

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra romanistiky



Hana Křupková

Literatura y flamenco: Un estudio de la obra de Federico García Lorca

Bakalářská práce

2013

Literatura y flamenco: Un estudio de la obra de Federico García Lorca

Literature and flamenco: A study of the work of Federico García Lorca

Bakalářská práce

Hana Křupková

Katedra romanistiky

Španělska filologie

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Daniel Esparza, Ph.D.

Olomouc 2013

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Literatura y flamenco: Un estudio de la obra de Federico García Lorca* vypracovala samostatně s použitím odborné literatury a pramenů uvedených na seznamu v závěru této práce

..... v Olomouci

.....

Podpis

Děkuji tímto panu Mgr. Danielovi Esparzovi, Ph.D. za cenné připomínky a rady při vypracování bakalářské práce.

Me gustaría dar las gracias al doctor Daniel Esparza. Le agradezco sus consejos y orientación a la hora de elaborar este proyecto. Muchas gracias.

Índice

Índice	5
Introducción	6
1. El flamenco como fenómeno cultural, sus orígenes y su desarrollo	7
1.1. Músicas y bailes preflamencos	7
1.1.1. Bailes de candil	7
1.1.2. La danza y el baile en el Siglo de Oro español y la danza bolera	8
1.2. La influencia de los gitanos	9
1.3. Lo popular andaluz	11
1.4. Primeras fiestas flamencas y los cafés cantantes	13
1.5. El flamenco en los teatros y la ópera flamenca	14
1.6. Una breve nota sobre la estética flamenca	16
2. El trasfondo social y cultural de Federico García Lorca y su vinculación al flamenco	18
3. La estética de Federico García Lorca	29
3.1. El duende como una concepción del arte	32
3.2. Los símbolos y temas de García Lorca	34
3.3. Los símbolos en la poesía flamenca	37
4. Análisis de obras selectas	38
4.1. Poemas del Romancero gitano	38
4.1.1. Romance de la pena negra	38
4.1.2. Romance de la luna, luna	40
4.1.3. Preciosa y el aire	40
4.1.4. Romance sonámbulo	41
4.2. Poemas del Poema del cante jondo	42
4.2.1. Sorpresa	42
4.2.2. El café cantante	43
Conclusiones	46
Referencias bibliográficas	47
Anexo I	49
Anotace	51

Introducción

El presente trabajo intenta encontrar la unión entre dos mundos: el clásico y el marginal; el refinado que respeta la concepción tradicional de la belleza y el inconforme que sorprende con su dramatismo y abierta expresión emocional.

La mutua influencia entre el arte clásico — la literatura, y el arte flamenco, una manifestación cultural marginal, es evidente. Para estudiar estas influencias con más detalle, he seleccionado el personaje de Federico García Lorca, porque se trata de un literato tradicionalmente relacionado con el mundo del flamenco, en cuya obra se refleja su fuerte vinculación al flamenco y al folklore andaluz.

Parto de la siguiente pregunta: ¿Hasta qué punto ha influido el flamenco en la obra de Federico García Lorca? Para contestarla, he estructurado el trabajo en los siguientes capítulos:

En el primer capítulo me acerco al flamenco, estudio sus raíces y explico el papel que desempeñaron los gitanos en la formación de este género artístico. También me pongo la pregunta por qué era precisamente el flamenco —y no otras manifestaciones de cultura popular andaluza— que logró expandir desde Andalucía y convertirse en uno de los símbolos de Andalucía. Brevemente comento la estética flamenca.

En el segundo capítulo estudio la vida de Federico García Lorca, busco los momentos más decisivos para la formación de su personalidad artística y sigo su trayectoria artística destacando sus trabajos claves.

En el tercer capítulo me centro en los principios de la estética lorquiana, en las fuentes de inspiración del artista, y me sumerjo en el aspecto fundamental y original de su creación que trajo desde el mundo del flamenco: el *duende*; también estudio los símbolos que utiliza en sus obras.

En el cuarto capítulo ya me enfoco directamente en sus obras concretas que considero las más representativas en cuanto al mutuo influjo entre la poesía y el flamenco: Observo el grado de refinamiento del lenguaje en dos poemarios claves de García Lorca que recibieron el influjo del folklore o del flamenco y me fijo en los temas comunes de los poemas lorquianos y los poemas flamencos.

También me gustaría, a través de este trabajo, mostrar que en el espacio cultural español existe un elemento específico y original —el arte flamenco— que posee un gran poder influyente sobre la creación artística dentro y fuera de España. Creo que este hecho debería ser tenido en cuenta a la hora de estudiar tanto la literatura, como la cultura española.

1. El flamenco como fenómeno cultural, sus orígenes y su desarrollo

El flamenco tiene orígenes muy antiguos y su surgimiento en el siglo XIX se debe a una síntesis de factores. Sus raíces abarcan una variedad de géneros artísticos y de circunstancias históricas. Cronológicamente estudiaré los factores más significativos para la formación del flamenco: la influencia de las músicas y los bailes tradicionales — preflamencos que se desarrollaban durante los siglos XV-XVIII, la influencia de los gitanos a partir del siglo XV, la originalidad y la atraktividad de *lo andaluz popular* y la influencia del romanticismo del siglo XIX.

1.1. Músicas y bailes preflamencos

Se trata de músicas y bailes que se desarrollaban durante los siglos XV-XVIII. Analizaré los *bailes de candil*, que inspiraron la forma de las primeras fiestas flamencas, y los bailes populares, las danzas cortesanas y la *danza bolera* que contribuyeron a la técnica del baile flamenco.

1.1.1. Bailes de candil

Los *bailes de candil*, o *fandangos de candil* eran fiestas de baile. Su denominación viene de las lámparas de aceite que se encendían durante ellas, ya que se solían organizar por la tarde o por la noche de fin de semana o durante fiestas locales especiales. Más testimonios sobre estas fiestas provienen de los siglos XVIII y XIX y se trata tanto de pinturas costumbristas y pinturas de los viajeros extranjeros, como de referencias escritas. (Berlanga, 2011)

Estas fiestas eran ritualizadas y servían para que se divirtieran los jóvenes y para que se conocieran las mujeres y los hombres jóvenes entre sí. Tenían un gran significado social. Eran bailes ritualizados, es decir, durante ellos se repetían ciertos hechos: siempre estaba presente una autoridad, una persona mayor que vigilaba el transcurso de la reunión. Si alguien de los presentes se comportaba de una manera inadecuada (eran los casos de las peleas), esta autoridad podía echarlo. Este papel lo representaban generalmente la madre de uno de los jóvenes, el alcalde del pueblo o el cura. Sin embargo, pese a esta medida, muchas veces los bailes terminaban con *el palo al candil*, es decir, había fines de fiestas violentos, alguien

apagó el candil y se veían "guitarras estrelladas en cabezas enemigas, sillas que vuelan, salidas por las ventanas, parejas que se esfuman en la oscuridad." (Berlanga, 2011).

Un componente constante de los bailes era *la petición de pareja*. Según las costumbres, el hombre sacaba a bailar a la mujer, y esta mujer siempre estaba obligada a bailar con él. Sin embargo, si no le gustaba el pretendiente, bastaba con bailar una copla con él y después despedirse. Predominaban entonces bailes de pareja que tenían cierta similitud con las *sevillanas* que se bailan hasta hoy día — las sevillanas hasta ahora siguen siendo bailes de galanteo. El baile permitía muy poco contacto físico y muy frecuente era *el abrazo ritual* que se solía dar al final de la sesión de coplas. Todos los bailes que se solían bailar durante los bailes de candil eran cantados. Se cantaban por ej. *seguidillas*, *fandangos*, *jotas*¹. El canto permitía cierta improvisación de las coplas como reacción a lo que estaba pasando (eran "mensajes cantados", por ej. declaraciones de amor, alusiones humorísticas). (Berlanga, 2011) Este rasgo se encuentra también en el flamenco de hoy día, sobre todo en los palos (estilos) festeros, de diversión, por ejemplo en las *bulerías*.

Hay que destacar que estas fiestas se organizaban con el fin de diversión y no era ningún espectáculo profesional.

1.1.2. La danza y el baile en el Siglo de Oro español y la danza bolera

Durante esta época (siglos XVI-XVII) la danza y el baile eran una forma de entretenimiento muy importante para todas las clases sociales: se distingue entre *la danza* — de toque aristocrático y de reglas estrictas (por ej. la *gallarda*, la *pavana*) y *el baile* — que era ejecutado por las clases sociales más bajas (por ej. la *seguidilla*, el *fandango*). Todos tipos de danza y baile servían para el divertimento y tenían una gran importancia social. (Bustos Rodríguez, 2009).

Ya en esta época aparecían críticas de los bailes de los gitanos, porque rompían las reglas establecidas y se consideraban vulgares, sin embargo, gozaban de mucha popularidad y aprecio entre el público. Como afirma Bustos Rodríguez: "En unos primaba lo airoso y elegante, en otros lo pícaro, lo voluptuoso y desvergonzado." (Bustos Rodríguez, 2009: 37). Algunos bailes, no necesariamente gitanos, fueron incluso prohibidos por la Iglesia por ser provocativos.

¹ Estos tres géneros de canciones y bailes son los "cimientos sobre los que se edifica en el siglo XIX la música flamenca" (Gamboa y Núñez, 2007: 312)

El baile era unido fuertemente al mundo del teatro y en el siglo XVIII empezó a incorporarse en los entremeses y sainetes; este hecho contribuyó al estudio más profundo del baile y de la danza y a lo largo del siglo XVIII se fue formando la escuela de la *danza bolera* – una tradición de danza puramente española – que combina los bailes populares y la técnica de la danza clásica. (Bustos Rodríguez, 2009).

La danza bolera desempeñó un papel importantísimo para el desarrollo del baile flamenco: en el siglo XIX se produjo una confluencia entre la danza bolera y el baile preflamenco de los gitanos en las academias de danza. Las academias organizaban espectáculos de danza e invitaban a los bailarines gitanos renombrados. De esta manera, el naciente flamenco adquirió elementos del bolero y la danza bolera se aflamencó (Rodríguez Agraso, 2012):

Las gitanas aprenderían el braceo, la técnica, el manejo de los palillos y, sobre todo, la elegancia de las boleras; las boleras la frescura y el temperamento de las gitanas. Y entre todas irían configurando las bases de lo que muy poco después empezó a ser conocido como baile flamenco. (Rodríguez Agraso, 2012: 14-15).

1.2. La influencia de los gitanos

El pueblo romaní tiene sus raíces en el noroeste de la India, de donde empezó a migrar a partir del siglo X. El camino de los romaníes se dirigió al oeste: pasaron por Persia, Asia Menor y el norte de África y se iban asentando en diversos lugares de estas zonas. Durante los siglos XIII y XIV se dirigieron hacia Europa central y su presencia fue más destacable en los Balcanes, Hungría, Rumanía, Europa central y Península Ibérica. (Berlanga y Sarmiento, 2008: 17).

Primeras referencias al baile gitano en España aparecen en los siglos XV-XVII. El baile de los gitanos destaca por las siguientes cualidades: es un baile solista, de exhibición, y es muy apreciado por la gente. No es creación original de los gitanos, sino se trata de una interpretación del folklore local. Éste es un rasgo típico del arte gitano y es esencial para entender el papel de los gitanos en el surgimiento del flamenco: la música y la danza originarias, propias de los gitanos no se han conservado porque los romaníes desde siempre eran intérpretes; siempre sabían absorber la cultura, la música y la danza de la zona en la cual se habían asentado, y transformarlas, reinterpretarlas a su manera. Así que esta capacidad

suya fue un elemento muy importante en el proceso del surgimiento del flamenco. (Berlanga y Sarmiento, 2008).

Otro hecho importante fue la sedentarización de los gitanos en Andalucía, como señala Berlanga Fernández: "Andalucía es la región de España donde más gitanos se han asentado y donde más se han integrado con el resto de la población." (Berlanga y Sarmiento, 2008: 24). Es necesario decir que este proceso de sedentarización no era casual: Fue resultado de la política de las autoridades locales. En el siglo XVIII, en la época de los Borbones, fue dictado un decreto que permitía apresar a los gitanos y obligarlos a trabajar forzosamente; el decreto también incluía una cláusula humanitaria según la cual los gitanos podían ser liberados por la autoridad local, si ésta considera a los gitanos de utilidad pública. De esta manera fueron liberados los gitanos en Andalucía, fueron más acogidos por la sociedad y empezaron a asentarse en el sur de España. Los lugares en los cuales la presencia de los gitanos fue más alta —según los censos del siglo XVIII— eran Sevilla y Cádiz. Así que en Andalucía y sobre todo en su parte occidental, se estaban formando condiciones para el nacimiento del flamenco. (Berlanga y Sarmiento, 2008).

¿Qué cualidades trajeron los gitanos? Aparte de su capacidad de asimilar las músicas locales tenían un estilo interpretativo suyo, cuyos rasgos son los siguientes: adaptabilidad (es decir, eran capaces de interpretar cualquier tipo de música), libertad interpretativa, emotividad, expresividad y exuberancia, su carácter abierto y comunicativo. (Berlanga y Sarmiento, 2008).

El arte gitano y su manera de bailar e interpretar música siempre han sido alabados, los gitanos tienen una reputación de excelentes músicos y en España se dice con frecuencia que "el cante y el baile lo llevan en la sangre." (Berlanga y Sarmiento, 2008: 17). También tenemos testimonios de la fama de los artistas gitanos de la historia: por ej. Miguel de Cervantes en su novela *la Gitanilla* describe a la bailadora gitana como "la más única bailadora que se hallaba en todo el gitanismo" (Cervantes, 1969: 39) y también nos deja una referencia sobre su repertorio: "villancicos, coplas, seguidillas, zarabandas, otros cantos y sobre todo romances" (Cervantes, 1969: 39) – cantes que no eran propios de los gitanos, sino se trataba de cantes procedentes del folklore español.

A principios del siglo XIX, los gitanos aportaron a la transformación de los bailes de candil en las primitivas fiestas flamencas; trajeron nuevos elementos a las antiguas fiestas de candil y empezaron a organizar y protagonizar un nuevo tipo de espectáculo: los protagonistas de las fiestas ya eran profesionales porque se exigía cierta calidad, se trataba de espectáculos para audiencia y se les pagaba a los protagonistas; había músicos y bailarines profesionales,

frecuentemente gitanos; era baile a solo y sobre todo de la mujer; poco a poco surgía la importancia y la particularidad del cante; de la variedad de los instrumentos tradicionales de los bailes de candil (panderos, violines, laúdes etc.) empezaba a sobresalir la guitarra. En estas ocasiones lo que se destacaba era la calidad y el valor artístico — así que de una fiesta popular que servía para entretenimiento se iba haciendo una fiesta preflamenca, un producto artístico. (Berlangua, 2011)

1.3. Lo popular andaluz

Un factor significativo que contribuyó a la popularización del flamenco fue el creciente interés por *lo popular andaluz*.

Berlangua Fernández, citando a filósofos Ortega y Gasset y Julián Marías, afirma que Andalucía es la región que tiene la cultura más peculiar, más propia de toda España. Andalucía —a pesar de su gran extensión geográfica y la diversidad de sus habitantes— posee algunos rasgos comunes que la unifican: las costumbres populares y el estilo de vida incluyendo la comida y la arquitectura tradicional, el paisaje, cantares y bailes tradicionales... Todo esto forma *lo popular andaluz* y capta la atención tanto de los mismos españoles, como de los extranjeros: "Andalucía es, de toda la Península Ibérica, la tierra que más ha atraído y aun atrae a los extranjeros. [...] Lo andaluz popular actúa como referente de lo popular español, en España y fuera de España." (Berlangua, 2009: 15).

Esta atractividad de Andalucía volvía a aparecer durante siglos en la historia, ya en la época de al-Ándalus: "aun subyugada [...] por monarcas africanos, rápidamente seduce a sus nuevos dueños que se rinden a sus encantos y hacen de ella su residencia predilecta." (Berlangua, 2009: 20). Algo parecido pasó más tarde a los conquistadores castellanos y además, Andalucía dejó su impronta en América del sur, ya que los puertos de donde se iba a América eran en Sevilla y Cádiz, casi 40% de los emigrantes fueron de Andalucía; la influencia andaluza en América del sur se nota en el arte, la lengua, las costumbres etc. La expansividad andaluza más reciente se realizó (y pensamos que aún se está realizando) desde el siglo XIX hacia el resto de España y hacia Europa gracias al movimiento del romanticismo, y precisamente esto ayudó a expandir al flamenco. (Berlangua, 2009).

¿Cuáles son los motivos de esta atractividad y expansividad andaluza? Primero, es la apacibilidad y la capacidad de los andaluces de integrar culturalmente a sus invasores, sin luchar con ellos, una estrategia de la cual tenemos pruebas a lo largo de la historia. Segundo, su carácter acogedor y abierto hacia lo extranjero. (Berlangua, 2009).

Y, por último, ¿por qué era el flamenco la creación cultural que se valió del interés por lo popular andaluz, y no otra manifestación de la cultura popular andaluza? Las manifestaciones de la cultura popular, como por ej. los *verdiales*, las *misas de gozo*, los *auroros* son expresiones tradicionales que no evolucionan, sino se apegan a su forma tradicional. A contrario, tenemos ejemplos de la cultura popular, como las *sevillanas* y las *saetas*, que evolucionan y por tanto, expanden. Éste es el caso del flamenco que desde su surgimiento está pasando por una evolución continua, se renueva, se transforma y recibe influjos extranjeros. (Berlangua, 2009). Para concluir, cito a Berlangua Fernández:

[...]las formas tradicionales de música y baile más expansivas en Andalucía son aquellas que no se han estancado en sus modos interpretativos antiguos, porque han ido cambiando gradualmente al hilo de una práctica ininterrumpida hasta hoy. Esta actitud 'no conservadora' ha venido a ser un garante de conservación [...]. (Berlangua, 2009: 25).

El flamenco se benefició también de la predilección por el exotismo del siglo XIX. Andalucía fue un foco de atención para los costumbristas y los viajeros que difundían el imagen romántico y exótico de esta tierra a través de sus narraciones y apuntes de viajes, como por ejemplo el famoso norteamericano Washington Irving, el inglés Richard Ford o Alejandro Dumas, y no olvidemos de mencionar al famoso escritor costumbrista andaluz, Serafín Estébanez Calderón y su famosa obra *Escenas andaluzas*, en la cual ofrece un panorama de costumbres locales; sigue una observación de Richard Ford:

Ninguna otra región ha padecido a ladrones y contrabandistas durante más tiempo. En compensación, no obstante, no hay lugar en España donde el "trato" o comunicación amistosa y social, sea más agradable que en esta región amante del placer y enemiga del trabajo. [...] El andaluz, medio moro, chispeante y vivaz, constituye la antítesis del grave y correcto castellano viejo. Este lo desprecia y lo considera un sujeto divertido pero poco serio y se burla de su traje de arlequín y de su peculiar dialecto. Y con razón, puesto que en ningún otro sitio está la lengua española más corrompida en su vocabulario y pronunciación. (Molina, 1997).

Como se puede observar, los apuntes de los viajeros románticos no solo atrajeron la atención de los extranjeros hacia Andalucía, sino también fomentaron algunos tópicos sobre Andalucía y sus habitantes.

Curiosamente, existe un libro de viaje de fecha posterior que da testimonios de la cultura flamenca andaluza escrita por Karel Čapek y publicada por primera vez en el año 1930

– el conocido *Výlet do Španěl*. Karel Čapek incluso menciona las manifestaciones de algunos palos flamencos, es decir, los estilos del flamenco y los cantes folklóricos. Los describe así:

Triana je cikánské a dělnické barrio Sevilly na druhém břehu Guadalquiviru; krom toho je triana zvláštní druh tance, jakož i svého druhu písnička, podobně jako granadinas jsou z Granady, murcianas z Murcie [...] Představte si, že by Žižkov měl svůj vlastní tanec a Dejvice svou národní poezii [...] a že by se třeba Čáslav vyznačovala tancem zvláště ohnivým a fantastickým. (Čapek, 1980: 221).

La manera de cómo compara a los cantes y bailes de los distintos lugares andaluces con los barrios y ciudades checos es muy acertada en cuanto al entendimiento de la diversidad de los estilos del flamenco.

Para concluir el tema de lo popular andaluz, acentúo que hasta hoy sigue la identificación de lo andaluz con lo español y el flamenco se percibe como el símbolo de lo andaluz.

1.4. Primeras fiestas flamencas y los cafés cantantes

Durante los años 1830-1840 se organizaron primeras fiestas flamencas en casas, típicamente en el barrio Triana de Sevilla, y alrededor de la mitad del siglo ya eran fiestas públicas, cada vez más profesionalizadas. (Gamboa y Núñez, 2007).

La primera referencia de la fiesta flamenca procede de Serafín Estébanez Calderón, más concretamente de su obra *Un baile en Triana*, en la cual describe el transcurso y el entorno de la fiesta e incluso menciona a algunos célebres artistas de la época: El Planeta, El Fillo, La Perla y otros:

Entramos a punto en que el Planeta, veterano cantador, y de gran estilo, según los inteligentes, principiaba un romance o corrida después de un prelude de la vihuela y dos bandolines, que formaban lo principal de la orquesta [...]. (Estébanez Calderón, 2006: 4).

Desde los años sesenta del siglo XIX hasta el año 1920 más o menos se desarrollaron los *cafés cantantes*, una versión andaluza de los cafés cantantes de París. Esta moda se produjo primero en Cádiz y Sevilla, un local famoso se creó en Málaga —*El café de Chinitas*— y más tarde se produjo un gran auge de los cafés cantantes en Madrid. Los cafés cantantes eran locales adonde se acudía a ver todos tipos de espectáculos, como por ej. piezas

de teatro, proyecciones del cine mudo, y en aquella época se empezó a ofrecer el flamenco. (Gamboa y Núñez, 2007).

Estos locales contribuyeron a la profesionalización y a mayor desarrollo de la técnica en el baile, el cante y el toque de la guitarra, ya que todo esto se exigía por los espectadores:

El Café-cantante constituye una etapa esencial de la profesionalización del flamenco. En ella el cantaor aprende a construir un recital, la bailaora se habitúa a medirse con otras y el guitarrista aprende igualmente a darle consistencia a su estilo gracias a la obligación melódica-armónica de acompañar el cante y la obligación rítmica de acompañar el baile. (López Ruiz, 2007: 17).

De esa época existen referencias sobre las primeras estrellas del cante —Silverio Franconetti, El Nitri, Manuel Torre y otros— que gozaban de una gran fama, ya que el cante era considerado el más importante de las formas artísticas del flamenco. (López Ruiz, 2007).

1.5. El flamenco en los teatros y la ópera flamenca

A partir de 1920, el flamenco empezó a entrar en lugares más grandes —sobre todo en teatros— y comenzó a presentarse a un público más amplio. A principios de la etapa se conservó la calidad artística. Aparecieron dentro de los años 20 hasta los 40 artistas excelentes con estilo muy personal que se hicieron famosos gracias a los teatros, como la cantaora La Niña de los Peines (Pastora Pavón) o el cantaor Manolo Caracol. Por otro lado, gracias al ambiente teatral sucedió una excesiva popularización —sobre todo en los años cuarenta— el flamenco y especialmente el cante se volvió más ligero, superficial y se asemejó a la ópera. Algunos autores describen esta decadencia del flamenco como "cante afiligranado, sonoro, efectista" (López Ruiz, 2007: 18) "pseudoflamenco" o el cante "ridículamente triste por su tergiversación" (López Ruiz, 2007: 19).

La popularización tuvo como consecuencia no solamente un cambio del estilo —que los puristas suelen describir como pérdida de autenticidad— sino también conllevó un cambio en el repertorio: se cantaban cantes más ligeros (*fandangos, milongas, colombianas, vidalitas*), más comprensibles para el público y menos *cante jondo*.² Esta etapa se llama *la*

² La explicación del término *cante jondo*, según J. M. Gamboa y F. Núñez, es la siguiente: "Se denominan así los cantes flamencos que desprenden una mayor fuerza expresiva, dramatismo y cierto primitivismo, como es el caso de soleares, seguiriyas y tonás, en contraposición con otros estilos en apariencia más livianos." (Gamboa y Núñez, 2007: 109).

ópera flamenca, una denominación que tiene connotaciones despectivas, ya que se refiere al estilo artificioso que, en comparación con el cante jondo carece de una interpretación honda y natural. (Gamboa y Núñez, 2007).

En estas condiciones, un grupo de intelectuales organizó el Primer Concurso del Cante Jondo, en el año 1922 en Granada, cuyos organizadores más destacados fueron Manuel de Falla y Federico García Lorca. Era una iniciativa a favor del flamenco *auténtico*, una reacción a la demasiada popularización del flamenco que contribuyó a la renovación del flamenco:

[...] aquel concurso tenía dos objetivos: marcar la diferencia entre el cante jondo —de orígenes antiquísimos, según Lorca y Falla— y el cante flamenco — creación, según ellos, más reciente—; ganar respeto para el cante jondo como arte; preservarlo de la adulteración musical y de la amenaza de los *cafés cantantes* y la *ópera flamenca* [...] (Maurer, 1998).

Desde los años 30 y 40, el flamenco empieza a expandirse desde España al extranjero, ganándose la fama gracias a la obra de los compositores Isaac Albéniz y Joaquín Turina, el guitarrista Sabicas, la bailaora legendaria Carmen Amaya y a partir de los años 50 crece el interés por el flamenco, aparecen extensos estudios flamencológicos, se funda la Cátedra de Flamencología en Jerez, empieza la tradición del Concurso Nacional de Arte flamenco que se celebra en Córdoba. Durante los años 60 recupera la idea de los *cafés cantantes* que se transforman en locales más modernos llamados *tablaos* —cuya proliferación se debe especialmente al auge económico y al creciente turismo— en los cuales se ofrecen espectáculos flamencos protagonizados por artistas profesionales. (López Ruiz, 2007).

A partir de los años 70 el flamenco está viviendo una etapa de renovación y creatividad, se abre a la fusión y crece el protagonismo de la guitarra gracias a los artistas como Riqueñi, Sanlúcar, Paco de Lucía y muchos más. El flamenco se mezcla con otros géneros musicales inclusive la música clásica (y el ballet clásico en cuanto al baile), se enriquece con una variedad de instrumentos musicales (violines, flautas, piano, cajón) y surgen creaciones muy personales. Para nombrar algunos artistas innovadores de la época contemporánea, mencionemos a Camarón de la Isla, Enrique Morente o Mayte Martín.

1.6. Una breve nota sobre la estética flamenca

La estética flamenca es una atractiva mezcla de una expresión apasionada y a la vez técnicamente perfecta, de sofisticación y rudeza, sin llegar a la vulgaridad ni a la artificiosidad.

Para poner ejemplos concretos, el cante flamenco se distingue por "el melisma", "la elasticidad rítmica y melódica", "la libertad en la entonación", "la oscuridad en la dicción" (Berlanga, 2009: 32). Todos estos rasgos parecen muy naturales en el cante y de hecho crean su esencia; el cante ofrece un espacio creativo grandísimo. La naturalidad es otro rasgo que lo distingue bastante del canto clásico y a veces evoca primitivismo y falta de educación.

Una característica interesante del baile es "la afirmación de la personalidad e individualidad del bailar frente a la naturaleza y la sociedad" (Berlanga, 2009: 34) que se refleja en las posturas, en la manera de colocarse en el escenario, en el peculiar sentimiento que el bailar o la bailaora provoca: el orgullo, la confianza en sí mismo.

Los rasgos típicos de las coplas flamencas son los siguientes: La mayoría de los palos (estilos)³ flamencos se basa en el verso octosilábico y forma sobre todo tercetos, cuartetas y quintillas. La temática de las coplas varía según el palo al que pertenecen: Hay palos dramáticos y graves cuyos temas principales son la muerte, el sufrimiento, el trabajo duro en las minas, la soledad (por ejemplo los palos llamados *soleá*, *seguiriya*, *minera*, *taranta* etc.):

Para, para, carretero,
y llévame por carriá
a las minas del Romero,
porque acaban de asesinar
al hermano que más quiero.

(una copla de la *taranta*) (Bohórquez Casado, 2000: 231)

Por otro lado, hay palos alegres y festeros cuyas coplas sacan temas picarescos, alaban la belleza de las mujeres, hablan de amor y expresan sentimientos profundos por la tierra (por ejemplo *alegrías*, *tangos*, *bulerías* y muchos más). Muchas coplas hablan del mundo de los gitanos.

³ El *palo* es "el vocablo técnico de la terminología flamenca", que sirve para denominar a "los diferentes estilos o variantes musicales del género". Se trata de un neologismo. (Gamboa y Núñez, 2007: 409)

Y con el caray, que caray, caray,
qué fiesta más grande
van a hacé en Cai,
que el hambre la vamos a sentí,
que mire usté qué gracia tiene este país.

(una copla de la *bulería* – palo festero) (Bohórquez Casado, 2000: 167)

Para concluir el tema de la estética flamenca, lo que trae el flamenco al mundo del arte desde el momento de su surgimiento hasta la actualidad, es —según mi opinión— una excepcional estética, una percepción de la belleza distinta a la habitual, con la cual puede enriquecer al arte "clásico".

2. El trasfondo social y cultural de Federico García Lorca y su vinculación al flamenco

Federico García Lorca nació en el pueblo de Fuente Vaqueros —cerca de Granada— y el ambiente rural en el cual vivió hasta sus once años afectó profundamente a su manera de pensar y ver el mundo. Años después cuando ya se había hecho un ciudadano seguía llevando dentro de él el campo y sus habitantes que —según su juicio— eran hombres más sinceros y maduros que los ciudadanos:

Vuestras manos son más sanas que las mías. Vuestros corazones son más puros que el mío. Vuestras almas de sufrimiento y de trabajo son más altas que mi alma. Yo soy el que debiera estar cohibido ante vuestra grandeza y humildad. [...] (Maurer, 1998).

Esta temprana experiencia vital marcó mucho a sus obras: se muestra como observador atento de las costumbres rurales, del paisaje, del habla de los habitantes, capaz de apreciar los pormenores de la vida cotidiana y percibir en ellos belleza y encanto poético. Su apego a la tierra natal lo reflejan estas palabras suyas que pronunció en una entrevista en 1934, al encontrarse en la cumbre de la fama:

Amo a la tierra. Me siento ligado a ella en todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor de tierra. Los bichos de la tierra, los animales, las gentes campesinas, tienen sugerencias que llegan a muy pocos. Yo las capto ahora con el mismo espíritu de mis años infantiles. De lo contrario, no hubiera podido escribir *Bodas de sangre*. (Maurer, 1998).

En sus tiempos de infancia estableció una amistad con un hombre mayor, Salvador Cobos, pastor y curandero quien le contaba a Federico historias de duendes y hadas, le enseñó varias cosas sobre la naturaleza y la sabiduría popular. El encuentro de Federico con la muerte se produjo en aquellos años infantiles cuando se murió el "compadre curandero" (Dobrian, 2002: 12): el niño observó su cuerpo en la cama con dos velas encendidas y salió a su casa para contarles a sus familiares que "¡El compadre tiene las luces puestas!" (Dobrian, 2002: 13). Esta escena aparecerá años más tarde en su romance *Muerto de amor* que incluirá en el *Romancero gitano*.

Desde sus once años, a partir del 1909 vivió con su familia en Granada, donde cursó los estudios secundarios. Además, era apasionado estudiante de la música: tocaba el piano con gran sensibilidad y su talento era extraordinario, alabado tanto por su maestro de piano como

por los catedráticos. No obstante, después del bachillerato no se dedicó a estudiar únicamente música, sino que —convencido por sus padres— se matriculó en la Universidad de Granada en Derecho y Filosofía y Letras, para desarrollar más posibilidades para su futuro. Durante los estudios realizó varios viajes por distintas partes de España, organizados por uno de sus profesores de Filosofía y Letras Martín Domínguez Berrueta, cuya afición era la enseñanza práctica. De esta manera, el profesor y un grupo de estudiantes recorrieron Baeza, Úbeda, Córdoba, Ronda, Castilla, León, Galicia y Burgos, fijándose en los importantes puntos históricos y artísticos. Gracias a estos viajes se encontró con el poeta sevillano Antonio Machado quien le leyó al grupo de estudiantes varias de sus composiciones durante una tertulia literaria. Tras estos impresionantes viajes redactó su primera obra en prosa, *Impresiones y paisajes*, donde se funden varios temas, sobre todo políticos y religiosos, y también se nota el arte y el interés del autor por la canción popular. El libro fue recibido con gran interés por parte de los diarios y revistas. Tras la publicación de *Impresiones y paisajes* en 1918, se sentía atraído por la poesía: "Me siento lleno de poesía, poesía fuerte, llana, fantástica, religiosa, mala, honda, canalla, mística. ¡Todo, todo! ¡Quiero ser todas las cosas!" (Dobrian, 2002: 13).

En 1919 se instaló en Madrid para continuar sus estudios universitarios. Allí vivió en la Residencia de Estudiantes, cuyo ambiente universitario era concebido según los modelos de Oxford y Cambridge y ofrecía a los estudiantes una multitud de oportunidades culturales, sociales y artísticas. Para el joven poeta fue un momento clave en cuanto a los contactos con el mundo artístico; en Madrid conoció a Luis Buñuel, Rafael Alberti y Salvador Dalí, y sobre todo a Juan Ramón Jiménez, al cual le hizo una impresión brillante y quien le ayudó a editar y publicar sus primeras poesías y el *Libro de poemas* (publicado en 1921). Federico se dedicó también al drama, su obra teatral primigenia la compuso precisamente en el ambiente madrileño y gracias al apoyo entusiasmado del dramaturgo Gregorio Martínez Sierra se estrenó *El maleficio de la mariposa* en 1920. Sin embargo, no se encontró con mucho éxito. (Dobrian, 2002).

A partir de 1921 Federico residió de nuevo en Granada adonde se trasladó después del fracaso de su obra teatral y continuó su carrera universitaria. Con el apoyo financiero de su padre, publicó el *Libro de poemas*, una colección de poemas que no trajo innovaciones, sino se caracterizó por su toque tradicional, se trata de poemas breves inspirados por sus experiencias vitales, cuyos temas son sobre todo la infancia, la nostalgia, la frustración amorosa. (Dobrian, 2002).

Al instalarse Federico de nuevo en Granada, conoció a Manuel de Falla, quien se había trasladado a Granada y con quien trabó una amistad afectuosa. Volvió a integrarse a la vida cultural granadina y a la tertulia literaria de *El Rinconcillo* en el *café Alameda* de la cual ya había formado parte antes de su estancia en Madrid. Empezó a estudiar con gran entusiasmo el folclore, el cante jondo (una de las formas del cante flamenco), la guitarra y la canción popular, conoció varios músicos flamencos y visitaba frecuentemente el barrio de Sacromonte, conocido hasta hoy día por ser el famoso barrio gitano, que le servirá de fuente de inspiración para sus obras posteriores, sobre todo para los poemarios *Romancero gitano* y *Poema del cante jondo*. (Dobrian, 2002).

Manuel de Falla y García Lorca —grandes aficionados del cante jondo como representación del arte local, puro y auténtico— pronto se dieron cuenta del peligro de la demasiada popularización que corría este arte en aquellos tiempos:

Falla lamentaba que esta modalidad de canto popular gitano-andaluz, de ritmo monótono y de tono melancólico y quejumbroso, hubiese degenerado por el comercialismo en flamenquismo, de ritmo ondulante y recargado de inflexiones de voz. (Dobrian, 2002: 20).

Motivados por el deseo de que esta forma tradicional del arte no desapareciera, los dos artistas decidieron de organizar el Primer Concurso del Cante Jondo. Gracias al gran apoyo de los cantaores, tocaores, tanto aficionados como profesionales y sobre todo del Ayuntamiento de Granada, el Concurso se realizó en junio de 1922 y se convirtió en un acontecimiento de gran repercusión no solo dentro de España, sino también en Europa y fue un momento clave en el desarrollo del flamenco. (Dobrian, 2002).

Para darle más publicidad al Concurso, García Lorca presentó estudios teóricos sobre el *cante jondo*. Estas presentaciones tuyas son recogidas en el texto *El cante jondo: Primitivo canto andaluz* y fueron pronunciadas en febrero de 1922 en el Centro artístico de Granada, para educar al público antes de celebrarse el Concurso del cante jondo.

Este breve texto parte de las notas de Manuel de Falla y de las observaciones de García Lorca y pretende resaltar el verdadero valor de esta manifestación artística, así como proporcionar información teórica sobre el *cante jondo*. Define el *cante jondo* como canción andaluza, cuya manifestación básica es la *siguiriya*, y destaca que su origen es antiquísimo, remontándose a la antigua India. Como consecuencia, se nota la fuerte influencia oriental en el estilo del *cante jondo*, sobre todo en la específica emisión de la voz que sale de la boca como una "ondulación" y "que rompe las celdas sonoras de nuestra escala atemperada"

(García Lorca, 1922: 3). A continuación, destaca la influencia del canto litúrgico oriental, y la de los gitanos, "gentes misteriosas y errantes quienes dan la forma definitiva al *cante jondo*" (García Lorca, 1922: 4); explica los aspectos musicales del *cante jondo* y destaca su influencia en la poesía —sobre todo la fuerte unión con la naturaleza y la frecuente personificación de las cosas naturales como el mar, la tierra, la luna etc., este rasgo lo veremos también en la poesía de García Lorca— y su influencia en la música: el *cante jondo* sirvió de inspiración para numerosos compositores como Debussy, Glinka y otros. Así demuestra que el *cante jondo* logró tener una influencia universal y destaca su carácter único y particular: "No hay nada, absolutamente nada, igual en toda España, ni en estilización, ni en ambiente, ni en justeza emocional." (García Lorca, 1922: 7).

Sin embargo, en el texto aparecen muchos desaciertos, ya que el poeta no era flamencólogo y no había estudiado el flamenco a fondo, sino que era un aficionado. Los errores más graves que cometió son los siguientes: Primero, distingue el flamenco del *cante jondo*; en realidad, el flamenco abarca una variedad de subgéneros —cantes o palos flamencos— que se agrupan según el dramatismo, las exigencias interpretativas y la temática a *cantes grandes o jondos* y *cantes chicos*. Segundo, identifica el arte flamenco con el arte popular —que como sabemos, fue solo una de las fuentes del flamenco, y como observa acertadamente Félix Grande, "algunos cantes flamencos [...] fueron cantes populares, pero [...] una vez gitanizados o aflamencados, ya no pueden serlo" (Grande, 1992: 27-28)— y sobrevalora la contribución de los gitanos a la formación del flamenco; todos estos temas los analizamos más arriba. Tercero, da información incorrecta y confusa sobre los palos flamencos, determinando la *siguiriya* como la base de los palos flamencos y confundiendo la *siguiriya* con la *soleá*. Y por último, desacierta cuando señala que "el *cante jondo* se ha venido cultivando desde tiempo inmemorial" (García Lorca, 1922: 5), ya que sabemos que el flamenco —o el *cante jondo* como una de sus manifestaciones— empezó a desarrollarse desde finales del siglo XVIII.

A pesar de las imprecisiones, el valor más importante del discurso consistió en mostrar la sensibilidad extraordinaria del poeta que trascendía el conocimiento intelectual del flamenco, y en dar salida a su promoción apasionada del arte andaluz.

Aparte de la promoción del *cante jondo* y del Concurso, este discurso de García Lorca analiza algunos de los poemas musicales y así nos deja una amplia característica de los principios estéticos del *cante jondo* que coinciden con su propia creación poética que está presente en el *Poema del Cante jondo* y en el *Romancero gitano*: se fija en lo misterioso, los contrastes (el amor y la muerte), patriotismo, evocación de la naturaleza, emociones y

pasiones, tienen un fuerte toque popular; aparece la famosa y muchas veces citada característica de la naturaleza de los andaluces: "Los andaluces rara vez nos damos cuenta del «medio tono». El andaluz o grita a las estrellas o besa el polvo rojizo de sus caminos. El medio tono no existe para él." (García Lorca, 1922: 8). Una expresividad esencial que está presente tanto en la vida cotidiana como en el arte, y que es un rasgo distintivo e inseparable del arte flamenco.

El trabajo en los preparativos del Concurso y el estudio del *cante jondo* influyeron profundamente al poeta que estuvo escribiendo nuevas obras poéticas breves de temática próxima a la de las coplas del *cante jondo*. Leyó algunas de sus creaciones en varios recitales con el fin de propagar el Concurso y se ganó mucha publicidad y más tarde estos poemas formaron parte del *Poema del cante jondo* que se publicó en 1931. Se trata de una obra que trajo una estética innovadora: ya no aparece el tono sentimental y subjetivista de sus obras anteriores, sino el poeta intenta pintar el carácter andaluz, común para el pueblo, sus poemas son vitales, dinámicas y dramáticas. Como observa Walter Dobrian:

Es el primer poeta que va desarrollando, formalmente y con éxito, poesía original de tipo jondo. (Manuel Machado había publicado en 1912 su volumen *Cante hondo*, pero sin captar en sus versos el „duende“, o sea, el verdadero espíritu del cante jondo como lo hizo García Lorca.) (Dobrian, 2002: 21).

Características que comparte también otro poemario, el *Romancero gitano*, que empezó a componer en la misma época. Sus poemas son terruñeros, soñadores y a la vez expresivos, llenos del amor a la tierra: "Por su aire misterioso y su hondo andalucismo a la vez mítico y realista, los poemas del *Romancero gitano* parecen surgir directamente de la tierra [...]" (Dobrian, 2002: 23). Aunque el *Romancero* fue publicado más tarde, en 1928, sus poemas se hicieron célebres muy pronto por ser recitados por el mismo autor en varios recitales y tertulias. Gozaban de mucho gusto del público y gracias a ellos se iba creando el imagen del poeta "juglar moderno" (Dobrian, 2002: 23) del pueblo gitano, un renombre del cual García Lorca se defendería más tarde.

Lo único y extraordinario de la creación poética de García Lorca fue su capacidad de *transmitir*, reproduciendo las palabras de Camarón de la Isla⁴, de despertar el *duende* en el público: una sensación o un estado en el que se siente la hondura, la viveza o la autenticidad

⁴ Aquí me refiero a la famosa cita del legendario cantaor Camarón de la Isla que expresa precisamente la esencia del duende: "El flamenco no tiene más que una escuela, transmitir y no transmitir" (Viana, 2012)

de expresión, una cualidad bien conocida en el mundo del flamenco, una cualidad que se exige que esté presente en la obra artística para que ésta se pueda denominar arte. Queda claro que no todas obras cumplen este requisito. García Lorca dio una conferencia en la cual explicó la importancia y el valor del *duende*: *Juego y teoría del duende*, pronunciada en 1933; el *duende* forma una parte importante de su estética y de su percepción del arte: "no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto." (García Lorca, 2003: 3). Y como señala Félix Grande, la visión lorquiana del duende era excepcional:

Servirá al flamencólogo para comprobar que el poeta supo bajar a lo esencial en el flamenco, sirve al artista flamenco para reconocer el privilegio y la grandeza de su servidumbre y, en general, sirve a cualquiera que se interese por las artes, para tener más claro qué es el arte, cuáles son sus auténticas exigencias últimas [...]. (Grande, 1992: 78).

Las actividades literarias de García Lorca ganaron más renombre también gracias a sus trabajos teóricos: en 1926 dio una conferencia titulada *La imagen poética de don Luis de Góngora* en que destacó su capacidad de poner en equilibrio las diferencias, su manejo de las metáforas y su contribución a la lengua española a la cual le sirvieron las obras de Góngora de "un rocío vivificador" (Maurer, 1998). Junto con otros poetas de la generación del 27 (Alberti, Cernuda, Dámaso Alonso y otros) promovieron esta nueva visión de la obra de Góngora y la conferencia de Lorca volvió a ser pronunciada en el Ateneo de Sevilla en 1927, un evento organizado con el motivo de la conmemoración del aniversario de la muerte del poeta barroco. Fue una época importante para la maduración de García Lorca que se hizo "atento al arte del pasado" y a la vez estuvo "formando parte de uno de los grupos poéticos, en palabras suyas, «más importantes de Europa, por no decir el más importante de todos»" (Maurer, 1998).

El poeta trabó una amistad con Salvador Dalí, con quien colaboró en el estreno de su drama *Mariana Pineda*, una obra romántica que dibuja la vida trágica de la heroína nacional. El drama recibió reseñas favorables y mucho aprecio entre el público, de manera que se convirtió en uno de los triunfos del poeta granadino. (Dobrian, 2002).

Durante el año 1928 Federico pasaba por una crisis personal causada por varios motivos. Aunque el *Romancero gitano*, publicado en el mismo año, tuvo un éxito enorme y su autor fue alabado por los críticos y conocido por casi toda España, fue muy criticado por sus amigos más cercanos: le acusa tanto Luis Buñuel como Salvador Dalí por el poemario que no

respetar la nueva estética vanguardista, se muestra atrasado, estereotípico y sentimental. El éxito popular del *Romancero* creó el mito del poeta gitano, poeta "costumbrista [...] ligado temáticamente al folclore andaluz" (Maurer, 1998). El autor intentó librarse de estos prejuicios, lo que demuestra una carta escrita a su amigo Jorge Guiellén aún antes de la publicación del *Romancero*:

Me va molestando un poco mi mito de gitanería. Los gitanos son un tema. Y nada más. [...] Además, el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de poeta salvaje que tú sabes bien no soy. No quiero que me encasillen. Siento que me va echando cadenas. (Maurer, 1998).

Lo que ahondó aún más la depresión de Federico fue la ruptura con su amante Emilio Aladrén, un joven escultor madrileño, y la lucha interior que sufría por su homosexualidad.

Las discordias entre el poeta y sus antiguos amigos y los profundos temas personales que estuvo resolviendo, dieron la base a una nueva etapa creativa en su vida, a una nueva visión estética: se alejó de sus obras anteriores hasta tal punto que, durante el estreno exitoso de *Mariana Pineda* en Granada, Federico anunció que este drama "no responde ya en absoluto a mi criterio sobre el teatro" (Dobrian, 2002: 29). Su estética se estaba orientando hacia el surrealismo, empleando la escritura automática, los flujos de subconsciencia, la imaginación, los sueños. En su conferencia del año 1928 titulada *Imaginación, inspiración y evasión en la poesía* presentó su nueva visión del arte y explicó la teoría de la *evasión* poética, observando que la poesía tiene su propia lógica, distinta a la lógica vital. Destacó el papel clave de la imaginación en su creación poética:

Para mí, la imaginación es sinónima de aptitud para el descubrimiento. Imaginar, descubrir, llevar nuestro poco de luz a la penumbra viva donde existen todas las infinitas posibilidades, formas y números. La imaginación fija y da vida clara a fragmentos de la realidad invisible donde se mueve el hombre. (Arango, 1995: 319)

Fruto de su visión artística surrealista fueron dos poemas, *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* y *Oda a Sesostris, el Sardanápolo de los griegos*.

En 1929, Federico fue invitado por su antiguo docente a compartir con él el viaje a América, donde éste iba a dar clases. Para el poeta fue la primera vez que salió de España y se confrontó con una realidad extranjera. El viaje tuvo un impacto decisivo en su obra. Durante su estancia en Nueva York y Columbia se integró en el grupo de compatriotas asentados en América, y asistiendo a numerosas fiestas, tocando el piano, cantando y recitando poesías

suyas se ganó la admiración de los círculos sociales. Compuso varias obras aplicando la estética vanguardista, inspirado del ambiente norteamericano, en las cuales aparecen temas de la civilización, la deshumanización, el asombro ante la metrópoli y la modernidad, los negros y la homosexualidad. Muchas de estas obras poéticas fueron publicadas después de su muerte en la colección *Poeta en Nueva York*. (Dobrian, 2002).

En 1930 salió de los Estados Unidos a Cuba donde había sido invitado para dar conferencias (ya presentadas en el pasado y reelaboradas para esta ocasión, como por ej. *La imagen poética de don Luis de Góngora* y *La arquitectura del cante jondo*). El ambiente cubano fue otro elemento de inspiración para el artista. Surgieron en esa época sus obras más audaces, sobre todo el drama *El público* — una pieza vanguardista que trató del tema de la homosexualidad, sobre la cual el autor dijo que era "muy difícil y por el momento irrepresentable" (Dobrian, 2002: 33). No es sorprendente que el drama no se haya estrenado en aquella época.

Tras su retorno a España que entonces sufría grandes cambios políticos (la caída de la dictadura de Primo de Rivera y la instalación de la República) se presentó con entusiasmo del público y de los críticos su farsa *La zapatera prodigiosa* y en 1931 salió el *Poema del Cante Jondo* que sin embargo ya no cumplía con los gustos estéticos innovadores del poeta. Aun así, había críticos que estimaron el poemario como lo mejor de su obra. (Dobrian, 2002)

En 1931 fue realizado un bello proyecto poético-musical *Canciones populares antiguas*, una serie de grabaciones sonoras en la cual colaboraron el mismo poeta que tocaba el piano y la cantante Encarnación López La Argentinita.

Mientras tanto, Federico trabajaba en sus dramas de carácter rural, poniendo aparte sus obras vanguardistas que no podían presentarse. Surgieron sus dramas que hoy se consideran clásicos lorquianos: *Bodas de sangre* y *Yerma*; se estrenó *Bodas de sangre* estudiado por la compañía de Lola Membrives en Buenos Aires y se convirtió en un éxito enorme; García Lorca se ganó una fama en Argentina, además triunfando con su conferencia reelaborada sobre el *duende* que presentó al público bonaerense y que produjo "estremecimiento y escalofrío tales en el público que la prensa anuncia que, de un golpe, el poeta parece haber conquistado el alma de Buenos Aires" (Dobrian, 2002: 39).

Sin embargo, la fama tiene su lado opuesto y no todas las opiniones acerca de la obra de García Lorca fueron positivas. El poeta tenía numerosos críticos, Jorge Luis Borges y Arturo Cambours Ocampo para nombrar algunos. El último caracterizó al famoso poeta como un "estúpido engreído", una persona llena de "soberbia, [...] inmodestia y vanidad [...]" (Dobrian, 2002: 39-40).

A pesar de su trayectoria exitosa, el reconocimiento de los críticos y su intensa vida social, el poeta parecía vivir a la vez en un estado interior desconsolado, lleno de dudas y angustias, como señala Walter Dobrian:

Recordando los últimos días de Federico en Buenos Aires, uno de los críticos se refiere acertadamente a las dos vidas del poeta granadino: la pública, alegre, brillante, dinámica, y la otra, silenciosa, oscura y angustiada. Sus mejores amigos confirman esta evaluación, alegando que el poeta podía pasar de la más bulliciosa alegría al más penoso silencio. (Dobrian, 2002: 42)

Una vida interior opuesta a la pública, un rasgo compartido con numerosos artistas acertados. En el caso de Federico, las tensiones serían una consecuencia del conflicto interior causado por su homosexualidad, o la angustia ante la muerte; solo podemos averiguar los afectos interiores del complicado personaje del poeta.

Después de seis meses que había pasado en Argentina y Uruguay volvió a España con el renombre del gran artista considerado, se iba creando una leyenda del artista. Entretanto, en España subía la tensión y la violencia entre la derecha, representada por la Falange, y la izquierda. Lorca había sido criticado muchas veces por los derechistas, lo que demuestran varios comentarios periodísticos acerca de sus obras. En aquella última época de su vida que pasó en España estuvo presentando sus últimas obras —sobre todo *Yerma* que se estrenó en 1934 y *Bodas de sangre* que fue presentado nuevamente en 1935—que triunfaron y fueron apreciadas por la prensa; en 1935, el número de representación de *Bodas de sangre* llegó a 31 y el de *Yerma* a más de 130, un éxito que Walter Dobrian comenta como "una serie de triunfos sin precedentes en la historia del teatro español contemporáneo" (Dobrian, 2002: 46). Por un lado, la prensa liberal solía alabar sus obras, por otro lado, había duras críticas por parte de los partidarios de la derecha que resaltaban los aspectos inmorales de los dramas, criticaban al lenguaje de la obra por ser "soez, grosero y bajo" (Dobrian, 2002: 45) y atacaban incluso al mismo autor.

Además de su propia creación poética y dramática, el autor fue involucrado en la dirección del teatro aficionado *la Barraca*, formado por estudiantes universitarios en 1930, con el que presentó varias piezas teatrales clásicas españolas por toda España, con el objetivo de difundir la cultura clásica de interpretación moderna en varias partes del país; durante su existencia, *la Barraca* realizó en total 13 piezas teatrales (sobre todo de Lope de Vega y Cervantes) y cuando su trabajo comenzó a estar amenazado por la crítica por parte de los derechistas y se le recortaron las subvenciones estatales, García Lorca declaró

apasionadamente que el grupo no renunciaría a las representaciones; sin embargo, desde 1935 se iba alejando de las actividades del grupo y más tarde abandonó el proyecto. (Dobrian, 2002)

La última etapa de su creación artística es muy variada: Compuso una elegía que está considerada una de las piezas maestras de este género —el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*— que es un homenaje al toreador, amigo de los poetas del 27 difunto en la corrida, de toque dramático y superrealista; una colección de poemas inspirada en los poemarios orientales llamada *el Diván de Tamarit* que no fue editada durante su vida, sino algunos de sus poemas se publicaron en la prensa; en 1936 logró terminar su último drama rural, *La casa de Bernarda Alba* que él mismo consideraba la obra más realista en comparación con *Bodas de sangre* y *Yerma*. *La casa de Bernarda Alba* es uno de sus dramas que tratan del tema de la frustración de las mujeres, un tema que comparten otros dramas suyos — sobre todo *Yerma* y *Doña Rosita la soltera*. Reproduzco sus palabras:

[...] las españolas que se quedaban solteras... el drama de la cursilería española, de la mojigatería española, del ansia de gozar que las mujeres han de reprimir por fuerza en lo más hondo de su entraña enfebrecida... (Dobrian, 2002: 45)

Sus dramas maduros, como por ejemplo los que acabamos de mencionar, están llenos de temas escandalosos y provocativos, que no se solían sacar al público. En 1935 dio una entrevista en la cual comentó precisamente esta predilección suya por las controversias y su intención de asombrar al público de entonces:

[...] una de las finalidades que persigo con mi teatro es precisamente aspa ventar y aterrar un poco. Estoy seguro y contento de escandalizar. Quiero provocar revulsivos, a ver si se vomita de una vez todo lo malo del teatro actual. (Luengo, 1987)

Más tarde reconoció que estos dramas eran "meras concesiones al gusto popular" (Dobrian, 2002: 50) y que lo que él consideraba sus trabajos más significantes eran las obras teatrales "irrepresentables", *El público* y *Así que pasen cinco años*.

Podríamos pensar que la vida del poeta acabó inesperadamente cuando fue fusilado al estallar la Guerra Civil, pero según las circunstancias de su muerte se puede deducir que Lorca habría podido presentir que su vida se encontraba en peligro. Aunque nunca se hizo miembro de algún partido político, era conocido por sus opiniones izquierdistas, en varias

entrevistas destacó la importancia de la justicia social y del equilibrio en la sociedad. (Maurer, 1998)

Además, se ganó aversión por parte de los derechistas también por sus obras que sacaban temas provocativos, y por su orientación homosexual. A principios del agosto de 1936 entró en su casa en Granada un grupo de falangistas para realizar un registro porque el poeta estaba sospechado de colaborar con los Rusos (lo que fue una invención); tras este incidente fue invitado a esconderse en casa de su amigo poeta Luis Rosales, pero en una semana se reveló su refugio y Federico fue llevado en prisión y poco después fue fusilado por los falangistas (Dobrian, 2002). Así terminó la vida de Federico García Lorca que a los 38 años se encontraba en la cumbre de su trayectoria artística, y su muerte romántica contribuyó a convertirlo en una leyenda.

3. La estética de Federico García Lorca

Como he señalado en el capítulo anterior, Federico García Lorca era un artista polifacético: no solo poeta, dramaturgo y creador de piezas teatrales, sino también músico, pianista y entusiasta aficionado al flamenco al que además interesaba profundamente la pintura. Las vocaciones que inevitablemente influyeron en su manera de concebir la creación artística: la complejidad, la permanente búsqueda de nuevas formas de expresarse, las ganas de experimentar se reflejan en sus obras. No olvidemos que al morirse el artista, se encontraba lleno de inspiración para sus propósitos futuros, planeaba viajes a América Latina para presentar sus dramas, y además continuaba creando nuevos — concretamente se sabe de la entrevista de *El Mercantil Valenciano* del 15 de noviembre de 1935 que estaba preparando el drama *La sangre no tiene voz* que quedó inacabado. Él mismo se consideraba, sorprendentemente, todavía un "aprendiz": "Yo no he alcanzado un plano de madurez aún... Me considero todavía un auténtico novel. Estoy aprendiendo a manejarme en mi oficio. [...] Mi obra apenas está comenzada." (Maurer, 1998)

Sus estilos varían y se entrelazan en su creación, desde el simbolismo en el *Romancero gitano*, vanguardismo en el *Poeta en Nueva York*, los dramas rurales, otros dramas controvertidos no representados como *El Público*, hasta los teóricos estudios literarios sobre la obra de Góngora y discursos sobre varios temas culturales como el *duende* o el *cante jondo*. Lo único de su estilo es que no se desarrollaba cronológicamente; Lorca era, como señala acertadamente Ricardo Doménech:

un gran jugador de ajedrez que sostiene varias partidas *simultáneas*. Es lo que hace Lorca en esos últimos doce años —de 1924 a 1936—, impulsado por un anhelo de experimentación constante, que le convierte en el artista de su generación capaz de formularse mayor número de preguntas estéticas [...]. (Doménech, 2006: 14)

En sus obras se nota una fuerte inspiración clásica, de los textos grecolatinos y bíblicos, y sobre todo del teatro español clásico. Pongo como ejemplo el tema de la violación de Tamar por su hermano del Antiguo testamento que aparece en el poema *Tamar y Amnón* (en el *Romancero gitano*), inspiración por la figura del Cristo en sus obras teatrales — *El Público* y *La Casa de Bernarda Alba*. Y la inspiración más notable son los dramáticos del Siglo de Oro español; el profundo conocimiento de estos autores lo demuestra el propio trabajo de Lorca como director de *la Barraca*, con la cual llevaron a cabo las obras de Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina, Lope de Rueda y otros. Lorca se

muestra como fervoroso admirador de estos autores clásicos, considerando que "El viejo teatro español es el más rico del mundo" (Doménech, 2006: 19) y su influencia en la obra lorquiana es profunda, tanto en el estilo, como en el pensamiento:

Piénsese en los coros epitalámicos de *Bodas de sangre* y en los de *Peribáñez* y *Fuenteovejuna*; o en la recreación del mito del caballero y la muerte de *El Caballero de Olmedo*, en *Bodas de sangre* y en poemas como «Córdoba, lejana y sola» y algunos más. (Doménech, 2006: 19)

Es notable en la obra lorquiana la inspiración de los autores de la generación contemporánea y mayor, de Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío y Antonio Machado y sobre todo de Valle-Inclán. García Lorca, de modo parecido como Valle-Inclán, creador del *esperpento* —es decir, una técnica dramática expresionista—, intenta renovar la tragedia. Lorca introduce el simbolismo en la tragedia, el simbolismo que ya manejaba magistralmente en la poesía, especialmente en el *Romancero gitano*, y que aparece en *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La Casa de Bernarda Alba*. (Doménech, 2006)

La vanguardia es otra fuente de la cual bebe el autor: el toque vanguardista está presente sobre todo en la *Oda a Salvador Dalí* y en *El público*. En *La Oda* está marcada la influencia del cubismo —además de la expresión artística, la intención de la obra es explicar la estética cubista— al que Lorca dedicará en el año 1928 una conferencia titulada *Sketch de la nueva pintura*; aprecia sobre todo la capacidad del cubismo de apoyar al arte puro, el arte liberado de la visión realista. (Cereceda, 1998)

Después de esta breve época de cubismo se deja llevar por la corriente surrealista, una estética que supera a la mente y va más allá de la percepción sensorial; se dedica a este tema en otra conferencia —*Imaginación, inspiración, evasión*— desgraciadamente no conservada, así que partimos de unos fragmentos que tenemos disponibles gracias a varios artículos periodísticos e investigaciones de teóricos literarios. Expone su concepción de la creación de una obra artística, distinguiendo entre *la imaginación* que "tiene una lógica humana", *la inspiración* que "tiene una lógica poética", y concluye: "así como la imaginación es un descubrimiento, la inspiración es un don, un inefable regalo" (Doménech, 2006: 29-30). La *evasión* en este contexto no tiene que ver con el escapismo con el que nos encontramos en otros movimientos artísticos, por ej. en el modernismo, sino que: "Para Lorca, la evasión es libertar la poesía del «equilibrio de la imaginación» y del «pensamiento lógico»" (Doménech, 2006: 29-30)

Sin embargo, el apego al surrealismo no carece de espíritu crítico, lo que ilustra el siguiente comentario de García Lorca:

El surrealismo emplea el sueño y su lógica para escapar. En el mundo de los sueños, el realísimo mundo de los sueños, se encuentran indudablemente normas poéticas de emoción verdadera. Pero esta visión por medio del sueño o del subconsciente es, aunque muy pura, poco diáfana. Los latinos queremos perfiles y misterio visible. Forma y sensualidades. (Doménech, 2006: 30)

Lorca exige que sus obras, aunque inspiradas por la estética surrealista, tengan esa lógica poética, que sean claras y conscientes. En este rasgo su visión difiere del surrealismo puro, y de la visión estética de sus amigos cercanos, Dalí y Buñuel, los cuales además critican cruelmente obras de Lorca que siguen otra corriente estética, especialmente el *Romancero gitano* que (paradójicamente) salió en el mismo año en el que García Lorca formuló sus principios vanguardistas en *Imaginación, inspiración, evasión*. En torno al año 1930 Lorca escribe un drama que considera irrepresentable, pero que a la vez es su drama preferido — *El Público*, obra de difícil clasificación en que se funden el surrealismo, expresionismo y según algunos teóricos literarios tiene rasgos del teatro absurdo. (Doménech, 2006)

Sin embargo, a pesar de que el autor prefiriera unas creaciones suyas y comentara que otras (especialmente los dramas *Yerma*, *Bodas de sangre*, *Doña Rosita la soltera* y *La Casa de Bernarda Alba*) eran escritas con el plan de contentar los gustos del público, esto no significa que sus dramas predilectos y controversos fueran más valiosos. Ricardo Doménech, especialista en el teatro español y director, hace la siguiente observación:

El público nos seduce por su modernidad, su imaginación, su inventiva, pero carece de la perfección, de la consolidación de un lenguaje dramático, de la hechura clásica que admiramos en las cuatro tragedias⁵ (las cuales, a su vez, no carecen de inventiva, imaginación, modernidad). Por último, hay una diferencia fundamental que relativiza el interés en compararlas: *El público* y estas cuatro tragedias no pertenecen al mismo estilo literario. (Doménech, 2006: 37-38)

Lo que unifica a los dramas lorquianos, lo que trasciende los estilos constituyendo una característica de su obra teatral, es la "cosmovisión trágica" (Doménech, 2006: 44).

⁵ El autor se refiere a los dramas exitosos que acabamos de mencionar: *Yerma*, *Bodas de sangre*, *Doña Rosita la soltera* y *La Casa de Bernarda Alba*.

3.1. El duende como una concepción del arte

Probablemente eran las circunstancias vitales que contribuyeron a la formación del personaje del artista desde la niñez hasta la madurez, junto con una extraordinaria sensibilidad, y facilitaron la fuerte unión del autor con la tierra, el paisaje, el folclore.

Ya en sus obras tempranas se nota que se sentía ligado a sus raíces; además, sabemos que se interesaba por la cultura popular y estudió las canciones populares y el *cante jondo* que le sirvieron como base para desarrollar sus propios propósitos artísticos: "Lorca se instala en las formas y en los contenidos folclóricos con una agilidad y una espontaneidad tales que es como si, al hacerlo, estuviera haciendo lo más natural del mundo." (Doménech, 2006: 45)

Sin embargo, su apego al folclore, al ambiente y a la naturaleza de los andaluces no se convierte en mera glorificación de lo popular ni en lamentación sobre los temas sociales de la época. El *Romancero gitano* fue clasificado por algunos críticos como un "producto pintoresco" (Doménech, 2006: 46), una categorización que muestra una falta de comprensión de la esencia de la obra:

Un libro donde apenas si está expresada la Andalucía que se ve, pero donde está temblando la que no se ve. [...] 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 [...] 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, [...] pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender. (Doménech, 2006: 46)

En esta cita, Lorca se defiende de las clasificaciones superficiales de su obra y además, revela la universalidad de *la pena andaluza* que trasciende el nivel local y representa, a través de una metáfora, la humanidad en busca de una explicación vital.

Por debajo de todas las cualidades de la estética lorquiana que acabamos de exponer, subyace una visión del arte original y auténtica que el mismo autor explica en su discurso *Juego y teoría del duende*. A través del *duende* —el concepto perteneciente enteramente al mundo del flamenco— Lorca capta y aclara la esencia de su propia expresión artística y a la vez sugiere el nivel universal del *duende* que se puede encontrar en todas las manifestaciones artísticas.

Para ilustrar qué es el *duende* —ya que no se puede describir con una simple definición— Lorca cita a algunos artistas; al viejo cantaor Manuel Torre: "Tú tienes voz, tú sabes los estilos, pero no triunfarás nunca, porque tú no tienes duende." (García Lorca, 2003:

2). E inmediatamente a Goethe quien captó el espíritu del duende así: "Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica." (García Lorca, 2003: 3). Qué rareza era lo de comparar al arte del viejo gitano con el del personaje ilustre de Goethe; y siguen las palabras de García Lorca: "Para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio. Solo se sabe [...] que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos, que se apoya en el dolor humano que no tiene consuelo..." (García Lorca, 2003: 4)

Lorca menciona la cultura árabe, en la cual el duende también forma un componente importante del arte y su llegada se alaba con la exclamación "¡Alá, Alá!, ¡Dios, Dios!" lo que alude —no por casualidad— al "¡Olé!" de los flamencos; con estas exclamaciones el hombre expresa un estado intenso en el cual es capaz —a través del arte— percibir la presencia divina. El árabe tiene un vocablo para el duende — *al tarab*: "el vocablo árabe *tarab* designa el fenómeno, misterioso e inefable, que produce en los oyentes «entusiasmo, éxtasis, enajenación, emoción física de alegría o tristeza»" (Bárcena, 2010).

Así que el duende llega a constituir el aspecto mágico o casi místico de la creación —o producción— artísticas, y aparece al superar la técnica, la educación y la superficialidad, al sumergirse en el sentimiento profundo: después llega como un éxtasis sagrado. Me parece acertado el comentario que hace José Martínez Hernández, profesor de la Universidad de Murcia y experto en la estética flamenca:

El duende [...] no es un arrebató histérico o una demencia sin sentido; al contrario, es una sabia demencia, consiste en romper las formas sin perderlas interiormente, es una locura sensata, una embriaguez lúcida. Crear con duende no es estar fuera de sí, es estar ensimismado, lo cual no significa hallarse distraído o falto de atención, sino concentrado en lo esencial [...]. (Martínez Hernández, 2011: 8)

Lorca señala que "todas las artes son capaces del duende" (García Lorca, 2003: 5), pero las que lo despiertan con más facilidad son las que exigen la expresión inmediata del artista, es decir, la música, la danza y la poesía hablada.

Además de la exposición sobre el duende como valor artístico, Lorca menciona también el lado opuesto del proceso creativo: advierte al peligro que puede constituir el intelecto por ser limitador en las cuestiones poéticas y puede llevar al artista hacia una soberbia. (García Lorca, 2003).

Este apasionante estudio de Lorca muestra su profundo entendimiento de la esencia del mensaje artístico al cual ha contribuido su contacto con el flamenco y con el folklore andaluz. Concluyo este tema reproduciendo las observaciones de José Martínez Hernández:

En "Juego y teoría del duende" hay una ética de la pasión, de la autenticidad, de la expresión pura, hay también una nueva teoría de la catarsis, en la que la expresión de las emociones es un medio para el autoconocimiento, una concepción ritual del arte, en la que éste no tiene ya simplemente una función social, sino una misión comunitaria, pues se convierte en creador de comunidad. "Con duende, dice Federico, es más fácil amar, comprender, y *es seguro* ser amado, ser comprendido". (Martínez Hernández, 2011: 4)

3.2. Los símbolos y temas de García Lorca

El símbolo en general es portador de una idea, de un pensamiento, que conserva en una forma concentrada partes de la realidad. Tiene un significativo valor psicosocial: "Los símbolos [...] no son creaciones irresponsables de la psique, ellos responden a una necesidad que llenan una función: poner en descubierto los secretos más profundos del ser." (Arango, 1995: 26). De manera que no es sorprendente que la simbología sea un recurso expresivo tanto utilizado por García Lorca, autor que anhelaba captar el espíritu, la esencia de los hechos (lo que demuestra su profundo entendimiento del duende).

Los símbolos que figuran en sus obras se inspiran tanto en el surrealismo como en los símbolos tradicionales que aparecen a lo largo de la historia humana; voy a concentrarme en aquellos más recurrentes y los que servirán para el posterior análisis de algunos de sus poemas.

La luna y el sol, dos elementos mágicos que desde siempre fascinaban a los humanos, representan la dualidad entre el principio femenino y el masculino. La luna tradicionalmente simboliza a la mujer que puede ser tanto una seductora como una madre y tiene cierto toque oscuro, un toque de peligro. El sol, al contrario, representa la masculinidad, la claridad del día. El sol y la luna, junto con la tierra, aluden a la estabilidad del mundo, a los sucesos naturales que se repiten y así dan seguridad al hombre y al mismo tiempo se someten a un cambio permanente: "En especial los fenómenos del atardecer y del amanecer, con sus rápidos cambios de luz, son reveladores de un profundo dinamismo de la vida humana." (Arango, 1995: 130). Además, el sol es portador de la luz que frecuentemente simboliza a Dios, como podemos observar en el *Libro de poemas*: "La luz es Dios que desciende, / y el sol / brecha por donde se filtra." (Arango, 1995: 130).

El viento, otro elemento natural, que tiene varias manifestaciones en la obra lorquiana — la brisa, el aire, el vendaval—, tiene tradicionalmente connotaciones eróticas. (Arango, 1995). En *Preciosa y el aire* (del *Romancero gitano*) figura el viento que despierta los deseos sexuales: "¡Preciosa, corre, Preciosa / que te coge el viento verde!" (García Lorca, 2007: 12)

El color verde es un símbolo muy repetido en Lorca; representa, por un lado, la vida y la esperanza, la vegetación, y por otro significa la muerte. La doble cara del verde se refleja en el *Romance sonámbulo*: "Verde que te quiero verde. / Verde viento. Verdes ramas." (García Lorca, 2007: 20). En estos primeros versos del Romance el verde evoca la juventud y los tempranos deseos eróticos, para convertirse al final del mismo poema en símbolo de la muerte. Además, el verde en el *Romance sonámbulo* aparece repetidamente y así crea un ambiente irracional, onírico o mágico. (Arango, 1995)

El color negro, no sorprendentemente indica el lado oscuro de la vida: "desesperanza, presagio de la muerte o la muerte misma." (Martínez Galán, 1990: 38). Por ejemplo, en *Reyerta* los Ángeles negros son aquellos que traen el agüero de la muerte: "Angeles negros traían / pañuelos y agua de nieve. / Angeles con grandes alas / de navajas de Albacete." (Dobrian, 2002: 176). Además, Walter Dobrian añade que el negro de los ángeles sugiere que son ángeles gitanos. (Dobrian, 2002).

El caballo parece ser el símbolo más frecuente en García Lorca. Está unido fuertemente con el mundo de los gitanos. Su simbolismo varía: representa la fuerza sexual del hombre, la fuerza humana en general, evoca la vida gitana, y por otro lado, la muerte. (Martínez Galán, 1990). También resulta interesante la observación de Martínez Galán: "El caballo como símbolo profundamente cordial del hombre lleva implícito [...] el sentido de la realización humana [...]" (Martínez Galán, 1990: 43). Este simbolismo se refleja, para poner un ejemplo, en el *Romance de la pena negra*: "Soledad de mis pesares / caballo que se desboca / al fin encuentra la mar / y se lo tragan las olas, en la cual, el destino del caballo es una alegoría del destino humano." (García Lorca, 2007: 38).

En la visión lorquiana, el mundo es un ambiente mágico; para entenderlo —o mejor dicho, percibirlo— debemos abandonar la actitud racional y dejarnos llevar por el camino de símbolos y señales entre los cuales se desarrolla una realidad distinta — onírica y misteriosa, pero a la vez tan real que da espanto.

Lo humano se funde con lo natural, y la naturaleza se convierte en un ser poderoso. Aparece "lo sagrado en la naturaleza, como un testimonio fulgurante del misterio que nos rodea." (Martínez Hernández, 2011: 6).

Pero aunque se presente la naturaleza como una entidad mágica o divina, su carácter es ambiguo: "[...] la tierra nos arraiga a la vida y nos promete a la muerte, nos sostiene y nos aplasta con idéntica firmeza e indiferencia [...]" (Martínez Hernández, 2011: 6) la naturaleza es "diosa contradictoria y de doble rostro que guarda celosamente el enigma de la vida y de la muerte" (Martínez Hernández, 2011: 6). De esta manera el hombre vive en una realidad incomprensible, paradójica, que le provoca incertidumbre y pone en duda su pensamiento racional.

Otro símbolo clave de García Lorca es *la muerte* que trasciende al hombre, la muerte omnipresente, con la cual el autor tiene una experiencia directa y que se traslada a través de su arte al lector. La muerte no es un objeto de reflexiones teóricas o meditaciones filosóficas, sino un elemento que matiza al entorno creado por el artista y está inminente en toda la existencia humana:

La muerte está presente en la experiencia estética radical como certeza absoluta, como incontestable evidencia que nos sobrecoge. [...] El duende llega con la posibilidad de la muerte porque es la muerte la que nos hace humanos, terrenales, la que abate todas nuestras seguridades y nos obliga a cantar, pensar o rezar desde ese abatimiento. (Martínez Hernández, 2011: 7)

Por otro lado, la muerte adquiere una cualidad diferente cuando pasamos al *Poeta en Nueva York*: ya no se nos presenta como elemento intensificador de la consciencia humana, sino que se convierte en una tragedia, miedo y temor frente a una civilización despersonalizada, deshumanizada que Lorca contempló durante su estancia en los Estados Unidos, y se fija sobre todo en las malas condiciones sociales de los negros hacia los cuales el poeta sentía una profunda compasión. (Arango, 1995). *Poeta en Nueva York* es una obra en la cual se denuncia la civilización que amenaza los valores naturales humanos. En ella, los símbolos adquieren un matiz distinto al del Romancero: por ejemplo, *la sangre* que antes tenía connotaciones rituales y de sacrificio, en el poemario vanguardista simboliza la explotación de las capas bajas por parte de los capitalistas: "Debajo de las multiplicaciones / Hay una gota de sangre de pato; / debajo de las divisiones / hay una gota de sangre de marinero; / debajo de las sumas, / un río de sangre tierna." (Arango, 1995: 363)

Para finalizar el tema, destaco la visión lorquiana de la humanidad que es peculiar, aunque no sorprendente: el hombre que protagoniza sus obras está ligado a la naturaleza y no está apartado de ella por su razón, su educación o cultura; al contrario, muchas veces carece de pensamiento lógico y se muestra lleno de emoción y pasión (una característica del

Romancero gitano o del *Poema del Cante jondo*); al mismo tiempo Lorca se hace defensor de los valores que considera cruciales de la humanidad, lo que se muestra en los poemas inspirados por su estancia en América.

3.3. Los símbolos en la poesía flamenca

La poesía tradicional, de la cual parte la poesía de las coplas flamencas, se distingue de la poesía de autor (o la culta) por las siguientes características: los poemas populares son breves, de rimas asonantes, son creaciones anónimas —aunque en el flamenco naturalmente van surgiendo numerosas creaciones personales— cuya forma es sencilla (de arte menor). (Ramírez, 2010). Lo que intento resaltar es que en las coplas flamencas aparece una variedad de símbolos que coinciden con la simbología lorquiana que acabo de exponer. Reproduzco una observación acerca de los símbolos que figuran en la poesía popular, respectivamente flamenca:

En la poesía tradicional, los sentimientos se expresan delicadamente, por indicios simbólicos, como también en la poesía culta, pero con una presencia mucho más activa en el caso de la primera, porque el símbolo es consustancial a la canción tradicional, pero no a la poesía de autor [...]. (Ramírez, 2010: 243)

Concretamente en las coplas flamencas aparecen con frecuencia los siguientes símbolos: agua, olivo, rosa, flores, muerte; símbolos de la fecundidad y símbolos sexuales como luna, lluvia, pozo, naranja, limón; símbolos o sintagmas simbólicos de amor, por ej. tener sed, morir de sed, pedir agua, que se repiten en innumerables variantes. Pongo un bello ejemplo detrás del cual se esconde una confesión de los deseos no cumplidos de un enamorado: "Junto al río te encontré, / agüita yo te pedí / y la dejaste correr". (Ramírez, 2010: 244)

4. Análisis de obras selectas

A continuación presentaré algunos poemas del *Romancero gitano* y del *Poema del Cante jondo* para ver ejemplos concretos de los principios estéticos de García Lorca, y para ilustrar la proximidad entre la estética lorquiana y la de la poesía de los cantes flamencos. He escogido estos dos poemarios porque son los máximos representantes de la influencia del arte popular sobre la obra de García Lorca.

En este análisis me fijo en los aspectos temáticos —o los relativos al contenido— de las obras, puesto que éstos son, según mi juicio, los más importantes y representativos en cuanto a la relación entre los poemas lorquianos y los flamencos.

4.1. Poemas del Romancero gitano

Como ya he señalado más arriba, el Romancero gitano es una obra llena de símbolos que hablan en su propio lenguaje, creando así su realidad original: "Lorca logra crear multitud de símbolos donde es posible comprobar la huella de su personalidad." (Martínez Galán, 1990: 6)

4.1.1. Romance de la pena negra

El Romance de la pena negra es uno de los poemas lorquianos que trata del tema de la búsqueda de la identidad del pueblo gitano y además, aparece en él el profundo sentimiento de soledad que parece ser imanente en el arte gitano o en el que capta el mundo de los gitanos. Por estos motivos he decidido dedicar un estudio más detallado a este romance.

Respetando el propósito originario de los romances, el poema se basa en una narración de asunto breve: la protagonista Soledad Montoya vaga por las montañas, sola y de noche; su soledad es interrumpida por una voz inidentificable (o la voz del poeta) que sirve para dialogar con ella, le pregunta qué es lo que busca en este ambiente despoblado; la mujer contesta que busca a ella misma, busca una solución de sus preocupaciones; podemos averiguar que está sufriendo por un amor no correspondido. El autor deja abierto el argumento, no sabemos qué remedio encontrará la protagonista, pero en este caso no es importante: el aspecto narrativo del poema sirve solo para crear un contexto concreto para una profunda reflexión sobre los temas principales: la identidad y la tristeza del pueblo gitano.

El simbolismo está presente desde la primera línea del poema: la protagonista tiene un nombre simbólico que alude, primero, a su soledad y segundo, al paisaje montañoso que la

rodea. (Dobrian, 2002). Aparecen los atributos que tradicionalmente se unen al mundo de los gitanos: el caballo, la herrería (el oficio tradicional de los gitanos; el ambiente de la fragua forma una parte importante de los cantes flamencos más dramáticos, sobre todo del *martinete*, un estilo de cante que consiste en el diálogo entre la voz y el son del martillo que marca el compás). La omnipresente oscuridad, la noche y el color negro constituyen otro tema fuerte del poema. El color negro es el color propio de la piel de Soledad —la mujer gitana— y también simboliza la pena la cual en general se suele relacionar con la oscuridad, porque es una emoción que representa el lado sombrío de la existencia humana.

En el poema está presente una fuerte carga emocional; la mujer, aunque frustrada y en una situación dolorosa, se muestra muy orgullosa e independiente: rechaza a las preguntas curiosas del poeta: "Pregunte por quien pregunte, / dime: ¿a ti qué te importa?" (García Lorca, 2007: 38) Igual que se opone a las advertencias del poeta que intenta convencerle a la mujer que mire sus problemas desde una perspectiva racional. Al contrario, Soledad sabe que su problema no tiene una solución racional, sino que se trata de una profunda emoción que "surge de la tierra misma" (Dobrian, 2002: 201).

A continuación el poeta pinta una serie de imágenes que subrayan el contexto dramático de la narración y deja brotar emociones de frustración, furia y desesperación: "¡Qué pena tan grande! Corro / mi casa como una loca, / mis dos trenzas por el suelo, / de la cocina a la alcoba. / ¡Qué pena! Me estoy poniendo / de azabache, carne y ropa." (García Lorca, 2007: 40)

También quisiera apreciar el sentido de erotismo muy sutil y delicado que aparece por debajo de estas escenas dramáticas: las alusiones al cuerpo oscuro de la mujer, los menudos detalles, aunque pocos (el pecho, las trenzas), símbolos de la belleza femenina, aderezan a la impresión global del poema.

En el apóstrofe que aparece al final del poema se condensa el mensaje de éste: "¡Oh pena de los gitanos! / Pena limpia y siempre sola." (García Lorca, 2007: 40) Indica que la pena de la protagonista llega al nivel colectivo; encarna la desgracia del entero pueblo gitano, el pueblo perseguido y ambulante que vive al margen de la sociedad.

Termino este comentario con una breve observación de Walter Dobrian:

En un recital de su poesía que realizó Lorca con margarita Xirgu en la Residencia de Estudiantes en Barcelona, el poeta dijo lo siguiente: „La pena de Soledad Montoya és aquella pena que no farà plorar, que no farà desesperar; és una pena abstracta. Es el més representatiu de la pena andalusa“. Semejante pena difícil de explicar, llamada saudade (nostalgia, añoranza) o *morriña* (pequeña muerte, intensificación de la saudade), aflige a la gente gallega y portuguesa. (Dobrian, 2002: 201-202)

4.1.2. Romance de la luna, luna

Este romance se basa en dos mitos: Primero, la creencia según la cual los gitanos secuestran a los niños; y segundo, el mito sobre la luna que come a los niños, una creencia popular de la cual se aprovechaban las madres cuando adormecían al hijo: "Solían amonestarle que no mirase demasiado a la luna, porque era capaz de comerle y tragarle." (Dobrian, 2002: 166).

Se presenta la imagen de la luna, personificada en una mujer, que mira al niño en la fragua, habla con él y baila. Se presiente la muerte del niño y se describe de manera muy poética y tierna, no hay violencia ni tono trágico. Y de hecho, al final del poema se contempla el niño muerto y el lamento de los gitanos. (García Lorca, 2007)

La figura de la luna es el tema principal del poema. El poeta la describe como si fuera una mujer: "La luna vino a la fragua / con su polisón de nardos" (García Lorca, 2007: 6); observa su cuerpo, los brazos y el pecho e indica su doble cara "lúbrica y pura" (García Lorca, 2007: 6), atractiva y seductora y a la vez decente. El baile es la lucha metafórica entre el niño y la luna que intenta secuestrarlo; en este momento la luna adquiere el carácter agresivo y cruel. Aparece también la típica simbología lorquiana: Al final del poema llega el jinete a caballo que personifica la muerte del niño; en el apóstrofe final aparece el viento como elemento mágico que intensifica la situación extrema: "Dentro de la fragua lloran / dando gritos, los gitanos. / El aire la vela, vela, / el aire la está velando." (Dobrian, 2002: 169)

Es interesante y eficaz el empleo de la poliptoton en varias ocasiones: "El niño la mira, mira. / El niño la está mirando." "El aire la vela, vela, / el aire la está velando." "Huye luna, luna, luna," (García Lorca, 2007: 6-9). Esta figura retórica evoca al habla de los niños y así pinta el atmósfera de la historia, y a la vez sirve para intensificar los sucesos.

4.1.3. Preciosa y el aire

En este romance aparece una mujer que está en la calle de noche, tocando "su luna de pergamino" (García Lorca, 2007: 10), es decir, el pandero (se dice explícitamente más tarde en el poema). Es posible que el nombre de la mujer —Preciosa— aluda a la Preciosa de Miguel de Cervantes (la famosa bailarina gitana que aparece en las Novelas ejemplares). En la primera parte del romance se describe el ambiente tranquilo, "El silencio sin estrellas" (García Lorca, 2007: 10) que quiere decir que es una noche de calma, sin viento.

El viento despierta poco después de esta escena: "Al verla se ha levantado / el viento que nunca duerme" (García Lorca, 2007: 12). El viento se puede ver como una fuerza abstracta del deseo sexual, y a la vez es el viento personificado en la figura de un hombre que persigue a la mujer gitana. El dramatismo aumenta y se introducen apóstrofes: "¡Preciosa, corre, Preciosa, / que te coge el viento verde!" (García Lorca, 2007: 12). El verde del viento en este caso simboliza la lascivia (de manera similar que aparece en el Romance sonámbulo: "Verde que te quiero verde./ Verde viento. Verdes ramas." [García Lorca, 2007: 20]).

Al final del romance, la gitana encuentra un refugio en una casa de gente desconocida y les cuenta la historia horrible. Walter Dobrian hace un interesante comentario acerca de la última estrofa:

[...] el sintagma aquella gente [...] sugiere la innata incompreensión que existe entre los gitanos y la gente de otra raza. Resulta más que probable que estos hombres escuchen con una enorme dosis de escepticismo el fantástico relato que es, para ellos, nada más que producto de la supersticiosa imaginación de la niña (Dobrian, 2002: 175).

4.1.4. Romance sonámbulo

"Verde que te quiero verde" (García Lorca, 2007: 20) son los versos iniciales de este poema notoriamente conocido. Se trata de una historia dramática y trágica de una joven mujer gitana y su amante contrabandista que viene herido a su casa; sin embargo, después de tanto tiempo de espera, la mujer se suicida arrojándose al agua y su amante encuentra su cuerpo inmóvil a flote del aljibe.

El romance se vale de la reiteración, o repetición de ciertas palabras —que además aportan un gran valor simbólico— procediendo así una impresión de misterio e insistencia: "Verde viento. Verdes ramas." "Verde carne, pelo verde," (García Lorca, 2007: 20) y otro caso más tarde en el poema, donde la repetición provoca el sentimiento de dramatismo y urgencia: "Dejadme subir al menos / hasta las verdes barrandas / ¡Dejadme subir!, dejadme" (García Lorca, 2007: 24).

El color verde va reapareciendo durante todo el romance y constituye su atmósfera: Primero, simboliza la juventud y el latente deseo erótico de los protagonistas. Segundo, sugiere la luz de la luna que envuelve todo el ambiente en una luz misteriosa: "Verde viento. Verdes ramas." (García Lorca, 2007: 20). Y tercero, indica la muerte: "Verde carne, pelo verde, / con ojos de fría plata." (García Lorca, 2007: 26).

4.2. Poemas del Poema del cante jondo

Para ilustrar la diferencia entre los dos poemarios y aprovechando de la brevedad de los poemas del *Poema del cante jondo*, reproduzco dos poemas enteros:

4.2.1. Sorpresa

Muerto se quedó en la calle
con un puñal en el pecho.
No lo conocía nadie.
¡Cómo temblaba el farol!
Madre.
¡Cómo temblaba le farolito
de la calle!
Era madrugada. Nadie
pudo asomarse a sus ojos
abiertos al duro aire.
Que muerto se quedó en la calle
que con un puñal en el pecho
y que no lo conocía nadie.
(Dobrian, 2002: 91)

El tema central del poema es la muerte, un tema muy frecuente tanto en el *Romancero gitano* como en la poesía flamenca. El tono del poema es austero y llano, aparece la reiteración como un recurso que sirve para intensificar el mensaje. (La reiteración es típica para las coplas del flamenco y muchas veces depende del intérprete — *cantaor*⁶ si la utiliza o no. En las coplas flamencas se hace la repetición con frecuencia añadiendo el *que*, así como aparece en los tres últimos versos de este poema.) Un rasgo interesante que aumenta el dramatismo, la expresividad y el tono coloquial del poema es el uso de los signos de exclamación; y otra peculiaridad es la palabra *Madre* que está intercalada entre las dos exclamaciones (y de hecho forma parte de la exclamación): En las coplas flamencas aparece la exclamación *¡Madre!*, o más precisamente *¡Mare!*, según la pronunciación andaluza, muy

⁶ *Cantaor* es una palabra que designa solamente al intérprete del cante flamenco.

frecuentemente, algunas veces forma una parte fija de la copla, otras veces la añade el intérprete de manera espontánea:

Deja la bola roá,
que de lo que de Dios estuviera, mare,
a la mano se vendrá.
Que lo que de Dios estuviera,
a la mano se vendrá.
(Bohórquez Casado, 2000: 168)

4.2.2. El café cantante

Lámparas de cristal
y espejos verdes.
Sobre el tablado oscuro,
la Parrala sostiene
una conversación
con la muerte.
La llama
no viene,
y la vuelve a llamar.
Las gentes
aspiran los sollozos.
Y en los espejos verdes,
largas colas de seda
se mueven.
(Dobrian, 2002: 129-130)

En este simple poema el autor capta el atmósfera de un local en el cual está cantando una artista (la Parrala) un cante trágico que evoca a la muerte. Las primeras líneas sitúan al lector en el local: el cristal, los espejos y el color verde actúan sobre la percepción visual y crean una impresión de seriedad, de un ambiente oscuro o nocturno. Este ambiente apoya al cante dramático. Además, el color verde en este caso simboliza la muerte (la muerte carece de

colores brillantes —rasgos de la vitalidad—, al contrario está relacionada con colores grises, oscuros) y así intensifica el mensaje del poema.

En los cantes flamencos, la muerte es un tema muy frecuente, sobre todo en los cantes *siguiriya*, *martinete*, *taranta*, *minera* etc., es decir los cantes trágicos. Sigue una copla de la *siguiriya* con la escena parecida a la del poema *Café cantante*:

La muerte llamo a voces,
que no quiere venir,
que hasta la muerte tiene, compañera,
lástima de mí.
(Arrebola, 2012)

Acabo de estudiar los poemas lorquianos cuyos temas son a la vez los más típicos de los cantes flamencos. El *Romance de la luna, luna* trata sobre todo de la antropomorfización de un fenómeno natural — la luna; el tema de antropomorfización o humanización de fenómenos naturales también suele aparecer en los cantes flamencos:

Morada,
déjame pasar que voy
al cielo, que es mi morada;
si quieres saber quien soy,
soy el lucero del alba,
por donde quiera que voy.
(Bohórquez Casado, 2000: 181)

El tema de la búsqueda de la identidad y de la desgracia del pueblo gitano que aparece en el *Romance de la pena negra* es un tema muy fuerte del flamenco — no olvidemos que una parte de los palos o estilos del flamenco expresa los sentimientos más profundos del dolor y sufrimiento:

¡Ay!, el corazón de pena
tengo traspasao.
El corazón de pena
tengo traspasao.

Que hasta el hablá,
mare con la gente,
me sirve de enfao.

El corazón de pena
tengo traspasao.

(Bohórquez Casado, 2000: 201)

Los temas de la violencia, la lucha y el deseo sexual que aparecen en *Preciosa y el aire* son también temas frecuentes de la poesía flamenca.

Conclusiones

Hasta donde me ha llevado la investigación, puedo constatar que dentro de la poesía lorquiana hay dos poemarios en los que está presente la influencia del flamenco: Primero, el *Romancero gitano* y segundo, El *Poema del cante jondo*. Además, estos poemarios difieren uno del otro en el modo del cual expresan la inspiración flamenca: El *Poema del cante jondo* destaca por la brevedad de los versos, por el dinamismo, y por la condensación del mensaje en pocas palabras; además, aparecen en él poemas que contienen los recursos expresivos que están presentes en las coplas flamencas (las exclamaciones, la reiteración de la palabra *que* etc.). El *Romancero gitano*, de lo contrario, destaca por su peculiar y perfeccionada simbología y por mayor sofisticación de los versos, aunque su lenguaje sea en principio sencillo.

Lo que tienen en común las coplas del flamenco y la poesía lorquiana es la temática, la expresividad, la sencillez y sobre todo la capacidad de captar el espíritu de la tierra andaluza y su gente; en la poesía lorquiana se nota la profunda vinculación del autor a la cultura popular y al flamenco (que él mismo en aquella época denominaba el *cante jondo*). Los poemas de García Lorca, claro está, son mucho más trabajados y perfeccionados, trabajan con símbolos, metáforas y sentido escondido; al contrario, las coplas flamencas hablan clara y francamente, aunque en ellas también aparezcan metáforas. Las dos expresiones artísticas se caracterizan por una gran profundidad, el carácter terruñero y la vinculación a los temas de la vida cotidiana: no se trata de reflexiones filosóficas, sino de problemas concretos. La sencillez y la profundidad van de la mano.

Existen otras obras de Federico García Lorca que merecerían ser estudiadas desde el punto de vista de la influencia del flamenco y del folclore andaluz, por ejemplo el drama *Bodas de sangre*. Además sería interesante estudiar la influencia que tuvo —y continuamente tiene— la obra lorquiana sobre el mundo del flamenco. El poeta ha inspirado a compañías de danza, por ejemplo la de Sara Baras, que ha montado un entero espectáculo basándose en el drama *Mariana Pineda*; innumerables artistas ponen música a los poemas de García Lorca, popularizando así la obra del poeta granadino, como sucedió en el caso del *Romance sonámbulo*, más conocido entre los flamencos como *Verde, que te quiero verde*. Todas estas cuestiones podrían ser propuestas para una futura investigación de profundización.

Referencias bibliográficas

Arango, Manuel (1995) *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Fundamentos

Arrebola, Alfredo (2012) “La muerte en el flamenco“ *Folclore y flamenco*
<http://www.folcloreyflamenco.com/index.php/Antropologia/La-muerte-en-el-flamenco.html>
[En línea: consultado el 24.2.2013].

Bárcena, Halil (2010) “Duende flamenco y tarab árabe“ *Institut d'Estudis Sufís* <http://instituto-sufi.blogspot.cz/2010/10/duende-flamenco-y-tarab-arabe.html> [En línea: consultado el 6.2.2013].

Berlanga, Miguel Ángel (2008) “Culturas trashumantes: Música de las Culturas gitanas desde la India hasta Europa”. *Colaboración con el Festival Internacional de Santander. Marcos históricos. Fundación Marcelino Botín. Introducción y Notas al Programa*. pp. 17-38.

Berlanga, Miguel Ángel (2009) “El arte flamenco: Un referente simbólico más de 'lo andaluz’”. *Lo Andaluz popular, Símbolo de lo Nacional*, pp. 11-37.

Berlanga, Miguel Ángel (2009) “La originalidad musical del flamenco: libertad creativa y sometimiento a cánones”. *Nueva Alboreá*, n. 10, pp. 32-34.

Berlanga, Miguel Ángel (2011) “Lo popular andaluz, músicas y bailes preflamencos ” *OCW Unia*, http://ocw.unia.es/antropologia/lo-popular-andaluz.-musicas-y-bailes-preflamencos./contenidosbi-t3/los_bailes_de_candil_como_fiestas_preflamencas.html [En línea: consultado el 26.12.2012]

Bohórquez Casado, Manuel (2000) *La Niña de los Peines en la Casa de los Pavón: Vida y obra de la Reina del Cante flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones

Bustos Rodríguez, Antonia (2009) “Divertimentos en el Siglo de oro español”. *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, n. 6, pp. 36-47.

Čapek, Karel (1980) *Cestopisy I*. Praha: Československý spisovatel

Cereceda, Mariela (1998) “Lorca y Dalí: El retrato en la mirada”. *Revista Signos*, n. 43-44, pp. 97-111.

de Cervantes Saavedra, Miguel (1969) *El licenciado Vidriera y otras novelas ejemplares*. Estella: Salvat Editores

Dobrian, Walter (2002) *García Lorca: Su Poema del cante jondo y Romancero gitano analizados*. Madrid: Editorial Alpuerto

Doménech, Ricardo (2006) “El pensamiento estético de Federico García Lorca”. *Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid*, http://www.resad.es/publi/domenech_06-07.pdf [En línea: consultado el 6.2.2013]

- Estébanez Calderón, Serafín (2006) *Un baile en Triana*. Biblioteca virtual.
<http://www.biblioteca.org.ar/libros/132214.pdf> [En línea: consultado el 5. 2. 2013]
- Gamboa, José Manuel y Núñez, Faustino (2007) *Flamenco de la A a la Z: Diccionario de términos del flamenco*. Madrid: Espasa Calpe
- García Lorca, Federico (1922) “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado «cante jondo»”. *Gnowledge Records*
<http://gnowledge.com/pdf/granada/LorcaCanteJondo.pdf> [En línea: consultado el 20.2.2013]
- García Lorca, Federico (2003) “Juego y teoría del duende”. *Biblioteca.org*
<http://biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf> [En línea: consultado el 20.2.2013]
- García Lorca, Federico (2007) *Romancero gitano: Cikánské romance*. Praha: Triton
- Grande, Félix (1992) *García Lorca y el flamenco*. Madrid: Mondadori España
- López Ruiz, Luis (2007) *Guía del flamenco*. Madrid: Akal
- Luengo, Ricardo (1987) “Quiero provocar revulsivos, a ver si se vomita de una vez todo lo malo del teatro actual” *El País: Archivo*
http://elpais.com/diario/1987/03/04/cultura/541810806_850215.html, [En línea: consultado el 4.2.2013].
- Martínez Galán, Rosario (1990) “El simbolismo en el Romancero gitano”. *Tavira: Revista de ciencias de la educación*, n. 7, pp. 23-46.
- Martínez Hernández, José (2011) “La teoría estética de Federico García Lorca”. *Universidad de Murcia: V Congreso Mediterráneo de Estética*,
<http://www.um.es/vmca/download/docs/07062011-jose-martinez.pdf> [En línea: consultado el 20.2.2013]
- Maurer, Christopher (1998) *Federico García Lorca, 1898-1936*. CD-ROM. Madrid: Imago Mundi/Fundación Federico García Lorca
- de Molina, José Manuel (1997) “Andalucía y los andaluces según los viajeros extranjeros del siglo XIX” *Andalucía: Andalucía Documentos y narraciones*,
<http://www.andalucia.cc/adn/1197nar.htm> [En línea: consultado el 27.12.2012]
- Piñero Ramírez, Pedro (2010) “Poesía flamenca: Lyra mínima. Los símbolos naturales”. *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae baeticae*, n. 38, pp. 241-266.
- Rodríguez Agraso, Aida (2012) “Protección para la danza flamenca”. *Nueva Alboreá*, n. 23, pp. 12-15.
- Viana, Israel (2012) “Camarón, el dios gitano” *ABC.es Cultura*
<http://www.abc.es/20120702/cultura-musica/abci-aniversario-muerte-camaron-201207012349.html>, [En línea: consultado el 31.1.2013]

Anexo I

Adjunto algunas imágenes que ilustran el desarrollo del flamenco.



El baile de condil. Grabado perteneciente a Mesonero Romanos, *Escenas matritenses por el Curioso Parlante*, Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, 1851.



Café cantante, Sevilla, hacia 1885.



Un *tablaó* actual, Madrid.

Anotace

Jméno a příjmení autora: Hana Křupková

Název katedry a fakulty: Katedra romanistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Název bakalářské práce: Literatura y flamenco: Un estudio de la obra de Federico García Lorca

Název bakalářské práce v angličtině: Literature and flamenco: A study of the work of Federico García Lorca

Vedoucí práce: Mgr. Daniel Esparza, Ph.D.

Počet slov: 15 465

Počet znaků bez mezer: 78 037

Počet znaků včetně mezer: 93 318

Počet příloh: 1

Počet titulů použité literatury: 29

Klíčová slova: Flamenco, poezie, Federico García Lorca

Charakteristika bakalářské práce:

Bakalářská práce je zaměřena na vztah literatury a flamenka v díle Federica García Lorky. Zkoumá, do jaké míry mělo umění flamenka vliv na tvorbu Federica García Lorky. Práce je rozdělena do čtyř částí. První část se zaměřuje na kořeny flamenka a vysvětluje, proč se flamenco stalo symbolem Andalusiie. Druhá část se zabývá klíčovými momenty v životě Federica García Lorky, které významně ovlivnily jeho tvorbu. Třetí část se věnuje estetickým principům v díle Federica García Lorky. Čtvrtá část studuje vybraná díla autora a všímá si souvislostí s flamenkovou poezií.

This Bachelor thesis focuses on the relation between literature and flamenco in the work of Federico García Lorca. The work investigates the degree of influence of flamenco on the literary output of Federico García Lorca. The thesis is divided into four parts. The first part concentrates on the roots of flamenco and explains why flamenco became a symbol of Andalucía. The second part focuses on the key moments in the life of Federico García Lorca, which had impact on his work. The third part studies the aesthetic principles in the work of Federico García Lorca. The fourth part studies selected pieces of García Lorca's work and comments the relation between these pieces and flamenco poetry.