

El género literario de los gitanos en la lírica inicial de Federico García Lorca

Matei CHHAIA

Bergische Universität Wuppertal
chhaia@uni-wuppertal.de

Resumen: Desde los años setenta, los estudios literarios y los estudios culturales han examinado repetidamente la importancia de los gitanos en la obra lírica temprana de García Lorca, cuyo *Primer romancero gitano 1924-1927* (1928) ha obtenido atención mundial. El corpus relevante para esta cuestión es extremadamente heterogéneo: incluye sus poemas, que fueron en parte publicados en libros por el propio autor, en parte publicados en revistas y en parte enviados en cartas a amigos. También incluye expresiones y mensajes poetológicos del autor en cartas, entrevistas y conferencias, así como su obra gráfica y el testimonio de carácter biográfico de su familia y amigos. A menudo, todo esto se combina con documentos contextuales sobre la imagen y el imaginario de los gitanos, su propia literatura y la realidad de la época del poeta. En el presente trabajo intentaré estar a la altura de todos estos documentos y, en particular, examinar la relación entre personificación, género literario y comunidad étnica. Finalmente, mediante el análisis de algunos poemas previos al romance «Preciosa y el aire», ilustraré cómo la estética gitana en la obra inicial de Lorca ayuda a articular la tensión entre lo bello y lo sublime.

Palabras clave: Romancero gitano, gitanos, primitivismo, sublime, crítica genética

Abstract: Since the 1970s, literary studies and cultural studies have repeatedly tried to explain the importance of the gypsies in García Lorca's early lyric work, whose *Primer romancero gitano 1924-1927* (1928) had garnered worldwide attention. The relevant corpus to this subject is extremely heterogeneous: it includes his poems, which the author either published in books, or in magazines, or merely sent in letters to friends. It also includes poetological comments he made in letters, interviews and lectures, as well as his graphic work and the biographical testimony of his family and friends. All this is often combined with contextual documents about the image and imagery of the gypsies, their own literature and the reality of the poet's time. In the following paper, I will try to live up to all these documents and, in particular, examine the relationship between personification, literary genre and ethnic community. Finally, through the analysis of some poems before «Preciosa y el aire», I will illustrate how the gypsy aesthetics in Lorca's initial work helps to articulate the tension between the beautiful and the sublime.

Keywords: Romancero gitano, gypsies, primitivism, sublime, genetic criticism

Para Emilia Merino Claros

1. ¿TAN SÓLO UNA IMAGEN? REALIDAD VIVA E INTERTEXTO HISTÓRICO

Una cuestión importante que surge con la lectura del *Romancero gitano* se refiere al imaginario que rodeaba a los gitanos en la España de García Lorca. Mediante una extensa investigación de la prensa de principios del s. XX, así como una mirada retrospectiva a la literatura romántica y la música del s. XIX, el estudio de Morris (1977) reconstruye los variados estereotipos que rodeaban a esta comunidad imaginaria (Morris 1977: 227-235). Un reciente trabajo (Havard 1992: 32-34) complementa esta imagen estudiando su representación en una enciclopedia española coetánea a Lorca. Así se puede añadir a la ensayística (por ejemplo, «Señoritos, chulos, fenómenos, gitanos y flamencos», 1916, de Eugenio Noel) para aclarar que no se trataba de una cuestión de prejuicios más o menos difusos, sino de una consolidada tendencia ideológica de marginalización. En este contexto, hay que reconocer lo valiente que era la marcada identificación de Lorca con los gitanos como comunidad de intérpretes del cante jondo, así como con individuos concretos como viva imagen del artista (Rodríguez Mata 2000).

A la vista de estos contextos imaginarios, se presentan dos alternativas para la investigación: se puede oponer a lo real como horizonte de la poesía en el ámbito del mundo real – empezando con la biografía del autor y desde ahí hasta la realidad etnológicamente verificable de los gitanos, que se opondría a los estereotipos – y de este modo reconstruir las posibles vivencias como núcleo de la lírica. O

bien puede seguir los documentos, parcialmente ficticios y parcialmente factuales, que caracterizan la imagen de los gitanos en la época de Lorca y que se incorporan al *Romancero gitano* a través de referencias intertextuales.

Empecemos con la experiencia del mundo real. Por la correspondencia del autor, queda claro que tuvo un intenso contacto con gitanos *antes* de sus grandes obras líricas como músico. En una carta de 1921 le cuenta a un amigo:

...estoy aprendiendo a tocar la guitarra; me parece que lo flamenco es una de las creaciones más gigantescas del pueblo español. Acompaño ya fandangos, peteneras y *er cante de los gitanos*, tarantas, bulerías, ramonas. Todas las tardes vienen a enseñarme *El Lombardo* (un gitano maravilloso) y *Frasquito er de la Fuente* (otro gitano espléndido) (García Lorca 1983a: 22, citado en Ortega 1986: 146 y contextualizado con precisión en Herrero 1990: 9).

En este punto, García Lorca enfatiza la integración del arte de los gitanos en la cultura española, y transmite el interés estético en el flamenco metonímicamente a los dos artistas que le enseñan a tocar la guitarra: mediante el uso de sus expresivos nombres artísticos («El Lombardo» y «Frasquito *er* de la Fuente»), que los caracterizan como no burgueses y bohemios, pero también estilizándolos mediante el uso de adjetivos del campo de lo sublime («espléndido» y «maravilloso»). Una carta posterior, de 1926, añade un matiz importante a ese interés fundamentalmente estético y artístico. Transmite empatía con el sufrimiento de una comunidad oprimida y marginada, que le hace ver el esplendor de una región remota:

Hice una espléndida excursión a las Alpujarras llegando hasta el riñón. El país está gobernado por La Guardia Civil. Un cabo de Carataúnas a quien molestaban los gitanos, para hacer que se fueran los llamó al cuartel y con las tenazas de la lumbre les arrancó un diente a cada uno diciéndoles: «Si mañana están aquí caerá otro». Naturalmente, los pobres gitanos mellados tuvieron que emigrar a otro sitio. Esta Pascua en Cañar un gitanillo de *catorce años* robó cinco gallinas al alcalde. La Guardia Civil le ató un madero a los brazos y lo pasearon por las calles del pueblo, dándole fuertes correazos y obligándole a cantar en alta voz. Me lo contó un niño que vio pasar la comitiva desde la escuela. Su relato tenía un agrio realismo conmovedor. Todo esto es de una crueldad insospechada... y de un fuerte sabor fernandino (García Lorca 1983a: 145, citado en Herrero 1990: 16).

Los gitanos, maltratados y desplazados, le dan a Lorca un indicio de la injusticia de la Guardia Civil, de la policía, que ejerce una fuerza dictatorial en las regiones rurales. Contra el oscuro trasfondo de esta arbitrariedad, se dibuja la imagen de este niño azotado y crucificado, para quien cantar se convierte en una tortura. La emoción del poeta ante este relato es tan intensa como su fascinación por la variedad estilística de la música de guitarra: el encuentro personal con los gitanos tiende en ambas ocasiones hacia una experiencia de carácter sublime, en cuya descripción se emplean términos como «espléndido» (en ambas cartas), «gigantesco», «maravilloso» o «conmovedor», enfatizando el contraste positivo respecto a los habituales diminutivos despectivos («Frasquito», «gitanillo»).

Las dos cartas tienden un puente entre literatura y realidad, revelando una poesía del mundo real que quiere, de forma expresa, ir más allá de una construcción puramente textual de la imagen de lo gitano. También abren el camino a lecturas aún más referenciales, como la acusación mencionada por Maurer (2011:39), formulada contra el poeta en 1936 por difamación de la autoridad policial. A continuación, Maurer recuerda que poemas como «Romance de la guardia civil» escenifican la lucha «between the imaginative world of the gypsies, with its ‘towers of cinnamon’, and the social forces which violently topple them» y concluye con precisión: «Not all was poetic symbolism» (Maurer 2011:38). Entre las lecturas fuertemente referenciales cuento el trabajo, del ámbito de los estudios culturales, de Jerez-Farrán (2005), que contrasta exhaustivamente la representación épica de los gitanos en «Prendimiento de Antoñito el Camborio» con recientes estudios etnológicos. También las representaciones históricas de Bogdal y Correa, que recurren a la situación de los gitanos en la España de la época como contexto para el entusiasmo de Lorca por el canto jondo (Correa 2009: 16-73; Bogdal 2013: 364-367). Parece razonable, desde el punto de vista de los estudios culturales e históricos, preguntarse por la relación de los textos con el mundo real. Así se explican las agresiones (hasta el mismo asesinato del autor) que el trabajo de Lorca provocó (Maurer), la ambigüedad en la representación de los gitanos, que en el romance del pequeño Antonio el Camborio figuran como modelo de los artistas homosexuales, pero también como un colectivo homofóbico (Jerez-Farrán), la relación con otros discursos sobre los gitanos y romaníes (Bogdal), o el génesis histórico y social del canto jondo como género artístico (Correa).

Una y otra vez, la investigación académica recuerda, sin embargo, que la imagen de los gitanos para Lorca se define tanto por la realidad social como por una tradición literaria y musical. Incluso cuando la investigación del poeta sobre el canto jondo tiene un cierto carácter

folclórico, su interés como recopilador sigue siendo fundamentalmente estético y artístico (véase Bogdal 2013: 369). De hecho, Morris hace hincapié en esta cuestión: «The key to Lorca's art [...] in his presentation of the gypsies in general is their pictoric quality» (Morris 1977: 237). En una carta de 1926 al poeta Jorge Guillén, García Lorca señala que la «nueva belleza» que ha descubierto en la imagen de lo gitano es una síntesis de realidad social y construcción mítica: «En esta parte del romancero procuro armonizar lo *mitológico gitano* con lo puramente vulgar de los días presentes y el resultado es extraño, pero creo que de belleza nueva» (García Lorca 1983b: 148, citado en Herrero 1990: 19). Lo que podría querer decir con la referencia a la mitología gitana queda más claro al tener en cuenta que el poeta estaba comentando su romance «Preciosa y el aire», que se refiere expresamente a un texto canónico de la tradición literaria española (Hernández 1983: 12). Preciosa es precisamente la protagonista de «La Gitanilla», una de las Novelas Ejemplares (1613) de Miguel de Cervantes. Las referencias intertextuales en el *Romancero gitano* se pueden relacionar con un imaginario de alta cultura, que abarca desde Cervantes y Bizet hasta los compositores de la época que se citan en su conferencia sobre el cante jondo: Glinka, Rimsky-Korsakov, Debussy y otros (García Lorca 1994: 213-215).

Estas referencias intertextuales sirven como medio pero también como objeto del distanciamiento. Por un lado, permiten una cierta desvinculación de la realidad social de discriminación y violencia que, en la lírica y al contrario que en las cartas previamente citadas, parecen estar estilizadas sólo artísticamente (véase Morris 1977: 243). Este «touch of irony, of distance, of stylisation», explica Maurer, resulta de una tradición en la que Lorca entra como músico y poeta: «his lyrical vision of the gypsies – as are his *drawings* of gypsies – is mediated by nineteenth-century French Romanticism [...]» (Maurer 2011: 40). Por otro lado, sin embargo, esta tradición pan-europea de una imagen romántica de los gitanos también se rompe. Por ejemplo, Koppenfels moviliza para el poeta «el inventario completo de Carmen, ya sean panderos, cuchillos, castañuelas, lectura del tarot o el culto a la virginidad» (Koppenfels 2002: 112). Pero estos lugares comunes son «transformados rítmica y retóricamente» (Koppenfels 2002: 113) gracias a la estructura de la lírica moderna. Aún más específico es el análisis de Plaza Chillón (2005, 2009) de los dibujos de Lorca, a los que todavía no se presta mucha atención en el ámbito de la investigación académica:

pensamos que con la imagen efébrica y ambigua que el granadino muestra en sus composiciones plásticas de gitanos y

bandoleros, llega a romper toda una tradición decimonónica del estereotipo costumbrista del gitano que cuestiona los modelos románticos universalizados por Mérimée y sobre todo por Bizet, a través de Carmen, que fue la culpable en parte de configurar un nacionalismo etnográficamente tipista. (Plaza Chillón 2005: 43)

Esta imagen gráfica de los gitanos resalta un aspecto de su imagen lírica que no se puede encontrar ni en las ficciones del Romanticismo ni en las representaciones costumbristas, de carácter pintoresco. Los dibuja como una mezcla de bandido, hechicero y arlequín, de elementos masculinos y femeninos (Plaza Chillón 2009). Cabe añadir que también la figura pre-romántica de la Preciosa de Cervantes se traslada a un ambiente moderno, con un cónsul inglés y guardias civiles, que se burla de todo clasicismo. Así, el *Romancero gitano* siempre pone en tensión la realidad social con la ficción literaria y musical gitanas. Esta tendencia a la artificialidad se aplica no sólo al objeto del discurso, que se refiere sólo parcialmente a la experiencia del mundo real, sino que también, y aún en mayor medida, a la voz poética, que se aparta conscientemente del papel de testigo o narrador fidedigno.

2. ¿SÓLO UN MÉDIUM? LA SITUACIÓN COMUNICATIVA ARTIFICIAL DEL ROMANCERO GITANO

Tan sólo un año después de la carta anteriormente citada, en 1927, García Lorca escribe de nuevo a Jorge Guillén, esta vez para quejarse de los lectores y críticos que no entienden la dimensión metapoética de la temática de los gitanos, que bebe de la alta cultura:

Me va molestando un poco mi mito de gitanería. Los gitanos son un tema. Y nada más. Yo podía ser lo mismo poeta de agujas de coser o de paisajes hidráulicos. 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. (García Lorca 1983b: 21; citado en Herrero 1990: 12).

Lo que le pesa al poeta es la identificación del autor con la temática. Los gitanos no serían para él más importantes que las agujas de coser o los paisajes hidráulicos. Este malentendido biográfico, que confunde al autor con la obra, radica en la predilección romántica por las situaciones comunicativas auténticas. Que una narración lírica sólo sea creíble a partir de una situación determinada, que sólo un gitano sea

capaz de transmitir la experiencia de su comunidad, es no entender el concepto moderno de autoría que Lorca defiende enérgicamente. De acuerdo con una conferencia sobre el cante jondo, el artista, tan neutral como un «médium», da voz a la parte más alta, más sublime de su comunidad: «Son simples *mediums*, crestas líricas de nuestro pueblo» (García Lorca 1994: 226).

Lorca se tuvo que defender una y otra vez de cualquier atribución de afiliación étnica con los gitanos (se puede encontrar una detallada relación en Herrero 1990: 12-13). Particularmente, la ocasión en que se caricaturizaba (ibídem) como un autor salvaje e inculto, de lo que acertadamente se quejaba en la carta. Después de su muerte, familia y amigos dan continuidad a este mito en un sentido positivo, en el que una abuela habría sido gitana o por el afecto de su padre hacia los gitanos, a los que habría invitado a menudo (lo primero citado en Hernández 1983: 13-14, lo segundo en Herrero 1990: 9). Sin embargo, las identificaciones del autor con la voz poética o con el objeto, ya sean difamatorias o bienintencionadas, obvian por igual el hecho de que el *Romancero gitano* se enmarca en una corriente literaria y artística de alcance mundial, el primitivismo. Se trata de una reflexión estilística y temática sobre la cultura de los pueblos indígenas, a la que Lorca dio una interpretación personal que es, sin embargo, fundamentalmente independiente de la figura del autor (Ortega 1989: 13-19 y 97-121).

A la vista del título de la obra, no resulta absurda la noción de que el poeta quería imitar la poesía popular de los gitanos. Pero Lorca no se lo pone tan fácil a sus lectores. La distancia respecto a la cultura oral de Andalucía (Ortega 1989: 147) es claramente tangible en el *Romancero*. También la variedad lingüística de los poemas entra en tensión con la situación comunicativa de una rapsodia: «Los romances gitanos no tienen en sí mismos nada verdaderamente gitano ni en lo formal ni en lo lingüístico. En su vocabulario no se encuentran elementos del llamado caló, la jerga de los gitanos españoles, sino un español moderno estándar, casi sin regionalismos» (Kunz2006: 3). Entonces la voz poética es, como mínimo, un gitano fuertemente estilizado. O bien uno que no cumple las expectativas de una representación realista de variedades lingüísticas. García Lorca evita una mimesis que, como imitación de un objeto, sería una reificación y encapsulación. El género del romance acostumbra a estar entre la tradición oral y el registro escrito; el título inicial de «Primer romancero gitano» parece sugerir la existencia de una tradición oral que se pone por primera vez por escrito (Hernández 1983: 12-15). No me parece pues una coincidencia que, en las siguientes ediciones, el título de la obra oscilara entre el ya mencionado y el más corto «Romancero gitano». Así, la innovación vanguardista no se encuentra en registrar por primera vez lo ya

existente, sino en la especial importancia que recibe la figura del gitano (o de la gitana, como veremos más adelante) como reflejo del autor-medium moderno.

En una entrevista muy posterior (1931), Lorca explica su postura, en la que se remite a la tradición del romance: inicialmente, se trata de «Romances de varios personajes aparentes que tienen un solo personaje esencial: Granada» (Benumeña 1994: 507). La personificación de la ciudad tiene un significado especial en el conocido *Romance de Amenábar*. En el mismo, un musulmán y un monarca cristiano cortejan a «la novia» Granada, que al final del poema toma la palabra para recordarles que ya está casada (ver Armistead 1996). En lugar de situaciones comunicativas supuestamente auténticas, los romances utilizan así una narración muy artificiosa. Así, la prosopopeya de la ciudad, elevándose sobre las voces de los rivales humanos, que representan a comunidades enfrentadas, resulta sublime. La cita que Lorca intenta hacer en la entrevista sugiere, de manera poco clara, la esperanza de que un tema tan «esencial» pueda integrar pacíficamente a todas los personajes «aparentes». Esta conexión está por tanto relacionada con el nombre de la ciudad, que es el hogar de todas las minorías perseguidas: «Yo creo que ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío..., del morisco que todos llevamos dentro» (Benumeña 1994: 506). La auténtica situación comunicativa no sólo se cuestiona por la personificación, en la que la voz de la ciudad se eleva sobre las voces de los individuos, sino también por la función meramente ilustrativa de los gitanos, que no deben ser privilegiados frente a otras comunidades marginadas (sobre la relación entre metonimia y personificación, véase Debicki 1986: 614). En la entrevista, Lorca se refiere a esto retrospectivamente mediante la siguiente afirmación: «El *Romancero gitano* no es gitano más que en algún trozo al principio» (Benumeña 1994: 507).

Que el poeta, en su carta a Guillén, considere a los gitanos como uno más de entre otros posibles temas, subraya lo artificioso de su narración y el alejamiento de situaciones comunicativas auténticas. Así, las agujas de coser o los paisajes hidráulicos no resultan temáticas completamente arbitrarias: pertenecen al ámbito de una cultura elemental y secular y se utilizan tradicionalmente como motivos metapoéticos. Motivos como estos se encuentran también en la lírica del *Romancero Gitano*, como ha subrayado Newton (1995: 117): del bordado de la monja (en «La monja gitana») sólo hay una corta distancia a las mencionadas agujas de coser. En este sentido, el personaje del gitano ofrece una superficie de proyección para la figura del artista moderno, y se disuelve metonímicamente en dos

direcciones: como *pars pro toto* en la completa unidad de su espacio (Granada o los paisajes áridos) y como *totum por parte* en la enumeración de sus atributos (el pandero, el bordado o las agujas de coser). Además está la apertura metafórica de la figura del gitano que, más allá de la propia comunidad histórica, apunta a otras conexiones poéticas. Más sobre esto a continuación.

3. ¿SÓLO UNA ALEGORÍA? CONCRECIÓN HISTÓRICA Y GÉNERO ARCAICO

El anclaje en la experiencia del mundo real entra por tanto en tensión con formas específicas de intertextualidad, el yo lírico frente a la artificialidad de una situación comunicativa en la que voces auténticas compiten contra voces no humanas. Así, la referencia histórica a los gitanos también debe ser relativizada, tanto en relación a una tradición arcaica como respecto a un exceso alegórico de la poesía. Para Ortega, el compromiso social con un grupo marginado está en conexión con el interés por la infancia y el inconsciente colectivo, lo que sitúa al *Romancero Gitano* en estrecha cercanía con las vanguardias europeas (Ortega 1989: 101). Para Koppenfels, el «mito gitano del *Romancero*, testimonio elocuente de una fuerte necesidad de identificación con la forma de vida rural, [el] catolicismo, [y el] folclore» se constituye en adversario de la «objetiva presión modernizadora» de la sociedad española del s. XX (Koppenfels 1998: 9). Ambos están de acuerdo en que la realidad histórica de los gitanos forma el trasfondo de esta dimensión primitiva o arcaica.

La síntesis de Bogdal de diferentes discursos históricos sobre los gitanos permite formular esta tesis también en relación al arte de esta comunidad, el flamenco o cante jondo. A este respecto, distingue tres discursos «que se han desarrollado sucesivamente y después han sido superpuestos» (Bogdal 2013: 365): del Romanticismo provienen la celebración nacionalista del flamenco como cultura popular española de carácter ancestral (a), a la que sigue, después de 1900, el descubrimiento del cante jondo como expresión específica de los gitanos andaluces (b) y finalmente, ya en tiempos de Franco, la tradición andaluza (a la que también pertenecen, por ejemplo, el flamenco, la tauromaquia y la celebración de la Semana Santa) que, privada de su carácter regional ha sido utilizada para la imposición de «un corpus nacional español» en contra de la independencia cultural de otras provincias (c) (Bogdal 2013: 365-366). Las conferencias de Lorca sobre el cante jondo (García Lorca 1994) y el *Romancero Gitano* (García Lorca 1983c: 139-149) resultan documentos cruciales para la

delimitación de la auténtica alta cultura de carácter andaluz de los gitanos, para la que el poeta promueve los mismos derechos que para los demás textos de la literatura mundial, incluido el flamenco y sus clichés románticos (véase Bauer 2017 y Bogdal 2013: 368-370). Así se produce una separación de lo históricamente concreto, que ya no puede permanecer unido al género aristocrático y arcaico del cante jondo. Mientras que durante el s. XIX, lo original *como* existencia histórica concreta de determinadas comunidades era un objeto de deseo, para Lorca la realidad histórica de los gitanos, marginados y empobrecidos, se convierte en un claro contraste respecto a la universalmente original alta cultura, que sin embargo destaca su arte.

Además de este giro hacia lo arcaico, la realidad histórica también se cuestiona a través de lecturas alegóricas. La temática de los gitanos parece un medio a través del cual hablar sobre otros contextos, por ejemplo el arte. Que los poemas del *Romancero Gitano* constituyen también una reflexión sobre la poesía es una tesis muy plausible y bien justificada: López Guil (2011: 93), siguiendo a Newton (1995) y Gómez-Montero (1999), ha explicado la dimensión metapoética de los poemas en función de la poetología de las conferencias, una forma de alegoría en la que el objeto de la poesía habla sobre la propia poesía. Igualmente evidentes son las alegorías homoeróticas y cristológicas, que Ortega (1989: 19) indica brevemente y que son ampliamente comentadas por Koppenfels (2002) y Jerez-Farrán (2005). El análisis del campo semántico «gitan-» muestra que, en el *Romancero Gitano*, este lexema es «una metáfora de los principios femeninos y del desorden» (Spieler 2014: 26). Todo ello sin olvidar las representaciones gráficas, que Plaza Chillón (2005/2009) ha reconstruido como una iconografía propiamente gitana, y que muestran en los bandidos, hechiceros y arlequines, seductores pero sombríos, un significado alegórico, que pertenece al ámbito de la mitología privada y está muy alejado de un contexto de historia social.

En mi opinión, el propio título ofrece una ayuda decisiva, de primera magnitud, ya que especifica para el lector el género literario de la obra: la verdadera clase de los gitanos no se puede encontrar en su etnicidad, sino en el sublime género artístico que los une (Orringer 2012: 76, citado en este sentido por Torrecilla 2008: 231). A través de la forma de la lírica, la función clasificadora de un instrumento de discriminación racista se convierte en un proceso de «transfiguración» artística (como dice Koppenfels 2002). Las características del arte moderno, que no distingue matices y en el que los opuestos se enfrentan implacablemente, son también las de la comunidad andaluza, de la que los mayores y más distinguidos exponentes son los gitanos: «El andaluz o grita a las estrellas o besa el polvo rojizo de sus caminos.

El medio tono no existe para él» (García Lorca 1994: 217). Respecto al cante jondo como género de alta cultura todavía por reconstruir, el Romancero se configura también como una tradición de alta cultura, si bien ficticia, como Lorca explica en su «Conferencia-Recital»: «lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal» (García Lorca 1983c: 140). El uso del adjetivo se revela, por tanto, como manifestación de la libertad soberana del poeta, metáfora de lo sublime, que ya no se refiere exclusivamente a una comunidad étnica, sino a un género literario.

Para Aguirre, la invención de una tradición literaria es el resultado de una reflexión de carácter artístico sobre los géneros: «La 'siguiriya' raramente es narrativa, su función y su 'forma' son esencialmente líricas. García Lorca escribe romances que, forzosamente, tienen que poseer una línea narrativa; pero él quiere ofrecer 'romances líricos'» (Aguirre 1979: 82). En sus conferencias, García Lorca comenta detalladamente la cuestión del género, así como la de la narrativa lírica (véase Aguirre 1979: 82-83). Con la ayuda de sus cartas, se puede obtener información exacta sobre el camino que el poeta sigue hasta el romance. Este le lleva en tres pasos desde el romance, a través de la lírica popular del cante jondo hasta el artístico *Romancero Gitano*: «Del romance a los romances gitanos y de ahí al *Romancero gitano*» (Andueza 1998: 53). El recurso al género del romance actúa, por cierto, como una provocación tanto a los surrealistas como a los poetas líricos, que se esfuerzan por conseguir formas poéticas refinadas en la tradición del modernismo (Koppenfels 2002: 108-112). Podría decirse que, a la inversa, para García Lorca constituye el epítome de una estética gitana que pone en tensión a opuestos incompatibles: lo arcaico combinado con lo histórico, lo regional con lo significativo en el ámbito literario mundial, y lo bello con lo sublime. Hasta la fecha, este último aspecto no ha sido aún lo suficientemente valorado en la investigación lorquiana, con la excepción de la tesis doctoral de Mora Contreras (2008).

4. GÉNESIS DE UN ROMANCE GITANO

Mediante un juego de metonimias y metáforas, la cultura gitana se transforma de motivo literario en la metonimia de un género literario, en el que encuentra, metafóricamente, su propia imagen. Es especialmente bueno que este proceso se estudie de manera genética, que quiero presentar brevemente: los textos lorquianos anteriores

relacionados con el romance «Preciosa y el aire», que fue escrito el 28 de enero de 1926 (datación de Andueza 1998: 53), complementados en los años 1920, 1921 y 1923, y el intertexto cervantino «La gitanilla» (véase Ramsden 1988:8-13). Aunque Newton (1995: 117-118) percibe al personaje femenino como una personificación de la lírica, y propone una interpretación tentativa en relación a las conferencias de Lorca, y a la lírica de Góngora y Juan Ramón Jiménez, sólo se puede comprender el significado poetológico ulterior de Preciosa a través de una lectura genética e intertextual. A modo de recordatorio, se cita el romance:

Preciosa y el aire

A Dámaso Alonso

Su luna de pergamino
Preciosa tocando viene,
por un anfibio sendero
de cristales y laureles.
El silencio sin estrellas,
huyendo del sonsonete,
cae donde el mar bate y canta
su noche llena de peces.
En los picos de la sierra
los carabineros duermen
guardando las blancas torres
donde viven los ingleses.
Y los gitanos del agua
levantan por distraerse,
glorietas de caracolas
y ramas de pino verde.

*

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

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

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

Frunce su rumor el mar.
Los olivos palidecen.
Cantan las flautas de umbría
y el liso gong de la nieve.

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

*

Preciosa, llena de miedo,
entra en la casa que tiene
más arriba de los pinos,
el cónsul de los ingleses.

Asustados por los gritos
tres carabineros vienen,
sus negras capas ceñidas
y los gorros en las sienes.

El inglés da a la gitana
un vaso de tibia leche,
y una copa de ginebra
que Preciosa no se bebe.

Y mientras cuenta, llorando,
su aventura a aquella gente,
en las tejas de pizarra
el viento, furioso, muerde.

La protagonista del romance, Preciosa, toma la música de pandero de la heroína homónima de la novela corta de Cervantes «La gitanilla» (en cuanto a las connotaciones sexuales de la palabra «pandero», véase Shipley 1982: 240; para el detalle de la relación intertextual, véase Ramsden 1988: 8-13). Es empujada por un insistente viento desde un lugar de la costa, con sus provisionales pinos y caracolas, donde viven los gitanos, hacia las montañas y las sólidas torres blancas de los ingleses: un claro contraste arquitectónico entre lo fantasioso y superfluo y edificios sólidos y austeros. Como en otros textos del

Romancero gitano, la composición se caracteriza, por un lado, por las acentuadas personificaciones, especialmente la del viento, que se convierte en sátiro, en Cristóbal hiperviril con espada y lenguas fálicas (véase Debicki 1986: 614 y Ramsden 1988: 11-13). Por otro lado, la narración se desarrolla mediante un fácil juego de colores y sonidos: el mundo verde del mar, los pinos, los laureles y el viento se enfrentan al mundo blanco y negro de las torres y montañas, donde Preciosa recibe un vaso de leche; la música del pandero y de la «dulce gaita» dan paso a continuación al rumor del mar, las flautas y el gong de las nieves blancas y, para acabar, los gritos y llantos de la muchacha. La ubicación histórica, con el cónsul y los carabineros, que remiten al s. XIX y a los clichés románticos, son contrarrestados mediante los elementos de la tradición antigua, que se concretan en el sátiro pero también están presentes en los «dedos antiguos» y en los instrumentos: de hecho, el pandero, la gaita, la flauta y el gong forman un arcaico cuarteto que pertenece a la iconografía de la bacanal¹.

También en un sentido genérico el texto oscila entre dos extremos: la narración de una historia emocionante y una composición lírica dispuesta de manera muy elaborada. El poema exhibe una simetría llamativa y parcialmente variada: se divide mediante asteriscos en tres partes, que están estructuradas de forma irregular sobre la base de estrofas de cuatro versos. La tercera parte es una excepción, ya que los dos últimos versos, en cierto modo, faltan: aquí surge una estructura de soneto formada por dos cuartetos y un sexteto; La irregularidad destaca el apóstrofe de la voz poética, que anima a Preciosa a huir, como un estallido que escapa de la moderación mantenida en el resto del poema (el yo lírico está completamente ausente). Este impulso dramático corresponde al de las otras dos réplicas: el discurso del viento, con su propuesta poco ambigua, recuerda a las palabras del Rey de los Elfos en el famoso poema de Goethe adaptado por Schubert; El apóstrofe de la voz poética la hace aparecer como rival de los elementos dionisiacos y protectora de la gitana (similar al padre en el poema alemán); y la narración final, en la que Preciosa, como alter ego del poeta, cuenta su historia entre lágrimas ante un público extraño y poco lírico, compuesto por el cónsul inglés y los tres carabineros. Esta narración se entiende como un discurso lírico, cuando no incluso como un romance, por cualquier lector que sea consciente del talento poético de la figura de Cervantes. Que todos estos contrastes,

¹ Más sobre otros posibles intertextos clásicos en Ramsden (1988: 9-13), que se refiere a Ovidio y Keats. Es posible ver de manera muy gráfica esta tradición en el Museo del Prado, por ejemplo en la obra *Sacrificio a Baco* (1634), de Massimo Stanzione, o en *El triunfo de Baco* (1636-1638), de Cornelis de Vos (<https://www.museodelprado.es>).

empezando por los edificios y quizá incluso hasta el licor como símbolo de la embriaguez poética, sean extremadamente metapoéticos, explica la dedicatoria al poeta y crítico Dámaso Alonso.

Algunos elementos de este poema surgen ya en anteriores canciones de Lorca. En primer lugar hay que mencionar el que se titula, de forma genérica, «Madrigal de verano» y que está datado en agosto de 1920, antes de las clases de guitarra y del intenso debate sobre el cante jondo (García Lorca 1984: 98-100). De hecho, en él se presenta a la gitana como «sólo un tema», que se introduce provocativamente en el género de la lírica amorosa y constituye el primer vínculo entre la cultura gitana y la alta literatura. El madrigal tiene su origen en Italia, se introduce en la España del Siglo de Oro gracias a Gutierre de Cetina y resulta especialmente popular en la escuela andaluza de poesía (Egido 1989: 14). El personaje de «Estrella la gitana» (García Lorca 1984: 98-100) toma su expresivo y sublime nombre, típico de la lírica petrarquista, aunque lo vincula con un elemento completamente local, de la misma manera que el madrigal que, mediante una relativización de carácter estacional, se convierte en «Madrigal de verano». La gitana se eleva mitológicamente de varias formas: hacia Eva, que ofrece al poeta un bocado de la manzana, hacia la Danaide del placer¹... su cuerpo se convierte en el objetivo de un esfuerzo retórico que recuerda a las representaciones barrocas de la belleza. Al comparar este texto con el romance «Preciosa y el aire», enseguida destaca el cambio de una estructura lírica de carácter cíclico a un desarrollo narrativo más fuerte, lo que se corresponde con las diferencias entre el género del madrigal y el del romance. Respecto al madrigal, el potencial narrativo ya ha sido ciertamente indicado con la metáfora de Cristóbal: el poeta, que ya disfruta del favor de Estrella, le pregunta retóricamente por qué prefiere al delicado y apenado poeta en lugar de al fornido campesino, cuyos hermosos muslos cubiertos de sudor resultarían mejores para el amor. Esta rivalidad se transfiere sutilmente al romance junto al San Cristóbal. Así, el poeta compite por Preciosa² contra el viento, que se personifica, entre otros, en el forzado «Cristobalón». La voz del poeta

¹ En su obra lírica tardía, García Lorca vuelve a los *topoi* del Edén y la Arcadia para deformarlos de manera irónica (Koppenfels 1998: 79-80); en «Madrigal de verano» lo combina con el matiz local andaluz, donde inicialmente la manzana remite de forma literal a la fruticultura, y el personaje de la gitana es un medio de profanación.

² Ortega (1986: 154) saca a colación este elemento en relación con una tradición bucólica, a la que también pertenece la personificación panteística de la naturaleza. En la perspectiva intertextual que yo propongo, el triángulo no sólo es reconocible, sino que además San Cristóbal no representa lo primitivo y pagano, sino que es una personificación de lo sublime, igual que el «San Cristóbal gigante» en «La gitanilla» de Cervantes (véase Ramsden 1988: 9 quien, sin embargo, no destaca la relación con la estética de lo sublime).

ya no es predominante en el romance, sino más bien secundaria: el propio viento toma la palabra y al final Preciosa se revela como voz poética alternativa. Mientras que en el madrigal, siguiendo la tradición petrarquista, se dibuja una clara línea de separación entre el yo poético que sufre apenado y la gitana como musa sensual, deseable y también anhelante, en «Preciosa y el aire» se difumina esta línea. Los gitanos aparecen como maestros en dar forma al mundo artísticamente y, en particular, el personaje principal recuerda que, en «Poema del cante jondo» (escrito en 1921, publicado por primera vez en 1931; véase Correa 2009: 198), en el poema «El paso de la siguiiya», el género lírico de la siguiiya se personifica como una mujer que huye (Correa 2009: 126-137).

Entre estos dos poemas y el *Romancero gitano* hay un vínculo adicional que, como canción, ensaya otra tradición de género más. La canción «Arbolé arbolé» (de 1923), publicada en el volumen *Primeras Canciones (1921 - 1924)* (García Lorca 1981: 77-78), fue probablemente compuesta entre «Madrigal de verano» y «Preciosa y el aire». Aquí, la temática de la rivalidad es finalmente retirada de la anecdótica relación triangular entre poeta, campesino y gitana, y siguiendo el patrón de la canción popular, Lorca puede deshacerse de la carga que suponen las preguntas retóricas. La gitana, de características individuales, pasa a ser una indeterminada «niña del bello rostro» (García Lorca 1981: 78), y el viento entra en juego por primera vez como un elemento mágico. Al igual que en «Preciosa y el aire», no se trata simplemente del viento como un poderoso gigante, introducido como una figura metapoética en la conferencia sobre el cante jondo (la relación de la conferencia con el romance la establecen Aguirre 1977: 80 y Orringer 2002: 518), sino de una posesiva personificación masculina como «galán de torres» (García Lorca 1981: 77), que toma a la muchacha por la cintura.

En tres ocasiones, hombres que pasan por allí intentan que la bella aceitunera se vaya con ellos de vuelta a su ciudad: cuatro jinetes de Córdoba que, con sus capas oscuras, prefiguran a los carabineros de «Preciosa y el aire», tres toreros de Sevilla y, finalmente, un hombre joven de Granada «que llevaba rosas y mirtos de luna» (García Lorca 1981: 78); todos ellos son rechazados. El viento sostiene firmemente a la muchacha entre sus brazos, quien prefiere a esta personificación en lugar de la vida urbana andaluza. La estructura repetitiva y el simbolismo numérico recuerdan a la canción popular; En la última figura, la del desafortunado pretendiente, el poeta de Granada se representa a sí mismo, como escritor de lírica, con un guiño: lleva rosas

y mirtos de luna, como las ramas floridas de la muchacha en los versos del poeta de la antigua Grecia Arquíloco¹.

El romance reúne elementos de estos poemas en un fuerte contexto narrativo, pero también les confiere un nuevo significado metapoético. Establece tensión entre Preciosa y el viento, y toma del madrigal una verdadera competición, o incluso carrera, ante cuyo desenlace el lector se mantiene en tensión. El romance le da a la figura de la gitana no sólo los rasgos del personaje cervantino de Preciosa (además de los elementos metapoéticos ya comentados como el pandero y la narración), sino que también caracteriza a la joven con elementos que la convierten en alter ego del poeta. Del madrigal hereda los lamentos de la voz poética, ahora elevados a llanto como en la iconografía gráfica gitana², y de la canción popular toma las metáforas de la rama y la luna, que caracterizan implícita y explícitamente a la gitana. Ambas, como dolor y luna, ya se interrelacionan en el poema «El paso de la siguiiriya», y ahora vienen desde la canción popular como segunda temática de personificación del viento y del compromiso del poeta. De esta serie de imágenes se desprende ya una conclusión de orden metodológico: además del contexto del *Romancero gitano* y el intertexto extrínseco tanto de las obras cumbre de la literatura como de la tradición popular, que el elegante análisis de Ramsden (1988: 8-15) incluye a modo de ejemplo, también es razonable tener en cuenta como contexto la obra lírica temprana de Lorca.

La perspectiva genética enfatiza, en primer lugar, la persistente importancia de los géneros en la primera etapa de Lorca, que adapta a estas formas un mismo material temático, al igual que un químico combina sustancias en ambientes diferentes. En segundo lugar, aclara el cambio en la temática de los gitanos, que pasa gradualmente de ser un elemento alienante y perturbador en los géneros clásicos a ser metonimia y metáfora de la poesía. Incluso en «La gitanilla» de Cervantes, Preciosa no sólo es una autoridad en las cuestiones amorosas, sino que también es una entendida de los géneros líricos y la belleza poética, que ella misma encarna, metonímicamente en sus canciones y metafóricamente en su figura. Con Lorca se retoma esta discusión estética. Así, Preciosa aparece como protegida y reflejo del poeta, quien – a lo largo de la serie de poemas que hemos considerado – va retirándose progresivamente del poema, y entregándole a ella sus atributos, luna y pena. Teniendo en cuenta el simbolismo metapoético que transfigura a la muchacha en «El paso de la siguiiriya» y la

¹ Se trata de una imagen recurrente, conocida fundamentalmente por un verso del poeta: Rosas y mirtos se consideran las flores de Afrodita (véase Kéi 2007: 3-4).

² Sobre las lágrimas que los gitanos vierten como sangre o lluvia, véase Plaza Chillón 2009: 6-14.

correspondiente importancia del viento en la conferencia sobre el canto jondo, la carrera entre ambos personajes de «Preciosa y el aire» visibiliza el conflicto entre la belleza femenina y lo sublime masculino, en la que el poeta se ha visto envuelto desde «Arbolé arbolé» sin poder liberarse: «Preciosa» es, como nombre descriptivo, un sinónimo de la «niña de bello rostro» que, ya en *Canciones* y en vano, el poeta quiere arrebatar del fuerte brazo del viento.¹

¹ La versión alemana de este ensayo se puede encontrar en el volumen editado por Sidona Bauer y Pascale Auraix-Jonchière, *Bobémiens und Marginalität: Literarische und künstlerische Repräsentationen vom 19.-21. Jahrhundert/Bobémiens et marginalité: représentations artistiques et littéraires du 19 au 20èmes siècles*, Berlin, Frank & Timme. La versión española se debe a la traducción de Miguel Gómez Artigas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIRRE, José María (1979). «Zorrilla y García Lorca: leyendas y romances gitanos». *Bulletin Hispanique*, vol. 81/ tomo 1-2, pp. 75-92.
- ANDUEZA, María (1998). «Del romance al Romancero gitano de Federico García Lorca». *Revista de la UNAM*, n. 573-574, pp. 52-57.
- ARMISTEAD, Samuel G. (1996). «Para el romance de Abenámá: “Granada, novia de los ciudades de Al-Andalus”». *E.L.O* (Centro de Estudos Ataíde Oliveira. Universidade do Algarve), n. 2, pp. 31-37.
- BAUER, Sidona (2016). «La influencia del cante jondo de Federico García Lorca en la obra de André Velter». Conferencia durante el simposio *Poesía española en el mundo. Procesos de filtrado, selección y canonización* (Universität zu Köln, 27–28 de junio de 2016).
- BENUMEYA, Gil (1994). «Estampa de García Lorca (entrevista)» [1931]. En *Obras VI. 1: Prosa*. Edición de Miguel García-Posada. Madrid: Akal, pp. 505-508.
- BOGDAL, Klaus Michael (2013). *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*. Berlin: Suhrkamp.
- CORREA RETAMAR, Hugo Jesús (2009). *Federico García Lorca: De la teoría a la práctica del duende* [tesis de maestría]. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/16231/000695614.pdf>> [11 septiembre 2017]
- DEBICKI, Andrew P. (1986). «Metonimia, metáfora y mito en el Romancero gitano». *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 435-436, pp. 609-618.
- EGIDO, Aurora (1989). «La silva en la poesía andaluza del barroco (con un excursus sobre estacio y las obrecillas de Fray Luis)». *Criticón*, n. 46, pp. 5-39.
- GARCÍA LORCA, Federico (1981). *Primeras canciones*. Edición de Mario Hernández. Madrid: Alianza.
- GARCÍA LORCA, Federico (1983a). *Epistolario, I*. Edición de Christopher Maurer. Madrid: Alianza.
- GARCÍA LORCA, Federico (1983b). *Epistolario, II*. Edición de Christopher Maurer. Madrid: Alianza.
- García Lorca, Federico (1983c). *Romancero Gitano*. Edición de Mario Hernández. Madrid: Alianza.
- GARCÍA LORCA, Federico (1984). *Libro de poemas [1918-1920]*. Edición de Mario Hernández. Madrid: Alianza.

- GARCÍA LORCA, Federico (1994). «Importancia histórico-artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo» [1922]. En *Obras VI. 1: Prosa*. Edición de Miguel García-Posada. Madrid: Akal, pp. 207-227.
- GARCÍA LORCA, Federico (2002). *Zigeunerromanzen. Primer romancero gitano 1924-1927*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- GÓMEZ-MONTERO, Javier (1999). «Lorcas “Romancero gitano” und die Subjektivierung des Mythos». En *Falla y Lorca. Entre la tradición y la vanguardia*. Susana Zapke (ed.). Kassel: Reichenberger, pp. 89-116.
- HAVARD, Robert (1992). «Romancero gitano: the poetics of persecution». En *Lorca. Poet and Playwright. Essays in Honour of J.M. Aguirre*. Robert Havard (ed.). New York: Saint Martin's Press, pp. 31-48.
- HERNÁNDEZ, MARIO (1983). «Introducción». En *Romancero gitano*. Madrid: Alianza, p. 7-46.
- HERRERO SALGADO, Félix (1990). «El gitano en la obra de Federico García Lorca». *AULA. Revista de pedagogía de la Universidad de Salamanca*, n. 3, pp. 9-20, <<http://revistas.usal.es/index.php/0214-3402/article/view/4654>> [11 septiembre 2017]
- JEREZ-FARRÁN, Carlos (2005). «Mundo étnico y circunstancia personal en el Romancero gitano de García Lorca». *Cuadernos Americanos: Nueva Época*, vol. 109/tomo 1, pp. 103-131.
- KÉI, Nikolina (2007). «La fleur, signe de grâce dans la céramique attique». *Images Re-vues*, n. 4, document 8, pp. 1-15, <<http://imagesrevues.revues.org/142>> [11 septiembre 2017]
- KOPPENFELS, Martin v. (1998). *Einführung in den Tod: García Lorcas New Yorker Dichtung und die Trauer der modernen Lyrik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- KOPPENFELS, Martin v. (2002). «Gewaltakt und Verklärung [=Nachwort]». En *Zigeunerromanzen. Primer romancero gitano 1924-1927*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 107-123.
- KUNZ, Marco (2006). «Federico García Lorca, Romancero gitano. Einleitung». Conferencia con ocasión de la lectura poética celebrada en memoria del 70 aniversario de su muerte, Basel, <<http://www.beck-stiftung.ch/app/de/public/knowlegdenet/info/229>> [11 septiembre 2017]
- LÓPEZ Guil, Itziar (2011). «El “Romance de la luna, luna” y la teoría poética de Lorca». *Versants*, vol. 58/tomo 3, pp. 91-114.

- MAURER, Christopher (2011). «Shades of Green». En *Gypsy Ballads*. Traducción de Jane Duran y Gloria García Lorca. London: Enitharmon, pp. 36-48.
- MORA CONTRERAS, Francisco Javier (2008). *Las raíces del duende. Lo trágico y lo sublime en el cante jondo*, Ohio State University, 2008. Ohio LINK Electronic Theses and Dissertations Center, <http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1196980354> [11 septiembre 2017]
- MORRIS, C. Brian (1977). «“Bronce y sueño”: Lorca’s gypsies». *Neophilologus*, n. 61, pp. 227-244.
- NEWTON, Candelas (1995). «Mitificación y lenguaje poético: El “Romancero gitano” de García Lorca». *Revista Hispánica Moderna*, vol. 48/tomo 1, pp. 114-126.
- NOEL, Eugenio ([1916] 2014). *Señoritos, chulos, fenómenos, gitanos y flamencos*. Córdoba: Berenice.
- ORRINGER, Nelson (2002). «“Romancero gitano”: García Lorca’s Dialogue with Baudelaire». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 27/tomo 2, pp. 507-530.
- ORRINGER, Nelson (2012). «Andalusia’s Cultural Spirit and the Historical Ballads of “Romancero gitano”». *Decimonónica*, n. 9.1, pp. 73-91.
- ORTEGA, José (1986). «El gitano y el negro en la poesía de García Lorca». *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 433-434, pp. 145-168 (=Ortega 1989: 97-133).
- ORTEGA, José (1989). *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*. Granada: Universidad de Granada.
- PLAZA CHILLÓN, José Luis (2005). «La imagen del gitano en los dibujos de Federico García Lorca: transgresión y marginalidad». *Gitanos. Pensamiento y cultura*, n. 31, pp. 42-48.
- PLAZA CHILLÓN, José Luis (2009). «Gitanos – bandoleros: marginalidad étnica y represión homoerótica en la iconografía dibujística lorquiana». Comunicación presentada en las Cuartas Jornadas Archivo y Memoria: *La memoria de los conflictos: legados documentales para la Historia*. Madrid, 19-20 febrero 2009. <<http://www.archivoy memoria.com>> [11 septiembre 2017]
- RAMSDEN, Herbert (1988). *Lorca’s Romancero gitano: eighteen commentaries*. Manchester: Manchester University Press 1988.
- RODRÍGUEZ MATA, Lydia (2000). «Lorca y los gitanos». *Gitanos. Pensamiento y cultura*, n. 7/8, pp. 24-26.
- SHIPLEY, George A. (1982). «A Case of Functional Obscurity: The Master Tambourine-Painter of Lazarillo, Tratado VI». *Modern Language Notes*, vol. 97/tomo 2, pp. 225-253.

- SPIELER, Ulrike (2014). *Übersetzer zwischen Identität, Professionalität und Kulturalität: Heinrich Enrique Beck*, Berlin: Frank&Timme.
- TORRECILLA, Jesús (2008). «Estereotipos que se resisten a morir: el andalucismo de Bodas de sangre». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 33/tomo 2, pp. 229-249.