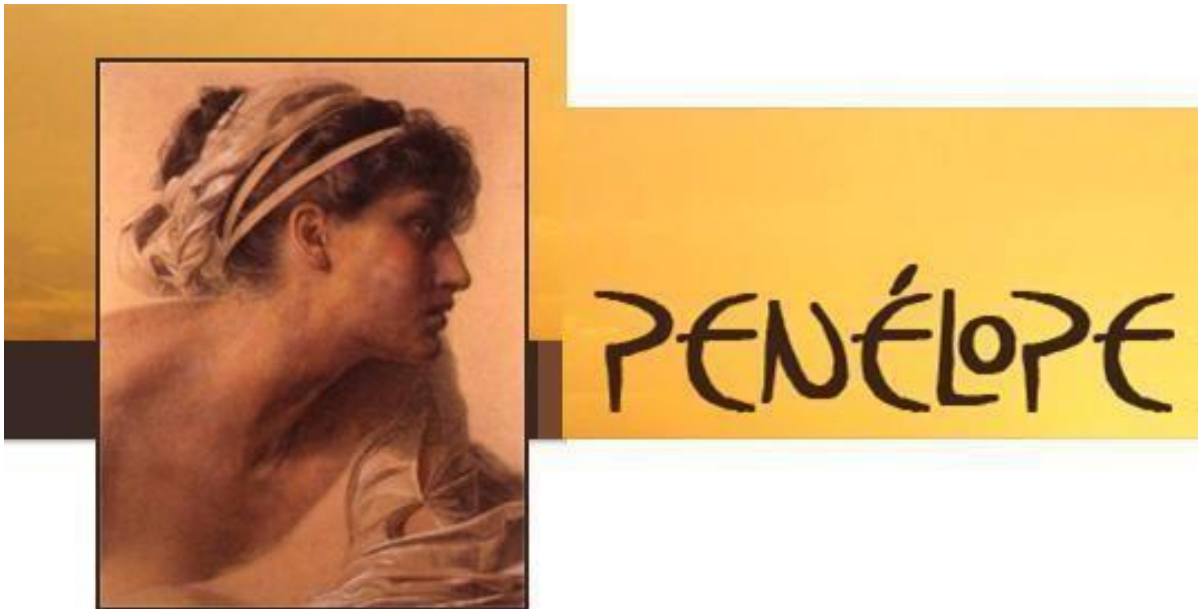


# REVISTA PENÉLOPE EVOLUCIÓN HISTÓRICA Y LITERARIA DESDE LA ANTIGÜEDAD



**Depósito Legal:** J 696-2013

Editada en Jaén (España) por **Encarnación Sánchez Arenas**

**ISSN:** 2341-0086

# Revista Penélope

Miembros del consejo de redacción:

- YOLANDA CABALLERO ACEITUNO
- MANUEL GAHETE JURADO
- JUAN RAEZ PADILLA
- CLAUDIA SÁNCHEZ PÉREZ
- AKRAM JAWAD THANOON
- GENARA PULIDO TIRADO
- RACHIDA GHARRAFI
- JOSÉ SARRIÁ CUEVAS
- AMIRA DEBBABI
- BOUCHRAIL ECHCHAOUI
- ISABEL OLIVER GONZÁLEZ
- DIRECTORA: **ENCARNACIÓN SÁNCHEZ ARENAS**

**10ª Edición:** diciembre del 2022

**Enlace a la página Web:** <http://www.revistapenelope.com>

**Email:** [encarnacion.sanchez.arenas@gmail.com](mailto:encarnacion.sanchez.arenas@gmail.com)

**Teléfono de contacto:** 617 91 87 97

***Artículos de Investigación***

***Luis de la Rosa Fernández***

## ***En busca del misterio de la poesía lorquiana. Análisis de "Muerte de Antoñito el Camborio"***

***Por LUIS DE LA ROSA FERNÁNDEZ***

El misterio de la poesía, el “No sé qué” del Padre Feijóo es para el comentarista moderno una tarea que, a pesar de los instrumentos y técnicas que se poseen, no está carente de dificultades. No dejamos de admirarnos cuando nos acercamos a un poema y descubrimos un ritmo de sus versos que provoca una especial sensación; o apreciamos el brillante efecto de un epíteto; o encontramos la sutil potenciación de una palabra debido al artificioso hipérbaton; o nos admiramos ante el prodigioso efecto que produce una brillante comparación; o ... qué sé yo cuántos recursos podríamos citar porque los hemos visto cientos de veces usados con más o menos acierto en la literatura. Pero el crítico, cuando se enfrenta con un poema de Federico García Lorca, Federico para nosotros, queda desarmado. La poesía de este granadino singular se resiste como ninguna otra a desvelar su misterio. Notamos su fuerza, su vigor, su “no sé qué” que nos embriaga y nos hechiza, pero nos cuesta trabajo descubrir su secreto. ¿Será que la poesía de Federico era intuitiva sobre todo? Se nos podría responder que no, que todo arte es una alianza entre intuición y sabiduría. Ya lo había dicho otro poeta que había deambulado por estas tierras cuando fue nombrado prior de varios conventos y visitador de Andalucía, donde vivió sus últimos años. Cuando una monja le preguntó a S. Juan de la Cruz que quién le daba esas palabras tan hermosas le respondió: “Hija, unas veces me las da Dios y otras las busco yo”. Magnífica respuesta que pone de manifiesto la necesaria alianza que ha de darse en cualquier creador, ya sea literario o de otra índole. Por esto ya sabemos que todo poeta, y a ello no escapa Federico, es una feliz alianza de estas dos potencias: trabajo e intuición. Pero lo que quiero decir es que, después de leer cualquier poema de este poeta singular, da la impresión de que predomina en él una intuición poderosa que lo aleja del frío artesano y sin embargo lo acerca al

calor apasionado de un sentimiento auténtico que brota del corazón.

No negamos que Federico sea técnico: el hecho de medir sus versos, el buscar una rima junto a otras sutilezas demuestra que técnicamente pretende someter el lenguaje a un esquema ya determinado, pero no es ahí donde podemos encontrar el auténtico valor de la poesía lorquiana. La fuerza de esta poesía, singular y diferente, hay que buscarla en la capacidad que nuestro poeta tiene para la evocación, para sugerir sensaciones, para transmitir sentimientos a través del mundo del significado, y todo ello con asociaciones sorprendentes que causan la admiración en el lector. Metáforas inéditas, comparaciones increíbles, la connotación y todos los recursos referentes al significado de las palabras son los aspectos que hemos de analizar para intentar comprender la poesía de nuestro gran poeta universal.

*Voces de muerte sonaron  
cerca del Guadalquivir.*

*Voces antiguas que  
cercan voz de clavel  
varonil.*

“Hombres profiriendo amenazas de muerte cercan a otro hombre que se revuelve y que también grita”. Éste es el sentido de estos cuatro versos y sin embargo, dicho así, acabamos de destruir la poesía. El sentido de los versos puede que se nos haya hecho más claro pero hemos matado la poesía. ¿Tendremos derecho a seguir haciéndolo? ¿Realmente vale la pena destruir lo que un poeta ha sabido decir con tanta genialidad?

*Voces de muerte sonaron  
cerca del Guadalquivir.*

Menos mal que si volvemos a leer esos versos siguen ahí, hermosos, intactos, ajenos a nuestras especulaciones. Las cosas que nosotros digamos como comentaristas o críticos serán “verduras de las eras”, pero la obra de arte está ahí: “Dejadla, que así es la rosa”. El haber comprobado que sigue intacta, que su capacidad para impresionarnos y subyugarnos no ha desaparecido nos permite seguir. Pero de algo ha servido nuestro prosaísmo: nos ha permitido apreciar aún más el arte de estos versos. ¿Pero dónde reside este arte? La medida de los mismos es algo fácil de hacer y realmente no encontramos un gran mérito poético

en esto y la rima asonante que exige el romance tampoco se reviste de ninguna dificultad técnica digna de mencionar, máxime cuando se trata de una rima aguda como la que utiliza el poeta en estos versos. Y sin embargo, ya en esta selección de la rima, tan elemental, tan fácil, hay algo que no deja de atraernos: la *i* que se repite a lo largo del poema. Ya sabemos que hay sonidos que tienen una especial capacidad de sugerencia. Eso lo sabía ya muy bien en el siglo XVII otro genial andaluz, Góngora, cuando, describiendo la cueva de Polifemo, evocaba las aves que por allí volaban escribiendo infame turba de nocturnas aves. Efectivamente, como muy bien apreció nuestro gran crítico y poeta Dámaso Alonso,<sup>1</sup> esas dos sílabas -úr- situadas en la cuarta y octava posición provocaban la sensación de oscuridad. Lo que quizá no apreció en ese momento nuestro admirado crítico es que esas úes, con la sensación de oscuridad que transmitían, contrastaban fuertemente con la claridad evocada por las otras dos vocales tónicas del verso que, ¡oh casualidad! son dos aes. Maravilloso contraste del barroco: el claroscuro de sus cuadros y la violencia desatada por fuerzas contrarias está evocada magistralmente en nuestro también universal poeta cordobés en ese verso que rezuma arte barroco por todas sus rendijas. Pues bien, como vemos, ya nuestros poetas pasados eran conscientes de la capacidad evocadora de algunos sonidos y para mí, el sonido que mejor evoca el dolor es la *i*. La *i* sugiere mejor que ningún otro sonido el chillido, el gemido, el dolorido sentir del poeta o de quien sea<sup>2</sup>. De esa opinión era también otro magnífico poeta universal, también andaluz. Me refiero a Juan Ramón Jiménez. Pues bien, este magistral poeta tiene unos versos que dicen así:

*Espectral, amarillo, doloroso y fragante  
por la niebla de la avenida voy perdido...*

---

<sup>1</sup>*Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos.* Gredos 1966.

<sup>2</sup>Esto puede confirmarse por el hecho de que en Benamejía no existe constancia de que hubiera una familia con estos apellidos, por lo que el nombre de este pueblo se utiliza sólo por aprovechar sus posibilidades en cuanto a la rima de la *i* aguda que presenta.

En estos versos de la etapa modernista de Juan Ramón se recurre a los efectos sonoros con la intención de sugerir determinadas sensaciones. El último verso evoca perfectamente el dolor del poeta precisamente con las íes tónicas que se distribuyen a lo largo de este verso y que lo copan por entero<sup>3</sup>. Estas muestras, antigua y moderna de nuestra lírica, pero ambas correspondientes a poetas admirados por Federico García Lorca<sup>4</sup>, son prueba evidente de que el poeta recurre con frecuencia a esta capacidad de evocación de los sonidos.

En el poema que tenemos delante, ¿Podríamos pensar lo mismo?; ¿podríamos sospechar que lo que ha movido a Federico a utilizar esa i en todas las rimas de este poema ha sido su capacidad evocadora? El recurso es aquí muy elemental si lo comparamos a la sofisticación de los ejemplos que hemos citado, pero ya sabemos que Lorca no es tan técnico como los poetas mencionados, que Lorca es más sencillo en cuanto a la utilización de los recursos fónicos, que la fuerza de la poesía lorquiana hay que buscarla en el mundo del significado, sobre todo, pero en un principio no hay que descartar que Lorca haya pensado en las cualidades evocadoras de la i que conectan perfectamente con las voces de dolor que suenan en el poema.

Aparte de la rima asonante en i que se va a repetir a lo largo de todo este romance y que es posible que contribuya a evocar el dolor del protagonista, llama la atención la condensación conceptual que Lorca utiliza cuando dice:

*Voces de muerte sonaron  
cerca del Guadalquivir.  
Voces antiguas que cercan  
voz de clavel varonil.*

Sintácticamente la palabra voces actúa como sujeto de la oración y en consecuencia es el elemento que atrae nuestra atención porque es lo que adquiere el protagonismo de la frase. Fijémonos como Lorca desvía nuestra atención de los auténticos protagonistas, que son los gitanos, primos de Antoñito el Camborio, y quedan reducidos en el poema a voces. Es una condensación conceptual gracias a la cual los hombres quedan reducidos a simples voces y nada más que voces. Un halo de misterio acaba de introducir el poeta al no citar a los protagonistas y

dejarlos reducidos a voces, porque no son hombres los que cercan a la víctima sino que son voces las que lo hacen. Incluso el mismo Antoñito el Camborio queda reducido en estos primeros versos a una voz de clavel varonil. ¿Voz de clavel varonil? Antoñito el Camborio ha quedado reducido, cercado por otras voces, a una voz varonil y de clavel.

El adjetivo varonil no tiene sentido que se lo apliquemos a clavel sino a voz. Es esta palabra un sustantivo al que el poeta hace acompañar por dos adyacentes: de clavel y varonil. La víctima de esta reyerta, Antoñito, ha quedado reducido a una voz gracias a la metonimia que usa Lorca. Es una voz varonil. Es esto algo perfectamente lógico y aplicable a ese sustantivo que se refiere a un hombre, pero la razón principal de su uso reside en la connotación de valentía que aporta. Sin tener en cuenta las exigencias de la rima, el poeta no hubiera conseguido el mismo efecto si hubiese utilizado la expresión de varón en lugar de varonil. Más difícil es, sin embargo, comprender el otro adyacente aplicado a voz: de clavel. ¿Qué es una voz de clavel? Es algo que simplemente no existe y ni siquiera podemos imaginar; sin embargo, Federico, en un atentado contra la compatibilidad semántica de las palabras y rompiendo el sentido lógico de la expresión dice voz de clavel. Pero precisamente aquí empezamos a descubrir la auténtica fuerza y el genio de Lorca porque trascendiendo toda lógica usa las palabras por el valor connotativo que aportan. Voz de clavel no es nada que conozcamos pero con una fuerza enorme es capaz de sugerirnos la herida del moribundo por la que brota un borbotón de sangre como un clavel. Y esa depuración conceptual de la que hablábamos antes ha hecho que Antoñito el Camborio haya quedado reducido a dos elementos esenciales: voz y herida, o lo que es lo mismo, quejido y muerte. Más densidad conceptual, más esencialidad es imposible y quizá sea este un elemento crucial para empezar a comprender con ojos de comentarista la poesía de nuestro poeta.

*Les clavó sobre las botas  
mordiscos de jabalí.  
En la lucha daba saltos  
jabonados de delfín.  
Bañó con sangre enemiga  
su corbata carmesí,  
pero eran cuatro puñales  
y tuvo que sucumbir.*

---

<sup>3</sup>Téngase en cuenta que *niebla* debe medirse recurriendo a la diéresis entre la *i* y la *e*.

<sup>4</sup>Recuérdese que Juan Ramón Jiménez fue guía y maestro de los poetas de la generación del 27 y Góngora aunó voluntades con motivo del tercer centenario de su muerte.



Antes hemos comentado el adjetivo varonil aplicado a voz. Decíamos que aportaba una connotación de valentía y de coraje que no poseía la expresión de varón. Esa intuición primera se nos confirma ahora cuando Lorca dice

*Les clavó sobre las botas  
mordiscos de jabalí.*

Aquel adjetivo adelantaba de alguna forma el coraje y el valor de Antoñito que ahora se nos expresa identificándolo con un jabalí. No son mordiscos de Antoñito; Antoñito es un jabalí. Otra vez recurre Lorca a manipular el mundo del significado y elabora una metáfora con la que identifica a Antoñito con un jabalí. Es éste un animal que, para el que conoce un poco el mundo natural, es sinónimo de fiereza, de coraje y de valor. ¿Podríamos buscar una expresión más afortunada para decir con esa densidad todo eso que es capaz de sugerir Lorca? Y al mismo tiempo la expresión describe como ninguna otra, con una plasticidad admirable, la fiereza de este gitano abatido en el suelo. Podríamos sustituir esta expresión y decir lo mismo así: “se revolvía violentamente dando mordiscos”. Pero no, esa expresión no sería propia de Federico. Con esa expresión simplemente diríamos algo pero la fuerza evocadora y la plasticidad del verso lorquiano habrían quedado muy mermadas.

*En la lucha daba saltos  
jabonados de delfín.*

¡Admirable! ¿Pero qué dice?, ¿qué son saltos jabonados? Otra vez nuestros esquemas mentales que pretenden ser lógicos se hacen astillas. ¡Saltos jabonados! ¿Qué es esto?, ¿qué significa? Pues nada; es algo que simplemente no existe y sin embargo ¡qué clara percibimos la imagen de Antoñito contorsionándose en el suelo y defendiéndose de sus agresores! Saltos de delfín, aunque también es una metáfora mediante la que se identifica al Camborio con un delfín, es algo perfectamente lógico que no atenta contra la compatibilidad semántica de las palabras pero lo paradójico y lo admirable es que saltos jabonados es tan ilógico y a un tiempo tan sugerente y tan claro... Pero esto ya no es nuevo en el poema que hemos seleccionado porque antes hemos visto que ocurría exactamente lo mismo con voz de clavel. Allí decíamos que este adyacente estaba ahí por las connotaciones que aportaba la palabra clavel y ahora, en saltos jabonados hemos de pensar lo mismo. ¿Imagináis lo resbaladiza que una pastilla de jabón mojada puede ser en las manos cuando la apretamos? Pues esa es la idea que Lorca pretende transmitir con ese adjetivo metafórico que utiliza. “Antoñito el Camborio se retuerce y se resiste feroz a sus agresores y da saltos en el suelo y muestra una agilidad sorprendente al resbalarse, con sus contorsionados movimientos, de las manos de sus agresores”. Y esto que acabamos de decir Lorca lo ha resumido ¡con un solo adjetivo! La densidad conceptual, la depuración de elementos expresivos y la capacidad evocadora de las expresiones lorquianas se nos presentan como un

prodigio lingüístico que explica el valor universal de su poesía.

*Bañó de sangre enemiga  
su corbata carmesí,  
pero eran cuatro puñales  
y tuvo que sucumbir.*

En estos cuatro versos esa densidad conceptual se cambia, sin embargo, por la perífrasis *bañó con sangre enemiga*, en un verso que podría haberse sustituido por *hirió*, pero habríamos perdido la intensidad y crudeza con la que se pretende describir la trágica pelea. Con *hirió* comprendemos lo que Lorca pretende pero con ese verso el poeta logra una plasticidad con la que se evoca magistralmente la crueldad sugerida por la sangre, roja como su corbata, convirtiéndose también esta prenda, por su color, en un elemento evocador de la sangre derramada. Es una cruda escena cuya fuerza la encontramos precisamente en la capacidad que el poeta ha tenido para teñirlo todo de sangre roja.

*pero eran cuatro puñales  
y tuvo que sucumbir.*

Otra vez la metonimia —puñales por hombres— hace que esa depuración conceptual a la que antes nos referíamos vuelva a ponerse de manifiesto y evidencia la capacidad que tiene Lorca para conseguir que nuestra atención se centre en aquello que él pretende. En este caso es la herida, el dolor, la muerte lo que pretende sugerirnos con *puñales*. No son cuatro hombres, ni siquiera cuatro hombres con puñales; los cuatro hombres quedan convertidos en cuatro puñales, lo que supone un ejercicio de síntesis y depuración conceptual que imprime una gran densidad a esta poesía. Esto vemos que lo consigue gracias a cambios de significado de las expresiones, ya sean debidos a una razón de semejanza o a una razón de contigüidad y a una utilización de términos que nos asombran por ser a un tiempo ilógicos y, sin embargo, de una fuerza evocadora fuera de lo común, a la vez que una expresión, ya condensada, ya extendida como es el caso de las perífrasis, hacen de la poesía de nuestro poeta un caso singular, una poderosa fuerza que explica por sí sola y no por su muerte trágica la gran acogida que ha tenido en todo el mundo.

*Cuando las estrellas clavan  
rejones al agua gris,  
cuando los erales sueñan  
verónicas de alhelí, voces  
de muerte sonaron cerca  
del Guadalquivir.*

Antoñito el Camborio ha tenido que sucumbir. A continuación, en estos versos que acabamos de reproducir, vemos que la naturaleza participa de esa crueldad de la que Antoñito ha sido víctima. De nuevo Lorca renuncia a la condensación conceptual y se recrea en la perífrasis para poder introducir una serie de palabras que potencian la crueldad y la muerte evocadas en versos anteriores. Vemos que al igual que la poesía de

S. Juan de la Cruz se caracteriza porque ya aparece una acumulación de adjetivos ya aparece la sobriedad adjetiva más extrema, lo que se ha llamado en afortunada expresión de Dámaso Alonso “sistema ondulatorio”, en este poema aparece ese mismo recurso pero conjugándose alternativamente la condensación conceptual y la extensión conceptual representada por la perífrasis. Ambas expresiones le dan densidad y fuerza evocadora, lo que hace de esta poesía algo verdaderamente original. Aquí, en estos versos, *las estrellas clavan rejonas al agua gris*. Los rayos que emiten las estrellas y que se reflejan en el agua dejan de ser rayos para convertirse en rejonas, genial metáfora que conecta con el mundo del toro y toda su carga connotativa de crueldad relacionada con la fiesta de la tauromaquia. La naturaleza no es algo ajeno a la tragedia que acaba de suceder y se contagia de la violencia de la que ha sido víctima nuestro protagonista. Por eso los rayos se convierten en rejonas de muerte y los toros entre uno y dos años, los erales, *sueñan verónicas de alhelí*. Esta última es una feliz expresión que evoca la fiesta de los toros pero que, como otras que hemos comentado anteriormente, resulta ilógica:

... los erales sueñan  
verónicas de alhelí

Ni un eral sueña verónicas ni éstas pueden ser de alhelí. Pero con toda la ilógica que posee esta expresión, comprendemos perfectamente que el poeta nos quiere indicar la noche en la que se duerme, en la que se sueña, y los erales -pura fantasía- *sueñan verónicas* y, si faltaba algo, *de alhelí*. ¿Pero qué es esto?, ¿qué es una *verónica de alhelí*? Sabemos que una verónica es un lance que consiste en esperar la acometida teniendo la capa extendida con ambas manos enfrente del toro, pero no podemos imaginar qué pueda ser *verónica de alhelí*. Sabemos qué es una verónica y que el alhelí es una planta. Pero insistimos, ¿qué será una *verónica de alhelí*? Está claro: ¡nada! Igual que antes con las expresiones *voz de clavel* y *saltos jabonados* Federico García Lorca pretendía sugerir determinados sentidos con esos adyacentes que resultaban ser semánticamente incompatibles, ahora pretende lo mismo. El alhelí es una planta cuya flor, roja frecuentemente, es capaz de evocar, igual que antes la otra flor, el clavel, rojo también, la herida abierta y sangrante de Antoñito el Camborio. Sangre y crueldad están perfectamente evocadas en estos versos en los que se aúnan en un presente trágico la cruel realidad del asesinato junto con la crueldad manifestada por la naturaleza y la evocación de la crueldad de la fiesta de los toros.

Podríamos decir que la cruda realidad relacionada con la crueldad manifestada en la fiesta del toreo halla su fiel reflejo en una naturaleza que se convierte también en algo tremendamente cruel.

Esta primera parte se remata con la repetición de los dos primeros versos:

*Voces de muerte sonaron  
cerca del Guadalquivir.*

Con ello se cierra la descripción de la tragedia y muerte de Antonio Torres Heredia, *Camborio de dura crin*.

*Antonio Torres Heredia,  
Camborio de dura crin,  
moreno de verde luna,  
voz de clavel varonil:  
¿Quién te ha quitado la vida  
cerca del Guadalquivir?*

El estilo indirecto mediante el cual el poeta ha sido hasta ahora la voz que ha descrito en tercera persona la trágica muerte de Antoñito el Camborio va a ser cambiada a partir de estos versos por un diálogo directo entre el poeta y Antoñito. Federico dejade ser el narrador que cuenta y describe un cruel asesinato para convertirse en interlocutor de su personaje. Autor y personaje entablan un diálogo directo gracias al cual la escena adquiere un tinte de realidad conseguida por la participación de un personaje real, el poeta, en ese momento trágico de la agonía de Antoñito. En este expresivo diálogo entre éste y Federico, se nos dramatiza una escena de una intensa plasticidad a través de la cual el lector conoce las oscuras razones del asesinato al tiempo que se aprovecha también para piropear al moribundo.

*Camborio de dura crin,  
moreno de verde luna,  
voz de clavel varonil.  
¿Quién te ha quitado la vida  
cerca del Guadalquivir?*

Se repite un verso que había aparecido antes: *voz de clavel varonil*. Estas aposiciones ya eran frecuentes en los romances tradicionales y en los antiguos cantares de gesta —*Fabló mío Cid, el que en buen ora cinxo espada*—, y la caracterización de personajes o lugares con este tipo de expresiones fijas era práctica frecuente. Y también esta poesía juglaresca introducía el diálogo tal y como lo hace aquí Lorca. Nuestro poeta usa la misma técnica poniendo en perfecta sintonía este romance del siglo XX con aquellos otros medievales.

Pero aparte esta técnica que pretende conectar con las formas tradicionales de la poesía narrativa —ya el hecho de escoger el romance como cauce expresivo es suficientemente significativo—, lo que sigue llamándonos la atención es, de nuevo, la relación de significados aparentemente contradictorios:

*moreno de verde luna*

¿Qué es lo que realmente significa esta expresión? Que Antoñito es moreno parece evidente pero, ¿cuál es el *moreno de verde luna*? De nuevo nuestra lógica se estrella y sólo podemos recurrir a nuestra intuición para intentar comprender esta frase tan densa y a un tiempo tan expresiva. Lo que da la impresión es que Federico ha pretendido combinar estos tres colores: moreno, verde y blanco. Dos de ellos expresados mediante la denotación; el otro, el blanco, sugerido a través de la connotación de *luna*. No podemos saber si el verde es el de los olivos que contagian al gitano -amasado con aceituna- y el blanco ese color tan característico de Andalucía que está en su sol, en su luna clara, en sus jazmines, en sus casas. Pero sea lo que sea son tres colores que encajan perfectamente en las tierras que riega el Guadalquivir y con los que Lorca ambienta el asesinato de este Camborio de dura crin, por lo que nos costaría trabajo ubicar el crimen que se nos relata en unas latitudes distintas.

*Mis cuatro primos Heredias,  
hijos de Benamejí.  
Lo que en otros no envidiaban,  
ya lo envidiaban en mí.  
Zapatos color corinto,  
medallones de marfil, y  
este cutis amasado con  
aceituna y jazmín.*

Envidia. Esta es la razón de su muerte. La propia víctima así nos lo dice, perdón, se lo dice a Federico. Y a un tiempo descubrimos cuáles eran las misteriosas voces que habían cercado a la víctima. El misterio que reinaba en toda la primera parte ahora se nos aclara. Se nos dan a conocer las razones del crimen así como quiénes habían sido los agresores. Y a un tiempo que estos versos puestos en boca del moribundo nos aclaran todos estos extremos, se aprovecha para hacer una caracterización magistral del gitano de casta, del auténtico, del que calza zapatos color corinto, esto es, rojo oscuro, luce en su pecho medallones y es moreno, pero un moreno aceitoso y pálido a un tiempo. Los dos últimos versos de esta serie —y *este cutis amasado/ con aceituna y jazmín*— hay que relacionarlos con el verso anterior —*moreno de verde luna*— y así podremos confirmar que efectivamente el término *luna* aparecía aquí para sugerir el color blanco que también es sugerido por el *jazmín*.

—*¡Ay, Antoñito el Camborio,  
digno de una Emperatriz!  
Acuérdate de la Virgen  
porque te vas a morir.*

—*¡Ay, Federico García,  
llama a la Guardia Civil!  
Ya mi talle se ha quebrado  
como caña de maíz.*

Estas últimas expresiones del diálogo entre Antoñito el Camborio y Federico García rezuman dramatismo por las exclamaciones de uno y de otro, pero si algo hay que destacar, sobre todo, son esos dos últimos versos:

*Ya mi talle se ha quebrado  
como caña de maíz*

El acierto de esta comparación se pone de manifiesto por la plasticidad que se consigue.

*Tres golpes de sangre tuvo  
y se murió de perfil.*

Con estos versos el poeta se vuelve a convertir en el observador y narrador omnisciente que nos cuenta la historia trágica de esta muerte de Antoñito el Camborio.

De nuevo el acierto del poeta lo apreciamos por la plasticidad conseguida y por la cruda evocación de la tragedia

*Tres golpes de sangre*

Podría haber dicho “tres vómitos de sangre” y quizá se hubiera expresado con mayor propiedad, pero habría perdido la fuerza expresiva con la que se pone de manifiesto la crueldad del hecho. Los *golpes* sugieren más violencia: violencia y sangre es lo que magistralmente connota aquí Federico.

*y se murió de perfil. Viva  
moneda que nunca se  
volverá a repetir.*

Algún comentarista ha querido ver un toque humorístico en ese morir de perfil. No creo sin embargo que Federico pensara en ello porque visto así le quita dramatismo a la escena. ¿Tanto esfuerzo por conseguirlo para ahora darle un matiz de humor? Sin embargo este *morir de perfil* permite al poeta crear una metáfora: *moneda*. Es éste el término imaginario y el real es la imagen de perfil que se nos da del muerto.

*Un ángel marchoso pone  
su cabeza en un cojín.  
Otros de rubor cansados,  
encendieron un candil.*

El elemento sobrenatural hace su aparición en estos versos con los ángeles que intervienen en la escena, y con los cuatro últimos versos en los que los dos últimos establecen un paralelismo con los dos primeros del poema, Federico cierra esta composición con el silencio evocado por el único cambio que se produce en éstos:

*Y cuando los cuatro primos  
llegan a Benamejí,  
voces de muerte cesaron  
cerca del Guadalquivir.*

Hemos visto en estos versos un poeta de una fuerza extraordinaria y de una gran originalidad. Esto se ha puesto de manifiesto, sobre todo, en su plasticidad, en su poder evocador y en la crudeza de las escenas magistralmente descritas. Hemos podido apreciar que estos versos no son fáciles, por lo que identificar el Romancero Gitano con poesía popular en el sentido de que es asequible es un error; y sin embargo estos versos han tenido un gran eco en el pueblo llano por lo que en este sentido sí podemos decir que es una poesía popular. Es una poesía en la que se alían genialmente los elementos populares -temas y motivos, personajes, ambientes- y las metáforas difíciles de comprender y consecuentemente dirigidas a un público culto y minoritario. Y sin embargo difícilmente se puede conseguir con un libro de poesía un éxito tan rotundo como el conseguido por Lorca. Esto no puede explicarse sino por la fuerza evocadora de las imágenes, porque es éste un poeta que se dirige al sentimiento y a la intuición, no a la razón. Por este motivo el pueblo llano, a pesar de que no comprenda el significado de algunas imágenes lorquianas, capta perfectamente el mundo de misterio y sensualidad que se le transmite porque detrás hay un hombre con una fuerza poética difícil de igualar manifestada, sobre todo, en su capacidad de evocación y su vigor expresivo.

Luis de la Rosa Fernández