

LEONA BAGLYOSI

FEDERICO GARCÍA LORCA: MÚSICA Y POESÍA. LA PROBLEMÁTICA DEL CANTE JONDO

1. Introducción

El objetivo del presente trabajo es mostrar una cara menos conocida de Federico García Lorca. En vez de escribir un ensayo más sobre el famoso poeta y dramaturgo, me propongo presentar a García Lorca, el músico. Analizo sus conferencias de tema musical y busco el paralelismo entre la teoría explicada en dichas conferencias y algunas obras literarias del autor.

En esta versión abreviada de mi estudio puedo dar a conocer sólo uno de los temas examinados: la teoría de García Lorca acerca del cante jondo, comparando sus resultados con los de la flamencología moderna.¹

2. Las conferencias sobre el cante jondo

2.1. Cante jondo-cante flamenco

La denominación del cante jondo alude a la profundidad, la *jondura* de los sentimientos expresados en la canción. En el título de la primera conferencia² Lorca define el cante jondo como primitivo canto andaluz, pero, como vamos a ver más adelante, se trata de una problemática muy complicada, lo que permite cuestionar esta definición, ya que simplifica demasiado el problema.

El primer punto por aclarar es la relación del cante jondo y del cante flamenco. También el mismo Lorca parte de esta cuestión: afirma que hay una diferencia fundamental entre los dos. Las raíces del primero se remontan a tiempos más antiguos, su género más típico es la siguiriya gitana, de la cual provienen otras modalidades, como el polo, el martinete, la carcelera, la soleá. El flamenco derivó del cante jondo, pero se modificaron mucho la estructura y el espíritu del cante. Al flamenco pertenecen la rondeña, la malagueña, la granaína, la petenera, etc. Los que entiendan algo del flamenco, pueden notar ya aquí el primer problema: las modalidades enumeradas hoy están incluidas en el flamenco, cuyo palo más auténtico es justamente la siguiriya. En este punto no se trata de una equivocación, sino de un punto de vista diferente del de hoy, pero este hecho es suficiente para entender que la conferencia de

¹ La versión íntegra de mi trabajo es disponible en la biblioteca del Departamento de Lengua y Literatura Españolas de la Universidad Eötvös Loránd.

² El título tiene diferentes versiones, pero la expresión “primitivo canto andaluz” figura en todas las versiones.

Lorca no pertenece a las obras teóricas significativas de la flamencología, ya que el punto de partida distinto resulta unas diferencias más importantes. Cabe destacar que en la época de Lorca todavía no existía la Cátedra de Flamencología de Jerez (fundada en 1958), y probablemente no había manuales basados en investigaciones minuciosas. Por otra parte, la teoría de Lorca se apoya en la de Manuel de Falla, y no pensaba poner en tela de juicio la teoría de su respetado maestro, por lo contrario, muchas veces transcribe literalmente fragmentos del estudio de Falla escrito sobre el cante jondo. En la flamencología hay hasta hoy una serie de preguntas no contestadas porque las investigaciones se basan en el informe de los grandes artistas de antaño, y sus conocimientos procedían de la tradición oral, heredada de sus antecesores, pero la mayoría de ellos era gente inculta, gitanos o andaluces de familia pobre, los que no se preocupaban del origen de las canciones aprendidas de sus padres. Fueron los investigadores quienes ordenaron los añicos y añadieron los que faltaban, tarea que podían realizar muchas veces sólo a través de la lógica, a falta de documentos escritos.

Volvamos a la problemática de cante jondo y cante flamenco. Mientras Lorca los distingue claramente, los expertos de hoy consideran el cante jondo un subgénero del flamenco, que abarca las canciones más antiguas: toná, siguiriya, soleá, etc. La mera enumeración de los estilos del flamenco crea dificultades, ya que tiene varios cientos de palos o modalidades, además, esto no es una cifra constante. Por otro lado, el adjetivo “jondo” es una valoración: los cantes que tengan bastante profundidad, o sea, *jondura*, se consideran jondos. Pero esta valoración es relativa, y depende también de la ejecución concreta: uno puede realizar un canto menos jondo con sentimientos profundos, pero en la época de la ópera flamenca hasta la siguiriya fue degradada. Se distinguen también el cante grande y el cante chico, pero mientras para unos esta división es válida dentro del terreno del cante jondo, para otros, el cante grande equivale al cante jondo, y el cante chico abarca las canciones menos hondas. Según otra visión, los cantos gitanos, portadores de las emociones más profundas, pertenecen a la categoría de jondo, y los cantos andaluces quedan excluidos, pero esta categorización ya nos lleva al debate sobre el origen del flamenco, cuestión aún más discutida. El diccionario de la Real Academia Española mantiene la distinción de Lorca y Falla: el cante jondo es “el más genuino andaluz, de profundo sentimiento”, y el cante flamenco es el cante andaluz agitanado.

A pesar de las diferentes opiniones, si ahondamos en la cuestión, parece evidente que hay una base común: partiendo de las tradiciones antiguas se formó una canción que pone el énfasis en la expresión de las emociones más profundas. Más tarde se difundió dicha canción, aparecieron los primeros cantaores a sueldo, se abrieron los primeros cafés cantantes, y el cante llegó al mundo del teatro donde fue sometido al argumento de las piezas, y surgieron los cuerpos de baile, con coreografías prefijadas. En este punto ya estamos lejos de la finalidad original: la expresión de los sentimientos del individuo. Parece evidente que a lo largo del camino se perdió lo esencial: la *jondura*. En todo esto están de acuerdo los investigadores, pero

cuando visten este esquema de las denominaciones y los límites de las etapas, aparecen las diferencias que impiden llegar a un acuerdo.

La moda de la ópera flamenca tenía su apogeo justamente durante la vida de Lorca. En aquel entonces estaba aceptada la distinción entre cante jondo tradicional y cante flamenco, que con su virtuosidad quería obtener el favor del público. Por lo tanto, la actitud de Lorca no es equivocada, pero tampoco es la visión hoy admitida. Es Falla quien formula con exactitud el problema: la siguiiriya y las canciones procedentes de ella “guardan altísimas cualidades que las hacen distinguir dentro del gran grupo formado por los cantos que el vulgo llama *flamencos*. Esta última denominación, sin embargo, sólo debiera en rigor aplicarse al grupo moderno”.³

La mayoría de los flamencólogos está de acuerdo que el cante jondo, modalidad más antigua del cante flamenco, se produjo a finales del siglo XVIII. También el mismo Lorca afirma que el flamenco nació en aquella época, pero según él el cante jondo se remonta a tiempos más remotos, incluso lo considera la música popular más antigua de Europa.⁴ Naturalmente existía un tipo de música popular andaluza antes del siglo XVIII, la que es uno de los pilares del flamenco moderno, pero según los flamencólogos de hoy, aquella música todavía no puede considerarse flamenco. Aquí podría venir el argumento según el cual Lorca denomina cante jondo justamente las canciones anteriores de la aparición del flamenco, pero los géneros citados por Lorca como ejemplos, nacieron en los siglos XVIII y XIX, y se clasifican como modalidades del flamenco.

El palo más antiguo es la toná, procedente del siglo XVIII. De él se derivó la siguiiriya. La primera siguiiriya conocida se vincula al nombre de El Planeta, cuyo discípulo, El Fillo fue el primer siguiiriero de renombre. Ambos vivieron en el siglo XIX, Serafín Estébanez Calderón escribe de ellos en las *Escenas Andaluzas*, libro publicado en 1847. Según Lorca, los otros estilos del cante jondo provienen de la siguiiriya, que ya existía antes del siglo XVIII. Aunque no lo enuncia literalmente, pero sería extraño pensar que la forma más auténtica del canto “más viejo de toda Europa” procediera del siglo XVIII o del XIX.

Por añadidura, fuera del marco de las dos conferencias, el poeta no usa de una manera consecuente las dos palabras. “Me parece que lo flamenco es una de las creaciones más gigantescas del pueblo español”, escribe en 1921 a Adolfo Salazar (*Prosa 2*, p. 776). Comete una inconsecuencia también al clasificar los palos. La petenera la incluye en la categoría del cante flamenco, no obstante, dedica varias poesías del libro *Poema del cante jondo* a la petenera gitana, que es uno de los estilos de origen más discutido, uno de los misterios del flamenco. La hipótesis más aceptada dice que fue creada por una cantaora llamada Petenera o Patenera, cuyo nombre proviene del de su pueblo natal, un pueblo gaditano: Patenera de la Ribera. En

³ Manuel de FALLA, *Escritos sobre músicos y música*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1950, 126.

⁴ Federico GARCÍA LORCA, *Obras, Prosa I*, Madrid, Akal, 1994, 209.

realidad, no se puede comprobar ni siquiera la existencia de la cantaora legendaria. Otra teoría, menos admitida, afirma que la petenera de hoy procede de Cuba; su antecedente fue llevado al Nuevo Mundo por los españoles, luego, la canción modificada regresó a España. Según la hipótesis tal vez más interesante, es una canción de origen judío, y es un hecho que los sefardíes balcánicos la conocen, (o por lo menos, hace unas décadas todavía la conocían). Aseveran que esas canciones no las aprendieron por medio de grabaciones ni en viajes en España, sino que se transmiten de generación en generación desde hace siglos.⁵ De esto se deduce que esta canción ya existía antes de 1492: así es explicable que la conozcan tanto los españoles como los judíos entonces expulsados de España. Aceptándolo, no se puede clasificar la petenera como un estilo del cante flamenco, según la interpretación de Lorca.

2.2. El origen del flamenco

En el flamenco se mezclan los elementos de la música andaluza, la gitana, la mora, la judía, se detectan en él las características de la música de la India, la influencia del canto litúrgico bizantino, y en algunas modalidades también el influjo de diferentes tipos de música latinoamericana, p. ej. la milonga argentina, la guajira cubana, la rumba, etc. La ciencia afirma que los gitanos proceden de la India, lo que permite explicar las semejanzas de la música india y el flamenco. La más importante de dichas similitudes es una gama musical que “no cabe en el pentagrama rígido y frío” (*Prosa I*, p. 209) de la música europea, ya que emplea intervalos menores de los semitonos. Debido a la historia de España, se entiende con facilidad la presencia de los elementos moros y judíos en el flamenco. Por otro lado, en la melodía y el ritmo de la “música andaluza de los moros de Granada” se notan también rasgos españoles, y según unos investigadores, entre ellos Falla, esta música puede oírse en algunas partes de Marruecos, Argelia y Túnez. En la música de otros países árabes estos rasgos no se detectan, lo que demuestra que se trata de una influencia mutua.

La presencia de todos los elementos enumerados en el flamenco es indiscutible, el punto polémico es si es una música de origen andaluz o de origen gitano. La argumentación de los partidarios de la teoría andaluza se basa en que viven gitanos también en otras regiones de España y en otros países europeos, sin embargo, sólo en Andalucía se produjo este tipo de música. El contraargumento de los representantes de la hipótesis sobre el origen gitano enuncia que si el flamenco fuera una música andaluza, lo habrían conocido ya antes del siglo XVIII, pero no es así, ya que los gitanos perseguidos cantaban y bailaban el flamenco sólo entre sí, y sólo empezó a difundirse a partir de 1783, gracias a un decreto de Carlos III, que aseguró más libertades a los gitanos. Y aún habría que esperar más de medio siglo hasta el nacimiento del primer cantaor no gitano: Silverio Franconetti. (Nació en 1831). Los partidarios del origen andaluz argumentan que la gitanería de España nunca tenía por

⁵ Ángel ÁLVAREZ CABALLERO, *Historia del cante flamenco*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, 71-72.

qué preocuparse, aunque había decretos para controlar al pueblo acostumbrado a la vida nómada, jamás lo persiguieron. En Andalucía los gitanos disfrutaban de una libertad aún mayor que en otras provincias, y los aristócratas muchas veces los protegían. En los siglos XVI-XVII la gente se interesaba mucho por esa cultura exótica, en numerosas obras literarias aparecen personajes gitanos. Por consiguiente, parece raro que no se conociera el flamenco. La única solución lógica es que el flamenco se produjo en el tiempo y en el lugar en los que todas estas culturas coincidieron. Sin embargo, no puede negarse que en una parte de los palos dominan los elementos gitanos, en otros, los andaluces. El debate perdura hasta hoy, lo que tiene, a mi juicio, fuera de la falta de pruebas escritas, también motivos afectivos.

Sin embargo, ya Lorca y Falla opinan que la llegada de los gitanos da la forma definitiva al cante jondo, y aunque hablan de música popular andaluza, esto significa música gitano-andaluza, aunque Falla analiza más minuciosamente la influencia mora que la gitana. Naturalmente, aquí surge de nuevo la problemática de la cronología. Según Lorca, el cante jondo nace en el siglo XV, cuando los gitanos llegan a España. Partiendo de esta fecha, la calificación “canto más viejo de toda Europa” parece una exageración retórica. Como contraejemplo, basta con citar las canciones populares húngaras de estilo antiguo, que nacieron hace más de mil años. Por otro lado, aceptando esta fecha, el cante jondo realmente sería un estilo mucho más viejo que el flamenco. Pero en este punto hemos vuelto al problema ya presentado: la siguiriya y los otros ejemplos citados por Lorca son modalidades del flamenco, procedentes de la segunda mitad del siglo XVIII y de la primera mitad del siglo XIX. Si esto es verdad, se plantea la pregunta qué ocurrió desde el siglo XV hasta el siglo XVIII. ¿Cómo es posible que sólo trescientos años después de la llegada de los gitanos aparezca el nuevo estilo? Naturalmente, los expertos tampoco afirman que hubiera un vacío de tres siglos, y luego, en un momento determinado los gitanos inventaran el flamenco. Según Álvarez Caballero, flamencólogo renombrado, esta etapa era una época de transición durante la cual las canciones populares andaluzas y los romances avanzaban en el camino del agitanamiento, y a finales del siglo XVIII alcanzaron el estado que ya puede considerarse como flamenco. La primera descripción de la típica juerga flamenca aparece en las *Cartas Marruecas* de Cadalso, libro publicado en 1789.

La cuestión de “gitano o andaluz” surge con frecuencia también fuera del terreno del flamenco. Por ejemplo, al publicar el *Romancero gitano*, Lorca era conocido en el extranjero como un poeta gitano, lo que él rechazó categóricamente. En 1928, en una entrevista declaró: “Yo no soy gitano”, sino “andaluz, que no es igual, aun cuando todos los andaluces seamos algo gitanos” (*Prosa I*, p. 492). Como se ve, para él es importante la distinción, pero reconoce que es casi imposible marcar el límite de los dos conceptos. Otro ejemplo, del ámbito de la música: “En cuanto a *La vida breve* se repiten dos conjeturas incorrectas. Una de ellas es que la pieza deriva del género zarzuela, la otra, que Salud es gitana”, escribe Peter Gammond en su enciclopedia de ópera, acerca de la obra de Manuel de Falla, y continúa así: “Salud

no es gitana sino la encarnación del tipo femenino del sur de España. En este punto De Falla insistió en su pensamiento original”.⁶ Pero no se sabe qué fundamento tiene la aserción del autor. No soy experta de la obra de Falla, pero examinando sólo el libreto de la ópera, se ve que el escenario del primer acto es el Albaicín (Granada), el corral de una casa de gitanos. Y aquí se trata de la casa de la familia de Salud. Y aunque no llaman gitana a la protagonista, cuando aparece en la boda de su amante con una chica rica, acompañada por su tío, los invitados susurran entre sí, refiriéndose al tío Sarvaor: “¡Mirad qué gitano!”⁷

También las discusiones acerca del origen de la palabra flamenco indican la incertidumbre en cuanto a su origen. Los etimólogos han creado varias hipótesis para explicar las correlaciones entre el flamenco y el pueblo de Flandes, así como entre el flamenco y el ave llamada flamenco, pero ninguna está comprobada. Lo que llama la atención es que casi todas las explicaciones tienen algo que ver con la gitanería. Incluso los defensores de la teoría andaluza deben reconocer que los gitanos tuvieron un papel importante en la formación del flamenco. Lorca define el cante jondo como canto andaluz, pero destaca que fueron los gitanos quienes le dieron la forma definitiva. Miklós György Száraz, nuestro escritor, que es un gran conocedor de la cultura española, recoge muy bien las cuestiones relacionadas con el origen del flamenco en su artículo titulado *Cante jondo: “A mély dal”*. Resume la opinión muy acertada de un experto francés: “Bernard Leblon lamenta que muchos andaluces cuestionen el papel de los gitanos en la creación del flamenco. Lo argumentan diciendo que es innegable que los cantaores gitanos son virtuosos, pero esto se debe a su buen sentido musical, por el que son capaces de reflejar fielmente lo que en realidad no es suyo: los sentimientos fogosos y misteriosos de los andaluces. Sin embargo, el mayor reconocimiento para el cantaor andaluz es cuando le dicen que canta como si fuera gitano”.⁸

2.3. El lugar del nacimiento del flamenco

Los flamencólogos están de acuerdo que la patria del flamenco es la región de Triana (Sevilla), Jerez de la Frontera y Cádiz. En cambio, Manuel de Falla cree que el cante jondo procede de Granada, que está a unos 250 kms más al este, aunque él también menciona que en otras partes de Andalucía se conservó mejor. Según el compositor la base del cante jondo es la música andaluza de los moros de Granada, y mientras que el flamenco se conoce como canto gitano-andaluz, Falla a veces lo menciona como canto moro-andaluz, sin discutir la importancia de la posterior influencia gitana.

⁶ Peter GAMMOND, *Opera*, Budapest, Kossuth, 1994, 70-71. Trad. por la autora.

⁷ Manuel de FALLA, *La vida breve*, París, Editions Max Eschig, 1913, 115.

⁸ Miklós György SZÁRAZ, *Cante jondo: A “mély dal”*, asequible en: <http://szarazmiklosgyorgy.hu/2007/06/16/cante-jondo/>, fecha de consulta: 8 de agosto de 2009, trad. por la autora.

Aunque la teoría de García Lorca se basa en los resultados de Falla, no aparece que el lugar del nacimiento del cante sea Granada ni en sus conferencias sobre el cante jondo ni en la conferencia *Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre*, aunque esta última gira alrededor de la música popular granadina. Según Lorca, la música de su ciudad desemeja, en cierta medida, de la de otras regiones de Andalucía, ya que posee un carácter asturiano y gallego, e incluso, una parte de las canciones entonadas en la ciudad viene de Asturias (*Prosa 2*, p. 1274). Escribe a Melchor Fernández lo siguiente: “Granada es horrible. Esto no es Andalucía. Andalucía es otra cosa..., está en la gente... y aquí son gallegos” (*Prosa 2*, p. 860). En otro lugar, expone una idea sobre la mezcla de los rasgos del sur y del norte del país mediante la metáfora de la piel de toro doblada en dos: se imagina que España se dobla en dos, y así Andalucía se extiende justamente sobre Asturias y Galicia (*Prosa 1*, p. 21). Por otra parte, era Granada donde duró más tiempo el dominio árabe, que era la fuente de la riqueza y la cultura. En 1492 los Reyes Católicos reconquistaron la ciudad, que perdió sus raíces, y empezó un período de decadencia. Si tenemos esto en cuenta, no me parece muy probable que Lorca considerara el cante jondo originario de Granada, pero no se recibe una respuesta concreta. En otra conferencia, que trata de las canciones de cuna españolas, hay una frase que me hace pensar que, a pesar de todo, Lorca atribuía a Granada un papel importante en la historia del cante jondo: “Constantemente vemos en todos los cantos gitanos esa influencia nórdica a través de Granada” (*Prosa 1*, p. 305).

2.4. El Concurso de Cante Jondo

Entre los organizadores del Concurso Nacional de Cante Jondo, el de García Lorca es el nombre más conocido, pero en realidad no estuvo entre los promotores del concurso. Manuel de Falla y Miguel Cerón plantearon la idea,⁹ y Lorca se adhirió más tarde, con mucho entusiasmo. La finalidad era, por un lado, salvar el cante jondo, el que, según Falla y sus compañeros, iba cayendo en el olvido, y por otro lado, elevarlo del mundo de las tabernas y los cafés cantantes. En el concurso no podían participar cantantes profesionales, ya que el objetivo era la conservación de la música popular pura. Según los flamencólogos posteriores, el acontecimiento, sumamente importante para los organizadores, no tuvo eco fuera de Granada, mejor dicho, sus efectos se limitaron al mundo del teatro: intensificó la moda de la ópera flamenca, es decir, provocó un efecto contrario al esperado. Además, es también una cuestión discutible si son los intelectuales quienes deben salvar la música popular. Por añadidura, la siguriya y los otros estilos del cante jondo, según los flamencólogos, nunca eran una música popular en el sentido tradicional de la palabra. Molina y Mairena afirman que sólo pocos estaban versados en el cante jondo, la mayoría del pueblo ni siquiera conocía las canciones que figuraban en el programa del concurso.¹⁰ Y aunque

⁹ ÁLVAREZ CABALLERO, op. cit., 179-180.

¹⁰ ÁLVAREZ CABALLERO, op. cit., 183.

cantantes profesionales no podían tomar parte en el concurso, algunos empezaron a dar clases de canto para preparar a los concursantes, lo que, evidentemente, ocurrió a expensas de la música popular pura.

3. Poema del cante jondo

En la versión íntegra de mi trabajo en este punto hay un análisis detallado del libro *Poema del cante jondo*. Aquí puedo dar a conocer sólo una pequeña parte de ese análisis, por eso omito tanto el tema de los motivos y símbolos más importantes como el de la estructura del poemario. Me limito a presentar un análisis formal de la poesía titulada *El grito*, que pertenece al *Poema de la siguiriya gitana*, partiendo de la forma y la manera de ejecutar de la canción mencionada en el título.

La ejecución del cante jondo está regida por la ondulación de los sentimientos, por lo tanto, escuchando al cantaor no se percibe la forma regular de las letras. La guitarra regula en cierta medida el ritmo, da forma a la canción, frena el raudal de los lamentos, pero al empezar el canto, el guitarrista se retira y deja llevarse por el cantaor. Y los cantaores no siguen formas rigurosas, y aún menos los que cantan con duende, ya que el duende es la inspiración del momento, una fuerza interior que mana del cantaor.

En resumen, es imposible cantar una siguiriya dos veces de la misma manera. Siempre se adapta al estado emocional del cantaor en ese momento. Sin embargo, se detecta una estructura más o menos constante. Su ejecución se parece al llanto. Los primeros dos versos, de seis o siete sílabas, salen de una manera fragmentada, como si el cantante tuviera un nudo en la garganta, impidiéndole el habla continua, o como si intentara contener el llanto, pero a veces se desataran unas palabras o unos alaridos. Los dos primeros versos suelen ser repetidos, en fragmentos o en su totalidad, casi posponiendo el momento del desencadenamiento de las emociones. Luego viene el tercer verso más largo, normalmente endecasílabo. Éste es el auge de la canción: el verso más largo prorrumpe sin pausas ni reiteraciones. Desde este punto el fin de la canción se acerca de una manera incontenible. El último verso, de seis o de siete sílabas, se pronuncia sin repeticiones ni interrupciones, por eso abarca menos tiempo que los primeros versos, aunque tengan el mismo número de sílabas.

Observando las poesías del *Poema del cante jondo*, quizá sólo en el caso de la soleá encontramos ejemplos de la reconstrucción de estrofas completas. No obstante, en la mayoría de las poesías se hallan fragmentos con la forma típica: en el *Poema de la siguiriya gitana* dominan los versos hexasílabos y heptasílabos, en el caso de la soleá y de la petenera, las que tienen normalmente una copla romanceada, predominan los versos octosílabos.

A pesar de este fragmentarismo, algunas poesías, examinándolas en su totalidad, muestran analogías interesantes con el cante jondo. Voy a analizar como ejemplo representativo la poesía titulada *El grito*, del *Poema de la siguiriya gitana*. Se nota que la mayoría de los versos es hexasílabo o heptasílabo, sin embargo, la poesía no cumple con los requisitos formales de la siguiriya: faltan los versos largos,

generalmente endecasílabos, y además, en la primera estrofa hay dos versos muy breves, de cuatro y de tres sílabas, respectivamente: “va de monte / a monte”. Estos dos versos ejemplifican perfectamente la técnica del fragmentarismo. Los dos podrían aparecer escritos en una sola línea, formando un verso completo de siete sílabas (o de seis sílabas, ya que la última vocal del primer verso daría una sinalefa con la primera vocal del segundo verso). Pero aquí estamos todavía al inicio del canto, las palabras salen con dificultad. Examinando el número de las sílabas, no encontramos ninguna estrofa completa de siguiiya, pero la poesía reproduce sus proporciones: imaginando que cada estrofa de Lorca equivale a un verso de la canción, se dibuja una siguiiya perfecta. Las dos primeras estrofas forman una unidad mayor, lo que indica la ausencia de la interjección ay, la que a continuación siempre aparece entre las estrofas. Éstas dos corresponden a los dos primeros versos de la siguiiya, los que preparan juntos el punto culminante de la canción. Las palabras prorrumpen poco a poco, lo que puede observarse sobre todo en la primera estrofa, ya analizada. Luego viene el primer ay. En este punto desaparecen los frenos, se desencadenan las emociones, y después viene la tercera estrofa, que es la más larga de la poesía, ya que equivale al tercer verso de la siguiiya, de once sílabas. En el ay siguiente el cantautor desahoga sus sentimientos más atormentadores, y sigue con el último verso de la siguiiya, de seis o de siete sílabas, como los dos primeros, pero parece menos largo porque lo cantan de un tirón, sin repeticiones. Ilustrando todo esto, en la última estrofa de la poesía hay versos heptasílabos, pero ésta es la estrofa más corta, sólo de dos versos. Por añadidura, la cuarta estrofa está entre paréntesis, ya que corresponde al último verso de la siguiiya, el que viene después del punto culminante: sirve para terminar la canción, sin querer intensificar más las emociones.

4. Resumen

Aunque estos fragmentos de mi trabajo probablemente no son suficientes para sacar la conclusión siguiente, a base del análisis completo se puede afirmar que García Lorca, a pesar de los puntos cuestionables de su teoría, llegó a entender la esencia de la música popular de su país. La obra lorquiana refleja fielmente la amarga belleza del canto de Andalucía o de la canción de cuna española, (la que es mi otro tema, aquí no presentado), y al mismo tiempo, permite vislumbrar una imagen muy personal del autor. La música ejercía una gran influencia sobre la personalidad y el mundo poético de Lorca, por consiguiente, contribuyó en gran medida a que llegó a ser uno de los poetas más grandes del siglo XX.