

## ABSTRACTO

La presentación de la muerte física y psicológica en obras poéticas de  
Federico García Lorca

Connor P. Stevenson, M.A.

Mentor: Frieda H. Blackwell, Ph.D.

La muerte es un tema omnipresente en la obra del poeta español, Federico García Lorca (1898-1936) desde sus primeras colecciones, en que se crea un lenguaje poético de símbolos asociados con la muerte que emplea a lo largo de su producción poética. En *El Romancero gitano* (1927), su colección poética más famosa, estos símbolos llegan a su pleno poder, y se representa la muerte en sus formas física y psicológica, con la luna como el símbolo mortal más importante. En el “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” (1935), la más famosa elegía en lengua castellana desde las “Coplas” de Manrique (1476), García Lorca llora la pérdida de su gran amigo torero en un retrato surrealista de su muerte, en el que dominan los símbolos mortales. Así, García Lorca explora el tema de la muerte desde el comienzo hasta el final de su producción para transformarlo en una presentación universal.

## ABSTRACT

### The Presentation of Physical and Psychological Death in the Poetic Works of Federico García Lorca

Connor P. Stevenson, M.A.

Mentor: Frieda H. Blackwell, Ph.D.

Death is an omnipresent theme in the work of Spanish poet, Federico García Lorca (1898-1936), from his earliest collections, in which he creates his own poetic language of symbols associated with death, which he employs throughout his poetic work. In *El Romancero gitano* (1927), his most famous poetic collection, these symbols achieve their full power, and death is represented both physically and psychologically, with the moon as its major symbol. In “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” (1935), the most famous Spanish elegy since the “Coplas” by Manrique (1476), García Lorca laments the death of a great friend and bullfighter in a Surrealist fashion, in which his poetic symbols of death continue to dominate. Thus, García Lorca consistently explores the theme of death from his earliest poems to his last work in both an abstract and a very personal fashion, to create poetry that speaks universally on this ubiquitous human experience.

La presentación de la muerte física y psicológica en obras poéticas de Federico García Lorca

by

Connor P. Stevenson, B.A., B.A.

A Thesis

Approved by the Department of Modern Languages and Cultures

---

Michael Long, Ph.D., Chairperson

Submitted to the Graduate Faculty of  
Baylor University in Partial Fulfillment of the  
Requirements for the Degree  
of  
Master of Arts

Approved by the Thesis Committee

---

Frieda H. Blackwell, Ph.D., Chairperson

---

Michael Thomas, Ph.D.

---

Luis X. Morera, Ph.D.

Accepted by the Graduate School

May 2019

---

J. Larry Lyon, Ph.D., Dean

Copyright © 2018 by Connor P. Stevenson

All rights reserved

## TABLE OF CONTENTS

ACKNOWLEDGMENTS .....	vi
DEDICATION .....	vii
CAPÍTULO UNO .....	1
Introducción: Ubicación teórica e histórica del poeta Federico García Lorca .....	1
CAPÍTULO DOS .....	32
Las raíces del enfoque de García Lorca en la muerte .....	32
CAPÍTULO TRES .....	47
La presentación de la muerte física y psicológica en <i>El Romancero gitano</i> (1927)....	47
CAPÍTULO CUATRO.....	81
La elegía en el "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías.....	81
CAPÍTULO CINCO.....	108
Conclusión: El contexto histórico y literario de Federico García Lorca (1898-1936).....	108
BIBLIOGRAFÍA .....	115

## ACKNOWLEDGMENTS

I would like to acknowledge Dr. Frieda H. Blackwell, for her skills as an editor, for her guidance and counsel, and for teaching me more than I could ever imagine. You are an inspiration as a researcher and as an educator. I would also like to acknowledge Camille Plemmons, for helping me every day to strive for excellence and for helping me in innumerable ways in the preparation of this thesis. Thank you for being my companion on this journey.

## DEDICATION

To my grandfather, Joseph Logan, and my parents, James and Suzanne Stevenson: Thank you for your unwavering support and love, and for teaching me the value of hard work. Achieving my dream of writing this thesis would have been impossible without you.

## CAPÍTULO UNO

Introducción: Ubicación teórica e histórica del poeta Federico García Lorca

La muerte es un tema omnipresente en la obra del poeta español, Federico García Lorca (1898-1936) desde sus primeras colecciones, en que se crea un lenguaje poético de símbolos asociados con la muerte que emplea a lo largo de su producción poética. En *El Romancero gitano* (1927), su colección poética más famosa, estos símbolos llegan a su pleno poder, y se representa la muerte en sus formas física y psicológica, con la luna como el símbolo mortal más importante. En el “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” (1935), la más famosa elegía en lengua castellana desde las “Coplas” de Manrique (1476), García Lorca llora la pérdida de su gran amigo torero en un retrato surrealista de su muerte, en el que dominan los símbolos mortales. Así, García Lorca explora el tema de la muerte desde el comienzo hasta el final de su producción para transformarlo en una presentación universal.

La península ibérica ha sido campo de batalla desde la prehistoria. Los romanos tardaron doscientos años en conquistar Hispania, y luego perdieron la provincia a las tribus germánicas después de la caída del Imperio en 476. La Reconquista – las guerras por parte de los cristianos para reclamar el territorio en manos musulmanas desde la llegada de las fuerzas islámicas en 711 –duró más de setecientos años, con el nacimiento del concepto de una España unida surgiendo de la conquista del último reino musulmán, el de Granada, en 1492 por parte de los Reyes Católicos, Isabel I de Castilla y Fernando II de Aragón. Durante el reinado del nieto de estos últimos, Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano,



se inició la conquista de las Américas y la colonización de ellas, que provocó la muerte de miles de indígenas. En Europa, Carlos I y su hijo Felipe II de España sostenían interminables guerras. Los siglos XIX y XX se destacan por la violencia en el territorio español, con la guerra de la Independencia contra Napoleón, las guerras de independencia en las Américas y las guerras carlistas en el siglo XIX, y la Guerra Civil Española en el siglo XX. La cultura hispana también incluye nuevos aspectos que glorifican la muerte. En las artes, por su parte, que agrupan la literatura y la pintura, la muerte está omnipresente.

En 1898, el año de nacimiento de García Lorca, España perdió sus últimas colonias a Estados Unidos, y se vio reducido a país en vez de imperio. La Generación del 1898, el conjunto de escritores precedentes a la generación de García Lorca, exploraron causas de la decadencia del imperio español; la Generación de 1927, de la que García Lorca es el miembro más famoso, a su turno buscaba otros temas. Como producto de Andalucía y su cultura del fatalismo ante la muerte, García Lorca incorporó el tema de la muerte en todas sus obras en su forma física y psicológica. Tras el desarrollo de este estudio de las distintas caras de la muerte, García Lorca, como sus coetáneos de la Generación de 1927, como Alberti y Cernuda, llega a una conclusión diferente de sus antepasados de la Generación de 1898: que no hay nada después de la muerte, salvo la palabra poética.

Las primeras raíces de la cultura andaluza, la en que García Lorca creció y desarrolló como la base de su obra poética, yacen en la conquista de la antigua provincia romana de Hispania, que en aquel entonces era un reino visigodo que disponía de una rica herencia latina que había desarrollado y extendido (Fletcher 13-14). Esta conquista por parte de las fuerzas islámicas, la cual tuvo lugar en 711, fue descrita así por Fletcher:

In the year 711, Musa, the Arab governor of the province of Ifrikiya – that is, the Maghrib – sent a raid across the Straits into Spain under the command of one Tarik

(who is said to have given his name to his landfall: *jebel Tarik*, ‘Tarik’s rock’, Gibraltar). The force dispatched was small and the expedition was intended simply as an exploratory raid. In the lower valley of the River Guadalquivir, perhaps not far from Medina Sidonia, Tarik encountered in July an army under the Visigothic King of Spain Roderic or Rodrigo...In the engagement which followed Roderic was decisively defeated and killed, leaving no obvious successor. Tarik hastened to take control of the capital city, Toledo...In a series of campaigns between 712 and 715 [Musa] and Tarik conquered most of the Iberian peninsula...(12-13).

Esta conquista se consolidó en Al-Ándalus, la España musulmana, y que llegó a su cénit bajo el califato de Córdoba, la ciudad más grande de Al-Ándalus y el centro de su rica cultura. Quizá la contribución más importante – e irónica – del contacto entre la civilización musulmana y el mundo occidental en España es la devuelta de la herencia grecolatina que Philips y Philips describen así: “The transmission of knowledge from Arabic scholarship and Arabic translations of the classical heritage of Rome, and especially Greece, to Latin Christendom was [facilitated by the common use of Arabic by members of all three religious groups in Spain, the Jews, the Christians, and the Muslims], and it would gather momentum in subsequent centuries” (84). Tanto la civilización de España como la de Europa fueron enriquecidas por su intercambio intelectual con los andalusíes.

Sin embargo, la pluralidad de culturas ocasionada por la conquista árabe era anatema a los reyes cristianos de las naciones del norte de la Península Ibérica, quienes lanzaron la Reconquista, una guerra para reclamar la tierra en manos de los musulmanes, tradicionalmente fechado el inicio de la Reconquista en 718, en la batalla de Covadonga. Este proceso duró casi ochocientos años, y no fue una usurpación lenta y determinada de tierras islámicas a lo largo de los siglos, sino que la frontera entre los estados musulmanes y cristianos se quedaba flujo, más bien una zona fronteriza que una frontera dura. Los cambios más grandes de esta zona a favor de los cristianos acontecieron en 1085, con la conquista de Toledo por parte de Alfonso VI de Castilla (1040-1109), en 1212 a Las Navas

de Tolosa por una coalición militar entre Castilla, Aragón, León y Navarra, y la tomada de Sevilla en 1248 por Fernando III de Castilla (1199-1252) (Philips y Philips 89, 92). La culminación de la Reconquista, la caída del último reino musulmán de la Península ibérica, Granada, llegó en 1491, cuando el rey Boabdil (1459-1533) rindió la ciudad de Granada a los reyes católicos, Isabel I de Castilla y Fernando II de Aragón (Philips y Philips 148). Con esta última capitulación, se había apagado una civilización rica en cultura que hizo de España una de las más regiones más cosmopolitas de Europa de la Edad medieval.

La fundación del estado español unificado se puede ubicar en el matrimonio de Isabel I de Castilla (1451-1504) y Fernando II de Aragón (1452-1516) en 1476. Con esta unión, se unieron las coronas de Castilla y Aragón, los dos estados cristianos más importantes en Iberia. A pesar de estar reunidos en las personas de los Reyes Católicos, estos reinos se quedaron legalmente distintos (Davies 453). Kamen nota que Isabel y Fernando no se llamaban ‘reyes de España’ como el rey actual, Felipe VI de Borbón y Grecia: “The rulers constantly used the word ‘Spain’ but because of its imprecision never put it in their formal title, calling themselves instead ‘King and Queen of Castile, León, Aragón, Sicily’ and so on” (*Empire*, 10-11). En 1496, Juana (1479-1555), la tercera hija de los Reyes Católicos, se casó en Lille con Felipe de Habsburgo, dicho “el hermoso” (1478-1506) (Kamen, *Empire*, 33). Es Juana que alaba la voz poética en “Elegía a Doña Juana la loca”, que se discutirá en el capítulo dos; como reconoce la elegía, Juana está enterrada con sus padres en la Capilla Real en Granada. La base del imperio español yace en la persona de su hijo, el nieto de los Reyes Católicos, Carlos I de España. Se concentraron las herencias de Castilla y Aragón – que ya incluían las primeras colonias en el Nuevo Mundo – y la de los Habsburgo – que se enfocaban en Austria y Borgoña. Así, empezó la era

imperial de la historia española. No obstante, esta etapa comenzó y terminó con Carlos I, dado que abdicó de su trono imperial en 1555 a favor de su hermano, devenido Fernando I del Sacro Imperio Romano, y de su trono español, incluso las colonias americanas, a favor de su hijo, Felipe II de España (Philips y Philips 187).

Durante el reinado de Felipe II, España se consolidó como un poder mundial. Sus éxitos incluyen el descubrimiento de una ruta oceánica entre las Filipinas (nombradas por el rey) y las colonias americanas, la unificación de las coronas de España y Portugal, y la victoria sobre los otomanes a Lepanto en 1571. Todos estos acontecimientos agregaron a la gloria y fama de Felipe II con sus homólogos de las otras capitales europeas. España tenía la oportunidad de llegar a la preeminencia mundial, pero su estado central no aguantaba la presión del imperio que Castilla había acumulado bajo Carlos I y Felipe II:

Spain's instability to cope with the pressures of military conflict on the monarchy derived from a situation that had no ready solution: the lack of a centralized administration and treasury, both in the peninsula and outside it. Down to 1700, the government relied principally on private contractors to supply both soldiers and ships. This meant that Spain's military potential was not determined by the state, but dependent on the efficiency of persons outside of its control. The problem was insoluble, because the machinery of state had effective jurisdiction only in the Crown of Castile; in every other territory of the monarchy, even in the colonies, for practical or constitutional reasons power lay in the hands of local authorities (Kamen, *Empire*, 157).

Los Habsburgo no llegaron a solucionar estos problemas estatales: se apagó la casa austríaca en 1700 con la muerte de Carlos II, lo que provocó un cambio de dinastía en España, con la venida de los Borbones en la persona del nuevo rey, Felipe V (1683-1746).

La ascensión del príncipe francés al trono de España trajo las ideas francesas sobre los modelos de gobierno. Kamen describe la situación política en España en la última parte del siglo XVII así:

From Madrid Louis XIV's ambassadors advised him that it was essential to take over the machinery of government, which functioned in a way that the French could neither understand nor tolerate...A whole team of French administrative experts and military officers prepared to change the system that had operated, for better or worse, throughout the period of Habsburg rule (*Empire*, 441).

Esta reorganización de la Monarquía Hispánica hizo posible que ella sobreviviera la Guerra de sucesión española, que estalló en 1701 y terminó en 1714 (Philips y Philips 227). España perdió su imperio europeo, incluso parte de su territorio metropolitano, la ciudad de Gibraltar, a los ingleses, con quienes se queda hoy en día. A pesar de las pérdidas en la Península itálica, España recobró sus territorios en Nápoles y Sicilia, pero no se los reincorporaron a la Monarquía Hispánica, sino que devino el reino de las Dos Sicilias (Kamen, *Empire*, 458). La influencia francesa entrenó un cambio radical en el sistema de gobierno español, pero también trajo muchas guerras.

Además de la Guerra de sucesión española ya mencionada, en el siglo XIX España sufrió de la Guerra de Independencia contra Napoleón I. Philips y Philips notan que el pueblo español resistía la invasión por parte de las fuerzas napoleónicas desde el principio: "By the time that Joseph arrived at the frontier, a spontaneous revolt against the French invasion had already begun" (273). La primera restauración de los Borbones tuvo lugar en marzo de 1814, cuando Fernando VII (1784-1833) ocupó el trono de España de nuevo (Philips y Philips 279). Las Guerras carlistas provinieron de la crisis de sucesión que aconteció al morir Fernando VII, porque una facción de la sociedad española apoyaba a la hija del rey difunto, Isabel II (1830-1904), y la otra a su hermano, Carlos (1788-1855). Según la ley sálica, una importación francesa, Isabel no tenía el derecho de heredar el trono de su padre por su sexo femenino, así que Carlos debía de ser el rey próximo (Philips y Philips 283). Isabel II no tenía un talento para gobernar, así que en septiembre de 1868, fue

destronada por un golpe militar, que invitó a un príncipe italiano que fuera rey de España, conocido bajo el Amadeo I; sin embargo, solo reinó dos años (Philips y Philips 295-6). Se inauguró así la Primera República española, pero ni duró un año. En enero 1875, el hijo de Isabel II, Alfonso XII (1857-1885), subió al trono de España como un monarca constitucional, bajo la segunda restauración de los Borbones, que Philips y Philips describen así:

After the years of turmoil and uncertainty, most of the Spanish people accepted the Bourbon restoration with something resembling joy and gratitude. Republicans remained committed to the abolition of the monarchy, however, and the Carlist pretender continued the third war against the state. Alfonso's army defeated the Carlists in 1876, however, ending another phase in that ongoing struggle (298).

La nación española todavía estaba insegura e inestable, como había estado durante todo el siglo XIX, un problema que se agravó con la muerte de Alfonso XII el 25 de noviembre de 1885, a los 28 años, dado que la reina, María Cristina de Habsburgo-Lorena (1858-1929), todavía estaba embarazada (Philips y Philips 301). El 17 de mayo de 1886, nació el rey Alfonso XIII (1886-1941), bajo el cual se perdieron las últimas colonias españolas de Puerto Rico y Cuba en 1898, y la corona española en 1930 (Philips y Philips 301).

En el primer tercio del siglo XX, de la que surgió García Lorca, la civilización occidental estaba entre el mundo antiguo y el mundo moderno. Este mundo era moderno en cuanto a sus formas de gobierno y la tecnología disponible, pero la vida rural se quedaba fijada como había estado durante siglos. En este período, todavía se podía presenciar la demostración de cultura antigua y conectarse con ella de manera tangible, pero la modernización ya estaba bien avanzada y empezaba a reemplazar a la cultura antigua. Al mismo tiempo que García Lorca todavía podría encontrar a gente gitana en las cuevas del Sacromonte en Granada, vio la primera guerra moderna, la “Gran Guerra” o la Primera

Guerra Mundial (1914-1918). Sobre la barbaridad de esta guerra y su gemela, la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), Davies comenta lo siguiente, “There are shades of barbarism in twentieth-century Europe which would once have amazed the most barbarous of barbarians. At a time when the instruments of constructive change had outstripped anything previously known, Europeans acquiesced in a string of conflicts which destroyed more human beings than all past convulsions put together” (897). Davies continúa más tarde así, “Never had European blood been spilled in such profligate quantities” (903). El efecto de esta guerra fue una reorganización política por todo el continente europeo.

Por su parte, España se quedó neutra durante la Primera Guerra Mundial. Según Phillips y Phillips, “The king and queen [Alfonso XIII and Victoria Eugenia of Spain] had relatives on both sides of the First World War, making Spain’s neutral stance an understandable choice,” (312). En el sentido más práctico, España no tenía ni los recursos ni las ganas de participar en la Primera Guerra Mundial, debido a la pérdida de sus últimas colonias tras la Guerra hispano-estadounidense (1898). En el sentido político, España y Austria estaban pasando la misma transición desde el centro de un imperio al nivel de país. En esta transición, Austria perdió mucho territorio a causa de los sentimientos independentistas de sus sujetos. España también sufría de este problema: Philips y Philips notan que Cataluña se había rebelado ya en 1909, cuando en el verano de 1917, se formó un órgano legislativo alternativo al sistema político oficial, que se reunió en Barcelona en julio de 1917 (315-316). Si España hubiese participado en la Primera Guerra Mundial, es posible que las regiones con movimientos independentistas, como Cataluña, pudieran haberse separado del estado español, como hizo Hungría del estado austriaco en 1918 (Davies 921).

En 1923, el General Primo de Rivera llegó al poder, y así, instauró la primera dictadura militar de España. En este año, debía de haberse reunido un “comité de responsabilidad”, que tenía como propósito la asignación de las responsabilidades en la batalla de Annual (1921), que fue un desastre total para el ejército español (Phillips y Phillips 319). Para distraer la sociedad española de este desastre, el gobierno liberal intentó lanzar un nuevo ataque en las guerras contra el Marruecos, el último lugar extranjero donde España tenía una influencia diplomática: “the Liberal coalition government at the time also announced a new Moroccan initiative and a new round of conscriptions into the army” (Phillips y Phillips 319). Los socialistas empezaron a organizar una huelga general contra esta conscripción, y el General Primo de Rivera decidió declarar un cambio de gobierno en Barcelona el 13 de septiembre de 1923 (Phillips y Phillips 320). En esta etapa, las élites comerciales catalanas le apoyaron al general, a quienes se había acercado Primo de Rivera durante su tenencia del puesto de capitán-general de Cataluña. (Phillips y Phillips 320). Cantarino retrata la base económica e industrial catalana de esta manera:

Merced a la industrialización que se había ido aplicando a la producción desde fines del siglo anterior, fue adquiriendo una mayor importancia en la sociedad española la llamada *alta burguesía*, o capitalista, compuesta de hombres de negocios vinculados a las actividades industriales y financieras. Estas actividades comerciales se concentraron de manera especial en las regiones vasca y catalana, cuyas ciudades más importantes, Bilbao y, sobre todo, Barcelona, adquirieron a causa de ello una gran importancia (282).

La inestabilidad sociopolítica es anatema a las ganancias, la primera y mayor preocupación de la alta burguesía, así que las élites comerciales catalanas se aliaron con el General a fin de que este pusiera fin a las turbaciones sociopolíticas.



El General Primo de Rivera fue invitado por el rey Alfonso XIII a formar un gobierno, siguiendo el modelo propuesto por Benito Mussolini en octubre 1922, que Davies ilustra de este modo:

Having first contributed to the chaos which produced the general strike [of October 1922], [Mussolini] then cabled the King with an ultimatum demanding to be made Prime Minister. The King should have ignored the cable; but he didn't. Mussolini did not seize power; he merely threatened to do so, and under the threat of further chaos Italy's democrats surrendered... Years later, when Mussolini's regime was in dire trouble, Adolf Hitler insisted on saving him. 'After all,' the Führer was reported as saying, 'it was the Duce who showed us that everything was possible.' What Mussolini showed to be possible was the subversion of liberal democracy (949).

No obstante, Primo de Rivera no necesitaba amenazar al Rey para que este último lo designase el primer ministro. Kamen explica la ascendencia, con la bendición del rey, del general Primo de Rivera así:

[Spain] was not exactly [in] chaos, for that would come later. Rather, it was a generation of dissention and instability that seemed to call for rigid measures of control against a tide of workers' strikes and political uncertainty. The control was supplied, at least for a time, by the military dictatorship of General Miguel Primo de Rivera who, with the complicity of King Alfonso XIII, took control of the government for a seven-year stint (1923-1930), promising to solve the national crisis and bring to an end a disastrous war that had been dragging on in Morocco since the first decade of the century (*The Disinherited*, 240).

El rey y el dictador habían conspirado a quitar el poder democrático del pueblo y salvarse la reputación en vez de solucionar los problemas de fondo, como las huelgas obreras mencionadas. Sin embargo, como su sucesor, el General Dámaso Berenguer, la dictadura de Primo de Rivera era más bien una "dictablanda" (Davies 981); mientras que el dictador no se sentía personal- o militarmente ofendido por las medias y publicaciones culturales españolas, no se preocupaba por censurarlas, y dejaba la libertad artística intacta, lo que dejaba crecer las carreras de los escritores – tanto de la Generación del 98 como la del 27 – que más tarde se convertirían en los líderes culturales de la Segunda República española

(Brown 3). La caída del rey Alfonso XIII y el dictador Miguel Primo de Rivera, y el establecimiento de la democracia, un acontecimiento tan anhelado por los escritores de las Generaciones de 1898 y de 1927, vino con el establecimiento de la Segunda República española en 1931 (Brown 3).

La Segunda República Española, con la que se ligó estrechamente García Lorca, trajo una inversión de fondos para las bellas artes, debida a los buenos oficios de Fernando de los Ríos, un amigo íntimo de la familia de García Lorca y republicano ardiente, que se había transformado en ministro de Instrucción y Bellas Artes de la República (Gibson 320). García Lorca dirigía el grupo universitario teatral llamado “la Barraca”, que representaba obras del Siglo de Oro, principalmente obras como *La vida es sueño* por Calderón de la Barca o *Fuenteovejuna* por Lope de Vega (Gibson 352, 354). El propósito de estas representaciones, según García Lorca, citado por Stainton, era fomentar y restablecer las tradiciones teatrales españolas:

On December 2, 1931, [García] Lorca spoke to the press about [La Barraca]. With evangelical zeal, he outlined La Barraca’s mission: “To give back to the people what is rightfully theirs.” By this he meant the theater itself, for he believed that the roots of the art lay with ordinary Spanish citizens. With La Barraca, as with his deep-song poems, puppet plays, and Gypsy ballads, [García] Lorca sought to revive the popular Spanish tradition and reestablish his childhood bond with “the people” (Stainton 284).

Sin embargo, según Gibson, García Lorca dijo en agosto de 1935 al crítico teatral Silvio D’Amico, que empezaron con un fondo de 100,000 pesetas al inicio de la República, pero con la venida al poder del conjunto de partidos derechistas, se lo había reducido a la mitad, y por fin, se lo había parado (411). Este no fue la terminación de la matanza artística cometida por los derechistas, que se convirtieron en los nacionalistas en la Guerra Civil: Federico García Lorca mismo fue matado por las fuerzas rebeldes de Granada al comienzo

de la contienda (Gibson 467-468). Además, casi todos los demás miembros de la Generaciones del 1898 y del 1927 huyeron de la dictadura de Franco, como “Jiménez, Machado, Guillén, Salinas, Alberti, Cernuda, Altolaguirre, Prados [y] Méndez”; solo se quedaba Vicente Aleixandre (Stainton 458). La vida creativa española no tendrá la misma brillantez hasta la anulación de la censura oficial impuesta por el régimen franquista al ganar la Guerra Civil española.

La cultura española es el producto de dos mil años de mezcla cultural. Las fuentes más importantes de dicha cultura son la base latina, heredada de los romanos, y la cultura árabe. Fletcher reflexiona sobre lo oportuno que fue la conquista musulmana de España de este modo: “The Islamic presence in Spain, which in one shape or form was to endure for the better part of a millennium and to leave a deep impress upon Spanish culture, started almost by accident, the chance success of a single battle” (13). Sin esta batalla, España – y sus colonias – sería muy diferente. La herencia del contacto e intercambio entre el mundo árabe y el español es innegable en los campos culturales más importantes. Kamen nota que en la gastronomía se ve claramente la influencia de la cultura árabe:

Food differentiated [Arabo-Spanish] culture from that of Europe. The Valencia of Juan Luis Vives remained down to the seventeenth century a predominantly Islamic territory, and Arab cuisine determined a good part of the Spanish way of life. Though it is difficult to determine with accuracy which plants and fruits entered the peninsula with the Arabs, it can be assumed that they brought the olive, grapefruit, lemon, orange, lime, pomegranate and fig, as well as the date palm. The North Africans were not a wheat-eating people, and relied mainly on legumes for nourishment, so that items such as broad beans, chickpeas, French beans, peas and lentils came to play a fundamental part in Andalusian agriculture. It is possible that rice was (like sugar) a part of the diet by the tenth century... The real difference in cuisine was, of course, the way foods were prepared. The evidence from medieval Spanish Arab cookbooks shows that they flavoured their foods, depending on the dish, with cinnamon, pepper, sesame, mace, aniseed, lemon leaf, cloves, ginger, mint and coriander, a range of spices unknown to the rest of Christian Europe (*The Disinherited*, 62-63).

Es imposible concebir de España sin sus olivares, o aún la granada que no solamente dio su nombre a la ciudad natal de García Lorca, sino que hoy en día figura tanto en la bandera como en el escudo nacional español.

La lengua árabe tenía un impacto en la esfera lingüística también. Resnick y Hammond describen su influencia en el desarrollo de la española de esta manera:

La lengua árabe de los conquistadores proporcionó unas 4000 voces al español...El nivel de contacto entre cristianos y moros fue sumamente alto, condición que facilitó el bilingüismo y el proceso de prestar y tomar palabras. Los mozárabes (cristianos que vivían entre los árabes) aprendían la lengua de sus conquistadores y usaban palabras árabes al hablar español para expresar los conceptos culturales y científicos importados a España por los moros. Con el pasar del tiempo, muchas de estas palabras entraron en el vocabulario común español (33).

García Lorca, en su Conferencia-Recital del “Romancero gitano”, subraya la conexión lingüística así, notando que “[e]n toda la música árabe, danza, canción o elegía, la llegada del duende es saludada con enérgicos «¡Alá, Alá!», «¡Dios, Dios!», tan cerca del «¡Olé!» de los toros que quién sabe si será lo mismo...” (Prosa I, 332). Como en la comida, en el idioma castellano se ve la influencia fortísima de la cultura árabe.

La música árabe tuvo un largo con su homóloga andaluza. La grandeza de la música árabe de Andalucía fue descrita de este modo por Davies:

Andalusia's long tradition of Moorish music dated back to the eighth and ninth centuries. The Omeyas of Cordoba were entertained by oriental singers accompanied on the lute. One high point was reached in the reign of Abd-er-Rahman (r. 821-52) with the arrival of a singer from Baghdad Zoriab. Another occurred at the Sevillian court of the poet-king Al-Motamit (r. 1040-95), where orchestras of more than 100 lutes and flutes are known to have performed (533).

Los emires de Al-Andalus disfrutaban de una rica cultura musical que desarrollaron de la herencia cultural que trajeron los primeros conquistadores islámicos. En cualquier ciudad de la España musulmana, Al-Andalus, se oirían las llamadas a la oración, el adhan, como en la parte cristiana se oirían las campanas de las iglesias. Esta llamada a los incultos podría

parecer como un llanto, o un lamento, en vez de una invitación a rezar. Así es el cante jondo, la música tradicional de los gitanos andaluces, que Davies define así: “The ancient *flamenco jondo* or ‘deep flamenco’, especially the *tonas* or ‘unaccompanied melodies’, belong to the word of tears and lament. Like the blues of America’s deep South, they express the black moods of people in despair: they are the songs of the dispossessed” (533). Stanton nota la influencia árabe en la poesía andaluza, la letra del cante jondo, de esta manera: “In both *cante jondo* and Arabic poetry, the only defense against the ravages of time is love. Though it always brings suffering in its wake, love is stronger than death” (6). El amor y la lucha contra la muerte son temas de mayor importancia en la obra lorquiana, y tienen sus raíces en la poesía y música andaluza.

Que habrá influencia árabe en la música española, no hay duda. Sin embargo, la conexión entre la música árabe y la gitana que postula García Lorca más arriba no está sostenida por Davies: “It would be rash to speculate on flamenco’s links with the earlier Moorish music of the region. Europe’s gypsies had a strong musical tradition of their own, and produced startling results elsewhere – notably in Romania and Hungary” (533). Según Davis, la música árabe influyó en la española de veras, pero no por una vía gitana. Stanton, por su parte, afirma lo mismo:

The apparent similarities between *cante jondo* and the religious chant of the Middle East strike our ears at once, yet this initial impression cannot be verified with facts. The modern consensus seems to be that a flamenco substrate, composed of native Andalusian, Arabic, and Hebrew elements, already existed in southern Spain when the gypsies arrived there. This substrate would correspond to the current of popular Andalusian poetry postulated years ago by Julián Ribera, and confirmed by later research (7).

El cante jondo es una invención nativa de Andalucía, que mezcla las corrientes culturales mayores de ella, como la corriente árabe y la gitana.

En las prácticas religiosas de Andalucía, la muerte está omnipresente en los íconos y en las celebraciones. Como se ha notado, España ha sufrido de guerras en cada siglo de su historia. La religión católica les da el sentido de seguridad y consuelo a los creyentes que les falta en la sociedad, dado la violencia constante en el territorio español. Stanton describe las celebraciones de Pascua en Andalucía así: Each spring, as [García] Lorca says, the *saeta* leaves “tracks of warm lilies” in the skies of Andalusian towns and cities. During the early morning hours of Maundy Thursday and Good Friday, the people offer these songs of contrition and love to the Christs and Virgins in the traditional processions of Holy Week” (90). La música tiene un papel importante en todas partes de la cultura andaluza, sobre todo en las prácticas religiosas. Stanton elucida la conexión entre la saeta, la canción de la Semana Santa, y los íconos de esta manera:

The *saeta* is a kind of musical prayer, sung without accompaniment to the wooden images in Spanish Easter processions. The Andalusian is the most well-known variety, as well as the richest in musical and poetic value. Though many kinds of traditional religious poetry have been included in the genre, only one – the *saeta* of Christ’s Passion – is sung during Holy Week in public places (90).

Las procesiones de Corpus Christi normalmente tienen lugar dos o tres meses después de Pascua, celebran el cuerpo y la sangre de Cristo, sacrificado en la Cruz para quitar el pecado del mundo. La Pasión de Cristo se profundiza como tema en estas celebraciones pascuales por el uso de la Cruz que Jesús llevó durante su martirio, como explica Christian de este modo:

Some of [the] brotherhoods had life-sized crucifixes, which became an important figure of general processions in their towns. The town register of Barcelona after 1544 mentions the “great crucifix of the Brotherhood of the Blood of Jesus” in town processions. In New Castile as the century progressed, the competing brotherhoods of Holy Week added more large images of scenes from the Passion, always including the Sorrowing Mother, carried over fixed routes, in imitation of Corpus processions (189).

El enfoque en la Pasión y el sufrimiento que pasaron Cristo y su madre, María, durante ella en las celebraciones de Pascua y del Corpus Christi, imbuyen la cultura andaluza con un fuerte fatalismo y sentido de que la muerte está cerca.

Más allá de un retrato estereotípico de los gitanos o las costumbres andaluzas, la gracia de la obra lorquiana es la habilidad de su creador de absorber lo mejor de cada corriente – que sea literaria, filosófica, o folklórica – y destilarlo. Al combinar la fuerte preocupación cultural con la muerte de los andaluzes, presentada en la forma tradicional del romance, con la corriente estética surrealista, García Lorca suaviza la agudeza de la muerte y le extrae sentido. Si la muerte es lo único de la que no se puede escapar, sigue lógicamente que va a afectar todas las instituciones y normas sociales. Como la base del mundo real es construida sobre la inevitabilidad de la muerte, también lo es el mundo poético de García Lorca. Al basar su mundo poético en la muerte y la cultura andaluza, García Lorca se ancla en su contexto histórico y cultural con formas y técnicas poéticas innovadoras.

La llamada “Desastre del 98” – tras la cual España perdió sus colonias de Puerto Rico y Cuba, sus últimas – dio lugar a la Generación del 1898, el conjunto de escritores que se destacaron justamente antes de la Generación del 1927, en la que figura García Lorca. Los escritores de la Generación del 1898 experimentaron un fuerte pesimismo y una crisis de identidad nacional por el “Desastre” de 1898 y el descenso en rango de España de imperio – un lugar que ocupó desde la terminación de la Reconquista y el descubrimiento de las Américas en 1492 – a solo país. Según Phillips y Phillips, “Together, and separately, they [the Generation of 1898] analyzed the failings of Spain, drawing the intellectual elite into an emotional debate about the very essence of the nation” (305). Brown comenta lo

siguiente sobre la cultura española del primer parte del siglo XX, “The pessimism of the writers of the Generation of 1898 contrasts strangely with the general public’s indefatigable pursuit of amusement and pleasure. Yet anguish and the frivolity which equally characterize the whole period up to the Civil War can be seen as symptoms of the same malaise” (1). Sobre la literatura producida por la Generación de 1898, Brown nota,

A grotesque mixture of comic and tragic moods was nothing new to Spanish literature, but during this period particularly, if a writer promises a farce, or a children’s entertainment, or similar light diversions, we may normally prepare ourselves for some grim comment on the human condition, with the possibility of some ugly violence and perhaps a suicide or two (2).

Esta mezcla de lo cómico y lo trágico que resulta en la violencia y la muerte fue el ejemplo más cercano en espacio y tiempo a la Generación de 1927, dado que los escritores de la precedente Generación participaban activamente en la vida cultural española hasta la Guerra Civil en 1936, cuando fallecen unos y se huyen otros a causa del franquismo.

Federico García Lorca formó parte de la Generación de 1927, que también incluía a Pedro Salinas, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre y Luis Cernuda. Aunque no forman un movimiento literario homogéneo, la Generación de 1927, cuyas características fueron definidas por José Ortega y Gasset en su ensayo *La deshumanización del arte* (1925), encadena a los escritores más grandes de esta época, además de García Lorca, el más famoso del conjunto. Ortega y Gasset enumera las características de la Generación de 1927 de la manera siguiente:

[El arte nuevo t]iende: 1. a la deshumanización del arte; 2. a evitar las formas vivas; 3. a hacer que la obra de arte no sea más sino obra de arte; 4. a considerar el arte como juego, y nada más; 5. a una esencial ironía; 6. a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7., el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna (60).



García Lorca no demuestra todos estos atributos; por ejemplo, el *Romancero gitano* es una versión universalizada de la vida típica andaluza de los gitanos, justamente por su estética surrealista, porque transforma los acontecimientos diarios en verdades universales con el uso de lo onírico, que deshumaniza la escena en que pasan los eventos, y nos ayuda a procesarlos. Sin embargo, García Lorca emplea muchos de estos atributos en su poesía, como el arte como juego y el culto de la metáfora brillante o chocante: las historias del *Romancero gitano* son el elemento menos importante de la colección poética. Lo que vale más son el arte de los poemas y el retrato artístico de los paisajes de Andalucía.

El conjunto de escritores que se conocen hoy bajo el nombre de la Generación del 1927, recibió su nombre de su celebración del tercer centenario de la muerte del poeta barroco Luis de Góngora. El grupo hizo una visita a la tumba de Góngora en Córdoba, en la Gran Mezquita, como parte de esta celebración, donde también hicieron discursos culturales. Los escritores de la Generación del 1927 admiraban a Góngora por su uso de metáforas atrevidas o violentas, que, en combinación con las influencias del surrealismo, tenía un impacto significativo en la poesía de García Lorca y sus compañeros de la Generación del 1927. García Lorca, en su conferencia “La imagen poética de don Luis de Góngora”, comenta lo siguiente sobre la metáfora brillante:

La originalidad de don Luis de Góngora, aparte de la puramente gramatical, está en su método de *cazar* las metáforas que estudió utilizando su dramática autocrítica. Hombre de extraordinaria capacidad para el mito, estudia las bellas concepciones de los pueblos clásicos, y, huyendo de la montaña y sus visiones lumínimas, se sienta a las orillas del mar donde el viento “le corre en lecho azul de aguas marinas/turquesadas cortinas” [I 417-18]. Allí ata su imaginación y le pone bridas, como si fuera escultor, para empezar su poema. Y tanto deseo tiene de dominarlo y redondearlo que ama inconscientemente las islas, porque piensa, y con mucha razón, que un hombre puede gobernar y poseer mejor que ninguna otra tierra, el orbe definido, visible, de la redonda roca limitada por las aguas. Su mecánica imaginativa es perfecta. Cada imagen es a veces un mito creado. Armoniza y hace plásticos de una manera violenta en ocasiones los mundos más distintos. En sus

manos pone como juguetes sistemas celestes y bosques de brisa. Une las sensaciones astronómicas con detalles nimios de lo infinitamente pequeño, con una idea de las masas y de las materias desconocida en la poesía española hasta que él las compuso (Prosa I, 243)

Las verdades universales que García Lorca quiere comunicarnos, como para las de Góngora, se hallan dentro de estas metáforas. Están en la relación ardua que forma la metáfora atrevida, en la tensión creada por la dificultad de entender la comparación de los dos agentes metafóricos.

Una revolución artística, en la que los “-ismos”, como el modernismo y el surrealismo, tomaron control de las corrientes poéticas, ocurrió en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, tanto en Hispanoamérica como en Europa. El Nuevo Mundo, como el Viejo, pasaba por un período de inestabilidad política y económica. El modernismo, el primer movimiento literario hispanoamericano que tuvo gran éxito en la metrópoli, fue inaugurado por el libro de poemas, *Azul* (1888) de Rubén Darío. Era, según Solares-Lavarre, “descendiente directo del *Art Nouveau*, del Parnasianismo, del simbolismo y del artepurista” (9-10). Sin embargo, González comenta lo siguiente sobre los antecedentes franceses del modernismo,

[I]t was not by chance that *modernismo* arose in Spanish America precisely at the time when French poetry and prose seemed to be faltering before the challenges of modern textual institutions such as philology and journalism. A glance at the French literary panorama of the 1880's shows that, with the exceptions of Émile Zola, Paul Verlaine, and Stéphane Mallarmé, the series of figures who proliferated in poetry and prose were relatively minor...The explosions of Flaubert, Baudelaire, and Rimbaud had passed, and only their echoes remained (110).

El vacío ideológico dejado por las muertes de los grandes poetas franceses – Charles Baudelaire en 1867 y Victor Hugo en 1885, y se puede decir que Arthur Rimbaud experimentó un tipo de muerte cuando cesó de escribir después de dejar al lado su libro *Illuminations* en 1874 – dio lugar a una oportunidad única para Hispanoamérica.

La ocasión para emprender lo que Octavio Paz llama la “[b]úsqueda de un origen, reconquista de una herencia”, se expresó en el modernismo. Paz comenta que los escritores hispanoamericanos “[s]e sienten distintos a los españoles y se vuelven, casi instintivamente, hacia Francia” (24). Paz continúa,

Adivinan [los escritores hispanoamericanos] que allá [en Francia] se gesta no un mundo nuevo sino un lenguaje nuevo. Lo harán suyo para ser más ellos mismos, para decir mejor lo que quiere decir. Así, la reforma de los modernistas hispanoamericanos consiste, en primer término, en apropiarse y asimilar la poesía moderna europea (16).

Debicki reafirma la renovación estética en su definición del movimiento: “an aesthetic renewal originating with Rubén Darío in Latin America” (2). En cuanto a la literatura producida por los modernistas, Paz la conecta con “la vanguardia de 1925 y las tentativas de la poesía contemporánea [que] están íntimamente ligadas a ese gran comienzo”, la oportunidad de llenar el vacío poético dejado por la muerte de los escritores franceses (12). Lo esencial de la poesía modernista es la huida de la realidad cotidiana para refugiarse en los sueños, la metáfora violenta y el premio de lo nacional frente a lo extranjero. Los hispanoamericanos pudieron crearse “un discurso artístico propio, y un sistema textual, una colección de obras, que forma una “tradición” autónoma con respeto a Europa” (Solares-Larrave 14). El representante español del modernismo citado por Paz es Juan Ramón Jiménez (13). España también se encontraba en esta vía hacia la identidad cultural propia, pero dentro del contexto europeo en lugar del hispanoamericano.

Comparada con Hispanoamérica, que intentaba dejar su estatus colonial y hacerse una colección de naciones ligadas por su lengua e historia compartida con su propia vida intelectual y cultural, España estaba en el mismo paso hacia construir una nueva identidad, pero como nación en vez de imperio. Esta intención fue debilitada por la Primera Guerra

Mundial (1914-1918), durante la que España pasó tiempos difíciles, a pesar de su neutralidad. Aunque España no tomaba parte en la “Gran Guerra”, todavía formaba parte de la política y cultura europea de aquel entonces. Debicki comenta que la literatura española, aunque estrechamente ligada tanto con la literatura europea como con la hispanoamericana, siempre ha sido considerada y analizada fuera de su contexto europeo:

Spanish poetry of the twentieth century has generally been studied in isolation from other literatures and from its European context. This occurred, first of all, because critics defined and discussed two specific movements at the turn of the century: *modernismo*...and the activity of the Generation of 1898...Attempts to characterize, contrast, and relate these two movements led critics into narrow perspectives and kept them from investigating larger patterns, especially the issue of how Spanish letters fit into the development of European modernity (2).

La confluencia de culturas a lo largo de la historia de la región de Andalucía es de suma importancia: García-Posada nombra a una Andalucía “romana”, una “musulmana” y otra “judaica”, todas mezcladas con la base gitana y lo cristiano (84-85). Es exactamente esta conexión cultural con el resto del mundo – más importante durante el inicio del siglo XX que nunca, debido al caos de la Primera Guerra Mundial y la necesidad de reconstrucción cultural en toda Europa –, que trae a España el vehículo estético de García Lorca, el surrealismo.

El movimiento surrealista surge de las vanguardias europeas del período de entre guerras, descrito así por Fijalkowski y Richarson: “It helps if we recall that the first generation of surrealists shared the sense of disillusion with received ideas born out of the direct experience of the First World War, in which the majority of them served” (15). Los escritores europeos de las primeras tres décadas del siglo XX necesitaban manejar un mundo en el que no parecía haber justicia ni humanidad, dado la matanza sin paralelo histórico que fue la Primera guerra mundial. Por eso, según Greene y Cushman, “surrealism

sought to mingle imagination, expression, and desire in ways that involved all the institutions and social forms that affected modern life” (1377). De esta manera, podrían impregnar el mundo real con sus sensibilidades, y remplazar a las que causaron la Gran Guerra. Fijalkowski y Richardson van directamente a la fuente, citando a André Breton, el teorista surrealista más importante, quien definió el surrealismo así:

SURREALISM, *n.* Pure psychic automatism in its pure state, by which one proposes to express – verbally, by means of the written word, or in another manner – the actual functioning of thought. Dictated by thought, in the absence of control exercised by reason, exempt from any aesthetic or moral concern.

ENCYCLOPEDIA. *Philosophy.* Surrealism is based on the belief in the superior reality of certain forms of previously neglected associations, in the omnipotence of dream, in the disinterested play of thought... (Breton 1972: 26) (Citado en Fijalkowski y Richardson 14).

El énfasis en lo onírico fue reafirmado por Luca y Trost en su definición del surrealismo, hasta lo sonámbulo: “We agree with dream, madness, love and revolution” (Citado en Fijalkowski y Richardson 15); “We agree with...tears, somnambulism, [and] the real functioning of thought...” (Citado en Fijalkowski y Richardson 15). Sin embargo, más adelante, Luca y Trost rechazan la separación de lo despierto de lo onírico y hasta los vestigios de todo lo que pertenece a la vida despierta en los sueños: “We reject in all their aspects...the separation between dream and life...[and the] diurnal remnants in oneiric functions...” (Citado en Fijalkowski y Richardson 15).

Como estado, lo onírico nos ayuda a enfrentar los temas más difíciles de la vida y encontrar respuestas a los problemas más grandes, como Freud comenta de la manera siguiente:

It may be asked what view was taken of dreams in prehistoric times by primitive races of men and what effect dreams may have had upon the formation of their conceptions of the universe, and of the soul; and this is a subject of such great interest that it is only with reluctance that I refrain from dealing with it in these pages [of *The Interpretation of Dreams*] (Freud 36).

Hay, por ejemplo, el relato de José en el libro de Génesis, para demostrar la importancia del sueño en la religiones judaica y cristiana, que forma parte de la base de la cultura occidental. En este cuento, Dios le da a José la clara visión para interpretar los signos oníricos, primero al copero y al panadero del rey, y luego del rey de Egipto mismo:

Y les preguntó á aquellos eunucos de Faraón, que estaban en la prisión de la casa de su señor, diciendo: ¿por qué parecen mal vuestros semblantes? Y ellos le dijeron: Hemos tenido un sueño, y no hay quien lo declare. Entonces les dijo José: ¿No son de Dios las declaraciones? Contádmelo ahora (Génesis 40, 7-8).

Entonces Faraón envió y llamó á José; e hicieronle salir corriendo de la cárcel, y le cortaron el pelo, y mudaron sus vestidos, y vino a Faraón. Y dijo Faraón á José: Yo he tenido un sueño, y no hay quien lo declare; mas he oído decir de ti que oyes sueños para declararlos. Y respondió José á Faraón: No está en mí; Dios será el que responda paz á Faraón (Génesis 41, 14-16).

Freud, sin embargo, continúa su discusión con los antecedentes filosóficos de la Antigüedad de su pensamiento y método, como Aristóteles, en la que subraya la base humana de los sueños: “In the two works of Aristotle in which there is mention of dreams, they have already become a subject for psychological study. We are told that dreams are not sent by the gods...that is to say, Dreams, that is, do not arise from supernatural manifestations but follow the laws of the human spirit...” (Freud 37). Para desarrollar la función del sueño, Freud cita a I. H. Fichte: “I. H. Fichte (1864, 1, 541), in the same sense, actually speaks of ‘complementary dreams’, and describes them as one of the secret, self-healing benefits of the psyche” (Citado en Freud 41). El beneficio psicológico de procesar información es organizarla, categorizarla, y en el caso de trauma, sobrevivirla. Los sueños nos dan la oportunidad de sobrevivir las tristezas de la vida y superarlas; por eso, el surrealismo se aprovechó de lo onírico para sobrevivir el mundo caótico de la Europa del período de entreguerras.

García Lorca, por su parte, nunca se declaró formalmente parte del movimiento surrealista. Según Stainton, el movimiento fue anunciado por la *Revista de Occidente*, bajo el mando de José Ortega y Gasset: “In 1924 the *Revista de Occidente*...announced the appearance of a new movement, surrealism, “one of the latest inventions of the French literati.” In 1925, the journal published André Breton’s “Surrealist Manifesto”, a plea for the resolution of dream and reality into a sort of absolute reality, a *surreality*” (140-141). Ya en 1927, García Lorca, influenciado por Salvador Dalí, había empezado a probar las herramientas surrealistas: “While neither man was ready to associate himself formally with surrealism, both [García] Lorca and Dalí had begun to experiment with such surrealist techniques as automatic writing and drawing, and dream images” (Stainton 168). La influencia de Dalí en la vida y el arte de García Lorca es importantísima. Según Stainton: “By the spring of 1925, he and Dalí were near constant companions...Each found in the other a reflection of his own beliefs and ambition, and, most of all, talent” (129). Dos años más tarde, en la primavera de 1927, Stainton nos cuenta cómo Dalí ayudaba a mezclar lo vanguardista y su relación con García Lorca: “On Sunday afternoons they often attended a weekly *tertulia* in the spartan apartment of Rafael Barradas...Stretched out on the floor, [García] Lorca, Dalí, and their friends discussed music, literature, theater, film, Dadaism, and surrealism” (159). García Lorca reconoció el alma gemela de su arte cuando dijo lo siguiente, citado por Gibson: “[m]odern poets...are in search of a *new reality*, which they approach via dreams and the unconscious” (222). Stainton, hablando de los diseños lorquianos, replica que García Lorca se negaba a unirse totalmente al surrealismo: “And yet [García Lorca] shunned pure abstraction and refused to align himself wholly with

surrealism. He insisted that his drawings were grounded in reality, and therefore human” (169). Así, García Lorca no se adhirió al movimiento surrealista de manera oficial.

Para entender mejor la presencia tan poderosa de la Muerte como temática de las obras lorquianas, sirve saber algo de su historia personal. Federico del Sagrado Corazón de Jesús García Lorca nació en Fuente Vaqueros, en Andalucía, en 1898. Frecuentemente, decía que había nacido en 1900, según Gibson, quizá para distanciarse del Desastre de 1898, en que España perdió los restos de su imperio ultramarino (Gibson 12, 257). Este acontecimiento no solo influyó enormemente en la escritura de la Generación del 1898 como ya discutimos, sino también tenía el efecto material de enriquecer al padre de Lorca, Federico García Rodríguez, quien hizo su fortuna como granjero de remolacha azucarera y dueño de tierra (Gibson 6). Además de una vida económicamente confortable, Federico, Padre, le dio a su hijo un don musical sin comparación, el talento compartido por todos en la familia García. Gibson observa lo siguiente en cuanto a la madre del poeta, “Vicenta, who was musical herself although she played no instrument, encouraged in her child the development of what was quite clearly an innate disposition” (Gibson 13). Creció en un hogar donde la dueña de la casa leía *Hernani* de Victor Hugo a los que servían, y donde *Don Quijote* tenía un lugar de honor (Stainton 14). En la sangre de la familia residía el espíritu artístico, que llegó a su mayor extensión en Federico, hoy día considerado como uno de los escritores de lengua española más famosos del mundo.

Al pasar sus años infantiles en Fuente Vaqueros, García Lorca recibió su primera introducción a la cultura campesina. Sobre esta educación, García Lorca construyó la base de su Andalucía literaria, en que figura las tradiciones y el habla auténtico de los andaluces. Gibson observa lo siguiente, “[García] Lorca inherited all of the vigor of a speech that



springs from the earth and expresses itself with extraordinary spontaneity” (23). La importancia de la cultura de su región natal para García Lorca no se puede sobreestimar, como demuestra esta cita de Stainton:

An acquaintance who met [García Lorca] during his visit to Catalunya in 1927 recalled that he “exuded ‘south’ from every pore”. Powerless to match [Salvador] Dalí’s urban polish, [García] Lorca traded on his rustic Andalusian roots. He cheerfully mocked the ardent Catalan nationalism then rampant in Barcelona, telling one local reporter, “I’m from the Kingdom of Granada!” (157-158).

Luis Cernuda notó así durante su visita con García Lorca a Córdoba en 1927 para celebrar el tercer centenario de la muerte de Góngora: “in the profusion of detail with which Lorca conjured up the delicacy in question, there spoke an older, ancestral voice springing from the Oriental past of Andalusia, as if from a collective memory” (Gibson 200). Según Stainton, “The songs [García] Lorca heard in the village [of Fuente Vaqueros] – ballads, flamenco lyrics, love songs – were his introduction to poetry...” (14-15). También, de su niñera de la temprana juventud, Dolores Cuesta, Federico absorbió la cultura andaluza. El poeta reconoció este hecho cuando le dio a Dolores el lugar de honor en la representación de la Barraca, un grupo universitario de teatro que García Lorca empezó a dirigir en 1931 bajo la Segunda República Española, de tres entremeses cervantinos en Granada en 1932 (Gibson 342). Gibson afirma también que Cuesta influyó mucho en la presentación del personaje del ama de llaves en *Doña Rosita la soltera* (Gibson 406). En la misma obra está representada al lado de Dolores, la madre de Federico, Vicenta Lorca Romero, y su prima, Clotilde García Picossi (Gibson 406). De su familia y sus queridos, García Lorca recibió no solamente la cultura andaluza, sino también la extendió y la destiló en arte puro y universal.

Fue esta educación que le provocó a García Lorca su obsesión con la muerte. Dijo en 1933 que “en España un muerto está más vivo que en ningún sitio del mundo” (Prosa I, 334). También constata García Lorca que “la raíz de la cultura andaluza” era la pena representada por Soledad Montoya en “Romance de la pena negra” (Poesía II, 287). Esta conexión temprana en la vida del poeta con una cultura tan imbuida con la muerte dejó una huella profunda en su alma. Stainton describe la evolución de la actitud de García Lorca así,

At first, the theatrics of death enthralled him – the white casket festooned in flowers and crepe, the candles and the cross. But by adolescence his delight had turned to horror, and he could not face a burial procession without closing his eyes. Haunted by the thought of the cold body decomposing inside its chaste coffin, he repeatedly asked himself, and others, what happened to people after they died... In his struggle to reconcile himself to the fragility of human existence, his heightened imagination probed the very essence of death (12).

Desde su juventud, le gustaba representar su muerte de manera teatral. De su madurez temprana, Stainton nos cuenta lo siguiente,

At the Residencia [de Estudiantes in Madrid], Dalí had often heard Lorca refer to his own death – sometimes more than once in a given day. On a number of occasions, the painter witnessed a bizarre ritual in which Lorca imagined himself dead. The rite always began late at night, with Lorca calling out to a group of Friends, “Hey everyone, this is how I’ll look when I die!” He would then throw himself across his bed, feign rigor mortis, and direct his companions in a boisterous enactment of his funeral procession through the streets of Granada... Death thus became a familiar presence in his life, an event to be viewed with calm, to be milked for inspiration (131).

Aún como adulto, García Lorca era obsesionado por la muerte. Stainton nos cuenta a continuación sobre un episodio asistido por Sebastià Gasch i Carreras, el crítico de arte catalán, que conoció a García Lorca en Barcelona en 1927, y cómo encontraba al poeta andaluz:

Gasch, like others, was struck not only by [García] Lorca’s ebullience but by his abrupt changes of mood. Once, after contentedly listening to a group of Gypsy

singers in a local café, [García] Lorca suddenly fell silent. His companions asked what had happened, but he refused to speak. In due course, he confessed, with a touch of melodrama, that he had been thinking about death. At times he seemed to Gasch oddly pensive, even devout (159).

Como García Lorca se inspiraba de su familia, creó unos de sus personajes más fuertes basados en ella, y en la “viejísima cultura” radica su más rica fuente de creatividad (Prosa I, 329). Stainton cita a García Lorca que dijo lo siguiente sobre las piezas de cerámica romana descubiertas al arar las tierras de su padre, “[they were] the first artistic wonder I ever felt was connected with the earth” (17). Por esta conexión artística tan estrechamente conectada con la familia y la tierra, Lorca hace constantemente referencias a la sangre, el signo de vida, en *Juego y teoría del duende*, en que retrata el duende como el espíritu creativo de España: “Todas las artes, y aun los países, tienen capacidad de duende... así como Alemania tiene...musa, y la Italia tiene permanentemente ángel. España está en todos tiempos movida por el duende” (Prosa I, 333-4). El poeta declara, “al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre”, y que “el duende sube por dentro desde la planta de los pies” (Prosa I, 330, 329). Basado en su familia y su tierra, Lorca pudo crear un mundo literario, su Andalucía, en que el espíritu creativo español, que reside en la sangre, es rey, y donde los que sufrían en la realidad, los gitanos y el poeta, son alabados y cantados para siempre.

En la poesía de Federico García Lorca, la muerte ocupa el primer lugar entre los temas recurrentes. En su primera colección, *Libro de poemas*, aparece una fuerte preocupación con la muerte. En *Romancero gitano* (1927), está omnipresente y variada en forma. Y con “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” (1935), Lorca contempla la muerte de su gran amigo torero de la forma más extensiva, mostrando su maestría de la elegía, que se practica desde los comienzos de su producción literaria. Esta tesina se enfocará en las

representaciones de la muerte a lo largo de la obra poética de García Lorca, por analizar poemas típicos, para explorar los temas más potentes y su desarrollo.

El capítulo dos indagará en la presentación de la muerte en la primera parte de la producción poética de García Lorca. De *Libro de poemas* (1918), se escogen como emblemáticos del primer tratamiento de la muerte por García Lorca, “Canción otoñal”, “Canción para la luna”, y “Elegía a Doña Juana la loca”, además de “Canción del jinete”, que proviene del libro *Canciones* (1921). “Canción otoñal” es el poema más temprano, escrito en Granada en noviembre de 1918, rápidamente seguido por “Elegía a Doña Juana la loca” en diciembre del mismo año, también escrito en Granada. “Canción para la luna”, el último poema del *Libro*, se escribió en agosto de 1920, sin indicación de su lugar de creación. La “Canción del jinete”, de la colección *Canciones*, no tiene fecha exacta aunque se piensa que más bien pertenece al período entre 1921 y 1924. Con esta selección de la poesía lorquiana, se puede generar una vista panorámica de la representación de la muerte en a producción poética de la adolescencia y los primeros años adultos del poeta.

En *El Romancero gitano*, enfoque del capítulo tres, García Lorca lleva su preocupación con la muerte a su extremo artístico, y la contempla en dos formas: física y psicológica. Escrito entre 1924 y 1927, se publicó menos de una década antes de la muerte del escritor. Esta colección es su más conocida, y también la en que perfecciona su vocabulario metafórico y llega a ser un poeta maduro. En la consideración de la muerte física, los poemas que se destacan son el “Romance de la luna, luna”, “Reyerta” y el más famoso de la colección, el “Romance sonámbulo”. Este último sirve de puente entre los mundos de la muerte física y la psicológica, con su enfoque en los sueños. Los poemas que

exploran más la muerte psicológica en el *Romancero gitano* son “La monja gitana”, el “Romance de la pena negra” y “Thamar y Amnón”.

En “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, el poema sobre el que se enfoca la discusión del capítulo cuatro, García Lorca reacciona de manera poética a la muerte de su amigo íntimo, Ignacio Sánchez Mejías. Ya no es una muerte ajena la que llora el poeta, sino la de un ser querido y respetado, a diferencia de los poemas del *Libro de poemas* como los del *Romancero gitano*. El “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” es una de las mejores elegías en lengua española, en la que el poeta sigue, poco a poco, los pasos del luto. No es una consideración fría que el poeta le da a la muerte de su gran amigo: con su enfoque en la sangre, el cuerpo y el alma de Sánchez Mejías, García Lorca retrata la muerte del torero, su propia reacción a dicha muerte, y el entierro de su amigo. Con el “Llanto”, García Lorca nos guía tras la muerte real, en vez de la muerte puramente artística y ficcional. Tomando inspiración de la famosa elegía de Jorge Manrique, “Coplas a la muerte de su padre”, García Lorca continúa la tradición, y a la vez la transcribe a su propio estilo y lenguaje poético. Alaba a Sánchez Mejías, mas a diferencia de Manrique, García Lorca no tiene el apoyo religioso que le da consuelo a Manrique. La forma elegíaca, que acentúa la ausencia del muerto, también acentúa la falta de consolación; ya se ha acabado para siempre la vida de “Ignacio el bien nacido” (Poesía II, 390). Manrique habla de “otra vida más larga de fama tan gloriosa”, la vida eterna le espera a su padre después de su muerte (Estrofa XXXV, versos 412-413); a diferencia de Manrique, para García Lorca, no hay más que el cuerpo presente, y el alma ausente. No hay oportunidad de alcanzar la gloria descrita por Manrique, como la única inmortalidad es la palabra poética. Al alabarle a su gran amigo, García Lorca le da una nueva vida eterna.

Producto de un período de decadencia en España y la cultura andaluza, una cultura imbuida de fatalismo y la inevitabilidad de la muerte, García Lorca recorrió a este tema una y otra vez a lo largo de su producción poética. Como miembro de la Generación del 1927, su poesía recoge los elementos del arte deshumanizado y de la metáfora brillante destacadas por Ortega y Gasset. También aparece la influencia de los escritores vanguardistas, especialmente el surrealismo y lo onírico, en su poesía. Como se verá en los capítulos que siguen, el tema de la muerte es omnipresente desde las primeras colecciones poéticas de García Lorca. Aparece en forma surrealista en su colección maestra y se personaliza en su elegía para su gran amigo, Ignacio Sánchez Mejías, en 1936, año de su propia muerte. Por todas sus innovaciones, García Lorca comunica por los años al resaltar un tema que nos afecta a todos. En el próximo capítulo se presentará un panorama del tema en las primeras colecciones poéticas de Federico García Lorca.

## CAPÍTULO DOS

### Las raíces del enfoque de García Lorca en la muerte

El tema de la muerte es uno de los más antiguos y más ricamente descritos en la literatura mundial; en la poesía española, este tema le fascinaba al poeta más famoso del siglo XX, Federico García Lorca. Desde sus primeras colecciones – *Libro de poemas* (1921), *Poema del cante jondo* (escrito en 1921, publicado en 1931), *Suites* (escrito entre 1920 y 1923, publicado póstumamente en 1983), y *Canciones* (escrito entre 1921 y 1924, publicado en 1927) – García Lorca muestra su interés en el tema de la muerte, y empieza a crear su propio lenguaje poético que emplea a lo largo de su producción poética, hasta el fin de su vida. Para entender la importancia del tema y los símbolos asociados con la muerte en la poesía de García Lorca, es menester examinar poemas típicos de sus primeras colecciones. Los poemas más emblemáticos del enfoque en la muerte, y los que presentan las raíces de los símbolos del lenguaje poético de García Lorca, que se estudiarán en este capítulo, son “Canción otoñal”, “Elegía a Doña Juana la loca”, “Canción para la luna” – todos de *Libro de poemas* – y “Canción de jinete” de *Suites*. Esta selección no es exhaustiva, y por cierto, hay otros poemas de las colecciones tempranas que explican el tema de la muerte y los símbolos asociados con ella usando el lenguaje poético que García Lorca iba desarrollando en sus primeras colecciones poéticas. Sin embargo, estos poemas tempranos sirven para examinar la primera presentación de esta temática, que incluye el símbolo de la luna y la figura de la muerte personificada.

En “Canción otoñal”, se plantea la importancia del tema de la muerte y los símbolos de la luna y el color blanco; en “Elegía a Doña Juana la loca”, se emplea la forma elegíaca, que García Lorca retomará con “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, el enfoque del capítulo 4. Aquí aparece una de las primeras protagonistas femeninas que pueblan el mundo poético de García Lorca. En “Canción para la luna”, la luna aparece antropomorfizada, como aparecerá más plenamente en *El Romancero gitano* y otras colecciones más tardías. Este poema es dominado por figuras tales como Jehová, Satán, Doña Muerte, y Lenin, para comentar sobre la futilidad de luchar contra la muerte. El último poema que se estudiará en este capítulo es el más famoso de la colección *Suites*, “Canción de jinete”, en el que la luna vuelve de blanca a roja y la Muerte mira al jinete anticipando su muerte de forma fatalista. El enfoque en la ciudad de Córdoba, y por extensión, toda la región de Andalucía, se plantea en este poema como la base del mundo poético de Federico García Lorca.

Los críticos postulan que unos eventos en la vida del poeta, además de sus extensas lecturas literarias, tantas clásicas como modernas, influyeron en el predominio del tema de la muerte desde el comienzo de la producción poética de García Lorca. Stainton nota que uno de los primeros encuentros del poeta con la muerte aconteció en su infancia, y que el recuerdo de esta muerte le seguía durante toda su vida:

When [García] Lorca was two, his mother gave birth to a second child, Luis. Twenty months later, the boy died of pneumonia and was buried in a tiny casket in the town cemetery. [García] Lorca never forgot the ghostly child. At nineteen he signed a poem “Federico Luis,” and at twenty-four he recalled an infant lost in limbo, “my little brother Luis / in the meadow / with the tiny babies.” At thirty-one he was still imagining the dead boy, this time as his son” (11-12).

Stainton describe a continuación cómo esta muerte ocupaba los pensamientos de García Lorca:



At first, the theatrics of death enthralled him – the white casket festooned in flowers and crepe, the candles and cross. But by adolescence his delight had turned to horror, and he could not face a burial procession without closing his eyes. Haunted by the thought of the cold body decomposing inside its chaste coffin, he repeatedly asked himself, and others, what happened to people after they died... Was there, as the Church promised, a “great beyond,” or merely interminable darkness, a void? In his struggle to reconcile himself to the fragility of human existence, his heightened imagination probed the very essence of death (12).

El propósito de esta destilación de la esencia de la muerte fue descrito así por Stainton: “By simulating death he sought to dispel its mystery” (25). Se efectúa la destilación desde la producción literaria temprana de García Lorca, como Blackwell afirma de la manera siguiente: “His first published collection of poems, *Libro de poemas* (1921), contains much poetry that in its questioning of traditional values and its existential musings typifies his late adolescence and early adult years” (245). García Lorca emplea los mismos símbolos del período temprano a lo largo de su producción poética, como en *El Romancero gitano* (1927), el tema del capítulo 3, y “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” (1935), el tema del capítulo 4.

El primer poema que se estudia en este capítulo, típico de la temprana presentación del tema de la muerte, es la “Canción otoñal”, del *Libro de poemas* (1921). García Lorca era un músico virtuoso, dotado de un conocimiento extenso de las tradiciones musicales de Andalucía y otras partes de España, además de un artista y escritor, lo que se ve en su producción poética. Maurer explica la designación de este poema como “canción” de este modo:

The closeness of words and music in traditional song is another enduring characteristic of [García] Lorca’s own work, and it is no coincidence that he composed tunes for some of his own ballads and, later in life, his own arrangements of folk tunes, which he played and recorded with the singer and dancer Encarnación López Júlvez, *La Argentinita*. Throughout his poetry, from his juvenilia (circa 1916) until the end of his life, one finds a conscious effort to bring together literature and music...(19).

Esta canción, sin embargo, no es feliz, sino una “Canción otoñal”. Blackwell comenta lo siguiente: “His title evokes that time of year when plant life begins to wither, hinting at its impending mortality with the arrival of winter. Thus, autumn suggests sadness and the waning of life” (249). Desde el título, se entiende que el tono del poema es uno de tristeza y agitación espiritual. En los primeros versos del poema, se presenta el estado de ánimo de la voz poética: “Hoy siento en el corazón/Un vago temblor de estrellas/Pero mi senda se pierde/En el alma de la niebla” (Poesía I, 174). El corazón y las estrellas son dos símbolos importantes que se asocian con la muerte en el lenguaje poético lorquiano, y que aparecen muchas veces a lo largo de su producción poética. Aquí, las estrellas representan la desconexión del alma que la voz poética experimenta; esto se sabe porque la “senda se pierde”, que Blackwell elucida así: “The word “senda” ties the imagery to the traditional metaphor of the “path of life” at whose end lies Death” (247). Este camino está perdido en la niebla, que, junto con las nubes, figura en los símbolos de la muerte de García Lorca; en este contexto, la niebla representa la nada que la voz poética teme y que no puede ver claramente, dado que la niebla cubre el final del camino. La inquietud de la voz poética se profundiza en los versos 5 – 8: “La luz me troncha las alas/Y el dolor de mi tristeza/Va mojando los recuerdos/En la fuente de la idea” (Poesía I, 174). En estos versos se presentan dos símbolos más del lenguaje poético lorquiano, las alas, asociados con los ángeles y los pájaros, y el agua, con su conexión con los mares y los ríos, y las fuentes de la vida que desemboca en la muerte. Todos los símbolos mencionados forman el paisaje del mundo poético de García Lorca.

En la estrofa siguiente, se introduce un símbolo de mayor importancia en la poesía de García Lorca, que completa el paisaje poético, la flora y fauna, representada por la rosa.

Normalmente, una rosa es roja, y significa pasión y amor, pero según la voz poética, aquí, “[t]odas las rosas son blancas/tan blancas como mi pena” (Poesía I, 174). En vez de amor apasionado y tempestuoso, la rosa blanca es un símbolo de pureza e inocencia. La voz poética las menciona en los versos citados como un símbolo de la pena, que se extiende en uno de la muerte; además de representar la inocencia y pureza, las rosas blancas son, juntas con los crisantemos y los claveles, las flores preferidas en los funerales, otra conexión con la muerte. El poema continúa: “...no son las rosas blancas,/Que ha nevado sobre ellas./Antes tuvieron iris” (Poesía I, 174); en este verso, se hace una referencia al ciclo natural de vida y muerte, en las que las rosas mueren en el invierno y renacen en la primavera. Se refuerza la conexión rosa-muerte en los versos siguientes: como nieve sobre las rosas, “[t]ambién sobre el alma nieve” (Poesía I, 174). La voz poética vuelve al ciclo natural, y lo compara con la mortalidad del ser humano: “La nieve cae de las rosas/Pero la del alma queda” (Poesía I, 175). Blackwell comenta lo siguiente sobre el símbolo de las rosas en conexión con la nieve y las almas humanas: “Flowers can experience rebirth with the cycle of the seasons, as expressed by the snow falling from their petals, but human beings do not lose the “snow” in their souls, emblematic of their finite existence” (249). En el verso siguiente, el blanco de las rosas y la nieve se liga otra vez con la muerte: “Y la garra de los años/Hace un sudario con [la nieve]”. Se demuestra la angustia existencial de la voz poética en este verso, porque la referencia a “garra” subraya que no hay escape del pasar del tiempo y la muerte inevitable. La mención del “sudario”, la ropa blanca de los muertos, con la nieve del invierno enfatiza el tono mortal y desesperado del resto del poema, en el que la voz poética contempla las cuestiones más profundas del alma.

En la primera pregunta que hace la voz poética, se mezcla el símbolo de la nieve y la rosa con el problema de la vida de ultratumba: “¿Se deshelará la nieve/Cuando la muerte nos lleva?/¿O después habrá otra nieve/Y otras rosas más perfectas?” (Poesía I, 175). La voz poética quiere saber: ¿las almas humanas son como las rosas? ¿Renacen en la primavera después de la nieve? En anticipación a la respuesta, el tono vuelve hacia la desconfianza en el verso que sigue: “¿O nunca será posible/La solución del problema?” (Poesía I, 175). En la estrofa siguiente, se duda de la sinceridad del amor: “¿Y si el Amor nos engaña?” Blackwell nota a continuación que Cristo es la mayor expresión del amor de Dios: “Christ, the Church teaches, is the ultimate incarnation of God’s love. But love can deceive, especially if not expressed in ways officially sanctioned by society or the Church” (250). La Iglesia también enseña que es necesaria tener fe y confianza en Dios, pero la voz poética no las tiene, como el poema nos cuenta:

¿Quién la vida nos alienta  
Si el crepúsculo nos hunde  
En la verdadera ciencia  
Del Bien que quizá no exista  
Y del Mal que late cerca? (Poesía I, 175).

Se teme que no haya nada después de la muerte, a pesar de las enseñanzas de la “verdadera ciencia” de la Iglesia, una nota irónica a causa de la represión de los grandes científicos en el siglo XVI, como Galileo. Se repite la conexión luz-Iglesia en la estrofa siguiente: “¿Si la esperanza se apaga/Y la Babel se comienza/Qué antorcha iluminará/Los caminos de la Tierra?” (Poesía I, 175). También reaparece el símbolo de la senda, y se profundiza el sentimiento de estar perdido que se anuncia en la primera estrofa.

Como no llega a aceptar las enseñanzas católicas acerca de la muerte, la voz poética se ve confrontada por el nihilismo que afirmó más temprano en el poema: “¿Y si la muerte

es la muerte/Qué será de los poetas/Y de las cosas dormidas/Que ya nadie las recuerda?” (Poesía I, 175). La voz poética no parece derivar consuelo del vacío creado por su rechazo del dogma católico, y exclama: “¡Oh sol de las esperanzas!/¡Agua clara! ¡Luna nueva!/¡Corazones de los niños!/¡Almas rudas de las piedras!” (Poesía I, 175-176). Blackwell nota que esas exclamaciones representan un deseo de regresar a la inocencia de la niñez: “The exclamation[s...express] a longing to return to the purity and innocence of childhood, its simplicity, faith, and lack of awareness of human morality” (250). Que el poema se cierra como empieza indica, como observa Blackwell, que la voz poética no ha encontrado una respuesta satisfactoria a sus preguntas existenciales, y que no ha resuelto nada (250).

Otro poema temprano que abarca el tema de la muerte es “Elegía a Doña Juana la loca”, fechado de diciembre de 1918. Tiene por protagonista la reina Juana I de Castilla, descrita como una “[p]rincesa enamorada sin ser correspondida” (Poesía I, 180). La “Elegía” cuenta la historia tradicional de la locura de Juana como producto de su amor no correspondido hacia su marido, Felipe, archiduque de Austria. La selección de ella como protagonista es un comentario sobre la falta de libertad de la mujer en España, un tema importante para García Lorca; aunque fuese reina por su propio derecho, Juana nunca pudo gobernar por su supuesta locura. A pesar de ser reina, por ser mujer, Juana no pudo superar su género, y sufrió una encarcelación de cuarenta y seis años, de 1509 a su muerte en 1555, a manos de su hijo Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico; ella es la primera de muchas mujeres trágicas que forman los personajes de la poesía lorquiana. En el poema aparecen “la rueca de hierro y de acero lo hilado” como señales del papel asignado a la mujer, las tareas domésticas de tejer y coser, y no las de gobernar (Poesía I,

180). Para gobernar, se necesita una constitución derecha y fuerte; a Juana se le describe como “para el amor formada./Hecha para el suspiro, el mimo y el desmayo./Para llorar tristeza sobre el pecho querido/Deshojando una rosa de olor entre los labios” (Poesía I, 181). Estas características son ideales de una dama del amor cortés, pero no una reina, y subrayan su supuesta debilidad femenina.

La “Elegía” es también temprana en cuanto a su equitación de la muerte psicológica con la muerte física, como García Lorca hará en *El Romancero gitano*, el enfoque del capítulo tres: “Soñabas que tu amor fuera como el infante/Que te sigue recogiendo tu manto./Y en vez de flores, versos y collares de perlas/Te dio la Muerte rosas marchitas en un ramo” (Poesía I, 180). Como en “Canción otoñal”, aquí las rosas tienen una conexión con la muerte, personificada en este poema. El color de las rosas las conecta con el “clavel rojo” del verso 2 y 46 que se emplea para describir a Juana: “Clavel rojo en un valle profundo y desolado”; “Pero tú fuiste un rojo clavel ensangrentado” (Poesía I, 180-181); como la “Canción otoñal” tiene un cromatismo centrado en el color blanco, en la “Elegía”, el color importante es el rojo. Las flores subrayan la femineidad de la protagonista y las demás mujeres citadas en el poema. La rosa se destaca entre las otras flores como un símbolo preferido en el lenguaje poético de García Lorca. El clavel es la flor preferida para decorar los pasos de la Virgen y de Cristo en los desfiles de Semana Santa, y, como se notó más arriba, se asocia con los funerales, aunque se emplean los claveles blancos en vez de los rojos. Como es un “rojo clavel ensangrentado”, la conexión con la muerte es muy fuerte, y también hace referencia a la pasión de la rosa roja.

Para reforzar la tragedia de la vida de Juana, se hace referencia a otras mujeres a lo largo del poema: Isabel de Segura, una noble de Teruel que falleció por su honor y lealtad

a su marido, y Melibea, que tiene doble significación, como se refiere a la princesa en la Antigua Grecia condenada a ver a sus hermanos asesinados por Apolo y Artemisa, además del personaje de *La Celestina*, quien salta de una torre después de la muerte de su amado, Calixto: “Tenías en el pecho la formidable aurora/De Isabel de Segura. Melibea.” La ubicación de la conexión con las otras mujeres en el pecho de Juana agrega otro nivel de femineidad al poema. También aparece Eloísa, considerada una de las primeras intelectuales femeninas del Occidente quien vivió una vida trágica, y Julieta, la protagonista de *Romeo y Julieta* de Shakespeare, una de las tragedias más famosas de la literatura mundial: “Eloísa y Julieta fueron dos margaritas/Pero tú fuiste un rojo clavel ensangrentado,/Que vino de la tierra dorada de Castilla/A dormir entre nieves y cipresales castos” (Poesía I, 181). Como el clavel, los cipreses son un símbolo de la muerte desde los tiempos antiguos en Grecia por ser siemprevivas y por su asociación con los cementerios de España. La nieve funciona en este poema como en “Canción otoñal” como otro símbolo de la mortalidad.

En vez del palacio de Tordesillas como una tumba de una reina enterrada viva, es su tumba en la Capilla Real de Granada que desempeña esta función: “La tumba que te guarda rezuma tu tristeza/A través de los ojos que ha abierto sobre el mármol” (Poesía I, 180). Los ojos, y los verbos asociados con ellos, como “llorar” y “mirar” en este poema, constituyen un símbolo fuertemente asociado con la muerte en la poesía de García Lorca.

En la “Elegía”, la voz poética demuestra su horror ante la muerte tras los ojos de Juana:

¿Tienes los ojos negros abiertos a la luz?  
¿O se enredan serpientes a tus senos exhaustos...?  
¿Dónde fueron tus besos lanzados a los vientos?  
¿Dónde fue la tristeza de tu amor desgraciado?  
En el cofre de plomo, dentro de tu esqueleto  
Tendrás el corazón partido en mil pedazos (Poesía I, 181).

Las referencias naturales, un sello de la poesía lorquiana, son abundantes en esta cita, como en el resto del poema. Se caracteriza a Juana como “una paloma con alma gigantesca/Cuyo nido fue sangre del suelo castellano”, y su “canto/Como alondra que mira quebrarse el horizonte/[que] [s]e torna de repente monótono y amargo” (Poesía I, 180). La voz poética continúa el símbolo cuando dice: “Derramaste tu fuego sobre un cáliz de nieve/Y al querer alentarlo tus alas se troncharon” (Poesía I, 180). Se puede asociar las alas mencionadas por el poema con los ángeles o las palomas blancas, ambos símbolos de la paz; se extiende la conexión religiosa con la palabra “cáliz” que nos recuerda de la misa. En la estrofa siguiente, se ligan los símbolos religiosos con los de la música y del metal: “Y tu grito estremece los cimientos de Burgos./Y oprime la salmodia del coro cartujano./Y choca con los ecos de las lentas campanas/Perdiéndose en la sombra tembloroso y rasgado” (Poesía I, 180). La música se desarrollo mucho como símbolo, dado que García Lorca era un músico talentoso, como ya se ha notado. Se construye una jerarquía de sonidos, que va desde el “canto”, el “madrigal doliente”, la “salmódia del coro cartujano” al “grito”, hasta llegar a ser “llanto”. Se mezclan la música con el elemento metal, que se asocia con la muerte en toda la obra poética de García Lorca, como observa Xirau:

Muerte y metal aparecen asociados a lo largo de su obra poética: bajo forma de sutiles y tímidas sugerencias en *Libro de poemas* (1921), con más precisión en los puñales de *Poema del cante jondo* (1921), extendidos a nuevas zonas en el *Romancero gitano* (1927), dolorosamente agudizados en *Poeta en Nueva York* (1929-30), hasta llegar a ser símbolo de España en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935) (364).

Aquí, se representan el metal por “los ecos de lentas campanas/Perdiéndose en la sombra tembloroso y rasgado”, “escamas de plata/y un eco de trompeta” (Poesía I, 180); muchas veces se tocan campanas para anunciar la muerte, y a lo largo de la poesía de García Lorca,



la música – representada por varios instrumentos – desempeñará el oficio de anunciar la muerte inminente. La referencia a Burgos, la capital histórica de Castilla, en la primera parte del poema se empareja con la de Granada, la capital del último reino moro a caer en manos de los Reyes Católicos, los padres de Juana, así recorriendo la trayectoria de la Reconquista. El mundo poético de García Lorca está basado en su región natal, Andalucía, ya notado, como demuestran las dos penúltimas estrofas del poema:

Granada era tu lecho de muerte, Doña Juana,  
Los cipreses tus cirios,  
La sierra tu retablo.  
Un retablo de nieve que mitigue tus ansias  
¡Con el agua que pasa junto a ti! ¡La del Dauro!

Granada era tu lecho de muerte, Doña Juana,  
La de las torres viejas y del jardín callado,  
La de la yedra muerte sobre los muros rojos,  
La de la niebla azul y el arrayán romántico (Poesía I, 181).

Se pinta la ciudad más asociada con García Lorca con muchos símbolos naturales de la muerte. Hay un enfoque en el río Dauro que, junto con el Genil, domina la ciudad, porque los ríos y el mar son un símbolo muy importante de la muerte en la literatura española desde Jorge Manrique. El empleo de la región andaluza como base del mundo poético de García Lorca tiene sus raíces en esta primera colección.

El tercer poema que se analizará es la “Canción para la luna”. Fechado de agosto de 1920, es el más negativo de la colección. Aquí, en vez de que “venga a nosotros [el] reino” de Dios, como dice el Padrenuestro, la voz poética describe “el puro reino/De la ceniza” y se proclama nihilista al fin del poema. La muerte y la luna entran en el elenco de los personajes de la poesía lorquiana, donde reclaman papeles importantes tanto en la temática de dicha poesía como en los símbolos presentados en ella. Dentro de la “Canción para la luna”, hay una variedad de personajes: Satán, Jehová y Lenin, que reciben

caracterizaciones muy negativas, y Doña Muerte, descrita como la querida de Jehová. Ninguno de los hombres puede solucionar los problemas de la voz poética, por su ira, por su incapacidad o por su pereza; Doña Muerte, a su vez, sí puede solucionar los problemas humanos por la muerte que todos sufren al fin y que acaba su sufrimiento aquí, irónicamente.

El cielo, y sus habitantes, aparecen mucho en este poema: se habla de “Astros sin vida”, el “rubio cuervo/Del día”, el sol y la Osa Mayor (Poesía I, 209-210). La luna, sin embargo, es el símbolo celestial más importante del lenguaje poético de García Lorca, y es la protagonista de la “Canción para la luna”. Como se repetirá en varios poemas suyos, la luna es el primer símbolo que se encuentra en el poema, primero como una “[b]lanca tortuga”, y luego nombrada como “luna dormida” (Poesía I, 209). El color blanco de la luna es un símbolo de la muerte que conecta el poema a los otros poemas ya estudiados y que se extenderá en colecciones poéticas más tardías. Sin embargo, la luna no está estática aquí, sino que figura como personaje vivo y participante en la acción. La voz poética la describe como “Casta Verónica/Del sol que limpias/En el ocaso/Su faz rojiza” (Poesía I, 210), una alusión a Santa Verónica, quien limpió la sangre de la cara de Cristo – o “La Faz divina”, como lo llama el poema – mientras caminaba al Calvario. Esta Verónica, sin embargo, no alaba a Cristo durante su Pasión, sino que, según la voz poética, “[vaya] protestando/Seca de brisas,/Del gran abuso/La tiranía/De ese Jehová/Que os encamina/Por una senda,/¡Siempre la misma!” (Poesía I, 210). Ése no es el Dios caritativo e indulgente del Nuevo Testamento, sino el que envió “un diluvio de aguas sobre la tierra, para destruir toda carne en que haya espíritu de vida debajo del cielo” del Antiguo Testamento (Génesis 6:17). El poema cuenta que “Jehová acostumbra/Sembrar su finca/Con tus ojos muertos/Y

cabecitas/De sus contrarias/Milicias” y que “[g]obierna rígido/La Faz divina/Con su turbante/De niebla fría,/Poniendo dulces/Astros sin vida/Al rubio cuervo/Del día” (Poesía I, 209); como solo siembra muerte y produce astros muertos, se explica porque “Él goza/En compañía/De Doña Muerte,/Que es su querida” (Poesía I, 210). Doña Muerte, aquí personificada, como aparecerá a lo largo de la producción poética lorquiana, es el único personaje que no se caracteriza de manera negativa.

Los ojos constituyen un símbolo importante en este poema, como la luna va “Cerrando un párpado/De sombra” y “[mira]/Cual arqueológica/Pupila” (Poesía I, 209). La voz poética también le da a la luna el apodo de “Muerta pupila” (Poesía I, 210). Satán, a su vez “es tuerto”, así que nunca podrá enfrentarse con Jehová para destronarlo y reemplazarlo como rey del cielo, ni solucionar los problemas terrenales de la voz poética. Las dos opciones de la religión cristiana ya agotadas, la voz poética se torna hacia “el gran Lenin...la Osa/Mayor, la arisca/Fiera del cielo” (Poesía I, 210): si las dos figuras máximas del cristianismo no pueden resolver la angustia de la voz poética, quizá un líder político tan poderoso como Lenin pudiera hacerlo. No obstante, el poema nos relata “Que irá [la fiera] tranquila/A dar su abrazo/De despedida,/Al viejo enorme/De los seis días” (Poesía I, 210); la voz poética no encontrará una solución a su desesperación en esta fiera, ni en el pasar de tiempo de “los seis días”.

Solo Doña Muerte, la querida de Jehová, tiene “[el] puro reino/De la ceniza” al fin de la senda que se menciona en el verso 36. Como se notó más arriba, la senda se relaciona con el camino de la vida, pero éste no es un camino que termine en el reino glorioso y deseado de Dios, sino que, al fin de esta senda, solo hay “[el] puro reino/De la ceniza”, una clara indicación de la desesperanza de la voz poética (Poesía I, 210). Aunque la voz poética

ordena a la luna que “[tenga] esperanza”, ella tampoco lo tiene, como se nota al fin del poema: “(Ya habréis notado/Que soy nihilista)” (Poesía I, 210). La palabra “nihilista”, junta con la “[viva] lección/Para anarquistas” descrita en los versos 12 y 13, indica que la voz poética ha perdido toda esperanza – tanta terrenal como espiritual – para aliviar su angustia existencial, y acepta que el solo fin a sus problemas es la muerte.

Este sentido nihilista o quizá fatalista, se continúa en la “Canción de jinete” de la colección poética llamada *Suites* (1920-1923). En este poema, se demuestra el fatalismo de la cultura andaluza, una temática que se retomará en *El Romancero gitano*, el tema del capítulo tres. Se repite el nombre de la ciudad de Córdoba cinco veces, para indicar la importancia que tiene la región andaluza como base del mundo poético de García Lorca y para subrayar la destinación del viaje del jinete. Otra referencia a la región de Andalucía se da en las “aceitunas en [la] alforja” del jinete, un producto tradicional andaluz y un símbolo recurrente (Poesía I, 526); también, las aceitunas demuestran que el jinete está preparado para su viaje, y así, hacen el comentario que por muy preparado que esté uno, que no se puede derrotar a la Muerte. Se describe la ciudad como “Lejana y sola” en referencia a la muerte que le espera al jinete al fin de su camino, como indican los versos 5 y 6: “Aunque sepa los caminos/yo nunca llegaré a Córdoba” (Poesía I, 526). El paisaje alrededor de Córdoba es muy plano, y se puede percibir la ciudad desde muy lejos, como cuenta el poema: “Por el llano, por el viento,/jaca negra, luna roja./La muerte me está mirando/desde las torres de Córdoba” (Poesía I, 526). La jaca negra y su jinete son una referencia a los jinetes del Apocalipsis que traen el fin del mundo: “Y cuando él abrió el tercer sello, oí al tercer animal, que decía: Ven y ve. Y miré, y he aquí un caballo negro: y el que estaba sentado encima de él tenía un peso en la mano” (Apocalipsis 6:5). La luna

vuelve de blanca en roja: como en “Elegía a Doña Juana la loca”. Así, el color rojo en este poema también significa la sangre. La luna, como en los demás poemas, representa la muerte que, según la voz poética, “¡me espera,/antes de llegar a Córdoba!” (Poesía I, 526). Aunque el jinete esté preparado para su viaje, aunque sepa el camino para llegar a Córdoba, como la “garra de los años” de “Canción otoñal,” la muerte atrae al jinete hacia su muerte inevitable. El jinete muere en el camino, como indica la repetición del estribillo del primer verso. Así, se queda “Córdoba./Lejana y sola” (Poesía I, 526).

En las primeras colecciones poéticas de García Lorca, ya se puede distinguir los símbolos que forman el lenguaje poético y que se asocian con la muerte; estos símbolos se emplearán a lo largo de su obra. Su interés con el tema de la muerte empieza a consolidarse en obsesión que llegará a su más plena expresión en *El Romancero gitano*, en el que se presentan la muerte física y la muerte psicológica. La luna antropomorfizada de los primeros poemas, como los demás símbolos discutidos en este capítulo, volverá y se desarrollará más en *El Romancero gitano*, el tema del capítulo siguiente.

## CAPÍTULO TRES

### La presentación de la muerte física y psicológica en *El Romancero gitano* (1927)

En el capítulo anterior, vimos que ya en su adolescencia y temprana madurez, García Lorca se enfocaba en el tema de la muerte. En *El Romancero gitano* (1927) este tema llega a su pleno poder en el mundo poética de García Lorca. No hay una sola manera de morir; son tan variadas como los personajes del *Romancero*. La muerte tiene varios disfraces tras el libro, tanto físicos como psicológicos; va desde su forma más literal en “Reyerta”, que representa el gitano que muere, hasta en la luna antropomorfizada, que desciende del cielo para robar a un niño gitano de una fragua en “Romance de la luna, luna”, el primer romance de la colección. El “Romance sonámbulo”, el poema más famoso, sirve de puente entre las muertes físicas y psicológicas de la colección con su atmósfera onírica y la presencia del contrabandista moribundo y la insistencia del compadre que ya no es quién era (Poesía II 148). La muerte psicológica también es multifacética: entre “Romance de la pena negra” con su pena que forma la base de la cultura andaluza y la situación de la mujer, llena de fatalismo, “La monja gitana” reprimida y “Thamar y Amnón” con el incesto y la muerte de la inocencia y virginidad, García Lorca explora las varias maneras en las que se puede destruir el cuerpo y el espíritu del individuo. Así, una examinación detallada de los poemas indicadas como típicos del *Romancero gitano* (1927), le da al lector un retrato de la muerte en su forma física pero también en su forma psicológica/espiritual/social que comunica al nivel universal por su particularidad.

El “Romance de la luna, luna”, el poema que abre el *Romancero gitano*, ofrece el primer encuentro con la muerte. Este poema sirve como tesis de la colección, dado que García Lorca construye en esta balada su base de la caracterización de la muerte a lo largo del libro. Empieza con los gitanos, que siempre han estado y siempre estarán cerca de la muerte, por el hecho de “que no sea[n] de ningún sitio” (Beltrán 3). Pero los gitanos no son solo nómadas simples en el *Romancero*, sino representativos de la raza humana en general y de los seres marginados en particular. García Lorca afirmó esta representación en la Conferencia-Recital del “Romancero gitano”, dado dos veces, una en “Barcelona, 9-X-1935; [otra en] San Sebastián, 7-III-1936”: “El libro en conjunto, aunque se llama gitano, es el poema de Andalucía, y lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda [la] ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal” (Prosa I, 28, 359). Anderson compara a García Lorca con Machado, y nota lo siguiente, “[w]hereas Antonio Machado in his *Campos de Castilla*...hoped to make the leap from the particular of the Castilian to the universal of humankind, [García] Lorca intended a parallel movement from the Andalusian to the depths of the human soul” (145). Loughran agrega así, “the gypsy is cast in the role of some essentially free element in human nature which is repressed by the forces of cold social order or by an interior sense of conscience” (254). De este modo, los gitanos representan el deseo instintivo de los seres humanos de vivir de manera auténtica y de su libre albedrío fuera de las reglas de la sociedad tradicional. Sin embargo, el que vive de su propia voluntad, vive cerca de la muerte, por rechazar las normas sociales aceptadas y así incurrir la ira de la sociedad mayoritaria.

En el primer poema, García Lorca muestra “la luna como bailarina mortal” o “la luna antropomorfizada en figura de mujer [que] ejecuta una danza ritual de muerte ante el niño gitano que cae prisionero” (Prosa I, 361) (Correa 1066). La luna, el único satélite de la Tierra, nos ha fascinado desde tiempo inmemorial: ha servido de metáfora y una imagen para la literatura mundial desde los escritos más antiguos. Leighton vincula a García Lorca con estos antepasados poéticos de la manera siguiente: “[García] Lorca was likewise attracted by the magical effects of moonlight” (379). Estos efectos han sido variados en la historia humana: a veces la luna es un ser bueno, que vigilia y protege; a veces es un ser malo, que requiere sangre para llenarse otra vez. No obstante, en la poesía de García Lorca, la luna tiene su propio carácter malévolo, siempre asociado con la muerte.

García Lorca caracteriza su “Romance de la luna, luna” como un “[m]ito de luna sobre tierras de danza dramática, Andalucía interior concentrada y religiosa, y mito de playa tartesa, donde el aire es suave como pelusa de melocotón y donde todo, drama o danza, está sostenido por una aguja de burla o de ironía” (Prosa I, 361). Es cierto que la ironía que una mujer venga a matar a un niño está en el primer plano del poema. La luna viene vestida de “polisón de nardos” (Poesía II, 141); Beltrán cuenta que el polisón “[añade]...una explícita localización sexo-temporal, ya que además de estar asociado con una cierta época...sugiere una femineidad henchida y abundante” (12). El polisón, una prenda que se usaba para ampliar la figura trasera de una mujer, tiene una forma circular, que nos recuerda de la luna que viene vestida así. Los nardos, flores de color céreo, dan blancura al polisón, que así refuerza la metáfora lunar. Feal Deibe propone que “[e]l diálogo mujer-niño reproduce...el diálogo o relación madre-hijo” (284). A consecuencia, vemos al “hombre visto en su estado de indefensión, como el hijo, sin potencia frente a la



mujer, la madre” (Feal Deibe 285). Este matiz de la leyenda de Edipo no es una referencia descabellada, dado que *La interpretación de los sueños* por Sigmund Freud salió en su primera edición en 1899. Freud desarrolló su teoría del complejo de Edipo negativo en 1923, justamente pocos años antes que García Lorca empezara a escribir el *Romancero gitano* (Borovečki 352). Un niño que cumplió con el proceso de identificación con el padre y la transferencia de sus apetitos sexuales desde la madre hacia otras mujeres sabrá que no podrá acostarse con la madre, y huirá un avance sexual incestuoso (Borovečki 352).

De modo que el niño gitano, asustado y sin defensas, reacciona a la luna-mujer de manera instintiva. Como niño, no quiere una relación incestuosa con la madre. Esta violación sería una sentencia a una pena de vida cargando la cicatriz de este ataque, un tipo de muerte psicológica de la que nunca sanaría por completo. Como ser humano, el niño gitano no quiere morir, otra reacción instintiva, mas no puede huir por el encanto de la luna-mujer. La luna, tradicionalmente asociada con la muerte, como ya se ha dicho, se destaca en este primer poema, estableciendo su valor simbólico en la colección. El hecho que el niño gitano no tiene nombre no es de extrañar: podría ser cualquier gitano, un comentario sobre el valor muy reducido asignado a la vida de los gitanos en esa época en España. Por extensión, el niño gitano podría representar igualmente a cualquier persona que vive fuera de las normas sociales aceptadas y por lo tanto pierde la vida.

El acontecimiento de la muerte del niño gitano está centrado en una fragua, lugar de herrería que “ha sido en España tradicionalmente asociado con los gitanos” (Beltrán 12). Es como el corazón de la comunidad gitana, porque, “dado su nomadismo, [es] el trabajo necesario para mantener carros y ganado en buena condición” (Beltrán 12). Así que se podría llamar la fragua un lugar íntimo de los gitanos; en tal lugar, un gitano debería

sentirse cómodo y seguro. Y, sin embargo, el niño gitano falleció en medio de esa intimidad, el corazón de la comunidad gitana. La extensión universal de esta muerte dentro de lo íntimo será la muerte en el centro del ser humano: la psique. De esta manera, la muerte física del niño, hijo de una raza nómada y orgullosa, que vive de su propia ley, representa la muerte emocional y espiritual de los gitanos. El niño, la esperanza de la continuación de la raza y vida gitana, se murió en la fragua, uno de los lugares más centrales a la vida de los gitanos, lo que sugiere que no hay futuro para los gitanos. Si los gitanos representan la raza humana en general, como ya hemos postulado, la universalización de la muerte del niño gitano es la terminación de la vida interior de uno, es la muerte en el lugar más íntimo del ser humano, la psiquis. Este tema de la muerte psicológica está extendido por los poemas “Romance de la pena negra”, “La monja gitana” y “Thamar y Amnón”, en los cuales no hay una muerte física sino psicológica. Sin embargo, el yunque llega a convertirse en altar donde se ha sacrificado al niño gitano a la mujer-luna; el niño falleció físicamente de veras, y la luna trajo el espíritu del niño consigo al cielo, como indica unas leyendas antiguas que las almas de los difuntos van a la luna.

La ubicación de lo sucedido en una fragua, además de ser el lugar más importante para los gitanos, es importante por su conexión con el metal. En *Juego y teoría del duende*, García Lorca nos explica que “lo más importante de todo tienen un último valor metálico de muerte” (Prosa I, 334). En “Romance de la luna, luna”, el metal aparece en todas partes. Estar en una fragua es estar rodeado del metal, duro y frío. La luna vuelta mujer, gran símbolo de la muerte, tiene “senos de duro estaño” (Poesía II, 141). Los senos son el signo de la maternidad y la femineidad como el polisón; sin embargo, senos metales y fríos, un oxímoron, sugieren cómo estará el niño gitano dentro de poco. Además, la luna emite una

luz plateada. La luna-mujer le dice a su víctima que “[c]uando vengan los gitanos,/te encontrarán sobre el yunque/con los ojillos cerrados”, o sea que estará muerto (Poesía II 141). Como ya mencionamos, el yunque – que es de metal y también se usa para forjar otras herramientas metales – se transformó en altar para saciar la sed de sangre que se pensaba que requería la luna para llenarse cada mes, que es el clímax de la importancia de la relación metal-muerte en el “Romance de la luna, luna”.

Los dos últimos símbolos de la muerte que se presentan en este romance son el tambor y la zumaya. El jinete – como vimos con el poema “Canción de jinete” de los *Suites* en el capítulo anterior – está en camino hacia la muerte; el tambor representa el latido del corazón del niño gitano, quien “[d]entro de la fragua.../tiene los ojos cerrados” (Poesía II, 141). También el tambor puede avisar de una muerte en sociedades primitivas. La zumaya – ave nocturna y también símbolo antiguo de la muerte – anuncia otra vez el sacrificio dentro de la fragua y confirma que el niño está muerto de verdad, mientras “por el olivar [vienen], bronce y sueño, los gitanos” (Poesía II, 141). Se nota otra mención de un metal aquí – el bronce. Ante el asesinato del niño, los gitanos no pueden hacer nada; no hay remedio. Es una clara muestra del fatalismo de la cultura andaluza, ante la muerte inevitable. Este tema fatalista se repetirá en el poema siguiente, “Reyerta”, que se discute a continuación.

Si el “Romance de la luna, luna”, es la tesis del *Romancero gitano* en que se presentan los símbolos de la muerte, se extienden y se profundizan en los demás poemas de la colección. En “Reyerta”, se presenta el racismo contra el cual lucha diariamente el gitano, como García Lorca comenta así: “En el «Reyerta de mozos» está expresada esa lucha sorda, latente en Andalucía y en toda España, de grupos que se atacan sin saber por

qué, por causas misteriosas, por una mirada, por una rosa, porque un hombre de pronto siente un insecto sobre la mejilla, por un amor de hace dos siglos” (Prosa I, 361-362). El lector ve de primera mano en este romance como es ser marginalizado, y como uno se tiene que defender o morir. Según Beltrán, “[e]n «Reyerta» nadie domina a nadie...se lucha cara a cara, a plena luz...están siendo lo que han sido siempre, haciendo lo que tienen que hacer, expresándose al máximo, viviendo, ganando vida” (37). Se demuestra aquí el heroísmo del gitano, en su estado de defensor de sus ideales, de su raza y de su familia, fuera de las normas sociales aceptadas. Se yuxtapone la actitud de indiferencia que los guardias civiles expresan hacia la situación de la reyerta – “Señores guardias civiles:/aquí pasó lo de siempre,” – con la muerte insensible que sufrieron los gitanos (Poesía II, 145-146). La muerte de los participantes de la lucha no les duele a los guardias civiles, sino que la perciben como normal y cotidiana.

Como acabamos de ver, entre las gentes marginalizadas, la gitana se destaca como una de las menos respetadas y más odiadas; lo afirma Davies así, “Romanies have always been subject to harassment and to periodic violence” (388). En “Reyerta”, el poema muestra la actitud típica de los guardias civiles que enfrentan a los gitanos, que esta reyerta es “lo de siempre” (Poesía II, 145). Al retratar la lucha entre los “cartagineses” y los “romanos” – los unos de África con piel morena como los moros y los gitanos, los otros con piel más clara como los descendientes de los romanos, los españoles – y al agregar ángeles que vuelan por los cielos “con grandes alas/de navajas de Albacete”, Leighton nos subraya el aspecto intensificador del poema: “ [García] Lorca converts reality into poetry...by raising it, by intensifying its characteristics to an extreme degree” (Poesía II 145-146) (380). En esta atmósfera de realidad poética intensificada, se subvierte la

concepción popular de los gitanos y la Guardia Civil española. Ramsden lo explica así: “[o]n the one hand, the Civil Guard is popularly seen in Spain as one of the most disciplined and incorruptible of the country’s forces of law and order; on the other they are associated with over-rigorous methods, especially in the treatment of those involved in petty crime” (94). Esta yuxtaposición de los gitanos, principalmente concebidos como vagabundos y perezosos, y la Guardia Civil, una fuerza policial admirada y respetada por la sociedad española en general, en la cual son los gitanos los inocentes y son los guardas civiles los que condenan a los gitanos sin evidencia, le empuja al lector a reconsiderar las opiniones populares en cuanto a los guardias civiles: ¿son ellos los protectores de todo el pueblo español, incluso los más marginalizados, como los gitanos, o solo los que conformen a las normas sociales? La voz poética de “Reyerta” está claramente al lado de los gitanos; los Guardias civiles representan la represión.

Se presenta la inocencia de los gitanos por la vía negativa: nadie cree que sean inocentes. El juez dice “[s]eñores guardias civiles:/aquí pasó lo de siempre. Han muerto cuatro romanos/y cinco cartagineses” (Poesía II, 145-146). Esta declaración indica que el juez ya está dispuesto a creer que los gitanos fueron los que empezaron la reyerta, simplemente por ser “cartagineses”; el juez caracteriza a los gitanos como los que vivían en la periferia del sureste antes de la invasión romana que llegó a ocupar toda la península. Se nota que mueren más cartagineses – cinco – que romanos – cuatro – subrayando su estatus minoritario. Así, según las normas sociales racistas, los gitanos merecieron ser matados en la lucha. Se establece Juan Antonio como un mártir en la primera estrofa, que se podría considerar como una continuación del símbolo del niño sacrificado del “Romance de la luna, luna”. Las muertes de estos dos varones gitanos tienen en común que representan

el fin de la raza gitana. El niño fue sacrificado a la luna-mujer en el lugar clave de la comunidad gitana, como un puñal a su corazón. Juan Antonio también es un tipo de sacrificio, porque se ve martirizado en esta reyerta, “su cuerpo lleno de lirios/y una granada en las sienes” (Poesía II, 145). Los lirios blancos señalan la inocencia, y tienen función similar a los nardos del poema anterior. La granada, según Beltrán, viene de la mitología griega, y, además de ser una referencia a la región natal de García Lorca, simboliza la encarcelación de Perséfone en el reino de Plutón durante los meses del invierno, como Juan Antonio ahora está encarcelado allí también (42). Juan Antonio “[a]hora monta cruz de fuego,/carretera de la muerte” (Poesía II, 145). “La cruz y la granada proyectan así sobre Juan Antonio su doble promesa de inmortalidad, la realidad de un morir que es imprescindible para que todo continúe, para que se salve lo esencial de su raza” (Beltrán 42). Es decir, donde la sociedad mayoritaria ve solo otro gitano muerto en una reyerta, los de Montilla – una referencia a las cuevas del Sacromonte en Granada donde vivían los gitanos en el tiempo de García Lorca – ven un mártir que simbolizará para siempre su estatus de luchadores para su modo de vida y sobrevivientes de una sociedad que los quiere dominar y eliminar.

Desde el principio del romance, no hay ninguna esperanza de que sobrevivan los gitanos esta reyerta. En la primera estrofa, aparecen unos símbolos mayores de la muerte en el lenguaje poético lorquiano: la sangre, los peces, los caballos y los jinetes. Ésta es la primera vez que aparece la sangre en la colección, aunque luego asumirá un lugar de suma importancia en el “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” discutido en el próximo capítulo. Cobb explica el simbolismo de los peces de la manera siguiente: “The fish in [García] Lorca is primary vitalism, movement in freedom, the libido or the unconscious” (789). En

este contexto, los peces son un signo de la vitalidad de los gitanos que va a extinguirse dentro del poema. Los caballos y jinetes, como en “Canción del jinete” del primer capítulo, presienten la muerte. Y como testigos a tantos mal agüeros, “[e]n la copa de un olivo/lloran dos viejas mujeres” (Poesía II, 145). Estas ancianas funcionan como los gitanos que “[d]entro de la fragua [lloraban],/dando gritos” del romance anterior al descubrir el niño muerto, como un coro griego que reacciona a lo que está pasando; su llanto, la continuación de los gritos del poema precedente, es la advertencia de que los gitanos van a sufrir más en esta “Reyerta”.

Los ángeles, normalmente signos de la caridad y favor de Dios, no son seres protectores en este contexto, sino son “[á]ngeles negros...con grandes alas/de navajas de Albacete”, o sea, heraldos de la muerte (Poesía II, 145). Como la luna-mujer en “Romance de la luna, luna”, que llevó el espíritu del niño gitano al cielo consigo después de matarlo, los ángeles negros de la muerte van a hacer lo mismo con el alma de Juan Antonio, el de Montilla. Además de representar directamente la muerte por ser negros, como una versión invertida del ángel típico, los ángeles aquí demuestran ciertos símbolos de la muerte que se repiten del poema anterior, y también otros que se repetirán en los poemas siguientes. Como la luna-mujer con “sus senos de duro estaño”, las alas de los ángeles son de navajas de Albacete, que se mencionan dos veces (Poesía II, 141): la primera en el segundo verso del poema, en la reyerta misma, y la segunda en las alas angélicas (Poesía II, 145). Esta conexión establece la relación entre los gitanos y los ángeles, para que el lector sepa que pertenecen a los “cartagineses”, y no a los “romanos”, una inversión de lo esperado, dado que Roma fue el primer imperio a conquistar toda la Península ibérica, incluso a los cartagineses, con su colonia de Cartagena en el sur de España. Los romanos son

doblemente los maestros de Hispania, como Roma es la sede de la Iglesia Católica, una de las instituciones más poderosas en España, incluso en la primera mitad del siglo XX; de esta manera, los herederos de los romanos, los españoles, son dos veces los dueños y los herederos de los cartagineses, los gitanos, a su vez son doblemente marginalizados.

En los dos primeros poemas estudiados, “Romance de la luna, luna” y “Reyerta”, hubo una muerte física que se lamenta y se dramatiza con el estado onírico producido por los símbolos de la muerte y el estético surrealista; el “Romance sonámbulo” comparte todas esas características, y se les agrega la dimensión de la muerte psicológica. Además, a diferencia de los dos primeros poemas estudiados, el lector puede ver la sangre cayéndose de la víctima, tanto como puede ver las lágrimas del compadre: esta equitación de la sangre y de las lágrimas indica que en este mundo poético, la muerte psicológica es tan peligrosa e inevitable como la muerte física.

El color verde es el primer elemento que se destaca de este romance. DeLong-Tonelli explica esta apariencia temprana del color de la manera siguiente:

There is no doubt that [the color green] specifically serves as a frame around the entire poem, as well as around the dialogue. Here, rather than being objectively tied to an anecdotal element, the color serves first as a preparatory chord which prepares the reader for a certain tone, in much the same way that a music chord announces the mood of the symphony which follows. In this case, the listener is confronted with a chromatic symbol which elicits a multiplicity of conceptual responses: a reference to nature encompassed in well-ordered boundaries of sea and mountain and populated by objects appropriate to their location; an inevitable allusion to the youth-fertility-death cycle traditionally symbolized by green; and a more modern suggestion of dream and the illusory reality of the surrealists, so devoted to the use of iridescent lunar colors to evoke hidden consciousness (290).

Este color, sin embargo, no está en su lugar apropiado: en los ojos de la gitana que aparece al fin de la primera estrofa; más bien son “ojos de fría plata” (Poesía II, 147). Al contrario, “[e]l barco [está] sobre la mar/y el caballo [está] en la montaña” (Poesía II, 147). Con la



atmósfera cargada del color verde, que es el único elemento del mundo poético que no está donde debe estar, el lector se siente desconcertado, como si estuviese soñando, como la mujer “sueña en su baranda” (Poesía II 147). Esta sensación onírica domina el romance, y anula cualquier lectura que puede determinar una historia concreta, como comentó García Lorca en su Conferencia-Recital del “Romancero gitano”:

El romance típico había sido siempre una narración, y era lo narrativo lo que daba encanto a su fisonomía, porque cuando se hacía lírico, sin eco de anécdota, se convertía en canción. Yo quise fundir el romance narrativo con el lírico sin que perdieran ninguna calidad, y este esfuerzo se ve conseguido en algunos poemas del *Romancero*, como el llamado “Romance sonámbulo”, donde hay una *gran sensación* de anécdota, un agudo ambiente dramático, y nadie sabe lo que pasa, ni aun yo, porque el misterio poético es también misterio para el poeta que lo comunica, pero muchas veces lo ignora (Prosa I, 360).

En este romance, García Lorca se quedó fiel a la técnica de la Generación del 1927, en la que la historia es el elemento menos importante para su arte. Blackwell comenta lo siguiente sobre la fragmentación de la historia: “In fact, the fragments seem to have no identifiable beginning, middle or end or development, climax and resolution, all elements required for a narrative, as critics like Northrup Frye defined it” (38). En este “Romance sonámbulo”, como en un sueño real, no hay una historia concreta que puede ser contada, sino unos fragmentos sueltos que son retratados con metáforas brillantes. Sin embargo, el lector necesita, como García Lorca mismo señaló, una sensación de anécdota, la verosimilitud de una historia, para reforzar la atmósfera onírica del romance.

Por cierto, la fragmentación de la historia intensifica la sensación onírica del romance, porque, como se acaba de notar, los sueños son exactamente así, y DeLong-Tonelli se fija en un tipo de sueño en particular:

...we should be ready for the same sort of awareness that prevails when we walk the thin line between wakefulness and sleep: a sort of heightened perception of our own dual role as awake and asleep at the same time, a fluidity of consciousness

which permits us to suspend empirical laws of behavior that lead us to expect coherence and consistency of action...(290).

La atmósfera onírica creada por el romance es un espacio similar a aquél entre el sueño y la vigilia, como demuestra el verso de la segunda estrofa “¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde...?” en la que la voz poética admite que se siente que alguien viene, pero no percibe la dirección ni quién es (Poesía II 147). Sin embargo, por ser bordada por el color verde, y por el anuncio de los “ojos de fría plata” de la gitana ya en la primera estrofa, el lector sabe que este espacio se trata de aquél que yace entre la vida y la muerte.

Todos los signos de la muerte del lenguaje poético lorquiano están presentes en este romance. Como ya se comentó, otra vez se mencionan los ojos. En el “Romance de la luna, luna,” se emplean para demostrar que el niño gitano se ha fallecido; aquí, se los usan para demostrar que la gitana ya está muerta desde el principio del poema, pero no física, sino psicológicamente. Aquí, los ojos revelan su estado mental. Mientras “[c]on la sombra en la cintura,/ella sueña en su baranda/verde carne, pelo verde,/con ojos de fría plata...las cosas la están mirando/y ella no puede mirarlas”: este verso no indica que está físicamente muerta, porque el verbo “soñar” está en el presente. Su pelo es verde, y también lo es su piel; éste es un claro símbolo que la gitana ya experimenta la muerte, pero en forma psicológica. Más tarde en el poema, en la quinta estrofa – la penúltima – el lector ve a la gitana plenamente sana en un tiempo anterior al momento actual del poema: “¡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!” (Poesía II,149). En la “cara fresca”, no puede haber “ojos de fría plata”, así que la gitana no siempre ha estado con “verde carne, pelo verde”, sino que en algún momento estuvo viva y sana, esperando al

contrabandista herido (Poesía II, 147-149). Sin embargo, al fin del romance, la muerte psicológica de la gitana se vuelve en muerte física:

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 (Poesía II, 149).

En la gitana de este romance, se fusionaron las dos caras de la muerte – la física y la psicológica – en una sola víctima. La estrofa citada une muchos símbolos de la muerte del lenguaje lorquiano: el gitano, el pelo, los ojos, el metal de la plata, el frío y el hielo del carámbano, y la luna. Como la luna-mujer del primer romance es la muerte encarnada, aquí la mujer gitana representa la muerte de su forma máxima: la combinación de la muerte física y psicológica.

Además de los “ojos” de la gitana, se repite el verbo “mirar” del primer romance de la colección, incluso está en el tiempo verbal del presente progresivo como en el primer poema, que se citó más arriba. El “pez de sombra”, contrastado con “las navajas de Albacete/bellas de sangre contraria,/ [que] relucen como los peces” de “Reyerta”, está presente con los caballos, no solamente los “en la montaña” sino también el del “mocito” (Poesía II 147-148, 145). El metal reaparece, con los “ojos de fría plata” ya estudiados, la montura del mocito, su cuchillo, la cama de acero, y los “farolillos de hojalata” (Poesía II 147-148). El símbolo metálico está íntimamente conectado con el de los ojos, dado la repetición de “ojos de fría plata”; el “carámbano de luna” que “la sostiene [a la gitana] sobre el agua” conecta los ojos fríos y metálicos a la luna también fría, la muerte encarnada (Poesía II, 149). A su vez, la luna, que reside en los cielos y es blanca como la nieve, se

conecta con el elemento del hielo por ser representada en forma de carámbano que sostiene a la gitana.

Las “[t]rescientas rosas morenas” llevadas en la “pechera blanca” del contrabandista hacen referencia no solamente a todas las demás flores ya mencionadas en la colección, sino específicamente a Juan Antonio, el de Montilla, con “su cuerpo lleno de lirios/y una granada en las sienes” (Poesía II, 145). El contrabandista viene “sangrando,/desde las puertas de Cabra” (Poesía II 148). Como la gitana, él es una continuación de los símbolos de la muerte que aparecen en los poemas anteriores. Por ejemplo, la sangre que “rezuma y huele” recuerda de “las navajas de Albacete/bellas de sangre contraria” y la “[s]angre resbalada [que] gime/muda canción de serpiente” (Poesía II, 145). Éste es el representante de la muerte puramente física, como el niño gitano del “Romance de la luna, luna” y Juan Antonio de “Reyerta”.

El contrabandista está acompañado por el compadre, que le repita “yo ya no soy yo,/ni mi casa es ya mi casa” (Poesía II, 148). Donde el contrabandista representa la muerte completamente física con sus “trescientas rosas morenas”, el compadre es el portador de la muerte solamente psicológica. Su insistencia en el hecho de que se siente fuera de sí, como la gitana tiene “ojos de fría plata” – el signo que ella, a su turno, está fuera de sí – es la prueba de su muerte psicológica. Se equivalen la muerte psicológica con su homóloga física por los versos: “Dejando un rastro de sangre./Dejando un rastro de lágrimas” (Poesía II, 148). Dado que el contrabandista viene “sangrando/desde las puertas de Cabra”, él deja la sangre; por extensión, las lágrimas pertenecen al compadre. La estructura paralela que se usa para retratar los rastros gemelos de sangre y de lágrimas le indica al lector que una muerte psicológica es tan posible y dañosa como una muerte física.

No hay una historia concreta y definida que ligue a la gitana con los dos hombres, como Blackwell afirma así: “The fragmentation of the narrative line points to the fact that the poem’s meaning will not come from any traditional narrative structure” (44). Sin embargo, hay una gran conexión entre la gitana y los personajes masculinos del poema por los símbolos utilizados a retratarlos. El color verde domina la conexión a lo largo del poema. Los versos “[v]erde que te quiero verde,/verde viento, verdes ramas” prefiguran la presentación de la gitana muerta psicológicamente como a la presentación de la gitana plenamente sana, que se da por el contrabandista justamente antes de su presentación como físicamente muriendo:

Los dos compadres subieron.  
El largo viento, dejaba  
en la boca un raro gusto  
de hiel, de menta y de albahaca.  
¡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! (Poesía II, 149)

Como ya se ha notado, la gitana tiene “verde carne, pelo verde” (Poesía II, 147); los dos hombres suben “hasta las verdes barandas”, anteriormente ocupadas por la gitana (Poesía II, 148). En el verso siguiente, se les conecta otra vez: “Barandales de la luna/por donde retumba el agua” (Poesía II, 148); en la última estrofa, se nota que la gitana ha bajado o caído desde la baranda verde al aljibe, donde “[u]n carámbano de luna/la sostiene sobre el agua (Poesía II, 149)”. Esta bajada se parece a la trayectoria nocturna de la luna, que sube y baja en el cielo, y sugiere la conexión luna-agua de los océanos. La luna y el agua están representados otra vez en el verso emitido por el contrabandista. Otra conexión simbólica que existe entre los tres personajes del poema es el metal: la gitana con sus “ojos de fría

plata” y los “farolillos de hojalata” que “[t]emblaban en los tejados” mientras suben los dos hombres a la baranda. No obstante, por la omnipresencia del color verde en el romance, no hay mucho espacio para otros colores ni materiales, como el metal.

Como el “Romance de la luna, luna”, donde “[p]or el cielo va la luna/con un niño de la mano”, en “Romance sonámbulo”, “[y]a suben los dos compadres/hacia las altas barandas” (Poesía II, 142, 148). Como el niño gitano del primer romance representa la muerte física, el contrabandista que “[viene] sangrando,/desde las puertas de Cabra” es su equivalente en este poema. Con el compadre que representa la muerte psicológica subiendo con el contrabandista a la baranda, se muestra otra vez que en el mundo poético creado por *El Romancero gitano*, la muerte psicológica es igual a la muerte física, porque “[l]os dos padres subieron” (Poesía II, 149). La gitana, el vehículo de la transformación de la muerte psicológica en la muerte física, parece bajar o caer desde las barandas hacia “el rostro del aljibe” (Poesía, II 149). Esta caída tiene su prefiguración en “Juan Antonio el de Montilla/[que] rueda muerto la pendiente” (Poesía II, 145).

El último símbolo repetido de los poemas anteriores son los “Guardias civiles borrachos, [que] en la puerta golpeaban” (Poesía II 149). La apariencia de los Guardias civiles en este poema se puede atribuir a dos realidades: la objetiva de la marginalización del gitano y la onírica del poema mismo. Como ya hemos constatado, los gitanos en la sociedad española de la primera mitad del siglo XX era el grupo más discriminado. Por eso, la Guardia Civil española era temida por los gitanos, como esforzadores de las normas sociales. En el plano de la realidad poética, el estado onírico de esta realidad tiene que tener verosimilitud, como la tienen los sueños. Como los gitanos y la Guardia Civil española interactúan con frecuencia, es verosímil que hay unos guardias que golpean en la puerta,

pero aquí están borrachos, otro estado como el onírico que altera la percepción de la realidad. Así, el “Romance sonámbulo” ofrece una muerte física con la del contrabandista, una muerte psicológica con el compadre que “ya no soy yo” y la doble muerte de la gitana de “ojos de fría plata” que al final flota ahogada sobre el aljibe. A continuación, se examina poemas que presentan la muerte en su forma psicológica y espiritual.

El quinto romance de la colección, “La monja gitana” se distingue de los poemas que ya hemos estudiado – “Romance de la luna, luna”, “Reyerta” y “Romance sonámbulo” – en que su protagonista y único personaje es “[l]a monja [que] borda alhelíes/sobre una tela pajiza” (Poesía II, 150). No solo es mujer, como indica el título, es gitana, un individuo doblemente marginalizado. Como los niños y hombres gitanos ya presentados en la colección, la monja gitana viene de la misma raza ferozmente independiente y propensa a vivir fuera de las normas sociales. No obstante, el problema no es que la protagonista sea gitana, sino que sea monja: la Iglesia católica, todopoderosa en España aún en la época de la vida del poeta García Lorca, emite las reglas y normas sociales a través de su enseñanza moral. Se propagan los papeles del hombre y de la mujer, se dicta el comportamiento y se prohíbe que las mujeres tengan una vida que no sea la de esposa y de madre. Al haber la gitana dentro de la etiqueta de monja, se le ha asignado un camino estrechísimo a seguir, que Foster resume así: “Convent life combines the rigors of prayer, meditation, fasting and self-denial with creative activities such as embroidery or other handiwork” (238). Todas las normas y las reglas sociales son anatemas al estilo de vida gitano, y la monja gitana del romance no es una excepción, como lo explica Foster de la manera siguiente:

The title, “La monja gitana”, is the first indication we have of the conflicting spirit of the poem. The world of gypsies, as portrayed by [García] Lorca, emphasizes individual liberty, the integration of man and the cosmos, unrestrained passion, vibrant colors, aromatic smells, and panoramic views. This, of course, opposes

monastery life: a life of strict obedience, the eternal struggle against the “natural man”, self-control, colors of shadows and death, and a view restricted by four walls (238).

A pesar de su encarcelación monástica, caracterizada por su “silencio de cal y mirto” – con la blancura del cal siendo un símbolo de la muerte y también el mirto como planta o parte de la naturaleza – la monja gitana disfruta de una vida interior activa, como continúa Foster así: “Her thoughts are not on the prayers and rituals of convent life. This contrast is seen again in the “araña gris” which belongs to the convent and the prismatic light which penetrates from outside and dances like “siete pájaros” filled with joy and color... This concept is reinforced when the poet compares the church... to an “oso que gruñe, panza arriba” (239). Los pájaros de este poema se relacionan con la zumaya del “Romance de la luna, luna” y los ángeles negros de “Reyerta”, mientras la comparación de “[l]a iglesia [que] gruñe a lo lejos/como un oso panza arriba” acuerda la comparación de la montaña a un “gato garduño” (Poesía II, 150, 147). Los pájaros representan la libertad que le falta a la gitana, enjaulada en su celda.

La única expresión que posee la monja es que “[s]obre la tela pajiza,/ella quisiera bordar/flores de su fantasía” (Poesía II, 150). Foster nota que la monja disfruta de su tarea, a pesar de ser obligatoria y estrechamente ligada con el género de la monja:

¡Qué bien borda! ¡Con qué gracia! [La monja] takes pleasure in her creation. She does not embroider the traditional motifs of crosses, saints, or Christ, but rather the elements of nature and, possibly, fantasy: sunflowers, magnolias of ribbons and spangles, saffron flowers and moons; many are exotic symbols, perhaps oriental. With these she would like to decorate the holy altar cloth (239).

La monja no se enfoca en Cristo, dado que “[p]or los ojos de la monja/galopan dos caballistas” (Poesía II, 150). Los caballos tradicionalmente significan la sexualidad masculina en la poesía lorquiana, así que la monja sueña con una aventura amorosa. Sin



embargo, este sueño amoroso está decorado por los signos lorquianos de la muerte, como el sueño de la gitana del “Romance sonámbulo”. A pesar de la brillantez de su vida interior, la monja gitana nunca podrá realizar ninguna de sus fantasías, por sus votos a Cristo y el poder férreo de la Iglesia católica: “al mirar nubes y montes/en las yertas lejanías,/se quiebra su corazón de azúcar y yerbaluisa” (Poesía II, 150). A causa de la reglamentación de la vida monástica y su prohibición de que salga la monja del convento, ella sufre una muerte psicológica, simbolizada por su corazón roto.

La vida interior de la monja está decorada con los signos de la muerte de los poemas anteriores. Las flores abundan en este romance, porque refuerzan el género femenino de la protagonista. Hay en el primer verso el mirto, que Foster relaciona con Venus, seguido por “[m]alvas en las hierbas finas” (239, Poesía II, 150). Aparecen los alhelíes, los girasoles, las magnolias, los azafranes, y las hierbaluisas a lo largo del poema. Se emplean las flores para reforzar la femineidad de la monja en vez de los senos, como en el caso de la luna-mujer del “Romance de la luna, luna. A diferencia de estas dos mujeres mencionadas, es el “rumor último y sordo” de los dos caballistas que “le despega la camisa” de la monja (Poesía II, 150); aunque esté despegada la camisa, no se mencionan los senos de la monja.

Se continúan las referencias a la naturaleza en la segunda mitad del poema. Hay “[c]inco toronjas [que] se endulzan/en la cercana cocina”, una continuación del símbolo de las frutas cítricas que se relaciona con “[l]as cinco llagas de Cristo/cortadas en Almería” (Poesía II, 150). Las llagas son la única referencia a la sangre en este romance, como “cortadas” es la única sugerencia del metal. Como Albacete se conoce por su cuchillería, reconocida en “Reyerta”, aquí se subraya la producción cítrica de Almería, que se sitúa en la costa mediterránea de Andalucía. Además, las toronjas son frutas agrias, como las que

se mencionan en “Reyerta” y el “Romance sonámbulo”. Se retratan las nubes y los montes, y la “llanura empinada/con veinte soles arriba”: en vez de la luz nocturna de la luna como en los poemas anteriores, se radia la luz solar en este romance. La última referencia natural que se hace en el poema está dirigido al río, y demuestra la vitalidad de la vida interior de la monja: “¡Qué ríos puesto de pie/vislumbra su fantasía!” (Poesía II, 150-151). Sin embargo, como se estudiará en el capítulo siguiente, “[n]uestras vidas son ríos/que van a dar en el mar/que es el morir” según Jorge Manrique (versos 25-27); para la monja, su río es de creatividad o fuerzas de vida y fecundidad, “en pie”, subrayando su deseo fuerte de expresión sexual y pasión, mientras su mar es el paso inagotable del tiempo hasta el día de su muerte física, una encarcelación de su espíritu que engendra la muerte psicológica. En el siguiente romance, se expandirá la conexión entre la mujer y su papel doméstico, y cómo causa la muerte psicológica de la mujer.

La mejor introducción al “Romance de la pena negra”, que ofrece otro ejemplo de la muerte psicológica, viene de García Lorca mismo y la Conferencia-Recital del “Romancero gitano”:

En contraposición de la noche marchosa y ardiente de la casada infiel, noche de vega alta y junco en penumbra, aparece esta noche de Soledad Montoya, concreción de la Pena sin remedio, de la pena negra de la cual no se puede salir más que abriendo con un cuchillo un ojal bien hondo en el costado siniestro.

La pena de Soledad Montoya es la raíz del pueblo andaluz. No es angustia, porque con pena se puede sonreír ni es un dolor. que ciega, puesto que jamás produce llanto; es un ansia sin objeto, es un amor agudo a nada, con una seguridad que la muerte (preocupación perenne de Andalucía) está respirando detrás de la puerta (Prosa I, 362-363).

En la pena de Soledad Montoya, protagonista del “Romance de la pena negra”, se concentran todas las referencias a las ciudades de Andalucía y su cultura de fatalismo. Mas en lugar de una muerte física, como tradicionalmente ha sido el enfoque del fatalismo

andaluz, la de Soledad es psicológica. En el título, se anuncia el tema del poema: la pena negra. En el nombre de la protagonista se revela qué es la pena negra, la soledad, como señaló el poeta en la cita ya mencionada. Esta conexión se profundiza cuando la voz poética le da a la protagonista el apodo de “Soledad de mis pesares” (Poesía II, 154). El apellido de la protagonista, Montoya, se parece al de Juan Antonio de “Reyerta”, Montilla, para demostrar la vinculación entre ellos como víctimas de la muerte. Así, con el nombra, se señala que dentro del mundo poético del *Romancero gitano*, el hombre y la mujer están en el mismo nivel. En “Reyerta”, Juan Antonio es el precursor de Soledad, por el hecho que “Juan Antonio el de Montilla/rueda muerto la pendiente”, como “por el monte oscuro/baja Soledad Montoya” (Poesía II, 145, 154). Una bajada es también presentada el “Romance sonámbulo”, como se notó más arriba. Además, se identifica el color de la piel de Soledad como “[c]obre amarillo, su carne,”, como los gitanos del “Romance de la luna, luna”, que son descritos como bronce (Poesía II, 154). Soledad Montoya es tan gitana como los demás personajes de la colección.

El género de la protagonista tiene la misma importancia como en “La monja gitana”; dado que condena a las protagonistas a ciertos papeles proscritos por la sociedad, Soledad lamenta que “[c]orro/mi casa como una loca,/mis dos trenzas por el suelo/de la cocina a la alcoba” (Poesía II, 154). Soledad está bajo el yugo del papel doméstico de la mujer y vive dentro de las normas sociales. Por eso, la voz poética pregunta, “Soledad: ¿por quién preguntas/sin compañía y a estas horas?” (Poesía II, 154). A pesar de la infracción de las reglas sociales, que prohibiría que una mujer casada estuviera fuera de casa sola a estas horas, Soledad afirma su independencia en el verso once del poema: “Pregunta por quien pregunte,/dime: ¿a ti qué se te importa?” (Poesía II, 154). Soledad

Montoya, con su femineidad es tan gitana como Juan Antonio el de Montilla de “Reyerta”, y tan independiente, y donde él sufre una muerte física, ella muere psicológicamente, como su predecesor inmediato, la monja gitana, y la gitana del “Romance sonámbulo”, quien sirve de lugar de fusión de las dos muertes, como ya se señaló. Si la luna-mujer del “Romance de la luna, luna” es la encarnación de la muerte física, Soledad, a su vez, es la encarnación de “la Pena, que se filtra en el tuétano de los huesos y en la savia de los árboles, y que no tiene nada que ver con la melancolía, ni la nostalgia, ni con ninguna otra aflicción o dolencia del ánimo; que es un sentimiento más celeste que terrestre; pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender...” (Prosa I, 359). Así es que García Lorca caracterizó a Soledad en su Conferencia-Recital del “Romancero gitano”, como la encarnación de la muerte psicológica.

El mayor elemento visual de la femineidad que conecta a Soledad Montoya con los ángeles negros de “Reyerta” y la muerte física son las “dos trenzas [de Soledad que están] por el suelo/de la cocina a la alcoba” (Poesía II, 154). En “Reyerta”, son “[á]ngeles de largas trenzas/y corazones de aceite” (Poesía II, 145-146); se expandirá la importancia del corazón como signo de la muerte más tarde. En el caso de Soledad, ella indica que su muerte proviene del yugo de las tareas domésticas, de forma paralela a la monja: la monja, por estar claustrada en el convento, y por no poder realizar sus fantasías, muere psicológicamente; Soledad, por estar sujeta a su casa, y por la falta de su “alegría” y su “persona”, sufre el mismo destino (Poesía II, 154). Soledad se conecta doblemente con los ángeles por el color negro, como indica el título del “Romance de la pena negra”. Nims comenta lo siguiente sobre la importancia del color negro para García Lorca:

*Pena negra* is literally “black grief.” *Negro* can be used for things terrible in any way (much as we speak of a “black day”); *frío negro*, for example, means “terrible cold”. But *black* has a sort of talismanic power for García Lorca. In his essay on *duende* (the Andalusian term for that mysterious power “that all may feel and no philosophy may explain”) he quotes approvingly a comment he once heard at a concert of Manuel de Falla’s music: “Whatever has black sound has real inspiration” – for these black sounds, he adds, are the mystery and very root of art. There is something almost divine or inspired, then, about a grief so pure and deep as to be a black grief (247).

García Lorca relaciona el color con Soledad de la manera siguiente: “aparece esta noche Soledad Montoya, concreción de la Pena sin remedio, de la pena negra” (Prosa I, 362). Esto se debe a que “[l]a pena de Soledad [sea] la raíz del pueblo andaluz” (Prosa I, 362). Soledad lo afirma así: “No me recuerdes el mar/que la pena negra, brota/en las tierras de aceituna/bajo el rumor de las hojas” (Poesía II, 154). En Soledad Montoya, miembro de la raza gitana que representa “lo más elevado, lo más profundo, lo más aristocrático...de la verdad andaluza y universal”, se expresa “un hecho poético”, que es “una seguridad que la muerte (preocupación perenne de Andalucía) está respirando detrás de la puerta” (Prosa I, 359, 362-363). Por eso, esta “pena de los gitanos”, quienes enfrentaban el racismo y la muerte cada día, como se mostró en “Reyerta”, es una “[p]ena limpia y siempre sola”, porque cuando uno se muere, lo hace solo. No obstante, a pesar de parecer una “pena de cauce oculto/y madrugada remota”, para los gitanos, la muerte física siempre está cerca. Como la monja gitana, asignada a un papel estricto y sofocante en contra de su naturaleza independiente y quien experimentó una muerte psicológica, Soledad sufrió lo mismo por su trayectoria “de la cocina a la alcoba” (Poesía II, 154). El papel que se le asignó a Soledad, de ama de casa, provocó su muerte psicológica, por ser en contra de su naturaleza y por reprimir sus deseos naturales de libertad.

Además del género de la protagonista, la conexión entre el “Romance de la pena negra” con los previos poemas estudiados en cuanto a los símbolos y la estructura empleados, es muy fuerte, particularmente con el “Romance de la luna, luna”. Como la luna-mujer baja del cielo, “por el monte oscuro/baja Soledad Montoya” (Poesía II, 154). El corazón figura en el primer romance como en el séptimo, pero de maneras distintas: en “Romance de la luna, luna” el niño amenaza a la luna-mujer que “[s]i vinieran los gitanos/harían con tu corazón/collares y anillos blancos” (Poesía II, 141). En “Romance de la pena negra”, sin embargo, la voz poética intenta que no se quiebre el corazón de la protagonista: “Soledad: lava tu cuerpo/con agua de alondras,/y deja tu corazón/en paz, Soledad Montoya” (Poesía II, 155). En la amenaza del niño gitano, él habla de fabricar algún tipo de talismán, quizá en contra de la muerte; en la sugerencia a Soledad, la voz poética desea sacarla de su miseria, dado que no hay escape de sus papeles de “cocina y alcoba”, designados por ser mujer.

El metal tiene un lugar privilegiado en el “Romance de la pena negra”, al lado del color negro del título, porque “[l]as piquetas de los gallos/[que] cavan buscando la aurora” son la primera imagen del poema, e indican que es de noche, como en “Romance de la luna, luna”. En el verso cinco, se describe “su carne” como “[c]obre amarillo” similar al “blancor almidonado” de la luna-mujer y los “ojos de fría plata” de la gitana del “Romance sonámbulo” (Poesía II, 142, 147). Se repiten el símbolo del yunque, aquí en comparación a los pechos: “[y]unques ahumados”, similar a la luna-mujer y “sus senos de duro estaño” (Poesía II, 154). Ambas apuntan una inversión del papel maternal. La pasión y sexualidad reprimida de la protagonista serán sacrificadas también a las reglas sociales. Soledad sufre una muerte psicológica por vivir el papel estrecho de la mujer asignado por su género.

En imitación del primer romance, en el “Romance de la pena negra”, hay una conversación entre la voz poética y Soledad. En contraste con el niño gitano que huía de la luna-mujer y la sugerencia de una relación incestuosa, en “Romance de la pena negra”, Nims encuentra más bien una relación que se parece a una relación sana, entre madre e hija: “*Soledad of my sorrows* -a colloquial expression of fond exasperation, such as a mother might use to a misbehaving child” (248). Esta visión está expresada también en la sugerencia “lava tu cuerpo/con agua de las alondras”, quizá un secreto pasado desde madre a hija en la familia de Soledad para restaurar la tranquilidad (Poesía II, 155).

Los demás símbolos que ligan el “Romance de la pena negra” con los otros poemas estudiados son los elementos físicos: la luz y la oscuridad, el río y el cauce, el mar, las plantas y frutas y los animales. Se introduce la oscuridad por indicar que “[l]as piquetas de los gallos/cavan buscando la aurora” (Poesía II, 154); es irónico porque habrá un nuevo día, pero no para Soledad. De esta manera, y por el anuncio del negro en el título, ya se sabe desde los primeros versos que la oscuridad predomina en este poema, como también lo afirma “el monte oscuro” (Poesía II, 154). Al fin del poema, la luz se queda lejos, aún si “la nueva luz se corona”: “¡Oh pena de cauce oculto/y madrugada remota” (Poesía II, 155). Dado que la madrugada está remota, también es la esperanza del escape de la muerte psicológica. El mar, que en “Romance sonámbulo” representa el buen lugar del barco, aquí es más siniestro, como la destinación final del “caballo que se desboca”: “al fin encuentra la mar/y se lo tragan las olas” (Poesía II, 154). Se sugiere otra vez la muerte por su asociación tradicional con el mar. Sin embargo, Soledad lo rechaza: “No me recuerdes el mar/que la pena negra, brota/en las tierras de aceituna/bajo el rumor de las hojas” (Poesía II, 154). Para Soledad, el mar representa la libertad, como en “Canción de pirata” por

Espronceda. Este rechazo se debe a que el caballo sea un símbolo de la sexualidad masculina en el lenguaje poético de García Lorca, como se mencionó en la sección sobre la monja gitana, pero, las mujeres tienen restricciones sobre la expresión de su sexualidad.

El río que “[p]or abajo canta”, del romance “La monja gitana” reaparece, y representa la vitalidad interior de la protagonista. En el “cauce oculto”, se contrasta el río cantando y vivo con el lecho fluvial escondido – oscuro y seco, un último comentario del poder de la muerte sobre la vida. Se continúan los símbolos de las flores – presentes en todos los poemas estudiados – con los “muslos de amapola” de Soledad, la flor roja asociada con la sangre y la pasión, y las “flores de calabaza” con las que “la nueva luz se corona” (Poesía II, 155). En la calabaza, se presentan dos conexiones: en su redondez, el embarazo, y en su color, el alba, o el nacimiento del nuevo día. El “zumo de limón/agrio” que llora Soledad según la voz poética sirve de la continuación del símbolo que apareció en “Reyerta” como “agrio verde” y en “La monja gitana” como “[c]inco toronjas [que] se endulzan” (Poesía II, 145, 150). En cuanto a los animales, se representan mayormente por las aves en “Romance de la pena negra”, como la zumaya en el “Romance de la luna, luna”; en el séptimo romance, son “los gallos/[que] cavan buscando la aurora” y “las alondras” del agua que sugiere la voz poética a Soledad (Poesía II, 154-155). El otro animal del romance, el caballo, se conecta con Soledad: ...por el monte oscuro/baja Soledad Montoya./Cobre amarillo, su carne,/huele a caballo y a sombra (Poesía II, 154). García Lorca conecta este romance con la “Canción del jinete” que se estudió en el capítulo anterior: “Este poema tiene un antecedente en la canción del jinete que voy a decir, en la que a mí me parece ver a aquel prodigioso andaluz Omar ben Hasfún desterrado para siempre de su patria” (Prosa I, 363). Si Soledad “huele a caballo y a sombra”, quizás



expresión de sexualidad prohibida, es cierto que ‘huele a muerte’ también, como es la encarnación de la muerte psicológica (Poesía II, 154).

En el último romance de la colección, “Thamar y Amnón”, se presenta la muerte psicológica más escalofriante de todas. García Lorca introdujo el poema así en su “Conferencia-Recital”:

Y ahora, el tema bíblico. Los gitanos, y en general el pueblo andaluz, cantan el Romance de Thamar y Amnón llamando a Thamar «Altas Mares». De Thamar, «Tamare»; de «Tamare», «Altamare», y de «Altamare», «Altas Mares», que es mucho más bonito.

Este poema es gitano-judío, como era Joselito, el Gallo, y como son las gentes que pueblan los montes de Granada y algún pueblo del interior cordobés.

Y de forma y de intención es mucho más fuerte que los desplantes de «La casada infiel», pero tiene en cambio un acento poético más difícil, que lo pone a salvo de ese terrible ojo que guiña ante los actos inocentes y hermosos de la Naturaleza (Prosa I, 366).

Dos cosas se destacan de esta introducción del poeta: la equitación de los gitanos y los judíos, dos razas minoritarias y excluidas, y el género de la protagonista. En España, los judíos fueron expulsados de la Península ibérica en 1492; no obstante, la sociedad española seguía obsesionada por varios siglos después con la “limpieza de sangre”, la idea que uno no tenía ningún antepasado judío ni moro, sino solamente ancestros cristianos. Como se ha estudiado en la sección sobre el romance “Reyerta”, los gitanos sufrían cotidianamente el racismo y la persecución por parte de la Guardia Civil Española. En 1939, once años después de la publicación del *Romancero gitano*, empezó la Segunda Guerra Mundial tras la invasión alemana de su vecino, Polonia, en la que se persiguieron tanto a los judíos como a los gitanos. En este aspecto, el poema lorquiano prefiguró esta tragedia.

La luna es el primer símbolo de la muerte en este romance, como en el “Romance de la luna, luna”: “La luna gira en el cielo/sobre las tierras sin agua/mientras el verano siembra/rumores de tigre y llama” (Poesía II, 182). Empero, la luna es un personaje mudo

en su última apariencia de la colección, a diferencia de su primera, en que bailaba y discutía con el niño gitano. En el “Romance de la luna, luna”, la luna llevó al niño gitano por su propia cuenta. En “Thamar y Amnón”, la luna no hace nada por sí misma, sino se dirige a Amnón, a fin de que él tome la virginidad de Thamar como sacrificio a la luna. El sueño se efectúa como vehículo de muerte como se hizo en el “Romance sonámbulo”: como la gitana del cuarto romance “sueña en su baranda” antes de morir, “Thamar estaba soñando/pájaros en su garganta,/al son de panderos fríos/y cítaras enlunadas” (Poesía II, 182). En este contexto como el del “Romance de la luna, luna”, la música señala una muerte inminente, pero psicológica en vez de física. Los panderos invocan también el símbolo del frío, como en “Reyerta”. Este símbolo se extiende en los versos diecisiete a veinte: “Su desnudo en el alero,/agudo norte de palma,/pide copos a su vientre/y granizo a su espalda” (Poesía II, 182). La combinación del símbolo del frío y un estado onírico recuerda el “Romance sonámbulo”, con los “ojos de fría plata” de la gitana y el “carámbano de luna [que],/la sostiene sobre el agua” del aljibe (Poesía II, 149). El uso del tiempo verbal del presente progresivo en el verso veintiuno indica que el estado de Thamar no ha cambiado: “Thamar estaba soñando”, “Thamar estaba cantando” (Poesía II, 182). Dentro de lo onírico, “Thamar estaba cantando/desnuda por la terraza” (Poesía II, 182); por su parte, el hermano de Thamar parece estar despierto: “Amnón delgado y concreto,/en la miraba” (Poesía II, 182). Se continúa el sueño de Thamar así: “Su desnudo iluminado/se tendía en la terraza,/con un rumor entre dientes/de flecha recién clavada” (Poesía II, 183). Aquí, se llega el momento clave del sueño, en el que se repite los “senos de duro estaño” de la luna-mujer del primer romance: “Amnón estaba mirando/la luna redonda y baja,/y vio en la luna los pechos/durísimos de su hermana” (Poesía II, 183). Se entiende por el verbo “mirar” que

Amnón está hipnotizado por la luna, a diferencia del niño gitano del primer romance que la rechazó. Bajo esta hipnotización de Amnón se efectuará la relación incestuosa de la que huyó el niño gitano, pero de la que no escapará Thamar.

Thamar es exactamente lo opuesto del niño gitano: él es un niño, joven y pobre; ella es una princesa adulta. Ella sufre una muerte psicológica, contrastada con la muerte física del niño. Lo que Thamar y el niño gitano comparten es que ambos son sacrificios a la luna. Donde “[d]entro de la fragua el niño,/tiene los ojos cerrados” “sobre el yunque”, Thamar tiene “[a]lrededor de sus pies,/cinco palomas heladas” (Poesía II, 141, 182). Después de su violación,” [a]lrededor de Thamar/gritan vírgenes gitanas/y otras recogen las gotas/de su flor martirizada” (Poesía II, 184). Esta escena recuerda la tradición de reliquias en la Iglesia católica; como se han repartido muchas reliquias de la sangre de Cristo y otros mártires, se podrían repartir estas gotas de sangre de Thamar. Lo que los protagonistas del “Romance de la luna, luna” y “Thamar y Amnón” tienen en común es que sus muertes acontecen en los lugares más íntimos de sus vidas y son definitivas. Como se notó en la primera sección de este capítulo, el sacrificio del niño gitano pasó en la fragua, el lugar central de la vida nómada de los gitanos; la violación de Thamar pasa en su alcoba, que se plantea como el lugar íntimo de la mujer en “La monja gitana” y el “Romance de la pena negra”. Se sabe que la muerte psicológica de Thamar es definitiva porque “...cuando los cuatro cascos/eran cuatro resonancias,/David con unas tijeras/cortó las cuerdas del arpa” (Poesía II, 185). El símbolo musical se extiende por todo el poema, con los “panderos fríos/y [las] cítaras enlunadas” de la segunda estrofa, el cantar de Thamar que sigue, o “la cobra tendida [que] canta” (Poesía II, 182-183). Es menester recordar que García Lorca era un virtuoso musical, a quien le encantaba cantar y tocar el piano; la destrucción de un

instrumento musical para un músico como García Lorca, no puede igualar más que a la muerte irrevocable. La integración del símbolo del metal, en las tijeras infunde esta última acción del *Romancero gitano* de significación mortal. Como la luna que crece y mengua, transformándose por completo, el sacrificio se cambia por completo también, incluso la muerte que sufre. Lo que no cambian son los símbolos que se emplean para describir esta muerte, como la naturaleza, luz y la oscuridad, los animales y las plantas.

La naturaleza es tan importante en este poema como en los demás de la colección; la luna y la tierra son unos de los primeros símbolos que se presentan. No obstante, no es el prado verde y resplendente de la vega granadina, sino “las tierras [están] sin agua”, y hay “rumores de tigre y llama”; el fuego representa la ciega pasión sexual de Amnón, que destruirá el espíritu de Tamar. Se continúa la presentación de la destrucción terrenal que prefigura la de Tamar: “La tierra se ofrece llena/de heridas cicatrizadas,/o estremecida de agudos/cauterios de luces blancos” (Poesía II, 182). Como en el “Romance de la luna, luna” con el “blancor almidonado” de la luna, la blancura llena la tierra como las venas del cuerpo; la tierra herida, como la luna-mujer, es estéril. Los techos funcionan como en el “Romance sonámbulo” con la baranda: “Por encima de los techos/nervios de metal sonaban” (Poesía II, 182); la terraza reemplaza la baranda: “Tamar estaba cantando/desnuda por la terraza” (Poesía II, 182). Se describe la luz como “maciza” y la aurora como “tibia” (Poesía II, 183-184). El “[a]ire rizado venía/con los balidos de lana” (Poesía II, 182); el viento, que en el “Romance sonámbulo” “dejaba/en la boca un raro gusto/de hiel, de menta y de albahaca”, en “Tamar y Amnón” es representado en los besos de Amnón (Poesía II, 149, 183). El agua es el elemento que falta en este romance; más

bien, éste tiene un paisaje seco que se parece a “Reyerta”, que tiene lugar “[e]n la mitad del barranco” (Poesía II, 145).

También como en “Reyerta”, los pájaros y las alas son unos símbolos importantes: “Thamar estaba soñando/pájaros en su garganta” – otra imagen musical – con “cinco palomas” que la rodean más tarde (Poesía II, 182). Cuando “Amnón a las tres y media/se tendió sobre la cama[,] [t]oda la alcoba sufría/con sus ojos llenos de alas”, un eco de los “ojos de fría plata” de la gitana del “Romance sonámbulo” y las “grandes alas/de navajas de Albacete” de los ángeles negros de “Reyerta” (Poesía II, 183, 147, 145). Siguiendo el hilo simbólico de las alas, Thamar compara los besos de Amnón a “avispas”: “Déjame tranquila, hermano./Son tus besos en mi espalda,/avispas y vientecillos” (Poesía II, 183). Los besos de Amnón pican e hieren como los de una avispa. La cobra aparece en “Thamar y Amnón” como en “Reyerta”; sin embargo, donde la “sangre resbalada gime/muda canción de serpiente” en el tercer romance, en el último, “la cobra tendida canta”, como hacía Thamar en su estado onírico al comienzo del poema (Poesía II, 145, 183). Amnón sitúa los peces de este poema en los senos de su hermana, sugiriendo su intención sexual: “Thamar, en tus pechos altos/hay dos peces que me llaman” (Poesía II, 184). Los caballos, como en la “Canción del jinete”, son anunciadores de la muerte, porque “[l]os cien caballos del rey/en el patio relinchaban” (Poesía II, 184); además, como en otros romances, los caballos sugieren la sexualidad masculina. En conexión con el mencionado poema del capítulo anterior, se emplea una jaca que Amnón usa para huir. Las plantas y flores mostradas en el romance incluyen la palma, la rosa, la dalia, la yedra y los pámpanos. Estas flores y plantas, como en “La monja gitana”, refuerza la femineidad de la protagonista, como los caballos enfatizan la masculinidad del antagonista.

En su obra más famosa, *El Romancero gitano*, el enfoque de García Lorca en el tema de la muerte llega a su máximo: se la estudia en sus formas física y psicológica, presentadas por protagonistas masculinos y femeninos, jóvenes y maduros, pobres y ricos. No importa quién es, la muerte viene por todos a su propia hora. Dentro del mundo poético del *Romancero gitano*, la muerte psicológica es tan grave y temida como la muerte física; esta equitación se establece en el “Romance sonámbulo” con el contrabandista y el compadre con sus lágrimas y gotas de sangre que dejan al subir a la baranda. Como las dos muertes son iguales, los dos géneros – masculino y femenino – lo son también en su situación existencial ante la muerte. No obstante, los papeles asignados por el género son un tema importante en la colección, y se plantea varias veces la idea que la sujeción de la mujer gitana a las normas sociales patriarcales engendra la muerte psicológica. Se logra la transmisión del tema de la muerte sin argumentos reconocibles entre los poemas por los símbolos; en vez de una historia concreta, los símbolos de los romances nos indican que una muerte acontecerá. Se presentan los mismos símbolos a lo largo de la colección para guiar al lector a reconocer el retrato de la muerte que es *El Romancero gitano*. Dos símbolos se destacan en esta colección poética: el gitano y la luna. Los gitanos, como indicó el poeta García Lorca mismo, representan lo mejor de la cultura andaluza, y en *El Romancero gitano*, llegan a simbolizar al ser humano en general. La luna siempre ha sido un símbolo asociado con la muerte, pero en el mundo poético del *Romancero gitano*, alcanza su poder máximo; ella es el primer símbolo que se muestra en la colección, y está presente en todos los romances. En conjunto con los gitanos y la luna del *Romancero* se añaden los símbolos del metal y los cielos, que aparecen tanto como los dos primeros símbolos. Todos los elementos del cielo están presentes: el sol, la luna, las estrellas, y aún

las nubes. La tierra, con toda su flora y fauna, es una fuente de muchas metáforas y señales. De manera similar, el cuerpo humano y los cinco sentidos se emplean a lo largo de la colección, con un enfoque mayor en los ojos y la música.

En el mundo poético de Federico García Lorca, la muerte es multifacética y puede ser física o psicológica. No importa el género del personaje, aunque se reconozca en la colección el daño que causan los papeles de género. No importa la edad, dado que un niño es la primera víctima de la muerte, y se le agregan a muchos adultos. Tampoco vale el rango social, dado que Thamar es una princesa judaica y ella muere psicológicamente. En este capítulo, se ha estudiado la muerte psicológica como física y los símbolos asociados constantemente con ella. En el capítulo siguiente, no es la muerte de unos protagonistas literarios que se presenta al lector, sino la muerte del amigo querido del poeta, Ignacio Sánchez Mejías. En este poema, se sigue los pasos de luto para el íntimo de García Lorca, aunque se utilizan muchos de los mismos símbolos ya examinados a fondo en *El Romancero gitano*. La muerte presentada en “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” es personal, una pérdida profunda de la voz poética y la culminación del tema en las obras de García Lorca.

## CAPÍTULO CUATRO

### La tradición elegíaca en el “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”

En la literatura mundial, perduran ciertas formas poéticas desde los tiempos inmemorables. La forma elegíaca – un lamento de la muerte de un ser querido – tiene sus raíces en la Antigua Grecia y pasó a Roma, donde fue acogida y desarrollada por los escritores latinos, tales como Propertio, Tibulto y Ovidio (Greene and Cushman 397). Como su lengua, los romanos compartieron su literatura con sus colonias, y la tradición elegíaca se instaló en España. La elegía más famosa de la lengua española viene de Jorge Manrique con sus *Coplas por la muerte de su padre* (1476). En estas coplas, se encuentran los antecedentes de los símbolos de la muerte que García Lorca utiliza en sus obras, como el mar y el río. En el “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” (1935), García Lorca emplea la forma elegíaca para lamentar la muerte de su gran amigo, torero y literato. Sin embargo, este poema se distingue de las demás colecciones poéticas de García Lorca, dado que no es un estudio poético de una muerte ajena, sino que la voz poética sigue los pasos de luto para su amigo íntimo. El “Llanto” se divide en cuatro secciones, intitulados “La cogida y la muerte”, “La sangre derramada”, “Cuerpo presente” y “Alma ausente”, que subrayan distintos aspectos de la muerte de Sánchez Mejías. Se conectan estas secciones con las demás colecciones poéticas de García Lorca a través de los símbolos asociados con la muerte que están presentes en ellas. Por su estructura, su conexión con la tradición elegíaca, sus símbolos omnipresentes del lenguaje poético lorquiano y su conclusión nihilista, García



Lorca en su “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, culmina su exploración del tema de la muerte, por una parte, personal, y por otra parte universal.

Antes de emprender la discusión del “Llanto”, es menester conocer la importancia de la tauromaquia para García Lorca, y también conocer mejor quién era Ignacio Sánchez Mejías, y cuál era su importancia en la vida del poeta. La tauromaquia como tema poético le interesaba a García Lorca desde sus primeras obras, como observa Stainton así:

[García] Lorca relished in the ceremony of the bullfight, its “sacred rhythm”. “In it”, he said, “everything is measured, even anguish and death itself.” Although he understood little about actual bullfights (“What are they doing now?” he typically asked friends whenever he attended one), he had on several occasions mentioned his desire to write about bullfighting. He had hoped to devote a section of *gallo* to the art, and in the late 1920s had drafted portions of an “Ode to the Fighting Bull” as well as a brief prose sketch of the two antagonistic “halves” of the bullring. The sketch, “Sun and Shadow,” belonged to a projected *Tauromaquia*, which [García] Lorca never completed (366).

El toro apareció también en *El Romancero gitano*, en el romance “Reyerta”. Como este último libro, la inspiración popular del “Llanto” se percibe claramente en el poema. Stainton nota lo siguiente en cuanto al interés que García Lorca tenía acerca de las raíces de la tauromaquia:

[García Lorca] was keenly interested in bullfighting as myth, as a “dark religion” practiced by a nation whose outward contours resemble the hide of a bull, of a “sacrificed animal.” He was familiar with early Iberian and Dionysian bull cults, with the Cretan Minotaur, and with the notion, by then commonplace, of Andalusia as ancient Tartessus, the site of Hercules’ tenth labor: the retrieval of the mythical red bulls of Geryon. Bullfighting’s pagan roots underpin much of the *Lament for Ignacio Sánchez Mejías*, as do its Christian overtones. The bull fight, [García] Lorca believed, is an “authentic religious drama where, as in the Mass, a god is adored and sacrificed.” (366).

García Lorca mismo pronunció toda una poética de la tauromaquia en “Juego y teoría del duende”:

En los toros [el duende] adquiere sus acentos más impresionantes porque tiene que luchar, por un lado, con la muerte, que puede destruirlo, y, por otro lado, con la geometría, base fundamental de la fiesta.

El toro tiene su órbita, el torero la suya, y entre órbita y órbita hay un punto de peligro, donde está el vértice del terrible juego.

Se puede tener musa con la muleta y ángel con las banderillas y pasar por buen torero, pero en la faena de capa, con el toro limpio todavía de heridas, y en el momento de matar, se necesita la ayuda del duende para dar en el clavo de la verdad artística...

España es el único país donde la muerte es el espectáculo nacional, donde la muerte toca largo clarines a la llegada de las primaveras, y su arte está siempre regido por un duende agudo que le ha dado sus diferencias y su cualidad de invención (Prosa I, 338).

García Lorca veía a los toreros como héroes nacionales, y describe a su amigo así en “La sangre derramada”. La concepción de la tauromaquia como una “religión oscura” como lo describió Stainton, hace que Sánchez Mejías se compara a Cristo, (Stainton 366); Ignacio es un sacrificio la diversión pública. Como en sus demás colecciones poéticas, García Lorca medita sobre el tema y combina sus conocimientos literarios y culturales para elevarlo al nivel universal.

García Lorca conoció a Sánchez Mejías a través de la amante de este último, Encarnación López, llamada “La Argentinita”, quien interpretó el papel de la Mariposa en la primera representación teatral de García Lorca, *El maleficio de la mariposa*, en Madrid en 1920 y que grabó con García Lorca un disco de canciones folclóricas, en que ella cantaba y él la acompañaba en el piano. Los dos hombres se reconocieron en 1927 en Sevilla durante el tricentenario de la muerte de Luis de Góngora, que dio a la Generación del 27 su nombre. Stainton describe a Sánchez Mejías en aquel entonces de la manera siguiente:

Late that night [15 December 1927] they [Jorge Guillén, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Juan Chabás, and Dámaso Alonso] pulled into Seville and were met by their host, Ignacio Sánchez Mejías, a retired bullfighter who was also a connoisseur of literature. During Góngora’s tricentennial year, Sánchez Mejías had taken it upon himself to memorize the most difficult of the Cordoban poet’s works. Thin, sun-tanned, and athletic, Sánchez Mejías was,

according to a female acquaintance, “seduction itself”. He liked to dress ostentatiously in green suits and pink shirts, with ruby cufflinks in the shape of a bull’s head. His handsome, scarred face and rugged physique testified to his long years in the bullfighting ring. On the night of their arrival in Seville, Sánchez Mejías greeted his illustrious Madrid guests and shepherded them into his ranch on the outskirts of town.... Sánchez Mejías draped his friends in Arab robes and plied them with champagne. He and a Gypsy friend sang *cante jondo*, while [García] Lorca and others recited poetry... (173-174).

En la ocasión de la visita de Sánchez Mejías a Nueva York durante la estancia de García Lorca en esta ciudad en 1929-1930, el poeta alabó a su amigo de este modo: “At an appearance by Sánchez Mejías, [García] Lorca introduced the bullfighter to his New York audience as a “pure hero” of the ring who had recently dedicated himself to literature, and was creating a “valiant, poetic, and highly imaginative” art with a notably Andalusian character” (Stainton 235). Para García Lorca, cuyo amor a su región natal es bien conocido, tal introducción era el mayor cumplido.

En 1934, Ignacio Sánchez Mejías salió de su jubilación y entró de nuevo en la corrida, un acontecimiento que inquietó a los próximos del matador, como cuenta Gibson:

Sánchez Mejías’s clique was worried by his decision to return to the ring. Fifteen kilos overweight, he had subjected himself for months to a rigid diet and had partially recovered his former dimensions, but his age showed and he had lost much of his agility. It seemed like madness. Why take the risk? Probably he not only badly needed the money but missed the danger and excitement of the *corrida* as well: Ignacio always felt obliged to prove himself, to show that he was not frightened of death, and he had acquired the reputation of being the bravest man in the business (387-388).

Todo salió bien para Sánchez Mejías en sus torneos del 15 de julio en Cádiz, del 22 de julio en San Sebastián, del 5 de agosto en La Coruña, y del 10 de agosto en Huesca; el 11 de agosto de 1935. Sin embargo, Sánchez Mejías el próximo día sufrió una cornada brutal en Manzanares (Gibson 388). Así relata Gibson el sufrimiento del torero después de este accidente:

The bullfighter remained coldly lucid [after the accident], and demanded, in view of the deficiencies of the infirmary, that he be taken by ambulance to Madrid, allowing the doctors only to effect the necessary cleansing of the huge gash in his thigh. But there was no local ambulance and the one summoned from Madrid broke down and did not arrive until after midnight – by which time it was almost too late. José Bergamín never moved from Ignacio’s side during the long hours of waiting for the ambulance, and accompanied him during the terrible drive to Madrid (100 miles away over a deficient, bumpy road), which they finally reached at seven in the morning – thirteen hours after the goring. The operation began immediately but little could be done, for gangrene had already set in and these were the days before penicillin. It was desperately hot in the clinic and Ignacio asked constantly for water. He spent a dreadful night, fighting the death he knew was fast approaching and falling gradually into a delirium, raving about bulls and olive trees (389).

Gibson explica así la ausencia obvia del poeta del lado de su amigo: “Federico, so terrified of death, did not have the courage to visit Sánchez Mejías in the clinic” (Gibson 390). Ignacio Sánchez Mejías falleció el 13 de agosto de 1934 a las diez menos quince de la mañana a causa de la gangrena (Gibson 390). Es esta muerte que García Lorca cuenta y lamenta en su “Llanto”, el que se considera la mejor elegía en lengua castellana desde las *Coplas por la muerte de su padre* de 1476 de Jorge Manrique, a las que la elegía lorquiana les debe mucho.

La conexión a y la aportación de las *Coplas por la muerte de su padre* (1476) de Manrique en el “Llanto para Ignacio Sánchez Mejías” (1935) de García Lorca, aparece de varias maneras dentro de la tradición elegíaca. Montgomery comenta lo siguiente en cuanto a la ubicación de las *Coplas* dentro de esta tradición:

Pedro Salinas distinguished two manners in the poetic tradition of elegies for the dead that served as context and model for Jorge Manrique in his *Coplas por la muerte de su padre*. A dominant current was that of the *planto*, or stylized lament, analogous to the public outpouring of grief that marked funeral ceremonies, which included a recitation of abstract virtues of the deceased, with scant attention to his or her true personality, and to which lengthy *ubi sunt* sequences, recalling admired figures from all periods of recorded history might be appended. The other vein, meditative and personal, has its best manifestation in a *Defunción* composed by Don Jorge’s uncle Gómez Manrique for the young Garci Lasso de la Vega...The nephew’s famous poem draws upon both currents (483).

Las *Coplas* de Manrique no representan una renovación de la tradición elegíaca, sino que son el mayor ejemplo de una rica y larga tradición. Lo que distingue las *Coplas* de sus antepasados es la cercanía de la voz poética al lector a través del uso de la primera y segunda persona, como nota Montgomery:

Complementing the narrative manner is the frequent interchange between first and second persons, as when the poet invokes the reader as witness to what is affirmed: “Ved”, “Dezidme”, (st. 7, 8), invites the reader to respond to repeated questions and, by implication, to join in an interrogation of Death: “di, Muerte” (st. 23), or elicits participation in the initial expostulation: “Recuerde”. [Manrique] achieves an analogous effect by the first person plural of “vemos”, “juzgamos”, “daremos” (st. 2) “nascemos” etc. (st. 5-7), and “dexemos” (st. 15)” (484).

En vez de encontrar a una figura alegórica, la voz poética interactúa con el lector como si hablase con un amigo para consolarse. Este tono amigable establece la corriente narrativa de las *Coplas* en la que se siguen los pasos de luto. La eficacia de las *Coplas* como un modelo de llorar a un ser querido, se basa en la cercanía de la voz poética al lector y el aspecto narrativo, como afirma Montgomery: “The mode of exposition in the field [of grief management] is, accordingly, anecdotal. In this light, the narrative aspect of the poem is the key to its effectiveness” (484). La voz poética intenta procesar la muerte de don Rodrigo, su padre, para que se pueda llegar a la paz interna al final del proceso.

Una de las contribuciones más importantes que aportaron las *Coplas* a la poesía de habla español es el simbolismo del río y del mar, para la vida que desemboca en la muerte. Cuenta el poema:

Nuestras vidas son los ríos  
que van a dar en el mar/que es el morir:  
allí van los señoríos/derechos a se acabar/y consumir;  
allí, los ríos caudales, allí, los otros, medianos,  
y más chicos;  
allegados, son iguales,  
los que biven por sus manos  
y los ricos” (versos 25-35).

También aparece el camino, transformado en vía hacia la muerte: “Este mundo es el camino/para el otro,/que es morada/sin pesar...” (versos 50-52). Estos símbolos demuestran sentimientos fatales en que el río no puede mantener su identidad única al desembocarse en el mar, ni dejar de desembocar allí, y que todo camino tiene un fin al que se llega cuando termina.

Este fatalismo se reitera por la muerte personificada en la estrofa XXIX que “vino... a llamar/a [la] puerta” de Don Rodrigo,

diziendo: - Buen cavallero,  
dexad el mundo engañoso  
y su halago...  
No se os haga tan amarga  
la batalla temerosa  
que esperáis,  
pues otra vida más larga  
de fama tan gloriosa  
acá dexáis” (versos 395-414).

Don Rodrigo, por su parte, se demuestra listo a irse:

No gastemos tiempo ya  
en esta vida mezquina  
por tal modo,  
que mi voluntad está  
conforme con la divina para todo.  
Y consiento en mi morir  
con voluntad plazentera,  
clara y pura,  
que querer ombre bivar,  
cuando Dios quiere que muera  
es locura” (versos 445-456).

La conclusión de los ríos que se confunden en el mar, el camino que siempre termina y la invitación de la Muerte es que no se puede luchar contra la muerte, como afirma Don Rodrigo en el poema. No obstante, la voz poética no se desespera, porque “dio el alma a quien ge la dio,/el cual la ponga en el cielo/y en su gloria” (versos 475-478). La fe cristiana

de la voz poética les prometa una segunda vida a los fieles por la promesa bíblica: “Porque de tal manera amó Dios al mundo, que ha dado á su Hijo unigénito, para que todo aquel que en él cree, no se pierda, mas tenga vida eterna” (Juan 3:16-17). La promesa de la vida eterna, se hace la pérdida de su ser querido, don Rodrigo, aguatable.

El “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” llega a la misma conclusión – la inevitabilidad de la muerte y la inutilidad de luchar contra ella – pero de manera distinta. Cannon afirma que el “Llanto” de García Lorca contiene muchos recursos poéticos tradicionales en las elegías:

The debt of [García] Lorca’s elegy to the tradition is considerable. Of the seventeen or so devices commonly used from Theocritus to Arnold, ten appear in the *Llanto*: announcement of the death of the person to be mourned, expression of grief and bitter resentment against the cruelty of death, exaltation and apotheosis of the dead man, eulogy of the life of the dead man, account of how and when he died, the funeral with other mourners, use of flowers, use of a refrain, use of a dramatic frame, and the conclusion of the poem on a note of consolation, tranquility, or even rejoicing. Two other conventions – the mourning of nature and the irony of nature’s revival of life in the spring when the dead man must remain dead – appear in negative form...” (229-230).

También señala Cannon la aparición del ruiseñor como un tropo elegíaco (230); el ruiseñor, como las flores mencionadas, es un símbolo frecuente en la poesía de García Lorca, así que tienen una doble función como símbolo mortal en el “Llanto.” Stainton define al poema de la manera siguiente:

At once clear and hermetic, disciplined and free, *Lament for Ignacio Sánchez Mejías*, is the work of a writer at the peak of his technical and imaginative maturity. It is the culmination of [García] Lorca’s trajectory as an elegiac poet – a keenly felt homage to a close friend as well as a formal lamentation for a tragic hero, an everyman whose epic death demands a Homeric response (365-366).

La estructura del “Llanto” establece los pasos en la experiencia de perder a un ser querido por la muerte. En la primera parte, “La cogida y la muerte”, se escenifica para el lector la muerte violenta de Ignacio Sánchez Mejías, en la plaza de toros y el horror que siente la

voz poética ante esta muerte. En la sección siguiente, “La sangre derramada”, se rechaza la idea de que ha muerto Sánchez Mejías, y se alaba al torero. En “Cuerpo presente”, se exprime la cólera de la voz poética contra la muerte de su amigo y se despide de él. En la última sección, se resigna la voz poética a su vida sin Sánchez Mejías, y se dedica a guardar su memoria viva por medio de la palabra poética.

En la primera sección, “La cogida y muerte”, García Lorca escenifica de manera surrealista la muerte de su gran amigo, Ignacio Sánchez Mejías. Desde el primer verso – “A las cinco de la tarde.” – se establece el tono duro y severo del poema, que se refuerza al fin de la primera estrofa: “Lo demás era muerte y sólo muerte” (Poesía II, 383). El fatalismo del poema se presenta de nuevo al comienzo de la última estrofa, en el verso treinta y tres: “Un ataúd con ruedas es la cama” (Poesía II, 383). A lo largo esta sección del poema, se sabe que Ignacio Sánchez Mejías iba a morir, así como “[e]l cuarto se irisaba de agonía”, “[a] lo lejos ya viene la gangrena” (Poesía II, 384). No hay esperanza, un hecho que se confirma en las “terribles cinco de la tarde” (Poesía II, 384).

Es tradicional que la corrida empiece a las cinco de la tarde, y en vez de retratar de manera realista la muerte de Sánchez Mejías, la voz poética lo hace por la sinécdoque de la hora en que la muerte tuvo lugar. La repetición de la hora – unas veinticuatro veces a lo largo del poema – demuestra que la voz poética está atónita y horrorizada ante el acontecimiento, que es el primero paso del luto, como se señaló más arriba. También puede representar el sonido de un reloj de cuco – “cinco” por “cucú” y “tarde” por “tictac” – mas en vez de un reloj que funciona, las onomatopeyas representan un reloj que ha parado, como la vida de Sánchez Mejías. Se refuerzan la idea de un reloj con “los sones de bordón” que “comenzaron” en el verso diecisiete (Poesía II, 383). También el ritmo del verso



sugiere el tañir de las campanas de la iglesia que tradicionalmente anuncia una muerte al pueblo.

En el tercer verso – “Un niño trajo la blanca sábana” – aparece un color importante en el lenguaje poético de García Lorca por su asociación con la luna, el símbolo mortal más importante y frecuente en la poesía lorquiana. Esta blanca sábana también hace una referencia indirecta al sudario de la “Canción otoñal” del *Libro de poemas*, y una referencia directa al emplear la palabra “sudario” en la tercera sección “Cuerpo presente”. Se continúa la presentación del color blanco en el verso cinco – “Una espuerta de cal ya prevenida”, – que es también una referencia al primer verso del poema “La monja gitana” de *El Romancero gitano*, y el verso nueve – “El viento se llevó los algodones” (Poesía II, 383). Se conecta el color blanco con el frío – otro símbolo preferido en el lenguaje poético de García Lorca – con el verso 25: “Cuando el sudor de nieve fue llegando” (Poesía II, 383).

El metal se presenta en el verso once con “el óxido [que] sembró cristal y níquel” y en el verso diecinueve con “[l]as campanas de arsénico” (Poesía II, 383). El yodo, color rojizo como el óxido y empleado para limpiar la herida sostenida por Sánchez Mejías, aparece en el verso veintisiete: “cuando la plaza se cubrió de yodo” (Poesía II, 383). Se describe la recepción de esta herida, descrita como “[quemando] como soles” en el verso cuarenta y cinco, a través de la metáfora siguiente: “Ya luchan la paloma y el leopardo/a las cinco de la tarde,/y un muslo con un asta desolada” (Poesía II, 383). La apariencia de las aves en la poesía lorquiana es frecuente, y se extiende a la Muerte personificada en el verso veintinueve: “la muerte puso huevos en la herida” (Poesía II, 383-384). Los huevos mencionados, en vez de dar luz a una nueva generación de pájaros, dan prisa a la muerte de Sánchez Mejías y sirven como metonimia de la infección de gangrena que causará su

muerte. El otro animal a quien se refiere esta sección es el toro que mató a Sánchez Mejías, descrito como “¡...solo corazón arriba!” y “ya [mugiendo] por su frente”, una metáfora surrealista para el dolor que sufría Sánchez Mejías (Poesía II, 383-384).

El muslo no es solo el lugar verdadero donde recibió Sánchez Mejías la corneada, sino también un símbolo recurrente en la poesía de García Lorca. por ejemplo, este símbolo ocurre en los poemas “Romance de la pena negra” y “Thamar y Amnón” del capítulo anterior. Normalmente, el muslo representa la pasión, como en los poemas mencionados, pero en “La cogida y muerte”, representa la herida sostenida por Sánchez Mejías. Aunque no aparezca el hueso roto por el toro en la corrida, “[h]uesos y flautas suenan en su oído” (Poesía II, 384). Para completar la contemplación corporal de esta sección, se presenta una “[t]rompa de lirio por las verdes ingles” (Poesía II, 384). Este verso es una representación surrealista del muslo blanco de Sánchez Mejías que pronto sufriría una infección de la gangrena; el hecho de que es verde, además de ser el color de la putrefacción – una obsesión de García Lorca durante su amistad con el pintor Salvador Dalí (1921-1927) – el verde aquí puede referirse a la omnipresencia e importancia como símbolo mortal de este color en el “Romancero sonámbulo”. La primera sección del “Llanto” termina con unas exclamaciones: “¡Ay qué terribles cinco de la tarde!/¡Eran las cinco en todos los relojes!/¡Eran las cinco en sombra de la tarde!” (Poesía II, 384).

Se continúan las exclamaciones al inicio de la segunda parte, “La sangre derramada”: “¡Que no quiero verla!” (Poesía II, 385). Como la sección anterior, en la segunda sección, se repite este refrán – o su variante “¡No me digáis que la vea!” – nueve veces a lo largo de esta parte (Poesía II, 385-386). También en imitación de la primera parte, “La sangre derramada” empieza con el color blanco, esta vez en forma de la luna

personificada: “Dile a la luna que venga,/que no quiero ver la sangre/de Ignacio sobre la arena” (Poesía II, 385). Este verso recuerda el primer poema de *El Romancero gitano* (1927), el “Romance de la luna, luna”, en el que la luna desciende del cielo para recoger al niño gitano, que muere durante su encuentro. Se conecta el color blanco con las flores, otro símbolo frecuente de la muerte en la poesía lorquiana, en el verso sesenta y cuatro, otra exclamación: “¡Avisad a los jazmines/con su blancura pequeña/¡Que no quiero verla!” (Poesía II, 385).

Se contrasta el color rojo de la sangre por colocarla en la arena blanca, como se citó arriba. Se repite esta comparación en el verso sesenta y siete: “La vaca del viejo mundo/pasaba su triste lengua/sobre un hocico de sangres/derramadas en la arena...” (Poesía II, 385). Al opuesto de las vacas que lamen la sangre de Sánchez Mejías, el verso ciento cuarenta y uno dice “que no hay golondrinas que se la beben” (Poesía II, 388). Como la sección anterior con el toro que mató a Sánchez Mejías, en “La sangre derramada” se presentan “los toros de Guisando,/casi muerte y casi piedra,/ [que] mugieron como dos siglos/hartos de pisar la tierra” (Poesía II, 385). Los toros de Guisando son unas estatuas reputadas de ser del siglo III a.C., que representan la continuidad del tiempo y la inmortalidad frente a la muerte de Sánchez Mejías por una corneada de un toro. Se nota también que la luna nueva se parece a los cuernos del toro, uniendo estos dos símbolos de la muerte.

Como si intentara comprobar este sentimiento, la voz poética describe al espíritu de Sánchez Mejías: “Por las gradas sube Ignacio/con toda su muerte a cuestras” (Poesía II, 386). La frase “a cuestras” conecta a Sánchez Mejías a Cristo. El cuarto misterio doloroso se llama “Jesús con la Cruz a cuestras camino del Calvario”, y se dedica a la reflexión sobre

la crucifixión de Jesús: “Y cargaron á uno que pasaba, Simón Cireneo, padre de Alejandro y de Rufo, que venía del campo, para que llevase su cruz. Y le llevan al lugar de Gólgota, que declarado quiere decir: Lugar de la Calavera” (Marcos 15: 21-22). En el “Llanto”, se compara a Sánchez Mejías con Cristo, el salvador de todos, para que se sienta la profundidad del amor que la voz poética le tiene al torero y el sacrificio que hizo en la corrida para la diversión de las masas.

Se persigue la descripción del espíritu de Sánchez Mejías en el verso siguiente: “Buscaba el amanecer,/y el amanecer no era./Busca su perfil seguro,/y el sueño lo desorienta./Buscaba su hermoso cuerpo/y encontró su sangre abierta” (Poesía II, 386). Aunque lo quisiera la voz poética, el alma de Sánchez Mejías no puede residir en su cuerpo, que ya no es más que una cáscara. Se divide esta estrofa con la variante del refrán en el verso ochenta y cinco, con el complemento de objeto directo refiriéndose a la sangre: “¡No me digáis que la vea!” Se simula la sangre derramada sobre la arena en los versos siguientes, mas en vez de arena, se emplea unas telas:

No quiero sentir el chorro  
cada vez con menos fuerza;  
ese chorro que ilumina  
los tendidos y se vuelca  
sobre la pana y el cuero (Poesía II, 386).

Ésta es la última vez que se hablará de la sangre verdadera de Sánchez Mejías; en la última estrofa de esta sección, se la mitifica comparándola con el río Guadalquivir.

En “La sangre derramada”, como antes en el “Romance sonámbulo”, los ojos aparecen como símbolo mortal en el verso noventa y seis: “No se cerraron sus ojos/cuando vio los cuernos cerca,/pero las madres terribles/levantaron la cabeza” (Poesía II, 386). Se cierra esta estrofa con “un aire de voces secretas/que gritaban a toros celestes,/mayorales

de pálida niebla” (Poesía II, 386). Se conectan estas partes del cuerpo humano – un campo semántico muy fértil en el lenguaje poético de García Lorca – con los toros de la sección anterior y de la parte más temprana de ésta, retratados como dioses por ser “celestes” y “mayorales” de la “pálida niebla”, también un símbolo frecuente en la poesía lorquiana. El hecho que Ignacio no cerró sus ojos indica otra vez su valentía. Las madres terribles funcionan como el coro griego que lamenta la muerte del héroe.

En la estrofa siguiente, se alaba al torero muerto: “No hubo príncipe en Sevilla/que comparársele pueda,/ni espada como su espada/ni corazón tan de veras” (Poesía II, 386-387). Se describe “su maravillosa fuerza” “[c]omo un río de leones”, “y como un torso de mármol/su dibujada prudencia”. El río es una referencia a las *Coplas* de Manrique y también un símbolo mortal recurrente para García Lorca. El mármol apareció por primera vez en la otra elegía lorquiana, la “Elegía a Doña Juana la loca”, y se conecta con el verso siguiente, que hace referencia a los romanos, maestros de crear estatuas de mármol: “Aire de Roma andaluza/le doraba la cabeza/donde su risa era un nardo/de sal y de inteligencia” (Poesía II, 387). El nardo recuerda el “Romance de la luna, luna” y el “polisón de nardos”, pero también cabe dentro de la presentación del color blanco en el “Llanto”, junto con la sal mencionada.

La segunda parte de la dicha estrofa tiene sus antecedentes en las *Coplas* de Manrique, en la estrofa XXVI, donde la voz poética enumera las virtudes del don Rodrigo:

Amigo de sus amigos,  
¡qué señor para criados  
y parientes!  
¡Qué enemigo de enemigos!  
¡Qué maestro de esforçados  
y valientes!  
¡Qué seso para discretos!  
¡Qué gracia para donosos!

¡Qué razón!  
¡Qué benigno a los sujetos!  
Y a los bravos y dañosos,  
¡un león! (Estrofa XXVI, versos 301-312).

La voz poética del “Llanto” alaba a Sánchez Mejías de este modo:

¡Qué torero en la plaza!  
¡Qué buen serrano en la sierra!  
¡Qué blando con las espigas!  
¡Qué duro con las espuelas!  
¡Qué tierno con el rocío!  
¡Qué deslumbrante en la feria!  
¡Qué tremendo con las últimas  
banderillas de tiniebla! (Poesía II, 387).

La voz poética en ambos poemas recorre a lo que Cannon llama la exaltación y la apoteosis (229); sin embargo, la estructura gramatical usado por García Lorca tiene su precursor inmediato en las *Coplas*, y no en la poesía grecorromana. García-Posada explica esta conexión de este modo:

Muerte universal por sus consecuencias y, al mismo tiempo, encarnada en su víctima puntual: he aquí el primer nexos que liga a [García] Lorca con Jorge Manrique. Esta muerte destruye a un ser excepcional, y a partir de aquí subyace en todo el poema una sotenidísima tensión dialéctica, con consecuencias estilísticas evidentes, entre esa muerte brutal y la maravillosa vida arrasada hasta la nada total. El poema se configura como la poetización de la lucha entre el ser y el no ser anudada en torno a un *héroe*” (Poesía II, 113-114).

Ignacio, a pesar de toda su lucha contra la muerte y toda su valentía, perdió esta batalla.

Después de la exaltación, la voz poética se vuelve amarga sobre la pérdida de Sánchez Mejías: “Pero ya duerme sin fin” (Poesía II, 387). Las *Coplas* de Manrique, sin embargo, “no tiene más que hacer su hallazgo genial”, como dice Salinas (citado por Sobejano Esteve ). La atmósfera onírica introducida por el retrato surrealista de la muerte de Sánchez Mejías en la primera parte del “Llanto”, se continúa en la segunda parte y tiene sus raíces en el “Romance sonámbulo”. La naturaleza personificada aparece de nuevo en

los versos siguientes: “Ya los musgos y la hierba/abren con dedos seguros/la flor de su calavera” (Poesía II, 387). El adverbio “ya” en ambos versos indica la finalidad de esta muerte y la amargura que le causa a la voz poética, dado que la descomposición o putrefacción del cuerpo ya ha empezado.

Se reanuda el símbolo del chorro de sangre, esta vez extendiéndolo desde un chorro hasta llegar a ser el río Guadalquivir:

Y su sangre ya viene cantando:  
cantando por marismas y praderas,  
resbalando por cuernos ateridos,  
vacilando sin alma por la niebla,  
tropezando con miles de pezuñas  
como una larga, oscura, triste lengua,  
para formar un charco de agonía  
junto al Guadalquivir de las estrellas (Poesía II, 387).

Se juntan varios símbolos mortales en estos versos. La sangre ha dominado el “Llanto” hasta entonces, y se caracteriza como “cantando” porque el canto ha sido un símbolo de mayor importancia del pulso de la vida desde los primeros poemas de García Lorca, y en particular la metáfora de la sangre cantando tiene sus raíces en “Reyerta” del capítulo anterior. El toro reaparece, y también la idea de una lengua de toro ensangrentada, como se encuentra en el verso sesenta y nueve. El charco se forma por “el chorro/cada vez con menos fuerza” la sangre de Sánchez Mejías, que se compara “al Guadalquivir de las estrellas” (Poesía II, 386-387); las estrellas son un símbolo preferido en el lenguaje poético de García Lorca para la eternidad. Se mitifica el río Guadalquivir para remplazarlo con el río de sangre de Sánchez Mejías.

La voz poética empieza a hacer exclamaciones otra vez: “¡Oh blanco muro de España!/¡Oh negro toro de pena!/¡Oh sangre dura de Ignacio!/¡Oh ruiseñor de sus venas!” (Poesía II, 387). El cromatismo de estas exclamaciones subraya su conexión con los demás

poemas de García Lorca: como en el “Romance de la pena negra”, se caracteriza el toro como negro por ser la causa del duelo de la voz poética. Aquí aparece el ruiseñor que mencionó Cannon como un recurso poético de la elegía, pero también el pájaro es un símbolo común del lenguaje poético de García Lorca. También se extiende con el canto del “ruiseñor de sus venas” la metáfora de la sangre cantando de la estrofa anterior.

El refrán “¡Qué no quiero verla!”, es precedido tres veces por la frase “No.”, para dividirla en tres estrofas: la primera en el verso sesenta y cinco, la segunda en el verso ciento treinta y ocho y al final de la sección, se le cambia la palabra “qué” con el pronombre “yo”, para fortalecerlo: “No./¡Yo no quiero verla!” (Poesía II, 388). Este refrán indica la desesperación de la voz poética ante la muerte de su ser querido, porque se da cuenta que la sangre derramada es la prueba de la muerte de Sánchez Mejías; aún al fin de la sección, la voz poética no se ha resignado a que estuviese muerto su amigo. El símbolo de la sangre de Sánchez Mejías llega a su poder máximo en el verso ciento cuarenta, en el que se le compara a la sangre de Jesús: “Que no hay cáliz que le contenga” (Poesía II, 387). Marcos 14,22-24 cuenta: “Y tomando la copa, y habiendo dado gracias, [Jesús] les dio; y bebieron de ella todos. Y les dijo: Esto es mi sangre del nuevo pacto, que por muchos es derramada”. Otra vez se subraya la conexión entre el sacrificio de Cristo y de Ignacio.

Los últimos versos de “La sangre derramada” demuestran que no hay una solución para suavizar la muerte de Sánchez Mejías: “que no hay golondrinas que se la beba,/no hay escarcha de luz que la enfríe,/no hay canto ni diluvio de azucenas,/no hay cristal que la cubra de plata” (Poesía II, 388). Todos los elementos mencionados forman parte del lenguaje poético de García Lorca; las golondrinas, la escarcha, y la plata son símbolos mayores que remontan a su poesía más temprana y sus primeras meditaciones sobre la



muerte. Sin embargo, a pesar de todos los símbolos que haya en este lenguaje poético, no se puede encubrir ni ocultar el hecho de la muerte de Ignacio Sánchez Mejías, y es por eso que esta sección termina como empieza, con la exclamación “¡Que no quiero verla!”, porque la conclusión queda la misma (Poesía II, 385-388). La voz poética rechaza la idea de que su amigo ha muerto de verdad, por muchas pruebas que tenga.

En la tercera sección, “Cuerpo presente”, la voz poética intenta todavía reconciliarse a la idea de la muerte de Ignacio. El primer símbolo que encontramos en esta sección es la piedra. En esta sección, la piedra ocupa el lugar de la sangre de las secciones anteriores, como se demuestra su colocación al inicio de la sección:

La piedra es una frente donde los sueños gimen  
sin tener agua curva ni cipreses helados.  
La piedra es una espalda para llevar al tiempo  
con árboles de lágrimas y cintas y planetas (Poesía II, 390).

El primer verso hace referencia al toro que “ya mugía por la frente/a las cinco de la tarde” de “La cogida y muerte”. El verbo “gemir” hace parte de los símbolos auditorios del lenguaje poético de García Lorca, y apareció en “Reyerta” del capítulo anterior. También se asocia la piedra con los símbolos mortales como el agua, de la que se hace las lágrimas del verso ciento cincuenta, los cipreses, un árbol asociado con los cementerios españoles, y el frío. La piedra como espalda que lleva al tiempo recuerda la frase “a cuesta” de “La sangre derramada”, donde Ignacio lleva su muerte por la espalda como Cristo llevó la Cruz. Las lágrimas de la primera estrofa se extienden metafóricamente en la segunda, donde se las personifican:

Yo he visto lluvias grises correr hacia las olas  
levantando sus tiernos brazos acribillados,  
para no ser cazadas por la piedra tendida  
que desata sus miembros sin empampar la sangre (Poesía II, 390).

Se compara de manera surrealista la piedra al toro que mató a Sánchez Mejías, Granadino, con la piedra, en que ésta “desata sus miembros”, aunque sea “sin empampar la sangre” (Poesía II, 390). En la tercera estrofa, se define la muerte en términos de la metáfora de la piedra:

Porque la piedra coge simientes y nublados,  
esqueletos de alondras y lobos de penumbra;  
pero no da sonidos, ni cristales, ni fuego,  
sino plazas y plazas y otras plazas sin muros (Poesía II, 390).

En los primeros dos versos, se presentan los símbolos mortales de la naturaleza con las simientes, la niebla, los animales – en particular la alondra, que se vio en el “Romance de la pena negra” – y la oscuridad; la piedra trae consigo todos estos símbolos de la muerte del lenguaje poético lorquiano. La piedra no da nada, excepto una plaza sin límites ni muros; como un mar de piedras sin límite, y así, una reinterpretación de la metáfora de Manrique (Estrofa III, versos 25-27).

En la cuarta estrofa, aparece el cuerpo de Ignacio: “Ya está sobre la piedra Ignacio el bien nacido./Ya se acabó” (Poesía II, 390). El empleo del adverbio “ya” refuerza la finalidad de la muerte de Ignacio, y así, la futilidad de luchar contra la verdad de ella. La piedra se transforma de una “espalda para llevar al tiempo” en un altar para el cuerpo del héroe sacrificado (Poesía II, 390). En el verso ciento sesenta, se encuentra la primera pregunta retórica y el primer apóstrofe de esta sección, que aumentan la sensación a la vez desorientada y combativa de ella: “¿qué pasa? Contemplad su figura:/la muerte lo ha cubierto de pálidos azufres/y le ha puesto cabeza de oscuro minotauro” (Poesía II, 390). Aparece otra vez el símbolo taurino, esta vez en su forma de la mitología de la Antigua Grecia, el minotauro que devoraba a los que entraban en su mundo, el laberinto.

La quinta estrofa de “Cuerpo presente” reitera la finalidad de la muerte: “Ya se acabó. La lluvia penetra por su boca./[Y el] aire como loco deja su pecho hundido” (Poesía II, 390). A diferencia del cuerpo de Ignacio, que está frío por la muerte, “el Amor, empapado con lágrimas de nieve,/se calienta en la cumbre de las ganaderías” (Poesía II, 390). Se repite el símbolo de las lágrimas, y se les agrega la calificación “de nieve”, para conectarlas con el “sudor de nieve” de “La cogida y muerte” (Poesía II, 390, 383). El calor como símbolo de vida se expresa a lo largo de esta sección, y se asocia con el aliento al fin de esta sección, en las estrofas diez y doce.

En el verso ciento sesenta y siete, la voz poética vuelve a hacer una pregunta retórica y retrata el cuerpo de Ignacio sobre la piedra:

¿Qué dicen? Un silencio con hedores reposa.  
Estamos con un cuerpo presente que se esfuma,  
con una forma clara que tuvo ruiseñores  
y la vemos llenarse de agujeros sin fondo. (Poesía II, 391).

Esta caracterización del cuerpo del ser querido de la voz poética es bastante amarga, y demuestra la pena profunda que ella siente. Esta amargura deviene hostilidad abierta en el verso siguiente: “¿Quién arruga el sudario? ¡No es verdad lo que dice!” (Poesía II, 391). El sudario como símbolo de la muerte entró en el lenguaje poético de García Lorca en la “Elegía a Doña Juana la loca”, y profundiza la conexión metafórica entre Sánchez Mejías y Cristo, como puede representar el sudario de Turín. Se hace un paralelo con la estructura de la estrofa tres cuando la voz poética cuenta que “[a]quí no canta nadie, ni llora en el rincón,/ni pica las espuelas, ni espanta la serpiente” (Poesía II, 391); estas son posibles acciones que Sánchez Mejías podría hacer si no estuviera muerto.

En el verso ciento setenta y cuarto, la voz poética emplea un tono mandatorio que llega a la desesperación al fin de esta sección: “aquí no quiero más que los ojos

redondos/para ver ese cuerpo sin posible descanso” (Poesía II, 391). Este tono se continúa en la estrofa ocho:

Yo quiero ver aquí los hombres de voz dura.  
Los que doman caballos y dominan los ríos:  
los hombres que les suena el esqueleto y cantan  
con una boca llena de sol y pedernales (Poesía II, 391).

Como el caballo y los ríos son símbolos de la muerte, la voz poética indica que quiere a los hombres que puedan dominar la muerte, pero no existen. Para comprobar que no hay tal hombre, se incluyen en los versos ciento setenta y ocho a ciento ochenta y nueve los símbolos del esqueleto como en la estrofa tres, y el canto, yuxtapuesta con el gemido de la primera estrofa; como la lluvia penetra la boca de Ignacio en la estrofa cinco, el sol llena la boca del hombre que busca la voz poética, además del primer ejemplo del símbolo mortal del metal en esta sección, el pedernal.

Se continúa el tono mandatorio en la estrofa nueve, en la que la voz poética se enfrenta con la verdad absoluta de la muerte de Ignacio:

Aquí quiero yo verlos. Delante de la piedra.  
Delante de este cuerpo con las riendas quebradas.  
Yo quiero que me enseñen dónde está la salida  
para este capitán atado por la muerte (Poesía II, 391).

Como las riendas están quebradas y el cuerpo de “este capitán [está] atado por la muerte”, se sabe que Ignacio ya no es el maestro de su cuerpo, sino que es la Muerte, de la que no hay un escape. En la estrofa diez, la voz poética parece aceptar el final de su ser querido:

Yo quiero que me enseñen un llanto como un río  
que tenga dulces nieblas y profundas orillas,  
para llevar el cuerpo de Ignacio y que se pierda  
sin escuchar el doble resuello de los toros (Poesía II, 391).

La voz poética reanuda la metáfora del río y del mar, colocando a Ignacio en el llanto-río para que “se pierda”, sin que sufra otra vez “el doble resuello de los toros” (Poesía II, 391).

En vez del aliento que da vida, este resuello taurino es uno que se la quita a la víctima, una metáfora que se repite en la estrofa doce.

El lugar de reposo de Ignacio no está en el mar, sino “en la plaza redonda de la luna”, una continuación de las “plazas sin muros” de la estrofa tres (Poesía II, 390-391). La luna, la mayor representante de la Muerte en el universo poético de García Lorca, vigila la partida de Sánchez Mejías, para que “se pierda en la noche sin canto de los peces/y en la maleza blanca del humo congelado” (Poesía II, 391). La oscuridad y el silencio de la noche – como está “sin canto de los peces”, dos símbolos mortales de mayor frecuencia – se yuxtaponen con “la maleza blanca del humo congelado” (Poesía II, 391): el color blanco se ha asociado con la muerte a lo largo de la producción poética de García Lorca, y el humo, conectado con las nubes y la niebla, se asocia con el elemento del frío por estar “congelado”.

Empero, la voz poética vacila de nuevo en la última estrofa de esta sección, y rechaza la muerte de Sánchez Mejías otra vez:

No quiero que le tapen la cara con pañuelos  
para que se acostumbre con la muerte que lleva.  
Vete, Ignacio: No sientas el caliente bramido.  
Duerme, vuela, reposa: ¡También se muere el mar! (Poesía II, 391).

Hasta el último verso de la tercera sección del “Llanto”, la voz poética todavía no está lista a aceptar la muerte de Ignacio. Esta última estrofa es poblada por los símbolos de la muerte: “[tapar] la cara con pañuelos” como el sudario, “la muerte que lleva” como “su muerte a cuestas” en “La sangre derramada”, “el caliente bramido” que es una extensión de la metáfora del toro, y en el verbo “vuelva”, se hace una referencia a los pájaros, que son símbolos frecuentes a lo largo de la producción poética de García Lorca (Poesía II, 386, 391). La voz poética se demuestra vacilante hasta el último verso de “Cuerpo presente”. Se

yuxtaponen en el primer hemistiquio los verbos “duerme” y “reposa” – acciones que desempeña un muerto – y “vuela” – una acción de aves, como se ha notado más arriba, y una acción de huida de la muerte.

La voz poética quiere que Ignacio huya de la muerte, y cuando acepta por fin que Ignacio no puede, se desespera. García-Posada observa lo siguiente en cuanto a la crítica acerca de este verso:

La conclusión se interpone: “Duerme, vuela reposa: ¡También se muere el mar!” Y es desoladora, pese a todo; no nos engañe *volar*, sinónimo de morir en la poética lorquiana. La segunda mitad del verso tampoco se opone a esa desolación. Ha sido interpretada como la muerte de la misma muerte ([Francisco] García Lorca, págs. 242-243); o como la muerte de la vida (Eich, pág. 188). Más cercano a esta segunda lectura, entiendo que se trata, en primer lugar, de que el mar “muere” a cada momento, con la llegada de las olas a la orilla. Si muere el mar, la máxima fuerza del mundo, ¿por qué no Ignacio?...el pesimismo es total (Poesía II, 128-129).

Sobejano Esteve observa que “[e]n términos escuetos: para [Francisco García Lorca] “¡También se muere el mar!” valdría como imagen coherente del significado ‘la muerte misma muere’ (3). La tesis de Francisco García Lorca sería una continuación de la alegoría de Ignacio como el segundo Cristo que se ha desarrollado en el “Llanto”, como Sobejano Esteve observa que

...en buena lógica la negación de la negación es afirmación, y si en el texto de Quevedo es correcto que la muerte aparezca muerta, pues se trata de un poema “A Cristo resucitado” en el cual Cristo muriendo y resucitando es el vencedor de la muerte o dador de vida eterna, resultaría extraño que en el “Llanto” se invocase la muerte de la muerte (la afirmación de la vida) en el instante de evocar la aniquilación del cadáver (3).

La voz poética espera que un milagro pase con Ignacio, que renazca como Cristo, como interpreta García-Posada de este modo: “Fatalmente, Ignacio se convierte en un nuevo Cristo...[pero García] Lorca ha visto inútil el sacrificio de Cristo, *otra* muerte violenta, y ha identificado el coro tribal con el público en la obra del mismo título, un público ávido

de muerte...[se] rechaza el sacrificio de la vida como terapéutica de salvación; la muerte conduce a la muerte” (Poesía II, 120-121). No obstante, en el momento clave de la Resurrección, Ignacio, a diferencia de Cristo, no puede regresar de la muerte.

En la última sección del “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, “Alma ausente”, la voz poética se despide de su gran amigo, por el uso de la apóstrofe desde el primer verso – “No te conoce” – que se repite cinco veces en seis estrofas (Poesía II, 392). El primer símbolo presentado en esta sección es el toro, la única vez que aparece en “Alma ausente”: “No te conoce el toro ni la higuera/ni caballos ni hormigas de tu casa” (Poesía II, 392). La higuera se asocia en la poesía lorquiana con el toro desde su aparición juntos en “Reyerta” de *El Romancero gitano*. El caballo es un símbolo frecuente en el lenguaje poético de García Lorca, como los insectos. De Ros comenta lo siguiente en cuanto a la casa del muerto: “These lines assume a previous absolute intimacy with nature on the part of [Sánchez] Mejías, an intimacy death has disrupted” (122). Se extiende el desconocimiento del muerto en el verso ciento noventa y ocho: “No te conoce el niño ni la tarde” (Poesía II, 392); se trata de una referencia al niño y la tarde de “La cogida y muerte”. La explicación de la ruptura de la intimidad con la naturaleza es “porque te has muerto para siempre”, el refrán de esta sección (Poesía II, 392). La voz poética retrata a Ignacio como un hacendado, con todos los símbolos mortales que ha empleado a lo largo del “Llanto” y más allá.

La segunda estrofa abre con la anáfora de los versos ciento noventa y cinco y ciento noventa y siete, y sigue la misma fórmula gramatical: “No te conoce el lomo de la piedra,/ni el raso negro donde te destrozas” (Poesía II, 392). El símbolo de la piedra, el cual ha sido muy importante dentro del “Llanto”, aparece por primera vez en esta sección aquí. Con “el raso negro donde te destrozas”, se hace referencia al ataúd y la putrefacción del cuerpo de

Ignacio que era el tema de “Cuerpo presente” (Poesía II, 392). En la segunda parte de la segunda estrofa, hay por cuarta vez la anáfora y tercera vez el refrán: “No te conoce tu recuerdo mudo/porque te has muerto para siempre” (Poesía II, 392). Es un “recuerdo mudo” porque el generador de este recuerdo se ha callado eternamente.

La tercera estrofa comienza de manera distinta de las precedentes: “El otoño vendrá con caracolas,/uva de niebla y montes agrupados” (Poesía II, 392). García-Posada observa que “Sánchez Mejías murió en verano; cuando llegue el otoño, su recuerdo se habrá ya diluido” (Poesía II, 129). Se demuestra el miedo de esta dilución del recuerdo de Ignacio con las “caracolas”, relacionadas con el mar, el símbolo de la muerte más importante del “Llanto”, que se describen como “uva[s] de niebla” en el verso siguiente (Poesía II, 392). Los “montes agrupados” son una extensión del “lomo de la piedra” de la estrofa anterior. En la segunda mitad de esta estrofa, se introduce el símbolo mortal de los ojos: “pero nadie querrá mirar tus ojos/porque te has muerto para siempre” (Poesía II, 392). Como la gitana y sus “ojos de fría plata” en el “Romance sonámbulo”, los ojos de Sánchez Mejías funcionan como una ventana que se abre a la muerte, y así que es insoportable a los demás (Poesía II, 147).

Para cerrar esta estrofa y abrir la siguiente, se vuelve a repetir el refrán para llegar al clímax del poema:

Porque te has muerto para siempre,  
como todos los muertos de la Tierra,  
como todos los muertos que se olvidan  
en un montón de perros apagados (Poesía II, 392).

En “la Tierra”, tenemos otra extensión del símbolo de la piedra, y también el último destino para el cadáver de Sánchez Mejías, como todos los demás seres humanos. La voz poética caracteriza la muerte como el olvido total del muerto otra vez en el verso doscientos diez;



el olvido es tan grande que se puede comparar a “un montón de perros apagados” un juego de palabras con los “montes agrupados” de la estrofa anterior (Poesía II, 392). Cannon entiende esta estrofa de la siguiente manera:

[García] Lorca is speaking bluntly, using a direct and commonplace idiom, lest we fail to understand. The dead Ignacio whom in the elegy’s second section the crowd had exalted to the mythic and sacred, is now thrown with the rest of the earth’s dead on a heap of silenced – dead – dogs. In death there is no dignity, no glory, no honor. Ignacio dead is reduced to the level of the dogs, and oblivion is the destiny shared by man and beast alike (237).

El pesimismo y fatalismo de esta estrofa es el momento clave de esta sección, en la que se acepta por fin que Ignacio está muerto y que esta muerte es irrevocable y final.

En la dos últimas estrofas del poema, la voz poética se dedica a guardar viva la memoria de su ser querido. El primer verso funciona de la misma manera del refrán en los versos cuatro y cinco, le da continuidad a esta sección de cambio: “No te conoce nadie. No. Pero yo te canto” (Poesía II, 392). Se alaba al muerto en los demás versos del poema:

Yo canto para luego tu perfil y tu gracia.  
La madurez insigne de tu conocimiento.  
Tu apetencia de muerte y el gusto de su boca.  
La tristeza que tuvo tu valiente alegría.

Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,  
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.  
Yo canto su elegancia con palabras que gimen  
y recuerdo una brisa triste por los olivos (Poesía II, 392-393).

Cannon observa lo siguiente en cuanto a las dos últimas estrofas del poema:

There is no rejoicing, no sense of redemption, no transcendence. All that remains of the god-like Ignacio is the memory that [García] Lorca himself has of him, and even that seems reduced to “una brisa triste por los olivos.” As in the first section, there is no denial that he is dead and no suggestion of an ultimate triumph of life over death. Yet the poem closes in profound tranquility. To be sure, the poet has exhausted himself in lamentation: the strength to face death as Ignacio has faced it, and the beauty of the song [García] Lorca now sings... The lament has become a song, and once again we experience the mystery of the elegy, the transmutation of pain of loss into wisdom and beauty (238).

García-Posada, a su vez, nota que “[e]l héroe queda acuñado en la moneda del verso perdurable: perfil de príncipe de la Andalucía romana. Es elevado al mito y propuesto como modelo de exactitud y de conducta en versos sentenciosos que exaltan su rica sabiduría cultural y vital” (Poesía II, 130). Aunque Sánchez Mejías está muerto de verdad, y no puede resucitarse, la única manera de conservar su memoria es la palabra escrita, o la palabra poética, como la elegía que leemos.

En el “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” (1935), García Lorca lamenta la pérdida de su gran amigo, el torero e intelectual. Esta lamentación sigue la tradición elegíaca propuesta por los escritores grecorromanos, y llevada a su máximo por las *Coplas por la muerte de su padre* (1476) de Jorge Manrique, y renovada por el “Llanto” surrealista de García Lorca renueva esta tradición. En este poema, la voz poética sigue los pasos de luto, y procesa la muerte de su ser querido. Empieza por la muerte física de Ignacio en “La cogida y muerte”, que horroriza a la voz poética, y le deja atónita. En “La sangre derramada”, la voz poética huye de las pruebas sangrientas de la muerte de Sánchez Mejías, solo para encontrarse con el cuerpo que se desintegra en “Cuerpo presente”. Por fin en “Alma ausente”, la voz poética se reconcilia al hecho de la muerte de Ignacio, y aprovecha la paz anhelada. Este poema representa la culminación de la exploración poética del tema de la muerte. Aunque ha llegado a una aceptación de la muerte de su amigo, ha llegado a la conclusión nihilista que no hay nada después de la muerte. La única inmortalidad es el recuerdo de los amigos y esta elegía.

## CAPÍTULO CINCO

Conclusión: El contexto histórico y literario después de la muerte de Federico García Lorca (1936)

A lo largo de su producción poética, desde su primera colección, *Libro de poemas* (1921), hasta su elegía moderna, “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” (1935), Federico García Lorca estudiaba y exploraba las profundidades del tema de la muerte. En su indagación de este tema, García Lorca formó un lenguaje poético de símbolos para significar la muerte, que el poeta empleó en toda su obra. Entre estos símbolos mortales, la luna es la más importante y la que se asocia más estrechamente con la muerte: ella se sitúa al centro del universo poético de García Lorca, poblado también por estrellas y animales, desde las hormigas del “Llanto” hasta los toros que aparecen por muchas partes de la poesía lorquiana. En este universo, García Lorca mitifica su región natal, Andalucía, y destila el fatalismo y la preocupación con la muerte que la llenan en todas las áreas culturales, desde la música y poesía hasta las celebraciones de Semana Santa y Corpus Christi, a fin de que lleguen a un alcance universal. Se logra este nivel máximo por el empleo de las formas poéticas tradicionales – como el romance de *El Romancero gitano* y la elegía del “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” – combinadas con el surrealismo, la estética preferida de García Lorca. Tras crear y desarrollar este mundo poético, en el que se estudia el tema de la muerte, el poeta llega a la conclusión, después de mucha búsqueda e interrogación, que no hay nada después de la muerte, y que el único recuerdo que es posible es el de la palabra poética.

En sus primeras colecciones poéticas, como el *Libro de poemas* (1921) o *Suites* (escrito entre 1920 y 1923, publicado póstumamente en 1983), García Lorca expresa las dudas y las cuestionas que tiene acerca del tema de la muerte y lo que pasa después de ella. Empieza a desarrollar su propio lenguaje poético, como en los poemas “Canción otoñal”, “Elegía a Doña Juana la loca” y “Canción para la luna” de *Libro de poemas*, y “Canción de jinete” de *Suites*, en los que se plantea la importancia de la luna como símbolo de la muerte. En *El Romancero gitano* (1927), se exploran las dos caras de la muerte, la física – como en los poemas “Romance de la luna, luna”, “Reyerta” y “Romance sonámbulo” – y la psicológica, tipificada por Soledad del “Romance de la pena negra” y la monja gitana que reprimen sus deseos naturales y “mueren” por dentro, que aparece además en el “Romance sonámbulo” y “Thamar y Amnón”. La conclusión de esta colección es que la muerte psicológica es tan dañosa como la física. En el “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, el poeta renueva la tradición elegíaca heredada de los poetas grecorromanos y de Jorge Manrique y sus *Coplas*, en la que llora la pérdida de su gran amigo, el torero, Ignacio Sánchez Mejías. En él, se mezclan las formas antiguas de la elegía con el surrealismo, para crear una elegía moderna que sirve para inmortalizar a su amigo y sigue los pasos de luto de la voz poética.

Los antecesores inmediatos de Federico García Lorca – la llamada Generación del 1898 – se preocupaban por el mismo tema de la muerte, pero llegaron a distintas conclusiones a las de García Lorca y sus contemporáneos. La Generación del 1898 no llegó a rechazar la posibilidad de que pase algo después de la muerte; estos escritores dudaban y cuestionaban, pero no lo negaron. Por ejemplo, en la “nivola”, *Niebla* (1914), escrito por Miguel de Unamuno, se demuestra la desconfianza y el menosprecio de Dios cuando se

proclama: “Dios, cuando no sabe qué hacer de nosotros, nos mata” (Unamuno 155). Don Avito, conversando con Augusto, proclama “No sé si creo o no creo; sé que rezo” (Unamuno 59). En estas citas, se resumen los sentimientos de duda y confusión que experimentaban los escritores de la Generación de 1898. En la poesía de Antonio Machado, otra figura de la Generación del 1898, se ve un cuestionamiento de lo que pasa después de la muerte, en poemas como “Anoche cuando dormía”, en el cual llama a Dios “bendita ilusión”.

Los poetas de la Generación del 1927 ya desconfiaban el dogma tradicional de la vida eterna. Tomaron sus indagaciones sobre la muerte un paso más y en vez de cuestionar o dudar de una vida eterna, llegaron a una posición nihilista, y aceptaron que solo hay muerte. Rafael Alberti, por ejemplo, era otra gran figura de la Generación del 1927. En su libro de poemas *Sobre los ángeles* (escrito 1927-1928, publicado en 1929), emplea los ángeles en muchos de los títulos de sus poemas, como “Los ángeles bélicos”, “Los ángeles crueles”, o “El ángel mentiroso”. En “Los ángeles muertos”, la voz poética demuestra su desprecio hacia los ángeles al inicio del poema: “Buscad, buscadlos:/en el insomnio de las cañerías olvidadas,/en los cauces interrumpidos por el silencio de las/basuras” (Alberti 111). Ya no los busca en el cielo sino en las regiones más bajas. Se repite el mandado al fin del poema, y se lo cierra con una visión tan negativa de los ángeles como al principio:

Buscad, buscadlos:  
debajo de la gota de cera que sepulta la palabra de  
un libro  
o la firma de uno de esos rincones de cartas  
que trae rodando el polvo.  
Cerca del casco perdido de una botella,  
de una suela extraviada en la nieve,  
de una navaja de afeitar abandonada al borde de un  
precipicio (Alberti 112).

En la poesía de García Lorca, como se ha visto, se concluye que no hay esperanza después de la muerte. Alberti usa el símbolo de los ángeles que están muertos para llegar a una conclusión similar: los ángeles no pueden proteger a nadie dado que están muertos. No hay esperanza de salvarse de la vida tampoco, como indica la “navaja de afeitar abandonada al borde de un/precipicio” (Alberti 112). Se choca la palabra “abandonada” porque parece hacer eco del estado humano. Los otros escritores de la Generación del 1927, como Cernuda o Aleixandre, compartían el rechazo de la vida prometida por la tradición y enseñanza católica, representado por los ángeles que poblaban sus obras poéticas.

Este rechazo del dogma tradicional y católico duró poco tiempo en el mundo poético español. La situación política de España al fin de la vida de Federico García Lorca iba de mal en peor cada día. Ya en 1934, el gobierno de la Segunda República Española enfrentaba problemas muy graves, como describen Phillips y Phillips de este modo: “Miners in Asturias launched [a] strike on October 4, and an armed coalition of socialists, communists, and anarchists briefly captured the city of Oviedo, posing the most serious challenge yet to [Prime Minister Alejandro] Lerroux’s government” (333). Davies describe el inicio de la Guerra Civil Española (1936-1939) de la manera siguiente: “On 18 July 1936...General Francisco Franco (1892-1975) crossed to Tetuán from his command in the Canaries and issued a manifesto. Spain was to be saved from Red revolution; the army in North Africa would not hesitate...” (982). Poco tiempo después, el 18 de agosto de 1936, Federico García Lorca fue asesinado por las fuerzas franquistas. Stainton describe las últimas horas de esta manera:

Shortly before dawn the four prisoners were removed from La Colonia and driven by truck along the ravine to an empty stretch of hillside flecked with olive trees. Miles below them in the distance lay the *vega*. A few hundred feet beyond them, near the village of Alfacer, stood an eleventh-century Arab reservoir, Fuente

Grande – in Arabic, *Ainadamar*, “The Fountain of Tears”. For centuries its waters had supplied the city of Granada.

The sun had not yet risen when [García] Lorca and his three companions heard the click of rifles. They were shot beside a stand of olive trees. As daylight broke, grave diggers sunk their shovels into the earth and began their morning’s work (454).

García Lorca era la víctima inoportuna de la Guerra Civil Española. La literatura española habría tenido una trayectoria muy distinta si el poeta hubiera podido escaparse a México con Margarita Xirgu como tenía planeado (Gibson 468). Con su muerte, se cerró una de las mejores obras poéticas en lengua española y la oportunidad de imitarla.

El General Franco, el líder del golpe de estado, se hizo “generalísimo”, a la cabeza de un régimen fascista. Reimpuso el catolicismo como el código social de España, como comentan así Phillips y Phillips: “The Roman Catholic Church formed the cornerstone of the regime’s traditional structure After the hammering the established church had suffered...the hierarchy was happy to accept the role of a staunch ally of General Franco” (351). Una obra poética como la de García Lorca, que cuestionaba el dogma católico de una vida en el cielo después de la muerte para los fieles, y que demostraba un prejuicio contra la Iglesia, no podía aparecer en España bajo el régimen franquista por causa de la censura impuesta por él. Por ejemplo, en la poesía de José Luis Hidalgo (1919-1947), se puede ver un retorno al tema de la muerte, y, a la vez, al dogma católico, como en el poema “Esta noche”: “Si en la noche de Dios yo me muriera/y el mundo de los vivos yo dejase...” o “Niña el alma elevándose, muriendo/al encontrarse viva sin su carne” (Hidalgo 407). En “Muerte”, se afirma que Dios es señor de todo, pero también hay muestras de duda:

Señor: lo tienes todo; una zona sombría  
y otra de luz, celeste y clara.  
Mas, dime Tú, Señor, ¿los que se han muerto,  
es la noche o el día lo que alcanzan?  
[...]

Dime, dime, Señor: ¿Por qué a nosotros  
nos elegiste para tu batalla?  
Y después, con la muerte, ¿qué ganamos,  
la eterna paz o la eterna borrasca? (Hidalgo 407).

A pesar del cuestionamiento que Hidalgo ofrece en este poema, como “¿los que se han muerto,/es la noche o el día lo que alcanzan?” o “Y después, con la muerte, ¿qué ganamos,/la eterna paz o la eterna borrasca?”, este poema se parece más bien a la “nivola”, *Niebla*, en la que se cuestiona los motivos de Dios y se plantea las dudas existenciales compartidas por los escritores de la Generación del 1898, pero no hay ningún rechazo del dogma católico tradicional del tipo que se ve en la poesía de Federico García Lorca y sus coetáneos de la Generación del 1927, porque no es posible bajo la censura franquista.

A pesar de que se suprimiera oficialmente la censura franquista en 1975, durante tres décadas, las medias españolas no hablaban ni de la Guerra Civil Española excepto en términos del “glorioso alzamiento”, ni del trauma nacional proveniente de ella (Phillips y Phillips 365, 395). Phillips y Phillips describen el “pacto de silencio” de este modo:

During the transition and for several decades after, there was a tacit agreement, widely shared by Spaniards of all political stripes, that Spanish democracy would take hold more easily without reopening the wounds of the past. Although historians and others had published serious analyses of the Franco regime, and various films such as *Los años bárbaros* (“The Barbaric Years”) had dealt with police repression during the 1940’s, public debate remained muted...(394-395).

La literatura española posfranquista se juntó a las vagas del posmodernismo que reinaban en las últimas décadas del siglo XX, pero no estudiaban la existencia humana y el fin de ella, la muerte, como hizo García Lorca. Se escribían novelas que repasaban la historia durante la época de Franco para sacar a luz la verdad sobre ella, como la novela de Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, y también novelas detectivescas en las que se resolvió el crimen, pero no afecta nada, como en *El misterio de la cripta embrujada* de Eduardo



Mendoza. Estas novelas son reacciones al franquismo y la censura impuesta por él que ayudaron a España a cruzar el puente difícil de transición desde la dictadura hacia la democracia.

El genio de la obra poética de García Lorca se revela en su estudio exhaustivo del tema de la muerte, en el que se contesta la cuestión “¿Qué hay después de la muerte?”. A fin de cuentas, para García Lorca, como para sus colegas como Alberti, no hay nada después de la muerte: “te has muerto para siempre” (Poesía II, 392). Esta creencia, el opuesto total del dogma católico que imponía el régimen franquista, no se permitía después de 1936. Así, el “pacto de silencio” prohibía el tratamiento de los horrores de la Guerra Civil para evitar una repetición de la dicha, y se quedaba en efecto hasta los fines de los años 1990. En el ambiente posmoderno, no se volvía a estudiar temas existenciales como la muerte. En el siglo XXI, el tiempo apropiado para estudiar el tema mortal como lo ha hecho García Lorca, está por venir, dado que cada generación tiene que encavarse con su propia mortalidad y este último enigma.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, Rafael. *Sobre los ángeles*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- Anderson, Andrew A. "Federico García Lorca (5 June 1898-18? August 1936)". *Twentieth-Century Spanish Poets: First Series*, edited by Michael L. Perna, vol. 108, Gale, 1991, pp. 134-161.
- Beltrán Fernández de los Ríos, Luis. *La arquitectura del humo: una reconstrucción del «Romancero gitano» de Federico García Lorca*. Woodbridge, UK: Tamesis Books, 1986.
- Blackwell, Frieda. "Deconstructing Narrative: Lorca's *Romancero Gitano* and the *Romance sonámbulo*." *Cauce, Revista de filología y su didáctica*, vol. 26, no. 1, 2003, pp. 31-46.
- . "Roots of a Religious Crisis: García Lorca and 'El Libro de Poemas.'" *Hispania*, vol. 88, no. 2, 2005, pp. 245-256. *JSTOR*, doi: 10.2307/20140919.
- Borovečki-Jakovljević, Sanja, and Stanislav Matačić. "The Oedipus Complex in the Contemporary Psychoanalysis". *Collegium antropologicum*, vol. 29, no. 1, 2005, pp. 351-360.
- Brown, G. G. *A Literary History of Spain The Twentieth Century*. London: Ernest Benn Limited, 1974.
- Cantarino, Vicente. *Civilización y cultura de España*. 5th ed., Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall, 2006.
- Christian, William A. Jr. *Local Religion in Sixteenth-Century Spain*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989.
- Correa, Gustavo. "El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca." *PMLA*, vol. 72, no. 5, 1957, pp. 1060-84. *JSTOR*, doi:10.2307/460379.
- Davies, Norman. *Europe: A History*. HarperPerennial, 1998.
- Debicki, Andrew. *Spanish Poetry of the Twentieth Century: Modernity and Beyond*. Lexington, KY: The University Press of Kentucky, 1994.
- De Reina, Casiodoro, and Cipriano De Valera, editors. *La Santa Biblia*. 1602. El Paso: Casa Bautista de Publicaciones, 1982.

- Feal Deibe, Carlos. “‘Romance de La Luna, Luna:’ Una reinterpretación.” *MLN*, vol. 86, no. 2, 1971, pp. 284–88. *JSTOR*, doi:10.2307/2907626.
- Fletcher, Richard. *The Quest for El Cid*. London: Oxford University Press, 1989.
- Freud, Sigmund. *The Interpretation of Dreams*. Edited by James Strachey. New York: Avon Books, 1965.
- García-Posada, Miguel, editor. *Federico García Lorca Obra Completa I Poesía, 1*. Ediciones Akal, 2008.
- , editor. *Federico García Lorca Obra Completa II Poesía, 2*. Ediciones Akal, 2008.
- , editor. *Federico García Lorca Obra Completa VI Prosa, 1*. Ediciones Akal, 2008.
- Greene, Roland, Stephan Cushman, et al, editors. “The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics”. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2012.
- Gibson, Ian. *Federico García Lorca: A Life*. New York: Pantheon Books, 1989.
- Kamen, Henry. *Empire: How Spain Became a World Power (1492-1763)*. New York: HarperCollins Publishers, 2002.
- . *The Disinherited: The Exiles Who Created Spanish Culture*. New York: Allen Lane, 2007.
- Leighton, Charles H. “The Treatment of Time and Space in the ‘Romancero Gitano.’” *Hispania*, vol. 43, no. 3, 1960, pp. 378–83. *JSTOR*, doi:10.2307/335491.
- Loughran, David. “Myth, the Gypsy, and Two ‘Romances Históricos.’” *MLN*, vol. 87, no. 2, 1972, pp. 253–71. *JSTOR*, doi:10.2307/2907735.
- Maurer, Christopher. “Poetry.” *A Companion to Federico García Lorca*. Edited by Federico Bonaddio, Woodbridge, UK: Boydell and Brewer, 2007, pp. 16–38. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt9qdq49.7.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*. Madrid: Revista de Occidente, 1962.
- Paz, Octavio. *Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 1965.
- Phillips, William D. Jr. and Carla Rahn Phillips. *A Concise History of Spain*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

- Ramsden, Herbert. *Lorca's Romancero Gitano: Eighteen Commentaries*. Manchester: Manchester University Press, 1988.
- Resnick, Melvyn C. and Robert M. Hammond. *Introducción a la historia de la lengua española*. Washington, D.C.: Georgetown University Press, 2011.
- Solares-Larrave, Francisco. "A manera de introducción." *Una armonía de caprichos: El discurso de respuesta en la prosa de Rubén Darío*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007, pp. 9–12. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/10.5149/9781469639321\\_solares-larrave.3](http://www.jstor.org/stable/10.5149/9781469639321_solares-larrave.3).
- Stanton, Edward F. *The Tragic Myth: Lorca and Cante Jondo*. Lexington, Kentucky: University Press of Kentucky, 1978.
- Stainton, Leslie. *Lorca: A Dream of Life*. Farrar, Straus and Giroux, 1999.
- Xirau, Ramón. "La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca." *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 7, no. 3/4, 1953, pp. 364–71. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/40296988](http://www.jstor.org/stable/40296988).
- Unamuno, Miguel de. *Niebla*. Scotts Valley, CA: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017.