como el valor de la naturaleza como metáfora. Elementos e imágenes son sacados de la naturaleza para sugerir y expresar a un nivel figurativo de expresión poética. Y, también, la naturaleza como metáfora es central a la expresión poética lorquiana. (187)

Su ensayo advierte dos usos en su obra. El primero, la naturaleza como metáfora, señala la relación argumental entre la trama o anécdota, donde el tema humano se expresa en su contraparte natural. El segundo, la metáfora natural, aparece cuando un elemento individual de la naturaleza rompe con la normatividad y se convierte en un elemento animado.

Proponemos que ambos casos permiten el *animismo*, no solo como una cualidad imitada de los seres animados, sino como una forma en que el elemento mitificado interactúa y participa del mundo. El animismo mítico se puede estudiar por su *función*, su *forma* o su *expresión*. La *función* refiere los motivos de la mitificación en el tema grecolatino. La *forma*,

se refiere las maneras en que se expresa este animismo grecolatino. Y la *expresión*, a las características animadas que adquiere la naturaleza en el mundo grecolatino y lorquiano.

### 3.1.1. Funciones del animismo mítico

El animismo mítico grecolatino considera que la naturaleza poseía un *numen* o sentido sagrado inherente. De este modo, todo estaba dotado de vida y la vida, de sacralidad. Tal sacralidad de la naturaleza se percibía como una realidad expresada en los temas de fertilidad y de fecundidad. La vida era por tanto entendida en relación con su capacidad de engendrar más vida (Burkert, 28).

Álvarez de Miranda señala tres características propias de esta religiosidad: lo *numinoso*, lo *naturalista* y lo *vitalista* (33). *Numinoso*, en tanto la potencial sacralidad de cada objeto. *Naturalista*, como la importancia de lo orgánico y los ciclos de renovación. Y lo *vitalista* como la capacidad de acción y decisión. En este capítulo englobamos estas cualidades bajo el término de *animismo*, para referirnos a la atribución de una conciencia (alma, espíritus o numen) que humaniza a la naturaleza.

Al estudiar la obra lorquiana, García Montero señala un doble uso de la naturaleza dentro de la esfera de lo sagrado. Primero, como animismo o dinámica de personalización; segundo, como la metamorfosis o transformación (51). En ellos encuentra un sentimiento panteísta que considera propio de la tradición grecolatina que expone como un retorno “al mito, al lugar de los ciclos vitales, el origen y el destino que permite la confirmación de una conciencia trágica” (56).

En el mito lorquiano debemos señalar entonces la importancia de lo mítico en tanto ambiente y actante. En el primer caso, lo natural implica una correspondencia entre el ambiente natural y el drama humano, donde el ambiente del rito recrea un tiempo o un espacio

donde aún operan las leyes sagradas. En el segundo caso, lo natural es comparado con diversos aspectos humanos y esta interacción crea personajes míticos que participan del rito.

Aunque ambos casos cumplen su función de señalar el valor y la injerencia de lo natural en todas las esferas de la existencia, expresan diferentes intenciones. En el primer caso la naturaleza se presenta como un todo, en donde el mundo entero participa de la ritualidad a través de actos normativos. En el segundo caso, un elemento específico rompe la normatividad de la naturaleza para adquirir deseo o aspecto animado. Sin embargo, consideramos que estas dos posibilidades no son excluyentes. Más bien, la creación del aspecto mítico general de la naturaleza depende del animismo en elementos individuales por medio de procedimientos metafóricos.

El ambiente mítico, ya fuera real o representado, era importante en la sacralidad griega. Señala Burkert que desde la religión temprana el paso al lugar del ritual era prohibido en otros momentos, y que espacios naturales sagrados tenían prohibida la entrada todo el tiempo (116). Encontramos ejemplos de esto en la literatura de Ovidio, donde la profanación por parte de Cadmo de un espacio y un animal sagrados de Marte, (fuente y dragón) tuvo como consecuencia su transformación en serpiente (*Metamorfosis*, III, 100-130). De modo similar, Virgilio expresa la sacralidad de un espacio mítico como lo es la antesala del Hades en el Libro VI de la *Eneida*, (137 -142):

Se alzaba un antiguo bosque nunca violado por persona alguna y en medio una cueva densamente poblada de ramas y mimbres que formaba un arco bajo gracias al ajuste de sus piedras, fértil por sus abundantes aguas; allí estaba escondida en la cavidad una serpiente de Marte ornada con crestas y oro: sus ojos brillan con fuego, todo su cuerpo está hinchado por el veneno; tres lenguas se agitan.

A lo largo del camino intermedio se extienden unos bosques y fluye en derredor con sus negros repliegues el Cocito. Entre la espera umbra hay oculto un árbol, un ramo

con sus hojas y su flexible tallo de oro. Lo protege todo el bosque, lo circunda la umbría del valle tenebroso. Es un don que ha dispuesto la hermosa Proserpina: a nadie se le permite bajar si no logra arrancar del árbol la rama de oro. Cortado el ramo aparece otro igual y se reviste de oro.

En ambos casos encontramos elementos similares en la construcción del ambiente sacro: la preponderancia de la naturaleza, la no normatividad de los elementos asociados a un dios, y el animismo del ambiente que protege o realza la sacralidad. Existe asimismo similitud con la obra lorquiana en cuanto a la creación de un ambiente mítico a partir de elementos naturales con calidades animistas que reflejan lo sagrado. Ejemplo de ambiente mítico es “Preciosa” con la presencia de lo animado, lo natural y lo no racional:

Su luna de pergamino  
Preciosa tocando viene  
por un **anfibio sendero  
de cristales y laureles.**  
El **silencio sin estrellas,**  
**huyendo del sonsonete,**  
cae donde el mar bate y canta  
su noche llena de peces. [...]  
Preciosa tira el pandero

y corre sin detenerse.  
**El viento-hombrón la persigue**  
con una espada caliente.  
**Frunce su rumor el mar.**  
**Los olivos palidecen.**  
**Cantan las flautas de umbría**  
**y el liso gong de la nieve.**  
(1-8;29-36)

Podemos ver que la conformación del ambiente mítico requiere de la presencia de cualidades animadas o no cotidianas. Consideramos como las más frecuentes en el mundo grecolatino y retomados en la obra lorquiana: personificación, metamorfosis, e intercambio de cualidades, cuyas características analizamos a continuación.

### 3.1.2. Formas de la mitificación de la naturaleza

La poesía lorquiana retoma del mito griego tres formas esenciales del animismo: la *personificación*, resultado del antropomorfismo, cualidad con la que se les presenta con aspecto humano a los dioses; la *metamorfosis*, como el cambio de forma de algún elemento o ser de la naturaleza por influjo divino; y el *intercambio de posibilidades*, como la asociación entre elementos contrarios o disímiles de la realidad. En este apartado estudiamos como estas tres se presentan en el *Romancero gitano*.

En el antropomorfismo los fenómenos celestes o geográficos son regidos por una divinidad de forma humana o semihumana (Frontisi-Ducroix, 39). Esta cualidad se amplió a otras características sagradas o semi sagradas, como oficios, artes, ciudades, características y acciones. La personificación puede ser total, cuando posee cuerpo, pensamiento y acciones; o parcial, cuando sólo adquiere una de ellas. La personificación total es el más alto grado de animismo, pues implica no solo convertir a la naturaleza en un personaje de la historia, sino homologarlo a una divinidad. Al respecto, los himnos homéricos son uno de los testimonios más antiguos sobre las primeras cualidades de las deidades antropomorfas, las cuales pasarían como sus atributos, como son los ojos azules de Atenea y la rubia cabellera de Apolo.

De modo similar, García Lorca presenta varios elementos naturales con aspecto humano. Ejemplo de esto es la Luna, divinidad mayor de las religiones arcaicas y a quien estaba consagrados los ritos sacrificiales. A decir de Álvarez de Miranda, era asociada a los metales, a la vegetación, al color blanco, a la sexualidad y a la pureza. La luna es presentada en el mundo grecolatino bajo la triple imagen de Artemis-Selene-Hécate. El himno homérico a Artemis-Selene la presenta como una virgen, con arco de oro, que guía coros y danzas, con vestidos que relumbran a lo lejos y de niveos brazos (XI-XII). En el “Romance de la luna, luna” la deidad mantiene muchos de sus elementos originales:

La luna vino a la fragua  
con su polizón de nardos. [...]  
En el aire conmovido  
mueve la luna sus brazos  
y enseña lúbrica y pura

sus senos de duro estaño.  
Niño, déjame que baile  
Niño déjame no pises  
mi blancor almidonado  
(1-2;5-9)

Mientras tanto, en la personificación parcial no existe una corporeidad evidente. Un solo elemento de animismo permite la interacción con el ambiente sin que se requiera cuerpo. Un ejemplo es el río Escamandro, que en la *Ilíada* se enfrenta a Aquiles. No se mencionan sus cualidades físicas, sino la voluntad del río de oponerse al héroe y salvar a los troyanos: “Y se encrespó embravecido y se arrojó, bramando sin pausa igual que un toro y tenía a salvo a los vivos en su bello cauce, ocultándolos en sus grandes y profundos remolinos. El revuelto oleaje se erguía terrible alrededor de Aquiles” (XXI, 235-238).

En el *Romancero gitano* tenemos ejemplos similares de personificación parcial. Como es el caso de “San Miguel” con la adquisición de sentidos y decisiones en la naturaleza inanimada durante el paso de la noche al día. De modo parecido, en “Burla de don Pedro a caballo” el animismo verbal de naturaleza y objetos señala la transición al mundo mítico:

En los recodos del aire,  
**cruje la aurora salobre.**  
Un cielo de mulos blancos  
**cierra sus ojos de azogue**  
dando a la quieta penumbra  
un final de corazones.  
**Y el agua se pone fría**  
para que nadie la toque.  
**Agua loca** y descubierta  
Por el monte, monte, monte (7-16)

Por una vereda  
venía Don Pedro.  
Ay como lloraba  
el caballero [...]  
Todas **las ventanas**  
**preguntan al viento,**  
por el llanto oscuro  
del caballero.  
**Los chopos dicen: No.**  
**Y el ruiseñor:** Veremos (1-4;9-12)

Por otra parte, la *metamorfosis* es el proceso en el cual un elemento se transforma en otro, ya sea por propio deseo o motivado por otro agente. Resultado de un castigo, forma de salvación o parte inherente a su naturaleza, la metamorfosis en el mito griego explica la presencia de un *ánima* en elementos naturales. Sobresalen los casos etiológicos de elementos naturales creados a partir de la metamorfosis de un humano. Ejemplos de esto aparecen en Ovidio, como la princesa Mirra transformada en árbol por cometer incesto (X, 300-315) Jacinto transformado en flor por Apolo para honrar su muerte (X, 185-217) y Menta, transformada en planta por los celos de Perséfone (X, 728-731).

La influencia del mito griego en las metamorfosis lorquianas ha sido estudiada por García Montero, quien señala a Ovidio y Hesíodo como antecedentes directos de este animismo lorquiano (53). Este tipo de metamorfosis expresan la mediación entre lo humano y lo divino, donde un elemento pasa de un estado de animismo menor a uno mayor.

En la misma línea de investigación, Gustavo Correa señala las metamorfosis de la naturaleza, explicando que hay una secuencia de animismo en la poesía lorquiana, donde los elementos pasan por “lo inerte, lo natural, hasta llegar a lo mítico” (114). Esta clasificación se puede expresar en orden creciente como los objetos no naturales, la naturaleza inerte, las plantas y árboles, los animales, los humanos, y los dioses o fuerzas míticas. La transformación lorquiana suele estar entre categorías colindantes, por lo que los saltos que omiten una o más categorías no son comunes.

Así en “Romance sonámbulo” de un elemento natural inerte, el monte, lo transforma en uno animado, el gato. Por otro lado, las estrellas, elementos cósmicos, pasan a lo vegetal en “San Gabriel”:

**El monte, gato guarduño,**  
eriza sus pitas agrias (19-20)

**Las estrellas** de la noche  
se volvieron **campanillas** (37-38)

Por último, tenemos el *intercambio de elementos* como la manera en que se crean relaciones no normativas y, con frecuencia, no racionales. Tales relaciones se dan entre elementos que comparten cualidades, categorías gramaticales o acciones de un personaje. Esta cualidad no es precisamente propia del mundo mítico, sino de la representación literaria de los mitos grecolatinos. Los espacios míticos grecolatinos se configuran a partir de la no normatividad que poseen. Ejemplos de esto son las islas que presenta la *Odisea*, como Ogigia, donde nunca llega el frío; la isla de los lotófagos, donde crecen lirios gigantes que saben a dátiles y provocan el olvido. O la descripción de Virgilio del Eliseo, de luz purpúrea que no depende del sol ni las estrellas (VI, 635-640).

En tanto parte del ambiente, todo los personajes, objetos y sentidos en el *Romancero gitano*, son potenciales de acciones no normativas, ya sea en sus cualidades, sus campos de acción o la unión con elementos no relacionados. Así, en “Romance sonámbulo” el viento adquiere sabor amargo y en “La casada infiel” el sonido de los grillos es sinestesia de la luz:

el largo viento dejaba	y casi por compromiso
en la boca un <b>raro gusto</b>	se apagaron los faroles
de hiel de menta y albahaca (64-66)	y se <b>encendieron los grillos</b> (6-7)

En resumen, el aspecto mítico de la naturaleza se presenta en el mundo grecolatino a partir de la interacción con lo animado, ya sea adquiriendo un cuerpo, cambiando de forma animada, o incluso adquiriendo cualidades no correspondientes a él. Este tipo de animismo requiere de los sentidos para interactuar con el mundo. Entendidas las expresiones animistas y su influencia grecolatina, analizamos ahora el animismo mítico a través de los sentidos que adquieren los elementos de la naturaleza.

### 3.1.3. Expresión del animismo

El animismo mítico es esencialmente referente a lo sensorial y lo concreto, más que a las emociones o pensamientos. Con respecto al uso de los sentidos en las obras grecolatinas que tratan temas míticos, referimos los estudios de Cecilia Colombani sobre la expresividad de la voz en la *Teogonía* de Hesíodo. Si bien su trabajo se enfoca en la sutileza de los calificativos en griego, señalamos únicamente que en su análisis se hace énfasis en las muchas cualidades de la voz, entre ellas su cualidad mitificadora (66-68). Asimismo, señalamos el estudio de Guerrero Ruiz y Dean-Thacker, *Federico García Lorca, el color de la poesía*, donde expresan el uso de colores y su variedad en los autores clásicos, contraponiendo las menciones directas de color con los adjetivos y menciones a elementos cromáticos.

Tomando como referente la tradición grecolatina, el mundo mítico lorquiano es sensorial en su forma de interactuar con el mundo. Para este apartado retomamos el trabajo de Kristina Karageorgou, *Poema del Cante Jondo. Arquitectónica de voces*, en donde analiza los sentidos como parte de la construcción mítica y lo aplicamos en el *Romancero gitano*. Tanto en el *Poema del Cante Jondo* como en el *Romancero gitano*, Andalucía es el espacio intradieгético, mitificado en mayor o menor extensión, donde ocurren los poemas.

García Lorca recurre a su geografía, historia, paisaje y personajes como elementos del mito. Al respecto del ambiente mítico andaluz, Karageorgou señala que su construcción depende de tres elementos: lo musical, lo dramático y lo pictórico. Consideramos estudiarlos no como elementos sino a través de los sentidos, como es oído, tacto, vista, gusto y olfato.

Con respecto a lo auditivo, en el mundo lorquiano tanto el acto de hablar como el de escuchar dan entrada al mundo mítico. Esto a través de sonidos no racionales, o emitidos por

seres inanimados, como el toro metálico en “Martirio de Santa Olalla”. Respecto a la música, esta rara vez procede de instrumentos o personas, sino que refieren al canto o el murmullo de animales y aguas. Cuando hay referencia a instrumentos musicales, estos aparecen mitificados, ya sea por los ejecutantes (seres sobrenaturales en “Muerto de Amor”) o los adjetivos musicales (no normativos de “Preciosa y el aire”):

Brama el toro de los yunques y Mérida se corona (19-20)	Tocaban acordeones (37-38)
<b>Serafines y gitanos</b>	<b>Su luna de pergamino,</b> Preciosa tocando viene (1-2)

El segundo sentido que analiza Karageorgou es la vista. Lo que ella considera el aspecto pictórico se refiere a la gran cantidad de elementos visuales presentes en el *Poema del Cante Jondo* y que encontramos también en el *Romancero gitano*. En general, la vista se relaciona con el animismo mítico cuando su presencia refleja un comportamiento no normativo por parte del elemento al que se refieren, ya sea por los colores empleados o por el simbolismo inherente a ellos. Como en “Romance de la Guardia Civil Española”, donde el negro refiere a la vez a la descripción de los guardias y al sentido funesto de su ataque; o, tal como lo plantea “Thamar y Amnón”, la importancia de la mirada como elemento transformador que ocurre entre los pechos de Thamar y la luna; e incluso por las descripciones no normativas que se hacen de un proceso, como la descripción de Antonio en “Prendimiento de Antoñito el Camborio”:

Con el alma de <b>charol</b> vienen por la carretera.	y miedos de fina arena. (6-12)
Jorobados y <b>nocturnos</b> , por donde animan ordenan silencios de <b>goma oscura</b>	Su desnudo iluminado se tendía en la terraza, con un rumor entre dientes

de flecha recién clavada.  
**Amnón estaba mirando  
la luna redonda y baja,  
y vio en la luna los pechos  
durísimos de su hermana** (28-36)

Moreno de **verde luna**  
anda despacio y garboso.  
Sus **empavonados bucles**  
le brillan entre los ojos. (5-8)

El tacto es un sentido poco frecuente en el poemario. La capacidad no solo de tocar, sino de sentir, permite un animismo en doble acción. Por un lado, la adquisición de consciencia se expresa por el deseo táctil o por las sensaciones que recibe. Ejemplos de esto son el gitano en “La casada infiel”. Por otro lado, las sensaciones relacionadas a ciertos elementos que no corresponden a este, como en “Romance sonámbulo”:

Sus muslos se me escapaban,  
como peces sorprendidos,  
**la mitad llenos de lumbre  
la mitad llenos de frío** (32-35)

La higuera **frota su viento**  
con la lija de sus ramas  
y el monte gato garduño  
eriza sus pitas agrias (9-12)

El gusto es un sentido que aparece en contadas ocasiones en el *Romancero gitano*. Asimismo, es el que más relación guarda con lo sentimental o emocional. A partir de las metáforas léxicas de lo dulce y lo amargo para expresar la dualidad tristeza-felicidad, el sentido del gusto se completa con las menciones de alimentos. El animismo conseguido aquí es menos intenso, refiriendo a la similitud de cómo se expresa el mundo físico y anímico como en la pena de “Romance de la pena negra”:

¡Soledad, qué pena tienes!  
¡Qué pena tan lastimosa!

Lloras zumo de limón  
agrio de espera y de boca. (23-26)

Por último, el olfato, el sentido menos presente en el poemario, no predomina como ejemplo del animismo de la naturaleza. Sin embargo, este sentido posee una doble cualidad

mítica. Primero, un valor simbólico del elemento en cuestión, referido a través de la cualidad aromática. Segundo, por la no normatividad entre el elemento señalado y el olor al que se asocia, ya sea en “Muerto de Amor” o “Romance de la pena negra”:

Y un olor de vino y ámbar  
viene de los corredores (17-18)

Cobre amarillo su carne  
huele a caballo y a sombra (5-6)

Como hemos visto, el animismo lorquiano depende de la interacción física con el mundo. Sin embargo, este animismo no es únicamente grecolatino. La interacción entre lo natural y lo humano por medio de los sentidos carece de una relación íntima con el mito griego. Es a través de las expresiones de animismo mítico de la tradición grecolatina que podemos analizar su presencia en el poemario.

### 3.2. **Metáfora animista en el *Romancero gitano***

Históricamente una de las primeras definiciones de la metáfora fue de Aristóteles. En su *Poética* la define como “trasposición o traslado de un nombre a una cosa distinta” (1457b) y señala que esto puede ocurrir de cuatro maneras. De género a especie (A es a D) de especie a género (C es a B) de especie a especie (A es a B) o en analogía entre los cuatro términos (A es a C lo que B es a D). Posteriormente estas cuatro combinaciones fueron llamadas: metonimia, sinécdoque, metáfora simple y metáfora compuesta, respectivamente.

Para Aristóteles la importancia de la metáfora radica en su brevedad, que permitía sugerir una idea y entenderla más rápido que con una explicación detallada (*Retórica*, 1400b5). Así, el conocimiento se daba por la belleza de la metáfora, en la cual aparecen extrañeza, claridad y agrado: la extrañeza es la sensación de lo inesperado en la expresión, o el giro inesperado de la metáfora; la claridad es la capacidad de la metáfora de ser

comprendida como una nueva propuesta de significación: y, por último, el agrado es la sensación placentera derivada del conocimiento aprendido.

En el siglo XX, Michael Le Guern estudió la metáfora como una serie de relaciones lógicas. En su obra *La metáfora y la metonimia*, explica la metáfora como un proceso en el cual se extraen los elementos comunes a dos términos, cuyas similitudes se resaltan en una imagen mental (10). La metáfora, al igualar dos términos disímiles, rompe la *isotopía*, o sentido del texto, y permite la entrada de sentidos incompatibles. En tal situación, el receptor excluye aquellas características incompatibles entre los dos términos, para mantener sólo aquellas acordes al sentido del texto.

Por último, Luz Aurora Pimentel considera la metáfora como el proceso de confrontación y revalorización que ocurre cuando se rompe la isotopía de un texto (23). Debido a esa ruptura se vuelve necesario un proceso de abstracción, donde los elementos comunes son la base para resaltar las características disímiles. De este modo, la imagen mental es más compleja, pues las diferencias crean un nuevo significado con identidad propia para generar una nueva imagen.

Las tres perspectivas que resumimos mantienen cualidades necesarias para entender la metáfora lorquiana como una expresión mítica. La brevedad como elemento de belleza y de síntesis. La transferencia de significados como un intercambio de características. Y la superposición de sentidos como base para entender el término resultante. Todas estas características parecen indicar que la metáfora es el camino natural para expresar el animismo mítico. Al respecto, en el ensayo de José Pazó Espinosa y Carolina Travalía, “Juego léxico y sintaxis en la lengua de García Lorca”, se explica:

Los romances mitifican así la relación del poeta con el lenguaje como sistema de significaciones. Por un lado, proclaman el triunfo de la imaginación sobre la realidad

en la transformación metafórica de que son ejemplos logrados; por otro, apuntan a lo ilusorio de dicha captación en la apertura del significante en ámbitos irrepresentables por la lógica (312).

Existen cuatro puntos que remarcar sobre la presencia metafórica en el *Romancero gitano*: la metáfora como punto de unión entre el mundo mítico y el mundo humano; el mito como síntesis de una idea; la metáfora como expresión de la irracionalidad; y el hecho de que García Lorca no recurre únicamente a las metáforas en sus construcciones animistas sino a diferentes figuras retóricas. Este apartado delimita las diferentes figuras retóricas relacionadas al animismo en el *Romancero gitano*, así como la similitud con autores grecolatinos sobre la forma de expresar el animismo mítico por medio de figuras retóricas.

### 3.2.1. Figuras de corporalidad

Son aquellas en las que se representa cualquier elemento tangible o abstracto con figura humana. Expresan el animismo por medio de un ser concreto. En el *Romancero gitano* encontramos la prosopopeya, figura en la cual se personifica o se le otorga un cuerpo a una idea. Beristáin la consigna como metáfora mítica (314). Las prosopopeyas lorquianas tienen como antecedente inmediato el antropomorfismo grecolatino. Muchas de éstas mantienen o refieren a nombres grecolatinos o rescatan elementos asociadas al mundo clásico como la pureza de la luna o la lujuria de los sátiros.

En el mundo grecolatino, la prosopopeya se presenta con la presencia de un dios de aspecto humano que gobierna un aspecto del mundo. El catálogo de estos aparece principalmente en la *Teogonía* de Hesíodo; y en Homero, quién sintetiza la distribución del mundo entre los tres dioses principales “En tres lotes estuvo todo repartido y cada uno obtuvo

un honor. A mí me correspondió habitar para siempre el canoso mar, el tenebroso poniente tocó a Hades, y a Zeus le tocó el ancho cielo en el éter y las nubes” (*Ilíada*, XV 190-193)

Igual que en la épica griega, la prosopopeya lorquiana da por sentado la apariencia humana de los dioses, por lo que no es exhaustiva. Se menciona el cuerpo y las acciones, pero no se pormenoriza en su figura, limitándose a una descripción general. El cromatismo, las acciones y las actitudes son tomados como atributos representativos de los seres míticos, como en “Martirio de Santa Olalla” y “Preciosa y el aire”:

**Flora desnuda** se sube  
por escalerillas de agua (23-24)

**El viento** que nunca duerme  
**sátiro** de estrellas bajas (19-20)

Existe también la personificación parcial, o *metagoge*, que consiste en aplicar cualidades propias de los seres animados a elementos inanimados. A diferencia de la prosopopeya no se presenta una figura humana completa, sino solo una característica animada. A decir de Beristáin es un tipo de metáfora sensibilizadora donde lo inanimado se anima y lo inhumano se humaniza (314). Se presenta en el mundo grecolatino cuando a un dios se le nombra únicamente por una parte de su cuerpo, sobre todo aquella que refiere a su oficio divino. Ejemplos de esto son la diosa mensajera Iris, “de pies ligeros como el viento” (*Ilíada*, XV, 169) y Aurora “la de los dedos rosados” (*Odisea*, XI,1).

La metagoge requiere un amplio uso de los sentidos, que proporcionan una cualidad animada con una intención específica y con la menor cantidad de recursos posibles. En el caso lorquiano, refieren más a cualidades anímicas o sensitivas que a elementos corpóreos. Aun así, mantienen la relación entre el animismo y la función que realizan. Por ejemplo, el sentimiento del viento en “Romance de la luna luna” y los hombros en “Romance de la Guardia civil española”:

En el **aire conmovido**  
mueve la luna sus brazos (5-6)

La aurora **meció sus hombros**  
En largo perfil de piedra (33-34)

Concha Zardoya, que estudia el animismo en la poesía lorquiana, señala que la naturaleza adquiere cualidades no solo humanas, sino extensivas a todo ser vivo (297). Así, elementos inmóviles adquieren cualidades animales o vegetales con más frecuencia que humanas. Este tipo de *metagoge*, sin embargo, no solo refiere a elementos inmóviles de la naturaleza, también se asocia a objetos que adquieren cualidades animadas. Sobre todo, objetos con un alto valor simbólico o ritual, como los cuchillos gitanos en “Prendimiento de Antoñito el Camborio” y los martillos como coro en “Romance del Emplazado”:

Están **los viejos cuchillos**  
**tiritando** bajo el polvo (33-34)

**Y los martillos cantaban**  
sobre los yunques sonámbulos(17-18)

La *metagoge* como elemento de mitificación cumple una doble función. Expresa el ambiente donde transcurren los hechos y mitifica el paisaje para hacerlo partícipe del rito. De este modo, las *metagoges* no son el centro de interés, sino una forma de construir un panorama general. Ya sea para hacer referencia al mundo griego como la mención a Aurora en “Thamar y Amnón” o para presentar el ambiente como “San Miguel”:

En las yemas de tus dedos  
rumor de rosa encerrada (67-68)

Y el agua se pone fría  
para que nadie la toque (13-14)

La metonimia es el tercer elemento de personificación. Es la figura retórica en la que se expresa una relación de contigüidad, (espacial, temporal, de causa, de efecto, etc.) entre un elemento por medio del nombre de otro. La metonimia aparece para marcar la relación entre un elemento mítico y uno concreto. El elemento concreto se expresa a través de su dios patrono o elemento mitológico asociado. Advierte Aristóteles sobre el amplio uso de esta

figura en relación con los dioses, señalando los ejemplos de Ares por el escudo y Dionisos por la copa (*Poética*, 1457a). De modos similar, en el *Romancero gitano* se menciona a los olivos por Minerva en “Martirio de Santa Olalla” y al agua por Neptuno en “San Rafael”:

Medio monte de Minervas, abre sus brazos sin hojas (5-6)	Y mientras el puente sopla, diez rumores de Neptuno (23-24)
---	--

Las metonimias animistas pueden no referirse directamente a un dios o ser mítico. Cuando se realizan acciones que recaen en elementos externos y no en los seres a los que pertenecen, dichos elementos adquieren una participación en el mundo sacro. Ejemplos son “Muerte Antoñito el Camborio”, donde los puñales sustituyen a los asesinos, y el “Romance de la Guardia Civil Española”, donde las capas de los guardias reflejan sus intenciones:

Pero eran cuatro puñales y tuvo que sucumbir (11-12)	Por las calles empinadas suben las capas siniestras (85-86)
---	--

### 3.2.2. Figuras de transformación

Marcadas en el mundo grecolatino como metamorfosis, implican el paso de un estado o forma, a uno nuevo y diferente, con frecuencia de mayor valor animado. Las metamorfosis lorquianas pueden presentarse en comparaciones, metáforas o imágenes poéticas.

La comparación es una pseudo metamorfosis, pues están presente los dos elementos de la transformación mítica, ambos con sus propiedades originales. Sin embargo, al poner de relieve las similitudes en elementos dispares se produce una irracionalidad cercana a la no normatividad mítica, sobre todo en aquellas comparaciones humanas con elementos de la naturaleza, como los pechos como flores y los muslos como peces en “La casada infiel”:

Toqué sus pechos dormidos y se me abrieron de pronto <b>como</b> ramos de jacintos [...]	Sus muslos se me escapaban <b>como</b> peces sorprendidos (9-11;33-34)
--	--

La comparación humano-naturaleza se expresa en diversos niveles. El más común es a través de la partícula de igualdad *como*, pero existe también la comparación de superioridad y de inferioridad, así como con el uso de verbos. Encontramos estas comparaciones en “Prendimiento de Antoñito el Camborio”, “San Gabriel”, “Romance de la Guardia Civil Española” y “La casada infiel”. Señalamos especialmente la cercanía de este último con la descripción de Ovidio de la blancura de Galatea, a la que describe “más blanca que las **flores de la alheña**, más brillante que el **crystal**, más pulida que las **conchas**, más **suave** que las plumas del cisne” (XII, 789-793):

Mientras el cielo reluce  
**como** la grupa de un potro (45-46)

Tendrás un niño **más bello**  
**que** los tallos de la brisa (45-46)

El cielo **se les antoja**,

una vitrina de espuelas (67-68)

**Ni nardos ni caracolas**  
 tienen **el cutis tan fino**  
**ni los cristales con luna**  
 relucen con ese brillo (28-29)

Más compleja semánticamente que la comparación es la metáfora, en la cual los elementos se transforman unos en otros a partir de un nexos de similitud. Existen metáforas nominales, verbales y complejas. Este tipo de metáforas con valor animista los encontramos en la *Ilíada*. Señalamos tres ejemplos paradigmáticos de la relación entre metáfora y animismo. Primero la metáfora nominal en el epíteto de Aquiles a Agamenón “rey de corazón de ciervo y mirada de perro” (I, 225) para referirse a su proceder en la guerra, equiparando al rey con animales a partir de partes del cuerpo. Segundo, la metáfora verbal entre vida y día, marcada por Aristóteles a partir del verbo en “la vejez es la noche de la vida” (*Poética* 1457b) Y, por último, la metáfora compleja “Diosa de ojos de novilla” (XIV, 159), donde al

animal consagrado de Hera, la vaca, se ha unido el epíteto femenino de “ojos grandes” para señalar, uniendo atributo y cualidad, la identificación de la diosa con su animal a partir de los ojos.

Respecto a las metáforas lorquianas, señalamos primero las metáforas nominales. Estas pueden ser aposiciones, donde el elemento metaforizado aparece entre comas; o metáforas puras, donde el elemento original ha sido sustituido por el resultante. Así, aparece la transformación del monte en gato, explicado entre dos comas del “Romance sonámbulo”; o la sustitución del agua en cristal de “San Miguel” para referirse al reflejo de los coches:

**El monte, gato guarduño,**  
eriza sus pitas agrias (19-20)

Coches que el Guadalquivir  
tiende en su **cristal maduro** (5-6)

Por otra parte, las metáforas verbales son aquellas donde la acción es la que rompe la isotopía del texto e introduce un elemento sorpresivo a la construcción léxica. Con frecuencia, esta acción aumenta el valor animista del elemento base, ya sea en un verso pseudo copulativo como es “volverse”, en “San Gabriel” o el acto imaginativo-transformativo de soñar en “Romance de la Guardia Civil Española”:

Las estrellas de la noche  
**se volvieron** siemprevivas (69-70)

La media luna **soñaba**  
un éxtasis de cigüeña (45-46)

Finalmente, las metáforas complejas son aquellas donde la idea se expresa por indicios que sugieren la transformación del elemento base. En el caso de “Preciosa y el aire”, tenemos la luna (forma redonda) y el material opaco (pergamino), aunado al acto verbal de tocar musicalmente, para componer la idea de un pandero; o los picos de los gallos, asociados por su forma a piquetas y posteriormente a su canto al amanecer en “Romance de la pena negra”:

Su luna de pergamino  
Preciosa tocando viene (1-2)

Las piquetas de los gallos  
cavan buscando la aurora (1-2)

Por último, encontramos la metamorfosis a través de imágenes poéticas. Estas son series de metáforas, que se refieren a más de una transformación o sustitución semántica. Como en estos casos una metáfora es el antecedente para otra, obtenemos una imagen compleja donde es necesario un ejercicio conceptual para expresar la paulatina transformación. Fue empleada sobre todo por Ovidio en sus *Metamorfosis*. De sus muchos ejemplos, señalamos únicamente la transformación de Dafne en laurel por medio de las metáforas individuales de sus miembros: “su blando pecho es abrazado de fina corteza, sus cabellos crecen como hojas, su pie veloz se fija con lentas raíces, el lugar de su rostro lo tiene la copa: la madera rechaza los besos” (I, 551-554)

En esta serie de metáforas que tienen como fin una transformación final. Un ejemplo cercano en el corpus lorquiano es el “Romance del Emplazado” donde el agua del manantial que brota es transformada en un cuerno, el cual posteriormente es transformado en una luna y esta imagen de *agua-luna-cuerno* permite la metáfora del buey golpeando a los jóvenes que se bañan:

Los densos bueyes del agua  
embisten a los muchachos

que se bañan en las lunas  
de sus cuernos ondulados (14-17)

Señalamos que también existen imágenes irracionales, donde metáforas diferentes aparecen en relación con un mismo tema, lo que provoca múltiples transformaciones en un corto espacio de tiempo. Como en “Romance sonámbulo”, donde la noche se presenta a partir del frío (escarcha), las estrellas, la oscuridad (sombra) y el movimiento como paso de la noche al día (abrir el camino):

Verde que te quiero verde.  
Grandes estrellas de escarcha

vienen con el pez de sombra  
que abre el camino del alba (13-16)

### 3.2.3. Figuras de sentidos

Son aquellas figuras que rompen con la realidad normativa de uno o más elementos para presentar el mundo mítico. Los intercambios de sentidos entre ellos pueden pertenecer a la esfera de lo físico-sensorial, a la esfera de lo conceptual o a ambas.

Respecto a este tipo de figuras retóricas, marcamos el distanciamiento con el mundo mítico arcaico o del temprano mundo grecolatino. En su lugar nos enfocamos en la relación entre la *Eneida* y del *Romancero gitano* en la construcción sensorial del mundo mítico. Específicamente, la hipálage virgiliana ha sido tema de varios estudios, entre los que señalamos la introducción a la *Eneida* de Carlos Fernández Corte, y el artículo “Modernidad de algunas imágenes virgilianas” de González Vázquez.

Este último también ha señalado la presencia virgiliana en el proceso de mitificación lorquiano por las similitudes entre sus hipálages y sinestesia, como aspecto de construcción ambiental. Expresa en “Ecos virgilianos en la poesía de Lorca” que es a través de ellas que en ambos “una visión mítica del mundo es al mismo tiempo, lingüísticamente hablando, una versión metafórica del mundo. El mito adquiere así en la poesía de Lorca como ocurre en la de Virgilio una gran dimensión: transforma mágicamente la realidad” (318). Si bien seguimos sus pasos en cuanto a las figuras de uso de sentidos, a la sinestesia e hipálage añadimos la antítesis como figura que presenta dos elementos en oposición para expresar el intercambio de sentidos entre ellos.

La sinestesia es la figura que consiste en asociar sensaciones que perteneciente a diferentes registros. Le Guern la considera una figura de relaciones puramente individuales por lo que considera que en estos casos no nos encontramos frente a un ejercicio sémico, sino

ante la percepción del creador, lo que la convierte en una “figura apreciativa sin trasfondo lógico” (56). Son las más dependientes de los sentidos, ya sea por el intercambio entre dos de ellos, o por el uso de una para expresar alguna otra cualidad, anímica o intelectual. Las sinestesias lorquianas pueden adquirir valores simbólicos a partir de los elementos presentados. Como ocurre en el caso de “Preciosa y el aire” y “Prendimiento de Antoñito el Camborio”, la sinestesia del verde con elementos no normativos como son el viento y la luna lleva implícito el simbolismo de la sexualidad y la muerte:

que te coge el **viento verde** (38)

Moreno de **verde luna** (5)

Ejemplos de la sinestesia como adquisición de cualidades aparecen en los versos virgilianos del sueño metálico, “férreo sueño que sus ojos cierra” (II, 183) y en la “noche inabarcable” (IV,329). Casos que se transforman en los ojos insomnes que contemplan el metal y en el tiempo con cualidad espacial de “Romance del Emplazado” y “Muerto de Amor”:

Mis **ojos** miran **un norte**  
**de metales** y peñascos (10)

Un **minuto intransitable**  
de cabelleras de nombres (10)

Diferenciándose de la sinestesia, la hipálage se presenta cuando la no normatividad del ambiente lleva implícitos dos elementos. La hipálage es el desplazamiento de la relación gramatical de un elemento léxico a otro que se halle cercano a él. Para Cressot la hipálage ocurre cuando una cualidad perteneciente a un objeto citado es atribuida a otro presente también en el enunciado (63).

Señalamos los casos de “Prendimiento de Antoñito el Camborio”, donde se presenta el intercambio entre bucles que brillan y ojos; así como el aire que adquiere la cualidad de la lana en “Thamar y Amnón”. Sin embargo, remarcamos la similitud entre la hipálage

virgiliana “por la sombra iban oscuros bajo la noche sola” (VI, 268) con los versos del “Romance de la Guardia civil española” donde en ambos ejemplos la cualidad de la noche recae no sobre esta, sino sobre los personajes:

Sus <b>empavonados bucles</b>	con los balidos de lana (7-8)
<b>le brillan</b> entre los ojos (7-8)	
<b>Aire rizado</b> venía	Jorobados y <b>nocturnos</b> por donde animan ordenan (9-10)

Si bien estos ejemplos expresan no normatividad, no son esencialmente animistas. Para inducir la idea de animismo la hipálage lorquiana, toma una característica de un ser animado, para entregarla a un elemento cercano pero inanimado. Lo entendemos como *hipálage simpatética*, pues el salto imaginativo recae a un solo elemento no normativo, sin que por eso se sustraigan del poseedor original. De este modo, el elemento animado no pierde sus características distintivas, mientras que el elemento antes inerte posee al menos una característica animista. En “Thamar y Amnón” y en “Martirio de Santa Olalla” las escaleras y la carne unen cualidades de aquellos que las usan o las poseen, y expresan su estado mental:

Por las <b>escaleras tristes</b> ,	Centuriones amarillos
esclavos suben y bajan (81-82)	de <b>carne gris, desvelada</b> (43-44)

Finalmente, encontramos la antítesis como la figura que, por medio de términos opuestos (adjetivos, verbos, sustantivos) refleja una oposición. Tiene como objetivo resaltar una idea por medio del contraste. Como el resto de las figuras animistas, la antítesis se crea en relación con los sentidos, ya sea en la sensación simultánea de calor y frío en “La casada infiel” o el contraste entre el aroma natural de las flores y el artificial del perfume que envuelve al arcángel en “San Miguel”:

La mitad llenos de lumbre  
la mitad llenos de frío (35-36)

Fragante de agua colonia  
y lejano de las flores (27-28)

La antítesis no es directamente una expresión del mito grecolatino, sin embargo, la consideramos dentro del corpus porque, como expresión mítica, señala la no normatividad de un elemento, individuo o situación. Las antítesis poseen valor mítico sobre todo en el caso de la antítesis totalizadora, como expresión de una situación no racionalmente posible, o una situación de elementos contradictorios, como las descripciones de los gitanos y la luna en el “Romance de la luna luna”:

Y enseña **lúbrica y pura**  
Sus senos de duro estaño (7-8)

Por el olivar venían  
**Bronce y sueño los gitanos**(25-26)

Las figuras de sentidos resultan así una expresión más literaria del animismo mítico que las expuestas anteriormente. Sin embargo, todas las figuras señaladas cumplen la misma función de transformar el mundo cotidiano en un mundo donde los prodigios, la magia y las acciones son posibles. Este mundo combina la Andalucía real con las posibilidades míticas de lo grecolatino, específicamente la naturaleza como ente participativo, que aparece en la poesía épica y mítica. Sin embargo, García Lorca no se limita a la imitación, sino que crea un mundo propio. La manera en que lo logra y los elementos míticos que lo construyen, son tema del siguiente apartado.

### 3.3.El ambiente mítico metafórico en el *Romancero gitano*

El ambiente mítico está fuertemente ligado a la no racionalidad que proporcionan las figuras retóricas. El ambiente mítico lorquiano es esencialmente natural e implica una transformación por medio del animismo. Hemos señalado la influencia del mundo

grecolatino, tanto mítica o poéticamente en el *Romancero gitano*. Sin embargo, consideramos que García Lorca toma el mundo grecolatino como base para la mitificación referente a sus propias necesidades estéticas. En este apartado, analizamos cómo el ambiente mítico se construye a partir de los tres elementos: el tiempo, el espacio y los personajes.

Consideramos que el ambiente es mitificado espacialmente cuando señala la entrada a ese mundo natural de la sacralidad y se refiere al medio físico en el que ocurre el poema. En la mitificación temporal, el tiempo es no ubicable dentro de una cronología o dentro de una línea de continuidad. Finalmente, el ambiente se mitifica por los personajes cuando son estos los que, con su presencia o acciones, muestran la entrada al dominio de lo sagrado. Analizamos cada una de las tres posibilidades en relación con las figuras metafóricas usadas y señalamos aquellos casos donde exista una referencia directa al mito grecolatino, ya sea por su temática o su expresión metafórica.

### 3.3.1. Espacio mítico.

Se refiere al lugar donde transcurren los poemas, el cual aparece separado del mundo cotidiano. Con respecto al espacio grecolatino señalamos tres características: primero, la presencia de la naturaleza como ambiente natural de las deidades (Frazer). Segundo, la interacción de lo humano en ella, pues tales espacios podían estar prohibidos (Burkert) o, por el contrario, construirse templos locales en medio de regiones naturales (García Gual). Y finalmente, el localismo y regionalismo de ciertos espacios, especialmente aquellas asociadas al lugar de nacimiento o residencia de una divinidad.

El espacio por excelencia del *Romancero gitano* es el mundo natural, pues en la relación naturaleza-hombre, aparecen las ideas de sacrificio, renovación, fertilidad y unión cosmogónica. En el *Romancero gitano* el espacio casi siempre es mítico *per se*, pero a veces

encontramos una mitificación paulatina. El espacio se expresa mítico a partir de las posibilidades que se generan en él, sobre todo el animismo y la sinestesia. Elementos que mitifican el ambiente son: la elisión de la distancia, la singularización de regiones, el animismo del paisaje y la interacción de lo natural con lo urbano.

Cuando espacios geográficos distintos o contrastantes aparecen juntos es que las distancias han sido anuladas. La contradicción entre tierra y mar es la más frecuente en el *Romancero gitano* y se utiliza como antítesis totalizadora, para expresar un espacio compuesto, donde interactúan elementos propios de cada una de ellas. Especialmente ocurre con la presencia simultánea del mar y la montaña, o la tierra y otros cuerpos acuáticos. Ejemplos del primer caso es el pareado en “Romance sonámbulo” y del segundo, el contraste entre campo y río de “La casada infiel”:

Verde que te quiero verde.  
Verde viento. Verdes ramas.  
**El barco sobre la mar**  
**y el caballo en la montaña.** (1-4)

Sin luz de plata en sus copas  
los **árboles** han crecido,  
y un horizonte de perros  
ladra muy lejos del **río** (16-19)

Toda mención del espacio implica focalizar ciertos elementos y excluir otros. Las menciones geográficas y orográficas son frecuentes, pues señalan al espacio mítico a partir de elementos representativos y duraderos. Tales elementos son singularizados y magnificados en el proceso mitificador. Así, los montes se relacionan con el hierro y éste con el magnetismo en la metonimia del “Romance del Emplazado”; la tierra como geografía puede referirse al Mediterráneo por la presencia de aceitunas en “Romance de la pena negra”; y se expresa la sequía de la región judía donde ocurre el romance de “Thamar y Amnón”:

Será de noche en lo oscuro,  
por **los montes imantados** (32-33)

No me recuerdes el mar

**que la pena negra brota  
en la tierra de aceitunas**  
bajo el rumor de las hojas (19-22)

**La tierra se ofrece llena  
de heridas cicatrizadas**  
o estremecida de agudos  
cauterios de luces blancas (9-12)

Las regiones que poseen nombre demarcan el espacio mítico y lo ubican con mayor exactitud. Por medio del nombre, las regiones adquieren un sentido cultural distintivo además de sus cualidades naturales, ya sea por los acontecimientos, los objetos o las cualidades. El nombre se asocia con una mitificación del espacio, específica para cada caso. Así, las navajas de Albacete, se presentan como el prototipo del cuchillo, arma con un valor simbólico ritual en “Reyerta”; las toronjas de Almería adquieren valor cristológico en “La monja gitana” y Jerez de la Frontera aparece en medio de una representación bíblica en el “Romance de la Guardia Civil Española”:

Ángeles de grandes alas  
de **navajas de Albacete** (15-16)

**Las cinco llagas de Cristo  
cortadas en Almería.** (21-24)

**Cinco toronjas** se endulzan  
en la cercana cocina.

Agua y sombra, sombra y agua  
**Por Jerez de la Frontera** (51-52)

En contraste, el paisaje como espacio inmediato ofrece la mayor variedad de elementos naturales: geográficos, acuáticos, vegetales, animales, etc. A diferencia de los casos anteriores, se prefiere el detalle de un elemento específico y no la panorámica general.

La atención al detalle permite la introducción de otros sentidos además de la vista para expresar las características del espacio. Por economía narrativa, un solo elemento no racional es suficiente para expresar la mitificación de todo el paisaje. La mitificación en este caso se produce por intercambios de sentidos, sobre todo por la sinestesia, que relaciona dos

sentidos a la vez. Además, aparece un sentido simbólico en los elementos, asociados a la muerte, como el vino y el ámbar en “Muerto de amor”, o los metales del “Romance del Emplazado”:<sup>3</sup>

**Y un olor de vino y ámbar**  
viene de los corredores (29-30)

**Y gusta los aires fríos**  
**de metales y peñascos (37-38)**

Los elementos del paisaje también pueden adquirir características animadas. En ellos diferenciamos entre el animismo parcial, en donde se menciona algún elemento de animismo que le permite integrarse al argumento, (como el viento en “Romance de la luna luna”), y la metamorfosis, en donde los elementos inertes se transforman en seres vivos (como es el caso del agua transformada en “Romance del Emplazado”):

El aire la vela, vela.  
El aire la está velando (35-36)

Los densos bueyes del agua  
embisten a los muchachos (14-15)

Los elementos del paisaje también pueden personificarse, sin embargo, esta situación es la menos frecuente, pues reflejan voluntad o deseo en sus actos. Como en el baile del mar en “San Miguel” o la personificación parcial de las ramas de los olivos como brazos abiertos en “Martirio de Santa Olalla”:

El mar baila por la playa  
Un poema de balcones. (13-14)

Medio monte de Minervas,  
abre sus brazos sin hojas (5-6)

Toda mitificación requiere no solo la presencia de lo natural, sino el reflejo de su interacción con lo humano. Si en el caso anterior, la naturaleza adquiriría características humanas, también puede aparecer la dualidad naturaleza/urbe. Esta dualidad posee un valor

---

<sup>3</sup> Para ahondar en los elementos ctónicos remitirse al apartado 4.2.3.

antitético, pues ambos espacios suelen tratarse como contrarios. En la poesía lorquiana también son complementarios. La transformación de lo cultural en natural o viceversa aparece en los lirios como espadas de “Preciosa y el aire” o la luz en pájaros de “La monja gitana”:

Con el aire se batían  
**las espadas de los lirios** (35-36)

Vuelan en la araña gris  
**Siete pájaros del prisma** (5-6)

Esta interacción no se limita lo objetual, sino que incluye las descripciones arquitectónicas de la naturaleza. La irrupción de lo natural en lo urbano como reflejo de la entrada del mundo mítico a lo cotidiano. La ciudad adquiere cualidades de la naturaleza, ya sea por comparación o transformación, como en “Romance de Santa Olalla” donde se metaforiza la cascada como escalera, o en “San Miguel” donde aparece una metáfora compleja entre mar-baile-balcón:

Flora desnuda se sube  
por **escalerillas de agua**. (23-24)

El mar baila por la playa  
**un poema de balcones** (29-30)

Por último, la dualidad entre el mundo humano y el mundo natural se presenta a partir de la antítesis para reforzar el carácter de cada espacio. Esta puede ir desde el pareado léxico, como en “San Rafael”, hasta lo conceptual, por la sola mención de elementos contrarios, como sería la relación ciudad/bosque y uno/muchos en “Burla de don Pedro a caballo”:

Blanda **Córdoba de juncos**  
**Córdoba de arquitectura** (29-30)

una **ciudad de oro**  
entre un **bosque de cedros** (26-27)

### 3.3.2. Tiempo mítico

La mitificación temporal es la forma en que se expresa la idea de lo no-histórico, temporalidad en que ocurrieron las acciones de dioses y héroes. En el *Romancero gitano*

señalamos tres mitificaciones del tiempo: la histórica, con respecto a la antigüedad de Andalucía; la cronológica, que juega con el paso y la duración del tiempo; y la cíclica, donde un elemento cosmogónico sirve como metáfora del paso del tiempo.

La mitificación histórica es la más cercana al tiempo mítico señalado por Eliade. Del mismo modo que Virgilio hace convivir lo histórico, lo mítico y lo legendario (Fernández Corte, 61), García Lorca, crea un tiempo diegético compuesto por elementos de distintas culturas y épocas de la península. La Andalucía mitificada recurre al diálogo y la presencia simultánea de elementos que, sin una datación histórica realista, conviven entre sí a pesar de las distintas épocas.

La creación de la *época andaluza* comienza con la injerencia del pasado en los acontecimientos presentes. Es la forma más simple de mitificación, porque sólo requiere la mención del pasado como elemento o causa dentro de una situación actual, tal y como aparece en “Prendimiento de Antoñito el Camborio” y “Muerte de Antoñito el Camborio”:

**Se acabaron los gitanos**  
que iban por el monte solos (35-36)

**Voces antiguas** que cercan  
voz de clavel varonil (13-14)

El tiempo mítico siempre se considera superior al tiempo presente. El pasado por tanto se asocia con la grandeza de una estirpe o de un mundo. Los elementos que revisten un valor de antigüedad y evocan ese tiempo mítico poseen un alto valor apreciativo y se asocian con la grandeza y la heroicidad. La relación con el pasado mítico es siempre uno de los más altos calificativos para el mundo contemporáneo. Ya sea como la dignidad de ser descendiente de un linaje, en “Prendimiento de Antoñito el Camborio”, o como la dignidad de ser el fundador o antecesor de una dinastía en “San Gabriel”:

**Antonio Torres Heredia,**

**hijo y nieto de Camborios (1-2)**

Dios te salve Anunciación,

**madre de cien dinastías.** (59-60)

La mitificación histórica también aparece con la mención de elementos antiguos. Lo que permite el anacronismo del ambiente temporal. Estos objetos con frecuencia aparecen ligados a lo mediterráneo y grecolatino, como los cuchillos rituales de “Prendimiento de Antoñito el Camborio” y la arquitectura en “Burla de Don Pedro a caballo”:

Están los **viejos cuchillos**,  
tiritando bajo el polvo. (37-38)

Don Pedro,  
Pasa por **arcos rotos** (31-32)

De igual modo que los objetos, los personajes expresan el tiempo mítico a partir de descripciones o interacciones anacrónicas. En el *Romancero gitano*, los tiempos míticos de distintas tradiciones pueden coexistir en un personaje anacrónicamente descrito. Así, las cualidades antitéticas describen sin oponerse mutuamente, como son el caso del viento en “Preciosa y el aire” o el ángel en “San Gabriel”:

**San Cristobalón** desnudo  
lleno de lenguas celestes [...]  
**Sátiro** de estrellas bajas  
con sus lenguas relucientes  
(21-22; 41-42)

**El arcángel San Gabriel**  
entre azucena y sonrisa  
**bisnieto de la Giralda**  
se acercaba de visita (31-34)

El tiempo mítico también incluye la concepción no lineal pasado-presente-futuro. En el *Romancero gitano*, la duración o sucesión de escenas no sigue un esquema cronológico, sino que el tiempo mítico se presenta como la translocación de lo inmediato, lo duradero y lo simultáneo. La falta de historicidad se suple con otras características temporales, como la exagerada precisión con la que se señalan ciertos elementos, la elipsis de todo aquello que no es relevante o la presentación alterada de los acontecimientos.

Cuando se marca con precisión, se trata de un acontecimiento de importancia. La exactitud de este tiempo no siempre depende de una fecha u hora específica, puede referir a una situación o situaciones necesarias y reconocibles, donde la misma naturaleza advierte la importancia del momento y lo refleja en metáforas volitivas. Como son la espera de las aceitunas en “Prendimiento de Antoñito el Camborio” y las acciones toreras de las estrellas en “Muerte de Antoñito el Camborio”:

Las aceitunas **aguardan**  
**la noche de Capricornio** (21-22)

**rejones** al agua gris,  
**cuando los erales sueñan,**  
**verónicas** de alhelí (13-16)

**Cuando las estrellas clavan**

De forma similar, el tiempo puede detenerse para expresar la importancia de la situación. Por el contrario, todo aquel devenir del tiempo que no sea importante puede ser elidido rápidamente. Situaciones que se ejemplifican en la sinestesia del minuto eterno en “Muerto de Amor” que contrasta con la antítesis de los meses elididos en “Romance del Emplazado”:

Lloraban al pie de un monte  
**un minuto intransitable**  
de cabelleras y nombres. (32-34)

**El veinticinco de junio**  
abrió sus ojos Amargo  
**y el veinticinco de agosto**  
se tendió para cerrarlos (45-58)

Es en esta cualidad no lineal del tiempo donde se presentan los presagios, entendidos como la anticipación o anuncio de lo que pasará. En la lógica del mito, una situación determinista, como un acto ya concretado, está asentada desde antes de que ocurra. La acción propia, como desenlace, es solo la repetición o confirmación de lo que ya había ocurrido. Con ese valor, aparecen las imágenes proféticas de “Muerto de Amor” y “Romance del

Emplazado”. En ambos casos el valor mítico y volitivo recae en los ojos que miran independientemente del deseo de sus poseedores:

No se cierran por la noche  
Sino que limpios y duros  
mis ojos miran un norte  
de metales y peñascos (9-12)

¿Qué es aquello que reluce,  
por los altos corredores?,  
En mis ojos sin querer  
relumbran cuatro faroles (1-4)

El tiempo que se mide por ciclos diurno y nocturno es la forma más evidente de temporalidad en el *Romancero gitano*. Incluye tanto la separación dual entre día y noche, como la transición de uno a otro a lo largo de los poemas. La frecuencia con que esto ocurre se debe a la relación metafórica entre las fases del día y la vida humana.

Los ciclos cosmogónicos como marcadores del tiempo conllevan que estos adquieran cualidades físicas. En especial, a partir de la sinestesia, donde se adquieren sentidos que aplican también para el espacio circundante. De este modo, tiempo y espacio intercambian sus valores y crean diversos animismos cósmicos. Ejemplos de esto son la noche que adquiere voz animal en “Burla de don Pedro a caballo”, la hipálage entre casa y noche de “Muerto de Amor” y la sinestesia entre noche y plata del “Romance de la Guardia Civil Española”:

**Voz secreta de tarde**  
**balaba** por el cielo (54-55)

Fachadas de cal ponían

**cuadrada y blanca** la noche (35-36)

En la **noche platinoche**,  
noche que noche nochera (31-32)

Existen animismos del tiempo con cualidades de lo concreto. Esto ocurre sobre todo con elementos asociados a cada ciclo como el sol y la luna, los cuales funcionan como marcadores del día o la noche y pueden ser metamorfoseados a seres vivos por medio de la comparación o la metáfora. En tales casos, se crea una relación entre la naturaleza terrenal y

la cosmogónica. La cual se presenta a través de una cualidad compartida, como es la blancura e inmovilidad entre luna y cigüeña, en “Romance de la Guardia Civil Española” o en “Burla de don Pedro a caballo”, con el sol como fénix en relación al mito de que este animal muere y renace de las llamas:

La **media luna** soñaba  
un éxtasis de **cigüeña** (45-46)

Sobre el peinado del agua,  
un círculo de **pájaros y llamas**(40-41)

Hemos dicho que el mayor rango de animismo es la personificación, la cual es más frecuente en los elementos cósmico-temporales que en los espaciales. La transición entre el día y la noche se presenta con valor volitivo, en acciones conscientes y meditadas o en la mención de elementos corporales. Como aparece en la noche capaz de inclinarse del “San Gabriel”; o como un elemento corporal de la aurora en “Romance de la Guardia Civil Española”:

La noche busca llanuras,  
porque **quiere arrodillarse**(17-18)

El alba **meció sus hombros**,  
en largo perfil de piedra (111-112)

Por último, encontramos la mitificación temporal como una imagen poética compleja, donde la transformación se recrea a través de los elementos referentes al paso del día. Estos son los ejemplos más claros de mitificación animista, puesto que hay valores de transformación, de sinestesia y de voluntad en una sola imagen. Son esencialmente personificaciones totales. Así, en “Prendimiento de Antoñito el Camborio” el día se personifica en un torero con la tarde como capa. Señalamos en este caso la similitud con el verso virgiliano “Zeus tiende un manto de sombra por el cielo” (VI, 271) y en “Martirio de Santa Olalla” donde la noche aparece como un conjunto de figuras escultóricas, a punto de derrumbarse:

El **día** se va despacio  
**la tarde colgada a un hombro,**  
dando una larga torera  
sobre el mar y los arroyos (17-18)

**Noche de torsos yacentes**  
y estrellas de **nariz rota**  
**aguarda grietas del alba,**  
**para derrumbarse toda** (9-12)

### 3.3.3. Personajes míticos

La principal característica de los seres míticos es singularizarse de la gente común, sobre todo por realizar hazañas que superan las del mundo cotidiano o por ser descritos con adjetivos superlativos. En la construcción mítica del *Romancero gitano*, los personajes se presentan como seres divinos, semidivinos o humanos heroicos. Separamos en este caso a los seres míticos extra humanos, como dioses y emisarios, de los héroes míticos que funcionan como expresión de linaje y antigüedad para los gitanos.

Las cualidades de estos personajes pueden darse por la expresión superlativa. Lo superlativo se genera a partir de todo aquello que posea un valor positivo, ya sea vinculado con el mundo natural o relacionados a la historia y linaje; o en relación con la riqueza y la belleza. Las figuras preponderantes son la metáfora y la comparación, para expresar la igualación entre los dos elementos mencionados, como ocurre con la belleza masculina en “San Gabriel” y en “Muerte de Antoñito el Camborio”:

En la ribera del mar  
no hay **palma que se le iguale,**  
ni emperador coronado,  
**ni lucero caminante** (11-14)

Antonio Torres Heredia,  
**Camborio de dura crin,**  
moreno de verde luna,  
**voz de clavel varonil,** (18-22)

La expresión mítica de personajes también puede ser antitética, cuando lo que se busca es expresar que los personajes están por encima de las diferencias que aplican para el

mundo cotidiano. Aparece en los gitanos del “Romance de la luna luna” y en Anunciación (“San Gabriel”):

**bronce y sueño**, los gitanos,  
**las cabezas levantadas,**  
**y los ojos entornados** (25-26)

Anunciación de los Reyes,  
**bien lunada y mal vestida**  
abre su puerta al lucero (27-29)

Por otra parte, existe una percepción mítica como la cualidad de los personajes de transformar el ambiente a través de sus pensamientos, deseos y emociones. Refleja la actitud de los participantes ante los sucesos de los que son parte. Esta capacidad se refiere sobre todo al campo imaginativo, pues no tienen efecto sobre la realidad. Sin embargo, permite una mitificación del ambiente para el lector, ya que le ofrece información del mundo interno de los personajes.

Así, los personajes se comportan como seres míticos cuando expresan las emociones y sensaciones que experimentan al entrar en una situación o lugar sagrados. Se recurre con frecuencia al intercambio de posibilidades, sobre todo a la sinestesia, en la introducción del personaje al mundo mítico a través de las sensaciones corporales. Así, la presencia del arcángel transforma a Anunciación en “San Gabriel” y el calor le hace desear imposibles en “Thamar y Amnón”:

San Gabriel aquí me tienes  
con tres clavos de alegría,  
**tu fulgor abre jazmines**  
**sobre mi cara encendida** (39-42)

Su desnudo en el alero,  
agudo norte de palma,  
**pide copos a su vientre**  
**y granizo a sus espaldas** (17-20)

De forma más profunda, están aquellas menciones del mundo interior de los personajes, ya sean sus emociones, su personalidad o sus deseos. Todas ellas pueden adquirir matices míticos, por la forma en que son expresadas en los poemas. En estos casos,

encontramos sinestesias, hipálages y metáforas que embellecen las emociones (“San Miguel”). O al compararlas con elementos de la naturaleza, se reitera el valor animista y mítico de “Thamar y Amnón”:

Finge una **cólera dulce**  
**de plumas y ruiseñores** (23-24)

Toda la alcoba **sufría**  
**con sus ojos llenos de alas** (39-40)

Por último, tenemos los pensamientos e ideas de los personajes que pueden transformar el mundo, en tanto reinterpretan la realidad circundante. En estos casos, la metamorfosis de elementos se expresa como metáforas o símiles. Al ser su expresión el único conocimiento que el lector tiene del ambiente, su percepción se toma en cuenta como proceso de mitificación. Ejemplos de esto son la imaginación de los guardias en “Romance de la Guardia Civil Española”, el juego del niño en “Burla de don Pedro a caballo” y la alegría de Anunciación en “San Gabriel”:

El cielo se **les antoja,**  
**una vitrina de espuelas** (71-72)

**ve las lunas y dice**  
**Noche, toca los platillos** (20-24)

En la orilla,  
un niño

Para sentarte **yo sueño**  
**un sillón de clavellinas** (10, II)

Otra característica del personaje mítico es la capacidad de actos fuera de lo común. Estas acciones pueden ser realizadas por los personajes o ellos pueden ser los receptores de las acciones. Sobre todo, en el caso de dioses y héroes, las acciones reflejan su valía, por expresar así la tradición mítica a la que pertenecen. Su misma existencia puede desencadenar las acciones maravillosas, donde su presencia transforma el mundo, externa o personalmente, ya sea en su aspecto negativo, como es la metagoge de la cal que adquiere dientes y la metáfora

de estos como agujas, tras la muerte en el “Romance del Emplazado”; o en lo positivo, como es el viento que despierta por la música de “Preciosa y el aire”:

Porque cicutas y ortigas

nacerán en tu costado

y **agujas de cal mojada**

**te morderán** los zapatos. (28-31)

Su luna de pergamino

Preciosa tocando viene,

al verla se ha levantado

el viento que nunca duerme (17-20)

Los personajes pueden ser los receptores de ciertas acciones, como ocurre en las metamorfosis y las apoteosis. Este tipo de acciones reflejan un valor mítico con que no puede ocultar su incapacidad de pertenecer al mundo cotidiano. Así, las manos se independizan de Olalla, y siguen orando en el suelo (“Martirio de Santa Olalla”) reforzando su martirio y la sacralidad de su muerte:

Por el suelo, ya sin norma,

brincan sus manos cortadas

que aún pueden cruzarse

en tenue oración decapitada(31-34)

Finalmente tenemos los actos declarativos, cuando el habla transforma al mundo o señala la posibilidad de su transformación. Esta cualidad es exclusiva de personajes que posean una autoridad sobre cierto aspecto del mundo que lo rodea. Ya sea una autoridad terrena como el juez es “Reyerta” o sobrehumana como el arcángel “San Gabriel”:

El juez con guardia civil

por los olivares viene.

Sangre resbalada gime

muda canción de serpiente

Señores guardias civiles

aquí pasó lo de siempre,

han muerto cuatro romanos,

y cinco cartagineses (23-30)

Morena de maravilla,

tendrás un niño más bello

que los tallos de la brisa. [...]

Ay San Gabriel que reluces

Gabrielillo de mi vida

en el fondo de mis pechos

ya nace la leche tibia. [...]

.El niño canta en el seno

Como observamos, el ambiente del *Romancero gitano* se construye a partir de las cualidades mítica, como un tiempo acrónico, una espacialidad no ubicable y cuyos personajes o acciones poseen poderes que no son posibles en lo cotidiano. Este mundo mítico del *Romancero gitano* es esencialmente natural, abarcando desde lo vegetal hasta lo cosmogónico. Este mundo se mitifica por medio del animismo, siguiendo el modelo griego, en personificaciones, metamorfosis o intercambios de sentidos. Todos ellos expresados por las figuras retóricas. Esta transformación del ambiente recrea una Andalucía mítica, ya sea a partir del animismo y antropomorfismo general o de menciones específicas a mitos grecolatinos.

Hasta este momento, hemos señalado la conformación de la sacralidad en los ritos sacrificiales de la tragedia y en la construcción del ambiente mítico. Es necesario, pues, analizar también el sentido simbólico, su relación con lo grecolatino y como interviene en la construcción de la sacralidad del poemario. Tema del siguiente capítulo.

#### IV. ALUSIÓN GRECOLATINA Y SÍMBOLO EN EL *ROMANCERO GITANO*

Los aspectos mítico y trágico que hemos estudiado del *Romancero gitano* recurren muchas veces a elementos simbólicos (presagios, atributos, cromatismos), que no habíamos analizado a profundidad. En este capítulo estudiamos cómo diversos aspectos del simbolismo universal se presentan bajo aspecto grecolatino y de ese modo participan como expresión sacra del poemario.

Partimos de la definición de símbolo propuesta por Durand en *La imaginación simbólica*, donde lo define como “signo concreto que evoca por medio de una relación, algo ausente o imposible de percibir” (9). Durand señala que existe el símbolo cuando el significado es imposible de representar, de modo que solo pueda referirse a una idea y no a una cosa sensible (14).

El símbolo, en su capacidad de expresar una idea bajo forma concreta, posee un doble valor, inmediato y profundo. Es decir, debe funcionar tanto en lo anecdótico como en lo alegórico. Es por medio de la unión de ambos aspectos que el símbolo adquiere su valor completo en un contexto particular.

Asimismo, Chevalier señala que el sentido de un símbolo no puede reducirse a un concepto unívoco o absoluto, sino que, al contrario, como representación de una idea es irreductible a un significado. Por lo cual, considera, en su lugar debemos referirnos a la gran cantidad de sentidos latentes que posee (34). Además, debemos considerar que, en tanto elemento sacro, un símbolo o conjunto de símbolos adquieren su interpretación dentro del sistema de creencias en que se hallen.

En el mundo grecolatino, los símbolos estaban intrínsecamente asociados a los dioses, pues sustituían o señalaban su presencia mediante sus atributos o representaciones. Con la

pérdida del sentido sacro, los dioses y sus elementos simbólicos se volvieron parte de la tradición estética occidental. Al respecto, Eugenio Asensio explica el paso de lo simbólico sagrado a lo literario, con énfasis en la lírica popular medieval: “En el momento en que un símbolo, conservando algo de su aureola mítica, se muda en objeto estético, es particularmente favorable a la poesía. A la riqueza de connotaciones imaginativas corresponde la fuerza de vibración emocional” (261).

El símbolo poético de una comunidad fue también usado por autores individuales, que buscaban recrear y aludir ese modo de significación. Ejemplo de esto son las canciones cultas en la Edad Media, la poesía de los siglos de Oro en España o el romanticismo decimonónico. Con el paso del tiempo y la creciente importancia del autor individual frente a la comunidad, los símbolos se volvieron de uso más personal (Cirlot, 34).

Al respecto del estudio de los símbolos universales en la obra de un autor, Cirlot señala que, dentro del estudio del símbolo, debemos diferenciar entre la definición, que es su significado general, (y por lo tanto incompleto), de la interpretación, que es la razón por la que se usa en un ambiente específico (41). De este modo, los símbolos de un autor no son sino la expresión individual del simbolismo universal.

En el *Romancero gitano* los elementos simbólicos cumplen una función de expresar la sacralidad arcaica. La percepción de lo grecolatino se encuentra en las asociaciones o connotaciones de ciertas palabras relacionadas al mundo clásico. Sin embargo, estos elementos con frecuencia se expresan a través de variaciones (sinonímicas, metonímicas o descriptivas) de una misma idea, donde cada variación altera y complementa el sentido. Nos referimos entonces a la *expresión grecolatina del símbolo* para señalar un *continuum* de elementos poéticos que tienen como centro la antigua religión politeísta arcaica y grecolatina.

Para lo cual hemos decidido estudiar esta *expresión grecolatina* a través de la alusión en tanto estrategia textual.

La alusión requiere la participación del lector para entender las referencias que el autor proporciona. Beristáin la ubica dentro de los tropos de pensamiento, señala que puede abarcar desde lo léxico hasta lo argumental y enfatiza la relación entre el elemento existente y el evocado (75). De modo similar, William Irwin, en su ensayo, “What’s an allusion?” considera tres características para clasificarla como tal: que exista un lenguaje común entre lector y escritor, de manera que las referencias sean comprendidas; que haya suficientes elementos que permitan la asociación con aquello a lo que alude; y que la alusión sea considerada una estrategia textual consciente y no un cruce accidental o una influencia indirecta (116-130).

Gilbert Highet, en su ensayo *La tradición clásica, influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, explica que la función de las alusiones, reminiscencias y referencias grecolatinas es traer a la memoria del lector ciertos recuerdos de una tradición común, de modo que se ahonde en el significado de un elemento y se añadan posibilidades de interpretación. En su libro señala: “El gusto y la erudición de cada poeta determinaba la mayor o menor frecuencia de sus citas, la medida en que las disfrazaba o la subrayaban, el cuidado con que seguían el texto original o la libertad con que adaptaban las palabras, imágenes o ideas más sobresalientes.” (270) . Esta tendencia apareció y fue parte del estilo literario de la Roma imperial y continuó durante la Edad Media, se extendió hasta la Edad Moderna y Contemporánea, aunque la forma y el uso de las alusiones variaron dependiendo de las épocas y los autores.

La relación entre la alusión grecolatina y el símbolo se ha señalado con anterioridad en los estudios lorquianos. Ejemplos de ello es el ensayo de Martínez Nadal, sobre la

evocación de un mito a partir de un elemento simbólico o atributo (70); los trabajos de Salazar Rincón que señalan la presencia de alusiones grecolatinas en elementos simbólicos lorquianos como las guirnaldas y los arcos; y el estudio de Juan Vadillo que considera las similitudes con el simbolismo tradicional y grecolatina en ciertos casos.

En este capítulo, estudiamos la expresión grecolatina como la presencia generalizada, consciente e inherente al texto, a partir de la relación entre lo divino y lo objetual. Asimismo, estudiamos la constitución del sistema simbólico del *Romancero gitano*, por medio de la ubicación e interacción de los símbolos bajo aspecto grecolatino.

#### 4.1. **Alusiones grecolatinas en el *Romancero gitano*.**

La alusión o referencia indirecta a un tema ha sido estudiada como figura retórica, pues es a través de la mención indirecta de varias características que se genera una relación con un elemento en cuestión. Si bien no todas las referencias grecolatinas son alusiones, sí podemos señalar que en el *Romancero gitano* existe una percepción grecolatina, distinta a la tragedia y no esencialmente mítica. La percepción en estos casos se encuentra a través de las asociaciones o connotaciones de ciertas palabras relacionadas al mundo clásico.

Por tal motivo, estudiamos la alusión a partir de las propuestas de Gregory Machacek, en su artículo “Allusion”, donde diferencia la alusión propiamente dicha, a la que llama *alusión fraseológica*, de otros tipos de intertextualidad. Machacek señala la participación del lector como base del sistema alusivo, explica que el valor literario de la alusión viene dado por su capacidad lúdica, que obliga a una lectura activa que pone a prueba su inteligencia y su memoria. (511) Considera que la alusión es breve, se ubica en una parte pequeña de la oración o frase y su rango de acción se da en fragmentos cortos. Además, considera que en



cuando la palabra requiere de otras para expresar el referente. En estos casos el poder evocativo se distribuye también a los elementos léxicos que sirven de complemento. Ejemplos de esto son la luna como cuerno en “Burla de don Pedro a caballo” y el viento como sátiro en “Preciosa y el aire”:

**unicornio** de ausencia,  
rompe en cristal su cuerno (56-57)

**el viento verde**  
**sátiro** de estrellas bajas(41-42)

Existen también alusiones míticas que no poseen un núcleo léxico y donde el sentido alusivo aparece a lo largo de palabras o frases para expresar la asociación grecolatina. Es a partir de la unión de todos estos elementos que se puede reconocer el referente. Dado que no hay un núcleo en esas alusiones, la evocación depende de toda la construcción de la frase o frases. Por su extensión, se encuentran más entrelazadas con la estructura poética a la que pertenecen.

Tomamos como ejemplo la asociación entre el mito de Selene y Endimión con “Romance de la luna, luna”. Graves consigna que Endimión pastoreaba su ganado de noche en Latmos y observaba los ciclos de la luna. Selene, diosa lunar, se enamoró de él y lo raptó para llevarlo a Olimpia. Deseosa de evitar su destino mortal, lo hizo dormir para siempre, conservándole su juventud (259). Comparamos con los elementos míticos presentes en su poemario: la luna en su faceta seductora, la observación que de ella hace el niño, el sueño eterno como idea de muerte y el rapto por parte de la luna. Estos elementos son referidos en alusiones no puntuales, sino en frases que reflejen la asociación con el mito:

La luna **vino a la fragua**  
Con su polisón de nardos  
**El niño la mira, mira**  
**El niño la está mirando.**

En el aire conmovido  
**Mueve la luna sus brazos**  
**Y enseña, lúbrica y pura**  
**Sus senos de duro estaño [...]**

Niño, déjame que baile  
Cuando vengan los gitanos  
**Te encontrarán sobre el yunque**  
**Con los ojillos cerrados [...]**  
¡Cómo canta la zumaya!

Ay, ¡cómo canta en el árbol  
**Por el cielo va la luna**  
**Con un niño de la mano**  
(1-8;13-16;29-32)

Por último, señalamos las alusiones míticas que no aparecen en un poema, sino como tema recurrente a lo largo del libro. Este es el caso de los toros como alusión al sentido sacrificial general, como la mención de los bueyes de agua para marcar la fecha de la muerte en “Romance del Emplazado” o la naturaleza como una fiesta taurina en “Muerte de Antoñito el Camborio”:

Será de noche en lo oscuro  
por los montes imantados  
**donde los bueyes del agua**  
**beben los juncos soñando.**  
Pide luces y campanas  
aprende a cruzar las manos (24-27)

Cuando **las estrellas clavan**  
**rejones** al agua gris  
Cuando **los erales sueñan**  
**verónicas** de alhelí  
Voces de muerte sonaron  
Cerca del Guadalquivir (15-20)

#### 4.1.2. Alusiones históricas

Son aquellas que hacen referencia a elementos o situaciones reales y fechables del mundo grecolatino o que sean reconocibles como propias de aquella época. Se diferencian de las alusiones míticas porque su presencia no se relaciona con la sacralidad mediterránea, sino con la antigüedad histórica, sobre todo con un propósito de legitimación (equiparar su belleza, justificar su origen, emular su comportamiento, etc.) con el mundo gitano.

En el *Romancero gitano* la mayoría de estas alusiones se asocian con el mundo romano. Esto es resultado de la herencia romana en ciertas regiones españolas, así como de

la histórica persecución romana del cristianismo temprano (en este caso, encontramos que la relación con el mundo grecolatino es un puente con el mundo cristiano).

Aparecen alusiones puntuales, en las que se presentan los nombres de soldados o de cónsules, donde se asocian a la violencia como en “Martirio de Santa Olalla” y en “Reyerta”. O refieren al linaje y presentar la nobleza de sangre y su relación al mundo grecolatino en relación con figuras históricas, como los emperadores de “San Gabriel” y “Muerte de Antoñito el Camborio”:

han muerto **cuatro romanos**  
y **cinco cartagineses** (29-30)

no hay palma que se le iguale  
ni **emperador coronado** (13-14)

El **cónsul** pide bandeja  
Para los senos de Olalla (25-26)

ay Antoñito el Camborio  
**digno de una emperatriz** (33-34)

Los personajes romanos pueden aparecer de manera indirecta, en alusiones conceptuales. Se presentan en “Martirio de Santa Olalla” a partir de un elemento metonímico (los cascos y las lanzas), y un elemento pagano que se opone al tema cristiano (la blasfemia y el acto de llegar al cielo):

De cuando en cuando sonaban  
**blasfemias de cresta roja** (13-14)

Mientras juegan o dormitan  
Viejos soldados de Roma (3-4)

En el caso del “Martirio de Santa Olalla” debemos señalar también las alusiones conceptuales para equiparar a Olalla con Cristo. Aparece Mérida como ciudad de origen romano, los soldados romanos y la equiparación cristológica por las situaciones de la Pasión (la ascensión al cielo, el momento de clavar la lanza, la custodia como sol, la bienvenida de los ángeles):

Centuriones amarillos  
de carne gris, desvelada,  
**llegan al cielo sonando  
sus armaduras de plata.**  
Y mientras vibra confusa  
**pasión de crines y espadas,**  
el Cónsul porta en bandeja  
senos ahumados de Olalla.  
**Escuadras de níquel juntan  
los picos en su costado.**

**Una Custodia reluce**  
sobre los cielos quemados  
entre gargantas de arroyo  
y ruiseñores en ramos.  
¡Saltan vidrios de colores!  
Olalla blanca en lo blanco.  
Ángeles y serafines  
dicen: Santo, Santo, Santo.  
(47-48;67-68)

Este no es el único poema donde las alusiones grecolatinas y cristianas aparecen entrelazadas. El caso anterior, el “Martirio de Santa Olalla” debemos asociarlo a otro elemento histórico del cristianismo temprano, la Noche de los Inocentes en el “Romance de la Guardia Civil Española”. En él, se recurre a la paulatina transformación de una situación común en un acto grecolatino.

La alusión histórica se crea por las alusiones fraseológicas encadenadas a lo largo del poema: las menciones a Belén, a la Virgen y San José, las menciones de los Reyes Magos como sultanes de Persia. Aparecen también menciones del cristianismo temprano no relacionadas a este hecho, como las hogueras y el martirio de Santa Águeda, referida por los pechos en bandeja de Rosa. Todo esto, sin que ninguna vez se mencione la situación histórica original, sino que ésta se ha construido a partir del conocimiento histórico y bíblico del lector:

Detrás va Pedro Domecq  
con tres sultanes de Persia. [...]  
**Estandartes y faroles**  
invaden las azoteas. [...]  
En el **Portal de Belén**  
los gitanos se congregan.

**San José**, lleno de heridas,  
**amortaja a una doncella.**  
**La Virgen cura a los niños**  
con salivilla de estrella.  
Pero la Guardia Civil  
avanza **sembrando hogueras,**

donde joven y desnuda  
la imaginación se quema.  
Rosa la de los Camborios,  
gime sentada en su puerta

**con sus dos pechos cortados  
puestos en una bandeja.**  
(47-48;51-52;93-108)

#### 4.1.3. Alusiones objetuales

En este caso nos referimos a elementos reales, no animados, de origen, función o similitud grecolatina. Buscan evocar el mundo clásico a partir de objetos concretos y específicos. Se diferencian porque no refieren a una situación histórica o mítica concreta, sino que funcionan como elementos de relación general con el mundo grecolatino.

Podemos dividir estos elementos en objetos naturales y objetos culturales. Los primeros son propios del campo, como plantas o animales, que fueron frecuentes en el mundo grecolatino, se asocian con el valor animista y mítico; los segundos son elementos urbanos que acentúan la idea de historicidad grecolatina.

En las alusiones naturales encontramos plantas entre las que sobresalen el olivo y la aceituna. El olivo pertenece tanto al mundo grecolatino, asociado a Minerva, creadora del árbol, como al mundo de la poesía tradicional hispana por sus connotaciones sexuales, como estudia Margit Frenk (343) o a la región mediterránea, ya sea por su origen o por el “color aceitunado” para expresar el color de piel. Estos sentidos no son excluyentes, sino complementarios cuando reflejan un elemento grecolatino como el coro en “Reyerta” aunado a un elemento tradicional como es el campo andaluz en “Romance de la pena negra” y el color de piel en “Muerte De Antoñito el Camborio”:

en la copa de un **olivo**  
lloran dos viejas mujeres (9-10)

Sobre el rumor de las olas (21-22)

En la tierra de **aceitunas**

Y este cutis amasado

Con **aceituna y jazmín** (31-32)

Otros elementos naturales asociados al mundo mediterráneo son la hiedra, la menta y la cicuta como alusiones al mundo grecolatino. La hiedra, que se ha asociado con Dionisos, (Martínez Nadal, 71) aparece relacionada a la sexualidad y a lo masculino en “Thamar y Amnón”, la menta es una planta ctónica que Graves consigna, era una de las pocas que vivía en el inframundo (56) y como tal se presenta en “Romance sonámbulo”; por último, la cicuta, como planta venenosa se asocia con la muerte en “Romance del Emplazado”:

Yedra del escalofrío cubre su carne quemada (51-52)	de hiel, de menta y albahaca (64-66)
--	---

El largo viento dejaba en la boca un raro gusto	Porque cicutas y ortigas nacerán en tu costado (28-29)
--	---

En cuanto a los objetos culturales, encontramos la constante presencia de la arquitectura. En especial, en poemas de ambientación urbana como “San Rafael” El poema toma como base el puente de Córdoba, de origen romano, que tiene una estatua del ángel en el medio. En él describe los elementos grecolatinos que aparecerán en el poemario, como son los puentes, columnas, arcos y estatuas:

**romano torso desnudo.** [...] Pero Córdoba no tiembla bajo el misterio confuso, pues si la sombra levanta la **arquitectura del humo**, un **pie de mármol** afirma su casto fulgor enjuto. Pétalos de lata débil recaman los grises puros de la brisa, desplegada sobre los **arcos de triunfo**.

Y mientras **el puente** sopla diez rumores de Neptuno, [...] **Un solo pez en el agua** que a las dos Córdobas junta: **Blanda Córdoba de juncos. Córdoba de arquitectura.** [...] Pero **el pez, que dora el agua y los mármoles enluta**, les da lección y **equilibrio de solitaria columna.** (3-4;13-24;27-30;39-43)

Los elementos alusivos se dividen aquí en lo arquitectónico y lo escultórico. Con respecto a lo arquitectónico señalamos el puente y el arco. Con respecto a lo escultórico, en “San Rafael” la estatua del arcángel se menciona por el pie y el torso de mármol. Estos elementos son la base a partir de la cual consignar otros elementos, que no son esencialmente grecolatinos, pero que mantienen este sentido alusivo entre poemas, como los arcos en “Burla de don Pedro a caballo” y “Muerto de amor”

Don Pedro  
pasa por arcos rotos (31-32)

Resonaban por el arco  
roto de la medianoche (21-22)

Por otra parte, el torso para referirse a la estatua reaparece en el conjunto escultórico de la noche en Martirio de Santa Olalla y al torso de jaspe de “San Gabriel”

Noche de **torsos yacentes**  
y estrellas de nariz rota,  
aguarda **grietas** del alba,

para **derrumbarse toda** (9-12)  
Cuando la cabeza inclina  
sobre su **pecho de jaspe** (16-17)

Finalmente, tenemos las alusiones a instrumentos musicales, a los cuales clasificamos en instrumentos de viento, propios de Dionisio, Baco y los sátiros como aparece en “Preciosa y el aire”; instrumentos de cuerdas, de evocación más apolínea, sobre todo la cítara y el arpa en “Thamar y Amnón”; e instrumentos de percusión, como el tambor y el pandero, en “Romance sonámbulo”:

Los olivos palidecen.  
Cantan las flautas de umbría (34-35)  
David con unas tijeras

cortó las cuerdas del arpa (99-100)  
Mil panderos de cristal  
herían la madrugada (59-60)

Tanto los objetos naturales como los culturales parecen tener la misma función de evocar al mundo antiguo a partir de elementos mínimos, que compartan intención y ubicación con la temática andaluza del poemario.

#### 4.1.4. Alusiones léxicas

Son aquellas que evocan el mundo grecolatino a partir del cultismo, el arcaísmo y las palabras de origen griego. Las alusiones léxicas son poco frecuentes en la poesía lorquiana, sobre todo en los poemarios de influencia popular como *Poema del Cante jondo* y *Romancero gitano*. Este uso de alusiones sucede cuando se busca resaltar algún elemento específico en el poema.

La poesía lorquiana no abunda en cultismos, cuando estos aparecen son para señalar la importancia de la palabra elegida, gracias a la sustitución de la palabra común por otra que evoca el mundo antiguo. Este tipo de alusiones suelen ser puntuales como en los casos de “San Miguel” y “Thamar y Amnón”:

San Miguel canta en los vidrios;  
**efebo** de tres mil noches, (25-26)

**linfa** de pozo oprimida  
brota silencio en las jarras (45-46)

Además de los cultismos, también existen las menciones indirectas a elementos del mundo griego. A diferencia de las alusiones objetuales, en ellas no es el elemento, sino el material, su parecido o su asociación general, lo que genera la relación con el mundo grecolatino. Entre ellos, sobresalen mármol (“San Rafael”) y marfil (“Muerte de Antoñito el Camborio”) para expresar el valor o la antigüedad de un objeto y de su propietario:

pero el pez que dora el agua  
y los **mármoles** enluta (9, II)

Zapatos **color corinto**  
medallones de **marfil** (12)

Al respecto señalamos la asociación entre la estatua de “San Rafael”, que se describe a partir de por lo romano y el equilibrio. Adjetivos que se hacen extensivos al cuerpo muerto del Amargo en “Romance del Emplazado”:

Y la sábana impecable, <b>de duro acento romano,</b>	<b>daba equilibrio a la muerte,</b> con la recta de sus paños. (54-58)
---	---

Las alusiones léxicas pueden aparecer junto a otras alusiones. Si bien el valor evocativo de los fragmentos es menor, también permite que el ambiente grecolatino sea constantemente reiterado a lo largo del poema. Ejemplo de esto es el romance de “Preciosa y el aire” en donde encontramos además alusiones objetuales y míticas:

Su luna de pergamino Preciosa tocando viene por un <b>anfibio</b> sendero de cristales y <b>laureles</b> . [...] Abre en mis <b>dedos antiguos</b>	la rosa azul de tu vientre. [...] Preciosa tira el <b>pandero</b> y corre sin detenerse. El <b>viento-hombrón</b> la persigue (1-4;27-31)
--	---

Como conclusión, las alusiones grecolatinas en el *Romancero gitano* cumplen funciones diversas, dependiendo de su extensión, su ubicación o su tema. Se entrelazan con los temas mítico y trágico, ya que ambientan o complementan a estos. Las alusiones grecolatinas, además, resultan ser muy variadas por la gran cantidad de funciones o presentaciones en que aparecen.

#### 4.2. Sentido simbólico en el *Romancero gitano*

Cirlot señala tres características a considerar al momento de estudiar el sentido simbólico específico de una obra: el contexto en que se halla, la forma en que se presenta y la relación que guarda con otros símbolos (24).

Un símbolo depende del contexto para conocer cuáles de sus múltiples sentidos son los más idóneos. Eco señala que un símbolo es tal cuando aparece como elemento sobresaliente en las diferentes lecturas que se hagan de un texto (281). Para el análisis del *Romancero gitano*, consideramos un contexto andaluz cuyo trasfondo son las religiones arcaicas, enfocado al mundo grecolatino como representante de la religiosidad mediterránea. En este contexto, los símbolos presentes deben ser acordes tanto al mundo rural andaluz, como al tema de la sacralidad arcaica mediterránea.

La presentación de un símbolo es la forma en que éste se presenta en un ambiente determinado. Elena Oliveras señala que ante la falta de una imagen *propia* (única, canónica o absoluta), el símbolo puede adoptar un rango mayor de semas a modificar. Oliveras considera que el símbolo artístico es el que despliega una mayor gama de variación, ya sea en su significado o su expresión. Advierte que, en el símbolo poético, debemos trabajar con el *continuum* de variaciones que este puede presentar, el cual consigna bajo el termino de *gradación* (108). Varios de los elementos considerados símbolos en el *Romancero gitano*, nos parecen, variaciones o ejemplos de un solo símbolo.

Finalmente, la relación de los símbolos implica la sintaxis simbólica, al respecto de la cual Cirlot considera cuatro tipos de presentación: *sucesivo*, cuando los símbolos aparecen juntos, pero su cercanía no altera el sentido de ninguno de ellos; *progresivo*, cuando los símbolos representan etapas o segmentos de una idea o proceso; *compositivo*, cuando los símbolos cercanos afectan el significado, creando un sentido complejo; y *dramático*, cuando aparecen las tres posibilidades anteriores.

Consideramos que los símbolos lorquianos son graduables, pues presentan variaciones ya sea por añadir y eliminar cualidades o atributos. Esta graduación puede ser por la evolución diacrónica de un símbolo o tema en la obra lorquiana, o por las diversas

presentaciones de un símbolo en una misma obra, por motivos semánticos, sintácticos o estéticos.

Analizamos los símbolos a partir de la clasificación de Cirlot que los considera: *uránicos*, *sociobiológicos* y *ctónicos*. Desde esta perspectiva, los símbolos pueden agruparse en estos tres ejes en función de su ubicación espacio-temporal. Esta categorización entre ejes de significación nos parece acertada en una aproximación a la sacralidad grecolatina por la importancia que tenía la agricultura y sus interacciones con lo celeste y lo subterráneo; y que aparece fuertemente marcada en la obra lorquiana. Asimismo, estudiamos los intercambios y transiciones entre estos ejes simbólicos, lo que permite una síntesis entre los tres niveles.

Varios de los elementos que marcaremos como símbolos ya han aparecido mencionados en capítulos anteriores. Esto se debe, por un lado, a la polisemia de los elementos poéticos, que cumplen más de una función a la vez. Por otro lado, a la íntima asociación entre todos estos aspectos grecolatinos que expresan el tema sacro del poemario.

#### 4.2.1. Símbolos uránicos

El primero de los ejes simbólicos, el uránico o celeste, se asocia a lo infinito y lo trascendente en tanto elevado e inalcanzable, por lo que es la morada de los dioses. (*Tratado de historia de las religiones*, 66). Los símbolos presentes en este eje refieren a todo lo que comparta estos valores de elevación, como son astros, animales alados y fenómenos celestes. Regido por el Sol, principio activo, masculino, fecundador, se asocia a la perfección, a luminosidad, el fuego y el color amarillo (Chevalier, 950). Sin embargo, respecto del culto solar grecolatino Eliade señala que en Grecia era minoritario comparado con el culto al trueno, asociado a Zeus, y que en Roma apareció hasta el Imperio asociado especialmente al

oficialismo estatal. (68). Asimismo, señalamos que varios de los dioses Olímpicos mantuvieron los orígenes ctónicos que poseían desde la época arcaica.

Ejemplo paradigmático es Apolo. A pesar de ser el dios del Sol su culto mantenía elementos ctónicos, sobre todo en relación con la adivinación y a la música. El oráculo de Apolo expresaba la necesidad de rituales sacrificiales, en el caso de *Edipo Rey* y las *Coéforas*. Asimismo, fue quién bajó al inframundo para convencer a las Moiras que aplazaran la muerte del rey Admeto. Aparece como padre de Orfeo, semidios que bajó al inframundo tocando su citara y que era venerado en los misterios órficos. Apolo se presentan en el poemario relacionado sobre todo a la música y a los instrumentos de cuerda. Sobre la música, esta es señalada por Chevalier a como elemento de orden y armonía, pero también presagio de muerte (818). Señalamos con esta asociación entre presagio e instrumentos musicales en la construcción ambiental de “Thamar y Amnón”:

Por encima de los techos  
**nervios de metal sonaban.**  
Aire rizado venía  
con los balidos de lana [...]  
Al son de panderos fríos,

y **citaras enlunadas** [...]  
David con unas tijeras,  
**cortó las cuerdas del arpa**  
(5-8;15-16;99-100)

El complemento simbólico del sol es la luna como astro nocturno, regente del mundo ctónico, las aguas y lo femenino. En el mundo grecolatino consignamos a Artemis y Dionisos como dioses olímpicos y lunares. Como tal, ambos estaban relacionados con los ritos sacrificiales y con el mundo natural.

Artemis es la diosa de los lugares vírgenes. En tanto diosa lunar, es patrona de las mujeres, y exigió el sacrificio de Ifigenia, hija de Agamenón, para perdonar una ofensa de este. Sin embargo, en el momento del sacrificio, intercambió a la muchacha por una

cervatilla. Por su parte, Dionisos es hijo de Zeus y la mortal Sémele. Para evitar la ira de Hera, fue entregado a las divinidades de la naturaleza para que lo criaran y su tutor fue Sileno. Consigna Frazer que Dionisos era asociado a la naturaleza salvaje, regía también sobre la agricultura y como tal se asoció a los ritos de fertilidad, donde sus iniciados entraban en un estado de furor y éxtasis asociado a la locura divina (305).

Respecto a la luna, para Álvarez de Miranda es la deidad que rige la sacralidad lorquiana (65). Asociada a las aguas y lo femenino, es la receptora de los ritos sacrificiales, tanto en lo relacionado a la fertilidad agrícola como a los ritos fúnebres en la creencia de la vida después de la muerte. Álvarez de Miranda ve en ella la tríada del nacimiento-plenitud-muerte. A decir de Robert Graves en sus *Mitos griegos*, la luna se expresa en diversas tríadas análogas como doncella-mujer-anciana y los colores blanco-rojo-negro y finalmente, como la diosa de Tres caras: Artemis, Selene y Hécate (119).

La identificación mujer-luna es frecuente y detallada en el *Romancero gitano*, a partir de tres grupos semánticos: lo sexual, la muerte, y los elementos subordinados. La sexualidad, como expresión de la fertilidad, asocia el movimiento y el baile como actos simpatéticos. La muerte sacrificial aparece consagrada a la luna como divinidad ctónica. Se presentan, asimismo, otros elementos regidos por la luna como son las aguas, las flores, el cromatismo del blanco y los adjetivos lunares.

Estos grupos sémicos interactúan de modo que la unión de ellos amplifica la idea original, Así, al sentido original de la luna antropomórfica, se complementa la idea de la mujer como diosa lunar. Como tal aparece en los ejemplos de “Romance de la luna luna” y “Thamar y Amnon”, donde ambos casos de la luna-mujer se presentan a partir de la triple característica de la blancura, el baile y los elementos vegetales:

La luna vino a la fragua  
con su polisón de nardos.  
En el aire conmovido  
mueve la luna sus brazos  
y enseña, lúbrica y pura,  
sus senos de duro estaño.  
Niño déjame no pises  
mi blancor almidonado (1-8)

Thamar estaba soñando  
pájaros en su garganta,  
al son de panderos fríos  
y cítaras enlunadas.  
Su desnudo en el alero,  
agudo norte de palma,  
pide copos a su vientre  
y granizo a sus espaldas. (12-20)

Sol y luna son las representaciones del día y la noche. Sin embargo, aparece también el paso de noche a día, en el amanecer y el crepúsculo. Esta transición tiene un valor simbólico en tanto que refleja el paso de un estado a otro: luz-oscuridad, mundo celeste-mundo ctónico, vida-muerte, entre otros.

La aurora se asocia al color rosa, con el nacimiento del sol y el comienzo de un nuevo ciclo. Es esencialmente positiva en tanto refleja el regreso de la luz y el fin de las tinieblas. La tarde, por el contrario, anuncia decadencia o el final. Sin embargo, no tiene necesariamente las connotaciones positivas del amanecer. Como fin del día, es la llegada de la oscuridad y el paso por las regiones tenebrosas antes del nuevo renacimiento.

#### 4.2.2. Símbolos sociobiológicos

Son aquellos pertenecientes al mundo natural, terrenal e inmediato. Su deidad principal es Deméter, diosa de la agricultura y la fertilidad. Frazer la considera amalgama de diosas, cuya etimología la señala como diosa madre (164) y Graves la señala como una evolución de las divinidades femeninas arcaicas (23). Ovidio consigna dentro de estas divinidades de la tierra a “semidioses, rústicos númenes, ninfas y faunos, sátiros y montañeses silvanos” (I, 189-195). Los símbolos asociados a este eje son los relacionados con la agricultura, la ganadería y todo aquello que implique la vida terrenal.

Como vimos anteriormente, en el *Romancero gitano* los elementos del mundo natural son los que aparecen con mayor frecuencia para dar la idea de animismo sacro. En este caso, distinguimos entre lo animal y lo vegetal, como dos grupos diferentes de simbolismo.

El mundo vegetal es la expresión de la fuerza creadora y el estado primigenio natural (Cirlot 459). Al representar vida, la flora y la vegetación reflejan la armonía del cosmos, tanto por su abundancia como por su carácter periódico. Específicamente las flores, propias de la primavera, reflejan el principio de la vida, pero poseen un sentido de muerte cuando son cortadas.

En el mundo grecolatino este pensamiento se expresaba en el mito de Perséfone, diosa de las flores, que bajaba al inframundo y regresaba al mundo terrenal cada seis meses. Sin embargo, existen también registros de cultos femeninos a Adonis, varón que muere y renace por mediación de Afrodita, y que estaba simbolizado por las flores de la anémona. Señalamos la relación grecolatina con la obra lorquiana en dos momentos. Primero, la triple asociación entre sangre-muerte-flor, que aparece en “Muerto de Amor”, y segundo, el carácter simpatético entre planta y hombre en “Muerte de Antoñito el Camborio”

Tristes mujeres del valle  
bajaban su sangre de hombre,  
tranquila de flor cortada  
y amarga de muslo joven (26-30)

Ya mi talle se ha quebrado,  
como caña de maíz.  
Tres golpes de sangre tuvo  
Y se murió de perfil (39-42)

Además de las plantas, otros elementos ligados a la fertilidad son el agua y el viento. En especial, los cuerpos acuáticos están asociados a la luna y como tal al mundo femenino y al mundo ctónico. Cuando se enfocan en la fertilidad aparece en las plantas acuáticas, como los juncos, las cañas y las zarzas, como en “La casa infiel”. Sin embargo, el agua fértil en

relación también a la muerte se presenta en “Romance sonámbulo” donde el agua esta intrínsecamente relacionada con la luna y el verde como elementos fértiles y ctónicos:

Pasadas las zarzamoras  
los juncos y los espinos  
bajo su mata de pelo  
hice un hoyo sobre el limo [...]  
Sucia de besos y arena  
yo me la lleve del rio.  
Con el aire se batían  
las espadas de los lirios  
(20-24; 44-47)

Cara fresca negro pelo  
en esta verde baranda.  
Sobre el rostro del aljibe  
se mecía la gitana,  
verde carne pelo verde  
con ojos de fría plata.  
Un carámbano de luna  
la sostiene sobre el agua  
(73-78)

Con respecto al mundo animal, la principal característica que diferencia lo vegetal de lo animal es la sangre, considerada como vehículo de la vida y portadora del alma en varias culturas (Álvarez de Miranda). El sacrificio ritual es entonces el paso de la sacralidad vegetal a la sacralidad ctónica, donde se requería la sangre derramada en un acto violento. La sangre adquiere entonces su propio micro universo simbólico, relacionada a alimento, al calor y a la estirpe.

Cuando la sangre no aparece de forma directa se intuye por el color rojo y Cirlot señala que otros líquidos derramados también son antecedentes y sustitutos de ella. Asimismo, Burkert señala que eran comunes las ofrendas de sangre a los muertos (33) las cuales habían sido sustituidas por ofrendas de vino posteriormente, como se observa en el canto XI de la *Odisea*.

Del mismo modo, la sangre derramada de los sacrificios sustituyó la sangre humana por sangre animal y trajo consigo al toro como animal prototípico. El cual, como complemento del hombre refleja el destino de aquel a quien sustituye, como aparece en

“Reyerta” donde se refieren al hombre muerto como toro de lidia. Por extensión, cualquier otro elemento ritual asociado al varón comparte y complementa su destino. En el mundo gitano del *Romancero gitano*, el toro es resignificado en otro animal masculino y valioso como es el caballo (“Romance del Emplazado”) o en un animal cercano semánticamente como el jabalí (“Muerte de Antoñito el Camborio”):

El toro de la reyerta se sube por las paredes (11-12)	no se cierran por la noche ni miran al otro lado (2-5)
Ojos chicos de mi cuerpo y grandes de mi caballo	Les clavó sobre las botas, mordiscos de jabalí (5-6)

Así, la presencia de la sangre y los animales, en lo que respecta a la fertilidad, está íntimamente asociada a los símbolos ctónicos.

#### 4.2.3. Símbolos ctónicos

Son aquellos que se refieren al mundo subterráneo y la muerte. En cuanto al Inframundo griego, su regente era Hades, también llamado Pluto, el rico, por ser el poseedor de todos los metales bajo la tierra y que se consideraba un dios celoso de sus súbditos (Graves 47).

Con respecto a los metales y el mundo grecolatino consignamos con valor ctónico a Hefesto, dios volcánico y herrero. Al respecto de su oficio, Chevalier señala que aquellos que trabajan los metales conservan el mismo estigma de lo ctónico y lo fúnebre por extensión, por lo que la herrería se asocia a grupos distintos o semi excluidos (367). En tanto grupo excluido y afín al dios, los gitanos se representan en el poemario como herreros sobrenaturales:

cuando llegaba la noche noche que noche nochera,	<b>los gitanos en sus fraguas forjaban soles y flechas (25-28)</b>
---	--

Con respecto a los metales, cuando son utilizados para armas u objetos relacionados con la muerte, suman su sentido ctónico al del objeto, como en los casos de “Romance del Emplazado” y “Thamar y Amnón”

y gusta los aires fríos	por encima de los techos,
de metales y peñascos (14)	nervios de metal sonaban (17-18)

Aunque la plata es el metal característico de la obra lorquiana, el cobre, el bronce y el estaño son mucho más frecuentes en el *Romancero gitano*. Esto ocurre porque son los metales más cercanos al mundo gitano andaluz del poemario. Por ser metales de uso común, aparecen, no solo por su nombre, sino intuidos en objetos metálicos. Añade Cirlot que para René Alleau, todos los metales están emparentados con la luna, no solo por su carácter subterráneo y mortal, sino por su etimología: me/mes, la raíz de metal, era asimismo el nombre más antiguo dado a la luna (304). Ejemplo de la luna relacionada a los metales es “Muerto de Amor”. Otros ejemplos del metal con sentido ctónico y lumínico se presentan en “Reyerta”:

Ajo de agónica plata	Las navajas de Albacete
la luna menguante pone	bellas de sangre contraria
cabelleras amarillas	relucen como los peces.
a las amarillas torres (9-12)	Una dura luz de naipe (2-5)

Los metales con frecuencia son metonimias de las armas o de heridas. En especial del arma lorquiana por excelencia, el cuchillo sacrificial. Según Chevalier, la corta dimensión de la hoja del cuchillo representa analógicamente el instinto que lo maneja (385). De este modo, el cuchillo como arma primitiva, se asocia con la antigüedad más intensamente que las demás armas. A pesar de ser el arma sacrificial prototípica, llega a ser sustituido por otras armas

blancas, por los metales de los que esté hecho o por otros elementos cercanos semánticamente que incluyan la idea de filo y heridas. Ejemplos de esto los encontramos en “Romance de la Guardia Civil Española” “Martirio de Santa Olalla”, “Muerte de Antoñito el Camborio” y “Thamar y Amnón”:

Los sables cortan las brisas	Cuando las estrellas clavan
Que los cascos atropellan (82-83)	rejones al agua gris (13-14)

Escuadras de níquel	O estremecida de agudos
juntan los picos en su costado (65-66)	cauterios de luces blancas (83-84)

Asimismo, Graves señala que el Hades es hogar de Hécate, diosa de la hechicería y la luna; y de Nyx, la noche, y madre del Sueño y la Muerte (Hypnos y Thanatos). La idea de la muerte como sueño eterno ha sido expresada en diversas culturas. En el *Romancero gitano* la muerte como “sueño eterno” aparece en múltiples dualidades: acostarse-estar parado; inmóvil-en movimiento, despierto-dormido, ojos cerrados-abiertos. Ejemplos de lo anterior son “Romance del Emplazado”, “Muerto de Amor” y “Prendimiento de Antoñito el Camborio”:

donde se aleja tranquilo	<b>siete adormideras dobles</b> (43-44)
<b>un sueño de trece barcos</b> (6-7)	
siete gritos siete sangres	verde carne pelo verde
	soñando en la mar amarga (23-24)

En el inframundo grecolatino también se ubicaba a Perséfone, diosa consorte de Hades. Al respecto, Graves señala que existe una oposición entre Hades, deidad de la muerte como estado absoluto que no dejaba a nadie salir de su reino, y Perséfone, que como diosa del inframundo y de las estaciones reflejaba el ciclo de la vida-muerte. Su símbolo principal

era la granada, el fruto que la obligaba a permanecer seis meses bajo tierra y que Chevalier consigna como atributo de fertilidad en el mundo griego. Al respecto de su asociación con Hades, señala el doble valor simbólico de fertilidad y esterilidad, del mundo subterráneo y el agrícola, del mismo modo que la diosa de la que es atributo (538). Su sentido simbólico aparece en el *Romancero gitano* en relación con la sangre derramada, en donde señalamos otros elementos florales que se asocian a la fertilidad de cuerpo muerto en “Reyerta”:

Juan Antonio el de Montilla  
rueda muerto la pendiente.

Su cuerpo lleno de lirios  
y una granada en las sienas. (17-20)

#### 4.2.4. Símbolos de paso

Lo uránico, lo sociobiológico y lo ctónico pueden relacionarse de forma interna o externa. Señala Chevalier que cuando los símbolos que interactúan pertenecen al mismo eje temático hablamos de una interacción horizontal; mientras que cuando conviven símbolos de distintos ejes nos referimos a la interacción vertical.

En el mundo grecolatino, e igualmente en el *Romancero gitano*, la separación entre ejes es relativa, pues con frecuencia una misma divinidad poseía atributos en dos o hasta los tres ejes simbólicos. Por tanto, en el poemario aparece el tránsito entre dos estados o lugares. El cruce de un mundo a otro se refleja en diversos actos como atravesar, romper o reconocer los umbrales que los separan. Existen por lo tanto símbolos de paso o intermediarios entre lo celeste, lo terrenal y lo ctónico.

Con respecto al simbolismo del mensajero en el mundo grecolatino, señalamos únicamente un ejemplo donde los términos de jinete, muerte, mensaje, mensajero, muerte y símbolo, se entrecruzan con la misma lógica simbólica que en el *Romancero gitano*. Es el caso del canto XIX de la *Ilíada*, y los caballos de Aquiles, Xanto y Balio, hijos de Céfiro. En la obra, Aquiles exhorta a los caballos a traerlo de vuelta y no causarle a él la misma muerte

que le causaron a Patroclo. A esto responde Xanto, dotado de voz momentáneamente para transmitir el mensaje de Hera, que había sido el destino de Patroclo morir de ese modo y que a Aquiles lo salvarán ese día, pero que su muerte había sido decretada y estaba próxima, momento en el cual no podrían salvarlo. Aquiles contesta que ya lo sabe y que toda advertencia es inútil.

No señalamos que este fragmento de la *Ilíada* sea el antecedente directo del continuum simbólico en el *Romancero gitano*. Mas que causal, nos parece coincidente y resaltamos la forma en que ambos han manejado el mismo corpus, sintético en Homero y en múltiples paridades en Lorca: el caballo que lleva al muerto; el muerto y el caballo antes de la muerte, el caballo mensajero y el caballo depositario del destino del jinete.

De este modo la unión del caballo y el varón crea un híbrido entre estas dos criaturas, que se pueden presentar como uno solo. Aparece la figura del jinete, como mensajero de la muerte en “Romance de la luna luna” y “Romance de la Guardia Civil española”

**El jinete** se acercaba  
tocando el tambor del llano (21-22)

Un **jinete** malherido  
llamaba a todas las puertas

En otra superposición entre mensaje y mensajero el jinete pasa de anunciar la muerte a ser catalizador de ella, como el jinete asesino y el jinete muerto. Los jinetes de “Reyerta” y los guardias de “Romance de la Guardia Civil Española” son ejemplo de lo primero.

Caballos enfurecidos  
y perfiles de jinetes (7-8)

Los caballos negros son  
las herraduras son negras (1-2)

La hibridez simbólica, sin embargo, se aprecia más en el caso del jinete muerto, donde ambos seres- hombre y animal- comparten experiencias y destino, y donde la separación entre

ellos indica la muerte. Tal como se ve en el diálogo de “Romance sonámbulo”, y en “Burla de Don Pedro a caballo”:

Compadre, quiero cambiar  
mi **caballo** por su casa,  
mi **montura** por su espejo,  
mi cuchillo por su manta. [...]  
Compadre **quiero morir**  
**decentemente en mi cama**  
(25-28;35-36)

¡Ay cómo lloraba

el **caballero!**  
Montado en un ágil  
**caballo sin freno, [...]**  
Entre los azafranes  
han encontrado **muerto**  
**el sombrío caballo**  
**de Don Pedro.**  
(3-6; 50-54)

Respecto a los umbrales, Cirlot señala que estos poseen múltiples presentaciones, entre las que marca: “En el simbolismo arquitectónico, el umbral recibe siempre tratamiento especial, por multiplicación y enriquecimiento de sus estructuras: portadas, escalinatas, pórticos, arcos de triunfo, protecciones almenadas” (453).

A partir de su relación, consignamos que los umbrales pueden expresarse en relación con lo horizontal: el tránsito de aquí-allá; o con relación a lo vertical, el mundo terrenal y el mundo divino. En los umbrales horizontales sobresalen las veredas y las puertas, como expresión del camino o continuidad. Con respecto a lo vertical, señalamos los elementos elevados, como las columnas y las azoteas,

Aparecen sobre todo el “San Rafael” en relación con los elementos arquitectónicos grecolatinos. El puente de Córdoba, es un caso paradigmático, pues su simbolismo horizontal de unir dos orillas es por extensión, simbolismo de lo vertical en tanto opone también la Córdoba real y la reflejada, unidas por el puente y por el arcángel:

**Coches que el Guadalquivir**

**tiende en su cristal maduro,**

entre láminas de flores  
y resonancias de nublos.  
Pero Córdoba no tiembla  
bajo el misterio confuso,  
**pues si la sombra levanta  
la arquitectura del humo,  
un pie de mármol afirma  
su casto fulgor enjuto.**  
Un solo pez en el agua  
**que a las dos Córdoba junta:**  
**Blanda Córdoba de juncos.**

**Córdoba de arquitectura.**  
Pero el pez, que dora el agua  
y los mármoles enluta,  
les da lección y equilibrio  
de solitaria columna.  
**Un solo pez en el agua.**  
**Dos Córdoba de hermosura.**  
**Córdoba quebrada en chorros.**  
**Celeste Córdoba enjuta.**  
(27-30;37-42)

En este apartado, hemos dividido los símbolos en cuatro subgrupos, aunque señalamos la correspondencia entre ellos, que depende asimismo del contexto en que aparezcan. Si bien nos enfocamos en aquellos elementos asociados al mundo grecolatino, no ahondamos en la relación entre alusión y símbolo. En el siguiente apartado, estudiamos como el sentido simbólico de los elementos se conforma a partir de la suma de sentidos de las alusiones.

#### 4.3. Simbolismo y alusiones simbólicas

Las alusiones simbólicas, como el resultado de la interacción entre el elemento simbólico y la expresión alusiva en la que se encuentran, deben entenderse como un nexo entre lo anecdótico y lo sacro, presentadas bajo el aspecto grecolatino como expresión, imagen o ejemplo de un elemento simbólico.

Consideramos las asociaciones presentes no solo entre alusiones particulares, sino a partir de los llamados *grupos alusivos*, es decir, aquellas alusiones que comparten elementos internos. En este apartado analizamos las alusiones simbólicas como un *continuum* temático

que, pasa por diversos puntos: la luna como divinidad, la presencia dionisiaca en el poemario, los elementos de fertilidad, y los símbolos de paso.

#### 4.3.1. El *continuum* simbólico de las alusiones grecolatinas

Las alusiones a los dioses pueden referirse a sus cualidades intrínsecas, a acciones representativas o a los atributos que poseen. En esta categoría incluimos la luna como divinidad ctónica y de fertilidad. La tríada grecolatina de divinidades asociadas a la Luna, que Graves consigna en Selene-Hécate-Artemis, aparece en el *Romancero gitano* diseminada en diversos poemas. Hemos señalado a Selene asociada al mito de Endimión y al “Romance de la luna luna”. Habíamos remarcado brevemente la relación de Artemis como protectora de las mujeres y las tierras vírgenes; así como el sentido ctónico de Hécate en tanto divinidad que vive en el inframundo. Consideramos que estas cualidades aparecen expresadas también en el *Romancero gitano*, a partir de un *continuum* simbólico compuesto de la personificación de la luna, la identificación con las gitanas del poemario y la asociación con otros elementos de la fertilidad humana y vegetal.

En la obra lorquiana aparece la luna antropomórfica con aspecto de mujer en “Romance de la luna luna”, el caso complementario, donde la mujer misma posee sentido lunar aparece en la identificación de la luna y Tamar, por las similitudes entre ellas y sus descripciones, siendo la más clara la asociación con los pechos que refiere Amnón. A partir de ella, la relación luna-mujer se hace extensiva a todas las mujeres a partir de elementos comunes entre ellas y la luna.

Si la identificación se había llevado a cabo en un primer nivel con la comparación entre pechos y lunas por la forma circular. Estos se resignifican en otros elementos regidos por lo lunar, desde una variación en los pechos lunares de “Tamar y Amnón” ahora

asociados al agua u otros elementos de la triada de divinidades lunares: los metales (lo ctónico) de “Romance de la pena negra” y las plantas (el mundo natural) de “La casada infiel”, creando el universo simbólico femenino:

Thamar en tus **pechos altos**

**hay dos peces** que me llaman

(65-66)

En las últimas esquinas

toqué **sus pechos dormidos**

y se me abrieron de pronto

**Yunques ahumados sus pechos**

gimen canciones redondas (7-8)

**como ramos de jacintos** (7-10)

El simbolismo de la luna en tanto feminidad, fertilidad y muerte también se aplica para alusiones objetuales a partir de la forma. A la integración de lo circular como cualidad lunar, aparecen los objetos inanimados, como espejos, platillos y panderos, que añaden a la forma el simbolismo de lo musical de “Preciosa y el aire”. La forma redonda se contrapone a las variaciones de las fases lunares: media luna, luna menguante, que con frecuencia se asocian a la muerte y la decadencia, tal como aparece en “Muerto de Amor”.

Su **luna de pergamino**

Preciosa tocando viene (1-2)

**la luna menguante** pone [...]

Quebraron **opacas lunas**

en los oscuros salones

**Ajo de agónica plata**

(9-10; 45-46)

Asimismo, también son resignificadas por su forma a los cuernos, de bóvido y de unicornio, que poseen un simbolismo ritual y de fertilidad en “Burla de don Pedro a caballo” y en “Romance del Emplazado” Con respecto a este último, la luna también se asocia al agua como elemento fértil y femenino:

Unicornio de ausencia

rompe en **crystal su cuerno**(56-57)

Que se bañan en las lunas

de sus cuernos ondulados (16-17)

La relación toro-luna-agua a partir de los cuernos, que aparece en el último ejemplo, ha sido también señalada por Frazer como una de las características de la Isis egipcia y en relación a Dionisos, como dios de lo natural (288).

Dionisos es considerado una divinidad a la vez ctónica y olímpica. Su culto estaba extendido por toda la zona ática, especialmente como inventor del vino (Frazer,185). Asimismo, en su introducción a las *Tragedias* de Esquilo, Rodríguez Adrados señala que, en las festividades dionisiacas relacionadas a los animales de sacrificio, la locura mística y la adivinación, es donde se originó la tragedia (27).

En el *Romancero gitano*, Dionisos se intuye a partir de sus atributos, entre los cuales sobresale el vino, los cuernos tanto de toro como de macho cabrío, sus plantas y animales consagrados (la higuera, la hiedra, la vid, el tigre o el delfín) y su aspecto feminizado. La interacción de todas ellas es la que crea el sentido dionisiaco en el *Romancero gitano*. Estas apariciones implican los valores de muerte, locura y fertilidad al mismo tiempo, como se ve en la descripción ambiental de “Thamar y Amnon” y de “Reyerta”:

La luna gira en el cielo	la tarde loca de higueras
sobre las tierras sin agua	y de rumores calientes
mientras el verano siembra	cae desmayada en los muslos
rumores de tigre y llama. (1-4)	heridos de los jinetes (31-34)

Como atributo principal de Dionisos, el vino posee un complejo simbolismo. Considerado una bebida sagrada en su origen se asoció al éxtasis, la adivinación y la locura como estado superior de la conciencia. Se le consideró bebida de los dioses y, a decir de Chevalier, por su carácter embriagador y su color se le asocia con la sangre (653). En los misterios dionisiacos era la bebida de la iniciación, como fuente de conocimiento y en algunas tradiciones representa la sangre de Dionisos. Por sus efectos sobre la mente se le

considera la unión del fuego y el agua ejerciendo su poder benéfico o maléfico sobre las almas de los que lo consumen (1070). Esta relación con lo espiritual se hace extensiva a todos los elementos que lo conforman, como la vid, la uva y demás elixires en la obra lorquiana. Ejemplos de esto aparecen en “Muerto de Amor” y “Muerte de Antoñito el Camborio” donde el vino y el color de las uvas reiteran la muerte:

Lo que en otros no envidiaban  
ya lo envidiaban en mi:  
zapatos **color corinto**,  
medallones de marfil (27-30)

**Y un olor de vino y ámbar**  
viene de los corredores.  
Brisas de caña mojada  
y rumor de viejas voces (16-20)

La fertilidad y el desenfreno en Dionisos también se asoció a los ritos sacrificiales, por lo que el dios adquiere además cualidades ctónicas. En esta relación indirecta con la luna, se presenta como un dios con características femeninas, como son las caderas pronunciadas y el cabello largo. La androginia ha sido estudiada como una característica común a los dioses de la naturaleza, y Eliade señala que, en el caso concreto de Dionisos, esta expresa una totalidad o plenitud sexual, propia de un estado primordial de la divinidad (*Mitos, sueños y misterios*, 210). La feminización en relación con la luna aparece en su faceta dionisiaca en el *Romancero gitano*, ya sea para marcar al varón elegido para el sacrificio, como en “Muerte de Antoñito el Camborio” o en relación a la fertilidad, como la descripción de “San Miguel”:

Este cutis amasado  
con aceituna y jazmín (31-32)

San Miguel lleno de encajes  
en la alcoba de su torre,  
enseña sus bellos muslos,  
ceñidos por los faroles.

San Miguel canta en los vidrios;  
efebo de tres mil noches,  
fragante de agua colonia  
y lejano de las flores. [...]  
con las enaguas cuajadas  
de espejitos y entredoses  
(16-20;47-48)

Sobre el tema de la feminización nos interesa profundizar en San Gabriel pues nos parece, mantiene elementos de la Afrodita griega, considerada una diosa de la fertilidad asociada a la sexualidad y el amor (Graves 49). El mito la señala como el primer lucero en aparecer en la noche, dotada de gran belleza, que salió del mar y fue llevada por los vientos al Olimpo donde las diosas la acogieron, portadora de la risa, domadora de fieras, y cuyos pies hacían florecer el suelo.

La descripción coincide con las cualidades que se presentan en el arcángel. El mar aparece como elemento de origen y desde el inicio ambos son ponderados por su belleza. La presencia del viento, los atributos de fertilidad y de belleza. Finalmente, cómo, después del mensaje, San Gabriel asciende a los cielos, transformando las estrellas en flores. Para una visualización más clara, retomamos la descripción de Hesíodo (la más unitaria) para contrastarla con la del arcángel.

Salió del mar la respetable bella diosa y bajo sus delicados pies a ambos lados crecían la yerba. Afrodita, diosa nacida de la espuma y Cítereia, ceñida de bella corona suelen llamarla los hombres y los dioses. A ella la acompañó Eos y la siguió el bello Hímero y luego se unió a los dioses en el Olimpo (195-201).

Señalamos las coincidencias en el romance lorquiano, donde aparecen los elementos de Afrodita en la triple reinterpretación de lo masculino, lo gitano y lo católico:

Un **bello niño** de junco,  
anchos hombros, **fino talle**, [...]  
**Sus zapatos de charol**  
**rompen las dalias del aire,**  
**En la ribera del mar**  
**no hay palma que se le iguale,**  
ni emperador coronado,  
ni **lucero caminante**.

Las guitarras suenan solas  
para San Gabriel Arcángel,  
**domador de palomillas**  
y enemigo de los sauces[...]  
El Arcángel San Gabriel,  
entre **azucena y sonrisa,**  
biznieto de la **Girarda**  
se acercaba de visita

En su chaleco bordado  
grillos ocultos palpitan.  
Ya San Gabriel **en el aire**  
**por una escala subía.**

**Las estrellas de la noche**  
**se volvieron campanillas.**  
(1-2;7-8;11-14;19-22;31-38)

Además de sus atributos, Dionisos se identificaba con el mundo salvaje por su séquito de divinidades menores, que incluía a náyades, bacantes y silvanos. Se le asoció a Pan, dios primigenio de los lugares agrestes, y a los sátiros con la lubricidad masculina. Específicamente en relación con el desenfreno y la locura, Dionisos y su cortejo se asocian a los instrumentos de viento. Estos se presentan propios de pastores, como las flautas y la siringa, están ligados a lo sexual, a partir de la forma fálica que señala Chevalier (499). En el *Romancero gitano*, aparecen con estos valores en “Preciosa y el aire” y “Thamar y Ammón”:

Lleno de lenguas celestes,  
mira a la niña tocando  
una dulce gaita ausente [...]  
Cantan las flautas de umbría  
y el liso gong de la nieve  
(22-25;29-30)

Déjame tranquila, hermano,  
son tus besos en mi espalda,  
avispas y vientecillos,  
en doble enjambre de flautas  
(60-64)

Respecto a la relación del viento como elemento de fertilidad, nos remitimos a los mitos grecolatinos, donde se presenta el mito de las yeguas de Erictonio embarazadas por Bóreas, así como las yeguas lusitanas embarazadas por Céfiro. Encontramos aquí la asociación de dos elementos masculinos, el viento y el caballo, en una metáfora sobre la velocidad. Sin embargo, al respecto del aire como elemento fecundador, tenemos la mención de Columela sobre el viento fecundador de flores, y el aire como espíritu de vida. En la obra lorquina, la asociación viento-caballo mantiene relaciones con el mito, ya sea únicamente

como relación de rapidez como ocurre en “Prendimiento de Antoñito el Camborio” o incluyendo el tema de la fertilidad en “La casada infiel”:

Una corta brisa ecuestre, salta los montes de plomo (22-24) Aquella noche corrí	el mejor de los caminos, montado en potra de nácar sin bridas y sin estribos (36-39)
---	--

Caso particular es el mito de Bóreas y Oritía, donde el viento rapta a la ninfa que bailaba a la orilla del río, que Allens y Caballero consignan como el antecedente del “Preciosa y el Aire”. En este romance el viento fecundador se presenta también como varón y asociado a otros símbolos de fertilidad, como son los instrumentos de viento y el color verde. La fertilidad aparece entonces en una serie de alusiones: mítica, la mención del sátiro, los dedos antiguos; léxica, el sendero anfibio y los olivos; y objetual, los instrumentos musicales:

Preciosa tocando viene por un anfibio sendero de cristales y laureles. [...] Abre en mis dedos antiguos la rosa azul de tu vientre. [...] El viento-hombrón la persigue con una espada caliente.	Frunce su rumor el mar Los olivos palidecen. Cantan las flautas de umbría y el liso gong de la nieve. Sátiro de estrellas bajas con sus lenguas relucientes. (3-5;27-28;31-35;41-42)
--	--

El viento lorquiano se presenta híbrido de religiones, pues es a la vez sátiro, figura lúbrica con pies de cabra y San Cristóbal, gigante que vivía a orillas de un río. Asimismo, se describe verde, desnudo, con lenguas celestes, erecto y agresivo. Estas cualidades son retomadas parcialmente en otros poemas, como es el viento desnudo del “Romance de la Guardia civil española” y la reinterpretación del tema de la lírica popular donde el viento que levanta las faldas de las mujeres en “La monja gitana”:

El viento vuelve desnudo  
la esquina de la sorpresa (33-34)

Un rumor último y sordo  
le despega la camisa (23-24)

En estos últimos poemas, el viento ya no aparece como protagonista de los romances. Sin embargo, el viento asociado a la fertilidad y a Dionisos también refiere al sentido musical, que analizamos a continuación.

Al respecto de la música, Cirlot señala que es símbolo de orden y el músico, la atracción de la muerte (509). En la poesía lorquiana parecen ambos como antesala de la muerte. A la música como ritmo o como sonido, añadimos elementos complementarios como son el canto, el baile y la danza. Todos estos se asocian a Dionisio como expresiones de frenesí, que aparecían en sus festividades, las Bacanales. Al respecto, Chevalier relaciona el canto al grito primigenio de Pan, que Graves señala como un grito capaz de aterrar o enloquecer a quien lo oía (541). El grito como elemento ritual se presenta como la vida imponiéndose sobre la muerte (740). En los rituales funerarios grecolatinos era común que se expresara el dolor por medio del grito y el llanto.

El grito, el llanto y la ruptura de objetos aparecen también en las tradiciones gitanas. García Lorca las presenta en “Muerto de Amor” romance donde también señalamos otros elementos ctónicos dionisiacos, como los bueyes, los metales, la sangre y la luna:

Brisas de caña mojada  
y **rumor de viejas voces**,  
resonaban por el arco  
roto de la media noche.  
Viejas mujeres del río  
**lloraban al pie del monte**, [...]  
Serafines y gitanos

**tocaban acordeones.**  
**Siete gritos**, siete sangres,  
siete adormideras dobles,  
**quebraron opacas lunas**  
en los oscuros salones.  
(19-24;37-42)

En cuanto a los instrumentos, los de cuerda, de corte apolíneo, hacen extensiva esta idea a la cuerda como hilo, en especial al hilo de la vida. El corte o el rasgueo de las cuerdas se relaciona a la vida de su ejecutante. Mientras que los instrumentos de viento, señala Cirlot que por su sonido se relacionan al dolor erótico y funerario (205). Respecto a los instrumentos de percusión, Chevalier los asocia con el mundo grecolatino y con las primeras ceremonias religiosas (470). En el *Romancero gitano* los instrumentos con frecuencia aparecen combinados o en pares. Así, tenemos la mezcla de flautas y percusiones en “Preciosa y el aire”, percusiones y cuerdas en “Thamar y Amnón” y la relación de entre la música y el canto como elementos fúnebres propios de las Moiras que hilan y cortan la vida en “San Rafael”:

Cantan las flautas de Umbría	y cítaras enlunadas (15-16)
y el liso gong de la nieve (35-36)	
	Los niños tejen y cantan
Al son de <b>panderos fríos</b>	El desengaño del mundo (9-10)

Por último, señalamos la relación de la música con el sentido ritual, asociada ya no a la muerte sino al renacer. Especialmente, en la identificación entre amanecer y nueva vida. Elementos que, si bien no son esencialmente grecolatinos, si mantienen el sentido ritual de los ciclos vitales y cosmogónicos de la sacralidad arcaica. Así, en poemas como “Romance de la pena negra” se asocia el canto de los gallos al alba, para posteriormente resignificarse en el vidrio de “Romance de la Guardia Civil Española” y adquirir por completo su sentido musical en “Romance sonámbulo”:

Las piquetas de los gallos	por Jerez de la Frontera (31-32)
cavan buscando la aurora (1-2)	
	Mil panderos de cristal
Gallos de vidrio cantaban	herían la madrugada (59-60)

En conclusión, el sentido simbólico del *Romancero gitano* está construido como un sistema de significación, donde la relación entre lo divino y lo humano estar íntimamente ligado a lo grecolatino, por las similitudes entre el sistema religioso clásico y la región rural andaluza o por la presencia de ejemplos grecolatinos en la expresión de un símbolo.

El sistema simbólico alusivo en el *Romancero gitano* aparece entonces relacionado a la sacralidad en general, y a ciertas expresiones de la religiosidad grecolatina, específicamente en los ciclos naturales, ya sean agrícolas, vitales o espacio-temporales. E encontramos la presencia de la luna, de manera unitaria a lo largo del poemario, rigiendo sobre lo cosmogónico, lo fértil y lo ctónico.

Esta luna, consideramos, se asocia en el mundo grecolatino a Dionisos, pues él enlaza el tránsito entre los tres ejes, lo humano, la muerte y lo celeste. La luna como símbolo de los ciclos y Dionisos como dios de la naturaleza, aparecen relacionados a la fertilidad y a la sexualidad. La luna en su vertiente ctónica que muere y renace, junto con Dionisos, el que nació dos veces, y el dios que bajó al inframundo, se relacionan en tanto la muerte ritual y el sacrificio, con los toros y los cuernos de la abundancia como atributos. A partir de esto es que la sacralidad del símbolo se presenta en el ritual sacrificial que desemboca en lo que será la tragedia griega.

## CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis hemos estudiado la presencia subyacente de la sacralidad en el *Romancero gitano*. Tomando como punto de partida las religiones arcaicas mediterráneas, analizamos su relación con el mundo andaluz que recrea García Lorca en el poemario. Partíamos de la hipótesis de que en el *Romancero gitano* esta relación podía expresarse en tres aspectos: lo ritual, lo mítico y lo simbólico, los cuales aparecían en diferentes niveles poéticos.

Nuestro objetivo era examinar la presentación de la sacralidad grecolatina de forma sistémica. Primero, analizar estas tres expresiones a partir de una sacralidad general. Segundo, estudiarlas desde la expresión grecolatina, considerándola como la expresión más clara y accesible de la sacralidad. Tercero, estudiar cómo se expresa esta sacralidad grecolatina en un momento y obra específica, centrada en lo español, expuesto a través del género romancístico y el tema gitano.

Consideramos el rito como la representación y repetición de ciertos actos por su valor sacrificial; el mito como la narración que busca regresar al mundo primigenio para recrear las acciones no posibles en el mundo real; y el símbolo como la representación visual de una idea que mantiene una correspondencia entre imagen y sentido. Proponíamos así, estudiar el *Romancero gitano* a partir de la ritualidad, expresada como el argumento trágico, y de las características del romancero, género lírico-narrativo. Estudiar, asimismo, las cualidades naturistas y animistas del corpus grecolatino en relación a las figuras retóricas como expresión de la no-normatividad. Y estudiar, por último, el sistema simbólico a partir del *continuum* presentado de elementos descritos o asociados a la tradición grecolatina.

Dedicamos un capítulo a estudiar la viabilidad de cada una de estas proposiciones. Nuestro primer capítulo señalaba los aspectos que rescatábamos de la tradición grecolatina, así como las características generales que encontrábamos en el *Romancero gitano*.

En el primer análisis, el capítulo II, dedicado a la tragedia griega y el género romancístico, señalamos la interacción entre las características del género trágico (su sentido ritual, su argumento y sus cualidades dramáticas) con las características del género romancístico (su tema épico, su interacción de diálogo, narración y descripción, y sus características estilísticas) para expresar el aspecto ritual. Especialmente los ritos sacrificiales, en donde se ponía de relieve al héroe como unificador de identidad comunal.

El segundo análisis, el capítulo III, estuvo dedicado al corpus mítico y a las figuras retóricas. Señalamos cómo las cualidades del mito grecolatino (la importancia de la naturaleza, su animismo y antropomorfismo, su panteísmo) dependían de las figuras retóricas (figuras de transformación, de personificación, de intercambio) para construir un ambiente mítico no-racional. Este ambiente era temporal, espacial y psicológico, que tenía como antecedente al campo andaluz.

El tercer análisis, el capítulo IV, se enfocó en el sentido simbólico y las alusiones fraseológicas, en tanto referencian de manera indirecta al mundo grecolatino, ya sea mítico, histórico, objetual o léxico. Señalamos las características del símbolo en el contexto en que aparecen, disponiendo así de símbolos cosmogónicos, símbolos geobiológicos y símbolos ctónicos. En el análisis de la relación entre alusión y símbolo encontramos una gran cantidad de alusiones agrupadas hacia temas específicos de la sacralidad grecolatina, que indican un *continuum* de variaciones y sentidos de un elemento simbólico.

En cada caso se demostró la relación de un aspecto particular de la sacralidad con un nivel de análisis poético. Las múltiples correspondencias, ejemplos y puntos de contacto

permitieron señalar tres subsistemas de sacralidad. Sin embargo, consideramos muchas veces que un elemento particular funcionaba en dos o más niveles. Asimismo, en otras ocasiones los tres aspectos de sacralidad no estaban claramente diferenciados. Expresiones de la sacralidad, rito, mito y símbolo, se entrecruzaban y compenetraban, superponiendo sus sentidos, valores y necesidades sobre un mismo texto.

Ambos casos nos permiten señalar la cohesión de este sistema de sacralidad dentro del poemario, así como la integración de los elementos dentro de tal sistema. De este modo, la presencia grecolatina se observa como una decisión planteada, coherente dentro de los poemas, delimitada a niveles poéticos e interrelacionada para expresar el tema de la sacralidad como hilo conductor.

La sacralidad, que habíamos considerado como tema subyacente de nuestro trabajo, resulta así, dentro de la obra lorquiana, una manera de comprender el mundo. Situación que se presenta en diferentes niveles poéticos: el argumento trágico, donde lo humano participa de las leyes divinas; la transformación metafórica, donde lo humano y lo natural adquieren las cualidades del otro; y el simbolismo que expresa un valor más allá de lo inmediato en los objetos cotidianos. La sacralidad que García Lorca construye en este poemario se conforma a partir de múltiples dualidades: el hombre y el universo, las regiones de Hispania y Grecia, la antigüedad y la modernidad, lo cotidiano y lo sagrado.

La sacralidad lorquiana implica poner en nivel de igualdad el universo y el hombre. Respecto al universo, esto implica lo cosmogónico, lo terrestre y lo ctónico. Respecto al hombre, esto implica las diferentes facetas de lo humano: su ciclo vital, nacimiento-desarrollo-muerte; su relación entre lo individual y lo comunal, la sexualidad y la dicotomía hombre-mujer.

Con respecto a la dualidad geografía y cultural entre España y Grecia, García Lorca considera lo gitano como epítome de lo andaluz y lo andaluz epítome de lo español. Al mismo tiempo considera lo grecolatino, especialmente el periodo arcaico, como exponente de la sacralidad mediterránea, y la sacralidad mediterránea como exponente del mundo arcaico.

Existen, sin embargo, elementos de Andalucía que no son propios de la sacralidad arcaica grecolatina. Ejemplo de esto son las fiestas judeocristianas, la historia reciente y la modernidad, la lírica castellana y la metáfora vanguardista. García Lorca no evita ni niega estas otras tradiciones culturales, sino que las integra dentro del espectro de la sacralidad. Los elementos de esta sacralidad no refieren únicamente a las expresiones convencionales de lo religioso como atributos, lugares o elementos normativos. En el *Romancero gitano* aparecen objetos, actos y personajes laicos que mantienen su cotidianidad mientras participan de lo trascendente.

En la interacción de todas estas posibilidades, el *Romancero gitano* puede resumirse como la propuesta de una identidad sacro-andaluza. La sacralización de Andalucía se presenta con la interacción de diversas tradiciones en un sincretismo cultural. García Lorca selecciona, subraya y perfila las características deseadas o necesarias para expresar un espíritu general de su sustrato sacro. Por lo tanto, no se limita a la repetición de modelos fijos, sino que se enfoca en una renovación a partir de la introducción de elementos para una recreación de sus propias ideas acerca de la tradición cultural andaluza. El *Romancero gitano* sintetiza este tema que aparecerá en el resto de su producción literaria.

Nuestra aportación a los estudios lorquianos ha sido profundizar en la presencia sacra en una obra específica del autor. Primero, por la integración de diversos elementos de sacralidad arcaica dentro de un solo análisis, lo que permitió una perspectiva interconectada

de estos. Segundo, por la identificación de lo grecolatino como exponente de la sacralidad, de forma sistémica a lo largo del poemario.

Si bien la hipótesis central de este trabajo ha quedado debidamente demostrada en las múltiples expresiones de lo sagrado con los diferentes niveles de análisis, aún queda mucho por estudiar en esta relación entre lo andaluz y lo grecolatino en el resto de la producción literaria del autor. En especial aquellas obras cercanas cronológicamente al *Romancero gitano*, como son *Poema del Cante Jondo*, *Poeta en Nueva York*, o *Mariana Pineda*. Asimismo, creemos posible el análisis de las expresiones de sacralidad entre los múltiples géneros que trabajó García Lorca, como son sus obras poéticas, dramáticas, narrativas y de difusión. Proponemos también para futuros trabajos el estudio simultáneo de las diversas expresiones de la sacralidad, que puede resultar en la existencia de más temas de la sacralidad o la expresión de lo sacro en otros aspectos además de lo grecolatino. Finalmente, consideramos de gran importancia la necesidad de analizar la evolución conjunta del tema de la sacralidad a lo largo de la obra lorquiana.

## BIBLIOGRAFÍA

- Allens, Joseph y Juan Caballero (eds.), “Introducción” en *Romancero gitano y poema del Cante Jondo*, Madrid, Cátedra, 26ta edición, 2009, pp. 11-109.
- Álvarez de Miranda, Ángel, *La metáfora y el mito*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 1963.
- Anaya, Fernández, “Sentido dramático en el romancero tradicional”, *Cuadernos de Estudios manchegos*, núm. 38, 2013, pp. 49-87.
- Arango, Antonio, *Símbolo y simbología en la obra de García Lorca*, Editorial Fundamentos, 1995.
- Aristóteles, *Poética*, (versión de Carlos García Gual) Madrid, Gredos, 2014.
- \_\_\_\_\_, *Retórica*, (revisada por Carlos García Gual) Madrid, Gredos, 2011.
- Asensio, Eugenio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1957.
- Auclair, Marcelle, *Vida y muerte de García Lorca*, México, 1972.
- Bayet, Jean, *Literatura latina*, Madrid, Ariel, 1975.
- Beristáin Helena, *Diccionario de Retórica y poética*, México, Porrúa, 1985.
- Burkert, Walter, *Religión griega. Arcaica y clásica*. Madrid, Abada editores, 2007.
- Camacho Rojo, José María, “Apuntes para un estudio de la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca” en José María Camacho Rojo (ed.), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 2006.
- Carmona Vázquez, Antonia, “Coincidencias de lo trágico entre Eurípides y Federico García Lorca” en José María Camacho Rojo (ed.), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp.230-251.
- Chevalier, Jean, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Herder, 1988.
- Cirlot, Jean, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 3era edición, 1985.
- Colombani, Cecilia, *Hesíodo: discurso y linaje. Una aproximación arqueológica*. Mar del Plata, Eudem, 2016.
- Correa, Gustavo, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1957.
- Cressot, Marcel, *Le estile e ses techinques*, París, P.U.F. 1969.
- Cristóbal, Vicente “Imágenes lorquianas de cuño clásico: metonimias y metáforas mitológicas” en José María Camacho Rojo (ed.), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Universidad de Granada, Granada, 2006, pp. 85-198.

- Curry, Richard K, “El espíritu de modernidad en Federico García Lorca: dramatismo lírico y lirismo dramático”, *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, núm. 19,2021, pp. 185-198.
- De Paepe Christian (edición y notas), *Romancero gitano*, Madrid, Austral, 2016.
- Debicki, Andrew Peter, “Metonimia, metáfora y mito en el *Romancero gitano*”, *Cuadernos Hispanoamericanos. Volumen II: Homenaje a García Lorca. La poesía*, núm. 435-436, 1986, pp. 609-618.
- Díaz Roig, Mercedes, *El romancero viejo*, Madrid, Cátedra, 2005.
- \_\_\_\_\_, *El romancero y la lírica popular moderna*, México, El Colegio de México, 1976.
- Durand, Gilbert, *La imaginación simbólica*, Barcelona, Amorrortu, 1964.
- Eco, Umberto, *Tratado de semiótica general*, México, Debolsillo, 2015.
- Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Barcelona, Editorial Labor, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Mitos, sueños y misterios*, Madrid, Grupo Libro, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Punto Omega.Guadarrama,1981.
- Esquilo, *Las Coéforas* (versión de David García Pérez) en David García Pérez, *Orestiada*, México, UNAM, 2021, pp.77-171.
- \_\_\_\_\_, *Los persas* (versión de José Alsina), en Crespo, Emilio (coord.) *Esquilo, Sófocles, Eurípides. Obras completas*. Madrid, Cátedra, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Prometeo encadenado*, (versión de José Alsina), en Crespo, Emilio (coord.) *Esquilo, Sófocles, Eurípides. Obras completas*. Madrid, Cátedra, 2004.
- Frazer, James G., *La rama dorada*, México, F.C.E, 3era edición, 2011.
- Frenk, Margit, “El romancero y la antigua lírica popular” en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica*, México, F.C.E. 2006, pp.604-620.
- Frontisi-Ducroix, Françoise, *El hombre ciervo y la mujer araña. Figuras griegas de la metamorfosis*, Madrid, Abadía Editores, 2006.
- García Gual, Carlos, *Enigmático Edipo*, México, F.C.E. 2015.
- García Lorca, Federico, *Obra completa* (seis tomos), edición a cargo de Miguel García Posada, Madrid, Akal, 2013.
- García Montero, Luis, *Un lector llamado Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 2019.
- García Posada (ed.) “Introducción” en Federico García Lorca, *Obra completa*, Tomo I Madrid, AKAL, 2015, pp. 11-163.

- Girard, Rene, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1972.
- Gómez Gutiérrez, Óscar Kaleb, *La tauromaquia, entre el mito y la religiosidad: el llanto por Ignacio Sánchez Mejías de Federico García Lorca como poema taurino* (Tesis para obtener el título de Licenciado en Letras Hispánicas) Guadalajara, UDG, 2019
- González Vázquez, José, “Ecos virgilianos en la poesía de Lorca”, en José María Camacho Rojo (ed.), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Universidad de Granada, 2006, pp. 309-319.
- González, Aurelio, “Formulas en el romancero”, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*: Madrid, 6-11 de julio de 1998. Tomo I. Medieval. Siglo XVI y Siglo XVII, Madrid, Castalia, 2000, pp. 134-140.
- Graves, Robert, *Mitos griegos*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- Guerrero Ruiz, Pedro y Verónica Dean Thacker, *Federico García Lorca, el color de la poesía*, Murcia, Universidad de Murcia, 1998.
- Hesíodo, *La Teogonía. Los trabajos y los días*. Madrid, Losada, 2020.
- Hight, Gilbert, *La tradición clásica: Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, FCE, 1984.
- Homero, *Odisea*, (versión de Emilio Crespo) Madrid, Gredos, 2008.
- \_\_\_\_\_, *Ilíada*, (versión de Emilio Crespo) Madrid, Gredos, 2005.
- Irwin, William, “What’s an allusion?”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 59, núm. 3, 2001, pp. 116-126.
- Karageorgou, Kristina, *Arquitectónica de voces. Federico García Lorca y el Poema del Cante Jondo*, México, El Colegio de México, 2008.
- Kitto, H.D.F., *Tragedia griega: un estudio literario*, México, UNAM, 2018
- Le Guern, Michael, *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Gredos, 1976.
- Levi Strauss, Claude, *Mito y significado*, Madrid, Alianza, 1972.
- Lida, Rosa María, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México, FCE, 2da edición, 2006.
- \_\_\_\_\_, “Introducción”, en *Antígona*, Madrid, Gredos, 1966.
- López Férez, J. A., *Historia de la Literatura griega*, Madrid, Catedra, 5ta edición, 2015
- Machacek, Gregory, “Allusion”, en *PMLA*, vol. 122, núm. 2, 2007, pp. 522-536.

- Martínez Nadal, Rafael, “Ecos clásicos en las obras de Federico García Lorca y Luis Cernuda” en José María Camacho Rojo (ed.), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Universidad de Granada, 2006, pp. 65-86.
- Masera, Mariana, *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica* (Tesis que para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas) México, UNAM-FFyL, 1991.
- Oliveras, Elena, *La metáfora en el arte*, Madrid, Emecé, 2002.
- Orringer, Nelson R., “Mariana Pineda o Ifigenia en Granada” en José María Camacho Rojo, (ed.), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Universidad de Granada, 2006, pp. 111-124.
- Ovidio, *Metamorfosis*, Madrid, Cátedra, 2019.
- Pazó Espinosa, José y Carolina Travalía, “Juego léxico y sintaxis en la lengua de García Lorca” en Fábregas Alfaro, Antonio (et al.) *Los límites de la morfología: estudios ofrecidos a Soledad Varela Ortega* 2012, UAM Ediciones, Madrid, 2012, págs. 312-326.
- Peñuelas, Marcelino C., *Mito, literatura y realidad*, Madrid, Gredos, 1965.
- Pimentel, Luz Aurora, *La dimensión icónica de la metáfora*, México, UNAM, 2009.
- Piñero, Pedro, *La niña y el mar*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2010.
- Poeta Salvatore, “Aproximación a la teatralidad del Romancero gitano de Federico García Lorca”, *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*: New York, 16-21 de Julio de 2001 / coord. por Isaías Lerner, Roberto Nival, Alejandro Alonso, vol. 3, 2004, pp. 427-434.
- Pozuelos Yvancos, José María, *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Ramos, Claudia, “¿Qué tiene la tragedia que ver con Dionisio?” en David García Pérez (ed.) *Tramas y ecos del teatro clásico griego*, México, UNAM, 2014, pp. 55-75.
- Rodríguez Adrados, Francisco, “Las tragedias de García Lorca y los griegos” en José María Camacho Rojo, (ed.), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Universidad de Granada, 2006, pp. 357-369.
- \_\_\_\_\_ (edición y prólogo), *Tragedias de Esquilo*, Madrid, Castalia, 1987.
- Salazar Rincón, Javier, “Arco, yeso y cal: Tres símbolos de la muerte en la obra de Federico García Lorca”, *Epos. Revista de Filología UNED*, XIV, 1998, pp. 114-128.

- Schaefer, Mercedes, “Filoctetes de Sófocles: el lenguaje del engaño al servicio de la πόλις” [en línea]. Stylos, Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/filoctetes-sofocles-lenguaje-engano.pdf> Fecha de consulta: febrero, 2023.
- Schneider, Marius, *El origen animal de los animales símbolos en la mitología y escultura antiguas*, Barcelona, Siruela, 2010.
- Sófocles, *Antígona*, (versión de José Vara Donado), en Crespo, Emilio (coord.) *Esquilo, Sófocles, Eurípides. Obras completas*. Madrid, Cátedra, 2004. pp.523-563.
- \_\_\_\_\_, *Áyax*, (versión de José Vara Donado), en Crespo, Emilio (coord.) *Esquilo, Sófocles, Eurípides. Obras completas*. Madrid, Cátedra, 2004, 827-868.
- \_\_\_\_\_, *Edipo Rey*, (versión de José Vara Donado), en Crespo, Emilio (coord.) *Esquilo, Sófocles, Eurípides. Obras completas*. Madrid, Cátedra, 2004, pp. 327-376.
- Steiner, George, *La muerte de la tragedia*, México, FCE, 2012.
- Strauss, Levi, *Mito y significado*, Madrid, Alianza, 1987.
- Szertics Joseph, *Tiempo y verbo en el Romancero viejo*, Madrid, Gredos, 1967.
- Vadillo, Juan. *Romancero gitano. Entre la tradición y las vanguardias*. México, Bonilla Artigas Editores, 2020.
- Veyne, Paul, *La elegía erótica romana*, México, FCE, 1983.
- Virgilio, *Eneida*, (edición de José Carlos Fernández Corte), Madrid, Cátedra, 2019.
- \_\_\_\_\_, *Eneida*, (introducción de Vicente Cristóbal) Madrid, Gredos, 2001.
- Xirau, Ramón, “La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 7, núm. 3, 1957, pp. 364-371.
- Zardoya, Concha, “La Técnica Metafórica de Federico García Lorca”, en *Revista Hispánica Moderna*, vol. XX, núm. 4, 1954, pp. 295-326.