

ELEVACIÓN DE LO POPULAR EN LA POESÍA DE LORCA

TODOS sabemos que en España la poesía de tipo tradicional ha llegado a tener una actualidad ininterrumpida desde el romanticismo hasta el último libro de Blas de Otero: *Que trata de España*.¹ La permanencia y la eficacia creativa de dicha actualidad durante tantas generaciones confiere al caso de España una situación singular dentro del panorama de las literaturas europeas. La española es, por esto, un campo particularmente propicio e interesante para el estudio, en cierto modo sociológico, de las relaciones entre la poesía culta y la poesía popular. Estas relaciones son múltiples, y las confusiones y polémicas arrastradas a lo largo de los lustros acerca del origen de la poesía popular no son tan sólo una pesadilla para los investigadores, sino una prueba evidente de la complicación y dificultad del asunto. Por esto no sería superfluo esbozar aquí, a guisa de introito, un posible esquema de las diversas formas probables de contacto entre la creación literaria y el extenso y amorfo tesoro de la poesía de tipo tradicional.² Por limitación de espacio empero prescindimos de esta introducción y pasamos en seguida a definir lo que entendemos por elevación.

Una de las diversas modalidades de contacto entre la creación poética y la poesía popular es aquella poesía genuina, enteramente individual y personal, que, en claro contraste con cierta fingida búsqueda del anonimato,³ recuerda sin embargo características populares, sobre todo en la forma métrica y en el tono. El tema, la técnica a veces, el estilo en general, y esto es lo que importa, denotan una elevación de mayor o menor grado respecto a la fuente popular. Este proceso de elevación es cada vez diferente y guarda su secreto, igual a la creación poética. Precisamente a tales procesos de elevación frente a un modelo popular debemos por ejemplo las mejores Rimas

¹ Blas de Otero, *Que trata de España*, Ruedo Ibérico, Paris 1964.

² No estamos de acuerdo con Pier Paolo Pasolini, *La poesia popolare italiana*, Garzanti, Milano 1960, Introducción, particularmente p. 26, ni con Luis Cernuda, *Poesía y literatura*, Seix Barral, Barcelona 1960, en su capítulo "Poesía popular" (fechado 1941), pp. 11-34. Remitimos al lector interesado en la discusión a los capítulos II, V y XI de nuestro libro *Die moderne Lyrik in Spanien*, Kohlhammer, Stuttgart 1965, particularmente pp. 29 y 260.

³ Cf. Manuel Machado: "Tal es la gloria, Guillén, / de los que escriben cantares: / Oír decir a la gente / que no los ha escrito nadie". (*Antología*, Col. Austral, Madrid 1959, p. 79).

de Bécquer, los más típicos poemas machadianos y la mayor parte de la famosa poesía neopopularista de Lorca y Alberti. Dicha elevación suele ser más audaz y enérgica en la poesía de estos dos que en la de sus predecesores, pero sigue siendo comparable, constituyendo así un rasgo común a estilos poéticos que por su estructura son radicalmente distintos.

Abordemos ahora, para concretar, el caso de García Lorca. Es sorprendente la rareza de estudios dedicados a la relación de su poesía con lo popular.⁴ Esta escasez se explica en parte con las serias dificultades que se oponen a semejante investigación. En primer lugar tenemos que recordar que lo que se llama poesía tradicional representa un conjunto tan variado y falto de toda unidad que, según la máxima autoridad de D. Ramón Menéndez Pidal, no es posible hablar de estilo tradicional, porque sería vano pretender definirlo.⁵ En segundo lugar esta indefinición se ve considerablemente aumentada por la sabida inspiración de Lorca en la tradición oral, lo que por definición excluye de antemano el hallazgo seguro de alguna fuente documental y escrita. ¿Para qué nos sirven, en nuestra búsqueda de contactos comprobados, las reiteradas afirmaciones de los biógrafos de Lorca, que nos hablan de D. Federico García Rodríguez, del padre del poeta, como de un aficionado a la guitarra y al cante, de la tía Isabel, los tíos Enrique y Francisco, de las criadas como Dolores la Colorina y Anilla la Juanera, de Irene también, que le enseñaban todas las peteneras, soleares, granadinas, seguidillas que corrían por la vega granadina en aquellos años, puesto que no sabemos cuáles eran en definitiva estos cantares y sobre todo su letra? Tampoco sabemos nada sobre las fuentes impresas que pudo consultar Lorca —que existen incluso para la tradición “oral”, ya que ésta ha sido poco a poco recogida por los folkloristas. Daniel Devoto, en su artículo en *Filología* mencionado en la nota 4, y otros hispanistas, basándose en informaciones directas conseguidas de antiguos compañeros de “La Barraca”, creen poder afirmar que el poeta granadino consultara ciertas colecciones de cantares, por ejemplo la de Rodríguez Marín: ¡Cuánto nos interesaría saber concre-

⁴ Cf. Gino L. Rizzo, “Poesía de Federico García Lorca y Poesía popular”, en *Clavileño*, VI núm. 36, (1955), pp. 44–51. También Arnold Hottinger, *Das volkstümliche Element in der modernen spanischen Lyrik*, Atlantis, Zürich 1962, pp. 44–65. Sobre todo Daniel Devoto, “Notas sobre el elemento tradicional en la obra de Federico García Lorca”, en *Filología* (Buenos Aires), II (1950), pp. 292–341; id. “García Lorca y los romances”, en *Quaderni Ibero-Americani* (Turín), 3, nos. 19–20 (1956), pp. 249–251.

⁵ Cf. Ramón Menéndez Pidal, “Para la definición de la poesía tradicional”, en *Cuadernos Hispano-Americanos* (Madrid), XVII, núm. 47 (1953), pp. 159–164, en particular p. 163.

tamente si poseía Lorca en su biblioteca los 5 tomos de los *Cantos populares españoles* y acaso también las *Mil trescientas comparaciones populares andaluzas*! ¿O conocía tal vez las publicaciones de D. Antonio Machado y Álvarez (“Demófilo”), su colección de *Cantes flamencos*? ¿O los admirables tomos de la *Biblioteca de las tradiciones populares españolas*? Las 15 canciones recogidas y en parte armonizadas por Lorca⁶ corresponden ciertamente a una ínfima parte de lo que él debió de conocer, ya que todos sus biógrafos y sus coetáneos se muestran acordes en recordar que el poeta podía pasar horas y horas cantando, sea delante el famoso Pleyel de la Residencia de Estudiantes, sea en el hogar de Carlos y Bebé Morla Lynch o en tantas ocasiones más. De modo que todo lo que podríamos considerar como una fuente impresa —por lo tanto segura y objetiva—, carece en cierto modo de valor científico, por no haberse manifestado su consulta por Lorca. Por el otro lado las influencias literarias de proveniencia culta se han rastreado sin mayores dificultades.⁷

Así nos encontramos frente a la aparente paradoja de que precisamente el poeta que se había metido “en la entraña de lo popular, que lo intuye y crea con un tino y una hondura, no de imitación, de voz auténtica que se había perdido desde la época de Lope”, según la fórmula de Dámaso Alonso,⁸ tiene en su obra un cupo de estrofas populares inferior a lo que pudiera creerse.⁹ Pero la contradicción se desvanece si tenemos en cuenta que Lorca, dada su íntima familiaridad con la tradición oral, podía aspirar no a calcos, sino a creaciones auténticas, que ya no coincidían con lo popular más que “desde dentro”. Vale decir que este proceso de elevación artística debe encontrarse muy frecuentemente en la obra de Lorca y nos puede permitir la observación del nacimiento o de la elaboración de ciertos poemas, oportunidad muy rara en este caso, puesto que casi no se conservan variantes de la poesía lorquiana. Si de este modo tratamos de acercarnos al núcleo del secreto artístico de Federico, obedecemos al legítimo afán de todo crítico, que es elucidar en lo posible el misterio poético.

Ante la ya mencionada falta de fuentes documentadas no tenemos por el

⁶ *Obras completas (OC)*, Aguilar, Madrid 1960, pp. 1823–1855.

⁷ Cf. Guillermo Díaz-Plaja, *Federico García Lorca*, Col. Austral, Buenos Aires 1954, pp. 75, 106, 110, 118, 135, 139. También José Luis Cano, *García Lorca, Biografía ilustrada*, Destino, Barcelona 1962, pp. 22, 24, 34.

⁸ Cf. Dámaso Alonso, “Federico García Lorca y la expresión de lo español”, en *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid 1958, p. 274.

⁹ Cf. Díaz-Plaja, *op. cit.*, p. 29.

momento más remedio que de contentarnos con meras aproximaciones, pese a los gritos de alarma de nuestra conciencia filológica, adoptando la hipótesis de que Lorca pudo haber conocido la misma fuente aludida, o bien alguna paralela o variación cercana que circulaba en la tradición oral. Además, cuando los cinco ejemplos que vamos a analizar se encuentran en el ámbito de la imagen y sus variadas funciones literarias, sabemos que estamos en el cogollo de la poética lorquiana. Todos conocen la famosa jerarquía de los sentidos que nos dio el mismo Lorca en su conferencia sobre la imagen poética en Góngora,¹⁰ concediendo la primacía a la vista. No en balde el campo de la metáfora lorquiana ha sido más estudiado que ningún otro.¹¹ Y para más amplia observación de la técnica elevadora hemos elegido los ejemplos atendiendo a que se escalonen en cinco niveles distintos de la "imagen" como artificio literario, procediendo de lo más sencillo (del epíteto) hacia lo más elevado (el mito).

Ejemplo primero: Si entendemos el término epíteto como calificativo no restrictivo, no necesario, como calificativo expresivo, tenemos que observar de antemano que en la lírica popular, por lo menos en las coplas y cantares y las demás formas breves, este medio expresivo se encuentra en una frecuencia muy inferior a lo que pudiera pensarse. Sin embargo una clase de epítetos adquiere un cierto valor como base de comparación por su empleo generalizado y popularizado, y son los que desde la Edad Media han sido susceptibles de valores simbólicos o emblemáticos: son los adjetivos de colores, los epítetos cromáticos. Ha llamado nuestra atención un ejemplo del *Romancero gitano*, que se encuentra en el romance "Muerto de amor".¹² Este poema que, junto con el "Romance sonámbulo", pertenece a aquel tipo de romance oscuro, casi hermético, trae en el último tercio cuatro versos que forman una copla. Reza así:

"Madre, cuando yo me muera,
que se enteren los señores.
Pon telegramas azules
que vayan del Sur al Norte".

¹⁰ "Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales. Los cinco sentidos corporales, en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto", en *OC*, p. 70.

¹¹ Cf. Concha Zardoya, "La técnica metafórica de Federico García Lorca", *Revista Hispánica Moderna*, XX, núm. 4, 1954, pp. 259-326, y también en *Poesía española contemporánea, estudios temáticos y estilísticos*, Guadarrama, Madrid 1961, pp. 335-396. Igualmente Jaroslaw M. Flys, *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, Gredos, Madrid 1955.

¹² *OC*, p. 377

Todo aquí denota el estilo de la copla popular: la alocución de la madre, los verbos, la manera elemental de patetizar la muerte. Todo, menos el adjetivo "azul". ¿Qué viene a hacer en esta copla este epíteto cromático?, ya que, como también observó Díaz-Plaja,¹³ la riqueza cromática de la poesía lorquiana es muy escasa y que además el azul se encuentra, en cuanto a su frecuencia, muy por debajo del verde, del negro, del blanco, del amarillo y gris. El valor emblemático que se da tradicionalmente al color azul es el de inocencia, esperanza, ilusión. Y si juntamos, con una intención comparativa, los versos donde Lorca emplea el epíteto "azul", observamos fácilmente una evolución en la cronología que no nos sorprende. Desde un empleo naturalista¹⁴ pasamos a un empleo emblemático¹⁵ para llegar finalmente, si dejamos al lado provisionalmente el *Romancero gitano*, a empleos del epíteto "azul" en *Poeta en Nueva York* ya francamente irracionales: el "caballo azul de mi locura" y otros más¹⁶ son ya ejemplos muy pertinaces para aquel "adjetivo individualizador y semi-metafórico" exigido por Guillermo de Torre¹⁷ en su época ultraísta. El *Romancero gitano* tendrá que representar en esta curva evolutiva un lugar más o menos intermedio. En efecto, si "San Cristobalón desnudo está lleno de lenguas celestes", podríamos conceder un valor aún casi naturalista a este adjetivo, frente al mundo "anfíbio" de cielo, noche y mar del romance de "Preciosa y el aire". Pero en el mismo poema, algo más abajo, dice el viento a Preciosa:

"Abre en mis dedos antiguos
la rosa azul de tu vientre",

lo que ya nos lleva muy cerca del empleo disonántico y sorprendente del mismo epíteto, empleo que sin embargo cuadra muy bien con lo irracional de aquella situación donde el viento se presenta como violador.

En la copla citada de los "telegramas azules", en cambio, el epíteto parece a primera vista corresponder a una quebradura estilística, a una falta de unidad en el tono popular. No estamos dispuestos a dispensar, y con perdón, a la imaginación poética de Lorca los elogios habituales. Pero en este caso

¹³ Díaz-Plaja, *op. cit.*, p. 111.

¹⁴ *OC*, p. 165: "Pasionaria azul".

¹⁵ *OC*, p. 167: "almas que tienen azules luceros". Cf. también "Ritmo de otoño" y el comentario respectivo de Flys, *op. cit.*, p. 153. Posteriormente el "Corpus azul" en "Tio-vivo", *OC*, p. 289.

¹⁶ Hay ejemplos en las pp. 402, 435, 403, 413, 420 de las *OC*.

¹⁷ Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid 1925, pp. 320-323.

la crítica precipitada va a quedar avergonzada por un simple hecho que viene a dar una razón muy práctica al epíteto "azul". No se trata de algo popular en el sentido literario, sino de algo generalmente sabido por los españoles, y es que sencillamente los formularios de los telegramas en España se imprimen efectivamente en papel de color azul. Lo interesante del ejemplo es pues que Lorca ha presentido que este epíteto correspondía a la vez a la realidad objetiva y a la exigencia poética de intensificación por vías de lo metafórico. En este primer caso nos encontramos pues ante un tipo de elevación ambivalente, que sintetiza lo real con lo disonántico y audaz.¹⁸

Con el *ejemplo segundo* nos atenemos al dominio central de la imagen poética: a la metáfora. A pesar de la copiosa metafórica lorquiana es muy difícil encontrar un contacto evidente y comprobado con metáforas populares. En cambio hay un ejemplo seguro que por su singularidad ha sido traído y llevado por la crítica.¹⁹ Y si repetimos aquí lo que ya ha sido dicho por otros, es porque el caso nos permite ilustrar de manera ejemplar un segundo tipo de elevación.

En su conferencia sobre "La imagen poética en Góngora" dice Lorca que en los campos de Granada llaman un "buey de agua" a un cauce profundo que discurre lento, y que ha oído decir a un labrador de Granada que "a los mimbres les gusta estar siempre en la "lengua" del río". Cita Lorca estos ejemplos para probar que el pueblo es capaz de hacer metáforas "que responden a una manera de ver ya muy cerca de don Luis de Góngora".²⁰ Ahora bien, lo singular del caso consiste en que Lorca ha empleado estas mismas metáforas en el "Romance del emplazado", donde dice:

"Los densos bueyes del agua
embisten a los muchachos
que se bañan en las lunas
de sus cuernos ondulados".

Y algo más abajo:

"donde los bueyes del agua
beben los juncos soñando".²¹

¹⁸ Para más ejemplos comparables véase Flys, *op. cit.*, p. 195. Consúltese también la interpretación distinta de Hottinger, *op. cit.*, p. 44.

¹⁹ Ángel del Río, *Vida y obra de Federico García Lorca*, Zaragoza 1952; Díaz-Plaja, *op. cit.*; Arturo Barea, *Lorca, el poeta y su pueblo*, Buenos Aires 1957, han hablado del asunto.

²⁰ *OC*, p. 66.

²¹ *OC*, p. 379.

No sólo se pueden comprobar los geniales retoques que aplica Lorca a la imagen del habla granadina (tal la trasposición del buey al plural, el empleo del verbo taurino “embestir”, la combinación con la media luna que se refleja y evoca unos “cuernos ondulados”, recuerdo muy probable a su vez del verso gongorino en la última “Soledad”: “Media luna las armas de su frente”²²), sino también admira hasta qué punto esta visión imaginativa ha resultado unida. El significado de la metáfora es la visión nocturna de muchachos que se bañan en un río. Pero además del valor visual distinguimos un valor emotivo: el sugerimiento de un desconocido acecho y peligro para Amargo, el emplazado, valor emotivo en que reside la verdadera función de la metáfora dentro del romance. El tipo de elevación que observamos en este segundo ejemplo se basa pues en un contacto con una realidad popular semántica y efectúa un desprendimiento total del origen, dándole un aire de originalidad y genialidad por la sólida trabazón con el conjunto del poema.

Con el *ejemplo tercero* ascendemos al símbolo. El limón y la naranja tienen evidentemente un valor simbólico en la lírica tradicional. Los ejemplos que hemos encontrado nosotros —y los que ha reunido copiosamente Daniel Devoto²³— revelan claramente un simbolismo erótico aunque sin mayor precisión, pero en general positivo. Veamos éste:

“A la mar fui por naranjas,
cosa que la mar no tiene;
metí la mano en el agua,
la esperanza me mantiene”.²⁴

Comenta Martínez Torner que “se trata en esta copla de un amor acaso imposible”. Y el mismo simbolismo amoroso se manifiesta en otras ocasiones.²⁵ En un poema de Lorca —y es el que aquí nos interesa particular-

²² Añadamos que la imagen de “los cuernos de la luna” también es popular. La hemos encontrado en Kurt Schindler, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, New York 1941, p. 120.

²³ Cf. D. Devoto, en *Filología*, loc. cit., pp. 310 y 329.

²⁴ La cita E. Martínez Torner en su “Índice de Analogías”, en *Symposium* (Syracuse), II (1948), p. 103, canción núm. 114, añadiendo una variante asturiana. También la recogió Schindler en Olvega (Soria), cf. *op. cit.*, p. 123.

²⁵ Cf. F. Rodríguez Marín, *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*, Madrid 1929, p. 73 (cantar núm. 42); además Lorca, *OC*, p. 245. (“Dos muchachas — La Lola”), p. 249. (“Lamentación de la muerte”, donde contrasta el símbolo del limón con la muerte, cf. Barea, *op. cit.*, p. 92), p. 335 (“Amor — Cancioncilla del primer deseo”), p. 515 (“El jardín de las morenas — Limonar”). En el soneto “Amaranta” de Rafael Alberti (*Cal y Canto*) se habla de “pórticos de limones”. Y también en la península vecina

mente— los dos frutos se citan conjuntamente. Es tan breve que lo podemos citar por entero:

“Naranja y limón.
 ¡Ay de la niña
 del mal amor!
 Limón y naranja.
 ¡Ay de la niña,
 de la niña blanca!
 Limón.
 (Cómo brillaba
 el sol.)
 Naranja.
 (En las chinias
 del agua.)”²⁶

Cabe preguntarse en este caso si para Lorca los dos símbolos se equivalen —como generalmente en la tradición oral— o si al revés contrastan. Hay ejemplos de diferenciación en el simbolismo en la misma obra de Lorca. En el primerizo *Libro de poemas* define a la naranja por “la tristeza del azahar profanado”,²⁷ pero no hay aquí aún valor simbólico, sino meramente una metáfora naturalista, aunque de valor negativo. Y en el poema suelto “Limonar”,²⁸ este árbol se define como “naranjal desfallecido, naranjal moribundo, naranjal sin sangre”, de valor simbólico seguramente, pero basando el contraste en el cromatismo natural de los dos frutos. Lorca no nos da, al parecer, indicios claros del eventual contraste simbólico.

A pesar de esto, la estructura paralelística y antitética del lacónico poemilla citado requiere una oposición de los símbolos. Flys propone una explicación a base de los valores emblemáticos del sabor,²⁹ o sea naranja = dulce; limón = agrio. Confesamos que no nos convence. Aunque este tipo de poemillas, bastante frecuente en las *Primeras canciones* y en las *Canciones* de Lorca, tiene algo enigmático y hermético, el mismo mecanismo estructural que se nota en las variadas formas de construcción paralelística suele sugerir un sentido, una intelección.³⁰ Así pues el grito consagrado, el “ay”,

tiene vigencia esta metáfora: S. Quasimodo, en “Le morte chitarre” (*Il falso e vero verde*, Milano 1956) habla de “fanciulle col petto d’arance”.

²⁶ OC, p. 320, del libro *Canciones*.

²⁷ OC, p. 186, en “Canción oriental” (1920).

²⁸ OC, p. 515.

²⁹ Flys, *op. cit.*, p. 161.

³⁰ Concha Zardoya, *op. cit.*, p. 395, habla, tratando de este tipo de poema, de “metáforas internas”.

igualmente la mención de algún “mal amor”, confieren a esta canción de amor una tonalidad menor. La primera estrofa suena a lamento; la segunda y tercera (niña blanca, sol) parecen evocar la inocencia, la alegría, aunque pasada; pero la última sugiere otra vez un vago desenlace trágico: “en las chinias del agua” suena a suicidio, para nosotros). A esta impresión —que no es más— nos lleva el progresivo intercambio correlativo y la gradual reducción de los dos símbolos a la mención aislada de uno solo.

Concluimos así de este tercer ejemplo que Lorca, también en el nivel del símbolo, se basa en la tradición popular, llevándola sin embargo a ciertos valores contrastantes y nacidos dentro del mismo poema, sin precedentes ni consecuencias, intuición única y autónoma dentro de la unidad poemática.

Con el *ejemplo cuarto* subimos otro escalón para llegar al motivo literario. Aquí las huellas de contactos entre la tradición popular y la poesía de Lorca abundan, pero en general no son más que huellas. Una verdadera coincidencia se manifiesta en el motivo de la casada infiel: Martínez Torner afirma haber encontrado un empleo muy temprano del mismo motivo en una poesía de Reyes Mejía de la Cerda.³¹ Pero más evidente es la coincidencia de la “Casada infiel” lorquiana con una copla popular que en un resumen densísimo anticipa incluso el desenlace tan español. Reza así:

“Enamoré a una casada
Y luego me arrepentí;
Como olvidó a su marido
Me olvidará luego a mí”.³²

Huelga decir que el romance supera poéticamente a esta anecdótica copla de moralista, hasta el punto de impedir todo empeño comparativo. En este nivel, la conclusión llega a ser casi previa al análisis, por evidente. La estructuración habitual de los romances en las tres partes (escena; drama; epílogo) está ya en el núcleo de la breve copla popular. El proceso de la elevación corresponde pues en este caso al considerable y decisivo aumento de detalles, de contingencias sensoriales y sensoriales, a la personal amalgamación poética lograda por Lorca. La elevación está debida al cambio, al aumento de la forma poética. La base popular, en este caso el motivo de la casada infiel, ha contribuido muy exteriormente a la creación del romance.

³¹ Cf. E. Martínez Torner, *loc. cit.*, en la nota 24, p. 100, canción núm. 110.

³² Cf. F. Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, 5 tomos, Sevilla 1882-83, t. IV, p. 62, núm. 6069.

El mismo alejamiento, la misma exteriorización del contacto se da en el *quinto y último ejemplo*: al nivel del mito. Pero aquí el empleo metafórico del viento permite observar con toda claridad la progresiva elevación. Que el viento asuma con frecuencia el metafórico papel de amante tempestuoso, se basa en lo natural de la comparación. Las canciones, tanto las del Sur como las del Norte, abundan en alusiones al viento como peligroso violador. Que nos baste un solo ejemplo:

“No vayas solita al campo
 Cuando sopla el aire recio;
 Porque las niñas son flores
 Que hasta las deshoja el viento”.³³

El mismo Lorca, en su conferencia del año 1922, nos decía: “Pero lo que en los poemas del “cante jondo” se acusa como admirable realidad poética es la extraña materialización del viento, que han conseguido muchas coplas...”.³⁴ En esta cita no averiguamos el significado erótico del viento alegórico, pero en el poema de las *Canciones* que empieza por el estribillo “Arbolé arbolé / seco y verdé” ya no queda lugar a dudas, puesto que

“El viento, galán de torres,
 la prende por la cintura”.³⁵

Denotamos en este poema, que ya iba adquiriendo tamaño de romance, cómo la figura alegórica del viento traspasa lo estático del mero símbolo y asume el poder de acción que corresponde a la figura mítica.

Esta función mítica será definitivamente conquistada en el romance de “Preciosa y el aire” ya citado anteriormente. Todos conocen la aventura de la gitanilla que se lleva un susto pánico cuando la sorprende el viento y que busca abrigo en la casa del cónsul de los ingleses. Indicamos tan sólo los versos donde se menciona el viento, numerándolos: 19 a 28; 31 y 32; 37 a 42. El aumento progresivo de la temperatura sensual no necesita de ningún comentario para el que leyere estos versos; es la evidencia misma. Pero gradualmente este aumento se ve acompañado por la proyección del viento como metáfora hacia la culminación en un mito erótico. Obsérvese cómo

³³ Este ejemplo característico se reproduce en F. Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, t. IV, p. 75, núm. 6144.

³⁴ *OC*, p. 1524.

³⁵ *OC*, p. 309.

San Cristóbal, de majadero y grosero, pasa a una extraña mezcla de lo erótico con lo sacro: no en vano cita Lorca el consagrado verso de las saetas (40: "Míralo por dónde viene").³⁶ Con esto la elevación de la metáfora eólica ha llegado a la cumbre. Se le llama "sátiro" ahora, y todo lo sacro y terrible de una fuerza sobrenatural, fatal y avasalladora se sugiere con este mito. Que al final del romance este viento desencadenado muerda en las tejas de pizarra del cónsul de los ingleses y que de este modo haya vuelto a un nivel inferior, puramente metafórico y ya no mítico, es un descenso que corresponde perfectamente a la estructura del romance lorquiano, relajando con el desenlace y el epílogo la tensión dramática.

El poeta mismo nos confirma nuestra observación, diciendo en una carta a Jorge Guillén: " 'Preciosa y el aire' es un romance gitano, que es un *mito* inventado por mí".³⁷ Y diciendo esto, evidentemente, no quiere reivindicar la invención del viento metafórico, sino la efectuada elevación de la metáfora al nivel del mito. Y este último tipo de elevación era acaso el más difícil de lograr, puesto que ya no se trata de artificios y artesanía poéticos, sino de una creación espiritual que toca a las fronteras de la poesía y no tiene ya deuda alguna con la base popular.

Si el examen de estos cinco casos de contactos con lo popular ha servido para algo, no será únicamente para demostrar la maestría artística que todos ya conocíamos, sino también para comprobar que incluso un poeta de semejante facultad de absorción y afán de expresión toma su arranque desde una literatura anterior, y no *ex nihilo*. Y por fin las diferentes maneras de elevar lo popular podrán ser un primer intento de clasificación en este dominio aún poco estudiado.

GUSTAV SIEBENMANN

Universidad de Erlangen

³⁶ En la poesía "Saeta" del *Poema del cante jondo*, OC, p. 238, Lorca cita esta invocación otra vez como estribillo.

³⁷ OC, p. 1563, carta núm. 5, del 2 de mayo de 1926.