

Federico García Lorca

POEMA DEL
CANTE JONDO
ROMANCERO
GITANO

CONFERENCIAS Y POEMAS

 - STOCKCERO - 

of this edition © Stockcero 2010
1st. Stockcero edition: 2010

ISBN: 978-1-934768-37-2

Library of Congress Control Number: 2010942485

All rights reserved.

This book may not be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in whole or in part, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without written permission of Stockcero, Inc.

Set in Linotype Granjon font family typeface
Printed in the United States of America on acid-free paper.

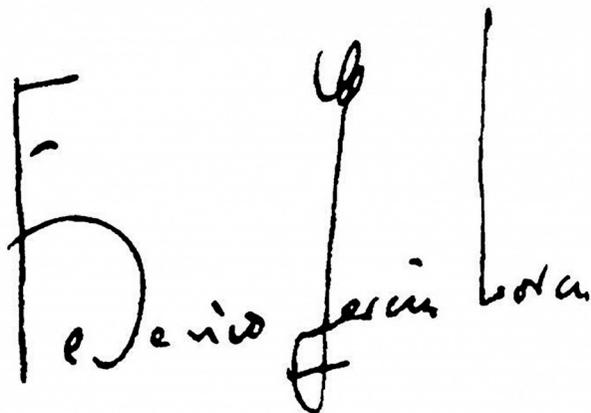
Published by Stockcero, Inc.
3785 N.W. 82nd Avenue
Doral, FL 33166
USA
stockcero@stockcero.com

www.stockcero.com

Federico García Lorca

POEMA DEL
CANTE JONDO
ROMANCERO
GITANO

CONFERENCIAS Y POEMAS

A handwritten signature in black ink, reading "Federico García Lorca". The signature is written in a cursive, flowing style. The first letter 'F' is large and prominent, with a horizontal bar. The 'e' is small and loops under the 'F'. The 'r' is tall and thin, with a small loop at the top. The 'i' is also tall and thin, with a small loop at the top. The 'c' is a simple curve. The 'a' is a simple curve. The 'Lorca' part of the signature is written in a similar cursive style, with the 'L' being tall and thin, and the 'ca' being a simple curve.

ÍNDICE

NOTA DEL EDITOR	9
EL CANTE JONDO (PRIMITIVO CANTO ANDALUZ)	13
ARQUITECTURA DEL «CANTE JONDO»	37
POEMA DEL CANTE JONDO	
1.- BALADILLA DE LOS TRES RÍOS	47
2.- POEMA DE LA SIGUIRIYA GITANA	
<i>Paisaje</i>	49
<i>La guitarra</i>	50
<i>El grito</i>	51
<i>El silencio</i>	52
<i>El paso de la siguiiya</i>	53
<i>Después de pasar</i>	54
<i>Y después</i>	55
3.- POEMA DE LA SOLEÁ	
<i>Tierra Seca</i>	56
<i>Pueblo</i>	57
<i>Puñal</i>	58
<i>Encrucijada</i>	59
<i>¡Ay!</i>	60
<i>Sorpresa</i>	61
<i>La Soleá</i>	62
<i>Cueva</i>	63
<i>Encuentro</i>	64
<i>Alba</i>	65
4.- POEMA DE LA SAETA	
<i>Arqueros</i>	66
<i>Noche</i>	67
<i>Sevilla</i>	68
<i>Procesión</i>	69
<i>Paso</i>	70
<i>Saeta</i>	71

<i>Balcón</i>	72
<i>Madrugada</i>	73
5.- GRÁFICO DE LA PETENERA	
<i>Campana. Bordón</i>	74
<i>Camino</i>	75
<i>Las seis cuerdas</i>	76
<i>Danza . En el huerto de La Petenera</i>	77
<i>Muerte de La Petenera</i>	78
<i>Falseta</i>	79
<i>“De Profundis”</i>	80
<i>Clamor</i>	81
6.- DOS MUCHACHAS	
<i>La Lola</i>	82
<i>Amparo</i>	83
7.- VIÑETAS FLAMENCAS	
<i>Retrato de Silverio Franconetti</i>	84
<i>Juan Brea</i>	85
<i>Café cantante</i>	86
<i>Lamentación de la muerte</i>	87
<i>Conjuro</i>	88
<i>Memento</i>	89
8.- TRES CIUDADES	
<i>Malagueña</i>	90
<i>Barrio de Córdoba . Tópico nocturno</i>	91
<i>Baile</i>	92
9.- SEIS CAPRICHOS	
<i>Adivinanza de la guitarra</i>	93
<i>Candil</i>	94
<i>Crótalo</i>	95
<i>Chumbera</i>	96
<i>Pita</i>	97
<i>Cruz</i>	98
10.- ESCENA DEL TENIENTE CORONEL DE LA GUARDIA CIVIL.....	99
<i>Canción del gitano apaleado</i>	104
11.- DIÁLOGO DEL AMARGO.....	105
<i>Canción de la madre del Amargo</i>	116

ROMANCERO GITANO

ROMANCERO GITANO (CONFERENCIA-RECITAL - 1935)119

ROMANCE DE LA LUNA LUNA124

Preciosa y el aire125*Reyerta*128*Romance Sonámbulo*.....130*Canción del jinete*134

ROMANCE DE LA PENA NEGRA

(Arbolé Arbolé)137*San Gabriel (Sevilla)*.....138*Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla*..141

MUERTE DE ANTOÑITO EL CAMBORIO

Romance de la Guardia Civil146

TRES ROMANCES HISTÓRICOS

Martirio de Santa Olalla151*Thamar y Amnón*155

BURLA DE DON PEDRO A CABALLO159

LA MONJA GITANA163

LA CASADA INFIEL165

SAN MIGUEL (GRANADA)167

SAN RAFAEL (CÓRDOBA).....169

MUERTO DE AMOR171

ROMANCE DEL EMPLAZADO173

NOTA DEL EDITOR

El compositor Manuel de Falla, a su vuelta a Granada en 1920 sugirió organizar un Concurso de cantaores para reivindicar el entonces abandonado arte flamenco.

El 31 de diciembre de 1921 se presentó ante el Ayuntamiento de Granada la solicitud firmada —entre otros por Manuel de Falla, Juan Ramón Jiménez, Joaquín Turina, Ramón Pérez de Ayala, Fernando de los Ríos, Díez Canedo, Alfonso Reyes y García Lorca, entonces de veintitrés años.

El concurso tuvo lugar durante las noches del trece y catorce de junio de 1922.

Para comprender mejor el énfasis tras esta movida cultural de Manuel de Falla, Federico García Lorca y demás colaboradores, es menester tomar en cuenta el trasfondo de la disputa que rodeaba los conceptos de «Flamenco» y «Cante Jondo».

La palabra *flamenco*, referida al género artístico que se conoce bajo ese nombre, se remonta a mediados del siglo XIX. Diversos estudiosos no han logrado ponerse de acuerdo acerca de su etimología y han elaborado distintas hipótesis:

- a. Que el aspecto y el lenguaje corporal de sus intérpretes recuerda a las aves zancudas.
- b. Que el *modo tonal en mi*, predominante en el repertorio flamenco, en la simbología medieval está rela-

- cionado, entre otros animales, con el flamenco. Marius Schneider (1903-1982), musicólogo alemán, es el principal sostenedor de esta hipótesis.
- c. Que es la música de los campesinos moriscos sin tierra, que en el lenguaje hispanoárabe se denominaban *fellah min gueir ard*, expresión que tiene un sonido parecido a *flamenco* al castellanizarse. Blas Infante Pérez de Vargas (1885-1936, político español, e ideólogo del andalucismo político, defiende esta teoría.
 - d. Porque llegó a España proveniente de Flandes (en épocas de Carlos V). Felipe Pedrell Sabaté (1841-1922), compositor español, apoyó esta teoría.
 - e. Porque a los gitanos se les conoce también como *flamencos*. El antropólogo Antonio Machado Álvarez (Demófilo) (1848-1893) era el impulsor de esta explicación.

Sea cual fuere su etimología lo cierto es que el género flamenco se fue configurando durante el siglo XIX a partir de la música y danza tradicional de Andalucía. De ahí el concepto de que el flamenco no es realmente el folklore andaluz sino un género artístico estilizado y fundamentalmente escénico, alejado de las tonadas tradicionales.

Tras la invasión Napoleónica a la península (1808-1812) se desarrolló en España un sentimiento de orgullo racial, en contraposición a la ilustración afrancesada. El «majo», arquetipo del individualismo, de la fuerza telúrica y la gracia, se convirtió en el símbolo del casticismo. Es así como se impone la moda «cañí», ya que se ve en el gitano al modelo más puro de ese ideal. La fascinación que

todo *lo andaluz* despertara en los viajeros románticos europeos, completó el círculo.

Pero no todo era a favor. Los miembros de la Generación del 98, afectados por la crisis moral, política y social acarreada en España por la pérdida de Puerto Rico, Cuba y las Filipinas en 1898, atribuyeron los males de España a «las costumbres flamencas o achuladas».

Para colmo en aquella época el flamenco ya había alcanzado un gran éxito comercial con espectáculos escénicamente muy elaborados representados en plazas de toros y teatros bajo la denominación de «Ópera flamenca». Esta «mercantilización» eliminó de los escenarios algunos de los *palos*¹ más sobrios en favor de aires más ligeros y modernos, para horror de los puristas.

En defensa del purismo fue que Manuel de Falla tuvo la idea de convocar un concurso de cante jondo en Granada. Manuel de Falla y los artistas que lo apoyaron concebían el flamenco como folklore, y estaban preocupados al pensar que el triunfo comercial masivo del flamenco acabaría con las raíces más puras. Como reacción organizaron un concurso de *cante jondo* (en oposición a la denominación *flamenco*) restringido a aficionados y excluyendo los cantes fiesteros, que tanto Falla como García Lorca no consideraban *jondos* sino *flamencos*.

El concurso tuvo escaso eco porque Lorca y Falla no comprendieron el carácter profesional artístico que ya había alcanzado el flamenco, pero, no obstante el fracaso y merced a la Generación del 27 cuyos miembros más eminentes eran andaluces, comenzó el reconocimiento al género entre los intelectuales.

1 *Palo*: cada una de las variedades tradicionales del cante flamenco. Los palos pueden clasificarse según su compás, su «jondura», su carácter serio o fiestero, su origen geográfico etc.

Es en ese contexto (1921) que Federico García Lorca publica su *Poema del cante jondo*, y meses antes del concurso, para educar al público granadino, dicta una conferencia acerca de la «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado *cante jondo*». Este texto, revisado para ser leído en su gira por Argentina, Uruguay, —al igual que sus numerosas conferencias-recitales acerca el *Romancero gitano*— reflejan claramente los principios estéticos de García Lorca, por lo que entendemos que resultan la mejor introducción a sus poemas.

EL EDITOR

EL CANTE JONDO (PRIMITIVO CANTO ANDALUZ)

Conferencia de Federico García Lorca, Centro Artístico y Literario de Granada, 19 de febrero, 1922, «*la Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz, llamado cante jondo.*»

Los hechos históricos a que se refiere Falla, de enorme desproporción y que tanto han influido en los cantos, son tres:

La adopción por la Iglesia española del canto litúrgico, la invasión sarracena y la llegada a España de numerosas bandas de gitanos. Son estas gentes, misteriosas y errantes, quien da la forma definitiva al cante jondo.

Demuéstralo el calificativo de «gitana» que conserva la «siguiriya» y el extraordinario empleo de sus vocablos en los textos de las canciones.

Esto no quiere decir, naturalmente, que este canto sea puramente de ellos, pues existiendo gitanos en toda Europa y aun en otras regiones de nuestra Península, estos cantos no son cultivados más que por los nuestros.

Se trata de un canto puramente andaluz, que ya existía en germen en esta región antes que los gitanos llegaran a ella.

Las coincidencias que el gran maestro nota entre los elementos esenciales del «cante jondo», y los que aún acusan algunos cantos de la India, son:

«El inarmonismo, como medio modulante; el

empleo de un ámbito melódico tan recluso, que rara vez traspasa los límites de una sexta, y el uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota, procedimiento propio de ciertas fórmulas de encantamiento, y hasta de aquellos recitados que pudiéramos llamar prehistóricos, ha hecho suponer a muchos que el canto es anterior al lenguaje.»

Por este modo llega el «cante jondo», pero especialmente la «siguiriya», a producirnos la impresión de una prosa cantada, destruyendo toda la sensación de ritmo métrico, aunque en realidad son tercetos o cuartetos asonantados sus textos literarios.

«Aunque la melodía gitana es rica en giros ornamentales, en esta —lo mismo que en los cantos de la India— sólo se emplean en determinados momentos, como expresiones o arrebatos sugeridos por la fuerza emotiva del texto, y hay que considerarlos, según Manuel de Falla, como amplias inflexiones vocales, más que como giros de ornamentación, aunque tomen este último aspecto al ser traducido por los intervalos geométricos de la escala atemperada.»

Se puede afirmar definitivamente que en el «cante jondo», lo mismo que en los cantos del corazón de Asia, la gama musical es consecuencia directa de la que podríamos llamar gama oral.

Son muchos los autores que llegan a suponer que la palabra y el canto fueron una misma cosa, y Luis Lucas, en su obra *Acoustique nouvelle*, publicada en París en el año 1840, dice al tratar de las excelencias del género inarmónico «que es el primero que aparece en el orden natural, por imitación del canto de las aves, del grito de los animales y de los infinitos ruidos de la materia».

Hugo Riemann, en su *Estética musical*, afirma que el canto de los pájaros se acerca a la verdadera música y no cabe hacer distinción entre éste y el canto del hombre por cuanto que ambos son expresión de una sensibilidad.

El gran maestro Felipe Pedrell, uno de los primeros españoles que se ocuparon científicamente de las cuestiones folklóricas, escribe en su magnífico *Cancionero popular español*: «El hecho de persistir en España en varios cantos populares el orientalismo musical tiene hondas raíces en nuestra nación por influencia de la civilización bizantina, antiquísima, que se tradujo en las fórmulas propias de los ritos usados en la Iglesia de España desde la conversión de nuestro país al cristianismo hasta el siglo oncenno, época en que fue introducida la liturgia romana, propiamente dicha.» Falla completa lo dicho por su viejo maestro, determinando los elementos del canto litúrgico bizantino que se revelan en la «siguiriya», que son:

Los modos tonales de los sistemas primitivos (que no hay que confundir con los llamados griegos), el *Chaharmaísmo* inherente a esos modos, y la falta de ritmo métrico de la línea melódica.

Estas mismas propiedades tienen a veces algunas canciones andaluzas muy posteriores a la adopción de la música litúrgica bizantina por la Iglesia española, canciones que guardan gran afinidad con la música que se conoce todavía en Marruecos, Argel y Túnez con el nombre emocionante, para todo granadino de corazón, de «música de los moros de Granada».

Volviendo al análisis de la «siguiriya», Manuel de Falla, con su sólida ciencia musical y su exquisita intuición,

ha encontrado en esta canción «determinadas formas y caracteres independientes de sus analogías con los cantos sagrados y la música de los moros de Granada». Es decir, ha buscado en la extraña melodía y visto el extraordinario y aglutinante elemento gitano. Acepta la visión histórica que atribuye a los gitanos un origen índico; esta versión se ajusta maravillosamente al resultado de sus interesantísimas investigaciones.

Según la versión, en el año 1400 de nuestra Era, las tribus gitanas, perseguidas por los cien mil jinetes del Gran Tamerlán, huyeron de la India.

Veinte años más tarde, estas tribus aparecen en diferentes pueblos de Europa y entran en España con los ejércitos sarracenos, que desde la Arabia y el Egipto desembarcaban periódicamente en nuestras costas.

Y estas gentes, llegando a nuestra Andalucía, unieron los viejísimos elementos nativos con el viejísimo que ellos traían y dieron las definitivas formas a lo que hoy llamamos «cante jondo».

A ellos debemos, pues, la creación de estos cantos, alma de nuestra alma; a ellos debemos la construcción de estos cauces líricos por donde se escapan todos los dolores y los gestos rituarios de la raza.

Y son estos cantos, señores, los que en el último tercio del siglo pasado y lo que llevamos de éste se ha pretendido encerrar en las tabernas mal olientes, o en las mancebías. La época incrédula y terrible de la zarzuela española, la época de Grilo y los cuadros de historia, ha tenido la culpa. Mientras que Rusia ardía en el amor a lo popular, única fuente, como dice Roberto Schumann, de todo arte ver-

dadero y característico, y en Francia temblaba la ola dorada del impresionismo, en España, país casi único de tradiciones y bellezas populares, era cosa ya de baja estofa la guitarra y el «cante jondo».

A medida que avanza el tiempo, este concepto se ha agravado tanto que se hace preciso dar el grito defensivo para cantos tan puros y verdaderos.

La juventud espiritual de España así lo comprende.

El «cante jondo» se ha venido cultivando desde tiempo inmemorial, y a todos los viajeros ilustres que se han aventurado a recorrer nuestros variados y extraños paisajes les han emocionado esas profundas salmodias que, desde los picos de Sierra Nevada hasta los olivares sedientos de Córdoba y desde la Sierra de Cazorla hasta la alegrísima desembocadura del Guadalquivir, cruzan y definen nuestra única y complicadísima Andalucía.

Desde que Jovellanos hizo llamar la atención sobre la bella e incoherente «danza prima» asturiana hasta el formidable Menéndez Pelayo, hay un gran paso en la comprensión de las cosas populares. Artistas aislados, poetas menores fueron estudiando estas cuestiones desde diferentes puntos de vista, hasta que han conseguido que en España se inicie la utilísima y patriótica recolección de cantos y poemas. Prueba de esto son el Cancionero de Burgos, hecho por Federico Olmeda; el Cancionero de Salamanca, hecho por Dámaso Ledesma, y el Cancionero de Asturias, hecho por Eduardo Martínez Torner, costeados espléndidamente por las respectivas Diputaciones.

Pero cuando advertimos la extraordinaria importancia del «cante jondo» es cuando vemos la influencia casi

ARQUITECTURA DEL «CANTE JONDO»

I

Invitado por el Comité de Cooperación Intelectual, explicó ayer por la tarde el inspirado poeta Federico García Lorca, en el Salón Imperial, una admirable conferencia sobre el tema: «Arquitectura del cante jondo».

El ilustre autor de MARIANA PINEDA estableció la diferencia existente por la antigüedad, la estructura y el espíritu de las canciones entre el cante jondo y el flamenco, y refiriéndose al primero, hizo un cálido elogio de la «siguiriya», que es un ejemplo genuino y típico.

Aludió a los trabajos folklóricos de Felipe Pedrell, que pueden considerarse completados en nuestros días por el maestro Falla, atribuyendo las reminiscencias orientales acusadas en aquel arte popular a la influencia bizantina.

Los gitanos, al venir a España, unieron a los elementos nativos el viejísimo elemento indio, con lo que establecieron la base del cante jondo.

El señor García Lorca estudió las características del arte de Albéniz, evocado también por el Amor Brujo, de Falla. Entre los músicos extranjeros, Rimsky-Korsakoff y Debussy ofrecen también ejemplos de acusados rasgos andaluces.

El cante jondo contiene las más variadas gradaciones del sentimiento humano puestas al servicio de la expresión más pura y exacta. En la literatura española no hay nada superior,

en la justeza de los valores, a la inspiración revelada en esas coplas populares.

El conferenciante expuso las diferencias propias entre las diversas coplas gitanas, de las cuales hizo varias admirables recitaciones, estudiando asimismo la misión que a la guitarra compete y citando los nombres de algunos de los más valiosos sostenedores del cante en la actualidad, como la Niña de los Peines, Manuel Torres y otros.

La selecta concurrencia que escuchaba el interesantísimo trabajo del señor García Lorca aplaudió a éste con verdadero y sostenido entusiasmo.

II

El «cante jondo» se acerca al trino del pájaro y a las músicas naturales del chopo y la ola; es simple a fuerza de vejez y de estilización. Es, pues, un rarísimo ejemplar de canto primitivo, el más viejo de toda Europa, donde la ruina histórica, el fragmento lírico comido por la arena, aparecen vivos como en la primera mañana de su vida.

El insigne Falla, que ha estudiado la cuestión atentamente, afirma que la «siguiriya» gitana es la canción tipo del grupo «cante jondo», y declara rotundamente que es el único canto que en nuestro continente ha conservado en toda su pureza, tanto por su composición como por su estilo, las cualidades que lleva en sí el canto primitivo de los pueblos orientales.

La «siguiriya» gitana comienza por un grito terrible. Un grito que divide el paisaje en dos hemisferios iguales; después la voz se detiene para dejar paso a un silencio impresionante y medido. Un silencio en el cual fulgura el rostro de lirio calien-

te que ha dejado la voz por el cielo. Después comienza la melodía ondulante e inacabable en sentido distinto de Bach. La melodía infinita de Bach es redonda, la frase podría repetirse eternamente en un sentido circular; pero la melodía de la «siguiriya» se pierde en el sentido horizontal, se nos escapa de las manos y la vemos alejarse hacia un punto de aspiración común y pasión perfecta donde el alma no logra desembarcar.

Pero nadie piense que la «siguiriya» gitana y sus variantes sean simplemente unos cantos trasplantados de Oriente a Occidente. No; se trata simplemente cuando más de un injerto, o mejor dicho, de una coincidencia de orígenes, que ciertamente no se ha revelado en un solo y determinado momento, sino que obedece a la acumulación de hechos históricos seculares desarrollados en nuestra península ibérica, y esta es la razón por la cual el canto, aunque por sus elementos esenciales coincide con el de un pueblo tan apartado geográficamente del nuestro, acusa un carácter íntimo tan propio, tan nacional, que lo hace inconfundible.

Los hechos históricos a que me refiero, de enorme desproporción, y que tanto han influido en estas canciones, son tres:

La adopción por la Iglesia española del canto litúrgico, la invasión sarracena, que traía a la Península por tercera vez un nuevo torrente de sangre africana, y la llegada de numerosas bandas de gitanos.

Son estas gentes errantes y enigmáticas las que dan forma definitiva al «cante jondo». Demuéstralo el calificativo de «gitana» que conserva la «siguiriya» y el extraordinario empleo de las voces del «caló» en el textos de los cantares.

Esto no quiere decir, naturalmente, que este canto sea pu-

ramente de ellos, pues existiendo gitanos en toda Europa, y aun en otras regiones de la península ibérica, estas formas melódicas no son cultivadas más que por los del Sur.

Se trata de un canto netamente andaluz que existía en germen antes que los gitanos llegaran, como existía el arco de herradura antes que los árabes lo utilizaran como forma característica de su arquitectura. Un canto que ya estaba levantado en Andalucía, desde Tartesos, amasado con la sangre del Africa del Norte y probablemente con vetas profundas de los desgarrados ritmos judíos, padres hoy de toda la gran música eslava.

Las coincidencias que el maestro Falla nota entre los elementos esenciales del «cante jondo» y los que aún acusan algunos cantos de la India, son:

El inarmonismo como medio modulante; el empleo del ámbito melódico, que rara vez traspasa los límites de una sexta, y el uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota, procedimiento propio de ciertas fórmulas de encantamiento y hasta de aquellos recitados que pudiéramos llamar prehistóricos, lo que ha hecho suponer a muchos que el canto es anterior al lenguaje. Por este modo llega el «cante jondo», especialmente la «siguiriya gitana», a producir la impresión de una prosa cantada, destruyendo toda sensación de ritmo métrico, aunque en realidad son tercetos o cuartetos asonantados los textos de sus poemas.

Aunque la melodía del «cante jondo» es rica en giros ornamentales (lo mismo que en los cantos de la India), solo se emplean en determinados momentos como expresiones o arrebatos sugeridos por la fuerza emotiva del texto, y hay que considerarlos como amplias inflexiones vocales ms que como giros

de ornamentación, aunque tomen este último aspecto al ser traducidos por los intervalos geométricos de la escala atemperada.

III

El repórter llegó ayer tarde al Salón Imperial con ánimo de cumplir su obligación, tomando la conferencia anunciada, a cargo esta vez del poeta García Lorca...

Federico García Lorca empieza, y a la primera cuartilla nos embebe a todos en una emoción tan honda, que pronto comprendemos que para gozar de lo que va diciendo no hay que distraerse tomando notas...

El repórter, para no volver de vacío a la Redacción, pide al poeta unas cuartillas que son las que a continuación reproducimos:

No hay duda que la guitarra ha dado forma a muchas de las canciones andaluzas, porque estas han tenido que ceñirse a su constitución tonal, y una prueba de esto es que con las canciones que se cantan sin ella, como los martinetes⁶ y las jelianas⁷, la forma melódica cambia completamente y adquieren como una mayor libertad y un ímpetu, si bien más directo, menos construido.

La guitarra, en el «cante jondo», se ha de limitar a marcar el ritmo y «seguir» al «cantaor»; es un fondo para la voz y debe estar supeditada al que canta.

Pero como la personalidad del guitarrista es tan acusada como la del cantaor, este ha de cantar también y nace

6 *Martinete*: variedad tradicional (palo) del cante flamenco que no necesita de acompañamiento de guitarra. Proviene del cante de los forjadores, caldereros, etc., que se acompañaban con el martillo.

7 *Jelianas*: también *Gelianas*, *Gilianas* o *Garianas*. Cante emparentado con la *Soleá* y derivado de los llamados corridos gitanos. Cuenta una historia uniforme y monócorde, y es seguido por guitarra con el mismo acompañamiento que la *Soleá*.

POEMA DEL CANTE JONDO

I.— BALADILLA DE LOS TRES RÍOS

A Salvador Quinteros⁹

El río Guadalquivir
 va entre naranjos y olivos.
 Los dos ríos de Granada
 bajan de la nieve al trigo.

*¡Ay, amor
 que se fue y no vino!*

El río Guadalquivir
 tiene las barbas granates.
 Los dos ríos de Granada,
 uno llanto y otro sangre.

*¡Ay, amor
 que se fue por el aire!*

Para los barcos de vela
 Sevilla tiene un camino;
 por el agua de Granada
 sólo reman los suspiros.

*¡Ay, amor
 que se fue y no vino!*

9 *Salvador Quinteros*: Eutimio Martín, en su *Antología Comentada*, explica: «Corregimos el "Quintero" de todas las ediciones por "Quinteros", que es como se le menciona con frecuencia en el diario de Morla Lynch, de cuya casa era asiduo contertulio. Por él sabemos que era un terrateniente canario "profesor de diversas materias en las escuelas" y "poeta a sus horas"..."» pp.147-148.

Guadalquivir, alta torre
y viento en los naranjales.
Dauro y Genil, torrecillas
muertas sobre los estanques.

*¡Ay, amor
que se fue por el aire!*

¡Quién dirá que el agua lleva
un fuego fatuo de gritos!

*¡Ay, amor
que se fue y no vino!*

Lleva azahar, lleva olivas,
Andalucía, a tus mares.

*¡Ay, amor
que se fue por el aire!*

2.- POEMA DE LA SIGUIRIYA GITANA

A Carlos Morla Vicuña

PAISAJE

El campo
de olivos
se abre y se cierra
como un abanico.
Sobre el olivar
hay un cielo hundido
y una lluvia oscura
de luceros fríos.
Tiembla junco y penumbra
a la orilla del río.
Se riza el aire gris.
Los olivos
están cargados
de gritos.
Una bandada
de pájaros cautivos,
que mueven sus larguísimas
colas en lo sombrío.

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.
Arena 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.

EL GRITO

La elipse de un grito,
va de monte
a monte.

Desde los olivos,
será un arco iris negro
sobre la noche azul.

¡Ay!

Como un arco de viola
el grito ha hecho vibrar
largas cuerdas del viento.

¡Ay!

(Las gentes de las cuevas
asoman sus velones.)

¡Ay!

EL SILENCIO

Oye, hijo mío, el, silencio.
Es un silencio ondulado,
un silencio

donde resbalan valles y ecos
y que inclina las frentes
hacia el suelo.

EL PASO DE LA SIGUIRIYA

Entre mariposas negras,
va una muchacha morena
junto a una blanca serpiente
de niebla.

*Tierra de luz,
cielo de tierra.*

Va encadenada al temblor
de un ritmo que nunca llega,
tiene el corazón de plata
y un puñal en la diestra.
¿A dónde vas, siguiiya,
con un ritmo sin cabeza?
¿Qué luna recogerá
tu dolor de cal y adelfa?

*Tierra de luz,
cielo de tierra.*

DESPUÉS DE PASAR

Los niños miran
un punto lejano.

Los candiles se apagan.
Unas muchachas ciegas
preguntan a la luna,
y por el aire ascienden
espirales de llanto.

Las montañas miran
un punto lejano.

Y DESPUÉS

Los laberintos
que crea el tiempo
se desvanecen.

(Sólo queda
el desierto.)

El corazón,
fuente del deseo,
se desvanece.

(Sólo queda
el desierto.)

La ilusión de la aurora
y los besos,
se desvanecen.

Sólo queda
el desierto.
Un ondulado
desierto.

3.- POEMA DE LA SOLEÁ

*A Jorge Zalamea*¹⁰

TIERRA SECA...

Tierra seca,
tierra quieta
de noches
inmensas.

(Viento en el olivar,
viento en la sierra.)

Tierra
vieja
del candil
y la pena.
Tierra
de las hondas cisternas.

Tierra
de la muerte sin ojos
y las flechas.

(Viento por los caminos.
Brisa en las alamedas.)

¹⁰ Jorge Zalamea Borda (1905-1969) poeta, ensayista y político colombiano, considerado dentro del grupo *los nuevos* de la literatura colombiana. Vivió en España unos años, durante su juventud, y fue gran amigo de Federico García Lorca.

PUEBLO

Sobre el monte pelado,
un calvario.
Agua clara
y olivos centenarios.
Por las callejas
hombres embozados,
y en las torres
veletas girando.
Eternamente
girando.
¡Oh, pueblo perdido,
en la Andalucía del llanto!

PUÑAL

El puñal
entra en el corazón,
como la reja del arado
en el yermo.

No.
No me lo claves.
No.

El puñal,
como un rayo de sol,
incendia las terribles
hondonadas.

No.
No me lo claves.
No.

ENCRUCIJADA

Viento del Este,
un farol
y el puñal
en el corazón.
La calle
tiene un temblor
de cuerda
en tensión,
un temblor
de enorme moscardón.
Por todas partes
yo
veo el puñal
en el corazón.

¡Ay!

El grito deja en el viento
una sombra de ciprés.

(Dejadme en este campo,
llorando.)

Todo se ha roto en el mundo.
No queda más que el silencio.

(Dejadme en este campo,
llorando.)

El horizonte sin luz
está mordido de hogueras.

(Ya os he dicho que me dejéis
en este campo,
llorando.)

ROMANCERO GITANO

ROMANCERO GITANO

(CONFERENCIA-RECITAL - 1935)

No es un poeta que se ha hecho notar más o menos o un dramaturgo incipiente ansioso de gran teatro el que está ante vosotros, sino un verdadero amigo, un camarada que recuerda todavía cercanos los años en que vivía a golpes con la enorme cara bigotuda del Derecho Mercantil y llevando un vida de broma y jaleo para ocultar una verdadera y bienhechora melancolía.

Yo sé muy bien que eso que se llama conferencia sirve en las salas y teatros para llevar a los ojos de las personas esas puntas de alfiler donde se clavan las irresistibles anémones de Morfeo, y esos bostezos para los cuales se necesitaría tener boca de caimán.

Yo he observado que generalmente el conferenciante pone cátedra sin pretender acercarse a su auditorio, habla de lo que sabe sin gastar nervio y con una ausencia absoluta de voluntad de amor, que origina ese odio profundo que se le toma momentáneamente y hace deseemos con ansia que resbale al salir de la tribuna o que estornude de modo tan furioso que se le caigan las gafas sobre el vaso.

Por eso, no vengo a dar una conferencia sobre temas que he estudiado y preparado, sino que vengo a comunicarme con vosotros con lo que nadie me ha enseñado, con lo que es substancia y magia pura, con la poesía.

He elegido para leer con pequeños comentarios el *Romancero gitano* no solo por ser mi obra más popular sino

porque indudablemente es la que hasta ahora tiene más unidad y es donde mi rostro poético aparece por vez primera con personalidad propia, virgen de contacto con otro poeta y definitivamente dibujado. No voy a hacer crítica del libro ni voy a decir ni estudiar lo que significa como forma de romance, ni a mostrar la mecánica de sus imágenes, ni el gráfico de su desarrollo rítmico y fonético sino que voy a mostrar sus fuentes y los primeros atisbos de su concepción total.

El libro en conjunto aunque se llama gitano, es el poema de Andalucía y lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal.

Así pues el libro es un retablo de Andalucía con gitanos, caballos, arcángeles, planetas, con su brisa judía, con su brisa romana, con ríos, con crímenes, con la nota vulgar del contrabandista, y la nota celeste de los niños desnudos de Córdoba que burlan a San Rafael. Un libro donde apenas si está expresada la Andalucía que se ve, pero donde está temblando la que no se ve. Y ahora lo voy a decir. Un libro anti-pintoresco, anti-folklórico, anti-flamen-co. Donde no hay ni una chaquetilla corta ni un traje de torero, ni un sombrero plano ni una pandereta, donde las figuras sirven a fondos milenarios y donde 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, y que no tiene nada que ver con la melancolía ni con la nostalgia ni con

ninguna aflicción o dolencia del ánimo, que es un sentimiento más celeste que terrestre; pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender.

Pero un hecho poético, como un hecho criminal o un hecho jurídico son tales hechos cuando viven en el mundo y son llevados y traídos, en suma interpretados. Por eso no me quejo de la falsa visión andaluza que se tiene de este poema a causa de recitadores, sensuales de bajo tono, o criaturas ignorantes. Creo que la pureza de su construcción y el noble tono con que me esforcé al crearlo, lo defenderán de sus actuales amantes excesivos que a veces lo llenan de baba.

Desde el año 1919, época de mis primeros pasos poéticos, estaba yo preocupado con la forma del romance porque me daba cuenta que era el vaso donde mejor se amoldaba mi sensibilidad. El romance había permanecido estacionario desde los últimos exquisitos romancillos de Góngora hasta que el Duque de Rivas lo hizo dulce, fluido, doméstico o Zorrilla lo llenó de nenúfares, sombras y campanas sumergidas.

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

también misterio para el poeta que lo comunica, pero que muchas veces lo ignora.

En realidad la forma de mi romance la encontré, mejor, me la comunicaron en los albores de mis primeros poemas donde ya se notan los mismos elementos y un mecanismo similar al del *Romancero gitano*.

Ya el año veinte escribía yo este crepúsculo:

El diamante de una estrella
 ha rayado el hondo cielo.
 Pájaro de luz que quiere
 escapar del firmamento
 y huye del enorme nido
 donde estaba prisionero.
 Sin saber que lleva atada
 una cadena en el cuello.
 Cazadores extrahumanos
 están cazando luceros,
 cisnes de plata maciza
 en el agua del silencio.
 Los chopos niños recitan
 la cartilla. Es el maestro
 un chopo antiguo que mueve
 tranquilo sus brazos viejos.
 ¡Rana, empieza tu cantar!
 ¡Grillo, sal de tu agujero!
 Haced un bosque sonoro
 con vuestras flautas. Yo vuelvo
 hacia mi casa intranquilo.
 Se agitan en mi recuerdo
 dos palomas campesinas
 y en el horizonte, lejos,
 se hunde el arcaduz¹⁵ del día.
 ¡Terrible noria del tiempo!

15 *Arcaduz*: caño para conducción de agua.

Esto como forma ya tiene el claro oscuro del Romancero y el gusto de mezclar imágenes astronómicas con insectos y hechos vulgares que son notas primarias de mi carácter poético.

Tengo cierto rubor de hablar de mí en público pero lo hago porque os considero amigos o ecuanímenes oyentes y porque sé que un poeta cuando es poeta es sencillo y cuando es sencillo no puede caer jamás en el infierno cómico de la pedantería.

De un poema se puede estar hablando mucho tiempo, analizando y observando sus aspectos múltiples. Yo os voy a presentar un plano de este mío y voy a comenzar la lectura de sus composiciones.

Desde los primeros versos se nota que el mito está mezclado con el elemento que pudiéramos llamar realista, aunque no lo es puesto que al contacto con el plano mágico se torna aun más misterioso e indescifrable, como el alma misma de Andalucía, lucha y drama del veneno de Oriente del andaluz con la geometría y el equilibrio que impone lo romano, lo bético.

El libro empieza con dos mitos inventados. La luna como bailarina mortal y el viento como sátiro. Mito de la luna sobre tierras de danza dramática, Andalucía interior concentrada y religiosa y mito de playa tartesa¹⁶ donde el aire es suave como pelusa de melocotón y donde todo drama o danza está sostenido por una aguja inteligente de burla o de ironía.

16 *Tartesa*: de Tartessos, nombre por el que los griegos conocían al río homónimo (el Betis romano, hoy Guadalquivir) y también a la primera civilización de Occidente derivada de la cultura megalítica afincada en la zona de las actuales provincias de Huelva, Sevilla y Cádiz, en la costa suroeste de la península Ibérica.

ROMANCE DE LA LUNA LUNA

*A Conchita García Lorca*¹⁷

La luna vino a la fragua
 con su polisón¹⁸ de nardos.¹⁹
 El niño la mira mira.
 El niño la está mirando.
 En el aire conmovido
 mueve la luna sus brazos
 y enseña, lúbrica y pura,
 sus senos de duro estaño.
 —Huye luna, luna, luna.
 Si vinieran los gitanos,
 harían con tu corazón
 collares y anillos blancos.
 —Niño, déjame que baile.
 Cuando vengan los gitanos,
 te encontrarán sobre el yunque
 con los ojillos cerrados.
 —Huye luna, luna, luna,
 que ya siento sus caballos.
 —Niño, déjame, no pises
 mi blancor almidonado.

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

17 *María de la Concepción García Lorca* (1903-1956). Hermana de Federico, casada con el médico y político socialista, alcalde de Granada, Manuel Fernández Montesinos, fusilado el 16 de agosto de 1936 junto a varios concejales y militantes socialistas.

18 *Polisón*: armazón que, atado a la cintura, se ponían las mujeres para que abultasen los vestidos por detrás. (DRAE).

19 *Nardo*: o *vara de San José* (*Polianthes tuberosa*), planta que crece con espigas de hasta 45 cm de largo que producen racimos de flores muy fragantes y de color blancuzco.

Thank you for acquiring

POEMA DEL CANTE JONDO / ROMANCERO GITANO

from the

Stockcero collection of Spanish and Latin American significant books of the past and present.

This book is one of a large and ever-expanding list of titles Stockcero regards as classics of Spanish and Latin American literature, history, economics, and cultural studies. A series of important books are being brought back into print with modern readers and students in mind, and thus including updated footnotes, prefaces, and bibliographies.

We invite you to look for more complete information on our website, www.stockcero.com, where you can view a list of titles currently available, as well as those in preparation. On this website, you may register to receive desk copies, view additional information about the books, and suggest titles you would like to see brought back into print. We are most eager to receive these suggestions, and if possible, to discuss them with you. Any comments you wish to make about Stockcero books would be most helpful.

The Stockcero website will also provide access to an increasing number of links to critical articles, libraries, databanks, bibliographies and other materials relating to the texts we are publishing.

By registering on our website, you will allow us to inform you of services and connections that will enhance your reading and teaching of an expanding list of important books.

You may additionally help us improve the way we serve your needs by registering your purchase at:

<http://www.stockcero.com/bookregister.htm>