

# EL CANTE JONDO EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS 20 Y 30: MÚSICA, POESÍA, POLÍTICA Y PUEBLO

Miguel Ángel GARCÍA\*

- **RESUMEN:** Este trabajo se propone estudiar la relación entre la poesía y el cante jondo en los años 20 y 30 en España. Esa relación, que se encuentra enraizada en el concepto de pueblo y tiene implicaciones políticas, fue particularmente intensa en la obra de Federico García Lorca.
- **PALABRAS CLAVE:** Federico García Lorca. Cante jondo. Poesía. Música.

## Los sonidos negros

La conferencia lorquiana “Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre”, de 1933, desarrolla una interpretación musical de Granada a la que no es ajeno el mapa lírico andaluz (DÍAZ-PLAJA, 1931) ya para entonces perfectamente dibujado por el poeta. El cante jondo juega un papel esencial en este mapa. Lorca opondrá, como antes en sus poemas, desde el *Poema del cante jondo* en adelante, dos ciudades, Sevilla y Granada, las capitales poéticas de Andalucía la baja y de Andalucía la alta, a la que identifica con la Andalucía del llanto o de la pena negra. En esta conferencia afirma que Granada está hecha para la música porque es una ciudad encerrada, una ciudad entre sierras donde la melodía es devuelta y retenida por paredes y rocas: “La música la tienen las ciudades del interior. Sevilla y Málaga y Cádiz se escapan por sus puertos y Granada no tiene más salida que su alto puerto natural de estrellas. Está recogida, apta para el ritmo y el eco, médula de la música” (GARCÍA LORCA, 1984, p.68). En carta de octubre de 1926 a Melchor Fernández Almagro ya había planteado que Granada “definitivamente no es pictórica, ni siquiera para un impresionista”, sino poética y musical (GARCÍA LORCA, 1997a, p.385). Sevilla es ciudad abierta y Granada ciudad cerrada, paraíso cerrado, como también la define sirviéndose del título de Soto de Rojas, el poeta barroco granadino a quien ha dedicado otra conferencia en 1926, en las vísperas del tercer centenario de Góngora.

---

\* UGR – Universidad de Granada. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Literatura Española. Granada, España. 18071 – garciaga@ugr.es

Artigo recebido em 20/10/2014 e aprovado em 18/11/2014.

Poética y musical, ciudad sin salida, recogida sobre sí misma, Granada no tiene, como Sevilla, ciudad de don Juan, ciudad del amor, una expresión dramática, sino lírica, “[...] y si Sevilla culmina en Lope y en Tirso y en Beaumarchais y en Zorrilla y en la prosa de Bécquer, Granada culmina en su orquesta de surtidores llenos de pena andaluza y en el vihuelista Narváez y en Falla y Debussy” (GARCÍA LORCA, 1984, p.69). La música, a la que Lorca se acerca antes que a la poesía, es un componente fundamental de su visión lírica de Granada (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1989; LOUGHRAN, 1974; McINNIS, 2005) modelada por la pena andaluza. Resulta extraño, con todo, que no asigne a su ciudad una expresión dramática, sino lírica. Porque la Granada lorquiana, ese “primor berberisco de gritos y miradores”, como la llama en el romance dedicado a San Miguel, en el *Romancero gitano*, no se comprende sin el dramatismo lírico que caracteriza los códigos expresivos del poeta. En otra conferencia del año 33, “Juego y teoría del duende”, asocia varias veces el duende, que distingue del ángel y la musa, con el cante jondo<sup>1</sup>, una de las claves de su Andalucía del llanto. El cantaor Manuel Torres, nos dice aquí, pronunció esta frase al escuchar el *Nocturno del Generalife*, de Falla: “Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende” (GARCÍA LORCA, 1984, p.91). El propio Nietzsche, que buscó el duende sin encontrarlo, desconocía que había saltado –añade García Lorca (1984, p.92)– “[...] de los misterios griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito degollado de la siguiiriya de Silverio”. Alude a Silverio Franconetti, el cantaor de quien traza un retrato en una de las “Viñetas flamencas” del *Poema del cante jondo*, dedicadas precisamente a Manuel Torres, el “Niño de Jerez”. La noción de duende viene a completar de este modo las ideas lorquianas sobre el cante jondo como cauce del dolor o la pena andaluza: “Los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos, ya canten, bailen o toquen, saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende” (GARCÍA LORCA, 1984, p.95).

El ángel deslumbra, “derrama su gracia” y da luces; la musa despierta la inteligencia, da formas, pero está “enferma de límites”; el duende, en cambio, quema la sangre y rechaza toda la “dulce geometría aprendida”, rompe los estilos, “se apoya en el dolor humano que no tiene consuelo” (GARCÍA LORCA, 1984, p.95). El duende no llega si no ve posibilidad de muerte, esa muerte que el Lorca de la conferencia sobre el cante jondo había considerado en 1922, como veremos enseguida, la “pregunta de las preguntas”; o esa muerte que se convierte en la única escapatoria para quien está impregnado de pena negra, como Soledad Montoya, según leemos en la conferencia-recital del *Romancero gitano*. A partir de la Andalucía del llanto o de la pena negra, del cante jondo y del duende, Lorca convierte a España en el país de la muerte: “España está en todos tiempos movida por el duende. Como país de música y danzas milenarias donde el duende exprime limones de madrugada, y como país de muerte.

---

<sup>1</sup> Cf. Molina Fajardo (1990, p.59-68).

Como país abierto a la muerte” (GARCÍA LORCA, 1984, p.99). La muerte se liga a una determinada música, la música milenaria del cante jondo.

Música y poesía establecen una relación inextricable en la visión lírica (y dramática) que Lorca se hace no solo de Granada sino a la vez de Andalucía y aun de España. El cante jondo es la música del pueblo, ese otro concepto clave que Lorca ha heredado, como Machado, como Juan Ramón Jiménez, de la Institución Libre de Enseñanza. Solo que al arte o la música popular hay que volverse con ojos cultos, estilizadores o neopopularistas<sup>2</sup>. La estilización de lo popular que lleva a cabo Lorca resulta incomprensible sin su paso por la vanguardia, sobre todo por el cubismo. El duende rechaza, como hemos visto, toda la geometría aprendida en las formas cubistas, asociadas al concepto de musa. El Lorca vanguardista que vuelve sus ojos a la tradición popular, del *Poema del cante jondo* al *Romancero gitano*, somete a disciplina geométrica y formal todo el caudal dionisiaco del duende español y fundamentalmente andaluz. Por eso, refiriéndose al cante jondo, afirmará en alguna ocasión que “el valor principal de la música andaluza es la pureza, el instinto cubista de la línea afilada y sin nebulosidades. Línea caprichosa, revuelta, pero, como un arabesco, implacablemente, totalmente formada de rectas”<sup>3</sup>.

## Cantar la pena

Tan solo desde la alianza entre tradición y vanguardia que caracteriza al Veintisiete resulta posible el acercamiento lorquiano al cante jondo. La tradición, ya sea culta o popular, es revivificada desde la innovación vanguardista. Falla, con quien organiza en 1922 el Concurso de Cante Jondo, le descubre este tesoro de la música popular. A la copla andaluza, al cante jondo o al flamenco ya habían prestado atención sin embargo otros poetas (GARCÍA, 2013a), comenzando por el primer poeta español contemporáneo: Bécquer. En la conocida reseña de *La soledad*, de su amigo Augusto Ferrán, el autor de las *Rimas* afirma que la soledad o solear es el “cantar favorito del pueblo en mi Andalucía” (BÉCQUER, 2000, p.675). La soleá ya está aquí ligada al llanto: “En mi país, cuando la guitarra acompaña la soledad, ella misma parece como que se queja y llora” (BÉCQUER, 2000, p.679). Pensemos en “La guitarra”, del *Poema del cante jondo*: “Empieza el llanto / de la guitarra. / Se rompen las copas / de la madrugada. / Empieza el llanto / de la guitarra. / Es inútil callarla. / Es imposible callarla” (GARCÍA LORCA, 1998a, p.52); o bien en estos versos de juventud: “La voz hipante de la guitarra / es el anhelo de Andalucía, / lira imposible que solo quiere / ojos y sangre por melodía” (GARCÍA LORCA,

---

<sup>2</sup> Cf. Sánchez Vidal (1998, p 36-39).

<sup>3</sup> Véase Molina Fajardo (1990, p.20) y Soria Olmedo (1989, p.45).

1997b, p.301). El Manuel Machado de *Cante hondo* [1912] había elogiado la soleá en estos términos: “Reina de los cantares. / Madre del canto popular. / Lloro tu son, / copla sin par” (MACHADO, 1993, p.202). Las notas vibrantes de las cuerdas de la guitarra son ayes, “melancolía sonora”, como leemos en “La copla andaluza”, otro poema de *Cante hondo* (MACHADO, 1993, p.199). El propio padre de los Machado, Demófilo, autor de una *Colección de cantes flamencos* [1881], destaca la “melancólica tristeza” que predomina en las soleares o soleás y la letra “tristísima” de la seguidilla gitana (BALTANÁS, 2003, p.179; 2006, p.125). Pensemos ahora en “El paso de la siguiyriya”, un poema perteneciente, como el mencionado “Guitarra”, a la sección “Poema de la siguiyriya gitana” del *Poema del cante jondo*: “¿Adónde vas, Sigueyriya, / con un ritmo sin cabeza? / ¿Qué luna recogerá / tu dolor de cal y adelfa?” (GARCÍA LORCA, 1998a, p.56); o en este estribillo de “La soleá”, perteneciente a la sección “Poema de la soleá”: “Vestida con mantos negros” (GARCÍA LORCA, 1998a, p.67).

Otro poeta que, como Bécquer, es comienzo de muchas cosas, Rubén Darío, había incluido en *Prosas profanas* [1896] su poema “Elogio de la seguidilla”, donde la considera un metro mágico y rico que expresa llameantes alegrías, penas arcanas en la boca de los gitanos: “Vibras al aire alegre como una cinta, / el músico te adula, te ama el poeta” (DARÍO, 1993, p.132). Pero es sobre todo en su reseña del libro juanramoniano *Arias tristes* [1903] donde nos da su personal visión del cante jondo. En coincidencia con un topos finisecular del que participan otros modernistas (MARTÍN INFANTE, 2007; GARCÍA, 2012), Darío la titula “La tristeza andaluza”. En ella, antes de entrar en el comentario del libro de Jiménez, comienza llamando la atención sobre el cantaor, “aeda de estas tierras extrañas” que recoge “el alma triste de la España mora” y la echa por la boca en quejidos, en largos ayes, en lamentos desesperados de pasión: “Más que una pena personal, es una pena nacional la que estos hombres van gimiendo al son de las histéricas guitarras” (DARÍO, 2007, p.69). Ha oído aullar a Juan Breva, que dejaba entrever la tristeza especial de estos cantos, “[...] pues no se puede escuchar uno que no diga muerte, cuchillada, luto, virgen penosa o nota crepuscular” (DARÍO, 2007, p.70). A Juan Breva dedica Lorca otra de sus mencionadas “Viñetas flamencas”, en la que escribe lo siguiente: “Nada como su trino. / Era la misma / Pena cantando / detrás de una sonrisa” (GARCÍA LORCA, 1998a, p.97). El Alejandro Sawa (2004, p.133) de *Iluminaciones en la sombra* [1910] coincide con Darío, o con Lorca, en ver en los cantares del pueblo andaluz sollozos rimados que “aúllan la Muerte”. En realidad, la Andalucía donde Darío sitúa a Juan Ramón, una Andalucía dominada por la tristeza y la pena, por el desconuelo y muerte, por el amor fatal y salvaje, guarda poca relación con la delicada y enfermiza melancolía juanramoniana. El nicaragüense está más cerca de la realidad de las cosas cuando añade, ya lejos del cante jondo, que el poeta de *Arias tristes* ha puesto su oído en la “siringa francesa de Verlaine” y tiene como patrono de su libro musical y melancólico al melodioso Schubert, con lo cual nunca como ahora se ha cumplido el

precepto de “Pauvre Lélian”: *De la musique avant toute chose* (DARÍO, 2007, p.72-73). No obstante, a pesar de situar a Juan Ramón Jiménez en la familia de Heine, de Verlaine y de Bécquer, insiste en considerarlo “andaluz de la triste Andalucía” y en equiparar su lírica con las coplas populares de los sonoros, duros y aullantes cantaores:

Allí está la irremediable obsesión de la muerte, de la podredumbre sepulcral, de los corazones partidos, de la tristeza matadora. Solo que el artista tiene una cultura europea, y si no fuese su “acento” mental, no se le conocería el origen ni la patria, y sus arias podrían ser *lieder* germánicos o sonatinas parisienses que acompañaría la música de Debussy. (DARÍO, 2007, p.75).

Téngase presente que Lorca relaciona a Granada con la orquesta de surtidores llenos de pena andaluza y con la música de Falla y Debussy.

## **El orientalismo del cante jondo y la poesía niña**

Tanto Falla como Debussy son mencionados en “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “cante jondo””, la conferencia que Lorca pronuncia en febrero de 1922 (el Concurso se celebrará en junio). El poeta comienza llamando la atención sobre el grave peligro en que se encuentra el “alma música del pueblo”, porque cada día que pasa “cae una hoja del admirable árbol lírico andaluz”. A todos los no iniciados en la trascendencia histórica y artística del cante jondo, afirma Lorca, seguramente les evocará “cosas inmorales, la taberna, la juerga, el tablado del café, el ridículo jipío, ¡la españolada en suma!”; pero ha de evitarse, por Andalucía, que esto suceda: “No es posible que las canciones más emocionantes y profundas de nuestra misteriosa alma estén tachadas de tabernarias y sucias; no es posible que el hilo que nos une con el Oriente impenetrable quieran amarrarlo en el mástil de la guitarra juerguista” (GARCÍA LORCA, 1998a, p.140). Tanto en Falla como en Lorca la consigna es huir de la españolada y, al mismo tiempo, de la “pseudo-tradición típica” de la Andalucía de pandereta (SORIA ORTEGA, 1988, p.194) mediante la estilización y la universalización de lo popular. Maurer (2000), apoyándose en la reseña que Díez-Canedo hace del *Poema del cante jondo* [1931], señala cómo entre el “Elogio de la seguidilla” de Darío o *Cante hondo* de Manuel Machado y el libro de Lorca media la misma distancia que entre Albéniz y Falla, quien por su parte también estiliza la música tradicional. El proyecto del Concurso pasa por estilizar y universalizar lo popular andaluz: Lorca y Falla reivindican el cante jondo no tanto como fenómeno revelador del “carácter andaluz” cuanto como fuente de música supranacional. Para el Falla de 1922, y otro tanto piensa Lorca, el “canto grave, hierático de ayer ha degenerado en el ridículo flamenquismo de hoy”, en el que “[...] se adulteran y modernizan (¡qué horror!) sus

elementos esenciales, los que constituyen su gloria, sus rancios títulos de nobleza” (MOLINA FAJARDO, 1990, p.75, p.173).

Los detractores del Concurso no dejaron de asociarlo, aun así, a la Andalucía de pandereta y pintoresca, advirtiendo del riesgo de la españolada. Ante este horizonte de expectativas, la estrategia de los organizadores del Concurso fue insistir, como explica Maurer (2000), en el origen oriental y no local del cante jondo, en su valor universal y no regionalista o nacional, y a la vez interesar a artistas y escritores como Zuloaga, Gómez de la Serna o Rusiñol, y a compositores como Stravinsky y Ravel; o bien señalar la influencia del cante jondo en la música francesa (Debussy) y rusa (Glinka). Este deslinde de posiciones frente a la españolada da lugar a la distinción esencial que Lorca introduce entre cante jondo y cante flamenco en cuanto a la antigüedad, la estructura y el espíritu de las canciones. El origen del cante jondo hay que buscarlo, a su modo de ver, en los primitivos sistemas musicales de la India, en las primeras manifestaciones del canto, mientras que el flamenco, consecuencia del cante jondo, toma su forma definitiva en el siglo XVIII: “El primero es un canto teñido por el color misterioso de las primeras edades; el segundo es un canto relativamente moderno, cuyo interés emocional desaparece ante aquel. Color espiritual y color local, he aquí la honda diferencia” (GARCÍA LORCA, 1998a, p.141). Por su calidad de canto primitivo, el cante jondo “lleva en sus notas la desnuda y escalofriante emoción de las primeras razas orientales” (GARCÍA LORCA, 1998a, p.142). El propio Falla, a quien Lorca considera “auténtica gloria de España y alma de este concurso”, puntualiza en su artículo “La proposición del cante jondo”, de marzo de 1922, que nuestros cantos, cuando son puros, solo pueden ser comparados con los “cantos primitivos de Oriente” (MOLINA FAJARDO, 1990, p.75, p.173). La siguiriya gitana, que para Falla es la canción tipo del grupo del cante jondo, evoca a Lorca la fuente palpitante de la “poesía niña”. El planteamiento es netamente romántico desde el momento en que se confunden los orígenes de la poesía con la música y el canto. No en balde, poco antes el poeta ha acercado el cante jondo al trino del pájaro, al canto del gallo y a las músicas naturales del bosque y la fuente.

La característica distintiva de la visión lorquiana del cante jondo es, en cualquier caso, su impregnación de un fatalismo de raíz oriental. La siguiriya comienza por un “grito terrible” ante el que ningún andaluz, al escucharlo, puede resistir la “emoción de escalofrío” (GARCÍA LORCA, 1998a, p.143). Pero la siguiriya y sus variantes no son simplemente, matiza el conferenciante, unos cantos transplantados de Oriente a Occidente. El canto peculiar de Andalucía, aunque coincide en sus elementos esenciales con un pueblo tan apartado geográficamente, acusa un carácter íntimo tan propio y tan nacional que lo hace inconfundible. Son esas “gentes misteriosas y errantes”, los gitanos, quienes dan forma definitiva al cante jondo: “Se trata de un canto puramente andaluz, que ya existía en germen en esta región antes que los gitanos llegaran a ella” (GARCÍA LORCA, 1998a, p.143). A los gitanos debemos,

a decir de Lorca, “[...] la construcción de estos cauces líricos por donde se escapan todos los dolores, y los gestos rituarios de la raza” (GARCÍA LORCA, 1998a, p.146). El grave orientalismo del cante jondo, “[...] esas profundas salmodias que, desde los picos de Sierra Nevada hasta los olivares sedientos de Córdoba y desde la Sierra de Cazorla hasta la alegrísima desembocadura del Guadalquivir, cruzan y definen nuestra única y complicadísima Andalucía” (GARCÍA LORCA, 1998a, p.146), le sirve para trazar su particular mapa andaluz, la geografía lírica de la pena.

Siguiendo a Falla, Lorca resalta la influencia decisiva del cante jondo en la formación de la moderna escuela rusa (Glinka, Rimsky Korsakov) y la alta estima en que lo tuvo Debussy, “ese argonauta lírico, descubridor del nuevo mundo musical” (GARCÍA LORCA, 1984, p.147). Por lo que se refiere a España, anota la influencia del cante jondo en la música de Pedrell, Albéniz, Falla por supuesto, y la novísima generación representada por Adolfo Salazar, Roberto Gerhard, Mompou o Ángel Barrios. Pero, aparte de la esencial melódica, una de las maravillas del cante jondo radica, a su modo de ver, en los poemas: “Las más infinitas gradaciones del Dolor y la Pena, puestas al servicio de la expresión más pura y exacta, laten en los tercetos y cuartetos de la *siguiriya* y sus derivados” (GARCÍA LORCA, 1998a, p.150). Las coplas tienen un fondo común, el amor y la muerte, “[...] pero un Amor y una Muerte vistos a través de la Sibyla, ese personaje tan oriental, verdadera esfinge de Andalucía” (GARCÍA LORCA, 1998a, p.151). En ese fondo de los poemas estaría latiendo “la terrible pregunta que no tiene contestación”. Lorca lo expone así: “El poema o plantea un hondo problema emocional, sin realidad posible, o lo resuelve con la Muerte, que es la pregunta de las preguntas”. Todo ello para concluir: “En las coplas la Pena se hace carne, toma forma humana y se acusa con una línea definida” (GARCÍA LORCA, 1998a, p.155). De suerte que en la *siguiriya* gitana, “perfecto poema de las lágrimas, llora la melodía como lloran los versos” (GARCÍA LORCA, 1998a, p.156). Ideas que pueden relacionarse con las que el poeta expone en la conferencia-recital del *Romancero gitano*, redactada ya en los años treinta.

Aunque lo llama gitano, Lorca define su *Romancero* como “el poema de Andalucía”, como “un retablo de Andalucía” en el que el gitano viene a ser “[...] 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, 1998b, p.150). La voluntad de universalizar y estilizar lo andaluz, en la línea de Juan Ramón Jiménez (REYES CANO, 2008), y la incomodidad ante el mito de su gitanismo, ante la “falsa visión andaluza que se tiene de este poema”, le llevan a escribir que el *Romancero gitano* es un “libro antipintoresco, antifolklórico, antiflamenco”, donde “[...] apenas si está expresada la Andalucía que se ve, pero donde está temblando la que no se ve” (GARCÍA LORCA, 1998b, p.150). En el *Romancero*, añade el poeta, “[...] no hay más que un solo personaje, grande y oscuro como un cielo de estío, un solo personaje que es la Pena” (GARCÍA LORCA,

1998b, p.150). La conexión con la pena del cante jondo es obvia. No se olvide que asigna a este cante una raíz oriental. A la vez, en esta presentación del *Romancero gitano*, alude al “alma” de Andalucía y a la “lucha y drama del veneno de Oriente del andaluz con la geometría y el equilibrio que impone lo romano, lo bético” (GARCÍA LORCA, 1998b, p.153).

La idea del “drama” que encierra el alma andaluza aparece asimismo en “Arquitectura del cante jondo”, la segunda versión de la conferencia de 1922, leída por Lorca en diversos lugares, entre 1930 y 1934: “La guitarra ha occidentalizado el cante y ha hecho belleza sin par, y belleza positiva del drama andaluz, Oriente y Occidente en pugna, que hacen de Bética una isla de la cultura” (MAURER, 2000, p.141). Si el *Romancero* solo tiene un personaje, la pena, o incluso Granada como dirá en otra ocasión, la Soledad Montoya del “Romance de la pena negra” concreta esta pena sin remedio, “[...] de la cual no se puede salir más que abriendo con un cuchillo un ojal bien hondo en el costado siniestro” (GARCÍA LORCA, 1998b, p.154). Es decir, nada más que con la muerte. Tiene razón Maurer (2000, p.9) cuando asegura que la pena negra de Soledad Montoya proviene del repertorio del cante jondo. Nos lo da a entender el propio Lorca al comentar este poema del *Romancero gitano* y al señalar que la pena de Soledad Montoya es la raíz del pueblo andaluz: “No es angustia, porque con pena se puede sonreír, ni es un dolor que ciega, puesto que jamás produce llanto; es un ansia sin objeto, es un amor agudo a nada con una seguridad de que la muerte (preocupación perenne de Andalucía) está respirando detrás de la puerta” (GARCÍA LORCA, 1998b, p.154-155).

## La rosa natural y la rosa de papel

De otro lado, en “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “cante jondo””, el conferenciante deja claro su programa neopopularista: “Se debe tomar del pueblo nada más que sus últimas esencias y algún que otro trino colorista, pero nunca querer imitar fielmente sus modulaciones inefables, porque no hacemos otra cosa que enturbiarlas. Sencillamente por educación” (GARCÍA LORCA, 1998a, p.154). Entre las coplas populares de Melchor de Palau, Salvador Rueda, Ventura Ruiz Aguilera o Manuel Machado y las creadas por el pueblo nota la misma diferencia que hay entre una rosa de papel y otra natural. No se trata, en efecto, de hacer cantares populares, de remedarlos, sino de estilizar la voz del pueblo. En enero de 1922 escribe a Adolfo Salazar que está poniendo los “tejadillos de oro” al *Poema del cante jondo*. Por entonces piensa publicarlo coincidiendo con el Concurso, aunque el libro no se publicará, como es bien sabido, hasta 1931: “Es una cosa distinta de las suites y llena de sugerencias andaluzas. Su ritmo es *estilizadamente popular*, y saco a relucir en él a los *cantaos* viejos y a toda la fauna y flora fantásticas



que llena estas sublimes canciones” (GARCÍA LORCA, 1997a, p.136). Poco después, en carta de julio del mismo año a Fernández Almagro, le informa de que ese verano, “[...] si Dios me ayuda con sus palomitas, haré una obra popular y andalucísima. Voy a viajar un poco por estos pueblos maravillosos, cuyos castillos, cuyas personas parece que nunca han existido para los poetas y... ¡¡Basta ya de Castilla!!” (GARCÍA LORCA, 1997a, p.148). Hay coincidencia con Juan Ramón Jiménez, por lo tanto, a la hora de internarse en el andalucismo y dejar atrás el castellanismo noventayochista (GARCÍA MONTERO, 1990; HANDLEY, 1995, 1996; MORRIS, 1997).

Lorca parece referirse con esa obra popular y andalucísima al *Romancero gitano*, que no verá la luz hasta 1928. Recordemos la célebre carta que Jiménez escribe en 1925 a Alberti, mostrándole su entusiasmo por *Marinero en tierra* y por la estilización de lo popular andaluz a la que ha llegado el joven poeta. Juan Ramón aplaude el neopopularismo albertiano (SORIA OLMEDO, 1990, 2003, 2008) y habla, como Lorca, de una poesía andalucísima: “Poesía ‘popular’, pero sin acarreo fácil: personalísima; de tradición española, pero sin retorno innecesario: nueva; fresca y acabada a la vez; rendida, ágil, graciosa, parpadeando: andalucísima” (ALBERTI, 1988, p.118). El mismo Alberti se sitúa en la línea neopopularista juanramoniana al comienzo de su conferencia sobre “La poesía popular en la lírica española contemporánea”, de 1933: “El poeta español Juan Ramón Jiménez, al aludir en las notas finales de su *Segunda Antología poética* a la poesía y arte populares en general, afirma: ‘No hay arte popular, sino tradición popular del arte’. Esto, para mí, es cierto” (ALBERTI, 1970, p.87); y coincide con Lorca cuando apunta, en esta misma conferencia, que los poetas andaluces que han intentado recrear lo popular tienen el deje del cante jondo y heredan su filosofía, su insistencia sobre la muerte, su sentido dramático del amor y del odio (GARCÍA MONTERO, 1994).

## El cante jondo y los pueblos oprimidos

Por inconfundible, la interpretación lorquiana del cante jondo deja huella desde muy pronto. Es lo que ocurre con Rodolfo Gil Benumeya, autor de una conocida entrevista a Lorca, publicada en 1931, en *La Gaceta Literaria*, donde el poeta afirma que el ser de Granada le inclina a la comprensión simpática de los perseguidos, del gitano, del negro, del judío, del morisco que todos llevamos dentro. En su libro *Mediodía*, Benumeya señala que el cante jondo, “música mitad plegaria y mitad alarido de león desesperado”, condensa el espíritu andaluz (GIL BENUMEYA, 1929, p.22). Al igual que Lorca, en 1930 se aleja del flamenquismo, puesto que deforma la silueta andaluza aun ocultando una porción considerable de realidad. A los ojos del extraño no ha aparecido la “perspectiva secular” de Andalucía, sino

la Andalucía exterior: “Los amigos de lo andaluz, al exaltarlo, lo convertían en lirismo, y lirismo es imposible en un mundo cuyo corazón da pasiones. Lo andaluz es vibrante, sangriento, silencioso; tristeza de tierra achicharrada y ‘cante hondo” (GIL BENUMEYA, 1996, p.223). El punto de vista coincide con el de Eugenio Noel, quien, prolongando el antifiamenquismo del Noventayocho y analizando el verso y el reverso de Andalucía, había señalado sin embargo que el pueblo andaluz borda sus desgracias en la guitarra; el amor fuerte de las cosas le trae la muerte en vez de la felicidad; llora después de cantar y casi siempre mientras canta: “Una colección de coplas andaluzas, cuidadosamente expurgadas de los millones de copias que han inspirado, sería el libro pesimista más tenebroso que la Humanidad haya imaginado nunca” (NOEL, 2003, p.141).

Si Noel se atiene a un programa de modernización europeísta y a distancia de la españolada (los toros y el flamenco), que todavía hace valer en sus prevenciones ante el Concurso de Cante Jondo (PERSIA, 1992, p.42), Benumeya da la espalda al europeísmo para defender un programa de andalucismo africano. Tras considerar lo andaluz como lo “musulmán de Occidente concentrado y fuerte”, y convertir el barrio granadino del Albaicín en la atalaya desde la que mira el universo, describe cómo de tarde en tarde sube hasta allí muy lenta, como una evocación, “la queja prolongada del cante hondo, el eterno dolor contenido de la pasión árabe” (GIL BENUMEYA, 1996, p.224). La “extraña brujería” del cante andaluz es la nota esencial de la milenaria vida semítica, elemental e indescifrable. La guitarra mediterránea y la dulzaina beduina lloran la “pena eterna de la raza”. Ese cante es “[...] la fiel expresión de la Humanidad morena, que alterna los prolongados letargos plenos de abulia con las más delirantes sacudidas” (GIL BENUMEYA, 1996, p.247).

Igualmente encontramos esta filiación semítica del cante jondo en el Cansinos Assens que reflexiona poco después, en 1933, sobre la copla andaluza, a la que comienza por relacionar con el *lied* de Heine, la canción de Verlaine o las rimas de Bécquer. Pensemos en cómo el Darío que reseña *Arias tristes* aproxima a Juan Ramón al cante jondo y a estos tres poetas. Herencia de razas oprimidas y sofocadas, de árabes y judíos, cuya voz, contenida por una cultura extraña, solo encuentra su timbre en los momentos de inconsciencia pasional, la copla es definida por Cansinos como “de esencia fatal”, como la versión más auténtica del alma andaluza. Las tristes coplas que hablan de amor alegorizan fatalidades:

¿En esta copla de amor que escuchamos tan apasionada y sensual, percibiremos, sin saberlo, la endecha de esas razas oprimidas que perdieron el recuerdo preciso de la causa de su llanto, pero no el sentido de su duelo y el hábito de la lamentación? ¿Qué nostalgias de raza, qué afrenta secular, qué dolores arcanos lloran discretamente bajo la alegoría de esta coplas eróticas prestándoles sus solemnes acentos religiosos? (CANSINOS ASSENS, 1985, p.49).

Palabras que apuntan no solo a los moriscos y a los judíos conversos, sobre todo a estos últimos, sino también a los gitanos. Hay en la copla andaluza un fondo de pena que alude al desencanto de los pueblos desposeídos. De hecho, después de argumentar que todo conspira para atribuir una raíz oriental a esos cantos, Cansinos Assens (1985, p.52) formula la “hipótesis judiomorisca” y la “hipótesis gitana” sobre el origen de la copla andaluza. Estos cantos representan la crisis del “carácter andaluz” ante el destino, ante la fatalidad, que es una herencia semítica. Debido a esa crisis, un “pueblo aparentemente alegre”, el andaluz, confiesa su derrota y proclama su intuición pesimista de la existencia, su “sentimiento trágico de la vida”, como dice Cansinos con un guiño a Unamuno. El estado de angustia, connatural al alma andaluza, es la resonancia lejana de los tiempos de las persecuciones. El presentimiento de la tragedia, cuando nada parece anunciarla, es una cualidad del alma andaluza. Muy cercana a la Andalucía lorquiana del llanto, la Andalucía de Cansinos Assens (1985, p.142) sucumbe a su complejo histórico de angustia: “La guitarra, lúgubre sibila, deja oír su oráculo fatídico e impone el hado de la copla trágica como el destino eterno, contra el que en vano se yergue Andalucía”.

## **La irradiación social y política del cante jondo**

Pero en la hora presente Cansinos descubre el espectáculo insospechado de una “Andalucía roja”, lo cual le lleva a preguntarse por la “irradiación social” de la copla. Hasta ahora Andalucía había sido considerada solo “en el plano de la estética, no en el de la política”; ella sola llenaba “toda la pandereta española”, venía a ser una tierra que, si tenía penas, las distraía bailando y cantando. Aunque su copla está henchida de tristeza, y hasta de amargura, todo ese dolor era puramente folklórico. La actuación política parecía vedada al andaluz “como cosa prosaica para un ente de poesía”; y sin embargo, el andaluz toma conciencia de su miseria y protesta: “¿Cómo pudo cansarse de alimentarse a lo divino con la ambrosía de su folklore?” (CANSINOS ASSENS, 1985, p.148). Cansinos constata que, aunque se la ha dibujado como un idilio o un “país de abanico”, Andalucía estaba de lleno dentro de “[...] la cuestión social, porque había en ella campos cultivados y fábricas y minas, porque había en ella trabajo y dolor y esquileo, y todas las condiciones que constituyen el esquema marxista” (CANSINOS ASSENS, 1985, p.148). Precisamente los hermanos Caba, indica Cansinos, acaban de unir en su estudio el cante jondo con el comunismo, probando en él, “con la letra misma de la copla –esa Sagrada Escritura de Andalucía– que el idilio andaluz era, en realidad, una tragedia” (CANSINOS ASSENS, 1985, p.151). El cante jondo adquiere así un componente social y político que no había sido atendido en los años 20, cuando Lorca lo recupera a impulsos de ese “idealismo andaluz” representado, a decir de José Bergamín (1927), por la poesía de Juan Ramón

Jiménez, la música de Falla y la pintura de Picasso. El andaluz, concluye Cansinos Assens (1985, p.226), clama por el derecho a ser representado en su verdad como hombre de trabajo que no se resigna: “Sale ya él mismo de su prejuicio estético de cantor de coplas para colocarse bajo el signo del marxismo”.

Los hermanos Carlos y Pedro Caba ligan también en 1933, en efecto, el cante jondo al comunismo. Para empezar, contestan al “antiandalucismo” del Noventayochó, que persiste en epígonos como Eugenio Noel, incluso en Ortega y Gasset (2003, p.146), quien en su *Teoría de Andalucía* incluye el cante jondo entre lo que llama “quincalla meridional”. No es sino el aristocratismo del filósofo lo que, a entender de los Caba (1988, p.45), lo incapacita para acercarse a este cante, que es “radicalmente instinto y dolor de masas”. Sí que descubren acentos jondos, por el contrario, en Cansinos, Villaespesa, los Machado, Juan Ramón Jiménez, Villalón, Alberti y sobre todo el García Lorca del *Romancero gitano*, libro “traspasado de pena honda y de angustias de raza” (CABA; CABA, 1988, p.49). Por este camino acaban definiendo el cante jondo como “*pathos* y estilo del alma andaluza” (CABA; CABA, 1988, p.54). No obstante, los Caba toman finalmente un camino bien distinto de todo ese folklorismo o neopopularismo del primer tercio del siglo XX cuya genealogía trazan a grandes rasgos. Porque plantean que en Andalucía confluyen la desesperación filosófica del Islam, la desesperación religiosa del hebreo y la desesperación social del gitano. Trazan además un puente del “dolor metafísico” y étnico que rezuma la música jonda al “[...] dolor con motivos concretos, ya de génesis social, como el dolor del trabajo, el del hambre, el de la injusticia de clases, ya de fuentes individuales, como el amor, los celos, las deformaciones morales” (CABA; CABA, 1988, p.102). Tal análisis del cante jondo, que tantos vasos comunicantes tiene con el de Cansinos, da una vuelta de tuerca más a la imagen de la pena andaluza: el andaluz tiene pena, dolor, no solo el dolor de unos problemas sociales inmediatos o del conflicto individual, sino a la vez “un dolor como cósmico” (CABA; CABA, 1988, p.105). Lo distintivo del análisis de los hermanos Caba es que perciben en la pena andaluza un sentimiento de solidaridad engendrado por el dolor, de “solidaridad universal” con todos los que sufren, los hambrientos, los desesperados, los perseguidos. De esta forma el dolor se hace social y entra en la pena andaluza el nuevo ingrediente de la rebeldía; una rebeldía que, “[...] si rumiada se vierte hacia dentro y se sublima después en cante jondo, cuando se proyecta afuera, en mecanismo de desahogo, produce el anarquismo andaluz en su varia nomenclatura: contrabandista, bandolero, mano negra y comunismo libertario” (CABA; CABA, 1988, p.107).

El cante jondo, como la poesía española de los años treinta (GARCÍA, 2013b), se politiza. Los Caba llegan a conectar el cante jondo con la “sensibilidad social del proletario” y a establecer paralelismos entre la música andaluza y la rusa (Glinka, Rimsky Korsakov), como habían hecho Lorca o Falla, pero por otros motivos. Naturalmente, la noción de pueblo también se politiza; y así los Caba (1988) acercan

ambos pueblos, el andaluz y el ruso, hasta vaticinar que Andalucía hará su revolución, como la ha hecho Rusia, aunque sin imitar a esta, poniéndole su “etiqueta personal”: “En Andalucía podrá algún día nacer un Dostoiewski, pero no se espere un Lenin. Andalucía no ha de imitar a Rusia” (CABA; CABA 1988, p.114). El comunismo habrá de conjugarse en esta tierra con el “individualismo original” andaluz, y por ello los Caba lo adjetivan como “libertario”, un concepto “[...] de inquietante anfibología, pero que tan largo crédito de confianza merece al *individuo* de Andalucía” (CABA; CABA, 1988, p.137). El mismo comunismo como doctrina, aseguran, se corrompe al contacto andaluz, y tiene que apellidarse “libertario” (CABA; CABA, 1988, p.144). Andalucía es comunista por su conciencia del dolor y por su rebeldía contra él; pero es libertaria por su individualismo exacerbado y su sentido del sino (CABA; CABA, 1988). La doctrina comunista les parece no solo la más lúcida, la más hacendera y humana, sino también la más consonante con el sentimiento y la solidaridad jonda: “Solo que sus normas de táctica y disciplina ahogan al individuo andaluz” (CABA; CABA, 1988, p.204). Es el comunismo libertario lo que verdaderamente encaja en la “psicología jonda”. Los Caba, en el fondo, nunca pierden de vista la psicología del pueblo andaluz. No extraña, entonces, que vean en la guitarra la “conciencia psicológica” de Andalucía, pero también su “conciencia moral”; una guitarra que no sabe reír, que es más andaluza cuando llora: “Paladea la desesperanza como una golosina, y enferma de soledad y metafísica, llora incansablemente una tristeza universal, la desolación infinita de vivir, añorando una muerte de la que está enamorada” (CABA; CABA, 1988, p.155). Reflexión que ilustran, como no podía ser de otro modo, con el Lorca del *Poema del cante jondo*, en concreto con el poema “La guitarra”<sup>4</sup>.

La Andalucía del llanto lorquiano llamó muy pronto la atención de Luis Rosales (1934), quien años después vio en la “transparencia al dolor” la raíz de la vida andaluza. La forma propia del conocimiento poético es, a su juicio, “hacer participantes” la realidad y el misterio, así como la forma de conocimiento del cante jondo es hacer participantes el juego y “esa angustia llamada Andalucía” (ROSALES, 1987, p.92). Música y poesía se entrelazan en el cante jondo de la España de los años 20 y 30, pero también se solapan en él la política y el pueblo. En “Arquitectura del cante jondo”, la segunda versión de su conferencia, Lorca lo considera el grito de protesta del pueblo andaluz, que sufre injustamente ante la indiferencia de las “clases distinguidas” y de los “señoritos”. El Lorca de los años treinta asigna al cante jondo, como precisa Maurer (2000, p.96), una “dimensión de protesta colectiva” o de crítica social que no poseía en el año 22, coincidiendo por su lado con los análisis de Cansinos o de los hermanos Caba; o con la revista *Octubre*, cuyo primer número incluye, también en 1933, una selección de coplas de cante jondo que, a decir de los

---

<sup>4</sup> Cf. Soria Olmedo (2004, p.256-268).

editores, muestran el “despertar de conciencia de clase” de proletarios y campesinos, todos los dolores de la “clase oprimida” (MAURER, 2000, p.97). Al final de su conferencia sobre la poesía popular, el Alberti revolucionario se pregunta por el futuro de esa línea tradicional que va del poeta culto a la memoria del pueblo:

España está hoy convulsionada, esperando [...]. Los que sientan, los que se hallen ligados íntimamente a la resurrección de la conciencia del campo y de la fábrica, serán llamados a transformar en nueva poesía esta maravillosa herencia. Mientras, la guardan los que siegan, los que recogen la aceituna, los que cuidan las cabras, los que esperan, en fin, la posesión de la tierra (ALBERTI, 1970, p.102-103).

La poesía popular, como el cante jondo, no escapa a la creciente politización de la clase intelectual española en el prelude de la guerra civil. Nos encontramos ahora con un segundo neopopularismo, orientado hacia la acción política.

GARCÍA, M. A. The cante jondo in Spain of 20s and 30s: music, poetry, politic and people. **Revista de Letras**, São Paulo, v.54, n.2, p.103-119, jul./dez. 2014.

- **ABSTRACT:** *This paper intends to analyze the relation between poetry and music called “cante jondo” in the 20s and 30s in Spain. This relation, which is rooted in the concept of people and have political implications, was particularly intense in the work of Federico García Lorca.*
- **KEYWORDS:** *Federico García Lorca. “cante jondo”. Poetry. Music.*

## Referencias

ALBERTI, R. La poesía popular en la lírica española contemporánea. In: \_\_\_\_\_. **Prosas encontradas:** 1924-1942. Madrid: Ayuso, 1970. p.87-103.

\_\_\_\_\_. **Obras completas:** poesía. Madrid: Aguilar, 1988. v.1.

BALTANÁS, E. **La materia de Andalucía:** el ciclo andaluz en las letras de los siglos XIX y XX. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2003.

\_\_\_\_\_. **Los Machado:** una familia, dos siglos de cultura española. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006.

BÉCQUER, G. A. La soledad: colección de cantares por Augusto Ferrán. In: \_\_\_\_\_. **Rimas:** otros poemas: obra en prosa. Madrid: Espasa Calpe, 2000. p.674-685.

BERGAMÍN, J. El idealismo andaluz. **La Gaceta Literaria**, Madrid, n.11, p.7, 1927.

CABA, C.; CABA, P. **Andalucía**: su comunismo y su cante jondo: tentativa de interpretación. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1988.

CANSINOS ASSENS, R. **La copla andaluza**. Granada: Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.

DARÍO, R. **Prosas profanas y otros poemas**. Madrid: Castalia, 1993.

\_\_\_\_\_. **Tierras solares**. Sevilla: Extramuros Ed., 2007.

DÍAZ-PLAJA, G. Notas para una geografía lorquiana. **Revista de Occidente**, Madrid, n.49, p.352-357, 1931.

GARCÍA, M. A. **Melancolía vertebrada**: la tristeza andaluza del modernismo a la vanguardia. Barcelona: Anthropos, 2012.

\_\_\_\_\_. La copla andaluza y los poetas: del fin de siglo a los años treinta. **Revue Romane**, Copenhagen, v.48, n.2, p.328-353, 2013a.

\_\_\_\_\_. Vanguardia, avanzada, revolución: 1927-1936: la querrela del canon poético y del compromiso. In: IRAVEDRA, A. (Ed.). **Políticas poéticas**. de canon y compromiso en la poesía española del siglo XX. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2013b. p.67-112.

GARCÍA LORCA, F. **Conferencias II**. Madrid: Alianza, 1984.

\_\_\_\_\_. **Epistolario completo**. Madrid: Cátedra, 1997a.

\_\_\_\_\_. **Obras completas**: primeros escritos. Barcelona: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores, 1997b. v.4

\_\_\_\_\_. **Poema del cante jondo**. Madrid: Alianza, 1998a.

\_\_\_\_\_. Conferencia-recital del Romancero gitano. In: \_\_\_\_\_. **Primer romancero gitano**: otros romances del teatro. Madrid: Alianza, 1998b. p.149-159.

GARCÍA MONTERO, L. Introducción: García Lorca y el cante jondo. In: GARCÍA LORCA, F. **Poema del cante jondo**. Madrid: Espasa Calpe, 1990. p.12-42.

\_\_\_\_\_. Andalucía como imagen literaria”. In: ENGUITA, J. M.; MAINER, J. C. (Ed.). **Literaturas regionales en España**: historia y crítica. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1994. p.101-115.

GIL BENUMEYA, R. **Mediodía**: introducción a la historia andaluza. Madrid: CIAP, 1929.

\_\_\_\_\_. **Ni Oriente, ni Occidente**: el universo visto desde el Albayzín. Granada: Universidad de Granada, 1996.

HANDLEY, S. Romancero gitano and the quincalla meridional. **Anales de la Literatura Española Contemporánea**, Colorado, v.20, n.1-2, p.127-137, 1995.

\_\_\_\_\_. Federico García Lorca and the 98 Generation: the andalucismo Debate. **Anales de la Literatura Española Contemporánea**, Colorado, v.21, n.1-2, p.41-58, 1996.

LOUGHRAN, D. F. García Lorca y Granada: la geografía de una estética. **Modern Language Notes**, Baltimore, v.89, n.2, p.289-297, 1974.

MACHADO, M. **Poesías completas**. Sevilla: Renacimiento, 1993.

MARTÍN INFANTE, A. Génesis de un tópico del modernismo español: la tristeza andaluza. **Nueva Revista de Filología Hispánica**, México, v.55, n.2, p.459-470, 2007.

MARTÍNEZ LÓPEZ, E. Federico García Lorca, poeta granadino. In: GARCÍA LORCA, F. **Granada, paraíso cerrado y otras páginas granadinas**. Granada: Miguel Sánchez Ed., 1989. p.15-69.

MAURER, C. **Federico García Lorca y su arquitectura del cante jondo**. Granada: Comares, 2000.

McINNIS, J. El mapa psicológico de la estética lorquiana: Granada como imagen universal. In: FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. (Ed.). **Estudios sobre la poesía de Lorca**. Madrid: Istmo, 2005. p.431-445.

MOLINA FAJARDO, E. **Manuel de Falla y el cante jondo**. Granada: Universidad de Granada, 1990.

MORRIS, C. B. **Son of Andalucía**: the lyrical landscapes of Federico García Lorca. Liverpool: Liverpool University Press, 1997.

NOEL, E. Andalucía: anverso, reverso, exergo y canto. In: GONZÁLEZ TROYANO, A. (Ed.). **Andalucía: cinco miradas críticas y una divagación**. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2003. p.131-142.



ORTEGA Y GASSET, J. Teoría de Andalucía. In: GONZÁLEZ TROYANO, A. (Ed.). **Andalucía: cinco miradas críticas y una divagación**. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2003. p.145-156.

PERSIA, J. de. **I Concurso de Cante Jondo**: edición conmemorativa 1922-1992: una reflexión crítica. Granada: Archivo Manuel de Falla, 1992.

REYES CANO, R. **El andaluz universal**: la Andalucía de Juan Ramón Jiménez como categoría ética y estética. Granada: Academia de Buenas Letras de Granada, 2008.

ROSALES, L. La Andalucía del llanto: al margen del Romancero gitano. **Cruz y Raya**, Madrid, n.14, p.39-70, 1934.

\_\_\_\_\_. **Esa angustia llamada Andalucía**. Madrid: Ed. Cinterco, 1987.

SÁNCHEZ VIDAL, A. Las fronteras de lo popular. In: FEDERICO García Lorca: 1898-1936. Madrid: TF Ed., 1998. p.35-45.

SAWA, A. **Iluminaciones en la sombra**. Madrid: Josef K. Ed., 2004.

SORIA OLMEDO, A. **Treinta entrevistas a Federico García Lorca**. Madrid: Aguilar, 1989.

\_\_\_\_\_. La depuración de la mirada: en torno al neopopularismo en Rafael Alberti. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n.485-486, p.109-118, 1990.

\_\_\_\_\_. Los usos de lo popular. In: GARCÍA MONTERO, L. (Ed.). **Rafael Alberti**: el poema compartido. Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía: Centro Andaluz de las Letras, 2003. p.35-48.

\_\_\_\_\_. **Fábula de fuentes**: tradición y vida literaria en Federico García Lorca. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004.

\_\_\_\_\_. Lo popular y sus alrededores en la crítica de Juan Ramón Jiménez. In: BLASCO, J. (Ed.). **Juan Ramón Jiménez**: aquel chopo de luz. Granada: Junta de Andalucía: Centro Andaluz de las Letras, 2008. p.403-419.

SORIA ORTEGA, A. Notas sobre el andalucismo de Lorca. In: ESTEBAN, A.; ETIENVRE, J. P. (Coord.). **Valoración actual de la obra de García Lorca**. Madrid: Casa de Velázquez: Universidad Complutense, 1988. p.181-208.

