

# MEDIOEVO Y LITERATURA

Actas del V Congreso de la Asociación  
Hispánica de Literatura Medieval

(Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)

Volumen II

Edición de Juan Paredes

GRANADA  
1995

© ANÓNIMAS Y COLECTIVAS.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

MEDIOEVO Y LITERATURA.

ISBN: 84-338-2023-0. (Obra completa).

ISBN: 84-338-2024-9. (Tomo I).

ISBN: 84-338-2025-7. (Tomo II).

ISBN: 84-338-2026-5. (Tomo III).

ISBN: 84-338-2027-3. (Tomo IV).

Depósito legal: GR/232-1995.

Edita e imprime: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja. Granada.

*Printed in Spain*

*Impreso en España*

# La lírica tradicional en Lorca y Alberti

## INTRODUCCIÓN

Con la lección pronunciada en el Ateneo de Madrid por su Presidente, D. Ramón Menéndez Pidal, el 29 de noviembre de 1919, en la inauguración del curso, con el título *Sobre la primitiva poesía lírica española*, había nacido un nuevo capítulo de nuestra historia literaria.

Aunque esta poesía primitiva, tradicional, en su modalidad gallego-portuguesa, entró y fue conocida ya en el siglo XIII en palacios y en la corte de Alfonso X, no ocurre otro tanto en la castellana hasta la época de los Reyes Católicos y Carlos V, integrándose en los Cancioneros desde fines del siglo XV.

El *Cancionero Musical de Palacio*, de principios del siglo XVI, publicado por Francisco Asenjo Barbieri en 1890, hizo que esta poesía quedara inseparablemente acompañada por la música. Así estos versos y notas recogían las más variadas situaciones vitales, de manera sencilla y espontánea. La recolección de estas cancioncillas y su posterior divulgación vendrá ayudada por la imprenta, que resulta fundamental en este siglo.

Coexistiendo con la poesía culta del siglo XVII, el teatro de Lope de Vega, como en el siglo anterior hiciera en Portugal Gil Vicente, incorpora prolífica y graciosamente estas cancioncillas dándoles viveza y realismo. El virtuosismo de los poetas cultos de la segunda mitad del siglo relega esta veta popular hasta el XIX, en que de nuevo se volverán los ojos hacia ella. Así la *Floresta de rimas antiguas castellanas* de N. Böhl de Faber (1821-1825), el *Romancero de romances moriscos* (1828) de Agustín Durán lo mismo que las figuras de Augusto Ferrán y Bécquer que sintonizan con la mentalidad romántica de la poesía popular, bajo la influencia del germano Heine, coadyuvan a recoger esta herencia de lo tradicional. Augusto Ferrán en el prólogo a *La soledad. Colección de cantares* (1861) dice:

“En cuanto a mis pobres versos, si algún día oigo salir uno solo de ellos de entre un corro de alegres muchachas, acompañado por los tristes tonos de la guitarra, daré por cumplida toda mi ambición de gloria y habré escuchado el mejor juicio crítico de mis humildes composiciones”.<sup>1</sup>

Esta manera de concebir lo popular es la que secunda Manuel Machado. En su prólogo a *Cante hondo* (1912), afirma:

“Las coplas son expresión de sentires colectivos que por humanos son a veces los de todos o muchos”.<sup>2</sup>

añadiendo:

“un día, que escuché algunas de mis solearillas en boca de cierta flamenquilla en una juerga andaluza, donde nadie sabía leer ni me conocía, sentí la emoción de esa gloria paradójica que consiste en ser perfectamente ignorado y admirablemente sentido y comprendido”.

y en forma de copla:

Que al fundir el corazón  
 con el alma popular  
 lo que se pierde de nombre  
 se gana de eternidad. (“*El Cantar*”)

Huella que llegará al siglo XX de las manos, principalmente, de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez a los poetas del 27. Este nuestro siglo XX presenciara el descubrimiento de las jarchas por el hebraísta S. M. Stern en 1948, lo que vendrá a demostrar que los inicios de nuestra literatura se encuentran en el canto, el más remoto testimonio de esta veta tradicional que se prolonga hasta el siglo de Oro. Un miembro destacado de esta misma Generación del 27, Dámaso Alonso, exclamará:

“El valor vivo, la capacidad de mover al hombre del siglo XX que tiene esa lírica de tipo tradicional, es enorme... Esa poesía, blanca, breve, ligera, que toca como un ala y se aleja dejándonos estremecidos, que vibra como un arpa, y su resonancia queda exquisitamente temblando... Para mí el conjunto del Romancero y el Cancionero de tipo tradicional repre-

1. (1861), edic. privada de J. M. BLECUA, Santander, 1955.

2. *Poesía*, Madrid, 1942.

sentada tanta belleza, tanta emoción humana como todo el conjunto de la gran poesía del siglo de Oro”.<sup>3</sup>

En esta década de los años veinte la canción tradicional experimenta un gran auge. Ello coincide con un momento culminante de nuestra lírica española: la generación del 27. Nuestra atención se centrará en dos de sus componentes, también más populares: García Lorca y Rafael Alberti.

## 1. LA LÍRICA TRADICIONAL VISTA POR GARCÍA LORCA Y ALBERTI

¿Cuál es la opinión de ambos poetas frente a este renacer de lo popular? ¿Qué postura adoptan ante este hecho literario?, ¿Qué pretenden con su incorporación a esta corriente neopopularista y cómo la conciben?

A.- En 1932, Rafael Alberti pronuncia una conferencia en Berlín<sup>4</sup> con el título “*La poesía popular en la lírica española contemporánea*”. Teóricamente había pasado su etapa neopopularista de los años 20 (*Marinero en tierra, La amante y El alba del alhelí*, este último publicado en 1928). En su charla hay dos temas básicos:

- qué entiende por poesía popular y
- qué aporta ésta al momento de la lírica española.

Con reminiscencias del pensamiento anteriormente señalado de Ménéndez Pidal, afirma:

“El pueblo, en su aislamiento de clase, en su imposibilidad económica de conocer y asimilar la cultura que se elabora en las ciudades por los distintos poderes dominantes, ha ido conservando modelos, *en su mayoría fragmentarios, de supervivencias de antiquísimas tradiciones, que las diversas capas de civilizaciones pasadas por España fueron dejando en su memoria...* Claro que al copiar o repetir, unas veces los embellecen recreándolos y otras, por el contrario, los estropean. Residiendo en esos añadidos y retoques la gracia y fuerza viva de esta memoria en movimiento”.<sup>5</sup>

3. ALONSO, D. y BLECUA, J.M., *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 1956, p. XXII.

4. Friedrich- Wilhems Universität, 30-XI-1932 in: R. ALBERTI, *Prosas encontradas (1924-1942)*, Madrid, Ayuso, 1972, edic. de R. MARRAST.

5. *Ibidem*, p. 87.

Así pues, lo popular alcanza su naturaleza de tal cuando es así reconocido por el propio pueblo, formando parte de su arte y cultura. A continuación, reconoce el magisterio de J. R. Jiménez y A. Machado en la conservación y supervivencia, evocando las figuras de Lope de Vega y Gil Vicente como claves de este enriquecimiento popular:

“Y es además, un poeta maravilloso, el hispano portugués Gil Vicente quien me va a encaminar, con su canción sencilla y temblorosa, a nuestros puros cancioneros musicales de los siglos XV y XVI, hallando en ellos -como Lorca por su lado- nuevos caminos de entronque con nuestra mejor poesía tradicional, la no contaminada de las fórmulas métricas renacentistas...” (Prólogo a *Marinero en tierra*.)

Idea que reitera en otra conferencia, que esta vez pronuncia en abril de 1935 en La Habana:

“algunos poetas españoles de ahora estamos ligados a Lope íntimamente, continuando esa tradición que recrea lo popular, que lo toma, para devolverlo reinventado. El y Gil Vicente son, al menos para mí, los más grandes maestros en esta trayectoria”.

continuando:

“Vamos a coger los aires... como un Gil Vicente, un siglo antes, supo cazar en los aires vivos de la poesía popular, y no para matarlos, sino para soltarlos otra vez llenos de sangre viva”<sup>6</sup>

y concluye:

“Entre los que más cerca de nosotros se hallan, Lope ocupa primer lugar... porque me considero el más cercano, algo así como un sobrino de Lope<sup>7</sup> Pero Federico García Lorca, Fernando Villalón y yo, tres poetas que no hemos sufrido nunca las aulas de una Universidad, somos los más contagiados, los más ahijados de Lope”.<sup>8</sup>

En los años treinta, la dimensión popular de Alberti derivará en una clara opción política y social al servicio de la causa popular, sintonizando de nuevo con esta veta neopopularista en *Baladas y Canciones del Paraná* (1945-1953).

6. *Lope de Vega y la poesía contemporánea seguida de la Pájara Pinta*, Centre de Recherches de L'Institut d'études hispaniques, París, 1964, edic. de R. MARRAST, p. 4.

7. *Ibidem*, p. 36.

8. *Ibidem*, p. 29.

Este aire popular no es privativo de García Lorca y Alberti, sino que es compartido también por otros poetas del 27: Gerardo Diego, Manuel Altolaguirre y Fernando Villalón...

En la citada conferencia en Alemania, continúa Alberti demostrando que ello es patente en los poetas andaluces contemporáneos:

“Esta gracia y esta tristeza, este luto y esta extraña alegría son la esencia del cante jondo, cante terriblemente andaluz, de oscuros orígenes, emparentado con cantos orientales, de la Persia y la India, cruzado de lamentos litúrgicos”.<sup>9</sup>

Observemos cómo por estos mismos años, tanto Manuel de Falla como García Lorca dictarán sendas conferencias sobre el mismo tema destacando idénticas ideas: el carácter patético del cante, su origen misterioso y la relación con otras culturas milenarias: Así en “*El Cante jondo (Cante primitivo andaluz)* de Falla y de García Lorca: “*Importancia histórica y artística del primitivo Cante Andaluz llamado Cante Jondo*”.

De la recreación de lo popular por los poetas de la época, seguirá afirmando Alberti:

“pero es que los poetas que hoy han sentido e intentado recrear lo popular nacieron en el sur de España. Todos ellos tienen el deje de este cante, la tristeza de su filosofía, su insistencia sobre la muerte, su sentido dramático del amor y odio”.

concluyendo:

“Así se verá, continuada y limpia, esa línea que va del poeta culto a la memoria del pueblo, y de la elaboración de esta memoria a las generaciones sucesivas”.<sup>10</sup>

Situándose él mismo, en todo momento, en la nómina de aquellos poetas en los que “el manadero de lo popular les sigue mojando de agua clara su obra”,<sup>11</sup> poesía que “en estos pasados quince años ha sido la manifestación más importante de la literatura española”.<sup>12</sup>

En semejante idea se expresaba 52 años después, en una entrevista con Luis García Montero, en 1984, defendiendo su adscripción a una línea de lírica popular pero recalando que ello debiera ser entendido como una poesía elaborada y culta, no hecha miméticamente sino depurada por la propia personalidad:

9. *La poesía popular en la lírica española contemporánea*, op.cit., p. 101.

10. *Ibidem*, pp. 101 y 102.

11. *Ibidem*, p. 98.

12. *Ibidem*.

“Soy un poeta del sur, lo conozco muy bien y estoy contagiado de todo lo popular...”<sup>13</sup>

Y ante la pregunta sobre la relación de su poesía y la de Lorca respecto a la poesía culta tradicional, afirmaba:

“Muchísimo. Lo mío tiene mucho que ver, más que en Federico. Federico lo aprovecha todo, hace poemas donde mete coplas enteras sin transformarlas. Yo, por lo general, casi nunca hago esto... Yo, influido por las canciones y por mi ausencia de Andalucía, escribí mis primeros libros de corte musical, porque conocía muy bien los cancioneros antiguos, los romanceros”.<sup>14</sup>

Rafael Alberti entró en contacto con la poesía del siglo XVI a través de Dámaso Alonso. Y ya dentro de lo anecdótico, pero sin duda significativo, cuando cobra las 500 pesetas correspondientes al Premio Nacional de Literatura de 1925 por *Marinero en tierra*, lo primero que decide comprarse, además de helados muy coloreados, como él mismo dice, es el *Cancionero* de Barbieri y las obras completas de Gil Vicente. Tras el deslumbramiento que para él supone el Ultraísmo y Creacionismo con la lectura de la revista *Ultra* (Madrid, 1918-1921) de fuertes trazos en blanco y negro con composición cubista, y tras conocer el surrealismo de André Bréton y Louis Aragon, llega a afirmar que este último movimiento van-guardista ya se encontraba *avant la lettre* en la lírica tradicional:

“Los poetas acusados de este delito (ser surrealistas) sabíamos que en España –si entendemos por surrealismo la exaltación de lo ilógico, lo subconsciente, lo monstruoso sexual, el sueño, el absurdo–, existía ya desde mucho antes que los franceses trataran de definirlo y exponerlo en sus manifiestos. El surrealismo español se encontraba precisamente en lo popular, en una serie de maravillosas retahílas, coplas, rimas extrañas, en las que, sobre todo yo, ensayé apoyarme para correr la aventura de lo que para mí hasta entonces desconocido”.<sup>15</sup>

Desde Rute advierte precisamente a su amigo F. García Lorca de los peligros de estancarse en un neopopularismo puramente formal; en la poesía tradicional y espontánea del pueblo hay que buscar, según él, el misterio que esconden sus versos, aprender a sugerir la atmósfera de irrealidad que rezuman sus palabras desnudas.<sup>16</sup>

13. “Rafael Alberti sobre los volcanes”, Entrevista, *Las nuevas letras*, Almería, 1, 1984, p. 54.

14. *Ibidem*, p. 54.

15. *La poesía popular...*, pp. 97 y 98.

16. GARCÍA de la CONCHA, V., “Homenaje a Alberti”, *ABC Literario*, 11-XI- 1992, pp. 20 y 21.

B.- Numerosos son, por otra parte, los testimonios de la afición y apego a las tradiciones populares y folklore. en general, por parte de García Lorca. En 1933, en Buenos Aires, reconocerá:

“Durante diez años he penetrado en el folklore, pero con sentido de poeta, no sólo de estudioso”.<sup>17</sup>

Lorca ingresa en el mundo del arte por la música. De ahí su aprendizaje de la guitarra y los cantes, de lo específico andaluz. Un cante netamente popular con una vía de difusión oral y mímico-rítmica (cante y baile andaluces). Gracias a ello conocerá y se pondrá en contacto con el pueblo –formando él parte de una estirpe burguesa de base rural– en una época propensa fácilmente a asimilar el tesoro que representa lo popular. A ello, añade Ortega Soria, como causas de esta aproximación *vital* absoluta de Lorca a este andalucismo, el impacto de la ciudad de Granada, el contacto con la marítima Málaga y el acercamiento a Manuel de Falla y Juan Ramón. Los tres, entre otros muchos intelectuales y artistas, solicitan en 1921 al Ayuntamiento de Granada la necesidad de celebrar un Concurso de cante jondo que “promoviese un despertar de las tradiciones líricas” ya que “el germen inicial de una parte de la lírica peninsular se halla en los cantos populares andaluces” siendo el cante jondo, entre otros, el que se filtró difundiendo por toda Europa”.<sup>18</sup> Con ello se iba a premiar a los artistas aficionados, no profesionales, lo que Pedro Salinas, años más tarde, denominaría la “tradición analfabeta”.

Su conferencia fue pronunciada en el Centro Artístico de Granada el 19 de febrero del año siguiente. (Dicho *Concurso de cante jondo, canto primitivo andaluz* se celebró en la Placeta de San Nicolás de Albayzín las noches del 13 y 14 de junio del mismo año 1922). Brillantemente extracta Federico las notas definidoras de este primitivo canto andaluz, defendiéndolo del olvido ancestral:

“El único canto que en nuestro continente ha conservado en toda su pureza, tanto por su composición como por su estilo, las cualidades que lleva en sí el cante primitivo de los pueblos orientales”.<sup>19</sup>

al mismo tiempo que se defiende frente aquellos que con espúreos resabios románticos mantienen una idea muy en boga del cante jondo:

“A todos los no iniciados en su trascendencia histórica y artística, os evoca cosas inmorales, la taberna, la juerga, el tablado del café, el ridículo jipío, ¡la española en suma!”.<sup>20</sup>

17. GARCÍA LORCA, F., *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1986, 2º vol., p. 941.

18. MOLINA FAJARDO, E., *Manuel de Falla y el Cante jondo*, Univ de Granada, reimpr. 1976.

19. *Obras completas*, edic. de Arturo del Hoyo, III, Madrid, Aguilar, 1986, p. 197.

20. MOLINA FAJARDO, *op. cit.*, p. 178.

destacando, a continuación, una de las características más conformadoras de la canción tradicional: su brevedad, concisión y laconismo:

“Causa extrañeza y maravilla cómo el anónimo poeta del pueblo extracta en tres o cuatro versos toda la rara complejidad de los más altos momentos sentimentales en la vida del hombre”.<sup>21</sup>

enfaticando, como apuntábamos anteriormente, su patético dramatismo:

“En cambio, el cante jondo canta siempre en la noche. No tiene ni mañana ni tarde, ni montañas ni llanos. No tiene más que la noche, una noche ancha y profundamente estrellada”.<sup>22</sup>

Con una cita del especialista en lírica románica, Alfred Jeanroy,<sup>23</sup> defiende en el arte popular una fusión de creación personal y de vaga e inconsciente impersonalidad:

“Nuestro pueblo canta coplas de Melchor de Palau, de Salvador Rueda, de Ventura Ruiz de Aguilera, de Manuel Machado y de otros, pero ¡qué diferencia tan notable entre los versos de estos poetas y los que el pueblo crea! ¡La diferencia que hay entre una rosa de papel y otra natural!”<sup>24</sup>

Esta cercanía a lo popular va a ser una constante en la vida y obra del poeta granadino. Antes, intencionadamente, hemos recalcado que era una vivencia absolutamente vital. Dentro de este ámbito, las canciones populares ocupan lugar preferente:

“En todos los paseos que yo he dado por España, un poco cansado de catedrales, de piedras muertas, de paisajes con alma, me puse a buscar los elementos perdurables, vivos, donde no se hiela el minuto, que viven un tembloroso presente. Entre los infinitos que existen, yo he seguido dos: las canciones y los dulces”.<sup>25</sup>

Además del *Libro de poemas* (1921), modernista y “repertorio de recuerdos de niños que juegan, cantan y escuchan las historias de la madre-abuela”, de esa época neopopularista son buena muestra, *Poema del Cante Jondo*, que vio la luz

21. *Op. cit.*, p. 205.

22. *Ibidem*, p. 207.

23. *Les origines de la poésie lyrique en France dans Moyen Age*, París, 1889., reimpr., París, Champion, 1969.

24. *Op. cit.*, p. 208.

25. MAURER, C., *Conferencias*, 2 vol., Madrid, Alianza, 1984, I, p. 152.

en 1935, las *Canciones* (publicadas por *Revista de Occidente* en 1927) y el *Romancero gitano* (1928), libro que encantó a sus contemporáneos. Integración de varios elementos ya étnicos ya artísticos y literarios en quien, a decir de F. de Onís, “se sabía de memoria –literalmente– los grandes Cancioneros: los de Ledesma, Barbieri, Olmeda, Torner y, sobre todo, el de Pedrell”.<sup>26</sup>

## 2. TRADICIÓN Y MODERNIDAD

En su libro *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, José C. Mainer apuntaba:

“En general, estos años (se refiere a la década de los veinte) de nuestra vida intelectual oscilaron entre el desgarrón total con el pasado y la obsesión de hacer *tabula rasa* y la tentativa de un cierto tradicionalismo cultural “modernizado” por las herramientas artísticas” (p. 207)

destacando que es en la obra de García Lorca donde se plasma esa ambivalencia de tradicionalismo y modernidad que resulta rasgo característico de esta década (p. 181)

En efecto, de los cuatro libros anteriormente citados que constituyen la etapa poética inicial de Lorca, libros “donde el poeta se abraza con su tierra” nada tienen que ver con aquella tópica descripción de la Andalucía tradicional, repleta de pintoresquismo y pandereta, que detestaba tanto su autor y testimoniaba otro andaluz de la misma generación, Luis Cernuda, en 1936:

“Casi todo lo que se escribe sobre Andalucía, no es más que una repetición, sin gracia ni fuerza de lo que los románticos supieron ver con una originalidad certera y poética no superada por nadie después, si no es, claro, por los poetas andaluces contemporáneos, maravilloso mundo andaluz...”<sup>27</sup>

Al igual que J. R. Jiménez, lo que Lorca conseguirá con esta tradición lírica popular es estilizarla y depurarla. Estilización que consigue mediante la brevedad y la síntesis, la sugerencia y la alusión. Por otra parte, hay dos viajes de García Lorca que cobran especial relevancia en este momento de convulsión estética: su viaje a Madrid en 1919 y a Cataluña en 1925. Huidobro había llegado a la capital de España en 1918 y en el otoño de este mismo año, en la prensa madrileña

26. GARCÍA LORCA, F., *Prosa*, Madrid, Alianza Edit., 1972, p. 50.

27. “Divagaciones sobre la Andalucía Romántica”, *Cruz y Raya*, nº 37, abril de 1936.

aparece el primer manifiesto *Ultra*. España se abrió con el Ultraísmo a todas las corrientes vanguardistas europeas (recordemos que el primer manifiesto futurista apareció el 22 de febrero de 1909, en la revista *Le Figaro* de París; el dadaísmo lanzó el suyo en Zurich, el 14 de julio de 1916 y el expresionismo alemán influyó en toda la nueva generación germánica entre 1910-1933...) El Ultraísmo, más que una estética definida, supone un deseo de renovación y progreso. Por eso va a preconizar la reducción de la lírica a la metáfora, la eliminación de nexos y adjetivos inútiles, de elementos ornamentales, del 'yo', de la anécdota y de todo confesionalismo y carácter didáctico. Concentración y poesía pura como demandaba el momento artístico. El argumento, mínimo, es sustituido por un ambiente, una atmósfera emotiva, una manera de sentir. De ahí la metáfora atrevida, relación de elementos dispares sin más apoyos que la emoción preconsciente, la utilización, en fin, de un irracionalismo poético que a partir del simbolismo francés finisecular supuso la revolución de la poesía contemporánea.

A la figura de J. R. Jiménez, debemos añadir las de Ortega y Gasset (su libro *La deshumanización del arte* es de 1925) y otro contemporáneo de ambos, Ramón Gómez de la Serna (la greguería es ingeniosa síntesis sorpresiva), que también asiste en 1922 en Granada al Concurso de Cante Jondo. Los tres fueron los maestros de esta nueva promoción de escritores a los que pertenece la generación del 27. Las exigencias de una metáfora y una imagen intensa, propias del Creacionismo, se integran cómodamente con la expresión sintética y alusiva de la canción tradicional.

### 2.1. Observémoslo en el poema "Sueño" del *Libro de poemas*

Nos encontramos ante un poema a dos voces, de estructura dramática. Por una parte, una secuencia narrativa (seis versos alejandrinos aconsonantados) y por otra, un estribillo heptasílabo. Alternativamente, se nos relatan los requiebros del corazón al agua, con un final de satisfacción amorosa entrambos.

"Es un ejemplo evidente de poema a dos voces, como proyección de los dos 'yos' del poeta, dos voces que son, fundamentalmente, tensión y conflicto... Los dos 'yos' del poeta (son 'yo' humano, el corazón, y su 'yo' inconsciente representado en la naturaleza) han mantenido un intercambio que concluye con la disolución del primero en el segundo, debido a la falta de los amores y las aguas".<sup>28</sup>

28. NEWTON, C., *Libro de poemas o las aventuras de una búqueda*, Univ de Salamanca, 1986, p. 107.

Frente a la claridad narrativa topamos con la ambigüedad del estribillo, entre paréntesis. Es en el estribillo donde más manifiestamente apreciamos los resabios modernistas de este primer libro de Lorca: subjetivismo, sugerencia, misterio, mu-sicalidad, impresionismo y sensualidad...

Centrándonos en el tema que nos ocupa, el poema recrea “el símbolo de la *fonte fría*, arraigado en la lírica popular, que sin violencia se fundía con la fuente del amor en las leyendas y la poesía culta” dice Eugenio de Asensio<sup>29</sup> quien estudia, conjugándolos, los tres elementos que se relacionan en el conocido romance medieval “Fonte freda, fonte freda”: la tórtola, el ruiseñor y la propia fuente “símbolo cargado de intrincadas sugerencias en las que domina la idea de renovación y fecundidad”,<sup>30</sup> máxime con la explícita alusión del agua. En el presente caso, la recreación del motivo de la fuente evocándonos erotismo a la par que siendo el lugar del encuentro de los enamorados es claro. Los ejemplos de nuestra lírica tradicional con idéntico motivo son numerosísimos:

Levou-s´ a louçana/ levou-s´ a velida/vai lavar cabelos/na fontana fría.

(Pero Meogo; Nunes, 415; F. Alatorre, 43)

Digades, filha, mia filha velida,

por que tardastes na fontana fría? (Pero Meogo, Nunes, 419)

A mi puerta la garrida

nace una fonte frida... (Cantares, p. 74-75; F. Alatorre, pp. 82 y 84)

que me florecía la rosa

el pino so el agua frida. (*Cancionero Musical de Palacio*, 114; F. Alatorre, 152)

Debajo del limón la novia,

y sus pies en el agua fría. (*Cantares sefardíes*, F. Alatorre, p. 251)

Ello es lo que hace exclamar a Asensio:

“El momento en que un símbolo conservando algo de su aureola mítica se muda en objeto estético, es particularmente favorable a la poesía. A la riqueza de connotaciones imaginativas corresponde la fuerza de vibración emocional”<sup>31</sup>

Tanto en el estribillo del poema “Sueño” como en la mayoría de los ejemplos mencionados domina la sugestión e irracionalismo simbólico.

Su relación con la cantiga de Nuno Fernandez Torneol: “Levad´ amigo que dormides as manhanas frias” (V. Beltrán, 3; Nunes, 75) es patente:

29. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la E. Media*, Madrid, Gredos, 1970, p. 235.

30. *Ibidem*.

31. *Ibidem*, p. 248.

- a.- Todalas aves do mundo d´amor dizian (v.2)  
su canción le decía (v.4)
- b.- Todalas aves do mundo d´amor cantavan (v.5)  
sus amores decía (v.7)
- c.- Leda mh and´ eu (contenta me voy) (estribillo)  
el agua se lo lleva cantando de alegría. (v.16)

Añádese a ello la referencia, arriba aludida, en ambos poemas del término y expresión muy divulgados de “fuente” y “fuente fría”. Que Lorca conocía la lengua gallega da muestra su obra *Seis poemas gallegos* en 1935.

Idénticas características, aún más agudizadas, encontramos en el poema ¡Ay! del *Cante Jondo* que en la trayectoria poética de G.Lorca representa un punto avanzado de su neopopularismo. Más que un título que nos dé la pista de su interpretación, nos topamos, a bocajarro, con un grito que de sopetón presagia posibles mensajes (sorpresa, dolor, e incluso, alegría...) recordando muy de cerca los procedimientos y temas del flamenco. Claro está que el horizonte de expectativas se restringe dentro del macrotexto –el *Poema del Cante jondo*– donde la pena es la protagonista:

“la melancolía es tan irresistible y su fuerza emotiva es tan perfilada que a todos los verdaderamente andaluces nos producen un llanto íntimo, un llanto que limpia el espíritu llevándolo al limonar encendido del Amor”

dirá en el Centro Artístico y Literario de Granada el 19 de febrero

Nueve años después en su conferencia sobre el Cante Jondo y *Arquitectura del cante jondo* reiterará idénticas ideas:

Causa extrañeza y maravilla cómo el anónimo poeta del pueblo extracta en tres o cuatro versos toda la rara complejidad de los más altos momentos sentimentales de la vida del hombre... el cante jondo canta como un ruiseñor sin ojos, canta ciego, y por eso tanto sus textos como sus melodías... tienen su mejor escenario en la noche... Es un canto sin paisaje y, por tanto, concentrado en sí mismo y terrible en medio de la sombra”.

El grado de estilización del poemilla es máximo: tres partes descriptivas en forma lírica de enunciación, según W. Kaiser, alternan con la inclusión del yo en el estribillo, con énfasis y clímax cargado de *pathos*:

“Ya os he dicho que me dejéis/en este campo/llorando”.

Poema repleto de signos de sugestión con idéntica bisemia: muerte, abandono, desesperación... (*grito, sombra de ciprés llorando, roto, silencio, sin luz, mordido...*).

Destaquemos los versos iniciales del poema, imagen desconyuntada e incongruente, que eclosionará en *Poeta en Nueva York* (1929-30):

El grito deja en el viento  
una sombra de ciprés

que con el orden lógico podría ser interpretado:

Una sombra de ciprés.....MUERTE  
deja el grito en el viento.....PENA

otro tanto dígame del dístico, que revive en la canción popular:

El horizonte sin luz  
está mordido de hogueras

con claras resonancias a los versos del *Romancero gitano*:

Un horizonte de perros  
ladra muy lejos del río.

Estilización y vanguardia, tradición y modernidad:

“No interesa el relato, sino la sugestión de impresiones fugitivas por medio de fulgurantes metáforas... la emoción pura y desnuda, escalofriante e inefable, que produce en el auditorio receptivo el cante con duende... Lejos del colorido pintoresco y de la viñeta folklórica, el poema lorquiano refleja el ¡ay! degollado de la siguiiriya, el silencio vibrante y patético que sucede a los tercios estallados de la copla cantada” (Bernard Leblon, “Granada 1922. Manuel de Falla reivindica el flamenco”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, mayo 1992, pp. 69-71).

Por lo que respecta a sus influencias, y a pesar de su brevedad, este poemilla presenta curiosas huellas:

a.- El viento funciona en la poesía popular medieval como sinónimo de elemento de comunicación. En la canción de cruzada y en la épica medieval francesa, los guerreros aspiraban los aromas de su tierra en el viento que procedía de sus lugares. Como dice el profesor Beltrán Pepió:

“la mera descripción de un aire o viento es uno de los procedimientos expresivos más comunes para la canción amorosa de tipo popular en los siglos XVI y XVII”<sup>32</sup>

32. *Canción de mujer, cantiga de amigo*, Barcelona, PPU, 1987, p. 27.

Vento bueno nos ha de levar:

garrido hé o vendaval. (F. Alatorre, 969A)  
 puede ser una muestra de entre otras que podemos fácilmente rastrear del valor simbólico en esta poesía tradicional del *viento* y del *aire*:<sup>33</sup>

Aires de mi tierra,  
 vení i llevadme,  
 qu'estoy en tierra axena,  
 no tengo a nadie. (F. Alatorre, 932)

b.- El campo y, en general, un lugar de la naturaleza era el marco idóneo para el amor y, en consecuencia, un escenario adecuado para subrayar la desdicha.

Sola me dexastes  
 en aquel yermo:  
 ¡villano malo, gallego! (F. Alatorre, 673)<sup>34</sup>

c.- Y por lo que respecta al dístico inicial, su posible modelo pudiera ser el publicado por Cejador:

Gritos dava la morenica  
 so el olibar  
 que las ramas haze temblar.

La niña cuerpo garrido  
 llorava su muerto amigo  
 so el olibar.  
 las ramas haze temblar. (F. Alatorre, 499)

Coinciden en ambos poemas el término *grito* y la mención de un árbol, cambiado por el ciprés proporciona mayor eficacia dramática.

2. 2. Si Lorca se adentra en la poesía popular de la mano de Manuel de Falla y la música, Rafael Alberti es, en su adolescencia y primeros años juveniles, pintor.

Su aprendizaje tradicional se da en las mañanas de dibujos encerradas en el Museo del Prado para posteriormente desembocar en la vanguardia. Mucho debe a la pintura tanto el colorido de sus poemas como las imágenes visuales. De he-

33. *Op. cit.*, p. 27.

34. BELTRÁN, V. *La canción tradicional*, Tarragona, Tarraco, 1976 en la amplia y documentada Introducción.

cho su primera aparición pública se produjo en Octubre de 1920 (tenía 18 años) en el Salón Nacional de Otoño madrileño con dos cuadros de arraigada modernidad: Nocturno rítmico de la ciudad, que según apunta el propio Alberti en *La arboleda perdida*,<sup>35</sup> escandalizó a la crítica académica de la Gaceta de Bellas Artes y el otro con marchamo de su maestro, el prestigioso pintor Daniel Vázquez Díaz, *Evocación*. Como ocurriera con su pintura, su lírica se caracterizará por la amalgama de las nuevas técnicas con la herencia de la tradición. Así toda su poesía inicial será un intento de reunir en un apretado conjunto de versos la memoria de las canciones tradicionales con los nuevos modos vanguardistas. No la tradición ni el vanguardismo, sino una manera vanguardista de entender la tradición.<sup>36</sup>

Otro componente de su poesía es la íntima fusión de vida y literatura, con un vitalismo manifiesto desde muy diversas circunstancias biográficas. *La arboleda perdida*, libro de memorias de Alberti, atestigua bien a las claras estas relaciones. Así en sus páginas se suceden los primeros intentos de ver publicados por primera vez sus versos: *Ultra*, “revista internacional de vanguardia”, que publicó sus veinticuatro entregas entre 1921 y febrero de 1922, cuyo director era Guillermo de Torre; *Horizonte*, bajo la dirección del salmantino y poeta Pedro Garfias, “un arco iris tras el aguacero ultraíctico”<sup>37</sup> y *Alfar*, revista ecléctica en la que tenían cabida voces muy distintas... Asimismo, los primeros poemarios de algunos amigos (*Ondas* de Juan Chabás o los mismos *Poemas puros. Poemillas de la ciudad* de D. Alonso le servirán como vías de renovación e innovación.):

“Mi tremenda, mi feroz y angustiosa batalla por ser poeta había comenzado. Comprobaba, con más evidencia a cada instante, que la pintura como medio de expresión me dejaba completamente insatisfecho, no encontrando manera de meter en el cuadro cuanto en la imaginación me hervía. En cambio, en el papel sí. Allí me era fácil volcarme a mi gusto, dando cabida a sentimientos que nada o poco tenían que ver con la plástica... Me prometí olvidarme de mi primera vocación. Quería ser solamente poeta”.<sup>38</sup>

Hemos de recordar la influencia que sin duda va a tener en la poesía de Alberti del cine que posibilitaba las imágenes inconexas, sin correspondencia en la ordenación natural del mundo así como la elección de elementos inquietantes en sintonía con la vanguardia.

35. Barcelona, Seix Barral, p. 123.

36. GARCÍA MONTERO, L. “R. Alberti, ochenta y cinco años. Pintura y poesía”, ABC, 13-XII-1987, p. II.

37. *Ibidem.*, 143.

38. *Ibidem.*, pp. 135-136.

Dos técnicas destacan en esta etapa neopopularista en Rafael Alberti: “por un lado, utiliza imágenes tradicionales para colocarlas en un contexto enajenante y por otro, la inversión de esta técnica; la utilización de imágenes vanguardistas, innovadoras en un contexto tradicional”.<sup>39</sup> Con ello consigue la ruptura de sistema, en terminología bousoñiana, “la hondura enigmática de lo indefinido” (Mainer, *op. cit.* p. 225), una frustración de expectativas a la par que dislocación del texto que infringe el código estético establecido. Con todo esto se aparta de la tensión y coherencia ideológica conseguidas en los poemas lorquianos en los que encontramos una línea climática tensiva, conseguida verso a verso mediante un hilo conductor, que ocasiona el clima o atmósfera emotivos del poema entero.

El poema 59 de *La Amante*<sup>40</sup> al mismo tiempo que recrea uno de los motivos más traídos de la lírica tradicional: la llegada del alba, con la separación de los amantes, destaca la rapidez del mismo frente al adinamismo o circularidad del poema tradicional:<sup>41</sup>

Ya cantan los gallos  
amor mío, y vete:  
cata que amanece. (F. Alatorre, 454)

\*\*\*\*\*

Los gallos. ¡Ya cantan!  
¡Vamos! La alborada.  
Aguas del río,  
que no de mar,  
aun tenemos que pasar.  
¡Ya cantan los gallos!  
La alborada. ¡Vamos!

(Pradoluengo)

El agua, símbolo universal de lo femenino y de la fecundidad, y su relación con el mar (obstáculo, en este caso) “es frecuentísima y distribuida en toda la Romania”, apunta V: Beltrán.<sup>42</sup> Para esta estrofa probablemente se inspiró, según el mismo estudioso en el *Cancionero Musical de Palacio*, edic. de Barbieri, nº17:

Pásame, por Dios, varquero  
d’aquea parte del río;  
¡duélete del dolor mío! (F. Alatorre, 951)

39. *ibid.*, pp. 42 y 43.

40. ALBERTI, R. *Poesías 1924- 1967*, edic. de Aitana ALBERTI, Madrid, Aguilar, 1978.

41. Destaquemos, entre otros elementos, la métrica de arte menor, la yuxtaposición, ausencia de adjetivos, la inversión de la frase como manera de presentar la sorpresa o, tal vez, el fastidio ante el amanecer...

42. *Op. cit.*, p. 15.

Ya en “Mi corza” de *Marinero en tierra* había conseguido R. Alberti una voz y estilo personales recreando una composición del siglo XV:

Mi corza, buen amigo,  
mi corza blanca.

Los lobos la mataron  
al pie del agua.

Los lobos, buen amigo,  
que huyeron por el río.

Los lobos la mataron  
dentro del agua.

a partir de:

En Avila, mis ojos,  
dentro en Avila.

En Avila del río  
mataron mi amigo.

Dentro en Avila. (F. Alatorre, 498)

Fijémonos en la transformación del poema de Gil Vicente que lleva a cabo Alberti, en consonancia con el vanguardismo de su época: futurismo y ultraísmo entreverados con dosis de humor e ironía lúdica:

Del rosal vengo, mi madre,  
vengo del rosale. (F. Alatorre, 306)

y de este otro tradicional:

De los álamos vengo, madre,  
de ver cómo los menean el aire. (F. Alatorre, 309)

con “Verano” del mismo libro poético de Alberti, con la alusión, una vez más, al término tan repleto de sugerencias líricas de *mar*:

Del cinema al aire libre  
vengo, madre, de mirar  
una mar mentida y cierta,  
que no es la mar y es la mar.

Del tercer libro neopopularista *El alba del alhelí* (denominado primeramente *Cales negras*) con evidentes influencias lorquianas, he ahí un poema en el que empleando un contexto tradicional (la ausencia por ir a la guerra ocasiona el llanto y el deseo del pronto regreso por parte de la amada, como ocurriera en la

canción galaico-portuguesa) se superpone la imagen vanguardista produciendo hilaridad:

“El marinero olvidado”

Grita, llora el marinero.  
¡Mi cañonero!

Me quedé solo en la tierra,  
pues se me marchó a la guerra  
mi cañonero.

¡Mi cañonero!  
¡El más garrido, el primero!

Poema perteneciente a la tercera sección del libro, “El verde alhelí” con la temática constante en esta etapa albertiana del mar y su nostalgia “que pronto visitaría” frente al tema del amor que, en sus distintas variantes, es el predominante en el Cancionero y que podemos relacionar con este otro:

Ya se parten los navíos, madre  
van para Levante. (F. Alatorre, 938)

El léxico tópico de la lírica tradicional (marinero, garrido...)

que soi marinero y sé navegar. (F. Alatorre, 943)  
Que no puede navegar/el marinero. (Ibid., 958)  
garrido hé o vandaval. (ibid. 969A)  
-Dezid, hija garrida./¿quién os manchó la camisa? (ibid, 1651)

acoge la sorpresa del término moderno y enajenante de *cañonero* que altera el sentido atribuido a este tipo de poemas. Lo que allí era nostalgia, se ha trocado en Alberti en sorpresa, en primer término, y en chiste y gracia luego.

“lo humorístico de la desrealización de la copla albertiana recuerda recursos ultraístas o dadaístas que, por supuesto, no tienen nada que ver con las imágenes del cancionero...”<sup>43</sup>

Santiago FORTUÑO LLORENS  
Universidad Jaume I de Castellón

43. SPANG, K. *Inquietud y nostalgia. La poesía de R. Alberti*, Pamplona, Eunsu, 1991, p. 42.