

• **Canciones (1921-1924)**

[1] *El lagarto está llorando*<sup>1</sup>

El lagarto está llorando.  
La lagarta está llorando.<sup>2</sup>

Un cielo grande y sin gente  
10 monta en su globo a los pájaros.<sup>7</sup>

El lagarto y la lagarta  
con delantalitos blancos.<sup>3</sup>

El sol, capitán redondo,  
lleva un chaleco de raso.<sup>8</sup>

5 Han perdido sin querer  
su anillo de desposados.<sup>4</sup>

¡Miradlos qué viejos son!  
¡Qué viejos son los lagartos!<sup>9</sup>

¡Ay<sup>5</sup>, su anillito de plomo,  
ay, su anillito plomado!<sup>6</sup>

15 ¡Ay cómo lloran y lloran!  
¡ay, ay, cómo están llorando!<sup>10</sup>

<sup>1</sup> Poemilla, a modo de canción, dedicado «A *mademoiselle* Teresita Guillén, tocando un piano de siete notas»: Teresa (1922-2019) era la hija del poeta Jorge Guillén (1893-1984) de la llamada generación del 27, que se licenció en la Universidad de Granada; dado que Teresa nació el 28 de diciembre, el poema puede ser datado en torno a 1923. Pertenece a la sección del libro denominada «Canciones para niños». En la obra infantil de Lorca se procura la musicalidad como deleite rítmico y tierno de lo escrito, con tintes de fantasía y colorido, pero siempre el texto contiene un mensaje en el que subyace la tristeza; este tono sirve para la educación emocional del infante lector o escuchador. El poemilla fue musicado y cantado por Paco Ibáñez, Isabel Parra, M.<sup>a</sup> Dolores Pradera y Los Sabandeños, Amancio Parda, entre otros, incluso por el músico experimental George Crumb.

<sup>2</sup> Una pareja de lagartos (*lagarto* y *lagarta* –macho y hembra–, especifica el poeta en sonoro políptoton, vv. 1 y 2) *está llorando*, repetido en dos ocasiones a final de verso (épistrote). Comienzo con protagonistas animales, al modo de una fábula, con paralelismo de términos reiterativos. El lagarto simboliza el desgaste del paso del tiempo, la vejez.

<sup>3</sup> Los lagartos, en el inicio del poemilla, son pequeños: el poeta lo insinúa con la alusión metafórica, y en diminutivo, de *delantalitos* (v. 4): es la metáfora de la mancha natural o variación cromática de la parte inferior del lagarto y de su, a veces, encrespada piel, gula o cresta a modo de collarín o babero infantil de los bebés humanos. El diminutivo y el llanto imprimen ternura a este principio. En algunas versiones aparece el término popular y afectivo *\*delantaritos*. El color blanco (v. 4) evoca la pureza y conduce a un acto de compromiso, al que se alude en los versos que siguen; es ropaje –el blanco– de ceremonia y de nobles candidatos. El carácter antropomórfico es evidente. Se nos van imponiendo las palabras mágicas del mundo infantil: llorar, delantalitos: voces de emoción y sensibilidad.

<sup>4</sup> Los lagartos se casaron (*desposados*, v. 6), pero han perdido algo muy preciado por ellos: su anillo, la sortija, palabra que procede de «suerte» (< SORS, SORTIS, 'suerte' o 'destino') y que simboliza lo perfecto, lo que no tiene principio ni fin (por ser una circunferencia, esto es, una figura redonda). Y han perdido el anillo *sin querer* (v. 5). El anillo de desposados

—que representa unión y afectividad— nos dirige a pensar que están en el juego del desposorio, en el festejo del compromiso matrimonial y de apareamiento. El anillo forma parte del rito que, culturalmente en la España del momento, autoriza a tener descendencia y a proseguir la vida de la especie. La pérdida es el motivo de las lágrimas. Nada que ver con las «lágrimas de cocodrilo», aplicadas, en otros contextos, al penar fingido o hipócrita de algunos seres humanos.

<sup>5</sup> La interjección, repetida en los dos versos postreros, expresa una situación de melancolía: una evocación profunda de la niñez: la pérdida de un objeto que colmaba de felicidad la etapa infantil o la etapa de esperanzas de infinitud jovial. Es expresión propia de las canciones andaluzas.

<sup>6</sup> Estos dos versos (vv. 7-8) vuelven al ritmo del paralelismo (con reiteración de palabra base y palabra derivada —*plomo, plumado*, políptoton—; con anáfora estructural). Los anillos no son de metal precioso: son de metal poco valioso, y pesado: lo valioso es su símbolo afectivo, remarcado por el doble diminutivo (*anillito*) propio del lenguaje infantilizado. Quizás el autor juega con el dicho popular de que los anillos de compromiso son joyas tan pesadas que se necesitan dos personas para llevarlos y, en algunos casos, no se pueden arrastrar de tanto peso... o se dejan perder olvidados...

<sup>7</sup> Cambio estructural en la descripción de la escena a partir del v. 9. El firmamento (*cielo grande*) se personifica también: el *globo* puede ser el todo azul del cielo o el efecto de los rayos del sol del verso siguiente (v. 11); de nuevo una figura redonda (esférica) en uso metafórico (*globo*). Es posible pensar en el día júbilo de la «boda»: alegre, natural, de altos vuelos, *sin gente* que atemorice o moleste. Naturaleza y paisaje suelen ser fondo y, a veces, protagonistas de las canciones infantiles. Vamos contemplando una especie de «*collages* de imágenes» —retablos, decía el propio Lorca—: esta técnica impresionista, y simbolista, nos aleja de poemas discursivos y, sobre todo, de poemas costumbristas. Todo es emoción y evocación, imaginación.

<sup>8</sup> *Capitán redondo*: Prosopopeya o personificación; metáfora de ámbito castrense, empleado solo por su valor de relevancia: el sol es el capitán del cielo, el ejército de los

pájaros, en vuelo libre y dichoso, revolotea al mando del astro Sol, el capitán perfecto de la luz que da la vida. Recordemos que los lagartos son animales de sangre fría y necesitan el calor de los rayos solares. El personaje del sol viste, en este cuadro de recuerdo feliz, un hermoso *chaleco de raso*, es decir, viste de gala para ese día especial: el raso es un tipo de seda menos grueso que el terciopelo; el chaleco permite, al contrario de una chaqueta, que queden las extremidades al aire; es una prenda de vestir que se asocia a los delantalitos de la escena infantil inicial: los lagartos, delantalitos; el sol, chaleco. Los lagartos, efímeros; el sol, casi infinito. Los lagartos, lloran (tristeza); el sol luce (felicidad).

<sup>9</sup> Nuevo y último cambio estructural (vv. 13-16). Después de la descripción celestial (cielo, pájaros...), la mirada del poeta regresa a los protagonistas. Ha habido un salto en el tiempo (elipsis): ahora los lagartos son viejos, y siguen solos, también ellos sin gente. Las exclamaciones de los vv. 7-8 se imponen en el cierre del poema: primero con el uso de un pronombre personal enclítico y anafórico (*Miradlos*, v. 13) y en el verso par (v. 14) con variantes sintácticas de las mismas palabras: han envejecido. El autor se dirige a unos espectadores de la escena: se dirige en 2.<sup>a</sup> pers. pl. (*Miradlos*): daos cuenta; sed conscientes de la fugacidad del tiempo, de la tristeza que no cesa, de que siguen solos y sin descendencia.

<sup>10</sup> En los dos versos postreros (vv. 15-16), los lagartos siguen llorando: la pérdida de los anillos, la belleza del momento del pasado, el paso del tiempo, la consciencia de haber estado juntos siempre, mas también la inexistencia de prole, hacen perdurar su triste estado de ánimo. Están desolados. Se resalta por la repetición de los verbos (*lloran, lloran, llorando*, polipote) y por la conjunción copulativa y (v. 15) y por la anáfora de la interjección *ay*, que también se repite dos veces (al modo musical) en el verso último (v. 16). Antes de volver a leer el poema, despacio y concentrado, repara en la estructura métrica: estamos ante un romance: versos de arte menor (octosilábicos) y rima asonante (-áo) en los pares; poema presentado en dípticos (agrupados de dos en dos versos).

[2] «Canción del jinete (1860)»<sup>1</sup>

En la luna negra  
de los bandoleros,  
cantan las espuelas.<sup>2</sup>

*Caballito negro.*<sup>3</sup>  
5 ¿Dónde llevas tu jinete muerto?<sup>4</sup>

...Las duras espuelas  
del bandido inmóvil  
que perdió las riendas.<sup>5</sup>

*Caballito frío.*  
10 ¡Qué perfume de flor de cuchillo!<sup>6</sup>

En la luna negra,  
sangraba el costado  
de Sierra Morena.<sup>7</sup>

*Caballito negro.*  
15 ¿Dónde llevas tu jinete muerto?

La noche espolea  
sus negros ijares<sup>8</sup>  
clavándole estrellas.<sup>9</sup>

*Caballito frío.*  
20 ¡Qué perfume de flor de cuchillo!

En la luna negra,  
¡un grito! y el cuerno  
largo de la hoguera.<sup>10</sup>

*Caballito negro.*  
25 ¿Dónde llevas tu jinete muerto?<sup>11</sup>

<sup>1</sup> Poema perteneciente a la sección «Andaluzas». Merece ser escuchada la musicalización experimental tímbrica de George Crumb en su disco *Songs, Drones and Refrains of Death*, en el que incluye asimismo una versión de la «Casida de las palomas oscuras» [Antología 16]. Estamos ante un diálogo ficticio entre sujeto lírico y caballo: al caballo se le impreca en 2.<sup>a</sup> pers. sing. en la interrogación retórica del estribillo que se repite tres veces (vv. 5, 15, 25). El subtítulo (1860) nos remonta al período histórico romántico y mítico de los bandoleros en Andalucía; aleja el cuadro de la realidad más inmediata, pero continúa el presagio de misterio que de él se desprende.

<sup>2</sup> El poema está escrito en cinco tercerillos (versos hexasílabos con rima asonante en los impares) y dos estribillos alternantes formados por dos pareados anisosilábicos: dísticos asonantados de seis sílabas (vocativos con adjetivos pospuestos) y de diez sílabas (interrogaciones y exclamaciones), respectivamente (en *-éo* y en *-ío*). Los hemos resaltado con letras cursivas. En la primera estrofa destacan varios elementos poéticos: los símbolos de la luna (*luna negra*, v. 1) y los bandoleros: la alusión se impregna de

misterio y presagios de fatalidad o muerte desde el principio; el encabalgamiento métrico de los breves versos imprime rapidez y cierto nerviosismo a los sucesos de la escena: el posible desbocamiento del caballo, que se repite en numerosos momentos (vv. 1, 6, 7, 12, 16, 17 y 22); y, finalmente, la fuerza metafórica de *la luna negra de los bandoleros*, o sea, el vientre o la panza del caballo (negro también porque, además, es de noche) y el ruido de las espuelas, que *cantan* (v. 3).

<sup>3</sup> Primero de los estribillos. Implícitamente nombrado en la estrofa anterior, ahora el símbolo del caballo erige en presencia como protagonista del poema: al caballo, con todo su bagaje simbólico (pasión desenfrenada, destrucción y muerte) se dirige el autor. Se califica al caballo —en expresivo diminutivo que no termina de aflorar infantilidad, sino emoción y afecto doloroso— de *negro* (v. 4): descripción externa (por su pelaje) y por la contaminación simbólica del cuadro (no necesariamente nocturno, pues el uso reiterativo de *luna* —como de *negro*— es metafórico y simbólico: *negro*, 7 veces; *luna*, 3 veces, en 25 versos).

<sup>4</sup> El estribillo se completa con una interrogación retórica recurriendo al tópico del *Ubi sunt* ('¿Dónde están?'). Es el estribillo

el que desenmascara la situación: el jinete va muerto sobre la cabalgadura. Se impone la poesía simbolista e impresionista, con imágenes a ráfagas de plasticidad visual y emotiva muy sugerente. El ritmo otorga intimidad entrañable y dolida. La imprecación dirigida al caballo es «dónde llevas» al muerto: es el caballo el que se erige en actor del destino más allá de la fatalidad; el sujeto lírico no domina los sucesos.

<sup>5</sup> Esta estrofilla se inicia con una reticencia (puntos suspensivos), que enlazan con la primera. Las espuelas son descritas como *duras* (casi una personificación) y el bandolero deviene en *bandido inmóvil* (muerto) que no supo llevar las riendas [de su vida] y abocó en la muerte. No sabemos más: el misterio invade la escena; el autor no quiere confesar más, si es que algo sabe.

<sup>6</sup> Segunda fórmula del estribillo. Con la misma estructura versal y métrica, hay dos modificaciones relevantes respecto al estribillo anterior: el caballito negro ahora se describe como frío, contaminado por el efecto de la muerte de su jinete; y la interrogación pasa a ser una exclamación de significado exultante de exaltación de la muerte: la herida del *cuchillo* mortal (por el que ha muerto el bandolero) huele mejorativamente a *flor*: se dignifica la muerte del bandido, por el valor simbólico que adquiere en el mundo poético lorquiano.

<sup>7</sup> Nueva imagen excelsa: repite la metáfora de la *luna negra* del caballo (su costado), pero es dignificado asociando el caballo y sus quehaceres con la magnitud y significado mítico de Sierra Morena: lugar por excelencia del bandolerismo andaluz. La sierra Morena pertenece al sistema Bético de la orografía andaluza (Huelva, Sevilla, Córdoba y Jaén). Hubo tres tipos de bandolerismo: los guapos (que eran valentones y asesinos), los contrabandistas (que no mataban si no eran acosados por la autoridad, Guardia Civil...) y los famosos ladrones que robaban a los ricos para entregarlo a los pobres. Especialmente, de estos últimos surgen las leyendas de José M.<sup>a</sup> *El Tempranillo* o, en la ficción, Alias Serrallonga o Curro Jiménez. El surgimiento del bandolerismo en Andalucía se debió especialmente a tres causas: el atraso y la incultura del pueblo llano, el abandono por parte de las autoridades a la hora de reprimir actitudes mar-

ginales y la enorme distancia entre clases económicas. La práctica fue desapareciendo a partir de las medidas del gobernador civil de Córdoba Julián Zagasti en 1870. El caballo se asocia, por metonimia, a Sierra Morena (y también el jinete): por el caballo deslizaba (*sangraba*) la sangre, que era la sangre del bandolero. Una nueva imagen hagiográfica del bandido.

<sup>8</sup> *Ijares*: Ijadas, partes laterales del vientre del caballo.

<sup>9</sup> En esta estrofilla (vv. 16-18) se nos informa de que, en efecto, la escena es nocturna. La nocturnidad (la negrura de la noche y de la muerte) prevalece en la descripción: la metáfora deja paso a la literalidad denotativa de los ijares: la noche, personalizada y violenta, clava las luces de las estrellas que brillan al reflejarse en la humedad de la sangre. La fuerza de las *duras espuelas* se ha convertido en la fuerza del destino: la noche, el bandolero, el caballo, el cuchillo... que todo lo aboga a la frustración, a la lucha y a la muerte. La dureza expresiva de las metáforas (*espo-lea*, v. 16; *clavándole*, v. 18), incluso en esta primera etapa de la poética lorquiana, hace comprender la certeza de la semblanza que hizo el poeta Vicente Aleixandre del granadino: «Su corazón no era ciertamente alegre. Era capaz de toda la alegría del universo, pero su sima profunda, como la de todo gran poeta, no era la de la alegría».

<sup>10</sup> Último tercerillo: repite los vv. 1 y 11 (en el v. 21). El conciso y denso poema queda reducido al patetismo de la escena misteriosa: ha habido una muerte, pero desconocemos los motivos y los detalles. Solo destaca la muerte y el destino incierto siempre fatídico. Es un adelanto de la pena andaluza. El v. 22 irrumpe con un sintagma exclamativo: *¡jun grito!*; parece una especie de *flash-back*, o una liberación del efecto de la tragedia. Y se completa la efusividad de lo exclamativo con la metáfora *cuerno largo de la hoguera* (vv. 22-23): el lector contempla (siente) un gemido estruendoso de emoción dolorida y la lumbre de una hoguera, como detalle de una escena vista asimismo en la atmósfera campestre o montañera propia de un allegado al jinete encabalgado.

<sup>11</sup> Cierre del poema: el caballo retoma el privilegio del protagonismo poemático: es el dueño del destino del hombre.

[3] «Despedida»<sup>1</sup>

Si muero,  
dejad el balcón abierto.<sup>2</sup>

El niño come naranjas.  
(Desde mi balcón lo veo).<sup>3</sup>

5 El segador siega el trigo.  
(Desde mi balcón lo siento).<sup>4</sup>

¡Si muero,  
dejad el balcón abierto!<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Este poema y el siguiente («Sorpresa») pertenecen a la sección «Trasmundos». Esta composición es un emotivo poema redactado en primera persona con la presunta identificación del sujeto lírico y del autor.

<sup>2</sup> Estamos ante una imaginaria premonición de la muerte (la prótasis del v. 1: *Si muero*). Lorca ronda los 23 años, aproximadamente: es muy joven. Desea expresar con profundo calado emocional su adhesión a la naturaleza y al trabajo del campo, como veremos en los incisos (vv. 2-3 y 4-5). Predomina el ruego-mandato de la apódisis (v. 2): *dejad el balcón abierto*. El *balcón* es un símbolo de la apertura a la vida, a la naturaleza. El aire, a través de la ventana abierta, oxigena el dormitorio, lo vuelve a la vida; no olvidemos que *cementerio* significa etimológicamente 'dormitorio', donde duermen los muertos, donde se duerme el sueño eterno. La palabra *balcón* se utiliza cuatro veces, en cada uno de los cuatro dísticos (4 ocasiones en 8 versos).

<sup>3</sup> La sonoridad de la métrica del poema, brevísimo, se confirma: es una especie de romance anisosilábico, con rima asonante en los pares (-é-o); ahora bien, los dísticos inicial y final (vv. 1-2 y 7-8) riman formando un pareado. Los versos son octosilábicos, salvo los versos quebrados de la repetición (vv. 1 y 7) que son trisilábicos.

<sup>4</sup> Comprobamos que la composición (8 versos) está organizada en cuatro parejas de versos, a modo de repetición (estrofillas 1 y 4) y de paralelismo (estrofillas 2 y 3). En el paralelismo (vv. 3-6) se citan el mundo infantil (y doméstico) y el mundo laboral:

*El niño            come            naranjas*  
*El segador    siega            el trigo*

Estas menciones dan color también a la iluminada vida diurna de la naturaleza: verde y naranja (naranjos y *naranjas*) y amarillo (*trigo*). La alusión colorista y vitalista contrasta con la elusión del suicida (oscuridad, interior de la alcoba).

<sup>5</sup> El cierre aparece con una modificación a la pareja de versos iniciales: se recurre a la exclamación. Densidad y concentración poética justifican el vuelo de la imaginación del lector: el poeta ensalza lo que quiere «ver» de la naturaleza más allá de su hipotética muerte: es su testamento lírico como testimonio de su pasión: el campo, los cultivos, el ser humano en el medio natural, la felicidad. Paradójicamente, en el poema se respira un hálito de felicidad

—incluso traspasando la frontera de la vida, que es la muerte—: el autor ruega que la luz y el aire sigan vigentes en su alcoba, en el entorno de lo que fue su existencia: *¡Dejad el balcón abierto!* La evanescencia de la dicha, la fugacidad de la vida, hace que el poeta-autor cante jubilosamente el disfrute o el gozo de la vida. Intrínsecamente se queja de la rutina y reclama una vida intensa, con nuevas vivencias.

