

Un romance mítico: el «Martirio de Santa Olalla», de García Lorca



Por Miguel GARCÍA-POSADA (*)

Este año se cumple el cincuentenario de la aparición del *Romancero gitano*. No creemos descubrir ningún secreto si decimos que el tiempo no ha perjudicado a la magna obra lorquiana, cuya calidad y atractivo permanecen intactos. Tampoco la ha dañado su enorme popularidad: el libro ha resistido con éxito los riesgos de trivialización, o erosión, que suele aparejar un éxito tan dilatado.

El *Romancero* continúa planteando problemas apasionantes de interpretación y estilo. En la inmensa bibliografía lorquiana —tan epidérmica con frecuencia—, no abundan los estudios sobre el libro que posean auténtica sustantividad. Nos proponemos, hoy, realizar un análisis e interpretación global del *Martirio de Santa Olalla*, romance que ha sido objeto hasta ahora de indagaciones críticas muy diversas: Lunardi (1946), Díaz Plaja (1948), M. J. Bayo (1952), Correa (1957: 70-2) o Loughran (1972), por citar aquellas aproximaciones más específicas (1). Nuestro trabajo está dividido en tres partes: en la primera, se aborda un análisis textual del poema; en la segunda, se procede a su interpretación, que contempla también la elucidación de las variantes más significativas, ya que su toma en consideración puede potenciar nuestra comprensión del poema; por fin, en la tercera, se discuten algunas cuestiones de índole diacrónica, es decir, referidas a las posibles fuentes del texto.

La primera parte del título de nuestro artículo designa al romance con el mismo calificativo, 'mítico', que utiliza su creador en una página autógrafa de *San Gabriel*, en la que escribe el nombre de la protagonista de nuestro poema tras los de *Thamar*, *Preciosa* y *Luna luna*, agrupando estos cuatro títulos bajo el epígrafe de *Romances míticos* (2). El calificativo posee un sentido unificador muy preciso: historia bíblica en *Thamar* y *Amnón* y hagiográfica en el poema que hoy estudiamos; irrupción fantástica de los elementos cósmicos —luna y viento— en los otros dos. Ciertamente, el adjetivo puede y debe extenderse a todos los poemas del libro y revela el verdadero propósito de Lorca, tan maltratado por lecturas superficiales. Por lo demás, tendremos ocasión de volver sobre el término (3).

1. CUESTIONES TEXTUALES

La primera noticia que se tiene de este poema es de noviembre de 1926: en carta a Jorge Guillén del

día 8, Federico afirma que «Una vez terminado este romance [el de la *Guardia Civil española*] y el *Romance del martirio de la gitana Santa Olalla de Mérida* daré por terminado el libro» (4). La composición debió ser concluida por esta fecha, y se publicó por vez primera, en unión de *La casada infiel*, en el número LV de la *Revista de Occidente* (enero de 1928, t. XIX, 40-6).

Del poema se conserva un manuscrito autógrafo incompleto —faltan los siete últimos versos—, que ha sido publicado por R. Martínez Nadal (5). No se puede afirmar con absoluta certeza que sea ésta la primera versión del poema (en adelante, M), aunque no sería extraño (6). En cualquier caso, constituye la primera fase, empíricamente comprobada, del proceso textual por el que pasó la composición. Este manuscrito fue la base de dos apógrafos (mn¹, mn²), de acuerdo con el testimonio de Martínez Nadal (7). De mn² se llega a las versiones publicadas posteriormente, la de *Revista de Occidente* (RO) y la que figura en la edición príncipe de la obra, publicada también por la misma editorial (RG), en julio del 28.

(*) Catedrático de Lengua y Literatura Españolas del I.N.B. «Beatriz Galindo» de Madrid.

(1) No hemos podido consultar el artículo de A. Scobie: «Lorca and Eulalia» (*Arcadia*, vol. 9, 290-8), que sólo conocemos a través de las referencias de A. Josephs y J. Caballero (1977: 137 y 287-8).

(2) F. G. L.: *Autógrafos*, facsímiles de ochenta y siete poemas y tres prosas. Prólogo, transcripción y notas por Rafael Martínez Nadal. Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd. 1975, 158; en adelante, *Aut. I*, para distinguirlo de *Aut. II*, que corresponde a F. G. L.: «El público». Facsímil del manuscrito. Prólogo, versión depurada y transcripción por Rafael Martínez Nadal. Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd., 1976.

(3) «*Preciosa y el aire* es un romance gitano, que es un mito inventado por mí», escribe Lorca a Guillén en marzo de 1926 (carta núm. 5 a J.G.), *Obras completas de F. G. L.*, Madrid, Aguilar, 1974, 19.^a ed., dos tomos; t. II, 1/137. (Todas las citas de los textos de Lorca, por esta edición, mientras no se señale lo contrario. Indicaremos tomo (I ó II) y página.) V. también la conferencia sobre el *Romancero gitano* (en adelante *C. Romancero*), I, 1086.

(4) Carta núm. 14 a J. G., II, 1154.

(5) *Aut. I*, 172-9.

(6) Nos basamos para esta suposición en las numerosas correcciones que presenta la segunda parte del poema.

(7) Martínez Nadal *Aut. I*, XXI. Creemos que estos apógrafos se han perdido; de ahí la minúscula con que se les designa.

RO no es el texto definitivo. Entre él y RG hay alguna, aunque mínima, diferencia de puntuación, más una variante léxica en el verso 45. En efecto, frente a RG —y también M—, que dan la lección *sonando*, RO ofrece *golpeando*:

llegan al cielo golpeando

Resulta difícil pensar en una errata, aunque sólo sea por la sinéresis a que obliga el gerundio. Esta fue la causa, sin duda, de la posterior restitución de la lección inicial. Un caso similar, pero que no llegó a la letra impresa, lo ofrece el verso 25, que en M es, primero, *pájaro*, y después, y de modo definitivo, *jilguero*, suprimido en RO, donde aparece la lección de M.

La transmisión textual del poema se cierra aquí en lo esencial. Y sólo en ello porque algunas ediciones posteriores, a veces muy divulgadas, ofrecen leves divergencias de puntuación, que, indiscutiblemente, no proceden del autor. La cuestión tiene cierta importancia, dado que Lorca en el *Romancero* no se ajustó voluntariamente a la puntuación académica, buscando así una notación exacta para la recitación de los romances. Sin embargo, Arturo del Hoyo, responsable de la edición castellana más divulgada de Lorca, *Aguilar*, aunque afirma seguir fielmente la edición príncipe (8), se aparta de ella por lo que respecta a la puntuación, introduciendo determinadas modificaciones que no considera necesario explicar. Albert Henry (1958: 214-6), que ya hizo notar esta peculiaridad de Aguilar, edita el texto de la príncipe, no sin señalar que faltó el cuidado deseable en la corrección de sus pruebas de imprenta, por lo que subsana erratas evidentes de texto y puntuación, incluyendo en apéndice las variantes de esta índole que presenta la edición Espasa-Calpe de 1937, aunque no explique el por qué de esa inclusión. El *Romancero* no fue sometido a revisión alguna tras la edición príncipe, según demuestra palmariamente la permanencia en sucesivas ediciones de una errata de cierta entidad en la *Burla de don Pedro a caballo*, hasta que diecisiete años después de la muerte de Federico fue subsanada por J. Romero Murube (1953). Quiere ello decir que ninguna edición posterior a la príncipe puede presentar *variantes*, aunque sí errores, errores más o menos leves, pero errores al fin y al cabo.

Las divergencias de puntuación que ofrece Aguilar afectan a los siguientes versos (damos el pasaje para que se pueda captar mejor la modificación introducida):

- 15-16 *Al gemir, la santa niña
quiebra el cristal de las copas.*
- 17-19 *La rueda afila cuchillos
y garfios de aguda comba.
Brama el toro de los yunques.*
- 59-61 *Negros maniquis de sangre
cubren la nieve del campo,
en largas filas que gimen*

Es evidente que en el verso 15 se ha producido una normalización de la puntuación frente a la coma al final que ofrece RG. M no presenta puntuación alguna, lección que repite asimismo RO. Pese a ello, entendemos que la lección preferible es la de RG, ya

que es perceptible en ella una voluntad muy clara de realizar la estructura rítmica del verso, cuyos efectos se esfuman con el brusco encabalgamiento que presenta la versión Aguilar. En consecuencia, el verso debe puntuarse de acuerdo con RG:

*Al gemir la santa niña,
quiebra el cristal de las copas.*



Anfiteatro y circo. Mérida

Si resulta acertada, en cambio, la corrección introducida en la puntuación del verso 18, con punto en vez de los dos puntos de RG. Esta lección es la que da RO y está exigida por la mayúscula de la palabra siguiente, *Brama*, ya que el poeta se ajusta en esto a las normas habituales (9). M ofrece coma, pero los versos que siguen presentan una puntuación no muy cuidadosa, y en cualquier caso, 'brama' está también escrito con mayúscula.

RG no tiene coma en el verso 60, repitiendo la lección de RO. Esta lección establece una conexión indiscutible entre los tres versos, por lo que será la que se prefiere aquí, ya que no se trata de ningún error.

Ofrecemos a continuación la edición crítica del poema. Tras el texto, basado en RG, figura el aparato crítico, dividido en tres partes: a) manuscritos e impresos en los que aparece el poema hasta la edición príncipe; b) variantes y errores, y c) stemma. (Información sobre reediciones del *Romancero* puede encontrarse en Laurenti y Siracusa) (1974-42-5).

MARTIRIO DE SANTA OLALLA

A Rafael Martínez Nadal

I

PANORAMA DE MERIDA

*Por la calle brinca y corre
caballo de larga cola,*

(8) II, 1376.

(9) *Romance de la pena negra*, vv. 39-40, I, 409:
Por abajo canta el río:
volante de cielo y hojas.

5 *mientras juegan o dormitan
viejos soldados de Roma.
Medio monte de Minervas
abre sus brazos sin hojas.
Agua en vilo redoraba
las aristas de las rocas.
10 Noche de torsos yacentes
y estrellas de nariz rota,
aguarda grietas del alba
para derrumbarse toda.
De cuando en cuando sonaban
blasfemias de cresta roja.
15 Al gemir la santa niña,
quiebra el cristal de las copas.
La rueda afila cuchillos
y garfios de aguda comba.
Brama el toro de los yunques,
20 y Mérida se corona
de nardos casi despiertos
y tallos de zarzamora.*

II

EL MARTIRIO

25 *Flora desnuda se sube
por escalerillas de agua.
El Cónsul pide bandeja
para los senos de Olalla.
Un chorro de venas verdes
le brota de la garganta.
Su sexo tiembla enredado
30 como un pájaro en las zarzas.
Por el suelo, ya sin norma,
brincan sus manos cortadas
que aún pueden cruzarse en tenue
oración decapitada.
35 Por los rojos agujeros
donde sus pechos estaban
se ven cielos diminutos
y arroyos de leche blanca.
Mil arbolillos de sangre
40 le cubren toda la espalda
y oponen húmedos troncos
al bisturí de las llamas.
Centuriones amarillos
de carne gris, desvelada,
45 llegan al cielo sonando
sus armaduras de plata.
Y mientras vibra confusa
pasión de crines y espadas,
el Cónsul porta en bandeja
50 senos ahumados de Olalla.*

III

INFIERNO Y GLORIA

55 *Nieve ondulada reposa.
Olalla pende del árbol.
Su desnudo de carbón
tizna los aires helados.
Noche tirante reluce.
Olalla muerta en el árbol.
Tinteros de las ciudades
vuelcan la tinta despacio.
Negros maniqués de sastre
60 cubren la nieve del campo
en largas filas que gimen*

65 *su silencio mutilado.
Nieve partida comienza.
Olalla blanca en el árbol.
Escuadras de níquel juntan
los picos en su costado.*

70 *Una Custodia reluce
sobre los cielos quemados,
entre gargantas de arroyo
y ruiseñores en ramos.
¡Saltan vidrios de colores!
Olalla blanca en lo blanco.
Angeles y serafines
dicen: Santo, Santo, Santo.*

MANUSCRITOS: M (Martínez Nadal), en *Aut. I*, 172-9.
IMPRESOS: *Revista de Occidente* (RO), núm. LV,
enero de 1928, t. XIX, 43-6.

Primer romancero gitano (1924-1927)
(RG), Madrid, ed. *Revista de Occidente*,
1928, 117-25. (En la portada, el título del
libro es *Romancero gitano*, título único y
definitivo ya en la edición de 1933 (Buenos
Aires, Sur).

VARIANTES

Lo tachado en M figura en cursiva; si lo tachado es una sola palabra, se da también la lección definitiva para mayor comodidad de lectura. Por este motivo, si las variantes no afectan más que a una parte del verso, reproducimos, tras un trazo oblicuo, la lección del texto adoptado.

No se consideran como variantes los descuidos de acentuación o las vacilaciones gráficas (trueques de letras, etc.), que se pueden consultar en el manuscrito.

Dedicatoria M: Falta.
Título Romance del martirio de la gitana Santa Olalla de Mérida (carta a J. Guillén de 8/11/26, II, 1154).

Subtítulo primera parte M (Panorama de Mérida) (Roma)
No precedido de número romano (I)

3 *juegan a los dados
o dormitan*

4 Viejos / viejos

5 *Detrás de las ramas duermen
medio / Medio*

7 *humedecía redoraba*

10 rota / rota,

11 *del día / del alba* (entre paréntesis, pero con signos visibles de eliminación de uno de los corchetes).

13 *sonaban
resuenan*

15	<i>Si Al gemir la Santa mártir niña</i>				
18	comba, / comba				Y el resto, por la lección definitiva (sin punto final en 42), que obliga a una nueva redacción de 45-46 (v. <i>infra</i>).
19	<i>Cantan los yunques cerrados</i>	45	M:	sonando	
20	se corona, / se corona			llegan al cielo <i>esquivando</i>	
21	casi dormidos / casi despiertos	46	RO:	golpeando / sonando	
22	zazamora / zazamora.	47-48	M:	<i>los bisturís de las llamas</i>	
Subtítulo segunda parte	Sin número romano (II).			<i>Y mientras los querubines inician una guirnalda vibra</i>	
23-26	2 El cónsul pide bandeja para los senos de Olalla.		Subtítulo tercera parte	<i>Infierno y gloria</i>	
	<i>sonríe desnuda</i>			Sin número romano (III).	
	1 Flora <i>desnuda sonríe</i> desnuda se <i>aleja</i> sube	52		en el árbol. / del árbol.	
	por <i>en</i> escalerillas de agua	54		mancha (escrito al margen izquierdo y subrayado), alternando con la lección definitiva 'tizna' helados / helados.	
	Con la numeración se indica el orden definitivo.	55		tirante, / tirante	
28	Le / le	56		gira / muerta	
	garganta / garganta.	60		campo, / campo	
	<i>enredado</i>	61-62		<i>Cigüeñas en largas filas en largas filas de duros sueños quemados.</i>	
29-30	Su sexo tiembla y <i>se oculta</i> como un pájaro en las zarzas jilguero (subrayado)	63		<i>Aire distinto renace.</i>	
31	sin norma / sin norma,	66-67	RO:	Sin signo gráfico de separación, en cuyo lugar se deja un espacio en blanco.	
32	corren / brincan	67	M:	reluce. / reluce	
33	que aún pueden <i>solas cruzarse</i> cruzarse en tenue	68-74		Faltan.	
36	RO: estaban, / estaban	ERRORES			
37	M: se ven cielos diminutos astros	18	RG:	comba: / comba.	
	El poeta no ha renunciado aún a la lección luego desechada.	59	RO, RG:	Maniqués. Pero M ofrece 'maniquís', lección correcta exigida tanto por el uso como por la métrica.	
38	blanca / blanca.				
39-42	El proceso de creación fue el siguiente (se tiene en cuenta la reconstrucción de Martínez Nadal (<i>apud Aut.</i> I, XXV-VI):				

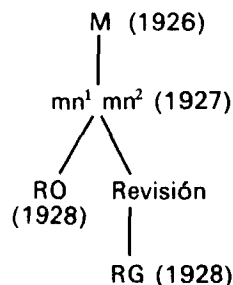
Garfios gritan su dolor de hierro oxidado y plata. El humo sube esquivando, los bisturís de las llamas. Por tierras de Portugal se sienten

Tras su eliminación, los dos primeros son sustituidos por:

Mil arbolillos de sangre
crujan sobre su espalda
Cubren su cuerpo de ramas
le cubren toda la espalda

SIEMMA

Martirio de Santa Olalla



2. INTERPRETACION

El poema es el primero de los *Tres romances históricos*, sección final del libro. Si con la *Burla de don Pedro a caballo* nos trasladamos a un extraño siglo XVI, según D. Glasser (1971), o a los trágicos momentos augurales del cristianismo, de acuerdo con el brillante análisis, hasta ahora insuperado, de C. Marcilly (1957); y con *Thamar y Amnón* ingresamos en el mundo bíblico, paleotestamentario, que es andaluz al mismo tiempo, con este romance nos situamos en pleno imperio romano, en el mandato de Dioclesiano (s. IV), bajo cuya égida padeció persecución, junto con muchos otros cristianos. Eulalia de Mérida. Sin perjuicio de volver luego con más amplitud sobre la cuestión de las fuentes, se impone ahora una precisión: 'Olalla', como 'Olaja' y 'Olaria', es término derivado de 'Eulalia'. Pero el uso del vocablo popular en el poema va más allá de las etimologías, pues implica una reelaboración básica de los materiales históricos. En el título de la composición que figura en la citada carta a J. Guillén, la protagonista es llamada la *gitana Santa Olalla de Mérida*. Tanto el antropónimo como, y sobre todo, la matización racial, conducen a la creación de una santa nueva, que en cierta manera ha nacido en la imaginación del poeta. El sentido básico de esta reelaboración no es otro que el de alcanzar la constitución de una Andalucía mítica, transhistórica, en la que 'lo gitano' desempeña un papel esencial, porque es «lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su mundo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal» (10). La martirizada por el poder romano será una gitana. El proceso aquí seguido es muy similar en sus mecanismos al que se observa en el romance de *Thamar y Amnón*, en el que, tras el brutal incesto, la princesa alcoba bíblica se convierte en una cueva gitana, donde se oye la *alborea* (Alvar, 1959: 244); en nuestro romance ha bastado el nombre de la santa para generar ese mundo andaluz transhistórico. A lo largo de nuestro estudio, multitud de detalles confirmarán este hecho. Y si, pensando, con toda certeza, en ese proceso, Lorca afirma que el romance de *Thamar* es gitano-judío (11), no hay ningún inconveniente en que nosotros calificuemos a éste de gitano-romano. Calificativo cuya validez es indiscutible a la luz de cuanto se ha dicho y de las palabras con que el propio poeta hace preceder su lectura:

... voy a leer un romance de la Andalucía romana
(Mérida es andaluza, como por otra parte lo es
Tetuán) (12).

Andalucía romana, que tácita o explícitamente sirve de fondo a varios pasajes del *Romancero* y que aquí alcanza uno de sus momentos culminantes (13).

Dividido en tres partes, el poema se abre con un *Panorama de Mérida*. Las primeras referencias no son, empero, paisajísticas. Un inquietante caballo, sin jinete, desbridado, *brinca y corre nerviosamente por la calle*. No se detalla su color; se precisa, en cambio, un ostensible atributo corporal: es *caballo de larga cola*. A nuestra mente acuden otros corceles sombríos que recorren el universo lorquiano: el caballo sin jinete que *malherido / llamaba a todas las puertas*, anunciando a la ciudad gitana su inminente destrucción, o esas cien jacas que *caracolean (Sus jinetes están muertos, se comenta)* con motivo de la muerte

de la Petenera (14). La longitud de la cola ha sido rasgo intencionadamente puesto de realce. Su función significadora es actuar de indicio sombrío: *larga cola*, como aquella del amor-muerte a la que va atada Mariana Pineda (15); dotada del mismo poder fascinante, aunque por motivos distintos, que la del caballo en que la imaginativa zapaterilla «vivo» venir montado a su futuro marido (16); *larga cola*, como las de los enigmáticos y, al mismo tiempo, claros pájaros que pueblan los olivos en el *Paisaje del Poema de la siguiriya gitana*, o la que tiene el *agua negra* en la nana de *Bodas de sangre* (17). Si, este caballo es un mensajero de la muerte (18).

El plano simbólico esfuma su presencia ante el dato «realista»: los soldados *juegan o dormitan*. Son *viejos*: Mérida era ciudad donde vivían muchos soldados ya licenciados (Josephs y Caballero, 1977: 286). *Juegan a los dados* —típica ocupación de ociosos—. escribe, primero, Lorca en M; pero luego lo suprime por parecerle superflua la concreción.

Las referencias paisajísticas surgen a continuación: *Medio monte de Minervas / abre sus brazos sin hojas*. Suave colina de árboles que, humanizados, muestran sus ramas desnudas. ¿Causa? Es invierno, diciembre, el mes en que fue martirizada Eulalia. Pero ¿de qué árboles se trata? Una primera interpretación puede detectar en esos versos una bellísima alusión clásica al olivo, al árbol de Atenea. La alusión, de raíz gongorina (19), sintetiza metafórica-

(10) C. *Romancero*, I, 1084. Esta concepción de Andalucía constituye un rasgo básico de la cosmovisión lorquiana, sobre el que A. Josephs y J. Caballero (1977) han escrito páginas muy sugestivas.

(11) *Idem*, I, 1090.

(12) *Ibid.*

(13) Se encuentran esos pasajes en *Reyerta* (vv. 27-30); *San Rafael (Córdoba)*, lleno de elementos romanos; el final del *Romance del emplazado*; y aunque no los ofrece el *Romance de la Guardia Civil española*, latieron en la mente del poeta durante su composición (carta núm. 14 a J. Guillén, II, 1154). Esta «repetida insinuación de una Andalucía romana» (Guillén, 1954: LXII) llega hasta el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (v. *infra*, n. 30).

(14) *Romance de la Guardia Civil española y Muerte de la Petenera*, I, 427 y 193. Valgan como referencias contextualizadoras porque el tema es extensísimo, según es bien sabido.

(15) «... Soy una mujer / que va atada a la cola de un caballo» (*Mariana Pineda*, II, 187). V. *Nadadora sumergida*, I, 963.

(16) «El paró su caballo y la cola del caballo era blanca y tan larga que llegaba al agua del arroyo» (*La zapatera prodigiosa*, II, 289).

(17) I, 157 (para su elucidación, cf. C. de Paepe (1973: 121-8) y II, 529. Hemos señalado ejemplos de algún modo convergentes con nuestro texto. Ello no quiere decir que siempre sea así. V. p. ej., *Tío-vivo y Friso*, *Canciones*, I, 277 y 283.

(18) Justo destacar aquí que este valor no pasa inadvertido al penetrante análisis de Martínez Nadal (1970: 199-200), pese a su brevedad. Menos ajustada nos parece la interpretación de J. F. Cirre (1952: 84). Para el agudo crítico, el caballo «representa la renuncia a la fuga y la entrega voluntaria de la Santa a la bienaventuranza del suplicio».

(19) «Lo que sí es difícil es la comprensión de su mundo mitológico. Difícil porque casi nadie sabe Mitología y porque no se contenta con citar el mito, sino que lo transforma o da sólo un rasgo saliente que lo define» (*La imagen poética de don Luis de Góngora*, I, 1017-8; v. también 1019. Estas tres páginas son básicas para la comprensión de la función y estilística de los elementos mitológicos en la poesía de Lorca.)

mente la fusión de lo andaluz y lo romano. Con la designación de la diosa latina. Lorca va, no obstante, más allá: no sólo da el equivalente romano de la divinidad griega, sino que introduce un elemento connotador, que no se agota en la metáfora, ya que su significado cultural crea un clima de romanidad. Por lo demás, la metáfora posee antecedentes en la obra del poeta: en *Invocación al laurel* se mencionan *los olivos viejos, cargados de ciencia* (20); y en la *Oda a Salvador Dalí*, compuesta y publicada el mismo año de redacción de nuestro romance (Laffranque, 1963: 422), el motivo se desarrolla con amplitud inequívoca: *Al coger tu paleta, con un tiro en un ala, / pides la luz que anima la copa del olivo. / Ancha luz de Minerva, constructora de andamios, / donde no cabe el sueño ni su flora inexacta* (21).

Esta interpretación tiene en su contra una objeción de cierta entidad: el olivo es árbol de hojas persistentes (según lo define el Diccionario de la Academia). ¿Iba a ignorar este punto un poeta tan vinculado al campo? Cabe, empero, apoyar la interpretación considerando que el escritor puede haber saltado por encima de esas «minucias» (desde una perspectiva poética). Si, de todos modos, no se la acepta, resulta factible suscribir entonces la exégesis de Flys (1955: 235): 'minerva' es regionalismo que designa una clase de arbustos. La aceptación de este sentido no implica rechazar la connotación que envuelve el término —la mayúscula no es dato irrelevante— (22).

Los dos versos siguientes (vv. 7-8) amplían la visión invernal del paisaje. El *agua* está en *viló*, suspendida sobre las rocas; se ha hecho nieve, y así las amarillea. Del uso del presente actualizador se ha pasado a un imperfecto que nos sitúa en un plano más distante (Cano Ballesta, 1965: 65-6) (23). En M. Lorca escribe, primero, *humedecía*, que sustituye por *redoraba*. La metáfora verbal es elegida por expresar con mucha más justeza la corrosiva acción de la nieve sobre *las aristas de las rocas*, además de por su superior poder connotador. La desolación del paisaje es impresionante: árboles desnudos, rocas cubiertas por la nieve... Estas últimas están contempladas geoméricamente, a la manera cubista, cuya huella es detectable en otros pasajes del *Romancero*

Con los versos 9-10, abandonamos —siquiera sea provisionalmente— el paisaje físico y volvemos al urbano. Ante nosotros aparece una ruina. La intención es clara: el poeta quiere presentar una ciudad romana vista desde la perspectiva de hoy, desde el presente: ruinas de 'Emérita', que se superponen y proyectan sobre la esplendente ciudad de ayer. Por eso, en M. Lorca escribe *Roma* debajo de *Mérida* (*Panorama de*) y lo deja sin tachar, ya que le servía de precisa recordación.

Al sombrío paisaje se añade ahora una nota temporal: es de noche. Ruina, pues, de estatuas mutiladas —*torsos yacentes*—, derribadas por el suelo, en la helada noche invernal. Esta dimensión ruinosa se expande cósmicamente en el verso siguiente, en imagen que ha hecho recordar las greguerías de Gómez de la Serna (M. Durán, 1963: 7): *y estrellas de nariz rota*.

Nocturno de estatuas y cielos mutilados. Esta convergencia catastrófica de lo terrestre y lo celeste, no es nueva en Lorca. Así, se encuentra en el *Poema del cante jondo*: «Tierra de luz, / cielo de tierra» (24), como ha señalado luminosamente C. de Paepe (1973: 98 y ss.) (25), quien aduce otros casos. La visión estatuaria de la noche —ir.plicita en el primer

plano de la metáfora— cuenta asimismo con precedentes; en la *Oda a Salvador Dalí*, se habla, a este respecto, de *La Noche, negra estatua de la prudencia* (26). Todo ello sin perjuicio de que sea válida la observación, que se ha hecho más de una vez, acerca del reflejo de Chirico en estos versos, reflejo, por lo demás, perfectamente asimilado e integrado.

¿Qué sentido posee la presentación de esta ruina, más allá de la visión arqueológica de una ciudad romana? Hay otra ruina de esta índole en la obra de Lorca: aquella en que se desarrolla el hiriente diálogo entre la Figura de Pámpano y de Cascabel, *Ruina romana*, que da título al cuadro segundo de *El público* (27) (Martínez Nadal, 1970: 23-4). Si el escenario de la obra dramática sirve de espacio al duelo terrible —sadismo, imposibilidad del amor—, el del poema cumple, en nuestra opinión, una función bien precisa: potenciar el clima de dolor y muerte, que va a constituir el centro del poema, y ser otro indicio sombrío que añadir al del caballo inicial.

El amanecer está ya cercano. Por eso, la noche espera que la bóveda celeste se agriete y penetre la luz de la amanecida, instante en que se 'derrumbará', es decir, desaparecerá: *aguarda grietas del alba / para derrumbarse toda*.

La metáfora de las grietas remite al primer plano, tácito, de la bóveda celeste. Esta configuración se encuentra también en otro romance, el del *Emplazado*, que contiene la imagen del cielo *combado* (28). Tampoco la segunda metáfora carece de antecedentes: *La noche se derrumba*, se lee en *Barrio de Córdoba* (*Tópico nocturno*) (29). Estas precisiones son importantes porque revelan la impertinencia de otras interpretaciones, que han querido ver en estos versos —y, en general, en la toda la ideación imaginativa de la ruina— una alusión al derrumbamiento del Imperio (30).

La inminente llegada del amanecer es anunciada

(20) *Libro de poemas*, I, 135.

(21) *Otros poemas sueltos*, I, 754.

(22) Sin que ello equivalga a aceptar la tesis de Flys de la superposición significacional; v. n. 30.

(23) La observación es acertada, pero se hace preciso señalar la existencia de una gradación, desde lo más próximo a lo más lejano, cuyo punto intermedio está representado por el *Medio monte de Minervas*. Dicho esto con la conciencia de que el poeta no se somete ciertamente a ningún esquema rígido en el uso de los tiempos, como apunta Cano.

Por lo que respecta al sentido de *agua en viló*, coincidiendo con G. Correa (1957: 70).

(24) *El paso de la siguiriya* (*Poema de la siguiriya gitana*), I, 161.

(25) Sería de desear que este investigador belga publicara su trabajo, sin discusión lo mejor que se ha escrito sobre el *Poema del cante jondo* (v. referencia bibliográfica) y estudio capital en el conocimiento de Lorca.

(26) *Otros poemas sueltos*, I, 752.

(27) II, 463-72, y *Aut. II*, XX-XXV.

(28) «Grave silencio, de espalda, / manaba el cielo combado» (*Romance del emplazado*, I, 424).

(29) *Poema del cante jondo*, I, 212.

(30) Así, Josephs y Caballero (1977: 286), que, en realidad, no hacen sino prolongar la interpretación de Flys (1955: 236), quien señala en estos versos una doble superposición de planos, significacional y temporal (a ésta corresponde la hipotética alusión a la decadencia de Roma).

La superposición temporal existe, pero Flys la ideologiza claramente. Por lo que respecta a la significacional, nada autoriza formalmente a considerar *torsos yacentes* descrip-

por los gallos (vv. 13-14), que cantan intermitentemente: *De cuando en cuando sonaban*. La metáfora que designa el canto es levemente metonímica por su carga referencial: *cresta roja*. Pero su núcleo reside en *blasfemias*. ¿Qué nexos existe entre el plano imaginario y el real? En nuestra opinión, ha sido la intensidad de los quiquiriquís, *los cantos enardecidos y rizados hasta la punta* (31) de las aves, su estridencia, en suma, al quebrar *el silencio redondo de la noche* (32), los que han generado el uso metafórico. Canto blasfemo el de los gallos por perturbador del silencio y reposo de cuantos duermen (o *dormitan*, como aquí). El nuevo cambio temporal al imperfecto sitúa el canto en un plano lejano, con intención equivalente al *redoraba* del verso 7 (Cano Ballesta, 1965: 65-6) (33).

A las imágenes sonoras suceden otras similares, pero no de signo idéntico (vv. 15-16). La víctima aparece por vez primera en el poema, gimiendo. Su gemido *quiebra el cristal de las copas*. Ese *gemir* plantea un problema hermenéutico de no fácil resolución. ¿Por qué se queja Olalla con voz lastimera? ¿Miedo ante el martirio inminente?, ¿o reacción física producida por los azotes que preceden al martirio propiamente dicho? La primera interpretación rompería excesivamente con toda una tradición martirológica que, en definitiva, suministra sus materiales básicos al poema; la segunda podría tener más posibilidades, si no fuera porque cuenta con la objeción, bastante sólida, de que en el texto todo el suplicio se produce en la segunda parte —hay, además, en ésta referencias a los efectos de la flagelación, según veremos—. Cabe también otra interpretación, de carácter «mágico», sobre la que volveremos en seguida (34).

El *gemir de la santa niña* es tan intenso, que produce consecuencias análogas a las que suscitaba la poderosa voz enduendada de Silverio Franconetti, cuyo grito *terrible* erizaba *los cabellos* y abría *el azogue / de los espejos* (35). Espejos, como aquí

copas. ¿Qué copas, sin embargo? Hay que conceder la razón a C. de Paepe (1973: 70-1) cuando señala magistralmente que ésas son las copas de la bóveda celeste, que, al romperse, derraman la luz del rosicler, como el vino, al romper las copas, se derrama sobre el mantel. Otros ejemplos, de contenido similar, aducidos por el crítico belga, son inequívocos. La clave de la imagen está ya contenida en la configuración imaginativa de la bóveda celeste —es transparente el dato de las *grietas (del alba)*—. Bóveda de cristal también, según revela, a mayor abundamiento, una de las versiones en prosa del grito de Silverio Franconetti:

... hacia partirse en *estremecidas grietas* el azogue moribundo de los espejos (36).

En la admirable interpretación de Paepe, la causa del gemido de la santa, no es otra que su deseo de adelantar así la hora del martirio. Es ésta la interpretación que antes hemos llamado mágica (37).

Entramos ya en los preparativos del martirio (vv. 17-19): *cuchillos / y garfios de aguda comba* son afilados por *la rueda*. El verso 19 insiste en la misma dirección: *Brama el toro de los yunques*; es decir, los martillos acaban de disponer los instrumentos siniestros; tal es el sentido de la metáfora taurina aplicada a los yunques, que se establece sobre la equivalencia existente entre éstos, con su forma de prisma, y la cabeza astada del animal. Este primer factor visual genera un formidable elemento acústico: el 'bramar', i. e., la insistente percusión de los martillos (38). Lo metálico se inviste, como casi siempre en Lorca, de resonancias mortales (Xirau, 1953) (39).

En M, Lorca escribe inicialmente: *Cantan los yunques cerrados*, versión que desecha por parecerle demasiado débil y que sustituye por la imagen taurina, mucho más poderosa, vecina, en intensidad y sentido, de aquella otra: *Y los martillos cantaban / sobre los yunques sonámbulos* (40). De todos modos,

ción de los soldados que dormitan. 'Torso' es, además, palabra conectada, en más de una ocasión, en Lorca, con lo romano y lo estatuario: «... las ondas alisan / *romano torso desnudo*»; «... como un torso de mármol / su dibujada prudencia» (la de Ignacio Sánchez Mejías, cuya cabeza doraba «Aire de Roma andaluz»), *San Rafael y Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, I, 412 y 554.

En lo que se refiere a los versos 5-6, ya comentados, Flys (p. 235) afirma que existe superposición significativa: partiendo de su análisis de *Minervas* como regionalismo —que no nos parece rechazable—, realiza una nueva interpretación ideologizada acerca de la decadencia del Imperio.

(31) *Historia de este gallo*, I, 1124.

(32) *Hora de estrellas, Libro de poemas*, I, 101.

(33) En M, Lorca escribe inicialmente *resuenan*, un presente, que es reemplazado después por el imperfecto, lo que apoya lo expuesto aquí.

(34) Hemos renunciado a una posible lectura metafórica de *gemir*, considerado como imagen de *cantar*, sugerente, pero fuera de contexto en nuestra opinión, y que aparece más de una vez en Lorca; v. gr.: «Yunques ahumados sus pechos, / gimen canciones redondas» (*Romance de la pena negra*, I, 408).

(35) *Retrato de Silverio Franconetti, Poema del cante jondo*, I, 203.

(36) *Arquitectura del cante jondo*, I, 1000. En la primera versión de la conferencia, *El cante jondo. Primitivo cante andaluz* (de 1922, mientras que *Arquitectura* es de 1930), la expresión es más sintética, más cercana a la del poema (de acuerdo en esto también con la proximidad cronológica):

... hacía abrirse el azogue de los espejos (I, 993).

(37) En el *Himno III del Peristephanón* de Prudencio —una de las fuentes, sin duda, del poema lorquiano, según veremos más adelante—, Eulalia no contesta, sino que ruge encolerizada a las peticiones del pretor (al que escupe en los ojos) de que cese en sus denuestos contra el Imperio y los dioses patrios y rinda homenaje a éstos: «Martyr ad ista nihil, sed enim / infremit inque tyranni oculos / sputa iacit...» (Prudencio: *Himnos a los mártires*, edición, estudio preliminar y notas por Marcial José Bayo, Madrid, Instituto «Antonio de Nebrija», 1946, 80). Aunque algún traductor (p. ej., José Guillén, en su versión de *Obras completas de Aurelio Prudencio*, Madrid, BAC, 1950, 531) ha vertido *infremit* por 'gime de pena', tal traducción es sólo vagamente aproximada y no pensamos sirva de antecedente al *gemir* lorquiano, que se produce, además, en situación contextual distinta. Agradecemos sus precisiones sobre *infremit* a nuestra querida compañera doña Aurea Martín Tordesillas.

(38) No pertinente, a nuestro juicio, la opinión de Ramos-Gil (1967: 250-1, n. 108), para quien la luna «parece implícita» en esa imagen.

Otra posibilidad de interpretación, que no hemos desechado, sería la de que el verso aludiera a unas misteriosas fraguas, cuyos martillos suenan ya al amanecer, simi lares, por tanto, a las también aludidas en el *Romance del emplazado* (v. *infra*), con lo que se introduciría en el poema un nuevo elemento gitano.

(39) La precisión —casi siempre— no es gratuita: las codificaciones monosérmicas son particularmente nefastas a la hora de estudiar a Lorca.

(40) *Romance del emplazado*, I, 423.

se opone al mundo sobrenatural la visión de caballos y soldados, aludidos metonímicamente en los versos 47-48: *crines* y *espadas*. Podemos interpretar estos versos en un doble nivel: en un primer plano, estrictamente referencial, su *pasión* alude al «confuso revoloteo de caballos y soldados» (que) «sirve de fondo a la consumación de la tragedia ejecutada por el Cónsul» (Correa, 1957: 71); en el plano simbólico, como sugiere Martínez Nadal (1970: 200), esta *pasión de crines* y *espadas* que 'vibra confusa' es una señal de que ya se ha producido la muerte anunciada por el *caballo de larga cola*.

De modo simultáneo (vv. 49-50), el Cónsul lleva en una bandeja los *senos ahumados de Olalla*, al igual que Salomé portó la cabeza del Bautista, esa cabeza degollada que tanto obsesionó a Lorca (51). El sadismo del Cónsul es el mismo de los guardias civiles; recuérdese: *Rosa la de los Cambios, / gime sentada en su puerta / con sus dos pechos cortados / puestos en una bandeja* (52). Con leves modificaciones, estos versos, que cierran esta sección, la habían casi iniciado (vv. 25-26). El poema ha adoptado la forma del «rondeau» a la que se refirió Spitzer (*apud* M. J. Bayo, 1952: 24), para llamar la atención sobre los 'senos de Olalla', signo supremo de su femineidad y de su maternidad frustrada, símbolo asimismo de su resistencia insobornable frente al Cónsul, como la cabeza de Juan lo era frente a Solomé —Bayo apunta bien este último extremo—.

Tras el atroz martirio, llegamos a la última parte del poema, que se abre con el *Infierno*: el de Olalla pendiendo del *árbol* del sacrificio, en clara simbolización cristológica, con el fondo del paisaje glacial. La nieve se extiende sobre los surcos del campo, por lo cual es *ondulada* (53). Olalla está totalmente carbonizada (vv. 53-54). El poeta aprovecha estos elementos para crear un maravilloso contraste plástico de blancos y negros: blancura de la nieve, cuerpo negro de Olalla, oscuridad de la noche, *Negros maniquís de sastré*. Por eso, el torturado cuerpo *tizna* el aire —se emplea un plural estilístico— en hipérbole que sirve al contraste: negro del Infierno, ausencia de vida expresada por la nieve. *Los aires helados* recurren en la «Noche *tirante*». La alborada del martirio ha cedido el paso, de nuevo, a la noche. No falta el humo negro en este Infierno: el que sube lentamente de las chimeneas de las casas, tiznando también el aire, según dice la perfecta metáfora de los *tinteros* (vv. 57-58). Tinta negra del humo de no importa qué ciudades. El estatismo es absoluto (la nieve *reposa*...). Eso explica seguramente la sustitución de *Olalla gira en el árbol*, lección de M —gira su cuerpo sin vida—, por *muerta*, que afirma la quietud total, tanto semántica como morfológicamente.

En este escenario infernal hacen acto de presencia los espantapájaros (vv. 59-62) —detalle inequívoco de un poeta que amaba y conocía tan bien el campo—. Pero estos *maniquís —de sastré*, porque están con las hilachas y costuras al aire— no son únicamente elementos descriptivos. Su presencia es gimiente: *en largas filas que gimen*... ¿Por qué? *Silencio mutilado* se refiere, de una parte, a sus brazos sin manos (54), y de otra, y tal vez con mayor hondura, a la frustración que «padecen», no ellos, en sentido estricto, sino sus 'trajes', que, como el del Maniquí de *Así que pasen cinco años*, al que anuncian, *serán para el agua turbia* (55). La primera redacción de estos versos apunta aún más en esa dirección, al denominarlos *Cigüeñas en largas filas / de duros sueños quemados*.

Pero sobre el Infierno se va a imponer la Gloria.

Comienza a nevar otra vez: *Nieve partida comienza*. Esta nieve está investida de una función muy precisa: cubrir el casto cuerpo de la *santa niña* gitana: así, los copos blanquean a la mártir, que pierde el color carbón. Frente a *Olalla muerta*, *Olalla blanca en el árbol*. La nevada es abundante y los copos son convertidos en *escuadras* de pájaros blancos (*de níquel*) que van taponando las heridas de los costados. No es la Gloria aún, sino su prelude. El poeta pensó encabezar éste con el verso *Aire distinto renace* (por oposición a los *aires helados* del verso 54), que, a la postre, fue eliminado, probablemente porque desviaba la atención del elemento central: la nieve milagrosa, el homenaje de la naturaleza a la martirizada virgen gitana.

La separación gráfica impone una pausa prolongada, un silencio expectante, tras del cual se produce la apoteosis. La Gloria, sí, ha vencido al Infierno: los *cielos quemados* se oponen a los *aires helados*, y sobre esos cielos *reluce* la *Custodia* del sol, que es, al mismo tiempo, ostensorio de la Eucaristía —la mayúscula es inequívoca—. *Relucir* glorioso de la *Custodia* que contrasta con el de la *Noche tirante* del Infierno (v. 55). Es el fuego solar el que ha quemado los cielos. Estamos en una auténtica Epifanía (56), que unifica tierra y cielo. Cantan las gargantas cristalinas, niñas, de los espíritus angélicos: «gargantas de arroyo» (57); cantan también cientos de ruiseñores, los pájaros del amor. La luz vibra refractada en las vidrieras de la gran iglesia que es el universo: *¡Saltan vidrios de colores!* Los signos exclamativos subrayan bien el júbilo de la apoteosis. Es evidente la conexión de la imagen con aquella otra de *La monja gitana*: *Vuelan en la araña gris / siete pájaros del prisma* (58), que permite entender mejor el proceso que conduce a la metáfora: colores / vidrios del prisma que es el arco iris.

La blancura de Olalla es ya total: blanca en *el blanco infinito* (59) de la eternidad. Merece la pena señalar la cuidada gradación:

1. Olalla *muerta* en el árbol.
2. Olalla *blanca* en el árbol.
3. Olalla *blanca en lo blanco*.

Los coros de *Ángeles* y *serafines* cierran la apoteosis eucarística y sacral, de acuerdo con esquemas litúrgicos, según señala Díaz Plaja (1948: 135) (60):

(51) Ejemplo supremo, la *Degollación del Bautista*; pero el motivo aparece ya en *Canciones, Canción inútil*, I, 385: «Yo. / ¡Solo yo! / Labrando la bandeja / donde no irá mi cabeza. / Solo yo!»

(52) *Romance de la Guardia Civil española*, I, 429.

(53) Como en *Nacimiento de Cristo, Poeta en Nueva York*, I, 484: «... nieve que *ondula*».

(54) Ningún dato apoya la interpretación de Josephs y Caballero (1977: 289), que refieren la imagen a la santa. Estos críticos olvidan el inmediato contexto en que surgen estos versos, vv. 57-58, sobre los que omiten toda interpretación.

(55) *Así que pasen*..., II, 416.

(56) Lo señalan bien Josephs y Caballero (1977: 289-90).

(57) Configuración parecida, en *Tierra y Luna*, poema del ciclo neoyorquino (I, 780): «... el arroyo de venas ansioso de abrir sus manecitas».

(58) I, 404.

(59) *Juan Ramón Jiménez, Canciones*, I, 323.

(60) Quien rechaza la tesis poco convincente de Luardi (1946: *apud* D. P.), según la cual esos versos tienen sus antecedentes en unos de la *Divina Comedia*.

dicen: *Santo, Santo, Santo*. Así, si la Virgen y San José auxilian a la gitanería doliente frente al bárbaro ataque de la Guardia Civil, aquí la Divinidad acoge esplendorosa a la santa gitana. El Cónsul romano y la Benemerita son, en definitiva, elementos intercambiables.

Unas últimas consideraciones sobre el texto en sí. La primera concierne a las rimas. Los tipos vocálicos adoptados son los siguientes:

- I. ó-a
- II. á-a
- III. á-o

Es decir, que en III se invierte la rima de I. ¿Casualidad? No lo creemos. Aunque la combinatoria de la rima asonante no sea muy amplia en español, sí lo es lo suficiente —el *Romancero* es un buen ejemplo (61)— para permitir la elección estilística. El hecho es que la reducidísima combinatoria que se ha impuesto el poeta, tiene dos efectos muy claros: en primer lugar, contribuye a cohesionar las tres partes del romance, y téngase en cuenta que éste es el único poema del libro que presenta una estructura externa tripartita; en segundo término, no es atribuible a mero azar que las dos vocales de las rimas se encuentren en el nombre de la protagonista: *Olalla*.

Las rimas, de este modo, se convierten en eco anagramático (62), incompleto —dada su naturaleza vocálica—, más o menos difuso, pero evidente, del nombre de la protagonista del poema.

La extensión de cada una de las tres secciones del poema, ha sido también sabiamente calculada:

- I. 22 vv
- II. 28 vv
- III. 16 + 8 = 24 vv

II, que contiene el núcleo central del texto, ha sido levemente realizado, dentro de la uniformidad métrica que el poeta ha buscado para no desequilibrar ninguna de las tres partes. La última se divide gráficamente en dos. Desde esta perspectiva, el poema va acentuando su clímax sombrío, sugerido desde un principio, que alcanza su punto culminante al final de II y se mantiene en los versos dedicados al Infierno, es decir, hasta el v. 62; con lo que martirio e infierno (en el sentido que el texto revela) suman cuarenta versos, más de la mitad del poema. Esta progresión climática es neutralizada en los versos 63-66, tras de los cuales el cierre del poema crea su propia clímax. En este nivel del análisis, merece la pena llamar la atención sobre el ritmo grave, lento, de los versos dedicados al Infierno y el movimiento ágil, leve, de la apoteosis gloriosa. Pero ahorraremos al lector la incursión por esquemas rítmico-sintácticos fácilmente detectables.

Para Lunardi (1946; *apud* D. Plaja, 1948: 135), las tres partes del poema constituyen «una graduación de colores y luces»: «Desde la noche en la que (el) poema empieza (*Panorama de Mérida*) se asciende lentamente al frío blancor del alba (*Martirio*) para desembocar luego (*Gloria*) en la luz alta e irisada del Paraiso». Díaz Plaja parece compartir esta opinión que, inducida por la estructura externa del poema, simplifica la cuestión, a nuestro juicio. Como ya hemos señalado, I comienza de noche y concluye con las primeras luces del amanecer, que contempla el martirio (II); *tras de lo cual, en III volvemos a la noche*, seguida (*Gloria*) de una apoteosis solar ya claramente mítica. De modo que la gradación es mucho más compleja de lo que apunta Lunardi.

3. LAS FUENTES

Por vía culta, la historia de Santa Eulalia se ha transmitido a través de dos textos: el *Hymnus in honorem passionis Eulaliae, beatissimae martyris*, de Prudencio, y el *Flos sanctorum*, del padre Ribadeneira, que sigue al autor latino, aunque amplificando algunos detalles (63). Sin duda, Lorca conocía los dos, que son de obligada consulta para cualquier indagación sobre el tema. En relación con el poeta latino, es evidente que la romanidad de la Andalucía lorquiana exigía del autor la lectura del lírico clásico, hispánico por más señas —el dato tiene su importancia—, y de algún modo, su presencia en esa Andalucía.

¿Qué debe Federico a los dos textos? De ambos ha tomado el cañamazo general del asunto, y ha suprimido, como señala M. J. Bayo (1952: 24), los elementos biográficos concernientes a Eulalia, la referencia al guión angélico de la santa cuando se dirige de noche a Mérida y el diálogo dramático apologético de la jovencita con sus jueces. En suma, «el poeta ha tratado la tradición condensándola e intensificándola». Ejemplo perfecto de esto último es la crueldad sádica de que ha sido investido el Cónsul lorquiano, ausente en el despersonalizado funcionario que es el *pretor* de Prudencio.

¿Qué otros elementos más de la tradición escrita han operado sobre el texto lorquiano? M. J. Bayo (23-4) trata de explicar la tesis de la «graduación de colores y luces» expuesta por Lunardi (1946), basándose en unas estrofas de Prudencio. Como ya hemos mostrado nuestro desacuerdo con ella, no insistiremos más en el tema. Realmente, además de ese cañamazo argumental, hay poco que indagar. En cambio, y ciñéndonos sólo al *Martirio* y al *Infierno* —el *Panorama* en sí carece de antecedentes—, es claro que en el plano argumental Lorca ha aportado a la leyenda el motivo de las lágrimas, que humanizan a «Eulalia» frente al tono heroico de Prudencio (*Haec sine fletibus et gemitu / laeta canebat et intrepida...* (64) y del padre Ribadeneira (*y ella como quien tenía a Dios en su alma, mostraba en el rostro la alegría de su corazón* (65); el motivo del cortejo que acompaña el alma de la mártir al cielo, y el de la nueva noche, la del *Infierno*.

Esto, insistimos, en el plano argumental (66), porque en el lingüístico, el decisivo, todo es invención, genial invención, del altísimo poeta. Ejemplar es, a este respecto, el contraste 'blanco / negro' de la tercera parte. Nada ofrecen en este sentido ni Ribadeneira ni Prudencio. El poeta hispanorromano se limita a ver en la nieve la blanca mortaja de Eulalia; el escritor barroco sólo se cuida de señalar que

(61) De los veinte tipos básicos posibles en español, el *Romancero* presenta catorce.

(62) De acuerdo con la terminología y la teoría de Saussure (*apud* Jean Starobinski (1971), incorporada por Jakobson a los análisis estilísticos; cf. v. gr. su artículo sobre Dante (1966).

(63) Pedro de Ribadeneira, *Flos sanctorum*, segunda parte, Barcelona, por Sebastián de Cormellas, 1623, 497-9.

(64) Vv. 141-2, ed. Bayo, 81 (cit. n. 37).

(65) Ob. cit., 498.

(66) Sin olvidar, naturalmente, la configuración trans-histórica de Andalucía, el gitanismo de la santa, etc., elementos profundamente innovadores a que nos referimos al comienzo de 2.

porque el santo cuerpo estaba desnudo cayó luego gran abundancia de nieve para cubrirle... (67)

Media un abismo entre este enfoque, tan elemental, y el formidable contraste cromático. En Lorca, es sinfónico lo que en la tradición era menos que «simple melodía» (Bayo, 1952: 24) (68).

Hubo una tercera fuente, que seguramente llamó tanto como éstas la atención del poeta: la tradición popular. Díaz Plaja (1948: 133) lo señaló, basándose en la utilización del término patrimonial 'Olalla'. La hipótesis nos parece valiosa —al margen ahora del sentido profundo del antropónimo—, máxime después de las investigaciones de Alvar (1959). Lo que lamentamos es no poder ofrecer el testimonio incontrovertible, a la luz del cual sería dable profundizar en el comportamiento del poeta frente a la tradición, en el proceso de transformación a que somete los materiales recibidos, que es, a fin de cuentas, lo único

que justifica este tipo de indagaciones. En definitiva, todo lo que no sirva para aumentar nuestra comprensión de un texto debe ser desechado del análisis.

Este nuestro de hoy ha tratado de penetrar en uno de los inagotables romances de Lorca,

romance de la Andalucía romana (...), donde la forma, la imagen y el ritmo son apretados y puestos como piedras para el tema (69).

(67) Ob. cit., 498.

(68) Algo similar podría decirse del gusto exquisito que elimina los elementos de la tortura, tal como aparecen —con regusto casi morboso— en Ribadeneira: aceite hirviendo, garrucha, etc.

(69) *C. Romancero*, I, 1090.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, Amado (1951): «Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos», en *Estudios lingüísticos españoles*, Madrid, Gredos, 1961, 2.ª ed., 161-89.
- Alvar, Manuel (1959): «G. L. en la encrucijada. Erudición y popularismo en el romance de Tamar»; citamos por *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta, 1970, 239-45.
- Bayo, Marcial José (1952): «Sobre el Romance de Santa Olalla de F. G. L.», *Clavileño*, núm. 13, en-febr. 1952, 20-4.
- Caballero, Juan (1977): V. Josephs, A. y _____.
- Cano Ballesta, Juan (1965): «Una veta reveladora en la poesía de G. L. (Los tiempos del verbo y sus matices expresivos)», en Ildefonso M. Gil (1973: 45-75).
- Cirre, José Francisco (1952): «El caballo y el toro en la poesía de G. L.», en Ildefonso M. Gil (1973: 77-91).
- Correa, Gustavo (1957): *La poesía mítica de F. G. L.*; citamos por la 2.ª ed., Madrid, Gredos, 1970.
- Díaz Plaja, Guillermo (1948): *F. G. L.*; citamos por la 2.ª ed., col. Austral, n.º 1221, Buenos Aires, 1954.
- Durán, Manuel (editor) (1963): «Introduction», en *Lorca. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall Inc.
- Flys, Jaroslaw M. (1955): *El lenguaje poético de F. G. L.*, Madrid, Gredos.
- García-Posada, Miguel (1977): *Los poemas neoyorquinos de F. G. L.: «Poeta en Nueva York» y «Tierra y Luna»*, 3 vols. (tesis doctoral), Madrid, Universidad Autónoma (inédita).
- Gil, Ildefonso M. (editor) (1973): *F. G. L.*, Madrid, Taurus (col. Persiles, serie «El escritor y la crítica»).
- Glasser, Doris Margaret (1971): «La "Burla de don Pedro a caballo" de Lorca», en Ildefonso M. Gil (1973: 199-210).
- Guillén, Jorge (1954): «Federico en persona», en *Obras Comp.*, F. G. L., Madrid, Aguilar, 1977 (dos tomos), 19.ª ed., t. I, XI-LXXXI.
- Henry, Albert (1958): *Les grands poemes andalous de F. G. L. Textes originaux. Traduction française - étude et notes* par A. H., Gante, *Romanica Ganden*, vol. VI.
- Jakobson, Roman (1958): «Linguistique et poétique», en
- Essais de linguistique générale*, II, París, Les Éditions de Minuit, 209-48.
- (1966): «*Vocabulorum constructio* dans le sonnet de Dante «Se vedi li occhi miei», en *Questions de poétique*, Éditions de Seuil, 1973, 299-318.
- Josephs, Allen, y Caballero, Juan (1977): *F. G. L.: Poema del cante jondo, Romancero gitano*, edición de _____ Madrid, Cátedra.
- Laffranque, Marie (1963): «Pour l'étude de F. G. L. Bases chronologiques»; citamos por la trad. esp., incluida en Ildefonso M. Gil (1973: 411-59).
- Laurenti, Joseph, L., y Siracusa, Joseph (1974): *F. G. L. y su mundo. Ensayo de una Bibliografía General. / The world of F. G. L. A General Bibliographie Survey*. The Scarecrow Press, Inc., Metuchen, N. J.
- Loughran, David (1972): «Myth, the gypsy, and two Romances históricos», *Modern Languages Notes*, número 87, 253-71.
- Lunardi, Giovanni Giuseppe (1946): «Sobre el Martirio de Santa Olalla», *Entregas de Poesía*, Barcelona, núm. 21.
- Marcilly, C. (1957): «Notes pour l'étude de la pensée religieuse de F. G. L. Essai d'interprétation de la *Burla de don Pedro a caballo*», *Les langues Néolatines*, núm. 141, 9-42.
- Martínez Nadal, Rafael (1970): *El público. Amor, teatro y caballos en la obra de F. G. L.*, Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd.
- Paepe, Christian de (1973): *F. G. L.: Poema del cante jondo. Análisis y síntesis*, 4 vols, Katholieke Universiteit te Leuven (tesis doctoral, inédita).
- Quilis, Antonio (1969): *Métrica española*, Madrid, ediciones Alcalá.
- Ramos-Gil, Carlos (1967): *Claves líricas de G. L. Ensayos sobre la expresión y los climas poéticos lorquianos*, Madrid, Aguilar.
- Romero Murube, Joaquín (1953): «Una variante en el Romancero gitano», *Insula*, núm. 94, 5.
- Starobinski, Jean (1971): *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, París, Gallimard.
- Xirau, Ramón (1953): «La relación metal-muerte en los poemas de G. L.», en Ildefonso M. Gil (1973: 343-52).