

***LA ORIGINALIDAD ARTÍSTICA DEL LENGUAJE  
METAFÓRICO DE FEDERICO GARCÍA LORCA***

## ***Datos biobibliográficos.***

Federico García Lorca nació en Fuentevaqueros (Granada), el 5 de junio de 1898; y murió asesinado en Víznar (Granada), víctima de la violencia del 36, en agosto de ese mismo año. Es la suya una personalidad extraordinariamente dotada para el arte: musicólogo -recopiló y armonizó canciones tradicionales-, dibujante, director teatral -fundó en 1932 el grupo teatral universitario “La Barraca”, para el que adaptó obras de nuestro teatro del Siglo de Oro, que representa por los pueblos de España-, excepcional recitador...; pero, ante todo, poeta de gran inspiración y profundo conocimiento de la técnica literaria. García Lorca el poeta contemporáneo que ha logrado mayor universalidad; y aunque su fama se daba, a veces, a razones extraliterarias, lo cierto es que sus magníficos y bellos poemas justifican sobradamente esa popularidad.

En sus primeras obras -*Libro de poemas* (1918-1920), *Primeras Canciones* (1922), *Canciones* (1921-1924)- se advierte ya un personalísimo empleo de la metáfora y una atracción por los motivos folclóricos y tradicionales, así como ciertos ecos vanguardistas. Obra fundamental de esta primera época es el *Poema del cante jondo* -la primera redacción es de 1921, y en su forma definitiva se publica en 1931-, cuyo núcleo central lo constituye el profundo dramatismo de la canción andaluza, sobre la que García Lorca ha proyectado su dolor de vivir. En 1928 se publica -en Madrid, por la Revista de Occidente- el *Romancero gitano*, compuesto entre 1923 y 1927; obra integrada por 18 poemas, en la que se hallan fundidos los motivos populares andaluces y la técnica ultraísta más refinada, el romance tradicional -si bien mezclando lo narrativo con lo lírico- y la capacidad metafórica más insólita. La visión del mundo andaluz que ofrece García Lorca en esta obra está cargada de patetismo: en el *Romancero gitano* “hay un solo personaje -dijo el propio autor-, que es la pena que se filtra por el tuétano de los huesos”; y basta con leer, por ejemplo, el “Romance de la pena negra” y el “Romance sonámbulo” para comprobar el tono patético de una obra que, estilizando los elementos populares a través de unas imágenes de brillante colorido y musicalidad, alcanza una enorme calidad poética.

Intensa fuerza dramática tiene también el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1934); larga elegía dividida en cuatro partes, en honor y recuerdo del famoso torero muerto en agosto de 1934 en la plaza de Manzanares; poema en el que de nuevo se funden los elementos populares y tradicionales con los cultos y vanguardistas. De 1935 es, asimismo, *Poeta en Nueva York* -resultado de la estancia del poeta en Norteamérica entre 1930 y 1931-, libro en el que García Lorca adopta la técnica surrealista -el versículo, la imagen alucinante...- para expresar su agrio desdén por la civilización moderna norteamericana, deshumanizada y promotora de injusticias sociales. *El diván de Tamarit* (1932-1936) y *Sonetos del amor oscuro* -de los que se conservan once- completan su obra lírica.

García Lorca es, además, un dramaturgo excepcional. Su primer éxito teatral lo consiguió en 1927, con *Mariana Pineda*; obra a la que siguieron *La zapatera prodigiosa* (1930), *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1936), por citar sólo sus obras de mayor interés. En todas ellas hay extraordinarios pasaje líricos y una intensa fuerza dramática que confiere a los personajes, ambientes y conflictos una innegable dimensión real.

### ***Valoración global de la producción poética de García Lorca.***

García Lorca convierte el lenguaje metafórico en un poderoso y original recurso expresivo: símiles y metáforas de altísima calidad estética se desparraman por toda su obra -lírica y dramática- y justifican sobradamente estas palabras del propio poeta: “Sólo la metáfora puede dar una suerte de eternidad al estilo”; o estas otras: “El poema que no está vestido no es poema, como el mármol que no está labrado no es estatua”. Recuérdese -por poner un ejemplo significativo- en el “Romance sonámbulo” -del *Romancero gitano*- cómo García Lorca pone a prueba la expresividad del lenguaje con estos versos, en los que predomina la ambigüedad de sentido de las palabras, su valor connotativo: “*La higuera frota su viento / con la lija de sus ramas, / y el monte, gato garduño, / eriza sus pitas agrias.*” (versos 17-20). García Lorca ha pretendido transmitirnos en estos versos la sensación de pánico que experimenta la naturaleza toda -ante trágicos acontecimientos inminentes-; y para ello ha recurrido a un lenguaje tan irracional como poético: el viento, al sacudir las ramas de la higuera, se hace áspero y duro como éstas; y el monte, como un gato aterrorizado, eriza sus más espinosas plantas, las pitas.

Así es, en definitiva, el arte de García Lorca: efectos coloristas y sensoriales, constantes transposiciones metafóricas y, sobre todo, un tremendo esfuerzo por lograr la perfección formal de los poemas: “< . . . > si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios <...>, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema.”

***Romance y metáfora: Un poema extraído de “Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores”.***

A la pieza teatral *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* <1> -escrita entre 1934 y 1935, y ubicada en el ambiente provinciano granadino novecentista- pertenece este poema, en el que por medio de la metáfora, García Lorca recrea un tema de larga tradición literaria, cual es la duración efímera de la rosa, comparable a la de la vida humana; la rosa, que es roja por la mañana, se pone blanca a la caída de la tarde, y se deshoja por la noche, simboliza la existencia de Rosita: enamorada y feliz en su juventud, languidece con la partida de su novio a lejanas tierras, y se consume lentamente en una infructuosa espera.

Cuando se abre en la mañana,  
roja como sangre está:  
el rocío no la toca  
porque se teme quemar.  
Abierta en el mediodía,  
es dura como el coral:  
el sol se asoma a los vidrios  
para verla, relumbrar.  
Cuando en las ramas empiezan  
los pájaros a cantar  
y se desmaya la tarde  
en las violetas del mar,  
se pone blanca, con blanco  
de una mejilla de sal;  
y cuando toca la noche,  
blando cuerno de metal,  
y las estrellas avanzan  
mientras los aires se van,  
en la raya de los oscuro  
se comienza a deshojar.

Por medio del lenguaje metafórico, García Lorca elude la mención directa de la realidad, sustituyéndola por otras palabras que la sugieren y que, más que hojarasca decorativa, se convierten en el lenguaje mismo de la poesía. En efecto, en los ocho primeros versos -que cronológicamente coinciden con la mañana (versos 1-4) y el mediodía (versos 5-8)- se condensan símiles y metáforas de altísima calidad estética, de los que se sirve García Lorca para presentar una bellísima rosa, de color rojo intenso y ardiente, de pétalos consistentes, erguida en su tallo:

---

<1> Federico García Lorca: *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*. Pozuelo de Alarcón (Madrid), editorial Espasa Calpe, 2005. Nueva colección Austral, 197.

- *Símil*: La *rosa* (A) es roja como la *sangre* (B) <“roja como sangre está.”; verso 2>. El color rojo permite establecer la comparación entre la rosa y la sangre.
- *Metáfora*: “El rocío no la toca / porque se teme *quemar*.”; <versos 3 y 4>. El color rojo de la rosa es tan vivo y ardiente que sugiere el calor del fuego; y, por eso, las gotas de rocío rehuyen posarse en sus pétalos, para evitar quemarse.
- *Símil*: La *rosa* (A) es “dura como el *coral*.” (B); <verso 6>. El color y la solidez hacen posible ahora la comparación: la rosa tiene el color (*roja*) y la consistencia (*dura*) del coral.
- *Metáfora*: “El sol se asoma a los vidrios / para verla relumbrar.”; <versos 7 y 8>. El sol contempla, a través de los cristales del invernadero (*vidrios*: metonimia de la parte por el todo), el brillante colorido de la rosa, que *refulge* como una llamarada (hipérbole, ésta, de clara factura gongorina. Recuérdense los primeros versos del célebre soneto de Góngora: “Mientras por competir con tu cabello / oro bruñido al sol relumbra en vano; <...>”).

A partir del verso 9, y con la llegada del atardecer, la rosa inicia un paulatino y rápido declive (“se pone blanca, con blanco / de una mejilla de sal;” <versos 13 y 14>), que la llevará a deshojarse cuando entre la noche (“en la raya de lo oscuro se comienza a deshojar.”) <versos 19 y 20>.

Y, de nuevo, el lenguaje metafórico empleado por García Lorca se manifiesta aquí como un poderoso y original instrumento expresivo. El languidecer de la tarde, con la consiguiente pérdida de viveza y colorido, y la cárdena luz mortecina del crepúsculo vespertino están sugeridos por medio de complicadas metáforas en las que sólo figura el elemento irreal, sin que aparezca explícito del término real de la comparación: la tarde se desvanece entre violáceos resplandores, esto es, “y se desmaya la tarde / en las violetas del mar,” <versos 12 y 13>. Son esos los instantes en que la rosa pierde su vivido color rojo para ir palideciendo, en un proceso de degradación que el poeta subraya combinando acertadamente imágenes visuales y auditivas: “se pone blanca, con blanco / de una mejilla de sal;” <versos 13 y 14>; y así, la desagradable sensación que evoca la sequedad del blanco de la sal sobre una mejilla se ve realzada por el efecto acústico, igualmente desagradable, de la cacofonía obtenida por una sabia combinación de los sonidos (“blanca / con blanco”).

Y nuevamente aprovecha García Lorca la combinación de imágenes auditivas y visuales para acrecentar la perfección formal del poema y llevarlo al extremo del refinamiento y de la más absoluta belleza sensorial:

- “y cuando toca la noche, / blando cuerno de metal,” <versos 15 y 16>. En virtud de un desplazamiento calificativo, *blando* no acompaña al vocablo *noche* (“blanda noche” expresa el estado anímico de tranquilidad, suavidad y apacibilidad que se asocia con la nocturnidad), sino a *cuerno* (“blando cuerno de metal,” <verso 16>); y la sensación auditiva representada por el verbo *toca* se vincula con *noche*, y no con *cuerno* (“y cuando toca la noche,” <verso 15>).

Surgen, así, estos excepcionales versos, en los que el sonido metálico del cuerno -la luna, en cuarto menguante-, reforzado por la aliteración de nasales, proclama la entrada de la noche: “y cuando toca la noche, / blando cuerno de metal,” <versos 15 y 16>.

- Y es entonces, mientras al ocaso sucede una noche estrellada (“y las estrellas avanzan / mientras los aires se van,” <versos 17 y 18>), cuando la rosa, en la oscuridad del invernadero, se deshoja lentamente (“en la raya de lo oscuro se comienza a deshojar.” <versos 19 y 20>).

Los 20 versos octosílabos constituyen un romance, en el que los versos impares quedan libres y los pares riman en asonante. La asonancia de la *a aguda* contribuye a acrecentar la sonoridad de un poema en el que las sensaciones auditivas -según hemos visto- adquieren una importancia relevante.

### ***Comentario guiado del anterior poema.***

1. Comentar los símiles y metáforas que le sirven a García Lorca para presentar, en los ocho primeros versos, una rosa de singular belleza.
2. Los versos 7 y 8 -“el sol se asoma a los vidrios / para verla relumbrar”- contienen una metonimia de la parte por el todo y una hipérbole de clara ascendencia gongorina. Comentar la eficacia poética de ambos recursos literarios.
3. Con la llegada de la tarde, la rosa inicia un rápido declive, que la llevará a deshojarse cuando entre la noche. ¿Con qué metáforas sugiere García Lorca la hora del crepúsculo vespertino y la llegada de las sombras de la noche? Comentar su originalidad y expresividad.
4. El sonido metálico del cuerno sugiere el blando sosiego de la noche: “y cuando toca la noche / blando cuerno de metal” (versos 15 y 16). ¿Cómo logra el poeta reforzar la impresión de musicalidad que produce esta imagen auditiva?

*El “Poema del cante jondo” o el valor connotativo de la palabra poética de García Lorca: Pitas y guitarras.*

Esta es la descripción poética que García Lorca efectúa de una *pita*. El escritor usa la lengua en su vertiente expresivo-literaria, de manera que los valores connotativos de las palabras tienen mayor relevancia que los meramente conceptuales.

*Pita*

Pulpo petrificado.

Pones cinchas cenicientas  
al vientre de los montes,  
y muelas formidables  
a los desfiladeros.

Pulpo petrificado. <2>

Y esta otra es la descripción de carácter instructivo -y, en cierto modo, científica- de una *pita*, tal y como se recoge en el DRAE:

*pita*. (De origen incierto.). Planta vivaz, oriunda de México, de la familia de las Amarilidáceas, con hojas o pencas radicales, carnosas, en pirámide triangular, con espinas en el margen y en la punta, color verde claro, de 15 a 20 cm de anchura en la base y de hasta 3 m de longitud; flores amarillentas, en ramilletes, sobre un bohordo central que no se desarrolla hasta pasados varios años, pero entonces se eleva en pocos días a la altura de 6 ó 7 m. Se ha naturalizado en las costas del Mediterráneo. De las hojas se saca buena hilaza, y una variedad de esta planta produce, por incisiones en su tronco, un líquido azucarado, de que se hace el pulque. <3>

Si se comparan las descripciones de García Lorca y del DRAE, se observará que el DRAE nos ha proporcionado una información objetiva de las características más relevantes de una *pita*, para lo cual se ha hecho un uso conceptual y no afectivo de la lengua, limitada, así, a la comunicación de conocimientos, y a la que son ajenos cuantos recursos pudieran sugerir emociones estéticas; o, lo que es lo mismo, las palabras están empleadas con cuidada propiedad léxica, de acuerdo con su significado nocional o denotativo, y atenuando al máximo sus valores expresivos. En cambio, García Lorca ha realizado una descripción en la que predomina el uso connotativo de la lengua, con el que, más que precisar y definir lo que es una *pita*,

---

<2> Federico García Lorca: *Poema del cante jondo*. Madrid, ediciones Cátedra, 1989, 14.ª edición. Colección Letras Hispánicas, 66; pág. 203.

<3> Real Academia Española: *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, Espasa, 2001; vigésima segunda edición, pág. 1203.

ésta se evoca y se sugiere, buscando provocar en el lector determinados sentimientos y sensaciones, y produciendo la impresión de belleza a través de un uso expresivo de la lengua.

Analicemos someramente el poema. García Lorca compara las hojas de la *pita* -de *color de ceniza*- con los tentáculos del *pulpo*, por su longitud. El colosal tamaño de la planta -*formidable*-, que se asemeja a enormes *muelas* -en comparación con el tamaño más pequeño de los dientes- la hace destacar en *montes y desfiladeros*, a los que está fuertemente sujeta, como lo está la silla de montar, asegurada sobre la cabalgadura por medio de *cinchas ceñidas a su vientre*.

Establezcamos ahora una comparación entre la lengua usada en los tres poemas dedicados a la *guitarra* -que figuran, asimismo, en el *Poema del cante jondo*- y la empleada por el DRAE para definir este instrumento musical. Esta es la información sobre la voz *guitarra*, contenida en el DRAE; información objetiva de carácter meramente informativo, transmitida por medio de una lengua en la que predominan los valores denotativos de los vocablos, usados, por lo demás, con extremada propiedad léxica y precisión designativa:

***guitarra***. (Del griego *kizára*, cítara, a través del árabe *qitara*). Instrumento músico de cuerda, que se compone de una caja de madera, a modo de óvalo estrechado por el medio, con un agujero circular en el centro de la tapa y un mástil con trastes. Seis clavijas colocadas en el extremo de este mástil sirven para templar otras tantas cuerdas aseguradas en un puente fijo en la parte inferior de la tapa, que se pulsan con los dedos de una mano mientras los pisan los de la otra donde conviene al tono. <4>

Tres son los poemas que tienen como protagonista la *guitarra*, en el *Poema del cante jondo*. El primero -y, sin duda, el más complejo-, lleva por título “La guitarra”, y figura al comienzo -en segundo lugar- del “Poema de la seguiriya gitana”, posición ésta muy adecuada, porque lo primero que se oye en una *seguiriya* es el rasgueo de la guitarra; el segundo se titula “Las seis cuerdas”, y es el tercero de los poemas que integran “Gráfico de la petenera”; y, el tercero, titulado “Adivinanza de la guitarra”, encabeza “Seis caprichos”. Reproducimos, seguidamente, estos tres poemas -que ordenamos en razón de la dificultad creciente de un lenguaje fuertemente connotativo-, en los que García Lorca nos comunica la visión subjetiva y emocional que tiene de la guitarra.

---

<4> La definición de ***guitarra*** reproducida corresponde a la recogida en la vigésima primera edición del DRAE -de 1992-, pág. 759. La edición del 2001 trae esta otra definición: (Del árabe *qitarah*, éste del arameo *qipara*, y éste del griego *kizápa*, cítara). Instrumento musical de cuerda compuesto por una caja de resonancia en forma de ocho, un mástil largo con trastes, y cuerdas, generalmente seis, que se hacen sonar con los dedos.



### *Adivinanza de la guitarra*

En la redonda  
encrucijada,  
seis doncellas  
bailan.  
Tres de carne  
y tres de plata.  
Los sueños de ayer las buscan  
pero las tiene abrazadas  
un Polifemo de oro.  
¡La guitarra! <5>

No era necesario llegar al verso diez para saber que García Lorca se está refiriendo a una guitarra. Sus seis cuerdas están siendo rasgadas -el baile de las seis doncellas-: tres son de tripa -“de carne”-, y otras tres, de acero -*de plata*-. Y es precisamente a la altura del agujero circular que hay en el centro de la caja de resonancia donde las puntas de los dedos rozan varias cuerdas a la vez -“en la redonda encrucijada”- para producir el sonido. La alusión de García Lorca al más famoso de los Cíclopes está motivada por el hecho de que Polifemo tenía un solo ojo en la frente -cegado por Ulises-, al igual que la guitarra dispone de un agujero circular por donde se escapa el sonido. Una guitarra, en definitiva, con la que se expresan las más variadas emociones que anidan en el subconsciente del espíritu.

### *Las seis cuerdas*

La guitarra,  
hace llorar a los sueños.  
El sollozo de las almas  
perdidas,  
se escapa por su boca redonda.  
Y como la tarántula  
teje una gran estrella  
para cazar suspiros,  
que flotan en su negro  
aljibe de madera. <6>

---

<5> Op. cit., pág. 199.

<6> Op. cit., pág. 177.

Es esta una visión completamente funesta de la guitarra, cuya caja de resonancia es comparada con un “negro aljibe” en el que flotan sollozos de almas en pena. Y queremos recordar aquí el sagaz comentario de este poema que hace Andrew Debicki:

“La guitarra expresa significados afectivos que de otra manera quedarían ocultos. Contiene sueños y suspiros, visiones emotivas privadas e intangibles; por medio de su música las convierte en sollozos y en lloro, en emociones expresadas. La imagen del interior de la guitarra como un aljibe y la alusión a las “almas perdidas” subrayan lo informe de los sentimientos todavía no expresados; la personificación de la guitarra -su hueco es una boca que llora- destaca su papel consciente de dar forma y expresión a estos sentimientos. / En los versos siete y ocho, la tarántula viene a representar la mano que toca las cuerdas de la guitarra. Aunque esta comparación se basa en un parecido visual, sirve ante todo para borrar la presencia del guitarrista; al transformarse en araña, la mano pierde su valor de miembro del cuerpo humano y se convierte en complemento de la guitarra misma. Así se acentúa la impresión de la guitarra como ser vital -tal vez elemental- que 'caza suspiros' y configura los sentimientos. La imagen de la estrella que teje la guitarra sugiere que ésta, en su labor expresiva, suscita algo ideal, bello, absoluto. (Las estrellas, instintivamente, evocan estas cualidades en nosotros). / No cabe duda: la estilización de la guitarra en 'Las seis cuerdas' sirve para destacar el impacto de la creación artística, para ayudarnos a ver la música de la guitarra no como distracción ni como ejercicio técnico, sino como la actividad vital de expresar valores humanos importantes.” <7>

---

<7> Andrew Debicki: *Estudios sobre poesía española contemporánea: La generación de 1924-1925*. Madrid, editorial Gredos, 1981, 2.<sup>a</sup> edición. Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos, 113.

## *La guitarra*

Empieza el llanto  
de la guitarra.  
Se rompen las copas  
de la madrugada.  
Empieza el llanto  
de la guitarra.  
Es inútil  
callarla.  
Es imposible  
callarla.  
Llora monótona  
como llora el agua,  
como llora el viento  
sobre la nevada.  
Es imposible  
callarla.  
Llora por cosas  
lejanas.  
Arenas del Sur caliente  
que pide camelias blancas.  
Llora flecha sin blanco,  
la tarde sin mañana,  
y el primer pájaro muerto  
sobre la rama.  
¡Oh guitarra!  
Corazón malherido  
por cinco espadas. <8>

Versos de distinta medida -entre tres y ocho sílabas-, ya sea repitiéndose o sucediéndose con cierta rapidez, ayudan a sugerir el roce de las cuerdas con las puntas de los dedos. Nada más empezar a sonar la guitarra andaluza, se percibe la inmensa tristeza de su canto, que rompe la serenidad de las madrugadas, quebradas como copas de vidrio que vibraran estremecidas. Y la guitarra prosigue con su triste lamento, si que nadie pueda silenciarla. Y su llanto es monótono, como el discurrir quejumbroso del agua caída o el gélido viento que silba sobre la nieve. Y la guitarra sigue llorando -recalca el poeta- sin que nadie pueda acallarla. Y llora anhelando sueños imposibles, pero también llora por realidades concretas y desgarradoras; todo lo cual genera un inmensurable dolor: llora por esa *arena del Sur caliente*, una tierra

reseca que quisiera ver crecer en ella las camelias propias de tierras húmedas; y llora, y llora... El poema se cierra, tras invocar a la guitarra, con una definición poética de la misma, en la línea de amargura que lo recorre de arriba abajo: la guitarra es un corazón malherido por esas cinco espadas -los dedos del guitarrista- en él clavadas que saben arrancarle la infinita tristeza que anida en su fondo.

### ***El universo metafórico del “Romancero gitano”***

#### ***Esencia y estructura de la obra.***

En 1928 se publica el *Romancero gitano*, compuesto por dieciocho poemas: del 1 al 15 -que constituyen el auténtico “núcleo gitano”-, y la sección “Tres romances históricos”. Esta obra en modo alguno es una andaluzada folclórica. A este respecto, escribe García Lorca: “El libro en conjunto, aunque se llama gitano, es el poema de Andalucía, y lo llamo gitano porque el gitano es lo más elemental, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza universal.”; un libro que su autor define como “antipintoresco, antifolclórico, anti flamenco, donde no hay ni una chaquetilla corta, ni un traje de torero, ni un sombrero plano, ni una pandereta.”, y en el que los gitanos aparecen como depositarios de la mejor tradición andaluza. Porque lo que García Lorca ofrece en el *Romancero gitano* es una constante interpretación poética de la realidad a través de imágenes siempre brillantes que alcanzan una altísima calidad estética. Y en cuanto al romance -como género literario, con una amplia y antiquísima tradición-, el poeta ha sabido condensar en él todas las características propias del Romancero castellano medieval: versos octosílabos con una única rima asonante en los pares; comienzo de los poemas “in media res”, entrando directamente en el tema; inserción de rápidos diálogos introducidos sin “verba dicendi”; adjetivación reprimida; aposiciones que ejercen una función similar a la de los epítetos épicos; constantes repeticiones y paralelismos; exactas referencias temporales y locales para situar las acciones narradas; interrupción de la narración en el punto de máxima tensión emocional -procedimiento estético llamado “fragmentarismo”, con el que se logra que el poema gane en lirismo y capacidad sugeridora-; escasez descriptiva; y, de modo muy notable, la restauración del “epos” (piénsese, por ejemplo, en la grandeza épica de la “Muerte de Antoñito el Camborio” o del “Romance de la Guardia Civil española”). Sin embargo, y como rasgos distintivos propios, García Lorca añade la continua referencia al mundo andaluz y, en especial, a las costumbres gitanas.

## *Los poemas protagonizados por “el Camborio”*

Seguidamente se presentan, acompañados de comentarios estilísticos, los dos poemas que García Lorca dedica a Antonio Torres Heredia: el número 11, “Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla”; y el número 12 “Muerte de Antoñito el Camborio”. <9>

### *Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla*

Antonio Torres Heredia,  
hijo y nieto de Camborios,  
con una vara de mimbre  
va a Sevilla a ver los toros.  
Moreno de verde luna,  
anda despacio y garboso.  
Sus empavonados bucles  
le brillan entre los ojos.  
A la mitad del camino  
cortó limones redondos,  
y los fue tirando al agua  
hasta que la puso de oro.  
Y a la mitad del camino,  
bajo las ramas de un olmo,  
guardia civil caminera  
lo llevó codo con codo.

\*\*\*

El día de va despacio,  
la tarde colgada a un hombro,  
dando una larga torera  
sobre el mar y los arroyos.  
Las aceitunas aguardan  
la noche de Capricornio,  
y una corta brisa, ecuestre,  
salta los montes de plomo.

---

<9> Puede resultar de interés la interpretación -comprensible- que efectúa Guillermo Díaz-Plaja del *Romancero gitano* en su obra titulada *Federico García Lorca* (Madrid, Espasa-Calpe, primera edición de 1954; págs. 114-149). Antigua colección Austral, 1221.

Antonio Torres Heredia,  
hijo y nieto de Camborios,  
viene sin vara de mimbre  
entre los cinco tricornios.

\*\*\*

-Antonio, ¿quién eres tú?  
Si te llamaras Camborio,  
hubieras hecho una fuente  
de sangre con cinco chorros.  
Ni tú eres hijo de nadie,  
ni legítimo Camborio.  
¡Se acabaron los gitanos  
que iban por el monte solos!  
Están los viejos cuchillos  
tiritando bajo el polvo.

\*\*\*

A las nueve de la noche  
lo llevan al calabozo,  
mientras los guardias civiles  
beben limonada todos.  
Y a las nueve de la noche  
le cierran el calabozo,  
mientras el cielo reluce  
como la grupa de un potro.

*Aproximación al texto. Asunto, tema y comentario estilístico.*

*Subrayado del texto desde el asunto y desde el tema, simultáneamente.*

<i>Orgullo de la stirpe.</i> <2> <i>Símbolo de autoridad.</i> <3>	<u>Antonio Torres Heredia,</u> <u>hijo y nieto de Camborios,</u> <u>con una vara de mimbre</u> va a Sevilla a ver los toros.
<i>Belleza natural.</i> <5, 7-8> <i>Altanero.</i> <6>	<u>Moreno de verde luna,</u> <u>anda despacio y garboso.</u> <u>Sus empavonados bucles</u> <u>le brillan</u> entre los ojos. A la mitad del camino <u>cortó limones</u> redondos, <u>y los fue tirando al agua</u> hasta que la puso de oro. Y a la mitad del camino, bajo las ramas de un olmo, <u>guardia civil caminera</u> <u>lo llevó codo con codo.</u>

\*\*\*

<i>Lento atardecer.</i> <17-20>	<u>El día de va despacio,</u> la tarde colgada a un hombro, dando una larga torera sobre el mar y los arroyos. Las aceitunas aguardan
<i>Día de Nochebuena.</i> <22> <i>Suave brisa.</i> <23>	la <u>noche de Capricornio,</u> y una <u>corta brisa,</u> ecuestre, salta los montes de plomo. <u>Antonio Torres Heredia,</u> hijo y nieto de Camborios, <u>viene sin vara de mimbre</u> <u>entre los cinco tricornios.</u>

\*\*\*

<i>Cobardía.</i> <30-32>	-Antonio, ¿quién eres tú? <u>Si te llamaras Camborio,</u> hubieras hecho una <u>fuelle</u> <u>de sangre con cinco chorros.</u>
<i>Orgullo mancillado.</i> <33-34>	<u>Ni tú eres hijo de nadie,</u> <u>ni legítimo Camborio.</u>

*Raza marginada y  
perseguida, que era  
valiente. <35-38>.*

¡Se acabaron los gitanos  
que iban por el monte solos!  
Están los viejos cuchillos  
tiritando bajo el polvo.

\*\*\*

*Camborio encarcelado.  
<39-40>*

*Celebración de la  
detención. <41-42>*

*Ansias de libertad. <46>*

A las nueve de la noche  
lo llevan al calabozo,  
mientras los guardias civiles  
beben limonada todos.  
Y a las nueve de la noche  
le cierran el calabozo,  
mientras el cielo reluce  
como la grupa de un potro.

*Asunto del texto.* García Lorca narra líricamente la detención de Antonio Torres Heredia, a cargo de la guardia civil, y por robar limones, cuando se dirigía a Sevilla, el día de Nochebuena, a presenciar una corrida de toros.

*Interpretación del texto a partir del tema.* En los versos iniciales traza García Lorca un sugestivo retrato del Camborio. Está dotado de belleza natural: el color aceitunado de su tez resplandece por el brillo de la luna (*Moreno de verde luna*, -verso 5-); negro azulado es el color de su brillante y rizado cabello, que le cae sobre la frente (*Sus empavonados bucles / le brillan entre los ojos*. -versos 7-8). Son los suyos andares altaneros de torero (*anda despacio y garboso*. -verso 6); y su carácter, jactancioso (*cortó limones redondos, / y los fue tirando al agua / hasta que la puso de oro*. -versos 10-12-).

Pero, según avanza el poema, García Lorca presenta *el contraste entre la genuina raza gitana* -que, aunque marginada y perseguida siente el orgullo de la estirpe y hace del valor una constante vital- *y la cobardía del Camborio*, que se ha dejado prender por cinco guardias civiles, sin haberles hecho frente (versos 29-38).

*Comentario estilístico del texto.*

*El absoluto dominio del romance.* El poema es un romance, género literario que cuenta con una amplia y antiquísima tradición, y en el que García Lorca ha sabido condensar todas las características propias del Romancero castellano medieval:

- Versos octosílabos con una única rima asonante en los pares (o-o).



- Comienzo del poema “*in media res*”, entrando directamente en el asunto: tras el breve retrato del Camborio -versos 5/12-, asistimos a su detención por la guardia civil -versos 13/16.
- Inserción de diálogos introducidos sin “*verba dicendi*”: en este caso, la voz de la conciencia que recrimina al protagonista su cobardía -versos 29/38.
- Adjetivación reprimida.
- Aposiciones que ejercen una función similar a la de los epítetos épicos: *Antonio Torres Heredia, / hijo y nieto de Camborios*, -versos 1/2; 25/26-; *Moreno de verde luna*, -verso 5.
- Constantes repeticiones y paralelismos:

*Antonio Torres Heredia,  
hijo y nieto de Camborios,  
con una vara de mimbre  
va a Sevilla a ver los toros. <...>*

*Antonio Torres Heredia,  
hijo y nieto de Camborios,  
viene sin vara de mimbre  
entre los cinco tricornios.  
(versos 1-4; 25-28).*

- Exactas referencias temporales y locales para situar las acciones narradas:

*A la mitad del camino  
cortó limones redondos, <...>*

*Y a la mitad del camino,  
bajo las ramas de un olmo, <...>  
(versos 9-10; 13-14).*

*A las nueve de la noche  
lo llevan al calabozo, <...>*

*Y a las nueve de la noche  
le cierran el calabozo, <...>  
(versos 39-40; 43-44).*

- Interrupción de la narración en el punto de máxima tensión emocional -procedimiento estético llamado por Menéndez Pidal “fragmentarismo”, que estimula la imaginación del lector, invitándole a recuperar las consecuencias que se siguen de la acción dramática descrita, con el que se logra que el poema gane en lirismo y capacidad sugeridora.
- Escasez descriptiva; y, de modo muy notable, la restauración del “epos”.

Sin embargo, y como rasgos distintivos propios, García Lorca añade al romance una continua referencia al mundo andaluz y, en especial, a las costumbres gitanas.

*El lenguaje metafórico, poderoso y original instrumento expresivo.* Resulta sorprendente la fecunda originalidad con que el poeta, merced a su extraordinaria capacidad metafórica, transforma el paisaje y la Naturaleza toda. Por medio de imágenes taurinas, García Lorca sugiere el lento atardecer -con la luz crepuscular reflejada en las aguas- del día de Nochebuena (*Las aceitunas aguardan / la noche de Capricornio*, -versos 21/22-) en que cinco guardias civiles apresan al Camborio:

*El día se va despacio,  
la tarde colgada a un hombro,  
dando una larga torera  
sobre el mar y los arroyos.  
(versos 17-20).*

Como si de un torero se tratara, el día lleva el capote a cuestras (*la tarde colgada a un hombro*, -verso 18-), y *se va despacio* -verso 17-, dándole un capotazo (*la larga torera* del verso 19, con el capote extendido a lo largo), a ese toro que simbolizan, en el verso 20, *el mar y los arroyos*.

Y no falta en ese atardecer una suave brisa -a la que el poeta atribuye un audaz calificativo: *ecuestre*-, que cabalga soplando los montes que presentan un color gris azulado: *y una corta brisa, ecuestre, / salta los montes de plomo*. (versos 23-24).

Y si al llamar *ecuestre* a la brisa se la compara con un caballo, con otra comparación similar se cierra el poema: *mientras el cielo reluce / como la grupa de un potro*. (versos 45-46). El aroma de libertad que ese potro simboliza hace más dramática la situación en la que se encuentra el Camborio, encerrado en el calabozo por robar limones, mientras los guardias civiles celebran su detención bebiendo precisamente limonada.

## *Muerte de Antoñito el Camborio*

Voces de muerte sonaron  
cerca del Guadalquivir.  
Voces antiguas que cercan  
voz de clavel varonil.  
Les clavó sobre las botas  
mordiscos de jabalí.  
En la lucha daba saltos  
jabonados de delfín.  
Bañó con sangre enemiga  
su corbata carmesí,  
pero eran cuatro puñales  
y tuvo que sucumbir.  
Cuando las estrellas clavan  
rejones al agua gris,  
cuando los erales sueñan  
verónicas de alhelí,  
voces de muerte sonaron  
cerca del Guadalquivir.

\*\*\*

-Antonio Torres Heredia,  
Camborio de dura crin,  
moreno de verde luna,  
voz de clavel varonil:  
¿Quién te ha quitado la vida  
cerca del Guadalquivir?  
-Mis cuatro primos Heredia,  
hijos de Benamejí.  
Lo que en otros no envidiaban,  
ya lo envidiaban en mí.  
Zapatos color corinto,  
medallones de marfil,  
y este cutis amasado  
con aceituna y jazmín.  
-¡Ay Antoñito el Camborio  
digno de una emperatriz!  
Acuérdate de la Virgen  
porque te vas a morir.

-¡Ay Federico García,  
llama a la guardia civil!  
Ya mi talle se ha quebrado  
como caña de maíz.

\*\*\*

Tres golpes de sangre tuvo  
y se murió de perfil.  
Viva moneda que nunca  
se volverá a repetir.  
Un ángel marchoso pone  
su cabeza en un cojín.  
Otros de rubor cansado  
encendieron un candil.  
Y cuando los cuatro primos  
llegan a Benamejí,  
voces de muerte cesaron  
cerca del Guadalquivir.

***Aproximación al texto. Asunto, tema, selección léxica y comentario estilístico.***

*Subrayado del texto desde el asunto.*

***Presagios de muerte.*** <1>

***Localización del escenario.*** <2>

***Reyerta entre gitanos.*** <3, 4>

***Fiereza de la lucha.*** <5-10>

***Abatimiento del Camborio.*** <11-12>

***Es de noche.*** <13-16>

***Insistencia en los presagios de muerte.*** <17>

***Identificación del moribundo.*** <19>

***Los autores del crimen.*** <25-26>

***La envidia como causa del asesinato.*** <27-28>

***Sentimientos religiosos ante la muerte.*** <35-36>

Voces de muerte sonaron cerca del Guadalquivir.

Voces antiguas que cercan voz de clavel varonil.

Les clavó sobre las botas mordiscos de jabalí.

En la lucha daba saltos jabonados de delfín.

Bañó con sangre enemiga su corbata carmesí,

pero eran cuatro puñales y tuvo que sucumbir.

Cuando las estrellas clavan rejonas al agua gris,

cuando los erales sueñan verónicas de alhelí,

voces de muerte sonaron cerca del Guadalquivir.

\*\*\*

-Antonio Torres Heredia,

Camborio de dura crin,

moreno de verde luna,

voz de clavel varonil:

¿Quién te ha quitado la vida

cerca del Guadalquivir?

-Mis cuatro primos Heredia,

hijos de Benamejí.

Lo que en otros no envidiaban,

ya lo envidiaban en mí.

Zapatos color corinto,

medallones de marfil,

y este cutis amasado

con aceituna y jazmín.

-¡Ay Antoñito el Camborio

digno de una emperatriz!

Acuérdate de la Virgen

porque te vas a morir.

*Petición de justicia.* <38>

-¡Ay Federico García,  
llama a la guardia civil!  
Ya mi talle se ha quebrado  
como caña de maíz.

\*\*\*

*Momento de expirar.* <41-42>

Tres golpes de sangre tuvo  
y se murió de perfil.

Viva moneda que nunca  
se volverá a repetir.

*Los ángeles construyen  
la capilla ardiente.* <45-48>

Un ángel marchoso pone  
su cabeza en un cojín.

Otros de rubor cansado  
encendieron un candil.

*Retirada de los asesinos.* <49-50>

Y cuando los cuatro primos  
llegan a Benamejía,

*Silencio tras la pelea.* <51>

voces de muerte cesaron  
cerca del Guadalquivir.

*Interpretación del texto a partir del asunto.*

El romance relata, líricamente, el asesinato, en las proximidades del Guadalquivir, y por la noche, del gitano Antonio Torres Heredia, a manos de sus cuatro primos; asesinato provocado por la envidia que en ellos producen las cualidades que el Camborio atesora en su persona. Este argumento -destacado por medio del subrayado y de las notas en el margen izquierdo del texto, que lo complementan- se desarrolla a lo largo de las tres partes que estructuran el poema: la violenta pelea del Camborio con sus primos (versos 1-18), la dramática agonía de aquél (versos 19-40), y la expiración del gitano (versos 41-52).

En efecto, el trágico suceso narrado poéticamente por García Lorca, enmarcado por los versos iniciales (*Voces de muerte sonaron*) y finales (*voces de muerte cesaron*) recoge tan sólo los momentos de mayor tensión dramática -tal y como sucedía en los romances medievales-: el abatimiento del Camborio (primera parte), su agonía (segunda parte), y su posterior expiración (tercera parte).

La primera parte queda estructurada de la siguiente forma:

- Verso 1. Anticipo del fatal desenlace del poema: *Voces de muerte sonaron*.
- Verso 2. Localización del escenario: *cerca del Guadalquivir*.
- Versos 3-4. Presentación de los personajes que intervienen en la reyerta a través de sus voces -y por medio de una audaz metonimia de la parte por el

todo-: los cuatro primos Heredia (las *voces antiguas*, del verso 3) y el Camborio (la *voz de clavel varonil*, del verso 4).

- Versos 5-10. Lucha cruenta entre el Camborio y sus cuatro primos (las *botas*, nueva metonimia de la parte por el todo). El Camborio se defiende hiriendo a sus agresores (*Bañó con sangre enemiga* -verso 9-).
- Versos 11-12. El Camborio queda mortalmente herido por sus primos, aludidos por otra metonimia de la parte por el todo: cuatro puñales (verso 11).
- Versos 13-16. La reyerta transcurre cuando ya es de noche: los rayos luminosos enviados por *las estrellas* son como *rejones* que penetran en el *agua gris* del Guadalquivir en que se reflejan (versos 13-14); en tanto que *los erales* anhelan *-sueñan-* ser lidiados en el ruedo para probar la bravura de su casta (versos 15-16). Imágenes taurinas ambas *-rejones, erales-* de las que se vale García Lorca para situar cronológicamente la acción: durante la noche.
- Versos 17-18 Se repiten, a modo de estribillo, los versos iniciales, que confirman los funestos presagios de muerte anunciados.

Y si la primera parte es fundamentalmente descriptiva, con imágenes coloristas que recalcan la violencia de la pelea entre el Camborio y sus primos, la segunda parte, con la agonía del gitano, reviste un marcado carácter dramático: a requerimientos del poeta (versos 23-24) -cuya voz se deja escuchar directamente (versos 19-24 y 33-36), y que es consciente de la inminente muerte del gitano (verso 36)-, el Camborio delata a sus asesinos (versos 25-26), expone los motivos que les han inducido al crimen -la envidia (versos 27-32)-, y le exige al propio García Lorca que ponga el hecho en conocimiento de la Guardia Civil para que se haga justicia (versos 37-38), porque le han arrancado la vida alevosamente (versos 39-40).

La tercera parte -narrativa- recoge la expiración del gitano: tres bocanadas de sangre ponen fin a su vida (versos 41-42); y son los propios ángeles quienes se hacen cargo de su cuerpo y disponen el velatorio del cadáver (versos 45-48), mientras los Heredia se retiran a su Benamejí natal (versos 49-50). Las voces de muerte cesan cuando la tragedia ya ha culminado (verso 51). Y aquí queda interrumpida la narración, aunque su capacidad sugeridora se prolonga mucho más allá del verso 52, lo que le permite al poema ganar en lirismo.

*Subrayado del texto desde el tema.*

*Voz lozana y gallarda.* <4>

*Fortaleza.* <5-6>

*Agilidad; escurridizo.* <7-8>

*Valentía.* <9>

*Elegancia.* <10>

*Libertad, vitalidad.* <20>

*Belleza, lozanía.* <21>

*Voz lozana y gallarda.* <22; 4>

*Elegancia.* <29; 10>

*Posición económico-social.* <30>

*Belleza: piel blanca y verdosa.*  
<31-32; 21>

*Personaje único e irrepetible.* <34>

Voces de muerte sonaron  
cerca del Guadalquivir.

Voces antiguas que cercan  
voz de clavel varonil.

Les clavó sobre las botas  
mordiscos de jabalí.

En la lucha daba saltos  
jabonados de delfín.

Bañó con sangre enemiga  
su corbata carmesí,

pero eran cuatro puñales  
y tuvo que sucumbir.

Cuando las estrellas clavan  
rejones al agua gris,

cuando los erales sueñan  
verónicas de alhelí,

voces de muerte sonaron  
cerca del Guadalquivir.

\*\*\*

-Antonio Torres Heredia,  
Camborio de dura crin,

moreno de verde luna,

voz de clavel varonil:

¿Quién te ha quitado la vida  
cerca del Guadalquivir?

-Mis cuatro primos Heredia,  
hijos de Benamejía.

Lo que en otros no envidiaban,  
ya lo envidiaban en mí.

Zapatos color corinto,

medallones de marfil,

y este cutis amasado

con aceituna y jazmín.

-¡Ay Antoñito el Camborio  
digno de una emperatriz!

Acuérdate de la Virgen  
porque te vas a morir.



*Esbeltéz.* <39-40>

-¡Ay Federico García,  
llama a la guardia civil!  
Ya mi talle se ha quebrado  
como caña de maíz.

\*\*\*

*Personaje único e irrepetible.*

<43-44; 34>

*Los ángeles velan el cadáver.* <45-48>

Tres golpes de sangre tuvo  
y se murió de perfil.  
Viva moneda que nunca  
se volverá a repetir.  
Un ángel marchoso pone  
su cabeza en un cojín.  
Otros de rubor cansado  
encendieron un candil.  
Y cuando los cuatro primos  
llegan a Benamejí,  
voces de muerte cesaron  
cerca del Guadalquivir.

*Interpretación del texto a partir del tema.*

García Lorca -por medio de un sugestivo lenguaje metafórico- va perfilando, a lo largo del romance, el retrato del Camborio, convertido en arquetipo de la raza gitana, y predestinado a morir como el toro de lidia, que paga con su vida la nobleza de su estirpe.

El primer rasgo de la personalidad del gitano que García Lorca destaca es el *vigor y robustez de su voz*, pero también su *galanura*, así como el *fresco olor de su aliento*. El color rojo subido permite establecer la comparación entre *labio* y *clavel*, y justifica la permutación de *boca* por *clavel*, de forma que la voz varonil del gitano se ve engalanada con algunas características del clavel, tales como la hermosura o su suave aroma. Y así surge un sugestivo verso, que combina una feliz metonimia con una triple asociación de sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales -en compleja sinestesia: auditivas, cromáticas y olfativas-: *voz de clavel varonil* (verso 4 y, nuevamente, verso 22).

El Camborio es *valiente*. Sus atacantes son cuatro, pero les planta cara. Cuando lucha, exhibe una tremenda fortaleza; de ahí que los desgarrones que produce en sus primos -aludidos con la metonimia *las botas*- tengan la consideración de *mordiscos de jabalí* <1>. Pero, además de fuerte y agresivo, peleando el Camborio es *ágil* como el delfín (adviértase la fuerza plástica de la comparación: los saltos fuera del agua de los delfines permiten “visualizar” los acrobáticos movimientos del Camborio); y también es *escurridizo* como los propios delfines y como el jabón, lo que le va a

permitir derramar la sangre de sus agresores -representados con otra metonimia: cuatro puñales- que lo van a abatir.

*Fuerza, agilidad, habilidad escurridiza y valentía en el combate* quedan plasmados, así, en estos versos, de profunda densidad metafórica:

*Les clavó sobre las botas  
mordiscos de jabalí.  
En la lucha daba saltos  
jabonados de delfín.  
Bañó con sangre enemiga  
su corbata carmesí,  
pero eran cuatro puñales,  
y tuvo que sucumbir.*

El Camborio viste con *elegancia y distinción*, y sabe completar su atavío con adornos que delatan una condición social acomodada: el color *carmesí* de su *corbata* (verso 9) armoniza perfectamente con el color *corinto* de sus *zapatos* (verso 29) -colores fuertes, que manifiestan la pasión vital del gitano-; y los *medallones de marfil* que cuelgan de su cuello (verso 30) le prestan un aspecto aristocrático o, por lo menos, elegante.

El gitano genuino, históricamente “perseguido” por la civilización, representa el instinto puro, la libertad suprema. Al identificar al Camborio con un caballo de dura crin, García Lorca traslada al gitano el *aroma de libertad* que ese caballo simboliza, a la vez que acrecienta su propia *pujanza vital*.

Está dotado el Camborio de una extraordinaria *belleza natural*: la piel oscura y morena, propia de los gitanos, trasmutada en verdosa, resplandece por el brillo de la luna (verso 21) <2>; y es, por tanto, una mezcla del verde de la aceituna y del blanco del jazmín (verso 32) <3>.

A la belleza del Camborio contribuye la *esbeltez* de su figura; y de ahí la acertada comparación del cuerpo que se dobla por las heridas recibidas con la caña de maíz que se quiebra (versos 39-40) <4>.

En definitiva, el Camborio es un *personaje único*, que no admite la comparación con nadie (*digno de una Emperatriz*, proclama el verso 34); y si *se murió de perfil* (verso 42), es porque su efigie quedará acuñada para la inmortalidad y, por tanto, seguirá viva, aunque sea irrepetible: *viva moneda que nunca / se volver a repetir*. (versos 43-44).

Este conjunto de *cualidades excepcionales* que el Camborio concentra en su persona -y que el subrayado ha puesto de manifiesto- es el que, en definitiva, despierta la envidia de sus primos -*envidia de profunda resonancia racial, étnica*, pues la estirpe

de los Heredia se considera a sí misma “inferior” a la de los Cambario-, y es la causa de un asesinato largamente premeditado.

*Subrayado del texto a partir de la selección léxica.*

Se ofrece, a continuación, el subrayado de la primera parte del romance, en la que se describe la pelea entre el Cambario y sus cuatro primos Heredia (versos 1 al 18); subrayado realizado exclusivamente desde la perspectiva de la selección léxica que García Lorca ha llevado a cabo con objeto de sugerir la *violencia* de dicha pelea.

<i>Color rojo/sangre.</i> <4>	Voces de muerte sonaron cerca del Guadalquivir.
<i>Dientes como cuchillos.</i> <5-6>	Voces antiguas que cercan voz de <u>clavel</u> varonil. Les <u>clavó</u> sobre las botas <u>mordiscos de jabalí</u> . En la lucha daba saltos jabonados de delfín.
<i>Sangre, de color rojo.</i> <9>	Bañó con <u>sangre</u> enemiga
<i>Color rojo/sangre.</i> <10>	su corbata <u>carmesí</u> ,
<i>Puñales asesinos.</i> <11>	pero eran <u>cuatro puñales</u> y tuvo que sucumbir.
<i>Puñales muy cortantes.</i> <13-14>	Cuando las estrellas <u>clavan</u> <u>rejones</u> al agua gris, cuando los erales sueñan
<i>Color rojo/sangre.</i> <16>	<u>verónicas de alhelí</u> voces de muerte sonaron cerca del Guadalquivir.

*Interpretación del texto a partir de la selección léxica efectuada por el autor.*

Para sugerir la violencia que enmarca la pelea entre el Cambario y los cuatro primos Heredia, el poeta, acumulando efectos coloristas, *tiñe de rojo* una buena parte del léxico que emplea: palabras que incluyen en su significado el rasgo semántico “color rojo”; o expresiones que, por contigüidad con la sangre -a la que inequívocamente aluden- connotan “color rojo”. En el primer caso se encuentran las palabras *clavel* (verso 4; aunque las flores de esta planta adquieren colores muy diversos, las rojas son las que más se cultivan); *sangre* (verso 9; de color rojo vivo en las arterias, y oscuro en las venas); *carmesí* (verso 10; color de grana, rojo); *verónica(s)* (verso 16; la capa con la que se ejecuta este lance taurino -esperando la acometida del toro, enfrente de él, y teniéndola extendida o abierta con ambas manos-, en su parte externa, es de color rojo); *alhelí* (verso 16; entre las variedades de esta planta, que se cultiva para adorno, las hay con flores de color rojo). De igual

manera, en los siguientes versos está presente la sangre: “Les *clavó* sobre las botas / *mordiscos de jabalí*.” (versos 5-6); “pero eran *cuatro puñales* / y tuvo que sucumbir.” (versos 11-12); “Cuando las estrellas *clavan /rejones* al agua gris,” (versos 13-14). <5>

### *Comentario estilístico del texto.*

García Lorca narra en este romance -narración lírica y desrealización extrema, a través de un denso lenguaje metafórico- el asesinato de Antonio Torres Heredia a manos de sus cuatro primos (versos 11-12, 25-26, 39-42); asesinato motivado por la envidia que su *personalidad gitana* despierta en ellos (y que el propio Camborio resume en los versos 29-32: elegancia, posición social, belleza...). La acción se sitúa en las proximidades del río Guadalquivir (versos 2, 18, 24, 52), no lejos de la serranía cordobesa de Benamejí, de donde son sus primos Heredia; y transcurre de noche (versos 13-16) <6>.

Hemos señalado ampliamente cómo García Lorca convierte el lenguaje metafórico en un poderoso y original recurso expresivo. Quisiéramos añadir a lo ya apuntado el sugestivo papel que se le otorga a la metonimia en la primera parte del romance, donde estalla en toda su plenitud una violencia que acarrea destrucción y muerte. A través de voces conocemos que dos estirpes gitanas se enfrentan, en pelea brutal, a muerte (*voces antiguas que cercan / voz de clavel varonil*.; versos 3-4). De los asesinos sólo sabemos que calzan fuertes botas (*Les clavó sobre las botas / mordiscos de jabalí*.; versos 5-6) y que blanden afilados puñales (*pero eran cuatro puñales / y tuvo que sucumbir*.; versos 11-12). No hay rostros: sólo sangre derramada. La muerte “sobrevuela” la escena. Y es necesario adentrarse en la segunda parte del romance para que sepamos, por boca del mismo García Lorca, quién es el gitano que agoniza: *Antonio Torres Heredia, / Camborio de dura crin*, <...> (versos 19-20). Y hasta los versos 25-26, el Camborio, que se está desangrando, no confiesa la identidad de sus asesinos: *Mis cuatro primos Heredia, / hijos de Benamejí*. Las múltiples y audaces metonimias empleadas -sin duda el procedimiento expresivo más destacado en la construcción de la primera parte de este poema- no hacen sino poner una vez más de manifiesto el prodigioso dominio que García Lorca tiene del léxico.

Y ya que hablamos de construcción formal, reparemos en el fuerte “sentido arquitectónico” con que está concebido el poema. En efecto, una serie de sutiles articulaciones léxico-semánticas, sintácticas y fónicas confieren al romance una sólida cohesión textual:

- La *animalización metafórica* del Camborio, que lucha con la fuerza del jabalí (*Les clavó sobre las botas / mordiscos de jabalí*.; (versos 5-6); es ágil y escurridizo como un delfín (*En la lucha daba saltos / jabonados de delfín*.; versos 7-8); y exhala una poderosa energía vital (*Camborio de dura crin*.; (verso 20).

- Los efectos cromáticos del atavío del gitano -*corbata carmesí*;; (verso 10) y *zapatos color corinto*;; (verso 29)-, armoniosamente conjuntado, que exteriorizan su elegancia y distinción, y que también reflejan su espíritu vital.
- La correlación metafórica entre *moreno de verde luna*, (verso 21) y <...> *cutis amasado / con aceituna y jazmín*. (versos 31-32), que sirve para recalcar la hermosura de la piel del gitano y, en especial, de su rostro.
- La forma en que muere el Camborio -*de perfil* (verso 42 )- y que hace posible los versos siguientes -*Viva moneda que nunca / se volver a repetir*. (versos 33-34), de manera tal que su perfil se asemeja a los que figuran en las monedas- le abre las puertas de la posteridad y proclama su condición única e irrepetible, ya anticipada, en alguna forma, en el verso 34, que presenta al Camborio como *digno de una Emperatriz*.

La cohesión estructural está también lograda mediante el empleo de paralelismos sintácticos (1), constantes repeticiones léxicas (2), oposiciones léxicas y semánticas (3), estribillos (4)...; recursos que García Lorca aprendió en el Romancero Viejo, y que maneja con gran pericia. He aquí algunos ejemplos:

- Paralelismos sintácticos.

*Voces de muerte sonaron / cerca del Guadalquivir.  
Voces de muerte cesaron / cerca del Guadalquivir.*  
(versos 1-2; 11-12).

*Cuando las estrellas clavan / rejonas al agua gris,  
cuando los erales sueñan / verónicas de alhelí,*  
(versos 13-16).

*Camborio de dura crin, / moreno de verde luna, / voz de clavel varonil:*  
(versos 20-22).

- Repeticiones léxicas.

*cerca del Guadalquivir.*  
(versos 2, 18, 24, 52).

*voz de clavel varonil.*  
(versos 4, 22).

- Oposiciones léxicas y semánticas.

*voces antiguas que cercan /voz de clavel varonil.*  
(versos 3-4).

*Bañó con sangre enemiga / su corbata carmesí,  
pero eran cuatro puñales / y tuvo que sucumbir.*  
(versos 9-12).

*Lo que en otros no envidiaban / ya lo envidiaban en mí.*  
(versos 27-28).

*Voces de muerte sonaron <...> voces de muerte cesaron <...>*  
(versos 1, 51).

- Estribillos.

*Voces de muerte sonaron / cerca del Guadalquivir.*  
(versos 1-2; 17-18).

Muchos otros recursos poéticos le ha suministrado a García Lorca el Romancero Viejo, y que podemos reconocer en este poema. Así:

- Entrada directa en el asunto, de modo abrupto *-in media res-*. La reyerta entre gitanos comienza en los primeros versos del romance, en una atmósfera fúnebre (*Voces de muerte sonaron...*).
- Inserción de rápidos diálogos, introducidos sin *verba dicendi*. Toda la segunda parte del romance (versos 19-40) es un diálogo entre el poeta y el Camborio moribundo, con dos intervenciones de cada uno (de seis y de cuatro versos las del poeta; de ocho y de otros cuatro, las del Camborio).
- Aposiciones con una función similar a la de los epítetos épicos, y que subrayan el carácter heroico de los protagonistas, especialmente del Camborio, mitificado en el poema:

*Antonio Torres Heredia,  
Camborio de dura crin,  
moreno de verde luna,  
voz de clavel varonil.*  
(versos 19-22).

¡Ay, Antoñito el Camborio,  
*digno de una Emperatriz!*  
(versos 33-34).

Mis cuatro primos Heredia,  
*hijos de Benamejí.*  
(versos 25-26).

- Aposiciones con una función similar a la de los epítetos épicos, y que subrayan Exactas referencias locales y temporales, que sitúan las acciones narradas: el asesinato se comete *cerca del Guadalquivir* (versos 2, 18, 24, 52), y por la noche (versos 13-16); los Heredia regresan a Benamejí consumado el crimen (versos 49-50).
- Adjetivación reprimida. Estos son los calificativos empleados en el poema; escaso número, si se toma en consideración que toda la primera parte es una colorista descripción de la violenta reyerta entre gitanos, y que la sangre corre abundantemente.

- Primera parte, versos 1-18, la pelea:

(voces) *antiguas* (verso 3);  
(voz) *varonil* (verso 4);  
(sangre) *enemiga* (verso 9);  
(corbata) *carmesí* (verso 10);  
(agua) *gris* (verso 14).

- Segunda parte, versos 19-40, la agonía:

*dura* (crin) (verso 20);  
*verde* (luna) (verso 21);  
(voz) *varonil* (verso 22);  
(zapatos) *corinto* (verso 29);  
(Camborio) *digno* (verso 34).

- Tercera parte, versos 41-52, *la expiración*:

*viva* (moneda) (verso 43);  
(ángel) *marchoso* (verso 45);  
(rubor) *cansado* (verso 47).

- Adecuada combinación de elementos descriptivos, narrativos y dramáticos. El poema está dividido en tres partes: la pelea, descriptiva; la agonía, dialogada; y la expiración, narrativa. La vivacidad discursiva así lograda es extraordinaria.
- El *fragmentarismo*, que interrumpe la narración en el punto de máxima tensión emocional. El romance “termina” con la retirada de los asesinos a Benamejí, mientras los ángeles velan el cuerpo insepulto del Camborio.

Es, por otra parte, admirable el uso que García Lorca hace de los tiempos verbales, particularmente en el diálogo que sostiene con el gitano moribundo. Aunque hay una coincidencia entre “tiempo de lo narrado” y “tiempo del narrador” -y de ahí el *presente de imperativo* “*Acuérdate*” (verso 35) y el *presente de indicativo* “*llama*” (verso 38)-, García Lorca recurre a la perífrasis incoativa *ir a + infinitivo* para anunciarle al Camborio su inminente final (“*porque te vas a morir.*”; verso 36): en realidad *ya se ha empezado a morir*, y sólo restan las tres bocanadas de sangre que ponen definitivo fin a su vida. Por otro parte, el empleo del *pretérito perfecto*, en boca tanto del poeta como del Camborio -*tiempo que indica acción pasada y perfectiva que guarda cierta conexión temporal con el presente*-, acentúa la evidencia de una muerte segura:

Poeta.- ¿Quién te *ha quitado* la vida  
cerca del Guadalquivir?  
(versos 23-24).

Camborio.- Ya mi talle *se ha quebrado*  
como caña de maíz.  
(versos 39-40).

Al Camborio únicamente le quedan, en efecto, los estertores de la muerte y esos tres vómitos de sangre con los que expira (versos 41-42).

Hemos dejado para el final las referencias al plano fónico de la lengua. Hay en el poema un par de versos que contienen aliteraciones muy sugerentes; así la reiteración de /i/ tónica -gráficamente con o sin tilde- y de /x/ en *hijos de Benamejí* -que produce, intencionalmente, un desagradable efecto acústico-; y la reiteración de /k/ en los versos 39-40: *Ya mi talle se ha quebrado / como caña de maíz.*; reiteración que hace más efectiva la “rotura” de la vida del Camborio, ya totalmente mitificado.

El poema es un romance en versos octosílabos, con una única rima asonante en los pares; *rima aguda en -i*, a través de la cual la expresión adquiere ese tono punzante -de afilado cuchillo- que el trágico suceso narrado exige.



Así es, en definitiva, el arte de García Lorca: efectos coloristas y sensoriales, constantes transposiciones metafóricas y, sobre todo, un tremendo esfuerzo por lograr la perfección formal de los poemas: “<...> Si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios <...>, también lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema”.

## NOTAS.

<1> El rasgo más característico del *jabalí* -animal muy peligroso cuando está herido- son los caninos del maxilar inferior, muy desarrollados, que sobresalen de los labios; y su pelaje tupido está compuesto de cerdas muy fuertes. Cuando en monterías, la jauría de perros lo acosa, se defiende *a cuchilladas*.

<2> Recuérdese, en el romance de “La casada infiel”, cómo García Lorca describe la sensualidad del cuerpo femenino desnudo. Las impresiones táctiles y visuales que el cutis de la amante causan en gitano se expresan con estos sugestivos versos: *Ni nardos ni caracolas / tienen el cutis tan fino, / ni los cristales con luna / relumbran con ese brillo.* (versos 28-31); es decir, que la suavidad de la piel de la amante sobrepasa la de las aromáticas flores blancas de los nardos y la del nacarado de las caracolas, y su luminosidad es superior a la de los cristales bañados por la luz nocturna de la luna.

<3> *Aceituna* y *jazmín* son, en efecto, una variante metafórica de *moreno de verde luna*. De alguna forma, estos versos traen a la memoria otros de Garcilaso de la Vega, los iniciales del soneto XXIII, en el que se traza un estilizado retrato femenino, acorde con el canon de la belleza, renacentista: “En tanto que de *rosa* y *azucena* / se muestra la color en vuestro gesto,”; *juvenil vitalidad* que emana de ese gesto adornado por un vivo cromatismo: “rosa y azucena”.

<4> Recordemos que la caña de maíz tiene un tallo alto, recto y grueso, y es vigorosa.

<5> El rejón se utiliza en el toreo a caballo; es un asta de madera, de metro y medio de largo aproximadamente, con una cuchilla de acero en la punta, que sirve para herir al toro, quebrándolo en él por la muesca que tiene cerca de la punta.

<6> Este romance, en su estructura, parece ajustarse a una noticia de prensa. Es fácil responder a las llamadas “5w” -cinco palabras inglesas que comienzan por w-, que resumen lo esencial de una noticia:

- *who/quién*: protagonistas (los Heredia y el Camborio, frente a frente).
- *what/qué*: qué ocurre (los Heredia asesinan al Camborio).
- *when/cundo*: localización temporal (de noche).
- *where/dónde*: localización espacial (cerca del Guadalquivir).
- *why/por qué*: motivo (a causa de la antigua envidia que la arrolladora personalidad del Camborio despierta en los Heredia).
- Y todavía podría añadirse unapregunta más: *how/cómo*: en qué forma (a puñaladas).

## ***La ciudad de Sevilla y el arcángel San Gabriel.***

En el *Romancero gitano* “irrumpen de pronto” las tres grandes ciudades andaluzas, representadas por tres arcángeles: Granada/San Miguel, Córdoba/San Rafael, y Sevilla/San Gabriel <1>; y así surgen tres poemas herméticos -por la dificultad de su complejo lenguaje metafórico-, aunque de tono irónico y guasón. En el tercero de estos romances -el número 10, de los 18 que componen la obra lorquiana-, la Anunciación es vista desde una óptica gitana, y todos los elementos que conforman el poema están sometidos a una profunda *agitanización*. A Anunciación de los Reyes la visita San Gabriel para anunciarle la Encarnación cristiana del Verbo: “Dios te salve, Anunciación. / *Morena de maravilla*. / Tendrás un niño más bello / que los tallos de la brisa.” (versos 43-46). Y ese niño será, como buen gitano, no solo caballista, sino fundador de dinastía: “Dios te salve, Anunciación, / *Madre de cien dinastías*. / Áridos lucen tus ojos / *paisajes de caballista*.” (versos 59-62). Este es el poema:

### ***San Gabriel*** (Sevilla)

Un bello niño de junco,  
anchos hombros, fino talle,  
piel de nocturna manzana,  
boca triste y ojos grandes,  
nervio de plata caliente, 5  
ronda la desierta calle.  
Sus zapatos de charol  
rompen las dalias del aire  
con los dos ritmos que cantan  
breves lutos celestiales. 10  
En la ribera del mar  
no hay palma que se le iguale,  
ni emperador coronado  
ni lucero caminante.  
Cuando la cabeza inclina 15  
sobre su pecho de jaspe,  
la noche busca llanuras  
porque quiere arrodillarse.  
Las guitarras suenan solas  
para San Gabriel Arcángel, 20  
domador de palomillas  
y enemigo de los sauces.  
-San Gabriel: el niño llora  
en el vientre de su madre.  
No olvides que los gitanos 25  
te regalaron el traje.

\*\*\*

Anunciación de los Reyes,  
 bien lunada y mal vestida,  
 abre la puerta al lucero  
 que por la calle venía. 30  
 El Arcángel San Gabriel,  
 entre azucena y sonrisa,  
 biznieto de la Giralda,  
 se acercaba de visita.  
 En su chaleco bordado 35  
 grillos ocultos palpitan.  
 Las estrellas de la noche  
 se volvieron campanillas.  
 -San Gabriel: aquí me tienes  
 con tres clavos de alegría. 40  
 Tu fulgor abre jazmines  
 sobre mi cara encendida.  
 -Dios te salve, Anunciación.  
 Morena de maravilla.  
 Tendrás un niño más bello 45  
 que los tallos de la brisa.  
 -¡Ay San Gabriel de mis ojos!  
 ¡Gabrielillo de mi vida!  
 Para sentarte yo sueño  
 un sillón de clavelinas. 50  
 -Dios te salve, Anunciación,  
 bien lunada y mal vestida.  
 Tu niño tendrá en el pecho  
 un lunar y tres heridas.  
 -¡Ay San Gabriel que reluces! 55  
 ¡Gabrielillo de mi vida!  
 En el fondo de mis pechos  
 ya nace la leche tibia.  
 -Dios te salve, Anunciación,  
 Madre de cien dinastías. 60  
 Áridos lucen tus ojos  
 paisajes de caballista.

\*\*\*

El niño canta en el seno  
 de Anunciación sorprendida.  
 Tres balas de almendra verde 65  
 tiemblan en su vocecita.

Ya San Gabriel en el aire  
por una escala subía.  
Las estrellas de la noche  
se volvieron siemprevivas.

70

El romance arranca con la descripción del arcángel sevillano, transmutado en un joven gitano; una descripción que, en los seis primeros versos, subraya su galanura: de cintura delgada -“niño *de junco*” (verso 1), “*fino de talle*” (verso 2)-; con ese color cetrino tan característico de los gitanos -“*piel de nocturna manzana*” (verso 3)-; dotado de fuerza y vigor masculinos -“*nervio de plata caliente*” (verso 5); sevillano galán donjuanesco -“*ronda la calle desierta*” (verso 6)-. La descripción del arcángel continúa en los cuatro siguientes versos (7-10), y ahora se centra en sus andares lentos; pero su taconeo es lúgubre, porque presiente la futura Pasión que, en alguna forma, contiene el mensaje que trae a la Virgen: de ahí el contraste entre los “zapatos de charol” -con su color negro, *de muerte*- y “las dalias” -que aportan *connotaciones vitales*-. En los ocho versos siguientes (11 a 18) prosigue la descripción del arcángel por medio de un proceso de mitificación que le rodea de extraordinarias cualidades; y así, el poeta nos lo presenta como un personaje único e irrepetible, que no admite comparación con nadie (versos 11-14, que contienen una *comparación por negación* altamente expresiva); y ante cuya belleza -“pecho de jaspé”- la naturaleza toda se inclina (versos 15 a 18, que encierran una original hipérbole que contribuye a acrecentar el aludido proceso de mitificación). Suenan las guitarras en honor de San Gabriel (versos 19-20), al que el poeta, en intrincadas metáforas, llama “*domador de palomillas / y enemigo de los sauces*” (verso 21): la *palomilla* es la Virgen -por su inocencia y dulzura-, que *es domada*, al aceptar de buen grado (“Aquí está la esclava del Señor, que me suceda según dices.” <2>) el anuncio del nacimiento de Jesús que el ángel le transmite; ángel de figura esbelta -esbeltez ya aludida metafóricamente en el verso 1: “*niño de junco*”, es decir, alto y delgado-, y no curvada, como la del sauce. La primera parte del romance se cierra con los presentimientos de la muerte de Jesús, que reaparecen de nuevo -“*El niño llora / en el vientre de su madre*” (versos 23-24)-, y la petición del poeta a la imagen de San Gabriel <3> de que proteja al niño y muestre, así, su gratitud a los gitanos, que le regalaron las ropas que viste (versos 25-26). <4>

La segunda parte del romance se inicia aludiendo a la Virgen con un gracioso nombre: *Anunciación de los Reyes* (verso 27); nombre que auna la tradición cristiana -*Anunciación*- con la gitana -ya que el apellido *Reyes* es frecuente entre gitanos y, por otra parte, el niño que va a nacer será, precisamente, Rey de Reyes-; y “bien lunada y mal vestida,” -verso 28-, que encierra una clara bisemia: *con lunares*, y también, ya *fértil* -en el primer ciclo *lunar* de la gestación-; y en el que se alude también a la condición humilde de la Virgen gitana, acorde con la pobreza evangélica: *mal vestida*. La Virgen acoge, pues, al Arcángel San Gabriel que la visita (versos 29-30 <5>, 34); símbolo de la pureza que encarna la azucena -“entre *azucena* y sonrisa” (verso 32)-; de ascendencia marcadamente sevillana -“*biznieto de la Giralda*” (verso 33),

engalanada con azucenas-; y que se presenta vestido con un chaleco de lentejuelas cuyo fulgor es comparable a la estridencia del canto de los grillos -“en su chaleco bordado / *grillos oscuros palpitan*” (versos 35-36)-; mientras las estrellas, convertidas en gratas campanillas, pierden sus habituales connotaciones dañinas (versos 37-38).

A partir del verso 39, y hasta el 62, tiene lugar un rápido diálogo entre la Virgen y el Arcángel San Gabriel, conformado por tres intervenciones alternativas de cuatro versos cada una, introducidas *sin verba dicendi*. En la primera, la Virgen alude ya a los clavos de la Pasión -“aquí me tienes / con *tres clavos* de alegría” (versos 39-40); así como al resplandor que despide el Arcángel, ante el que palidece su cara de color rojo subido -“Tu fulgor abre *jazmines* / sobre mi cara *encendida*” (versos 41-42)-. San Gabriel le anuncia a continuación la Encarnación cristiana del Verbo: dará a luz “un niño más bello / que los tallos de la brisa” (versos 45-46) -repárese en el aliento poético de la comparación, de altísima eficacia estética-. En su nuevo parlamento, la Virgen trata al Arcángel con gran familiaridad (versos 47-50). Este es, no obstante, portador también del anuncio de la futura crucifixión: “Tu niño tendrá *en el pecho / un lunar y tres heridas*” (versos 53-54) -el lunar y las tres heridas corresponden a la llaga en el costado y a los clavos de las manos y pies-. La Virgen acepta la maternidad -“En el fondo de mis pechos / ya nace la leche tibia.” (versos 57-58); y el Arcángel se despide de ella augurándole que el niño que nazca traerá al mundo el Cristianismo -“Dios te salve, Anunciación, / *madre de cien dinastías*” (versos 59-60); pero anticipándole también el sacrificio del Monte Calvario, aludido en los *áridos paisajes* que lucen en sus ojos (versos 61-62).

Los ocho versos finales -tercera parte del romance- nos presentan al niño cantando en el seno materno con voz llorosa, porque va a venir al mundo para morir clavado en una cruz -“*Tres balas de almendra verde* <los clavos> / tiemblan en su vocecita” (versos 65-66); y al Arcángel San Gabriel que, cumplida su misión anunciadora, asciende a los cielos por la escala de Jacob <6> (versos 67-68); mientras las estrellas -antes *campanillas*- retoman sus connotaciones dañinas, convertidas ahora en *siemprevivas* (versos 69-70).

#### **NOTAS.**

<1> Dice García Lorca: "San Miguel rey del aire, que vuela sobre Granada, ciudad de torrentes y montañas. San Rafael, arcángel peregrino que vive en la *Biblia* y en el *Korán*, quizá más amigo de musulmanes que de cristianos, que pesca en el río de Córdoba. San Gabriel Arcángel, anunciador, padre de la propaganda, que planta sus azucenas en la torre de Sevilla. Son las tres andalucías..." (*Obras completas*, volumen I. Madrid, decimotercera edición, 1973, pág. 1088).

<2> En el *Evangelio según San Lucas* se relata el episodio de la Anunciación (Lc. 1, 26-38). (Cf. Ángel González Núñez: *La biblia didáctica*. Boadilla del Monte -Madrid-, Ediciones SM, 1995; pág. 456).

<3> Las imágenes de San Gabriel, San Miguel y San Rafael se encuentran en la ermita de San Miguel el Alto, en el Sacro Monte granadino.

<4> Entre las costumbres religiosas de tipo popular se encuentra la de regalar trajes a las figuras sagradas.

<5> Muchos de los recursos aprendidos por García Lorca en nuestro Romancero Viejo están presentes en este poema: uso del imperfecto solo con valor durativo y de coexistencia con el presente ("Anunciación de los Reyes, / bien lunada y mal vestida, / *abre* la puerta al lucero / que por la calle *venía*."); introducción directa de las palabras de los personajes sin *verba dicendi* -como puede comprobarse en el diálogo de la Virgen con el Arcángel San Miguel; sintagmas aposicionales que ejercen una función similar a la del epíteto épico ("Dios te salve, Anunciación. Madre de cien dinastías."); versos octosílabos con rima asonantada en los pares (I: a-e; II y III: i-a); etc., etc.

<6> Cf. *Génesis*, XVIII, 12: "Entonces Jacob de Berseba tuvo un sueño: veía una escalinata que, apoyándose en tierra, tocaba con su vértice el cielo. Por ella subían y bajaban los ángeles del Señor". Op. cit., pág. 63.

*Dos poemas para el comentario: “Reyerta” y “Romance sonámbulo”.*

Comentar todas las transposiciones metafóricas efectuadas por Federico García Lorca en este romance.

*Reyerta*

En la mitad del barranco  
las navajas de Albacete,  
bellas de sangre contraria,  
relucen como los peces.  
Una dura luz de naipes  
recorta en el agrio verde,  
caballos enfurecidos  
y perfiles de jinetes.  
El toro de la reyerta  
se sube por las paredes.  
Ángeles negros traían  
pañuelos y agua de nieve.  
Ángeles con grandes alas  
de navajas de Albacete.  
Juan Antonio el de Montilla  
rueda muerto la pendiente,  
su cuerpo lleno de lirios  
y una granada en las sienes.  
Ahora monta cruz de fuego,  
carretera de la muerte.

\*\*\*

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

\*\*\*

La tarde loca de higueras  
y de rumores calientes,  
cae desmayada en los muslos  
heridos de los jinetes.

Y ángeles negros volaban  
por el aire del poniente.  
Ángeles de largas trenzas  
y corazones de aceite.



### *Romance sonámbulo*

Verde que te quiero verde.  
Verde viento. Verdes ramas.  
El barco sobre la mar  
y el caballo en la montaña.  
Con la sombra en la cintura  
ella sueña en su baranda,  
verde carne, pelo verde,  
con ojos de fría plata.  
Verde que te quiero verde.  
Bajo la luna gitana,  
las cosas la están mirando  
y ella no puede mirarlas.

\*\*\*

Verde que te quiero verde.  
Grandes estrellas de escarcha,  
vienen con el pez de sombra  
que abre el camino del alba.  
La higuera frota su viento  
con la lija de sus ramas,  
y el monte, gato garduño,  
eriza sus pitas agrias.  
¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde?  
Ella sigue en su baranda,  
verde carne, pelo verde,  
soñando en la mar amarga.

\*\*\*

-Compadre, quiero cambiar  
mi caballo por su casa,  
mi montura por su espejo,  
mi cuchillo por su manta.  
Compadre, vengo sangrando,  
desde los puertos de Cabra.  
-Si yo pudiera, mocito,  
este trato se cerraba.  
Pero yo ya no soy yo,  
ni mi casa es ya mi casa.  
-Compadre, quiero morir,  
decentemente en mi cama.  
De acero, si puede ser,  
con las sábanas de holanda.

¿No ves la herida que tengo  
desde el pecho a la garganta?  
-Trescientas rosas morenas  
lleva tu pechera blanca.  
Tu sangre rezuma y huele  
alrededor de tu faja.  
Pero yo ya no soy yo,  
ni mi casa es ya mi casa.  
-Dejadme subir al menos  
hasta las altas barandas,  
¡dejadme subir!, dejadme  
hasta las verdes barandas.  
Barandales de la luna  
por donde retumba el agua.

\*\*\*

Ya suben los dos compadres  
hacia las altas barandas.  
Dejando un rastro de sangre.  
Dejando un rastro de lágrimas.  
Temblaban en los tejados  
farolillos de hojalata.  
Mil panderos de cristal  
herían la madrugada.

\*\*\*

Verde que te quiero verde,  
verde viento, verdes ramas.  
Los dos compadres subieron.  
El largo viento dejaba  
en la boca un raro gusto  
de hiel, de menta y 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!

\*\*\*

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.  
La noche se puso íntima  
como una pequeña plaza.  
Guardias civiles borrachos  
en la puerta golpeaban.  
Verde que te quiero verde,  
verde viento, verdes ramas.  
El barco sobre la mar.  
Y el caballo en la montaña.

---

<10> De las muchas interpretaciones que existen del enigmático “Romance sonámbulo” -la del propio Alberti, la de José Mas...- recomendamos la lectura de la que ofrecen María Hortensia P. M. De Lacau y Mabel V. M. De Rosetti en su texto escolar *Antología, 3* (Buenos Aires, editorial Kapelusz, 1971, págs. 88-105).

## *El “Romancero gitano”: Propuesta de actividades*

1. Establecer una comparación, desde el punto de vista de las técnicas literaria empleada en su composición, entre el romance del siglo XV que comienza con los versos “Helo, helo por do viene / el moro por las calzadas...” -romance que ya refleja el refinamiento de la sociedad cortesana- y el romance de García Lorca titulado “Muerte de Antoñito el Camborio”.
2. Comentar las novedades métricas que, en relación con el romance tradicional, presenta el romance titulado “La casada infiel”.
3. Desde sus orígenes, el romance ha sido un género de fructífera tradición literaria. Grandes poetas cultos del siglo XVII lo han cultivado y nos han legado espléndidas composiciones de marcado carácter popular. Recopilar una breve antología de romances de Lope de Vega, Francisco de Quevedo y Luis de Góngora.
4. La tradición popular es depositaria de romances y coplas que perviven en la memoria de las gentes. Recopilar, del folclore local algunas de estas composiciones frecuentes en los cantos de las fiestas populares- y fijarlas por escrito.
5. Descifrar el lenguaje metafórico que García Lorca exhibe en el “Romance de la luna, luna” y valorar el indiscutible acierto de sus hallazgos poéticos.
6. La naturaleza, transformada -y embellecida- por medio de audaces metáforas, está presente en el “Romancero gitano” casi como un personaje más, y no como un simple telón de fondo. Recopilar algunas de las más sugerentes metáforas con las que García Lorca sitúa -en distintos romances- los amaneceres y atardeceres, y valorar el papel que dichas metáforas desempeñan en las correspondientes tramas lírico-narrativas.
7. Imitando el “inimitable” estilo de García Lorca y, en cierta manera, su hermetismo gongorino a la hora de crear sus transposiciones metafóricas, intentar recrear, personalmente, algunas de sus metáforas.

## ***Bibliografía.***

### ***1. Obras completas.***

*Obras completas.* Madrid, Aguilar. 19.<sup>a</sup> edición. 2 volúmenes. (Agotado).

*Obras completas.* Barcelona, Círculo de Lectores, coedición con Galaxia Gutenberg. Director, Miguel García Posada. Tomo I. *Poesía* (2004). Tomo II. *Teatro* (2004). Tomo III. *Prosa* (2005). Tomo IV. *Primeros escritos* (2001).

*Obras.* Tres Cantos (Madrid), ediciones Akal. Colección Akal bolsillo. Tomo I. *Poesía 1* (1989). Tomo II. *Poesía 2* (1989). Tomo III. *Teatro 1* (1980). Tomo IV. *Teatro 2* (1992). Tomo V. *Teatro 3* (1992). Tomo VI. *Prosa 1* (1993). Tomo VII. *Prosa 2* (1994).

### ***2. Poesía.***

*Libro de poemas (1918-1920).* Madrid, Alianza editorial, 1998. Colección El libro de bolsillo. Biblioteca de autor, 168. Biblioteca García Lorca.

*Canciones y Primeras Canciones.* Pozuelo de Alarcón (Madrid), editorial Espasa-Calpe, 1986. Colección Clásicos Castellanos. Nueva serie, 1.

*Canciones, 1921-1924.* Madrid, Alianza editorial, 1997, 4.<sup>a</sup> edición. Colección Obras de Federico García Lorca, 6.

*Poema del cante jondo.* Madrid, ediciones Cátedra, 1989, 14.<sup>a</sup> edición. Colección Letras Hispánicas, 66; pág. 203. (La edición incluye también *Romancero gitano*). Allen Josephs y Juan Caballero, editores literarios.

*Primer romancero gitano.* Madrid, editorial Castalia, 1990, 2.<sup>a</sup> edición. Colección Clásico Castalia, 171. Edición, introducción y notas de Miguel García-Posada. (El título -sin abreviar- reproduce el de la portada de la edición princeps, publicada, en 1928, en Madrid, por la Revista de Occidente. El volumen incluye, además, “Llanto por la muerte de Sánchez Mejías”, “Romance de las corridas de toros en Ronda”, y otros textos taurinos, así como tres apéndices: La “Burla de Don Pedro a caballo”, “Conferencia-recital del Romancero gitano”, y “Música de Federico García Lorca para dos romances -el del Prendimiento y el de la Muerte de Antoñito el Camborio-, en transcripción de Regino Saínz de la Maza. El volumen se cierra con unas “Notas informativo-textuales” sobre cada uno de los romances).

*Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías.* Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1997.

*Poeta en Nueva York*. Madrid, ediciones Cátedra, 1989, 3.<sup>a</sup> edición. Colección Letras Hispánicas, 260.

*El Diván de Tamarit*. Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, S. A., 1985. Colección Biblioteca de cultura andaluza.

*Sonetos del amor oscuro, poemas de amor y erotismo, inéditos de madurez*. Barcelona, ediciones Áltera, 1995. Javier Ruiz-Portela, editor literario.

### **3. Teatro.**

*Mariana Pineda*. Madrid, ediciones Cátedra, 1991. Colección Letras Hispánicas, 331. Jesús Martínez Cuitiño, editor literario.

*La zapatera prodigiosa*. Pozuelo de Alarcón (Madrid), editorial Espasa-Calpe, 2005. Colección Nueva Austral, 126. Joaquín Torradellas, editor literario.

*Bodas de sangre*. Madrid, editorial Cástalia 1999. Colección Castalia Didáctica, 48. Manuel Cifo González, editor literario.

*Yerma*. Madrid, ediciones Cátedra, 1989, 16.<sup>a</sup> edición. Colección Letras Hispánicas, 46. Ildefonso Manuel Gil, editor literario.

*La casa de Bernarda Alba*. Madrid, editorial Castalia, 1991, 4.<sup>a</sup> edición. Colección Castalia Didáctica, 3. Miguel García Posada, editor literario.

*Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*. Pozuelo de Alarcón (Madrid), editorial Espasa Calpe, 2005. Nueva colección Austral, 197.

### **4. Antologías.**

De entre las numerosas antologías de la obra de García Lorca existentes, hemos seleccionado, a título de ejemplo, estas tres:

*Antología comentada: Federico García Lorca*. Madrid, ediciones de la Torre, 1998. I. *Poesía*. II. *Teatro y prosa*. Eutimio Martín, editor literario. Colección Germinal.

*Antología poética*. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1998, 3.<sup>a</sup> edición. Biblioteca de bolsillo, 16. Andrew A. Anderson, editor literario.

*Antología poética*. Madrid, Visor Libros, 1996.

### **5. Estudios y ensayos (bibliografía citada).**

Andrew Debicki: *Estudios sobre poesía española contemporánea: La generación de 1924-1925*. Madrid, editorial Gredos, 1981, 2.<sup>a</sup> edición. Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos, 113.

Guillermo Díaz-Plaja: *Federico García Lorca*. Madrid, Espasa-Calpe, primera edición de 1954. Antigua colección Austral, 1221.

María Hortensia P. M. De Lacau y Mabel V. M. De Rosetti: *Antología*, 3. Buenos Aires, editorial Kapelusz, 1971.