

LA MUJER EN EL ROMANCERO GITANO

MONTSERRAT RODA TEIXIDO
Professora tutora de la Facultat de
filologia hispànica

Resumen

Este artículo analiza al personaje femenino del Romancero gitano, obra clave en la producción poética de Federico García Lorca. Los personajes de este universo mítico-fabular creado por Lorca son tipos individuales que representan al colectivo de su raza, la gitana. Pertenecen a un mundo de seres de vida primitiva, instintiva. Y esta condición queda especialmente reflejada en el conjunto de mujeres que discurren por este compendio de romances. La mujer del Romancero no se siente realizada y no se conforma. Se trata de una mujer intensa, que siente en lo más profundo de su ser; que ama, que desea, que sueña, que teme y que sufre y que, en definitiva, está abocada a la frustración, a la tragedia y a la muerte.

Abstract

This article analyses the feminine figure of the Romancero gitano, key work in Federico Garcia Lorca's poetry. The characters of this fabular-mythical universe created by Lorca are individual types which represent the gypsy race. The characters belong to a primitive, instinctive world. This condition is especially reflected in the set of female characters that appear throughout this collection of ballads. The woman of the Romancero does not see herself appreciated and does not yield, she is an intense woman, who deeply feels every feeling within her; who loves, who desires, who

dreams, who fears and who suffers and, in short, who is bordering on frustration, on tragedy and on death.

Palabras clave: Federico García Lorca, Romancero gitano, mitos y símbolos, personajes femeninos.

Keywords: Federico Garcia Lorca, Romancero gitano, myths and symbols, feminine figures.

0. INTRODUCCIÓN

Antes de entrar en materia, debemos dejar establecidas las razones por las que realizamos este estudio sobre Federico García Lorca y no sobre otro de los muchos poetas grandes que nos brinda la literatura española contemporánea. Del mismo modo, creemos conveniente explicar por qué su *Romancero gitano* y no otra de sus obras poéticas. Y por qué la mujer y no otro tema.

A Lorca le hemos elegido por admiración, porque creemos que ha sido el artífice de una de las poesías más asombrosas de nuestra literatura; una poesía en que la pasión y la perfección, lo humanísimo y lo estéticamente puro conviven como pocas veces. Cuando el nombre de un poeta alcanza a llegar dentro y fuera de su país, paradójicamente, hasta las gentes y lugares más ajenos a las obras literarias y a los problemas que conciernen a las mismas, como ha llegado el de Lorca, por algo será.

Nos hemos inclinado por el *Romancero gitano* porque, de toda la producción poética de Lorca, este compendio de romances resulta de lo más interesante. Creemos que Lorca alcanza con el *Romancero* un lenguaje inolvidable, inconfundible, que refleja las tremendas ansias de vivir de los personajes de la obra, marcados por la frustración y abocados a la muerte. Es el punto más alto de la repetida fusión de lo culto (y hasta de lo vanguardista) con lo tradicional. Y caben en él las metáforas más audaces, que, sin embargo, no disminuyen su fuerza apasionada y directa, instintiva, elemental.

El tema de la mujer, hemos observado que es un aspecto del *Romancero* poco estudiado. Por los romances pululan cantidad de mujeres cuyo protagonismo es indiscutible. Razón suficiente es ésta para fijarse en ellas. A los aspectos que nosotros hemos señalado podrían, claro está, añadirse otros muchos y ser tratados, unos y otros, con diversas miras críticas. Latentes en todo gran poeta yacen numerosas posibilidades de inter-

pretación, cada una de las cuales merece exploración pertinaz. Al bosquejar sólo unas cuantas, confesamos lo limitado de nuestra labor.

1. FEDERICO GARCÍA LORCA: POETA DE MITOS Y DE SENTIMIENTOS

Como bien afirma López-Morillas¹, García Lorca no es un poeta de ideas; es un poeta de mitos; y el mito empieza en la linde misma en que acaban las ideas.

Pero, ¿en qué género de mito debemos pensar al referimos a García Lorca como “poeta del mito”? No se trata del mito que ha invadido el ámbito del arte en calidad de función auxiliar, como instrumento ornamental y formalista de belleza. Antes bien, se trata del mito concebido como fuerza atavística que retrotrae al hombre a ese pasado inmemorial en que, siendo aún embrionaria la razón, la vida se le revelaba como un pujante, amorfo y siniestro derrame de energía, una suntuosa exhibición imaginativa, coartada sólo por la presencia de fuerzas incógnitas y divinidades ariscas y caprichosas. Ha de verse, por ende, en el mito la sustancia original que mantiene unidos a los hombres todos, pues al empujarlos hacia el remoto pasado de la raza, el pasado mítico, trata de sacar a la luz lo que en ellos hay de común y primario.

En palabras de Susanne K. Langer², “el mito... es un reconocimiento de conflictos naturales, del deseo humano frustrado por potencias no humanas, por la opresión hostil, o por deseos contrarios; es la historia del nacimiento, pasión y derrota por la muerte en que consiste el común destino del hombre”. Para García Lorca, también, el mito sería la expresión del conflicto radical que llamamos vida, una visión del mundo como exigencia del hombre por afirmar su individualidad ante fuerzas tan brutales como indomables.

No faltará quien crea, tal y como afirma López-Morillas³, que mito es sinónimo de irracionalidad. Tamaña suposición andaría muy lejos de la verdad, pues, si bien surge de la irracionalidad, el mito trata de superarla creándose un contorno preciso. Un mito aislado es una entidad dotada de sustancia y forma. Cualquiera que pueda ser el íntimo contenido de un mito,

¹ LÓPEZ-MORILLAS, Juan, “García Lorca y el primitivismo lírico: reflexiones sobre el Romancero gitano”, en GIL, Ildelfonso-Manuel (editor), *Federico García Lorca*, Madrid, 1980, pág. 314.

² LANGER, Susanne K., “Philosophy in a New Key, “The Roots of Myth””, 1942, dentro de *García Lorca y el primitivismo lírico: reflexiones sobre el Romancero gitano*, en Federico García Lorca, cit., pág. 315.

³ “García Lorca y el primitivismo lírico: reflexiones sobre el Romancero gitano”, en *Federico García Lorca*, cit., pág. 315.

cabe asegurar que siempre será la delimitación y purificación de un impulso irracional. De ahí resulta la precisión ritual, el formalismo minucioso de que el mito se reviste.

García Lorca, hombre imaginativo e ingenuo, abre sus ojos ante el mundo como ante una brillante cascada de formas espontáneas. Está libre de la insistencia intelectual en trastocar la realidad, en reducir la naturaleza a las líneas de una estructura preconcebida. El poeta se propone descubrir el mundo primario, elemental, acercándose a aquellas masas de humanidad apenas rozadas aún por el mecanismo e impersonalidad de una civilización alimentada por el intelecto. Pero no se contenta con perpetuar a sus criaturas líricas en una acabada articulación de formas artísticas. El gitano de nuestro autor es el hombre empujado, oprimido y, con frecuencia, aniquilado por sus mayores, por quienes obran en nombre de la razón, la ley, la moral y la conveniencia. Hablando con propiedad, -como ha visto López-Morillas⁴- la poesía de García Lorca dramatiza el conflicto entre el mito primitivo y la idea moderna.

Es en el gitano donde debemos buscar la clave para descifrar el primitivismo del poeta. El conflicto entre el afán del gitano por vivir sin trabas y su forzoso sedentarismo simboliza, en reducido ámbito, el conflicto de mayor cuantía entre el primitivismo y la civilización. Como símbolo, ronda con insistencia los poemas del *Romancero gitano*. Sin embargo, no es ésta más que una de las caras de la moneda, el lado negativo, el reverso. En el anverso, García Lorca pone de relieve las fuerzas rudimentarias que perfilan la psicología del gitano. Tales fuerzas, subrayémoslo, son espontáneas y concretas, y dibujan la irrevocable trayectoria que una voluntad sin freno imparte al acto más simple. La violencia es la consecuencia inevitable del acto voluntarioso, pues la voluntad misma es, en cierto modo, una forma de violencia. Dice Gustavo Correa⁵: “La presencia del gitano en el *Romancero gitano* enfoca nuestra visión hacia el hombre de carne y hueso que va dejando por dondequiera la huella de sus pasiones elementales y violentas, sorprendido en todo momento por la presencia ineludible de la muerte.”

Como figura épica de estos romances el gitano avanza en pos de su destino ignoto empujado por fuerzas oscuras. Estos personajes, que a veces llevan nombres propios, y otras veces se anuncian con el nombre genérico de gitanos y compadres, nos sitúan en el plano de lo tangiblemente vital en una modalidad de acontecer biográfico individual y colectivo. Es decir, la mayor parte de los romances de esta colección tienen cada uno su propia

⁴ Ídem, íd., pág. 317.

⁵ CORREA, Gustavo., *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, 1970, pág. 39.

anécdota que revela en parte lo que podríamos llamar vida, pasión y muerte del gitano del Romancero.

Esta anécdota vital con los temas fundamentales del amor, la muerte y el sufrimiento, es portadora casi siempre de signos trágicos y constituye el plano de una realidad humana inmediata que entra a formar parte consustancial de un tejido más complejo con la incorporación de lo fabular propiamente dicho y de lo mítico. En la mayoría de los romances siempre podremos señalar una base anecdótica de vida cotidiana que imprime al poema un impulso épico de dinámica realización. El plano de lo mítico y lo fabular está constituido, a su turno, por todos los elementos de la naturaleza cósmica que constituyen material de metáfora o que colaboran con la anécdota vital en la formación de una nueva realidad. El mundo de la anécdota vital cobra sentido dentro del poema y adquiere plena virtualidad poética en la medida en que entra a formar parte de la contextura fabular y de la metáfora de caracterización mítica. Ésta, a su vez, revela su exacto sentido al quedar situada en el mismo plano de lo humano. Según Correa⁶, “lo definidor de esta poesía es, pues, la constante alternancia y simultánea interacción de dos planos de realidad, el uno humano y vital y el otro mítico y fabular en permanente correspondencia y fusión integradora. El mundo poético del Romancero es la resultante de esta mutua interacción en un nuevo plano de realidad creada.” La continuidad ininterrumpida entre lo cósmico y lo humano es, por otra parte, característica esencial de una visión mítica de la vida y del universo.

La mutua interacción de los dos planos de realidad se efectúa de diversos modos. Unas veces se manifiesta en forma de colaboración entre los dos mundos y en tal caso el punto de convergencia es siempre el hombre en un momento trascendental de su destino. Así, en el romance “*San Gabriel*”, por ejemplo, el cosmos participa activamente en el mensaje de la anunciación. Otras, se da una correspondencia de series de fenómenos de signo idéntico con un sentido de mutua solidaridad. En “*Muerto de amor*” las ruidosas manifestaciones de la pelea hallan su correspondencia en los furiosos clamores y protestas celestiales. En algunas ocasiones el hombre es el ejecutor de un fenómeno cósmico como en “*Prendimiento de Antoñito el Camborio*”, en el cual el gitano fue tornando doradas las aguas del río a la hora del atardecer. De importancia característica es la influencia directa y decisiva de fenómenos cósmicos en la realización del destino humano. Surge así una relación del hombre con el cosmos de consecuencias trascendentales para el final sentido de su vida sobre la tierra. Empujado por sino misterioso, éste se pone en contacto con signos de nefasta influencia que

⁶ Ídem, íd., pág. 40.

disponen finalmente de su futuro. M^a del Rosario Fernández Alonso matiza esta consideración⁷; la autora entiende que “el papel de estas fuerzas de la naturaleza exterior en la tragedia de los personajes es el de una participación activa frente a lo que ocurre, son fuerzas precipitantes, condicionantes, pero no determinantes; las causas profundas están en lo íntimo de sus personajes... Los determinantes profundos están en sus almas apasionadas, desbordadas o en circunstancias exteriores, pero también humanas.”

Además del sentimiento de continuidad del hombre con la naturaleza y su total inmersión en el cosmos, otras muchas de las características advertidas en la poesía de Lorca quedan situadas dentro de los aspectos definidores de la conciencia mítica.

El mito se halla en la poesía de Federico García Lorca en varias dimensiones. Tal y como señala Gustavo Correa⁸, “como conciencia mítica crea una atmósfera de mágica transformación de la realidad a través de la cual todos los datos de nuestra apercepción mental adquieren la dimensión de lo mítico. Con la presencia de las figuras arquetípicas y demás símbolos de carácter mítico (danza, ritualismo, símbolos sacrificatorios, emblema de la rueda, tema de la muerte y el retorno, etc.) provee de un vasto y denso contenido mítico la sustancia misma de la materia poética. En el plano del lenguaje dota a la palabra de una densidad semántica acumulada por la visión mítica del universo y la omnipresencia de los símbolos míticos.”

En la poesía de Federico García Lorca contemplamos a través de las formas artísticas creadas el devenir mismo de la vida humana, sorprendida y truncada de repente en el afanoso ritmo de su propia realización.

Afirma Emilia de Zuleta⁹ que Lorca, evidentemente, ha querido crear su Romancero como un mundo gitano autosuficiente donde todas las dimensiones han sido examinadas: lo presente y lo cotidiano, potenciado y fijado en su perfil permanente; lo histórico y lo legendario plenamente integrado en lo actual y popular. En este sentido muy amplio puede hablarse de una recreación mitológica.

Pero la unidad del libro se realiza más visiblemente aún, en dos planos: el del sentimiento y el de la expresión. La recreación del sentimiento, como clave de lo gitano, parece haber sido la intención fundamental de

⁷ FERNÁNDEZ ALONSO, María del Rosario, *Una visión de la muerte en la lírica española. (La muerte como amada)*, Madrid, 1971, pág. 302.

⁸ *La poesía mítica de...*, cit., págs. 245-246.

⁹ ZULETA, Emilia de, *Cinco poetas españoles: (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda)*, Madrid, 1971, pág. 238.

Lorca. Quiso hacer un *Romancero gitano* centrado en ese nivel más hondo del sentimiento, pese al esplendor de las estampas y al pintoresquismo de las anécdotas. Por eso, con tanto fervor insiste¹⁰: “El libro es el poema de Andalucía. Un libro donde apenas está expresada la Andalucía que se ve, pero sí la que se siente. Es un libro antiflamenco. Hay sólo un personaje real, que es la pena que se filtra. Un sentimiento más celeste que terrestre.” De ahí, también su desaliento cuando lo ve mal interpretado, reducido a lo puramente flamenco.

2. LA MUJER EN EL ROMANCERO GITANO

El Romancero es un libro de muchísima elaboración artística. En él aparecen cantidad de personajes épicos. Una pluralidad que, a la vez, responde a una singularidad vivencial. Como ya hemos apuntado antes, se trata de personajes que nos sitúan en el plano de lo tangiblemente vital en una modalidad de acontecer biográfico individual y colectivo.

Aunque para el propio Lorca, el único personaje real es “la pena que se filtra”¹¹, es evidente que la creación de un mundo surge de la serie de romances con sus figuras humanas recortadas en plenitud carnal, sensorial, psicológica y espiritual. Cada figura con peso propio y gravitando sobre su contorno organizado en planos concéntricos: el cosmos, la naturaleza próxima, el ámbito rural y el ámbito urbano. Hombres, mujeres y niños con su sentido de lo trascendente, de la muerte, de la vida; del trabajo y del ocio; de la familia y de los grupos sociales, en síntesis con sus valores propios, vividos con plenitud, agónicamente enfrentados con otros modos de vivir, de morir y de entender la vida y la muerte.

Sus personajes pertenecen a un mundo de hombres y mujeres de vida primitiva, en constante contacto y comunicación con la naturaleza; es comprensible que el mundo interior de sus sentimientos exaltados, de sus pasiones, aparezca solo frenado u orientado por costumbres o creencias tradicionales, entre las que el poder de los elementos cósmicos tiene gran valor y fuerza.

Nosotros vamos a fijarnos en las mujeres, en el amplio espectro de personajes femeninos que aparecen a lo largo de estos poemas y en cuyo acontecer cotidiano aparece como experiencia primordial, las más de las

¹⁰ GARCÍA LORCA, Federico, *Obras Completas*. Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo DEL HOYO, Madrid, 1977, vol. 1, pág. 1114.

¹¹ *Obras Completas*, cit., vol. 1, pág. 1114.

veces, el tema del amor, o de lo erótico. Y es que, como advierte Zuleta¹², “el tono del libro está determinado por el sentimiento de misterio, por lo sensual y lo erótico, que se manifiesta con gran fuerza y realismo a través de las metáforas”.

Si se concluye, como ya anunciábamos en otro momento, que la voluntad es la sustancia, y la violencia la forma, de la vida del gitano lorquiano, se comprenderá que sus pasiones y creencias tengan como cimiento la violencia voluntaria. Por ello el amor desecha su envoltura sentimental y queda reducido a la aspereza de un iracundo deseo. El equilibrio entre amante y amado, tan fundamental en nuestro repulido concepto de esta pasión, es algo que desconocen los gitanos del Romancero. El ser amado no es sino el objeto en que se agota la violencia sexual del amante. Podría añadirse, quizá con alguna paradoja, y como apunta López-Morillas en sus consideraciones al respecto¹³, que incluso el deleite físico desempeña un papel secundario, como resultado, y no como motivación, del impulso sexual. Hay algo sobremanera sádico e impersonal en esta embestida primaria que el hombre, en etapas más avanzadas de su desarrollo psíquico, ha tratado de desbravar o, por lo menos, de metamorfosear en vínculo duradero y ventajoso. Dotado de volición rectilínea y absorbente, el hombre primitivo que es el gitano lorqueño siente como necesidad elemental la de imponer su inequívoca masculinidad sobre la mujer de su elección. Diríase que, aun en la plenitud del deleite carnal, permanece consciente de un exclusivo deber a su capacidad sexual, deber en que la mujer queda reducida a instrumento pasivo y subordinado para aseverar la aptitud sexual del varón. Y, en efecto, el amor físico del gitano de García Lorca tiene mucho de la cualidad hierática y sombría de una función ritual. Al volver de la ribera con la mujer de otro, el gitano anuncia con verso frío y lacónico: “Me porté como quien soy: como un gitano legítimo.” Y la infiel que lleva al flanco queda casi olvidada en la satisfacción egoísta de un deber plenamente cumplido.

La violencia y el erotismo brotan en fusión tan entrañada de la lírica de García Lorca que escindir una del otro es pura conveniencia crítica y, de extremarse tal separación, se corre el riesgo de dar un sesgo equivocado a este aspecto importante de la poesía que nos ocupa. Los poemas del *Romancero gitano* en los que la violencia es el tema dominante despiden a menudo un notable hálito sexual, en tanto que los que tienen como núcleo el erotismo rezuman una saña feroz y sanguinaria. En el “*Martirio de Santa Olalla*”, el atroz suplicio de la doncella se cristaliza en una serie de imáge-

¹² *Cinco poetas españoles...*, cit., pág. 230.

¹³ “García Lorca y el primitivismo lírico: reflexiones sobre el Romancero gitano”, en *Federico García Lorca*, cit., pág. 320.

nes francamente sexuales. En el temblor de su carne se adivina un erotismo bestial y depravado, mezcla de dolor crudo y de enajenación mística, en tanto que el cónsul romano que preside la cruenta escena revela la indiferencia feroz del sádico. En el romance de "*Thamar y Amnón*", el tema mismo -la violación incestuosa- asocia sexualidad y violencia en un escenario en que una Palestina nominal sugiere claramente un reseco y lascivo paisaje gitano-andaluz. Aun aquellas veces en que el tono de la composición parece juguetón, como en el romance de "*Preciosa y el aire*", la combinación de violencia y erotismo no está, ni mucho menos, ausente. Un viento abrasador, el soplo del deseo, persigue, "con una espada caliente", a una gitanilla.

Pero no nos limitemos a una generalización, a una visión superficial. Fijémonos detalladamente en lo que les acaece a cada una de las mujeres, a los personajes femeninos clave en nuestro Romancero. Personajes éstos que, como todos los que desfilan por esta obra, se hallan inmersos en ese mundo mítico-fabular del que hablábamos arriba.

Empezaremos con la gitana Preciosa. El romance "*Preciosa y el aire*" (págs. 227-229) se halla estructurado alrededor del mito antropomórfico del viento. La base anecdótica que sirve de sostén al poema nos relata el susto de la gitana Preciosa, que, al ser sorprendida en el campo por el viento de tempestad que le levanta las faldas, se acoge presurosa a la vecina casa de los ingleses, donde encuentra seguro abrigo y benévola acogida. La primera parte del romance dirige nuestra atención hacia Preciosa, que avanza solitaria en la profundidad de la noche, totalmente embebida en el ritmo de su pandereta. La atmósfera mítica se revela en una serie de metáforas. La pandereta de Preciosa es una 'luna de pergamino' y el sendero por donde transita participa de la mágica esencia de los cristales (agua) y los laureles que se hallan a ambos lados del camino (anfíbio sendero). El silencio, por su parte, huye del sonsonete de la pandereta, pero cae en otro mundo de misteriosos sonidos: "donde el mar bate y canta / su noche llena de peces". La hora nocturna es tranquila y sosegada y está de acuerdo con la despreocupación espontánea de la gitana. En la segunda parte hay un cambio radical. Un viento repentino comienza a soplar en medio de relámpagos (lenguas celestes) y levanta las faldas de Preciosa. Pero el agresivo acometedor es ya mítica figura. La causa del violento cambio atmosférico es la gitana misma, quien con su presencia ha despertado los ímpetus lúbricos del viento-hombrón. La tensión metafórica se desencadena en series antropomórficas que revelan el empeño de posesión de la muchacha. El agresivo enamorado, en diálogo breve, pide a Preciosa la entrega de su cuerpo:

[...] Su luna de pergamino

Preciosa tocando viene.
Al verla se ha levantado
el viento que nunca duerme.
San Cristobalón desnudo,
lleno de lenguas celestes,
mira a la niña tocando
una dulce gaita ausente.

Niña, deja que levante
tu vestido para verte.
Abre en mis dedos antiguos
la rosa azul de tu vientre. [...]

En la tercera parte del romance se inicia la persecución en carrera desatada. Preciosa, llena de susto al verse asediada por galán tan peligroso, emprende una fuga apresurada y el viento, convertido en sátiro lujurioso, corre tras ella en su alcance:

[...] Preciosa tira el pandero
y corre sin detenerse.
El viento-hombrón la persigue
con una espada caliente. [...]

[...] ¡Preciosa, corre, Preciosa,
que te coge el viento verde!
¡Preciosa, corre, Preciosa!
¡Míralo por dónde viene!
Sátiro de estrellas bajas
con sus lenguas relucientes. [...]

Las metáforas a base de la luz cósmica del relámpago con su insistencia en lo luminosos y lo caliente, acentúan el perfil masculino y agresivo de la figura mítica: lenguas celestes, espada caliente, sátiro de estrellas bajas con sus lenguas relucientes. El amante cósmico tan antiguo como el tiempo (dedos antiguos) completa su figura desmesurada con sus denominaciones de sufijo aumentativo: San Cristobalón, viento-hombrón. Preciosa gana en la carrera y logra guarecerse en la casa de los ingleses. Pero mientras ella relata su aventura, el amante despechado y violento se deja sentir sobre el tejado:

[...] Y mientras cuenta, llorando,
su aventura a aquella gente,
en las tejas de pizarra

el viento, furioso, muerde.

Otra gitana importante en el Romancero es la que aparece en el “*Romance sonámbulo*” (págs. 234-239). El diálogo de los compadres que van de vuelta a la casa a la hora de la madrugada revela una anécdota de sangre. El amante de la gitana, que ha sido herido de muerte en sus correrías nocturnas, pide al otro, quien parece ser el padre de la muchada, abrigo en su casa y una cama donde morir decentemente a cambio de lo que él lleva consigo (caballo, montura, cuchillo). Pero este último no dispone ya ni de su persona ni de su hogar. Los dos compadres tienen ante sí una cuesta que subir y deben hacerlo a pesar de su dolor físico y moral. En este momento el tono narrativo del romance en tiempo presente enfoca nuestra visión en los dos personajes que penosamente hacen la subida. El posterior uso del verbo en tiempo pasado nos señala en seguida el término de la acción: “Los dos compadres subieron”. El breve retorno al diálogo nos conduce directamente al otro tema del romance, el de la gitana, el cual constituye el núcleo emocional que imprime tensión dramática al poema. La gitana ha desaparecido de su lugar de espera, donde muchas veces estuvo a la llegada de su amante. La anécdota de los compadres termina, finalmente, con la presencia de los guardias civiles borrachos al clarear apresurado de la mañana:

[...] ¡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
 [...] La noche se puso íntima
 como una pequeña plaza.
 Guardias civiles borrachos
 en la puerta golpeaban. [...]

La gitana de cara fresca y negro pelo, que tantas veces ha estado en la baranda en actitud de espera, se halla entregada a los ensueños del amor lleno de peligros y desencantos:

[...] ¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde...?
 Ella sigue en su baranda,
 verde carne, pelo verde,
 soñando en la mar amarga. [...]

Su figura se perfila contra la baranda en esta extraña noche de iluminación lunar. La mitad de su cuerpo se halla sumido en la sombra, y de la cintura para arriba se encuentra envuelta en una luz mágica de verde coloración. Sus ojos abiertos al ensueño han adquirido de pronto la extraña fijeza del sonámbulo (ojos de fría plata) y en aislamiento total del ambiente que la rodea se halla dominada por el hechizo de la luna:

[...] 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. [...]

Parece que puede hablarse, con las reservas pertinentes, de un cierto lesbianismo. La gitana ha sufrido el embrujo de la luna y ahora se halla entregada a ella en atracción hipnótica de sonámbula. El influjo de la luz lunar transforma míticamente su personalidad física e imprime una coloración mágica a todo el ambiente. El pelo de la gitana es verde ahora, lo mismo que el viento, los árboles y las barandas. Pero la coloración en verde de la luna se halla, a su vez, en una relación mítica con el elemento humano de la gitana. Como señala Gustavo Correa¹⁴, “los gitanos de García Lorca tienen con frecuencia una piel de color verde que incita en formas diversas la imaginación del poeta”. De ahí que la coloración en verde de la gitana (carne verde) imparta míticamente su color a la luna, y ésta, a su vez, determine la coloración del paisaje y de las cosas. La coloración en verde tiene así un primario impulso antropomórfico y es el resultado de la mítica atracción entre la gitana y la luna. El “verde que te quiero verde” que enmarca el poema y que se repite en varias ocasiones a modo de estribillo, nos da la tónica emocional al situar a la gitana en el centro de su virtualidad significativa y revela la modalidad cósmica de la mutua interacción. El estribillo tiene, además, un poder evocador de fórmula mágica a cuyas palabras nos sentimos conducidos a la extraña atmósfera de sonambulismo en que se halla sumida la gitana. En el contenido semántico del verbo ‘quiero’ (desear y amar) se halla a la vez presente la figura de la gitana y la intención voluntarista de penetrar en un mundo de mítico devenir.

En su ensoñación sonámbula, la gitana, embrujada por la luna, se ha marchado al aljibe a contemplarla más de cerca. Finalmente, en irresisti-

¹⁴ *La poesía mítica de Federico García Lorca*, cit., págs 51-52.

ble impulso de fusión plena, ella encuentra, al parecer, su muerte en misteriosa unión con el astro de la noche. La luz de la luna, al rielar en el aljibe, se adelgaza en un carámbano que sostiene su cuerpo sobre el agua:

[...] 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. [...]

El romance de "*La monja gitana*" (págs. 240-242) señala la fusión de lo anecdótico-descriptivo y de lo mítico a través del desdoblamiento de la luz y del fantasear mismo de la monja. Ésta teje sus alhelíes, girasoles, magnolias, lentejuelas, cintas, azafranes y lunas en el mantel de la misa, mientras en la cocina del convento se perciben olores de toronjas endulzadas. Pero existe otro mundo para la monja; el de su fantasía. Las flores que borda con sus manos son proyectadas al campo donde la imaginación teje sus propias flores de ensueño. Ahora bien, como ha visto Correa¹⁵, estas flores entran en identificación con el mundo mítico de la luz desdoblada. El instrumento de este desdoblamiento es el prisma, para la luz, y los ojos de la monja para sus fantasías. La luz que penetra en su celda a través de la ventana se quiebra contra la araña de cristal que actúa de prisma y se halla suspendida sobre su cabeza. Allí se efectúa el desdoblamiento. La luz desdoblada en los colores del arco iris se convierte en siete pájaros que revolotean en el aire: "Vuelan en la araña gris, / siete pájaros del prisma". Por esta luz desdoblada penetra la fantasía de la monja dentro de un amor vago y lejano que aparece también desdoblado, lo mismo que la luz, en dos figuras de caballistas: "Por los ojos de la monja / galopan dos caballistas". Ya aquí su imaginación penetra al menos por un momento en un mundo de una total iluminación (correspondiente al de los pájaros del prisma), que no es otro que el mundo del amor:

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

Los ríos, que serían el camino para llegar a esta llanura empinada de veinte soles, se han antropomorfizado de pronto poniéndose en pie y constituyendo un obstáculo al libre fluir de su fantasía. De repente ella se da

¹⁵ *La poesía mítica de...*, cit., pág. 55.

cuenta de que este mundo de la fantasía le está vedado y retorna a las “flores” de su tejido. Simultáneamente, la luz ya no presenta el desdoblamiento de la araña. Sólo penetra juguetonamente por los rectángulos de la ventana.

Veamos ahora qué sucede con “*La casada infiel*” (págs. 243-246). Este romance, aparentemente dominado por la anécdota de una conquista amorosa en pleno campo abierto en la oscuridad de la noche, nos revela su verdadero sentido a la luz de un mundo mítico-fabular. Lo revelador en el poema es que el amor a primera vista fácil e instintivo se eleva en su realización al plano de lo mítico. Prescindiendo de lo puramente anecdótico nos daremos cuenta de que lo fabular ha sido captado en una serie de metáforas en relación con la naturaleza, el ambiente, la hora, las personas y sus actos. No es una noche cualquiera sino “la noche de Santiago”, de cósmica sugestividad. La primera metáfora ya marca la entrada en el mundo de la fábula: “Se apagaron los faroles / y se encendieron los grillos”. Los faroles del pueblo han sido reemplazados por las luciérnagas nocturnas y una extraña sinfonía de estridencias, caracterizada por el ruido de los grillos y el “horizonte de perros” que “ladra muy lejos del río”, se oye en el ambiente. La transferencia ha sido repentina y momentánea, como por acto de magia: “Se apagaron ... se encendieron”. Ya en este mundo todo se encuentra metamorfoseado. Los árboles se han vuelto más grandes: “Sin luz de plata en sus copas / los árboles han crecido”. El cuerpo de la gitana también se halla metamorfoseado: “toqué sus pechos dormidos, / y se me abrieron de pronto / como ramos de jacintos”. Su cutis participa ahora de la finura de los nardos y del brillo de la luna:

[...] Ni nardos ni caracolas
 tienen el cutis tan fino,
 ni los cristales con luna
 relumbran con ese brillo. [...]

Ante este cuerpo metamorfoseado de mujer el acto de amor alcanza categoría mítica en un juego de peces, luz y sombra con la presencia de la figura mítica del caballo:

[...] Sus muslos se me escapaban
 como peces sorprendidos,
 la mitad llenos de lumbre,
 la mitad llenos de frío.
 Aquella noche corrí
 el mejor de los caminos,
 montado en potra de nácar
 sin bridas y sin estribos. [...]

La última metáfora, “con el aire se batían / las espadas de los lirios”, nos conduce nuevamente al mundo de la anécdota.

El “*Romance de la pena negra*” (págs. 247-250) es, según el propio Lorca, “lo más representativo” del libro, mientras que juzga que “*La casada infiel*”, aunque lo más popular de su obra, es artificial.

La casada infiel es una mujer cualquiera; en cambio, Soledad Montoya es una gitana arquetípica. De ella declara el poeta¹⁶:

“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 reír, ni es un dolor que ciega puesto que jamás produce llanto; es un ansia sin objeto, es una amor agudo a nada, con una seguridad de que la muerte (preocupación perenne de Andalucía) está respirando detrás de la puerta.”

Recuérdese que Lorca afirmó¹⁷ que “las figuras sirven a fondos milenarios y... no hay más que un solo personaje grande y oscuro como un cielo de estío, un solo personaje que es la pena que se filtra en el tuétano de los huesos y en la savia de los árboles... pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender”. Soledad no experimenta la pena negra: es la pena negra. Esta mujer que personifica la pena andaluza y que busca su alegría y su persona sin encontrarlas es, pues, la mitificación del gran tema de la obra lorquiana.

La anécdota del romance es una historia de desencanto amoroso y de soledad angustiada para la gitana Soledad Montoya oscuramente vinculada al símbolo del caballo. La pena que la abrumba brota al exterior en lágrimas amargas (zumo de limón) que mueven a compasión, y en una agitación de movimientos como de mujer enloquecida. La gitana sufre una transformación (metamorfosis) en el color de su cuerpo y de sus ropas al impulso de lo intenso de su dolor (pena negra). Lo negro de su pena se muestra primero en sus pechos gemebundos:

¹⁶ *Obras Completas*, cit., vol. 1, págs. 1117-1118.

¹⁷ Ídem, íd., pág. 1114.

[...] Yunques ahumados sus pechos,
gimen canciones redondas. [...]

Luego la transformación se opera en el resto de su persona. El color cobrizo de su carne (cobre amarillo, muslos de amapola) se torna en azabache:

[...] ¡Qué pena! Me estoy poniendo
de azabache, carne y ropa. [...]

La espera de Soledad, que ha durado hasta la hora de la madrugada, no tiene término. A la negrura cósmica de la noche sigue la claridad del alba anunciada al principio del poema en metáfora que indica la penosa conquista de la nueva luz (cavan buscando) y luego, al final, en imagen que expresa el pleno fulgor de la mañana (flores de calabaza):

Las piquetas de los gallos
cavan buscando la aurora, [...]

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

El proceso de los dos fenómenos tiene, pues, sentido contrario. Al paso que la negrura de la noche se va convirtiendo en claridad de día, la pena de Soledad se va haciendo cada vez más negra hasta obrar una metamorfosis de color en su propia persona y adquirir un sentido cósmico de una noche sin madrugada:

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

En “*San Gabriel*” (págs. 257-260) nos encontramos con la única gitana feliz del libro. Cuando comparamos a esta gitana ‘bien lunada’ con Soledad, con su pena negra, con la monja que vive en su fantasía, con la gitana verde y sostenida sobre el agua por la luna (pero no ‘bien lunada’), con Preciosa (perseguida por el viento verde), con Rosa, la de los Camborios, “con sus dos pechos cortados”, con la martirizada Santa Olalla y con la violada Tamar de “flor martirizada”, vemos que la única felicidad que experimenta una de estas gitanas míticas es el goce maternal, concepto que

encaja perfectamente con el sentido de la vida de los gitanos. Lorca agitani-za aquí la Anunciación empleando el milagro cristiano para explicar la felicidad y el sentido familiar entrañable de los gitanos.

La experiencia de la maternidad es un tema ampliamente tratado por el autor en su obra dramática. Pero en los dramas lorquianos lo que aparece no es el sentimiento gozoso de la maternidad, sino la frustración de esta potencialidad. Destaquemos dos grandes tragedias de Lorca: *Bodas de sangre* y *Yerma*. No existe en ellas una simple división entre figuras femeninas y masculinas. Aparece el principio de la feminidad y el principio de la masculinidad en cuanto concurren a la continuada perpetuación de la especie. La fórmula bipolar madre-hijo asegura el eslabonamiento de esta perpetuidad. Lo eminentemente trágico desde el punto de vista de la especie es, entonces, el rompimiento de esta perpetuidad. Como señala Gustavo Correa¹⁸, en *Bodas de sangre* la figura de la *Madre* adquiere significado trágico como eslabón de las generaciones. En su calidad de madre -que ha cumplido con el deber de tal dando hijos al mundo- encuentra su armoniosa integración en el cosmos al identificarse con la Madre Tierra, fuente permanente de renovación vital. Como 'abuela' virtual, sin embargo, cobra pleno sentido trágico al tener que confrontar la destrucción de esta potencialidad. *Yerma*, al no encontrar adecuación armoniosa con el seno fecundo de la Madre Naturaleza, adquiere proyecciones cósmicas en virtud de su marchita fecundidad.

La madre de *Bodas de sangre* es una figura arquetípica que se destaca con especial relieve entre los demás personajes. Al ser identificada con la Madre Naturaleza cobra el significado de la Madre prístina, la Madre primordial en el tiempo y en el cosmos. La Madre allí es un personaje esencialmente trágico, al contemplar que la cadena solidaria de la vida queda interrumpida con la muerte de su propio hijo. *Yerma*, así mismo, aparece como la Madre en potencia y su sentido trágico deriva de la incapacidad de convertirse en Madre primordial.

Pero recapitemos y centrémonos en el romance que nos ha llevado a estas disquisiciones. El poema es el anuncio a la gitana Anunciación de que va a concebir un niño. Ella se encuentra en su casa en actitud propicia y expectante bajo el signo mítico de la luna: 'bien lunada y mal vestida'. La escena bíblica se repite con su denso simbolismo religioso traspuesto a un plano de mágica realización. El arcángel San Gabriel, situado en la alta torre de la Giralda, se desdobra en un gitanillo de estilización cósmica y mítica vitalidad que ronda la calle desierta donde se encuentra Anunciación.

¹⁸ *La poesía mítica de...*, cit., pág. 127.

El acto de la anunciación, que coincide con el de la concepción, se cumple en un ambiente de metamorfosis mágica. La entrada del visitante va acompañada de un ritualismo cósmico de campanillas: “Las estrellas de la noche / se volvieron campanillas”. La gitana, con su faz transportada, adquiere la categoría de lo maravilloso (morena de maravilla) y recibe, ansiosa, la buena nueva pensando en el niño que ya adivina en su cuerpo conmovido:

[...] San Gabriel: Aquí me tienes
 con tres clavos de alegría.
 Tu fulgor abre jazmines
 sobre mi cara encendida.
 Dios te salve, Anunciación.
 Morena de maravilla.
 Tendrás un niño más bello
 que los tallos de la brisa...
 ¡Ay San Gabriel que reluces!
 ¡Gabrielillo de mi vida!
 En el fondo de mis pechos
 ya nace la leche tibia.
 Dios te salve, Anunciación.
 Madre de cien dinastías.
 Áridos lucen tus ojos,
 paisajes de caballista. [...]

El niño concebido es comparable al gitanillo (su padre) que ha traído el mensaje. Éste es “un bello niño de junco”, y aquél “un niño más bello / que los tallos de la brisa”. Su destino se halla perfilado en los ojos de la gitana: “Áridos lucen tus ojos, / paisajes de caballista”. El acto mágico se ha cumplido para sorpresa de Anunciación. El nuevo niño ya canta en su seno. Y este florecer en el vientre se anuncia simultáneamente en un florecimiento cósmico (metamorfosis) a la hora de la madrugada:

[...] Las estrellas de la noche
 se volvieron siempre vivas.

Al “Martirio de Santa Olalla” (págs. 284-288) sirve de fondo una noche helada de invierno en las cercanías de Mérida, con su paisaje romano de torsos, estatuas y una naturaleza casi rígida y esquemática, llena de rocas con aristas, árboles sin hojas y agua hecha nieve pendiente de las piedras. El aparente equilibrio del paisaje está cargado de tensión dinámica que se dispara a través de las metáforas que anuncian la llegada de la madrugada. La estabilidad que dan los torsos yacentes, comunicada a las

mismas estrellas de la noche (“estrellas de nariz rota”), se ha de convertir en un aparatoso derrumbamiento sobre las grietas del alba que se acerca:

[...] Noche de torsos yacentes
y estrellas de nariz rota,
aguarda grietas del alba
para derrumbarse toda. [...]

La ciudad de Mérida ejecuta los movimientos que la han de presentar a la nueva luz como una reina metamorfoseada llena de lirios: “y Mérida se corona / de nardos casi despiertos / y tallos de zarzamora”. El caballo mítico ha estado encajonado en la oscuridad de sus calles: “Por la calle brinca y corre / caballo de negra cola”. Y el toro mítico, augurio de signo adverso, se anuncia con el sonido de los yunques: “Brama el toro de los yunques”. En la escena del martirio propiamente dicha, la víctima, quien es una figura agitanada del martirologio cristiano, se halla encarnando la tradicional figura mitológica de Flora: “Flora desnuda se sube / por escalerillas de agua”. Ya decapitada, su torso mutilado presenta la apariencia de un cielo mítico tachonado de estrellas:

[...] Por los rojos agujeros
donde sus pechos estaban
se ven cielos diminutos
y arroyos de leche blanca. [...]

Su cuerpo quemado en la hoguera ofrece el espectáculo de un tronco vegetal lleno de ramas que es devorado por el fuego:

[...] Mil arbolillos de sangre
le cubren toda la espalda
y oponen húmedos troncos
al bisturí de las llamas. [...]

El confuso revoloteo de caballos y soldados (“pasión de crines y espadas”) sirve de fondo a la consumación de la tragedia ejecutada por el cónsul. Es la hora del amanecer (“noche tirante reluce”, “tinteros de las ciudades / vuelcan la tinta despacio”) y Olalla está muerta en el árbol. La metamorfosis final está a punto de realizarse en este momento en que comienza a caer la nieve y a quedar encerrado el cuerpo de Olalla en un ataúd hecho de blancura: “Escuadras de níquel juntan / los picos en su costado”. Va a salir el sol y la nueva luz irisada a través de los copos de nieve sirve de fondo al astro luminoso, que, en forma de custodia cósmica resplandeciente, es saludado por los cantos alborozados de los arroyos y los pájaros en el

paisaje de blancura. El martirio ha transportado a Olalla a un cielo mítico en espectáculo de cósmica santificación:

[...] Una Custodia reluce
sobre los cielos quemados,
entre gargantas de arroyo
y ruiseñores en ramos.
¡Saltan vidrios de colores!
Olalla blanca en lo blanco.
Ángeles y serafines
dicen: Santo, Santo, Santo.

Y llegamos a “*Thamar y Amnón*” (págs. 294-300). Si el “*Romance de la Guardia Civil española*” representa el apogeo de la violencia, este romance es el cenit de la sensualidad. Estamos ante el poema más denso del Romancero.

En la pasión pecaminosa de los dos hermanos hay una inevitable acción embrujadora de la luna, que, en esta noche seca y ardiente de verano, preside desde el cielo la sequedad cauterizante de la tierra:

La luna gira en el cielo
sobre las tierras sin agua
mientras el verano siembra
rumores de tigre y llama. [...]

Los cuerpos de los dos hermanos se hallan desdoblados en sus sombras reflejadas a la luz de la luna en los aleros y azoteas de las casas. Amnón, al contemplar el astro de la noche, ve en él su propia hermana, que se ofrece turgente y provocativa. Estamos ante una luna que sirve de femenino espejo, lúbrico e incestuoso, a la hermosísima Thamar:

[...] Amnón estaba mirando
la luna redonda y baja,
y vio en la luna los pechos
durísimos de su hermana. [...]

La posterior identificación de pechos y peces y dedos y rosas establece una serie de equivalencias míticas que se vinculan hondamente a la noción del arrebató amoroso:

[...] Thamar, en tus pechos altos
hay dos peces que me llaman,

y en las yemas de tus dedos
rumor de rosa encerrada. [...]

Pero la insistencia en los pechos no es meramente sensualismo. Como ha afirmado Álvarez de Miranda¹⁹: “Los pechos fecundos o que aspiran obsesivamente a la fecundidad son como una constante en la obra de Lorca. Pero éste y otros aspectos del tema de la fecundidad no son, ni en el poeta ni en las religiones arcaicas, un motivo de la atracción sexual, sino una expresión de la vida que se transmite, y, por lo tanto, una expresión sacral.” No cabe duda de que esto es así: piénsese en los pechos cortados de Rosa la de los Camborios o de Santa Olalla. Aquí Amnón ve la sensualidad de los pechos de su hermana, pero, al violarla, la ha violado no solamente en sentido físico, sino también en sentido sacral. Como dice Álvarez de Miranda²⁰: “De ahí el horror del poeta a la mutilación de los órganos de la maternidad fecunda: Lorca la siente como un horroroso sacrilegio.” La violación incestuosa, así entendida, no responde únicamente a fondos morales, sino también mágicos. Esta violación es, pues, arquetípica en todo el sentido de la palabra. Por eso dice en el verso 88 “su flor martirizada”.

A la entrega de Tamar corresponde el ofrecimiento de la tierra en esta noche de incitaciones lúbricas acentuadas por el ambiente y la hora:

[...] La tierra se ofrece llena
de heridas cicatrizadas,
o estremecidas de agudos
cauterios de luces blancas. [...]

La llegada de la aurora sella el acto amoroso, una vez más, con la metáfora de los peces: “Rumores de tibia aurora / pámpanos y peces cambian”.

Pero también aparecen en los romances personajes femeninos de menor envergadura. En “*Reyerta*” (págs. 230-233) topamos con dos viejas mujeres; estas mujeres, como las “Tristes mujeres del valle” o las “Viejas mujeres del río” de “*Muerto de amor*”, o como las “dos mujeres y un viejo” del romance “*Burla de Don Pedro a caballo*”, forman un elemento de coro o de espectador que ve y, a veces, participa en la acción del poema; participación o simpatía coral que hace crecer el sentido mítico de algunos de los poemas. “*San Miguel*” (págs. 251-253) nos presenta un heterogéneo desfile

¹⁹ ÁLVAREZ DE MIRANDA, Ángel, “La metáfora y el mito”, Taurus, Madrid, 1963, pág. 15, en una nota al *Poema del Cante jondo / Romancero gitano*, Madrid, 1981, pág. 298.

²⁰ “La metáfora y el mito”, en *Poema del Cante jondo / Romancero gitano*, cit., pág. 298.

de mujeres; se mezclan manolas gitanas, que vienen caracterizadas sensualmente por “los culos grandes y ocultos / como planetas de cobre”, con “... damas de triste porte, / morenas por la nostalgia / de un ayer de ruiseñores”. En “*Muerto de amor*” (págs. 268-271), además del elemento femenino coral al que aludíamos, nos encontramos con la madre del personaje-centro. El “*Romance de la Guardia Civil española*” (págs. 277-283) nos muestra a una Virgen gitana, a unas gitanas viejas, a una doncella, a “*Rosa la de los Cambrorios*” –mártir que prefigura a la del poema siguiente, “*Martirio de Santa Olalla*”- y a otras muchachas. Una amada ausente tiene destacado papel en la “*Burla de don Pedro a caballo*” (págs. 289-293), como parece tenerlo en “*Muerto de amor*”; ambas amadas conducen a un final de muerte al amante.

Y, por último, un tercer bloque de personajes femeninos en el Romancero es el que viene constituido por los que resultan de una antropomorfización. Así, en “*Reyerta*” nos encontramos a la tarde antropomorfizada en figura femenina que, en un delirio cósmico de extrañamiento desasosiego (loca de higueras y de rumores calientes), se desmaya en los muslos trágicamente sangrantes de los jinetes, como amante que ha perdido el juicio a la vista de la sangre. Algo semejante sucede en “*San Rafael*” (págs. 254-256), en donde Córdoba es una ciudad desdoblada en las aguas del Guadalquivir. En la Córdoba blanda, la del río (alma de la Córdoba arquitectural que refleja), la Córdoba que guarda la figura mítica de la luna, el arcángel San Rafael de la torre de la catedral encuentra un ritmo casi maternal de canción de cuna:

[...] El Arcángel aljamiado
de lentejuelas oscuras,
en el mitin de las ondas
buscaba rumor y cuna. [...]

Una tercera personificación la tenemos en “La noche” de “*Muerto de amor*”, que “llama temblando / al cristal de los balcones”. Y una cuarta, en el “*Romance de la Guardia Civil española*”, en donde la presencia del alba en figura antropomórfica deja entrever un perfil durísimo de piedra: “el alba mecía sus hombros / en largo perfil de piedra”.

Pero la antropomorfización en elemento femenino más importante que se da en varias ocasiones en el Romancero es la de la luna. Este mitologema de la luna, que se funde frecuentemente con el toro en un mitologema único, se halla presente en gran parte de la poesía mítica de Lorca. Tenemos ejemplos en el “*Romance sonámbulo*”, en la “*Burla de Don Pedro a caballo*”, en “*Thamar y Amnón*” y, cómo no, en el “*Romance de la luna, luna*”, para no citar más. En todos estos romances el astro de la noche,

divinidad cósmica de signo adverso, rige el destino del hombre de manera fatal. Como señala Gustavo Correa²¹: “En general, la presencia siniestra de la luna en toda la poesía de Lorca tiende a establecer una relación de causalidad mítica entre la muerte del hombre y el astro de la noche.”

La luna, que históricamente ha sido por excelencia el arquetipo de feminidad, adquiere en esta poesía una atmósfera de siniestras influencias al presidir con impasibilidad el ritual del sacrificio. Su luz embrujadora es fatal ya se trate de un niño o de una doncella gitana.

Y para demostrar estas afirmaciones nada mejor que detenernos en el “*Romance de la luna, luna*”, ya que en él podemos observar una especial manera de interacción entre lo cósmico y lo humano, alrededor del núcleo emocional que imprime tensión dramática al poema. La muerte del niño en la fragua gitana es a la vez un doble disparo hacia la explicación mítica de este fenómeno natural y hacia la anécdota diaria de la vida gitana. En una atmósfera de mítico acontecer, la luna desciende de los cielos para bailar ante el niño y llevárselo consigo. Entretanto, los gitanos, que han estado ausentes en sus correrías nocturnas, de regreso a su aduar encuentran al niño muerto y prorrumpen en gritos y alaridos de desesperación.

La fábula mítica se desenvuelve en forma de una danza ritual de la muerte. En primer término hace su aparición la luna con su vestido de danzante para el acto ceremonial:

La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos. [...]

Luego se perfila en toda su desnudez en figura femenina antropomórfica dotada de explícitos encantos y de hechizo de maligna influencia:

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

Desde el primer momento existe un elemento de fascinación que sume al niño en actitud contemplativa y de atracción irresistible:

[...] El niño la mira mira.
El niño la está mirando. [...]

²¹ *La poesía mítica de...*, cit., pág. 225.

En el diálogo siguiente los dos personajes han entrado ya en íntima comunicación en una atmósfera de esoterismo y de misterio. La fascinación inicial ha situado al niño en la órbita embrujadora de la danzante cósmica, que se mueve en un mundo de vedados encantos. Una especie de pacto comprometedor se vislumbra entre los dos y el niño, temeroso de la suerte de su perversa compañera, le urge con insistencia que huya de los gitanos que se acercan. Ésta no quiere marcharse sin terminar la danza (“Niño, déjame que baile”) y pronuncia sus augurios de nefastas consecuencias (“te encontrarán sobre el yunque / con los ojillos cerrados”). La danzante realiza su acto embrujador y el niño se aproxima hacia ella (“Niño, déjame, no pises / mi blancor almidonado). El ciclo queda completo con el retorno de la luna (danzante) a su mansión celeste:

[...] Por el cielo va la luna
con un niño de la mano. [...]

El elemento narrativo de la anécdota puramente humana se ha ido anunciando tímidamente en el tejido mítico-fabular y llena luego en forma rotunda la segunda parte del poema. Las alusiones del niño a la llegada de los gitanos van surgiendo en una serie progresiva, que parte de una inicial improbabilidad (si vinieran) y se convierte luego en un futuro aún impreciso (cuando vengan), para terminar con la certidumbre de la inmediata aproximación:

Si vinieran los gitanos...

Cuando vengan los gitanos...

que ya siento sus caballos...

Situados fuera de la órbita del diálogo y en movimiento narrativo impersonalizado nuestra visión queda enfocada de lleno en los gitanos, que, montados en sus caballos, se acercan a la fragua donde el niño se halla muerto (tiene los ojos cerrados):

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

Pero también los gitanos se hallan dentro del embrujo de la luz lunar. Así lo revela su actitud estatuaría (bronce) y contemplativa (sueño) con sus cabezas levantadas hacia donde está la luna:

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

Dentro de su actitud de ensoñación surge la nota agorera de siniestros presentimientos (la zumaya) y aparecen ante su mirada los signos cósmicos (niño-nube) reveladores del trágico acontecer:

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

La estrofa final sella el ciclo de la muerte del niño en rito funerario con su doble faz de lo anecdótico humano (los gitanos que lloran y gritan), y de lo cósmico (el aire que vela la fragua):

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

La luz lunar embrujadora y maligna es la causante de la muerte del niño. Su presencia en el poema se revela no solamente en el mito de la danzante con su primigenio impulso antropomórfico, sino en la contextura metafórica que llena todo el tejido fabular. Las metáforas fundamentales sobre la luz blanquísima de la luna nos sitúan en un fondo nocturno de plena y extraña iluminación lunar:

- (1) La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos.
- (2) y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.
- (3) harían con tu corazón
collares y anillos blancos.

- (4) Niño, déjame, no pises
mi blancor almidonado.

El elemento común en todas ellas es la blancura y brillantez (nardos, estaño, collares y anillos blancos, blancor almidonado) y un elemento de plasticidad que unas veces adquiere la suave consistencia de la flor, y otras la dura maleabilidad del metal. El paisaje, por consiguiente, a través de estas imágenes, es de total saturación lunar. Situadas éstas en orden progresivo nos van revelando el desarrollo de la fábula. La primera anuncia la llegada de la danzante con su estela de perfumes embriagantes (nardos). La segunda traza el perfil lúbrico de su desnudez femenina. La tercera completa el elemento decorativo de una figura de mujer (collares y anillos) e indica la posible acción vengativa de los gitanos. La cuarta señala el movimiento de retorno hacia el cielo.

En resumen, nos encontramos en el Romancero con una extensa gama de mujeres que responden a realidades semejantes, a una misma experiencia de la vida. Ninguna de ellas parece estar contenta con lo que tiene; y si alguna se siente realizada gracias a lo que le adviene (caso de la luna en el "*Romance de la luna, luna*", de la casada infiel, al menos en un primer momento, en el romance de este mismo nombre; o de la gitana Anunciación en el romance "*San Gabriel*"), es, indudablemente, porque antes de este advenimiento no lo estaba.

3. CONCLUSIÓN

Como insinuábamos en otro lugar, en Lorca, un tema inherente al de la mujer es el del amor. Lorca, al tratar a sus personajes femeninos, reelabora continuamente este sentimiento básico en el hombre. Lo curioso, lo que nos sorprende, es la riqueza de matices con que perfila la amplia y diversa casuística que se presenta en torno a la relación amorosa. Algunos autores han juzgado que esta facilidad del autor, para dibujar con todo derroche de detalles la faceta amorosa de sus personajes, responde al hecho de que su poesía es consecuencia de un impulso sexual sublimado, doloroso a fuerza de intensidad.

Sea como sea, parece claro que todos nos beneficiamos de esta poesía y que la literatura española no sería tan grande sin la contribución de este magnífico autor.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Poema del Cante jondo / Romancero gitano, edición de Allen JOSEPHS y Juan CABALLERO, Cátedra, Madrid, 1981 (4ª. edición).

BIBLIOGRAFÍA

CERNUDA, Luís: *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid, Guadarrama, 1972 (3ª. edición).

CORREA, Gustavo: *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Madrid, Gredos, 1970.

EICH, Cristoph: *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*. Versión española de Gonzalo Sobejano. Madrid, Gredos, 1970 (2ª. edición revisada).

FERNÁNDEZ ALONSO, María del Rosario: *Una visión de la muerte en la lírica española. (La muerte como amada)*. Madrid, Gredos, 1971.

GARCÍA LORCA, Federico: *Obras Completas*. Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo. 2 vols., Madrid, Aguilar, 1977 (2ª. edición).

GARCÍA LORCA, Francisco: *Federico y su mundo*. Madrid, Alianza, 1981 (2ª. edición).

GIL, Ildelfonso-Manuel (editor): *Federico García Lorca*. Madrid, Taurus, 1980.

MAINER, José Carlos: *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid, Cátedra, 1981.

SALINAS, Pedro: *Literatura española siglo XX*. Madrid, Alianza, 1972.

VALENTE, José Ángel: *Las palabras de la tribu*. Madrid, Siglo XXI, 1971.

ZARDOYA, Concha: *Poesía española del siglo XX: estudios temáticos y estilísticos*. Vol. 3, Madrid, Gredos, 1974.

ZULETA, Emilia de: *Cinco poetas españoles: (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda)*. Madrid, Gredos, 1971.