



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in Lingue e Letterature Europee e Americane

Classe LM-37

Tesi di laurea

¡É a lúa! ¡É a lúa | na Quintana dos mortos!

Parallelismi e strutture iterative nell'opera di Federico García Lorca

Relatore:

Prof. Giovanni Borriero

Correlatore:

Prof. José Pérez Navarro

Laureanda:

Anna Maria De Donà

n° matricola 1171855/LLMLLA

Anno Accademico: 2019/2020

Indice

Abstract.....	4
INTRODUZIONE	6
LA GENERAZIONE DEL '27.....	8
1. Federico García Lorca.....	9
RICEZIONE DELLA LIRICA ROMANZA MEDIEVALE IN LORCA.....	14
1. Elementi formali della lirica galego-portoghese	14
2. Meccanismi iterativi in Lorca	21
FEDERICO GARCÍA LORCA E LA GALIZIA	33
1. Primo viaggio di Lorca in Galizia.....	34
2. Secondo viaggio di Lorca in Galizia.....	35
3. Terzo e quarto viaggio di Lorca in Galizia	35
4. Quinto viaggio di Lorca in Galizia	37
5. La lirica galego-portoghese.....	38
5.1. Il confronto con i provenzali	39
5.2. La tradizione manoscritta e i generi poetici	40
5.3. Séculos Escuros.....	43
5.4. Il Rexurdimento	43
I SEIS POEMAS GALEGOS	47
Madrigal â cibdá de Santiago.....	52
Romaxe de Nosa Señora da barca.....	56
Cantiga do neno da tenda.....	60
Noiturnio do adoescente morto.....	64

Canzón de cuna pra Rosalía Castro, morta	68
Danza da lúa en Santiago	72
CONCLUSIONI	78
RESUMEN	81
Appendice	78
Bibliografía	101

Abstract

Il presente lavoro si configura come uno studio volto all'analisi dei *Seis poemas galegos*, una delle opere più conosciute del famoso poeta granadino Federico García Lorca e dell'influenza che la lirica galego-portoghese ha avuto su di essa. La tesi si struttura seguendo quattro linee principali: la prima riguarda la peculiare sintesi di tradizione e modernità elaborata dai poeti del Ventisette, la seconda tratta della ricezione della lirica trobadorica nella produzione poetica lorchiana, la terza è dedicata alla presenza di García Lorca in Galizia e alla traccia che questa terra ha lasciato dentro di lui, la quarta, infine, si occupa di un'analisi più approfondita di ciascuna delle sei poesie galeghe con l'obiettivo di dimostrare la capacità dell'autore nel saper attualizzare e arricchire le forme proprie dei trovatori galego-portoghesi.

INTRODUZIONE

Oggetto e fine del presente lavoro è lo studio analitico dei *Seis poemas galegos* (1935) di Federico García Lorca. La scelta di analizzare quest'opera poco conosciuta, nasce dal desiderio di dimostrare che la poesia medievale non costituisce solo un illustre momento del passato, ma diventa la testimonianza di una tradizione viva. Obiettivo delle pagine seguenti sarà, pertanto, cercare di delineare l'uso di materiali tematici e stilistici comuni alla lirica profana galego-portoghese.

Un compito non banale perché nonostante la bibliografia dedicata al poeta granadino sia, come è noto, vastissima, gli studi dedicati ai 138 versi galeghi risultano, nel complesso, piuttosto scarsi e non sempre di facile reperimento.

La tesi si articola in quattro sezioni. Il primo capitolo espone le tendenze stilistiche del Gruppo poetico del 27, soffermandosi in particolare sulla ricerca di equilibrio tra la tradizione e l'innovazione delle avanguardie. Il secondo capitolo illustra la ripresa di ricorsi stilistici propri della lirica romanza medievale nella produzione lorchiana. Vengono indagate la frequenza dei parallelismi, il ritornello, il fenomeno della concatenazione e altre figure di ripetizione, come la figura etimologica e il poliptoto. Il terzo capitolo è dedicato ai viaggi di Federico García Lorca in Galizia e alle sensazioni che questi incontri provocarono in lui. «Llevo a Galicia en el corazón, porque en ella he vivido y soñado mucho: para mí es mejor soñar que vivir»¹, rivela il poeta a Buenos Aires al giornalista Lence che lo interrogava con l'emozione e l'insistenza del galego lontano dalla sua terra². Seguono alcune coordinate sulla storia della letteratura galega che fungono da introduzione ai *Seis poemas galegos*, oggetto di studio del quarto e ultimo capitolo.

Queste poesie, come scrive Blanco-Amor:

¹ Lence 1956, p. 321.

² Caucci 1977, p. 15.

No son versos eruditos elaborados, por virtuosismos y presunción, en lengua prestada, sino tan naturales, tan irremediables y tan “inspirados” como los que le salen en su idioma de siempre³.

La loro analisi si propone di chiarire il coinvolgimento di Lorca nel recupero innovativo della poesia medievale galego-portoghese.

³ Pérez Rodríguez 2011: 149 (Prólogo de Eduardo Blanco Amor).

LA GENERAZIONE DEL '27

L'omaggio a Góngora celebrato all'Università di Siviglia in occasione del terzo centenario della morte del poeta, è l'evento che dà il nome alla generazione del '27, i cui esponenti principali sono: Fernando Villalón, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Luis Cernuda, Rafael Alberti, ma anche Emilio Prados e Manuel Altolaguirre. Sia che si accetti come denominazione convenzionale "generazione del '27", sia che si parli, come avviene spesso, di "gruppo poetico del '27", ci troviamo dinnanzi a una vera e propria avanguardia letteraria con un programma e un progetto di scrittura. Più ancora, si tratta della prima avanguardia che nasce in Spagna per una elaborazione originale di temi e idee estetiche, dopo una serie di iniziative e di gruppi che avevano cercato di sviluppare, in modo più o meno originale, tendenze importate dall'Europa⁴. Peraltro si tratta di un gruppo omogeneo formato in gran parte da coetanei, che si frequentano e partecipano con spirito giovanile alla vita dei cenacoli letterari, agli atti pubblici e ai banchetti organizzati in occasione dell'uscita di un loro libro. L'attenzione manifestata dai rappresentanti del gruppo generazionale verso il cosmopolitismo europeo è dovuta certamente all'ambiente favorevole della loro formazione culturale. Tra i luoghi privilegiati si distingue la *Residencia de Estudiantes* di Madrid. Fondata nel 1910 da Alberto Jiménez Fraud, diviene in breve tempo un *college* universitario di alto livello scientifico che svolge un intenso programma culturale, comprendente, tra l'altro, incontri con numerosi scrittori e studiosi stranieri, realizzando un'importante opera di diffusione e aggiornamento nell'ambito delle principali estetiche e problematiche contemporanee⁵.

Le soluzioni stilistiche dei vari poeti del '27 sono piuttosto eterogenee, e tuttavia vi sono delle caratteristiche comuni facilmente evidenziabili. C'è la tendenza all'equilibrio e alla sintesi tra poli contrapposti: ad esempio tra una concezione romantica dell'arte (impulso,

⁴ Ferracuti 2013: 279.

⁵ Morelli – Manera 2007: 41.

ispirazione) e una concezione classica (sforzo rigoroso, disciplina, perfezione); tra la poesia pura (*l'arte per l'arte*: desiderio di bellezza) e la poesia autentica, umana, preoccupata per i problemi dell'uomo; tra l'arte rivolta a una élite e il gusto di arrivare al popolo (con alternanza di ermetismo e chiarezza, di colto e popolare); tra gli influssi delle avanguardie e la tradizione⁶. Qui però occorre operare una precisazione: la tradizione, come viene intesa dal gruppo del '27, non è la passiva ricezione di un patrimonio culturale selezionato da altri (non si tratta di una forma di tradizionalismo), ma è lo sforzo di recuperare e reinterpretare un patrimonio culturale e artistico che in buona parte si è perduto⁷. Legandosi per ragioni di continuità, al ricco universo simbolista, il '27 ammira Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Manuel Machado, fratello maggiore di Antonio, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, e anche gli autori che da questi erano stati riscoperti: Gustavo Adolfo Becquér, i poeti del rinascimento, la lirica popolare, i testi medievali, il *romancero*⁸, che venivano riproposti con nuove interpretazioni⁹. Ciò che dunque si può dire è che la sintesi di modernità e tradizione, caratteristica della poetica del '27, è un'operazione attiva e complessa ed è possibile grazie a un'originale interpretazione sia del variegato mondo delle avanguardie, sia del patrimonio tradizionale.

1. Federico García Lorca

Federico García Lorca è il rappresentante più celebre della Generazione del '27: la sua fama è stata di certo ampliata dall'eco della sua tragica morte, ma è innanzitutto motivata dal talento letterario, che l'ha portato ben presto a distinguersi nel campo del teatro, della prosa e della poesia, ancor prima della pubblicazione dei suoi libri, molti dei quali sono rimasti a lungo inediti e in parte sono stati stampati postumi¹⁰. Nasce a Fuentevaqueros (Granada) nel 1898. Proviene da una famiglia facoltosa: il padre, Federico García Rodríguez, è un agiato possidente; la madre, Vicenta Lorca Romero, una maestra granadina, lascia presto l'insegnamento per dedicarsi all'educazione del figlio, a cui

⁶ Bermejo (*et alii*) 2007: 175.

⁷ Ferracuti 2013: 279.

⁸ Si tratta di un componimento lirico di carattere popolare, di origine epica, formato da una serie indeterminata di ottonari con rima assonanzata nei versi pari.

⁹ Ferracuti 2013: 279.

¹⁰ Rosso 2008: 167.

trasmette il suo amore per la musica. A tal proposito è interessante ricordare le parole di Francisco, fratello del poeta:

La música precedió en él a la palabra. Entonaba canciones con singular afinación antes de poder articular sonidos¹¹.

Negli anni dell'infanzia vive a stretto contatto con la natura e con il patrimonio folklorico andaluso, elementi importanti nella sua opera. Nel 1909 la famiglia accresciuta di altri tre figli (Francisco, Conchita e Isabel) si trasferisce a Granada, dove Federico frequenta il *Colegio del Sagrado Corazón*. Durante gli anni di studio all'Università di Granada, partecipa ad alcuni viaggi culturali, che gli ispirano la collezione di prose poetiche *Impresiones y paisajes* (1918).

Nel 1914 si iscrive alla facoltà di Giurisprudenza e poi a quella di Lettere. È il momento delle frequentazioni importanti, tra cui quella con il giurista Fernando de los Ríos, che favorirà concretamente la carriera del giovane. In questo periodo Federico inizia lo studio del pianoforte, diventando un abile esecutore del repertorio classico e del folclore andaluso; conosce il musicista Manuel de Falla, con il quale stabilisce un'intensa amicizia e collabora all'organizzazione del primo concorso, o *fiesta*, dedicato al *cante jondo*, genere di canto flamenco (giugno 1922). Nella primavera del 1919 Lorca entra nella *Residencia de Estudiantes* di Madrid, dove rimane nove anni. Con sé portava una lettera di presentazione firmata da Fernando de los Ríos per Juan Ramón Jiménez:

Mi querido poeta: Ahí va ese muchaco lleno de anhelos románticos: recíbalo usted con amor, que lo merece; es uno de los jóvenes en que hemos puesto más vivas esperanzas.
Con afecto y cordialidad le estrecha su mano,
Fernando de los Ríos¹²

Qui, oltre a conoscere Juan Ramón Jiménez e Antonio Machado, stringe amicizia con Buñuel, Dalí, Alberti e altri compagni di generazione. L'insuccesso del suo esordio teatrale (*El maleficio de la mariposa*, 1920) non frena la sua vena creativa: pubblica *Libro*

¹¹ Gibson 1985: 46.

¹² Gibson 1985: 230.

de poemas (1921) che documenta il dialogo del poeta con il paesaggio e gli animali, compone il *Poema del cante jondo* che interpreta i motivi del primitivo canto andaluso, concepisce le *Suites*, mondo intimo ed elegiaco, porta a termine il dramma *Mariana Pineda* dove l'omonima figura femminile di ispirazione romantica rappresenta l'anelito alla libertà, scrive le *Canciones* e il *Romancero gitano*, libro pubblicato nel 1928, che illustra la complessa realtà del mondo andaluso e consolida definitivamente la sua fama; tiene delle conferenze come *El cante jondo. Primitivo canto andaluz* (1922) e *La imagen poética de don Luis de Góngora* (1926), e nel 1928 dà vita alla rivista letteraria «Gallo», di cui escono solo due numeri, sufficienti a suscitare scalpore nel mondo artistico spagnolo¹³. Fra il 1929 e il 1930 visita gli Stati Uniti e Cuba con una borsa di studio. L'impatto con la metropoli americana gli ispira *Poeta en Nueva York*, in un momento di intensa attività creatrice, che lo porta a percorrere i canoni vigenti: compone alcuni dei futuri *Sonetos del amor oscuro*, rielabora le opere tetatrali *Amor de Don Perlimplín* e *La zapatera prodigiosa*, concepisce un teatro simbolico e surreale, definito "impossibile" e "irrapresentabile", iniziando *El público* e *Así que pasen cinco años*, scrive la sceneggiatura cinematografica di *Viaje a la luna* e tiene varie conferenze.

Tornato in patria, comincia il *Diván del Tamarit*, che terminerà nel 1934, mentre il suo interesse per la tradizione poetica della Galizia, suscitato da alcuni soggiorni nella regione, gli ispira i *Seis poemas galegos*. La proclamazione della Repubblica apre nuove prospettive nell'ambiente intellettuale: il poeta granadino, con il sostegno di Fernando de los Ríos, ora ministro della Pubblica istruzione, realizza il progetto di un teatro popolare ambulante, *La Barraca*, che si sposta per i villaggi e le città spagnole a rappresentare il repertorio classico (Lope, Calderón, ecc.). Attori e interpreti sono studenti volontari, i quali, afferma Lorca:

[...] iban a lanzarse por todos los caminos de España a educar al pueblo. Sí, a educar al pueblo con el instrumento hecho para el pueblo, que es el teatro y que se le ha hurtado vergonzosamente¹⁴.

Vestito di una semplice tuta blu, Federico è l'animatore instancabile ed entusiasta della piccola *troupe* teatrale, che riscuote un grande successo soprattutto negli ambienti rurali

¹³ Rosso 2008: 168.

¹⁴ Gibson 1987: 163.

e universitari¹⁵. Dopo la prima della tragedia rurale *Bodas de sangre* e di *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, fra il 1933 e il 1934 trascorre alcuni mesi in Argentina e in Uruguay, dove le sue opere teatrali hanno un grande successo, e durante il viaggio stringe amicizia con Pablo Neruda. Il suo rientro in Spagna è segnato dal lutto per la morte dell'amico torero Ignacio Sánchez Mejías, a cui dedica il celebre *Llanto* (1934). Dopo la rappresentazione di *Yerma*, che suscita il consenso del pubblico e l'ostilità della stampa di destra, Lorca conclude *Doña Rosita la soltera* (1935) e *La casa de Bernarda Alba* (1936). Ma intanto la situazione nazionale sta precipitando. Il 13 luglio 1936, malgrado gli avvertimenti degli amici, decide di tornare a Granada nella casa di campagna della famiglia, mentre scoppia la rivolta franchista che in poco tempo si abbatte con estrema violenza sulla città andalusa. La situazione precipita: Manuel Fernández Montesinos, sindaco socialista di Granada e cognato del poeta, viene fucilato il 16 agosto. Lorca, rifugiatosi nel frattempo in casa dell'amico poeta Luis Rosales, è arrestato e poco dopo condotto a Víznar presso Granada¹⁶. All'alba del 18 o 19 agosto 1936, nonostante i numerosi interventi in favore della sua liberazione, viene barbaramente ucciso. Il suo corpo non fu mai ritrovato.

Le testimonianze lasciate dagli amici insistono nel descrivere la figura di Lorca come gioiosa ed estroversa: «Había magia, duende, algo irresistible en todo Federico. ¿Cómo olvidarlo después de haberlo visto o escuchado alguna vez?»¹⁷ dice Alberti in *La arboleda perdida* (1959); «Criatura de la Creación, inmersa en Creación, encrucijada de Creación y participante de las profundas corrientes creadoras» scrive Guillén in *Federico en persona* (1968)¹⁸. Il critico Guillermo Díaz-Plaja ricorda il fascino straordinario che il giovane Lorca, attore e poeta, esercitava sugli ascoltatori, sottolineando le sue eccezionali doti di uomo e artista:

su dominio de la voz y del gesto y, sobre todo, su auténtico gracejo [...] su solera genial para convertir en poesía cuanto tocaba y la andalucísima gracia de sus exageraciones y embustes de niño grande¹⁹.

¹⁵ Morelli – Manera 2007: 70.

¹⁶ Gibson 1985: 474.

¹⁷ Alberti 1959: 169.

¹⁸ Banús 1989: 159.

¹⁹ Wahnón 1995: 428.

In realtà, la vita intima del poeta appare complessa e tormentata, tesa al raggiungimento di un ideale di amore e verità che trova la sua naturale manifestazione nell'esperienza della poesia e dell'arte²⁰.

²⁰ Morelli – Manera 2007: 71.

RICEZIONE DELLA LIRICA ROMANZA MEDIEVALE IN LORCA

Il tramonto della splendida e raffinata cultura delle corti di Aquitania e Provenza nei primi decenni del XIII secolo e delle corti di Castiglia e di Portogallo tra il XIII e il XIV secolo, non ha decretato la fine della lirica trobadorica, ma il consolidarsi di una tradizione che ha condizionato per secoli la produzione letteraria europea. Nel contesto culturale iberico, un esempio di questa ascendenza lo troviamo nella produzione di Federico García Lorca, che filtra la tradizione popolare e la lirica medievale attraverso il modello esemplare di Gil Vicente, drammaturgo e poeta portoghese, attivo alla corte di Lisbona nella prima metà del XVI secolo²¹.

L'adesione del poeta granadino ai modelli parallelistici - a partire da *Libros de poemas* (1921) - costituisce un dato inequivocabile.

Prima di procedere all'analisi dei meccanismi iterativi nell'opera di Lorca è opportuno approfondire quali siano i principali artifici retorici della "scuola" galego-portoghese.

1. Elementi formali della lirica galego-portoghese

I procedimenti ripetitivi hanno un'importanza capitale nella caratterizzazione formale e concettuale delle *cantigas*²² poiché il loro obiettivo è fondamentalmente quello di insistere sui contenuti più importanti della composizione e, allo stesso tempo, di rafforzare le strutture strofiche del testo²³. A tal proposito, è tipico che la prima strofa della *cantiga* possieda una maggior carica concettuale, mentre le restanti presentino leggere modifiche. Gran parte di questi ricorsi furono impiegati dai trovatori provenzali,

²¹ López Castro 1993: 176.

²² Nella tradizione galego-portoghese, il termine *cantiga* indica una poesia lirica, di carattere religioso o profano, con la rispettiva melodia.

²³ Meléndez Cabo – Vega Vázquez 2010: 134.

ma altri, analizzati nell'*Arte del Trovar*²⁴, sono specifici della poesia galega.

Tecnica del parallelismo. Da un punto di vista formale e strutturale, il parallelismo, è senza dubbio, il procedimento più caratteristico della lirica galego-portoghese; il suo utilizzo è talmente frequente che più della metà delle *cantigas* fa ricorso alle sue diverse varianti. Legato alla lirica popolare, questo elemento consiste nella ripetizione di un determinato periodo in punti fissi di ciascuna strofa ed è formulato in termini identici o molto simili²⁵. Il parallelismo è una figura ripetitiva che può interessare le parole, il ritmo e la sintassi, o i concetti. Queste tre varianti sono quelle che Eugenio Asensio nomina rispettivamente parallelismo verbale, strutturale e semantico²⁶. Esse partono dalla strofa iniziale e si basano sulla ripetizione che fornisce al testo una grande coesione formale e concettuale, da qui il gran numero di elementi reiterati che abitualmente si individuano nelle *cantigas*.

Parallelismo letterale o verbale. Questa variante si realizza attraverso tre procedimenti: a) la ripetizione quasi letterale del verso iniziale modificato soltanto nella parte finale, di solito mediante l'introduzione di un sinonimo; b) la reiterazione di un medesimo concetto attraverso l'intensificazione negativa; e c) la riproduzione dello stesso verso tramite schemi ritmici e sintattici differenti²⁷. Di questi artifici b) e c) sono quelli meno utilizzati nelle *cantigas* occidentali. Un esempio di a) si può notare nella *cantiga* di Martin Codax intitolata *Ay ondas, que eu vin veer*²⁸:

Ay ondas que eu vin veer,
se me saberedes dizer
porque tarda meu amigo sen min?

5 Ay ondas que eu vin mirar,
se me saberedes contar
porque tarda meu amigo sin min?

²⁴ Breve trattato copiato nei fogli iniziali del *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* che descrive i generi e le regole della lirica galego-portoghese.

²⁵ Meléndez Cabo – Vega Vázquez 210: 135.

²⁶ Asensio 1957: 72.

²⁷ Asensio 1957: 78.

²⁸ MedDB 91.2. Le citazioni delle *cantigas* profane galego-portoghese sono tratte dalla banca dati online MedDB, che aggiorna i volumi di LPGP 1996 di cui si riprende la numerazione testuale.

Il corpo della strofa esprime l'angosciante condizione della fanciulla attraverso il doppio parallelismo letterale dei versi 1, 4 e 2, 5 che si combina alla *variatio* sinonimica («veer» - «mirar»; «dizer», «contar»).

Parallelismo semantico. Questo ricorso consiste nella ripetizione dei medesimi concetti nelle strofe della composizione, anche senza l'utilizzo di iterazioni ritmico-lessicali, attraverso il seguente procedimento: il nucleo tematico, presentato nella prima strofa, si sviluppa con un movimento circolare fino a raggiungere la *fiinda*²⁹, in cui convergono tutti gli elementi a mo' di sintesi³⁰. Le *cantigas* costruite con questo tipo di parallelismo, dunque, offrono una maggiore diversità stilistica perché tale procedimento fa sì che il materiale poetico si presenti con una varietà espressiva maggiore rispetto a quella che si osserva nel parallelismo letterale. Si vedano queste strofe della *cantiga Oje quer'eu meu amigo veer*³¹ che ruotano attorno al desiderio dell'innamorata di vedere il suo amico nonostante il divieto imposto dalla madre:

Oje quer' eu meu amigo veer
por que mi diz que o non ousarei
veer mia madre, de pram vee-lo-ei
e quero tod' en ventura meter,
5 e des i saia per u Deus quiser.

Por en qual coita mia madre ten
que o non veja, no meu coraçon
ei oj' eu posto, se Deus mi perdon,
que o veja e que lhi faça ben,
10 e des i saia per u Deus quiser.

Pero mi-o ela non quer outorgar,
i-lo-ei ver ali u m' el mandou
e por quanta coita per mi levou
farei-lh' eu est' e quanto m' al rogar,
15 e des i saia per u Deus quiser.

Ca diz o vervo ca non semeou
milho quen passarinhas receou.

Parallelismo strutturale. In questa variante il parallelismo interessa il ritmo e la sintassi della composizione; combinato abitualmente con il parallelismo verbale o con

²⁹ Strofa di un minor numero di versi che chiude il componimento, analoga alla *tornada* occitana.

³⁰ Meléndez Cabo – Vega Vázquez 2010: 136.

³¹ MedDB 79.41.

quello semantico è la formula meno utilizzata dai trovatori galego-portoghesi, inoltre, trattandosi di una ripetizione di struttura, non è inusuale la presenza dell'anafora³². Un esempio di questa tecnica si osserva in *Anda triste o meu amigo*³³:

Anda triste o meu amigo
mha madr', e á de mi gran despeito,
por que non pode falar migo
e non por al, e faz gran dereito
5 *d'andar triste o meu amigo,*
por que non pode falar migo.

Anda triste o meu amigo
mha madr', e tenho que seja morto
por que non pode falar migo
10 e non por al, e non faz gran torto
d'andar triste o meu amigo,
por que non pode falar migo.

Anda triste o meu amigo,
mha madr', e anda por en coitado,
15 *por que non pode falar migo*
e non por al, e faz mui guisado
d'andar triste o meu amigo,
por que non pode falar migo.

Leixa-pren. Il termine *leixa-pren* (letteralmente 'lascia-prendi') designa un procedimento retorico di concatenazione strofica vicino alla tecnica delle *coblas capfinidas* (strofe legate tra loro mediante ripetizione della parola o delle parole finali di ciascuna strofa all'inizio della strofa seguente)³⁴. Ispirandosi a questo meccanismo della poesia occitanica, il giullare galego Pero da Ponte, ad esempio, compone la *cantiga d'amor: Agora me part' eu mui sen meu grado*³⁵.

Agora me part' eu sen meu grado
de quanto ben oj' eu no mund' avya,
c' assy quer Deus e mao meu pecado,
ay eu!
5 De mays, se mi non val Santa Maria,
d'aver coyta muyto tenh' eu guysado;
mays rog' a Deus que mays d' oj' este dia
non vyva eu, se m' el non dá consselho.

Non vyva eu, se m' el hi non dá consselho.
10 nen vyverei, nen é cousa guisada,

³² Meléndez Cabo – Vega Vázquez 2010: 138.

³³ MedDB 35.2.

³⁴ Meléndez Cabo – Vega Vázquez 2010: 142.

³⁵ MedDB 120.1.

- ca, poys non vyr meu lum' e meu espelho,
ay eu!
ja per mha vida non daria nada,
mha senhor; e digo-vus en concelho
15 que, sse eu morr' assy d' esta vegada,
que a vo' -lo demande meu linhage!
- Que a vo' -lo demande meu linhage,
senhor fremosa, ca vos me matades,
poys voss' amor en tal coita me trage,
20 *ay eu!*
e ssol non quer Deus que mh' o vos creades,
e non mi val hi preyto nen menage.
E hydes-vus e min deseparades;
desempare-vus Deus, a que o eu digo!
- 25 desempare-vus Deus, a que o eu digo
ca mal per fic' oj' eu deseparado!
De mays non ei Parente nen amigo,
ay eu!
que m' aconselh'! E desaconselhado
30 fiqu' eu sen vos, e non ar fica migo,
senhor, se non gram coyta e cuydado.
Ay Deus! Valed' a hom que d' amor morre!

In genere però, il termine è utilizzato per indicare un gruppo di poesie in cui l'intero ultimo verso di una strofa viene ripreso come primo verso non della strofa successiva ma di quella dopo ancora. Osserviamo la *cantiga* di Don Denis *Non chegou, madre, o meu amigo*³⁶:

- Non chegou madre, o meu amigo,
E oj ' ést o prazo saído;
ai madre, moiro d'amor.
- Non chegou madre, o meu amado,
5 E oj ' ést o prazo passado;
ai madre, moiro d'amor.
- E oj ' ést o prazo saído;
por que mentiu o desmentido?
ai madre, moiro d'amor.
- 10 E oj ' ést o prazo passado;
por que mentiu o perjurado?
ai madre, moiro d'amor.
- por que mentiu o desmentido?
Pesa mi, pois per si é falido;
15 *ai madre, moiro d'amor.*
- por que mentiu o perjurado?

³⁶ MedDB 25.50.

Pesa mi, pois mentiu per seu grado
ai madre, moiro d'amor.

A differenza del tipo precedente di concatenazione, qui vi è sempre una *cobla* interposta per cui l'ultimo verso di ogni strofa, ritornello escluso, viene ripetuto come primo della terza, l'ultimo verso della seconda strofa diventa il primo della quarta, e così via, secondo appunto un meccanismo di "lascia-prendi" che potrebbe continuare all'infinito³⁷. Questo particolare tipo di ripresa, che interessa solitamente componimenti a distici monorimi o monoassonzati con ritornello, si combina col parallelismo verbale per cui in ogni coppia di strofe la prima si ripete nella seconda con minime variazioni in sede ritmica, ottenute grazie all'utilizzo di sinonimi (nella canzone scelta abbiamo «amigo» - «amado», «saído» - «passado», «desmentido» - «perjurado») o all'inversione sintattica (si pensi ai versi della *cantiga* di Don Denis *Ai flores, ai flores do verde pino*³⁸: «E eu vos bem vos digo que è san' e vivo | E eu vos bem vos digo que è viv' e sano» (vv. 14 e 17). In tal modo si determina una doppia corrispondenza metrico ritmica nel testo: le strofe infatti, oltre ad essere legate parallelisticamente due a due, lo sono anche in forma alterna, poiché le dispari presentano la stessa rima o, più spesso, la medesima assonanza e le pari un'altra (in *Non chegou, madre, o meu amigo* le rime, rispettivamente in *-ido* e *-ado*, sono perfette, salvo l'assonanza *i-o* nella prima strofa)³⁹.

Refrán. Verso o gruppo di versi che si ripetono, normalmente, al termine di ciascuna strofa, e che di solito presentano una rima differente da quelle utilizzate nelle *coblas*⁴⁰.

Il *refrán* condensa il tema principale della composizione e può essere caratterizzato sia da una frase di carattere conclusivo, sia da una costruzione che contiene le parole chiave.

Nella lirica galego-portoghese, oltre al ritornello più comune, dove uno o più versi si ripetono alla fine di ciascuna strofa, esistono altre due varianti: il *refrán intercalar* ('ritornello intercalato'), quando i versi che compongono il ritornello sono inseriti all'interno della *cobla* e il *refrán inicial* ('ritornello iniziale'), quando i versi corrispondenti al ritornello della *cantiga* compaiono all'inizio della composizione⁴¹.

³⁷ Fassanelli 2016: 192.

³⁸ MedDB 25.2.

³⁹ Fassanelli 2016: 193.

⁴⁰ Meléndez Cabo – Vega Vázquez 2010: 16.

⁴¹ Meléndez Cabo – Vega Vázquez 2010: 17.

Per un esempio di *refrán intercalar* e di *refrán inicial* si vedano le seguenti *cantigas*:

*Desej' eu muyt' a veer mha senhor*⁴²

Desej' eu muyt' a veer mha senhor;
e pero sei que, poys d'ant' ela for,
non lh' ei a dizer ren
de com' oj' eu averia sabor
5 *e lh' estaría ben!*

Po-la veer moyr' e po-la servir;
e pero sei que, poys m' ant' ela vir,
non lh' ei a dizer ren
de com' oj' eu poderia guarir
10 *e lh' estaría ben!*

Se lh' al disser, non me dirá de non;
mays da gran coita do meu coraçõ
non lh' ei a dizer ren
que lh' eu diria en bõa razõ
15 *e lh' estaría ben!*

Pero ei gran sabor de ille falar,
quando a vejo, por lle non pesar,
non lh' ei a dizer ren
de com'eu poderia led' andar
20 *e lh' estaría ben!*

*Poren Tareija Lópiz non quer Pero Marinho*⁴³

*Poren Tareija Lópiz non quer Pero Marinho:
pero x' el é mancebo, quer-x' ela mais menino.*

Non casará con ele nen polos seus dinheiros;
e esto saben donas e saben cavaleiros,
5 *ca dos escarmentados se fazem mais ardeiros.*
*Poren Tareija Lópiz non quer Pero Marinho:
pero x' el é mancebo, quer-x' ela mais menino.*

Non casará con ele, pola cobrir d'alfolas,
nen polos seus dinheiros velhos, que ten nas olas;
10 *que perdeu nos alhos quer cobrar nas cebolas.*
*Poren Tareija Lópiz non quer Pero Marinho:
pero x' el é mancebo, quer-x' ela mais menino.*

Non casará con ele por ouro nen por prata,
nen por panos de seda, quant' é por escarlata,
15 *ca dona de capelo de todo mal se cata.*
*Poren Tareija Lópiz non quer Pero Marinho:
pero x' el é mancebo, quer-x' ela mais menino.*

⁴² MedDB 11.5.

⁴³ MedDB 10.1.

Poliptoto. Figura retorica consistente nel riprendere una stessa parola in frasi successive, cambiandone il caso, il genere, il numero, il modo e il tempo. Questo fenomeno si può osservare nelle *cantigas* –*Amigo queredes-vos ir?*⁴⁴ sul verbo *morrer*: «morrerei» (v. 15) - «morrerà» (v. 18) - «morrer» (21), *Roga m' oje, filha, o' voss' amigo*⁴⁵ sul verbo *rogar*: «roga» (v. 1) - «rogasse» (v. 2) - «rog'» (v. 4) - «rogava» (v. 8), *Chegades, amiga, d' u é meu amigo*⁴⁶ sul sostantivo *amiga*: «amiga» (v. 1) - «amigo» (v. 1), ecc.

2. Meccanismi iterativi in Lorca

Dobbiamo alla ricerca dello studioso britannico Kenneth Jackson il chiarimento di un punto di vista fondamentale della storia delle poesie parallelistiche. Jackson fonda il suo lavoro sul concetto di *incremental repetition* ('ripetizione incrementale')⁴⁷, termine coniato da F. B. Gummere per indicare un procedimento retorico che egli riteneva essere un tratto distintivo delle ballate popolari inglesi e scozzesi⁴⁸. In particolare, con questa tecnica un verso viene ripetuto nelle strofe successive con delle piccole, ma significative varianti, le quali permettono lo sviluppo narrativo⁴⁹.

Jackson, inoltre, osserva che nella tradizione della lirica galego-portoghese si trova un'ampia serie di poesie la cui struttura risponde appieno alle combinazioni della ripetizione incrementale. Questa tecnica non è esclusiva della tradizione lirica iberica, ma mentre nelle altre aree culturali è un fenomeno occasionale, nella lirica galego-portoghese, come già visto nel paragrafo precedente, ha un uso retorico molto esteso e costituisce uno dei nuclei essenziali della pratica compositiva dei trovatori dell'occidente peninsulare⁵⁰. Dopo Gil Vicente e Juan de Encina (1468ca-1529) il parallelismo di ripetizione incrementale si perde. Tuttavia, lo incontriamo nuovamente in Federico García Lorca e pare naturale che sia così, considerando che si tratta del poeta contemporaneo che maggiormente si avvicina al popolare⁵¹. Ciò nonostante, è doveroso

⁴⁴ MedDB 25.13.

⁴⁵ MedDB 25.104.

⁴⁶ MedDB 11.4.

⁴⁷ Jackson 1941: 309.

⁴⁸ Stephen Cushman (*et alii*) 2012: 681.

⁴⁹ Jackson 1941: 310.

⁵⁰ Brea – Lorenzo Gradín 1998: 190.

⁵¹ Bosch 1962: 36.

sottolineare che Lorca, non si limita a sviluppare le tendenze della lirica tradizionale, ma le rinnova con «con gran vigor de libertad y espíritu creador»⁵².

Osserviamo ad esempio la poesia intitolata *Sorpresa*⁵³ ('Agguato'):

Muerto se quedó en la calle
con un puñal en el pecho.
No lo conocía nadie.
¡Como temblaba el farol!
5 Madre.
¡Como temblaba el farolito
de la calle!
Era madrugada. Nadie
pudo asomarse a sus ojos
10 abiertos al duro aire.
Que muerto se quedó en la calle
que con un puñal en el pecho
y que no lo conocía nadie.

Qui, oltre alla presenza del parallelismo verbale (versi 1-2-3 reiterati con la sola variante della congiunzione «que» e versi 4 e 6 modificati unicamente nella parte finale), del parallelismo strutturale e semantico (esposto nella prima strofa, il concetto chiave viene ripreso circolarmente alla fine rivelando una struttura chiusa che non consente alcuna evoluzione), troviamo anche una forma particolare di ripetizione incrementale: il termine *farolito* (v. 6), infatti, non rappresenta esclusivamente un caso di diminutivo.

Questo significa che sia le strutture parallelistiche che il diminutivo in sé hanno la loro importanza stilistica. Il risultato è una straordinaria intensificazione dell'emozione percepita e provocata e la valorizzazione di un elemento particolare, *el farol* ('il faro'), poiché la luce del faro è l'unico elemento vivo della scena descritta ⁵⁴.

Altre figure della *repetitio* da segnalare sono l'anafora che si combina con il parallelismo letterale ai versi 4 e 6 e ai versi 11-12-13, dov'è addirittura amplificata: «que» - «que» - «y que», e l'epifora⁵⁵ «nadie» (vv. 3-8-12).

Procediamo con la poesia *San Gabriel* ('San Gabriele'):

21. ¡Ay San Gabriel de mis ojos!

⁵² Bosch 1962: 36.

⁵³ Tutte le opere di Lorca sono citate dall'edizione García Lorca 1982.

⁵⁴ De Paepe 1986: 599.

⁵⁵ Figura contraria all'anafora consistente nella ripetizione di una parola o una frase alla fine di più versi o periodi.

22. ¡Gabrielillo de mi vida!

[...]

29. ¡Ay San Gabriel que reluces!

30. ¡Gabrielillo de mi vida!

Come nel caso precedente, nei versi menzionati si intrecciano più principi iterativi, tutti con la funzione di intensificare l'emozione: uno è il parallelismo letterale (il verso 29 riprende l'espressione «¡Ay San Gabriel de mis ojos!» variandone la seconda parte) e l'altro è la ripetizione incrementale data dalla variante diminutiva «Gabrielillo».

E ora una delle *canciones de jinete* ('canzoni del cavaliere'):

En la luna negra
de los bandoleros,
cantan las espuelas.

5 Caballito negro
¿Dónde llevas tu jinete muerto?

...Las duras espuelas
del bandido inmóvil
que perdió las riendas.

10 Caballito frío
¡Que perfume de flor de cuchillo!

En la luna negra
sangraba el costado
se Sierra Morena.

15 Caballito negro
¿Dónde llevas tu jinete muerto?

La noche espolea
sus negros ijares
clavándose estrellas.

20 Caballito frío
¡Que perfume de flor de cuchillo!

En la luna negra
¡un grito! y el cuerno
largo de la hoguera.

25 Caballito negro
¿Dónde llevas tu jinete muerto?

La prima cosa che salta all'occhio è il parallelismo strutturale, la canzone, infatti, presenta cinque unità costruite secondo il medesimo schema ritmico: una terzina di

esasillabi e un distico irregolare formato da un esasillabo e da un decasillabo che rappresenta una sorta di ritornello con due varianti. Questo “ritornello”, poi, non viene utilizzato nella forma tradizionale di ripetizione ritmica e intensiva, ma presenta una struttura che comporta una leggera aggiunta di significato propria della ripetizione incrementale. I distici, dunque, sono particolarmente originali perché ci dicono qualcosa di nuovo e completamente differente, giungendo persino a contrapporre il tono esclamativo a quello interrogativo: il cavallino nero, destinatario della domanda relativa al luogo in cui sta portando il cavaliere morto, diventa cavallino freddo e la domanda un’esclamazione, come se la morte traslasse dall’uomo all’animale e fosse più vicina (un profumo che dilaga). Il poeta fa anche ricorso alla ripetizione invariata ai versi 1, 11 e 21. Da notare, infine, la presenza del poliptoto che interessa l’aggettivo *negro*: «negra» (v. 1) - «negro» (v. 4) - «negros» (v. 17) e la figura etimologica «espuelas», vv. 3, 6 - «espolea», v. 16.

Un altro caso di parallelismo strutturale lo troviamo nella poesia *El regreso* (‘Il ritorno’):

Yo vuelvo
por mis alas.
¡Dejadme volver!
¡Quiero morirme siendo
5 amanecer!
¡Quiero morirme siendo
ayer!
Yo vuelvo
por mis alas.
10 ¡Dejadme retornar!
¡Quiero morirme siendo
manantial!
¡Quiero morirme fuera
de la mar!

Le due strofe si costruiscono su una struttura identica, ciò che conferisce alla composizione un ritmo molto marcato, e si combinano con il parallelismo semantico e verbale (il verso 10 riprende l’espressione «¡Dejadme volver!» variandone la seconda parte con l’introduzione del sinonimo «retornar», meccanismo che risponde a un’esigenza che potremmo definire di *repetitio cum variatio*). Come spesso succede nelle *cantigas* galego-portoghese, le fitte corrispondenze parallelistiche impediscono di fatto qualsiasi sviluppo narrativo: la seconda strofa ripete rigorosamente la prima senza nuove aggiunte

argomentali. Lo stesso discorso vale per la poesia *Encuentro* ('Incontro'):

María del Reposo,
te vuelvo a encontrar
junto a la fuente fría
del limonar.
5 ¡Viva la rosa en su rosal!

María del Reposo,
te vuelvo a encontrar,
los caballos de niebla
y ojos de cristal.
10 ¡Viva la rosa en su rosal!

María del Reposo,
te vuelvo a encontrar.
Aquel guante de luna que olvidé,
¿Dónde está?
15 ¡Viva la rosa en su rosal!

Si tratta, per l'appunto, di una composizione basata su strofe gemelle nel significato, dove, tra l'altro, è possibile incontrare un altro elemento assai diffuso nelle *cantigas*: il ritornello. Questo fenomeno funziona in gran parte delle poesie tradizionali come elemento di reiterazione. Per questo motivo, quando i poeti contemporanei (Lorca, Alberti e altri) si rivolgono alla tradizione, lo utilizzano con una certa frequenza⁵⁶. Ho già accennato al fatto che nella lirica galego-portoghese, oltre al ritornello più comune, esistono il *refrán intercalar* e il *refrán inicial*; la poesia *Lamentación de la muerte* presenta la prima variante:

*Sobre el cielo negro,
culebrinas amarillas.*

mentre per un esempio di *refrán inicial*, seppur imperfetto, basta citare la poesia *Nana de Sevilla* ('Ninna nanna di Seviglia'):

Este galapaguito
no tiene mare;
lo parió una gitana,
lo echó a la calle.
5 No tiene mare, sí;
no tiene mare, no;
no tiene mare,
lo echó a la calle.

Este niño chiquito

⁵⁶ Díez De Revenga 1974: 52.

- 10 no tiene cuna;
su padre es carpintero
y le hará una.

La semplice alternanza strofa/ritornello, si osserva invece in *Puñal* ('Pugnale') in cui alla fine di ciascuna delle sei strofe si ripete il ritornello «No. No me lo claves. | No.», in *Muerte de la petenera* ('Morte della petenera') «Cien jacas caracolean. | Sus jinetes están muertos.», in *La Lola* ('Lola') «¡Ay, amor, | bajo el naranjo en flor!», in *Conjuro* «As de bastos. | Tijeras en cruz.», ecc.

Una novità rispetto alla tradizione è l'introduzione da parte del poeta del ritornello tra parentesi. Questa formula appare in *Consulta*, dove si ripete il distico: «(¡Oh poeta infantil, | quiebra tu reloj!)», che presuppone una rottura non solo perché si presenta tra parentesi, ma anche perché dal punto di vista metrico non ha nulla a che vedere con il resto della composizione⁵⁷; di fatto, mentre le strofe presentano rima assonanzata ó-a, il ritornello ne è privo. Tra parentesi troviamo pure il ritornello della poesia *Primer nocturno del cuco*, dove si ripete identico dopo ciascun distico con cui, come nel caso precedente, non ha alcuna relazione metrica:

- A pesar de sus ojos
la noche va perdida.
- (sólo el cuco
permanece.)
- 5 En la cañavera lloran
vientos indecisos.
- (sólo el cuco
permanece.)
- ¿Por aquí? ¿Por allí? El alma
10 ha perdido su olfato.
- (sólo el cuco
permanece.)

Le parentesi indicano il contrasto tra l'indecisione / la perdita e la permanenza del canto del cuculo che rappresenta un'eccezione⁵⁸.

Lo stesso avviene in *Y después*, in cui per giunta il ritornello, variato nell'ultima ripresa

⁵⁷ Luján Atienza 2015: 55.

⁵⁸ Luján Atienza 2015: 56.

dall'epanalessi⁵⁹, si combina con l'epifora:

Los laberintos
que crea el tiempo,
se desvanecen.

(Solo queda
5 el desierto.)

El corazón
fuente del deseo,
se desvanece.

(Solo queda
10 el desierto.)

La ilusión de la aurora
y los besos,
se desvanecen.

Solo queda el desierto.
15 Un ondulado
desierto.

In *Balada interior* è presente, invece, una formula che varia; nelle prime tre strofe si legge: «(Frío, frío, | como el agua | del río.)», e nelle tre seguenti l'espressione contrastiva: «(Caliente, caliente | come el agua | de la fuente.)». Entrambe le soluzioni sono una risposta alla domanda: «¿está en tí, | noche negra?» che chiude ciascuna strofa. Si tratta, pertanto, di una composizione con doppio ritornello: uno fisso dipendete dalla strofa dal punto di vista sintattico e semantico, e un altro che varia, tra parentesi, e che costituisce una risposta al primo ritornello. Per complicare le cose, al termine della poesia il poeta aggiunge un distico che poco ha a che fare con il resto: «¡Oh corazón perdido! | ¡Requiem aeternam!», finale che viene anticipato perché il ritornello strofico, nella sua ultima apparizione, aggiunge una variante: «¿Es cierto, noche negra?».

A volte, è una sola parola che porta il peso della ripetizione. Lorca utilizza lo stratagemma del parallelismo di una parola chiave nella canzone *Variación* ('Variazione'):

El remanso del aire
bajo la rama del eco.

El remanso del agua

⁵⁹ Figura retorica che consiste nel ripetere una o più parole all'interno della stessa frase, sottolineando il fatto che le si sta ripetendo, al fine di mettere in rilievo il concetto espresso.

bajo fronda de luceros.

- 5 El remanso de tu boca
bajo espesura de besos.

Oltre alla ripetizione della parola «remanso», è presente anche un evidente parallelismo strutturale e letterale, ottenuto grazie a artifici iterativi come l'anafora: «El remanse.../ bajo...» e la *repeititio cum variatio*: «bajo la rama» - «bajo la fronda» caratterizzata peraltro da un rapporto metonimico.

Un ulteriore elemento di originalità è rappresentato dal parallelismo antitetico o di contrasto. Teso ad esprimere l'opposizione dei contrari, il contrasto di immagini organizzato in versi o strofe parallele, si osserva, per esempio, in *Balanza* ('Bilancia'):

La noche quieta siempre.
El día va y viene.

La noche muerta y alta.
El día con un ala.

- 5 La noche sobre espejos
Y el día bajo el viento.

In ciascuna strofa si oppone la notte al giorno (quiete-movimento; morte-vita; posizione superiore-posizione inferiore).

Oppure in *Refrán* ('Ritornello'):

Marzo
pasa volando.

Y Enero sigue tan alto.

- Enero,
5 sigue en la noche del cielo.

Y abajo Marzo es un momento.

Enero.
Para mis ojos viejos.

- Marzo.
10 Para mis frescas manos.

Qui, è la contrapposizione esatta tra i due mesi che salta all'occhio. Uno sta in basso e l'altro sta in alto. Quello alto è eterno, sta lassù per sempre. L'altro è fugace e passeggero. Uno coincide con lo spirito stanco. L'altro, al contrario, con la freschezza dell'animo giovanile⁶⁰.

In alcuni casi, l'intenzione antitetica di Lorca produce un'inversione dei termini correlativi delle sue poesie parallelistiche, ciò altera l'ordine logico stabilito e suscita nel lettore sensazioni nuove e originali.

Gacela del amor maravilloso ('Gazzella dell'amore meraviglioso'):

7 Cielos y campos
8 anudaban cadenas en mis manos.

9 Campos y cielos
10 azotaban las llagas de mi cuerpo.

Naranja y Limón ('Arancia e limone')

Naranja y limón.
¡Ay de la niña
del mal amor!

Limón y naranja.

5 ¡Ay de la niña
de la niña blanca!

Limón.
(Cómo brillaba
el sol.)

10 Naranja.

(En las chinasy
del agua.)

Qui, l'inversione dei vocaboli («Naranja y limón - Limón y naranja»), costituisce un nuovo e interessante elemento di contrasto poiché condiziona la rima dei versi successivi⁶¹. In *Malagueña* abbiamo poi un caso di ripetizione nella ripetizione e di inversione nell'inversione perché la variazione del ritornello è data dall'iterazione con

⁶⁰ Bosch 1962: 32.

⁶¹ Bosch 1962: 44.

inversione dei primi due versi, il secondo dei quali presenta nella ripresa un ulteriore rovesciamento.

La muerte
entra y sale
de la taberna.

[...]

La muerte
entra y sale,
y sale y entra
15 la muerte
de la taberna.

Altre forme della ripetizione sono la figura etimologica e il poliptoto. La prima si dà nella poesia *Cancion del mariquita* ('Canzone del pederasta'):

1 El mariquita se peina
2 en su peinador de seda.

in *Luna y panorama de los insectos* ('Luna e panorama degli insetti'):

49 Y en el Perú viven mil mujeres, ¡oh insectos!, que noche y día
50 hacen nocturnos y desfiles entrecruzando sus propias venas.

e in *Vals en las ramas* ('Valzer sui rami'):

11 La niña
12 iba por el pino a la piña.

Il poliptoto, invece, si osserva in *Gacela del amor desesperado* ('Gazzella dell'amore disperato') sul verbo *venir* (*venir* - *vengas* - *vendrás*, vv. 1, 2, 6) e sul verbo *ir* (*ir* - *iré*, vv. 3, 4):

La noche no quiere venir
para que tú no vengas,
ni yo pueda ir.

Pero yo iré,
5 aunque un sol de alacranes me coma la sien.

Pero tú vendrás
con la lengua quemada por la lluvia de sal.

El día no quiere venir
para que tú no vengas
10 ni yo pueda ir.

in *Romance de la luna, luna* (‘Romanza della luna, luna’) sui verbi *mirar* e *velar*: *esperar*:

3 El niño la mira mira.
4 El niño la está mirando.

[...]

35 El aire la vela, vela.
36 El aire la está velando.

in *Romance sonámubulo* (‘Romanza sonnambula’) su *esperar*:

69 ¡Cuántas veces te esperó!
70 ¡Cuántas veces te esperará,

Mentre in *El lagarto está llorando* (‘Il ramarro sta piangendo’) si genera dal sostantivo *lagarto*:

1 El lagarto está llorando.
2 La lagarta está llorando.

e sul verbo *llorar*:

15 ¡Ay cómo lloran y lloran,
16 ¡Ay!, ¡ay!, cómo están llorando!

Oltre al parallelismo e ai diversi principi iterativi citati, un altro elemento che conferisce alla poesia lorchiana il carattere di tradizione viva, in stato di creazione, è il fenomeno della concatenazione o anadiplosi⁶².

Nella *Canción del gitano apaleado* (‘Canzone del gitano bastonato’), l’elemento della concatenazione che riguarda il secondo e il terzo verso della seconda strofa, è sottoposto all’effetto eco nel quarto verso:

⁶² Figura retorica che consiste nella ripetizione, all’inizio di una frase o di un verso, di una o più parole che chiudono la frase o il verso precedente.

- 5 Guardia civil caminera,
- 6 dadme unos sorbitos de agua,
- 7 agua con peces y barcos.
- 8 Agua, agua, agua, agua.

In *Galán* si combina con una cornice che consta di una ripetizione con variante diminutiva:

- 1 Galán,
- 2 galancillo.

In *Corredor*, tra i primi due distici si ha una concatenazione spezzata dal ritornello:

- Por los altos corredores
se pasean dos señores
- (Cielo
nuevo.
5 ¡Cielo
azul!)
- ...se pasean dos señores
que antes fueron blancos monjes.
- [...]

In *Pequeño poema infinito* ('Piccola poesia infinita') si legge:

- 24 los muertos odian el número dos,
- 25 pero el número dos adormece a las mujeres
- 26 y como la mujer teme la luz
- 27 la luz tiembla delante de los gallos
- 28 y los gallos solo saben volar sobre la nieve
- 29 tenderemos que pacer sin descanso las hierbas de los cementerios.

La concatenazione associata al parallelismo si osserva, sebbene in una forma imperfetta, in questi altri versi dello stesso componimento:

- 5 equivocar el camino
- 6 es llegar a la mujer,
- 7 la mujer que no teme la luz,
- 8 la mujer que mata dos gallos en un segundo,
- 9 la luz que no teme a los gallos
- 10 y los gallos que no saben cantar sobre la nieve.

e in forma più nitida e peraltro anaforica, in *Recodo* (‘Angolo’):

- Quiero volver a la infancia.
Y de la infancia a la sombra.
¿Te vas rui señor?
Vete.
- 5 Quiero volver a la sombra.
Y de la sombra a la flor.
¿Te vas aroma?
¡Vete!
Quiero volver a la flor.
Y de la flor
a mi corazón.
- ¿Te vas amor?
¡Adiós!
(¡A mi desierto corazón!)

Riassumendo, l’originalità di Lorca risiede nella sua capacità di combinare i materiali popolari e le forme proprie della lirica medievale galego-portoghese in maniera innovativa. Questo esercizio poetico, come giustamente sottolinea Maria Cristina Assumma, non è da ritenere un’incursione abusiva capricciosa o estemporanea in un clima culturale e linguistico “altro”. A muoverlo è la percezione di una profonda affinità, storicamente fondata tra la sua Granada e la Galizia⁶³. Il legame profondo con questa terra lontana viene approfondito nel corso delle pagine seguenti.

⁶³ Assumma 2007: 66.

FEDERICO GARCÍA LORCA E LA GALIZIA

1. Primo viaggio di Lorca in Galizia

José Mora Guarnido, amico d'infanzia e compagno di studi di Lorca a Granada, evidenzia il rapporto fruttuoso del poeta col professor Martín Domínguez Berrueta, docente di Arte e di Teoria della letteratura, che riuscì ad ottenere una sovvenzione governativa per organizzare delle escursioni archeologiche⁶⁴. Proprio in occasione di uno di questi viaggi di studio si accende l'amore per la Galizia nel giovane Lorca. Inizia nel momento stesso in cui vi entra sul treno che in lunghe tappe ve lo porta dalla Castiglia il 26 novembre 1916⁶⁵. Le prime impressioni riguardano colori e suoni. Nelle *Impresiones del viaje*⁶⁶ dirà:

[...] por entre muchas piedras, corre el río Miño lentamente, dulcísimamente, con un color azul verdoso que contrasta con los colores chillones de los voladizos de las casucas que en él se asoman para mirarse. Verdes, granates apagados, azules tenues, lejanías blancas [...] siguen grandes praderas con un verde luminoso [...] montañas cubiertas de verde, recortadas con el blanco dulzón del cielo [...] la gaita gallega tiene sonido de miel, sus melodías huelen a cantueso y a tomillo⁶⁷.

La natura ed i ritmi musicali entrano a far parte del paesaggio interiore del galego e per questo secondo Lorca:

Se comprende viendo el paisaje de Galicia el carácter triste de sus habitantes y su música, que dice de penas, de amores, de imposibles...⁶⁸.

⁶⁴ Pérez Rodríguez 2011: 25.

⁶⁵ Caucci 1977: 6.

⁶⁶ Scritto apparso nella rivista granadina «Letras» il 10 dicembre 1917 e successivamente rielaborato per il suo primo libro, in prosa, *Impresiones y paisajes* del 1918.

⁶⁷ Ian Gibson 1968: 117.

⁶⁸ Ian Gibson 1968: 117.

2. Secondo viaggio di Lorca in Galizia

Lorca torna in Galizia nella primavera del 1932, quando ormai è uno scrittore molto conosciuto, per una serie di conferenze organizzate dal *Comité de cooperación intelectual*⁶⁹. A Vigo, dove arriva il 6 maggio, tiene nel teatro García Barbón la conferenza *Arquitectura del cante jondo*; a Santiago, il 7 maggio, pronuncia presso la Real Sociedad Económica de Amigos del País la conferenza *Paraiso cerrado para muchos, jardín abierto para pocos*, e l'8 maggio ripete alla Coruña la conferenza sul *Cante jondo*⁷⁰.

I giornali locali fanno eco a quella che dev'essere già un'intenzione meditata ed espressa. Il 9 maggio, «El Eco de Santiago» annuncia che il poeta granadino:

Volverá mañana a Santiago, para permanecer varios días, pues se propone confeccionar un poema dedicado a la ciudad⁷¹.

Nel «Faro de Vigo» Il 12 maggio si legge:

Anoche fue obsequiado en el bar Viño con una cena íntima el poeta señor García Lorca que permanecerá aquí unos días con motivo del proyecto que tiene de escribir un poema acerca de Compostela⁷².

3. Terzo e quarto viaggio di Lorca in Galizia

Il 1932 è indubbiamente l'anno in cui si stringono più fortemente i legami tra García Lorca e la Galizia⁷³. Vi torna ad agosto con la sua compagnia teatrale *La Barraca* e a novembre, nuovamente invitato dai vari *Comités de cooperación intelectual*.

Il musicologo Jesus Bal y Gay, da Lugo, manda una nota al *Pueblo Gallego* nella quale invita i galeghi «de la Coruña, de Compostela y de Vigo» ad assistere alle rappresentazioni del teatro universitario della *Barraca* perché:

⁶⁹ Iniziativa culturale fondata da Arturo Soria y Espinosa (1907-80) nel 1932 con l'obiettivo di unire tutti quei giovani intellettuali accomunati dagli ideali di libertà e progresso sociale.

⁷⁰ Franco Grande – Landeira Yrago 1974: 290.

⁷¹ Franco Grande – Landeira Yrago 1974: 290.

⁷² Franco Grande – Landeira Yrago 1974: 290.

⁷³ Caucci 1977: 10.

De estas visitas quien esto escribe os promete maravillas. Maravillas para vuestra inteligencia. Maravillas para vuestros oídos. Maravillas para vuestros ojos. Es el teatro tal como lo entienden las mejores mentes y las sensibilidades más finas de nuestro tiempo. La palabra más pura – los clásicos –. La declamación más directa – el acto no profesional –⁷⁴.

La stampa ormai parla diffusamente dell'amore di García Lorca per la Galizia e quasi si comincia a pretendere che scriva le liriche promesse⁷⁵. La prima, il madrigale dedicato a Santiago de Compostela, appare infatti in quello stesso anno sulle riviste «Yunque» e «Resol», rispettivamente di Lugo e di Santiago de Compostela⁷⁶.

In occasione di questo evento lo scrittore Luís Manteiga scrive a Carlos Martínez Barbeito⁷⁷:

[...] Lorca hizo aquí el milagro de que le aplaudiesen sinceramente los que están muy lejos de él y de sus cosas; y Lorca nos dejó para Yunque su primera poesía gallega, hecha en Santiago [...]⁷⁸

Il viaggio in argentina del 1933 porta nuovamente il poeta in contatto con i galeghi, questa volta quelli dell'emigrazione. A Buenos Aires conosce Eduardo Blanco Amor⁷⁹ che avrà un ruolo di primo piano nella pubblicazione dei *Seis poemas gallegos*⁸⁰.

Inoltre, fa amicizia con il giornalista A José R. Lence, direttore del «Correo de Galicia», a cui dichiara che ha già scritto le poesie in galego, obbligato a far ciò perché, conoscendo la Galizia: Casal:

[...] me sentí poeta de la alta hierba, de la lluvia alta y pausada. Me sentí poeta gallego, y una imperiosa necesidad de hacer versos, su cantar me obligó a estudiar a Galicia y su dialecto o idioma [...]⁸¹.

⁷⁴ Franco Grande – Landeira Yrago 1974: 296.

⁷⁵ Caucci 1977: 11.

⁷⁶ Caucci 1977: 11.

⁷⁷ Carlos Martínez Barbeito (1913-1997): membro del *Comité de cooperación intelectual*, conobbe Federico García Lorca nel 1932 a Santiago de Compostela (Pérez Rodríguez 2011: 28).

⁷⁸ Pérez Rodríguez 2011: 35.

⁷⁹ Eduardo Blanco Amor (1897-1979), poeta e scrittore galego vissuto lungamente in Argentina. Tra le sue opere possiamo ricordare *Romances gallegos* (1928) e *A esmorga* (1959).

⁸⁰ Caucci 1977: 12.

⁸¹ Franco Grande – Landeira Yrago 1974: 302.

4. Quinto viaggio di Lorca in Galizia

Alla fine di luglio del 1934 García Lorca è di nuovo in Galizia, ancora con *La Barraca* che ha rinnovato il suo repertorio⁸². Il gruppo teatrale universitario tiene le sue rappresentazioni a Santiago nella *Plaza de la Quintana*, in quella piazza dove il poeta ambienterà forse il più bello dei *Seis poemas: Danza da lúa en Santiago*.

Nella sua visita a Buenos Aires il poeta spiega a Lence che l'attrazione per questa terra della Spagna atlantica nasce dall'aver trovato «afinidades verdaderamente milagrosas con la música y la literatura andalusa»⁸³ e dalla convinzione che esiste una «corriente subterránea de subconsciencia, un eje espiritual»⁸⁴ che lega nel profondo tutti gli spagnoli. Aggiunge, inoltre, che molte volte immaginava la Spagna come una pelle di toro piegata e che una volta apertasi:

[...] a los míos les tocó en el juego un sol abrasador, padre de la vida y del olivo, y
a los de usted la lluvia constante y bienhechora que pinta los prados de un verde
cristal y viste las piedras de un musgo aterciopelado⁸⁵.

Tuttavia, secondo Paolo Caucci, c'è dell'altro che attrae il poeta verso questa estrema terra della Spagna. Qualcosa da ricercare innanzitutto nella differenziazione culturale di questo popolo che si contrappone strenuamente al progresso⁸⁶. Una posizione che proprio al tempo della presenza del poeta in Galizia veniva ribadita con orgoglio da Vicente Risco⁸⁷. E poi nella Morte e nel Mistero che Lorca riconosce ovunque in Galizia e che diventano una costante all'interno della sua produzione.

⁸² Caucci 1977: 13.

⁸³ Lence 1956: 322.

⁸⁴ Lence 1956: 322.

⁸⁵ Lence 1956: 322.

⁸⁶ Caucci 1977: 14.

⁸⁷ Vicente Martínez Risco (1884-1963), etnografo, letterato e politico, fu il promotore del nazionalismo galego ed insieme a Ramón Otero Pedrayo e a Florentino López Cuevillas costituì il nucleo centrale della cultura galega tra la prima guerra mondiale e l'inizio della guerra civile spagnola. La rivista «Nós», la stessa che pubblicherà le liriche di García Lorca, fu l'organo di questa generazione.

5. La lirica galego-portoghese

Sollecitato dai viaggi in terre galeghe, tra la primavera del 1932 e l'ottobre del 1933 Lorca compone quasi tutti i *poemas galegos*, che vedranno la luce nel dicembre del 1935. Tali poesie sono palesemente influenzate dalla tradizione lirica galego-portoghese⁸⁸ pertanto, prima di passare alla loro analisi, trovo opportuno offrire una panoramica, seppur ridotta, della storia della poesia trobadorica elaborata nell'occidente peninsulare.

La lirica trobadorica galego-portoghese fu composta durante il periodo compreso approssimativamente tra la fine del XII secolo e la seconda metà del XVI. La *cantiga* più antica di cui si ha notizia è la canzone di scherno *Ora faz ost' o senhor de Navarra*⁸⁹ ('Ora il signore di Navarra dichiara guerra') scritta dal trovatore originario del Portogallo Johan Soarez de Paiva tra il 1196 e il 1198. Attualmente si conserva un *corpus* di circa 1680 *cantigas* di argomento profano. A queste vanno aggiunte le 420 poesie di devozione miracolistica, raccolte e composte da Alfonso X il Saggio⁹⁰ che formano il *corpus* conosciuto come *Cantigas de Santa María*. Di norma, queste due collezioni di testi si studiano separatamente sia per la diversità tematica, sia per l'autonomia della loro tradizione manoscritta⁹¹.

La formazione della lirica galego-portoghese è da mettere in rapporto con un momento di grande prosperità economica e culturale della regione nei secoli XI e XII, in particolare di Santiago de Compostela, che sin dal X secolo si apre all'influsso crescente di pellegrini. Costoro assieme ai numerosi autori provenzali che soggiornavano presso le corti iberiche, portano in Galizia le novità culturali del momento. Pertanto, a detta di Simone Marcenaro, si creano le condizioni adatte per la rielaborazione della poesia dei trovatori non però in una lingua materna comune, ma in una varietà linguistica specifica che siamo soliti definire galego-portoghese.

Anche le crociate, come suggerisce Paolo Canettieri, hanno un ruolo importante nella formazione e nella diffusione della lirica di area iberica; basti pensare alla quinta strofa

⁸⁸ Assumma 2007: 66.

⁸⁹ MedDB 80.1.

⁹⁰ Figlio di Fernando III di Castiglia e León e di Beatrice di Svevia, nasce a Toledo nel 1221 e sale al trono nel 1252. Grande organizzatore di cultura, spende la propria vita tra la guerra contro gli arabi che occupano il Sud della penisola e l'amore per le scienze e le lettere.

⁹¹ Vilavedra 1999: 42.

scritta in galego-portoghese del noto discordo plurilingue *Aras quan vei verdejar*⁹² ('Ora quando vedo verdeggiare'), composto dal trovatore provenzale Raimbaut de Vaqueiras alla corte di Bonifacio I di Monferrato tra il 1197 e il 1202, e legato probabilmente al contesto "internazionale" della IV crociata:

Mas tan temo vostro preito
Todo n son escarmentado.
Por vos ei pen' e maltreito
e meo corpo lazerado:
la noit, can jatz en meu leito,
so mochas vetz resperado;
e car nonca m'aprofeito
falid'ei en mon cuidado.

L'utilizzo da parte dell'autore di una lingua poco diffusa rappresenta «el recoñecemento explicito da existencia dunha lírica parangonable á que se compoñía en occitano ou en francés»⁹³.

5.1. Il confronto con i provenzali

Il contatto diretto con il modello occitanico non si è mai interrotto lungo tutto il XIII secolo, che è anche il periodo di massima fioritura della poesia galego-portoghese⁹⁴. Tuttavia, nonostante l'aderenza alle tematiche trobadoriche, il trapianto in un terreno socioculturale diverso conduce alla nascita di caratteri marcatamente peculiari. Testimonianze di questa avvertita coscienza letteraria ce le offrono due dei più importanti re trovatori, Alfonso X e il nipote don Denis di Portogallo: il primo rimprovera il trovatore Pero da Ponte di non poetare come un provenzale, ma di seguire un tono arcaico e autoctono galego alla maniera del "maestro" Bernal de Bonaval⁹⁵ (canzone di scherno *Pero da Ponte, par o 'vosso mal*⁹⁶); mentre il secondo esprime l'intenzione di poetare alla maniera dei provenzali (canzone d'amore *Quer'eu em maneira de proençal*⁹⁷), salvo poi rimproverare ai trovatori occitani di cantare l'amore solo nella bella stagione, *tempo da*

⁹² BEdT 392.4.

⁹³ Brea 1994: 42.

⁹⁴ Formisano 2012: 85.

⁹⁵ Trovatore galego della prima metà del XIII secolo, uno dei primi poeti della lirica galego-portoghese.

⁹⁶ MedDB 18.34.

⁹⁷ MedDB 25.99.

flor (canzone di scherno *Proençaes soen mui bem trobar*⁹⁸).

5.2. La tradizione manoscritta e i generi poetici

La tradizione manoscritta galego-potoghese è piuttosto povera. Infatti, si conservano solo tre grandi canzonieri:

A = *Cancioneiro da Ajuda*, Biblioteca do Palácio Real da Ajuda, della fine del XIII secolo o degli inizi del seguente.

B = *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (il Colocci-Brancuti).

V = *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* ('Canzoniere della Vaticana').

Questi ultimi due esemplari sono stati fatti copiare a Roma dall'umanista Angelo Colocci nella prima metà del XVI secolo (1525-26); essi derivano infatti da un antecedente che si suppone sia stato vergato in Portogallo verso la metà del Trecento⁹⁹.

A questi manoscritti più conosciuti dobbiamo aggiungere altri testimoni. Da un lato, i due lacerati o *pergaminhos* scoperti più o meno recentemente, che trasmettono frammenti di canzoni profane, entrambi dotati di notazione musicale:

N = *Pergaminho Vindel*, bifolio, contiene sette canzoni di amico di Martin Codax¹⁰⁰, XIII sec.

D = *Pergaminho Sharrer*, trasmette sette canzoni d'amore di don Denis e viene considerato il frammento di un canzoniere perduto, XIII sec.

Dall'altro, due copie seicentesche che trasmettono la tenzone¹⁰¹ fra i trovatori Alfonso Sanchez e Vasco Martinz de Resende:

M = Madrid, Biblioteca Nacional.

P = Porto, Biblioteca Municipal.

Esiste anche il *Cancionero de Berkley* che, però, si tratta di un *descriptus* ed in particolare rappresenta una copia fedele del *Cancioneiro da Vaticana* realizzata tra il

⁹⁸ MedDB 25.86.

⁹⁹ Marcenaro 2019: 124.

¹⁰⁰ Giullare di origine probabilmente galega.

¹⁰¹ Genere poetico di origine provenzale, consistente in uno scambio polemico di poesie o di strofe alternate tra due poeti.

1580 e il 1615.

Infine, non ci si può esimere dal riferirsi ai quattro codici delle *Cantigas de Santa Maria* di Alfonso X, benché, come già anticipato, appartenenti a un altro genere e a una tradizione manoscritta a sé stante:

E = Biblioteca de S. Lorenzo de l'Escorial ("Códice de los músicos"), 2^a metà del XIII sec.

F = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 2^a metà del XIII sec.

T = Biblioteca de S. Lorenzo de l'Escorial ("Códice rico"), 2^a metà del XIII sec.

To = Madrid, Biblioteca Nacional ("Toledano"), 2^a metà del XIII sec.

Alla povertà della tradizione manoscritta galego-portoghese corrisponde la fissità tematica e formale dei generi lirici, divisi abitualmente in tre gruppi secondo le disposizioni dell'*Arte de Trovar*: *cantigas d'amor* ('canzoni d'amore'), *cantigas d'amigo* ('canzoni d'amico'), *cantigas d'escarnho* o *de maldizer* ('canzoni di scherno o di maldicenza).

La *cantiga d'amor* è una composizione di tematica amorosa vicina alla dottrina cortese dei trovatori. Ciò nonostante, nel nuovo contesto politico-culturale, cade tutta quella struttura ideologica del *fin amor*¹⁰², e come sottolinea Luciano Formisano «non vi è posto per il "paradosso amoroso"¹⁰³ e per il programma educativo che esso comporta»¹⁰⁴. Parallelamente scompare la gioia (*joi* o *gaug* in provenzale), di conseguenza, la distanza o l'indifferenza dell'amata impongono il tema della sofferenza d'amore, *coita d'amor*, una tristezza che è insieme profondo malessere e struggente malinconia.

La *cantiga de amigo*, a sua volta, si innesta sul tema dell'amore non corrisposto o ostacolato, ma mentre nella *cantiga de amor* il poeta parla in prima persona, qui finge che sia una donna ad esprimere i propri sentimenti¹⁰⁵. Di solito si tratta di una giovane

¹⁰² Spetta ai trovatori l'invenzione di una concezione dell'amore che siamo soliti definire "amore cortese", ma che alle élite delle corti medievali e ai trovatori apparve più propriamente *fin'amor*: amore perfetto. Si tratta di un sentimento adultero e platonico nei confronti della *domna* che nobilita proprio perché irrealizzabile.

¹⁰³ Secondo la definizione che ne dà Leo Spitzer nel saggio *L'amour lointain de Jaufré Raudel et le sens de la poésie des troubadours*, il paradosso amoroso è un «amore che non vuole possedere, ma godere di questo stato di non possesso; *amour-Minne* che implica sia il desiderio sensuale del contatto con la donna – donna reale – sia una casta lontananza, amore cristiano trasposto sul piano secolare, che vuole "have and have not"» (1944, 1-2).

¹⁰⁴ Formisano 2012: 90.

¹⁰⁵ Vilavedra 1999: 53.

fanciulla, molto diversa dalla donna provenzale, che lamenta l'assenza o lo sdegno del suo innamorato. Buona parte di queste composizioni sono *cantigas* dialogate in cui la protagonista comunica con la madre, le amiche, o l'amico e persino con i diversi elementi della natura a cui chiede notizie dell'assente¹⁰⁶. Altra caratteristica delle *cantigas de amigo* è la presenza di un ritornello e del *leixa-pren*.¹⁰⁷

Secondo il filologo Celso Feirreira le varianti principali di questo genere poetico sono: l'*alba* o *alvorada* dove, conformemente al genere letterario della tradizione occitana, si parla della separazione degli amanti allo spuntar del giorno; la *barcarola* o *mariña* in cui la fanciulla si rivolge al mare; la *bailía* o *bailada* che esprime la gioia di amare e di vivere, con frequenti incitamenti alla danza; e la *cantiga de romería* relazionata ai pellegrinaggi verso santuari o piccoli eremi (*ermidas*) disseminati sul cammino di Santiago, dove si incontrano gli innamorati. Questo incontro provoca, logicamente, l'allegria degli amanti; al contrario, l'impossibilità di celebrarlo provoca il pianto della ragazza. E uno dei due, o entrambi, possono sentire *sanha* ('rabbia') quando le cose non vanno secondo le aspettative¹⁰⁸.

Quanto alla *cantiga d'escarnho*, rappresenta un genere burlesco-satirico vicino al *sirventes* occitanico¹⁰⁹. L'*Arte de Trovar* stabilisce una distinzione tra le *cantigas* che parlano male di qualcuno con un linguaggio aperto e chiaro: *cantigas de maldizer*; e quelle che criticano in maniera indiretta mediante l'uso dell'*aequivocatio* e del doppio senso: *cantigas d'escarnho*¹¹⁰. Oggetto della satira sono sia individui storicamente determinati, sia rappresentanti tipici di un ceto o di un gruppo professionale¹¹¹. Tra questi ultimi si segnalano l'aristocratico avaro, il nobile di rango inferiore, il villano arricchito, lo scudiero con smanie di ascesa sociale. Non da ultimo, ci si può beffare dei poeti che nelle *cantigas d'amor* dicono di voler morire e non muoiono mai.

Gli altri generi della lirica galego-portoghese, etichettati come "minori", sono la *tenzón* o *tenção*, *cantiga* composta da due trovatori che si prendono in giro a vicenda o che sostengono opinioni differenti, però sempre seguendo lo stesso schema metrico¹¹²; il

¹⁰⁶ Brea 1996: 26.

¹⁰⁷ Formisano 2012: 88.

¹⁰⁸ Brea – Lorenzo Gradín 1998: 258.

¹⁰⁹ Componimento poetico usato per trattare temi svariati, dall'invettiva personale agli argomenti politici, guerreschi

¹¹⁰ Brea 1996: 28.

¹¹¹ Formisano 2012: 91.

¹¹² Vilavedra 1999: 55.

pranto, o lamento funebre, che riprende i *topoi* del *planh* provenzale rievocando le doti e le imprese degne di memoria del defunto; il *descordo*, affine al *descort* occitano, caratterizzato dal cambio in ciascuna strofa dello schema metrico e melodico; e la *cantiga de seguir* che può farsi in tre modi: usando la melodia di un'altra canzone, la struttura metrica, oppure il ritornello. Il tono parodico che adottano questi componimenti giustifica il fatto che a volte vengano considerati come una variante della *cantiga d'escarnho* o *de maldizer*¹¹³.

5.3. Séculos Escuros

La lirica galego-portoghese entra in un periodo di crisi con la morte di don Pedro di Portogallo, conte di Barcelos¹¹⁴, avvenuta nel 1354. È possibile che il declino sia da mettere in relazione con le mutate condizioni economiche. Le relazioni marittime con l'estero si erano molto intensificate, il livello culturale si era elevato e l'attività culturale diventò quello che è oggi, scrivere e leggere, anziché quella che era un tempo: cantare e ascoltare. Era una cultura più di consumo che di produzione¹¹⁵.

Durante i *Séculos Escuros* ('Secoli bui'), XVI-XVIII sec., la crescente politica centralista della Castiglia impedisce la consolidazione del galego come lingua letteraria; si tratta pertanto di un idioma assente dall'uso scritto rispetto al castigliano e al portoghese che entrano in un processo di fissazione e codificazione. La conseguenza di tale subordinazione è la perdita dell'attività poetica dei trovatori.

A partire dal XVIII secolo inizia ad essere visto da una prospettiva differente: con l'aumento della pressione castigliana alcune personalità della *Ilustración* (L' 'Illuminismo' galego) si ergono contro le umiliazioni a cui era sottoposta questa lingua. Figure come padre Feijó, padre Sobreira o padre Sarmiento, caratterizzano l'intero secolo tentando di innalzare la dignità del galego attraverso la sua introduzione nella scuola, e nella liturgia religiosa. Padre Feijoo, ad esempio, nella sua opera saggistica *Teatro crítico universal* (1726-1739), scrive:

¹¹³ Vilavedra 1999: 56.

¹¹⁴ Figlio illegittimo del re don Denis, coltivò la poesia lirica e lasciò in eredità al nipote Alfonso XI di Castiglia quel *Livro das Cantigas* in cui si suole indentificare la compilazione generale dalla quale derivano i canzonieri che oggi conserviamo.

¹¹⁵ Saraiva 2005: 82.

Que la lengua lusitana o gallega se debe considerar dialecto separado de la latina, y no subdialecto o corrupción de la castellana, se prueba a mi parecer con la evidencia del mayor parentesco que tiene aquella que ésta con la latina¹¹⁶.

Padre Sobreira, invece, lavora otto anni alla creazione di un *Diccionario gallego*, di cui tuttavia riesce a preparare solo il materiale relativo alle prime due lettere dell'alfabeto. Ma la grande figura di spicco di questo periodo è senza dubbio il benedettino Martín Sarmiento, il primo grande studioso della lingua galega¹¹⁷. Molto preoccupato dalla crescente intromissione del castigliano, rivaluta quello che veniva considerato un idioma 'inferiore' attraverso indagini di natura etimologica e lessicale.

5.4. Il Rexurdimento

La rinascita ufficiale dell'idioma avviene nel XIX secolo con il *Rexurdimento* ('Risorgimento'), un movimento letterario che, come evidenzia Xesús M. Freire López, si propone il recupero del galego come lingua letteraria. Convenzionalmente il suo esordio coincide con la pubblicazione dei *Cantares Gallegos* di Rosalía de Castro nel 1863; poesia di tipo popolare in cui si descrivono «los paisajes, las costumbres, las supersticiones, en una palabra, las cosas de Galicia y de sus gentes»¹¹⁸ con l'intenzione di rivendicare il galego di fronte a coloro che credevano fosse incapace di trasmettere bellezza e cultura.

Quando scrive le poesie che formano la raccolta successiva, *Follas Novas* (1880), Rosalía trasforma ulteriormente la lingua galega, elevandola alla categoria di lingua letteraria, che ora serve per esprimere, non solo la vita e le preoccupazioni del popolo, ma concetti che fino a quel momento sembravano riservati alla letteratura ufficiale come l'analisi degli stati d'animo¹¹⁹.

Altre opere notevoli del *Rexurdimento* sono *Aires da miña terra* (1880) di Manuel Curros Enríquez e *Queixumens dos pinos* (1886) di Eduardo Pondal. Il primo volume di poesie pone l'accento sulle condizioni di vita dei contadini, sull'arretratezza della Galizia,

¹¹⁶ Feijoo 1769: 292.

¹¹⁷ Winck 2017: 143.

¹¹⁸ Murguía 1886: 189.

¹¹⁹ Poullain 1986: 416.

sulla piaga dell'emigrazione, e sulla prostrazione. Il secondo, come scrive lo stesso autore in una nota inedita, rappresenta «una queja, una protesta [...], una rebelión contra la abrasión y despotismo castellanos por haber intentado borrar la lengua, las costumbres, la poesía, el alma gallega y la vida regional de Galicia»¹²⁰.

Nei primi anni del Novecento, nonostante l'inaugurazione della Real Academia Galega¹²¹ (1905) che ha come obiettivo la difesa della cultura galega, si assiste ad una diminuzione delle pubblicazioni in galego. Un cambiamento positivo avviene nel 1916 quando ad A Coruña, sorge la prima *Irmandade da Fala*, un'associazione destinata a lavorare per ottenere una rivendicazione della lingua sul piano culturale e l'autonomia legale della Galizia sul piano politico¹²². A seguire, nel 1920 esce il primo numero di «Nós», rivista nata attorno all'omonimo gruppo di scrittori e intellettuali che provvede a situare il galego in una dimensione europea¹²³. Tra i massimi esponenti della *Xeración Nós* figurano Ramón Otero Pedrayo, storico e scrittore; Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, pittore, scrittore, politico e saggista; e Vicente Risco, scrittore e politico¹²⁴. Nel 1923 un gruppo di giovani universitari inaugura il *Seminario de Estudos Galegos* con lo scopo di rimarcare la necessità di consolidare, una volta per tutte, la prosa letteraria¹²⁵. Con lo scoppio della Guerra Civile (1936) e con la successiva instaurazione del regime franchista (1939-75) le lingue minoritarie della Spagna (catalano, basco, galego) subiscono un brutale arresto nella produzione scritta. La poesia in galego nella penisola iberica scompare man mano che i suoi rappresentanti più illustri sono forzati all'esilio o fatti tacere per mezzo di rappresaglie¹²⁶. Sotto il franchismo il galego viene dunque ridotto a lingua marginale, con il passaggio obbligato dal bilinguismo ad una situazione di sostanziale monolinguismo. Nonostante questa situazione ostile, la riaffermazione della tradizione culturale galega comincia con la fondazione della casa editrice Galaxia a Santiago de Compostela nel 1950 che si prefigge di trasmettere alle nuove generazioni la lingua e la coscienza identitaria della Galizia.

¹²⁰ Ferreiro 2008: 20.

¹²¹ Istituzione culturale che vive il suo momento di massima attività sotto la presidenza di Manuel Murgía, marito di Rosalía de Castro, anche lui scrittore e protagonista del cosiddetto *Rexurdimento* della letteratura galega.

¹²² Álvarez Maneiro – Borriero 2018: 24.

¹²³ Álvarez Maneiro – Borriero 2018: 24.

¹²⁴ Turell 2007.

¹²⁵ Tarrío Varela 1998: Vol. I, 200.

¹²⁶ Turell 2007.

La situazione legale delle lingue minoritarie parlate nel territorio dello Stato spagnolo muta in modo considerevole quando viene approvata la Costituzione del 1978. L'articolo 3 dichiara che il castigliano è la lingua spagnola ufficiale dello Stato, però continua affermando che le altre lingue spagnole saranno anch'esse ufficiali nelle rispettive comunità autonome, in accordo con i propri statuti. L'articolo 5 dello Statuto di Autonomia della Galizia, approvato nel 1981, ribadisce che il galego è lingua ufficiale della Comunità Autonoma della Galizia assieme al castigliano; e aggiunge che gli enti pubblici galeghi devono sforzarsi per assicurare l'uso di entrambe le lingue, permettendo l'utilizzo del galego in tutte le sfere dell'informazione e della vita pubblica e culturale¹²⁷.

¹²⁷ Turell 2007

I SEIS POEMAS GALEGOS

I Seis pomeas galegos, nonostante la loro brevità, sono un'opera unica.

La peculiarità consiste nel fatto che queste poesie esprimono allo stesso tempo lo spirito della Galizia e quello dell'autore. La ragione di questa sorprendente caratteristica è da ricercarsi nell'affinità che esiste tra la Galizia e Lorca. Dello stesso avviso è anche lo scrittore Carlos Martínez Barbeito:

Tan intensa fue la impresión que Galicia causó a Lorca en estos viajes que desde entonces la consideró, sin traicionar por eso el suelo nativo, como una especie de tierra de promisión para sus afanes y congojas de poeta¹²⁸.

Le liriche galeghe videro la luce a Santiago e furono editate dalla rivista galega «Nós» nel dicembre del 1935: «O 27 de Nadal do 1935» si legge nel *colofón*¹²⁹. Durante l'estate erano state affidate dal poeta granadino a Eduardo Blanco Amor affinché ne scrivesse il prologo e ne curasse la stampa¹³⁰.

Federico García Lorca me llegó, un día cualquiera de nuestra amistad, con un puñado de versos gallegos [...] Debes ser tú, por lo tanto, quien ordenes éstos y quien los edite y los prologue. Y ya ésta. Y ya se acabó. Y no me hables más de esto antes que me traigas el libro¹³¹.

Esiste un aneddoto interessante riguardo alla composizione grafica delle poesie. Le compose a mano Ánxel Casal¹³², con caratteri mobili, e a Blanco Amor diede l'incarico di comporre la sua poesia prediletta, *Danza da lúa en Santiago*, perché aveva appreso

¹²⁸ Martínez Barbeito 1974: 97.

¹²⁹ Il volume costava due *pesetas* ed era di 34 pagine.

¹³⁰ Caucci 1977: 21.

¹³¹ García Lorca 1982: 363 (Prólogo de Eduardo Blanco Amor).

¹³² Editore compostelano e direttore della rivista «Nós» a partire dal 1925.

questo mestiere da giovane¹³³.

Una copia della prima edizione fu inviata a Lorca pochi giorni dopo la pubblicazione accompagnata da una lettera di Casal:

Muy Sr. Mío: con el último de este año quiero que lleguen a V. los primeros ejemplares de sus Poemas gallegos. La edición es modesta, como mis medios, pero está hecho con el entusiasmo de este humilde colaborador del renacimiento gallego que considera recompensada su labor en el cedístico 1935 sirviendo al mundo la generosa aportación de V. a nuestra lengua [...] ¹³⁴.

Una questione difficile da affrontare quando si parla di quest'opera riguarda il grado di collaborazione da parte degli amici di Lorca nell'elaborazione delle sei poesie. Il critico Miguel García Posada sostiene che non vi è motivo di ritenere che fossero state scritte prima in castigliano e poi tradotte in galego. Le testimonianze di Eduardo Blanco Amor a riguardo sembrano inequivocabili¹³⁵. Nel 1948, ad esempio, il poeta galego chiarisce nel quotidiano *La Hora* che Lorca conosceva della lingua galega il necessario per pensare e comporre queste poesie¹³⁶. Nel 1959 scrive anche «En cuanto a los *Seis poemas galegos*, mi tarea se redujo a formalizar la ortografía, a enmendar alguna impropiedad o castellanismo y también a escoger entre las variantes y a proponerle algunos títulos»¹³⁷. Ribadisce poi il concetto in un'intervista del 1973: «Os *seis poemas galegos* – dice a Carlos Casares¹³⁸ – tiveron un primeiro reaxuste entre Federico e Erensto Guerra Dacal, o máis íntimo amigo de Lorca e que daquela firmaba Ernesto Pérez Güerra¹³⁹ [...] a miña intervención é puramente ortográfica, nalgúns casos métrica, onde un tan riguroso rimador como Federico non podía conocer a condición métrica de algún diptongos ou sinalefas»¹⁴⁰.

Per Martínez Barbeito, tuttavia, l'intervento dovette essere più importante:

¹³³ Casares 1973: 343.

¹³⁴ Escrigas 1995: 30.

¹³⁵ García Lorca 1982: Vol. II, 101.

¹³⁶ Pérez Rodríguez 2011: 333.

¹³⁷ Blanco Amor 1959: 9.

¹³⁸ Carlos Casares Mouriño (1941-2002): scrittore poliedrico e civicamente impegnato cui è stato dedicato nel 2017 il *Día das Letras Galegas*.

¹³⁹ Ernesto Guerra da Cal (1911-1994), scrittore e filologo galego, aveva conosciuto Lorca a Madrid nel 1931 e si era legato a lui con profonda amicizia.

¹⁴⁰ Casares 1973: 342.

Nunca creí que Lorca fuese capaz de escribirlos directamente en gallego, pues me consta que sus conocimientos de esta lengua eran muy rudimentarios. Descartada la profunda originalidad, inconfundiblemente suya, de las imágenes descriptivas; descartados su hábil ritmo métrico y el empleo de las formas paralelísticas provenientes de los antiguos Cancioneros galaico-portugueses que tan bien conocía; descartado por encima de todo el milagroso descubrimiento de las esencias poéticas del país gallego que hizo al pisar nuestro suelo, será preciso pensar que sus poemas sufrieron una reelaboración, más importante de lo que pudiera creerse, tal vez una verdadera traducción – por cierto muy afortunada – por mano del prologuista del libro, Eduardo Blanco Amor o de Ernesto Pérez Güerra, cuya intervención me confesó, siendo él y yo estudiantes de Filosofía y Letras en la Universidad Central, el mismo año de la publicación¹⁴¹.

Paolo Caucci non crede si debba parlare di “quasi traduzione” di questi poemi; «Certamente – scrive – ritocchi ve ne dovettero essere, probabilmente ne discusse più di una volta con Eduardo Blanco Amor, con Ernesto Guerra da Cal o con Eugenio Montes, ma la loro collaborazione dovette essere principalmente ortografica ed in qualche punto grammaticale»¹⁴². La fondatezza di tale affermazione deriva dalla consapevolezza che Lorca, come già riportato, conosceva molto bene i *Cancioneros* medievali e i poeti galeghi dell'Ottocento, Rosalía in particolare e dal fatto che, in diverse occasioni, aveva affermato di aver studiato la lingua e la letteratura galega spinto da «una imperiosa necesidad de hacer versos»¹⁴³. Al di là di questa delicata questione, i *Seis poemas galegos* rappresentano a detta del professor Xesús Alonso Montero¹⁴⁴, l'omaggio più alto e forse il più efficace alla Galizia e alla lingua galega¹⁴⁵. Tant'è vero che, all'uscita del volume, diversi intellettuali galeghi posero l'accento proprio su questo aspetto¹⁴⁶.

Il 12 gennaio 1936 Antón Villar Ponte, nel quotidiano *La Voz de Galicia*, afferma che le sei poesie galiziane erano degne del grande poeta qual era García Lorca¹⁴⁷. Ánxel Fole, nell'articolo «Lorca, poeta galego» scrive:

¹⁴¹ Martínez Barbeito 1974: 97.

¹⁴² Caucci 1977: 23.

¹⁴³ Lence 1956: 322.

¹⁴⁴ Xesús Alonso Montero (1928): membro della Real Academia Galega e professore emerito di letteratura galega all'Università di Santiago de Compostela, è uno dei saggisti più importanti della Galizia degli ultimi decenni.

¹⁴⁵ García Lorca 1982: Vol. II, 102.

¹⁴⁶ Torres Feijó – Gómez 2013 222.

¹⁴⁷ Pérez Rodríguez 2011: 157.

En Galicia ha pasado Lorca horas inolvidables y ha querido hacer perdurable constancia de ellas, escribiendo estos versos de *Seis poems galegos*, tan sentidos y delicados, en la vieja lengua que ahora reverdece y vuelve a ser en sus mejores poetas gracia ingenua y exquisito artificio. (*El Pueblo Gallego*, 1 febbraio 1936)

Lo stesso anno, Roberto Blanco Torres commenta:

Agradecemos al poeta andaluz este regalo – triple regalo para los ojos, para los oídos y para el alma – de sus versos en la mañana primaveral de una Galicia que no quiere seguir muriéndose [...]. (*El País*, 26 febbraio 1936)

Infine, Augusto María Casas sostiene che:

La publicación de este libro – gracias a «Nós» – justifica todo el júbilo esperanzado de los poetas gallegos contemporáneos. Quien no comprenda la importancia de este suceso literario es que no quiere ver ni oír [...]. (*El Pueblo Gallego*, 8 maggio 1936)

La loro nascita dipende da una combinazione felice di fattori diversi. Tra questi vi è la triplice ammirazione di Lorca per la città di Santiago de Compostela, per la poesia di Rosalía de Castro e per la tradizione galego-portoghese¹⁴⁸.

Circa l'ultimo punto, è giusto ricordare che l'influenza delle poesie medievali sui giovani poeti galeghi e castigliani produsse un vero fenomeno di «deslumbramiento» ('abbagliamento')¹⁴⁹. Tale affermazione è avvalorata da Rafael Alberti quando confessa a Blanco Amor che la generazione di Federico, e di conseguenza lo stesso Federico, leggeva la poesia galego-portoghese del ciclo trovadorico¹⁵⁰.

Ecco spiegata, all'interno dei *Seis poemas galegos*, la presenza di molti tratti strutturali e tematici delle *cantigas de amigo*: l'uso del ritornello, i parallelismi, la concatenazione di versi che cominciano con l'ultima parola del verso precedente, il dialogo con l'amata o quello più particolare tra madre e figlia, l'invito a partecipare rivolto agli ascoltatori, la rimodulazione del medesimo concetto che riflette una situazione immobile, totalizzante,

¹⁴⁸ Sánchez Reboledo 1986: 623.

¹⁴⁹ Fabra Barreiro 1976: 294.

¹⁵⁰ Pérez Rodríguez 2011: 161.

il motivo del mare, dei pellegrinaggi (pretesto d'incontro degli amanti) e dei santuari¹⁵¹.

Un'altra caratteristica della raccolta riguarda l'ordine delle poesie. A detta di Miguel García Posada, si possono raggruppare due a due. Il «Madrigal â cibdá de Santiago» e il «Romaxe da Nosa Señora da Barca» esprimono una certa speranza, nonostante la presenza di elementi oscuri; la «Cantiga do neno da tenda» e il «Noiturnio do adoescente morto» sono incentrate sul tema della morte di due giovani; mentre la «Canzón de cuna pra Rosalía Castro, morta» e la «Danza da lúa en Santiago» sono legate da una presenza femminile.

¹⁵¹ Sánchez Reboredo 1986: 626.

MADRIGAL Â CIBDÁ DE SANTIAGO

Madrigal â cibdá de Santiago

Chove en Santiago
meu doce amor.
Camelia branca do ar
brila entebrecida ô sol.

5 Chove en Santiago
na noite escura.
Herbas de prata e de sono
cobren a valeira lúa.

Olla a choiva pol-a rúa,
10 laio de pedra e cristal.
Olla no vento esvaído
soma e cinza do teu mar.

Soma e cinza do teu mar
Santiago, lonxe do sol.
15 Agoa da mañán anterga
trema no meu corazón.

*Madrigale alla città di Santiago*¹⁵²

Piove a Santiago
mio dolce amore.
Bianca camelia del vento
brilla tremante al sole.

Piove a Santiago
nella notte scura.
Erbe d'argento e di sonno
coprono la vuota luna.

Guarda la pioggia sulla via,
pianto di pietra e di vetro.
Guarda nel vento svanito
l'ombra e la cenere del tuo mare.

L'ombra e la cenere del tuo mare
Santiago, lontano dal sole;
l'acqua del mattino umido
trema nel mio cuore.

¹⁵² I *Seis poemas galegos* tradotti in italiano vengono citati dall'edizione García Lorca 2019.

Madrigal â cibdá de Santiago, come anticipato nel precedente capitolo, viene scritta anteriormente alle altre ed apparve già nelle riviste «Younque» e «Resol» nel 1932, l'anno in cui più frequentemente e più intensamente Lorca visita la Galizia.

Non è sbagliato ipotizzare che l'ammirazione di Lorca per Santiago de Compostela possa rappresentare il punto di partenza di questa poesia¹⁵³; a tal proposito è interessante ricordare le parole di Blanco Amor: «Cuando me dicen que Galicia nunca supo mandar, yo contesto que supo siempre encantar, que es más imperecedera soberanía»¹⁵⁴. Caucci afferma che qui «non troviamo eco della Santiago de Compostela medievale e del pellegrinaggio, se non come retaggio che diviene unica sostanza con le pietre e la pioggia»¹⁵⁵.

Anche Rosalía de Castro aveva descritto la pioggia galega nella poesia numero 33 della raccolta *Cantares Gallegos*, il cui ritornello è il famoso «Cómo chove miudiño, | Cómo miudiño chove; | Cómo chove miudiño»¹⁵⁶. Dice José Filgueira Valverde «Como la doncella de las cantigas de amigo, Rosalía vive la naturaleza, dialoga con las cosas, animándolas, humanizándolas. Llena su soledad con los árboles, las fuentes, la lluvia, los montes mismos»¹⁵⁷.

In entrambe le liriche, è interessante osservare l'apparizione del sole nel paesaggio piovoso. Tuttavia, mentre Rosalía mantiene il contrasto luce-ombra dall'inizio alla fine, Lorca, a partire dalla seconda strofa, ci fa sprofondare in un ambiente notturno, «noite escura» (v. 6), da cui il sole si allontana in maniera definitiva¹⁵⁸.

Pertanto, il primo verso della terza strofa, oltre a riprende la rima (*ú-a*) della strofa precedente generando legame interstrofico di tipo *capcaudadas*¹⁵⁹; prolunga la sensazione di oscurità e di mistero e la strofa finale riassume questa nuova visione: «Santiago, lonxe do sol». La lontananza dal sole, fonte di vita, è sinonimo di privazione e morte.

Se c'è qualcosa che richiama l'attenzione dei *Seis poemas galegos*, ciò è senza dubbio la grande somiglianza che esiste, tanto nel contenuto come nella forma, tra quest'opera e le *cantigas de amigo* galego-portoghesi. Di solito, la storia che si delinea all'interno delle

¹⁵³ Sánchez Reboredo 1986: 623.

¹⁵⁴ García Lorca 1982: 364 (Prólogo de Eduardo Blanco Amor).

¹⁵⁵ Caucci 1977: 26.

¹⁵⁶ De Castro 1872: 191.

¹⁵⁷ Fernández Vuelta 1988: 180.

¹⁵⁸ Feal Deibe 1971: 557.

¹⁵⁹ Due *coblas* sono *capcaudadas* quando il primo verso di una strofa ripete la rima dell'ultimo verso della precedente.

cantigas de amigo è fatta per lo più di lontananza e solitudine. È questo il motivo della *coita d'amor*, il dolore per un amore lontano, non raggiungibile, forse perduto per sempre. Questo amore sofferto lo ritroviamo nel *Madrigal â cibdá de Santiago* poiché di fatto è una poesia di un contemplatore, di un amante arreso¹⁶⁰. I primi due versi dicono: «Chove en Santiago | meu doce amor» senza nessuna virgola, il che ci porterebbe a considerare «amor» come vocativo¹⁶¹.

Tuttavia, nei versi finali, nonostante la notte e la nebbia, l'innamorato sente agitarsi dentro di sé un'«agoa» luminosa che contrasta in maniera espressiva con la «noite escura» e l'allontanamento dal sole. È come se attraverso la nebbia e l'oscurità si aprisse un cammino verso un mondo dolce, da cui la morte è stata abolita¹⁶².

A livello formale, il modulo parallelistico è piuttosto evidente: si noti la ripetizione invariata relativa ai versi 1 e 5, il parallelismo verbale dei versi 3 e 7 in cui si ripete la stessa struttura grammaticale:

3 Camelia branca do ar
[...]
7 Herbas de prata e de sono

quello dei versi 9 e 11 nella terza strofa con l'iterazione dell'imperativo «olla»:

9 Olla a chovia pol-a rúa,
[...]
11 Olla no vento esvaído

e ancora, il parallelismo antitetico relativo alle prime due strofe, in cui il contrasto si elabora associando in maniera simbolica il sole con la vita e la luna con la morte.

Altri artifici iterativi utilizzati sono l'anafora e le *coblas capcaudadas* che interessano specialmente i versi 12 e 13:

12 soma e cinza do teu mar.
13 soma e cinza do teu mar.

¹⁶⁰ Feal Deibe 1971: 559.

¹⁶¹ Carballo Calero 1963: 729.

¹⁶² Feal Deibe 1971: 561.

grazie ai quali il poeta insiste sulla connotazione negativa delle parole «soma» e «cinza»; la figura etimologica «chove» (vv. 1, 5) - «choiva» (v. 9) e l'epifora: «Santiago» (vv. 1 e 5), «sol», (v. 4 e 14), «mar» (vv. 12 e 13).

Come nella maggior parte delle liriche galego-portoghesi, gli elementi narrativi sono pochi; di contro, viene dato ampio spazio agli elementi naturali: «choiva», «camelia», «ar», «sôl», «herbas», «lúa», «pedra», «cristal», «vento», «soma», «cinza», «mar», «ágoa». La descrizione di tali elementi non è mai fine a sé stessa, né serve ad ambientare la scena: si tratta invece di elementi che esprimono, quasi come una metafora, gli stati d'animo¹⁶³.

Ecco allora che il paesaggio esteriore del *Madrigal*, in bilico tra solarità e mondo notturno, riflette il paesaggio interiore del poeta.

¹⁶³ Ferracuti 2013: 43.

ROMAXE DE NOSA SEÑORA DA BARCA

Romaxe de Nosa Señora da Barca

*¡Ay ruada, ruada, ruada
da Virxen pequena
e a súa barca!*

A Virxen era pequena
5 e a súa coroa de prata.
Marelos os catro bois
que no seu carro a levaban.

Pombas de vidro traguían
a choiva pol-a montana.
10 Mortas e mortos de néboa
pol-as congostras chegaban.

¡Virxen, deixa a túa cariña
nos doces ollos das vacas
e leva sobr'o teu manto
15 as frores da amortallada!

Pol-a testa de Galicia
xa ven salaiando a i-alba.
A Virxen mira pra o mar
dend'a porta da súa casa.

20 *¡Ay ruada, ruada, ruada
da Virxen pequena
e a súa barca!*

Romanza della Madonna della Barca

*Oh festa, festa, festa
della Vergine piccola
e della sua barca!*

La Vergine era piccola
e la sua corona d'argento.
Gialli i quattro buoi
che nel carro la portavano.

Colombe di vetro spingevano
la pioggia sulla montagna.
Per le gole giungevano
tutti i morti della nebbia.

Vergine, lascia la tua faccia
negli occhi dolci delle vacche
e prendi sopra il tuo manto
i fiori funebri!

Per la testa di Galizia
già viene spuntando l'alba.
La Vergine guarda il mare
dalla porta della sua casa.

*Oh festa, festa, festa
della Vergine piccola
e della sua barca!*

Il *Romaxe de Nosa Señora da Barca* parla di una «romería», tema popolare di grande importanza sia per il poeta andaluso che per i trovatori galego-portoghesi.

Il pellegrinaggio in questione è uno dei più antichi, sentiti e misteriosi di tutta la Galizia: quello al santuario della Vergine della Barca di Muxía, sospeso sopra un'alta roccia della Costa della morte nella Coruña. Narra la leggenda che la Madonna arrivò qui per incoraggiare l'apostolo Giacomo nella sua opera evangelizzatrice, su una barca di pietra, i cui resti si trovano tra i grandi massi granitici bagnati dal mare accanto al santuario. La stessa Rosalía de Castro non riuscì a sfuggire al fascino di questa devozione così galega e così antica, tant'è vero che nella sesta poesia dei *Cantares Gallegos*¹⁶⁴, da cui Lorca pare trarre ispirazione per la sua romanza¹⁶⁵, scrive:

Nosa Señora da Barca
ten o tellado de pedra
ben o pudera ter de ouro
miña Virxe, si queixera.

Tuttavia, mentre qui si percepisce un'animata atmosfera mattutina, di festa, il *Romaxe* di Lorca è un notturno. L'allusione alla notte è presente già a partire dal verso iniziale: «¡Ay ruada, ruada ruada»; «ruada» è infatti qualcosa di più della semplice “festa”: è una festa notturna rumorosa e schiamazzante che si svolge lungo le strade, le *rúas* da cui deriva il termine¹⁶⁶. Nella seconda strofa la «corona de plata» indossata dalla Vergine possiede, secondo Carlos Feal Deibe, il seguente significato: «la Virgen es la luna, o, dicho de otro modo, aparece como una divinidad»¹⁶⁷. Ad avvalorare la tesi, i «catro bois», in sintonia col paesaggio galego, sembrano sostituire i due cavalli che tirano il carro d'argento di Selene¹⁶⁸ (personificazione della luna nella mitologia greca). A seguire, nella terza strofa, il poeta unisce la *romería* della Vergine della Barca di Muxía con quella di San Andrés di Teixido¹⁶⁹, per questo motivo i morti partecipano alla «ruada».

¹⁶⁴ De Castro 1872: 33.

¹⁶⁵ Feal Deibe 1971: 562.

¹⁶⁶ Caucci 1977: 31.

¹⁶⁷ Anche qui, come nel *Madrigal*, «la plata» è riflesso della luna. Di contro, questo riferimento all'argento potrebbe essere messo in relazione con l'oro del cantar rosaliano (v. 3).

¹⁶⁸ Feal Deibe 1971: 564.

¹⁶⁹ Narra la leggenda che Sant'Andrea era molto triste perché nessuno si fermava nel luogo in cui stava predicando, ma andavano tutti a Santiago de Compostela. Un giorno Dio gli apparve e gli chiese il motivo della sua tristezza e Sant'Andrea glielo raccontò. Dio decise allora che da quel momento fosse obbligatorio, per entrare nel suo Regno, essere stati al Santuario di San Andrés, da vivi o da morti. «Ao Santo Andrés de Teixido va de morto o que no foi de vivo» ('A San Andrés de Teixido va da morto chi non c'è mai stato da vivo').

Nella quarta strofa la vacca appare di nuovo e pare assumere le fattezze di una figura materna. Di conseguenza, Lorca sembra voler dire alla Vergine di comportarsi come una madre che allatta, che dà vita ai suoi figli (la luna-madre deve imporsi sulla luna-morte)¹⁷⁰. I due versi restanti della strofa creano l'immagine di contrasto: «e leva sobr'o teu manto | as frores da amortallada». Il «manto» sarebbe il manto della notte, quello che indossa la luna e dunque i fiori funebri rappresentano molto probabilmente le stelle¹⁷¹. Nell'ultima strofa la notte lascia il posto al giorno e la processione si chiude con il rinnovarsi della vita¹⁷².

Anche in questa lirica Lorca inserisce molte strutture iterative, si segnalano la ripresa invariata della prima strofa in chiusura di componimento (al suo interno la ripetizione del termine «ruada» indica la presenza di una manifestazione corale e sottolinea l'atmosfera vivace della festa); il ricorso al procedimento del *leixa-pren* nella seconda strofa, sebbene in una forma imperfetta:

2 *da Virxen pequena*
 [...]

 4 A Virxen era pequena

e il parallelismo letterale (versi 3, 5):

3 *e a súa barca!*
 [...]

 5 e a súa coroa de prata.

Inoltre, il termine «Virxen» (v. 4) viene ripetuto anaforicamente al primo verso della quarta strofa, dov'è posto in posizione iniziale come apostrofe; al terzo verso della quinta e di nuovo nel ritornello finale.

Si noti infine nella terza strofa il poliptoto «mortas» - «mortos» (v. 10), in rapporto con l'aggettivo «amortallada» (v. 15).

La *cantiga de amigo* è spesso caratterizzata da un'ambientazione primaverile e dalla presenza di una fonte, di un fiume o dell'oceano. In particolare, il mare risulta essere

¹⁷⁰ Feal Deibe 1971: 566.

¹⁷¹ Feal Deibe 1971: 567.

¹⁷² García Lorca 1982: Vol. II, 107.

l'elemento più tipico di questa tradizione letteraria¹⁷³. Ad esempio, nelle liriche di Martin Codax, poeta che per noi è poco più di un nome, ma al quale dobbiamo alcune delle più belle poesie della lirica galego-portoghese, sembra essere l'interlocutore di una fanciulla¹⁷⁴. Una situazione simile, a mio avviso, si può osservare nella quinta strofa del *Romaxe* in cui la Vergine volge lo sguardo proprio in direzione del mare lasciando trasparire uno stato di tristezza e malinconia.

¹⁷³ Canettieri 2009.

¹⁷⁴ Ferracuti 2013: 29.

CANTIGA DO NENO DA TENDA

Cantiga do neno da tenda

Bos Aires ten unha gaita
sobre do Río da Prata,
que a toca o vento do norde
coa súa gris boca mollada.
5 ¡Triste Ramón de Sismundi!
Aló, na rúa Esmeralda,
basoira que te basoira
polvo ‘d’estantes e caixas.
Ao longo das rúas infinidas
10 os galegos paseiaban
soñando un val imposible
na verde riba de pampa.
¡Triste Ramón de Sismundi!
Sinteu a muiñeira d’ágoa
15 mentras sete bois de lúa
pacían na súa lembranza.
Foise pra veira do río,
veira do Río da Prata.
Sauces e cabalos múos
20 creban o vidro das ágoas.
Non atopou o xemido
malencónico da gaita,
non viu o imenso gaiteiro
coa boca frofida d’alas;
25 triste Ramón de Sismundi,
veira do Río da Prata,
viu na tarde amortecida
bermello muro de lama.

Canto del garzone di bottega

Buenos Aires ha una cornamusa
sopra il Río della Plata,
che suona il vento del nord
con la sua grigia bocca umida.
Triste Ramón de Sismundi!
Là, nella via Esmeralda,
non smette di spolverare
polvere di scaffali e cassette.
Lungo le strade infinite
passeggiavano i galiziani
sognando una valle impossibile
sulla verde riva della pampa.
Triste Ramón de Sismundi!
Udì la danza dell’acqua
mentre sette buoi della luna
pascolavano tra i suoi ricordi.
Corse alla riva del fiume,
riva del Río della Plata.
Salici e cavalli muti
spezzano il vetro delle acque.
Non trovò il lamento
mesto della cornamusa,
non vide l’enorme zampognaro
con la bocca fiorita d’ali;
triste Ramón de Sismundi,
in riva al Río della Plata,
vide nella sera spenta
un muro vermiglio di fango.

Il poeta, che nel suo viaggio in Argentina (1933) entra in contatto con il mondo dell'emigrazione, affronta in questa lirica uno dei motivi più tipici del mondo interiore galego, quello della nostalgia: nostalgia per la patria abbandonata e nostalgia per un mondo mitico lontano, sempre però pronto a risvegliarsi¹⁷⁵. Il tema della *morriña* o *saudade*, scrive Paolo Caucci, «è presente in tutta la letteratura galega, da quella medievale dei *Cancioneros*, dove assume toni principalmente amorosi, a Rosalía de Castro, a Eduardo Pondal, a Ramón Cabanillas»¹⁷⁶.

Questo sentimento è quello che Ramón de Sismundi, giovane galego dell'emigrazione e della lontananza, sente riaccendersi dentro di sé a Buenos Aires¹⁷⁷.

L'idea di esilio è potenziata dall'immagine del protagonista all'interno di una bottega, tra la polvere degli scaffali e dei cassetti, mentre svolge un lavoro meccanico agli antipodi dei suoi sogni da emigrato (vv. 7-8)¹⁷⁸. Anche il nome della via in cui lavora «rúa Esmeralda» (v. 6), a detta di Feal Deibe, potrebbe alludere alla prigionia considerando che lo smeraldo è un minerale che si trova sotto terra. All'esterno, la situazione non cambia molto: le «rúas infinidas» (v. 9), infatti, richiamano l'immagine di un deserto, in cui ci si sposta senza percepire un reale avanzamento¹⁷⁹. La stessa Rosalía, nei *Cantares gallegos*, aveva dedicato dei versi all'angoscia degli emigranti¹⁸⁰:

desnudos pedindo en vano
á patria misericordia,
anque contenta a gaitiña
o probe gaitero toca
eu podo decirche:
non canta, que chora.

La coppia «gaita» e «morriña» la ritroviamo nella *Cantiga* ed è proprio il dramma della *morriña* che fa sì che che la *gaita*, simbolo per eccellenza della musica tradizionale galega, diventi uno strumento triste.

Di fronte alla chiusura della vita attuale, la Galizia appare come un paradiso perduto: «soñando un val imposible | na verde riba de pampa» (vv. 11-12).

¹⁷⁵ Caucci 1977: 34.

¹⁷⁶ Caucci 1977: 34.

¹⁷⁷ Comprensibilmente, la città scelta da Lorca è quella che riunisce il maggior numero di galeghi nel modo.

¹⁷⁸ Feal Deibe 1971: 569.

¹⁷⁹ Feal Deibe 1971: 571.

¹⁸⁰ De Castro 1872: 171.

La «muiñeira»¹⁸¹ (v. 14) unisce due motivi tipicamente galeghi: l'acqua e la danza regionale¹⁸², e fa riaffiorare nella mente di Sismundi i mitici buoi della luna (v. 15) che riprendono il tema, già commentato nella lirica precedente, dell'associazione dell'astro con una figura bovina. Ancora una volta, quindi, nostalgia, tradizione musicale, acqua, mito, luna animano una delle poesie galeghe di Lorca.

La *Cantiga* si chiude però senza speranza: i «sauces» e «cabalos múos» (v. 19) rivelano chiaramente il loro significato (il mutismo è associato alla morte); il suono malinconico della *gaita* e il *gaitero* sono assenti; il fiume menzionato è il Río de la Plata, pertanto, è la qualità fredda e inanimata dell'argento che domina sull'idea dell'acqua che scorre in maniera vitale¹⁸³. Infine, l'immagine del «vermiglio muro di fango» (unica nota di colore violento dei *Seis poemas*), rappresenta una barriera insormontabile al ricongiungimento con se stesso e con la propria terra¹⁸⁴.

Dal punto di vista metrico la poesia è, in realtà, un *romance*; molto di più rispetto al precedente, per via del tono narrativo e per la mancanza di divisione in strofe¹⁸⁵. Tuttavia, presenta anche alcuni tratti delle *cantigas* galego-portoghesi, spicca infatti il ricorso a una sorta di *refrán*: «Triste Ramón de Sismundi» (vv. 5, 13, 21); e ai meccanismi formali di parallelismo: il verso 4, «coa súa gris boca mollada», si ripete al verso 24 originando un parallelismo di tipo letterale, «coa boca frofida d'alas»; il verso 18, «veira do Río da Prata», viene ripreso in maniera invariata al verso 22, vi è poi, a mio avviso, un parallelismo di ripetizione incrementale ai versi 6 e 9: «Aló na rúa Esmeralda» - «ao longo das rúas infinidas», che intensifica l'immagine di prigionia, non più confinata alla bottega in via Esmeralda ma diffusa in tutte le strade di Buenos Aires. Si noti ancora il fenomeno della concatenazione: «Foise pra veira do río | veira do Río da Prata» (vv. 17-18), e altre forme iterative, come l'*epanadiplosi*¹⁸⁶ al verso 7: «basoira que te basoira», il poliptoto sui sostantivi *rúa* («rúa», v. 6 - «rúas», v. 9) e *ágoa* («ágoa», v. 14 - «ágoas», v. 20), l'*epifora*:

¹⁸¹ Danza scandita sul ritmo dei mulini di pietra mossi dall'acqua.

¹⁸² Feal Deibe sostiene sia lecito pensare che vi sia un collegamento tra la *muiñeira* e la danza dei pellegrini sulla pietra della Vergine del *Romaxe* precedente.

¹⁸³ Feal Deibe 1971: 573.

¹⁸⁴ Caucci 1977: 34.

¹⁸⁵ Feal Deibe 1971: 569.

¹⁸⁶ Figura retorica consistente nel riprendere una parola usata all'inizio di una frase o di un verso alla fine della frase o del verso stesso.

1 Bos Aires ten unha gaita

[...]

22 malencónico da gaita,

14 Sinteu a muiñeira d'ágoa

[...]

20 creban o vidro das ágoas.

e la figura etimologica: «gaita» - «gaiteiro» (vv. 22, 23).

Come anticipato, il motivo del mare, in tutte le sue manifestazioni, è un *cliché* ricorrente della lirica galego-portoghese. Questo elemento è legato alla separazione, alla morte, ma anche all'idea tentatrice del suicidio¹⁸⁷. L'ambiguità dell'acqua, ora seduttrice ora nemica, la ritroviamo nel canto del garzone di bottega: il richiamo dell'acqua che sente il povero Sismundi viene espresso mediante la metafora della danza galega per antonomasia, la *muiñeira*; tuttavia una volta giunto alle sponde del fiume, il giovane emigrante, contrariamente ai suoi desideri, si ritrova a contemplare segnali di morte. Si delinea così uno dei personaggi più disperati dell'opera lorchiana¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Fernández Vuelta 1988: 182.

¹⁸⁸ García Lorca 1982: Vol II, 108.

NOITURNIO DO ADOESCENTE MORTO

Noiturnio do adolescente morto

*Imos silandeiros orela do vado
pra ver o adolescente afogado.*

*Imos silandeiros veiriña do ar,
antes que ise río o leve pro mar.*

5 *Súa i-alma choraba, ferida e pequena
embaixo os arumes de pinos e d'herbas*

*Agoa despenada baixaba da lúa
cobrindo de lirios a montana núa.*

10 *O vento deixaba camelias de soma
na lumieira murcha de súa triste boca.*

*¡Vinde mozos loiros do monte e do prado
pra ver o adolescente afogado!*

*¡Vinde xente escura do cume e do val
antes que ise río o leve pro mar!*

15 *O leve pro mar de curtiñas brancas
onde van e vên vellos bois de ágoa.*

*¡Ay, como cantaban os albres do Sil
sobre a verde lúa, coma un tamboril!*

*¡Mozos, imos, vinde, aixiña, chegar
porque xa ise río m'o leva pra o mar!*

Notturmo dell'adolescente morto

*Andiamo in silenzio sulla riva del guado
per vedere l'adolescente annegato.*

*Andiamo in silenzio sulla spiaggia del vento,
prima che il fiume lo porti al mare.*

La sua anima piangeva, ferita e fragile,
sotto gli odori di pini e d'erbe.

Acqua arruffata scendeva dalla luna
coprendo di gigli la montagna nuda.

Il vento spandeva camelie d'ombra
sulla luce appannata della sua bocca triste.

Venite ragazzi biondi del monte e del prato
a vedere l'adolescente annegato!

Venite gente oscura della cima e della valle
prima che questo fiume lo trascini in mare!

Lo trascini in mare nelle frange bianche
dove vanno e vengono vecchi buoi d'acqua.

*Ah come cantavano gli alberi del Sil
sopra la verde luna, come un tamburello!*

*Andiamo, ragazzi, presto, venite
perché già il fiume lo trascina in mare!*

Noiturnio do adoescente morto è stato scritto prima dell'autunno del 1933 e pare si basi su un fatto realmente accaduto¹⁸⁹: durante l'estate dello stesso anno, Lorca assieme alla *Barraca* stava recitando in un piccolo paese della Castiglia y León, dove scorre il fiume Sil e dove si parla galego. Al termine dello spettacolo si udì qualcuno gridare per la scoperta del cadavere di un giovane nelle acque del fiume. I testimoni raccontano che il poeta rimase molto turbato dalla vicenda.

È anche vero che il tema dell'annegamento è tipicamente lorchiano¹⁹⁰ ed è altresì possibile che Lorca abbia tratto ispirazione da una poesia rosaliana intitolata *¡Soya!*¹⁹¹:

Tomou un día leve
 Camiño d'o areal...
 Como nadie a esperaba,
 Ela non tornou mais.
 O cabo dos tres días
 Botouna fora o mar,
 Y ali ond'o corvo pousa,
 Soya enterrad'está.

L'autore non è esplicito riguardo le cause della morte del ragazzo, ciò che sappiamo è che si fa riferimento ad una vita brutalmente interrotta durante il suo sviluppo: «Súa i-alma choraba, ferida e pequena» (v. 5).

Nel paesaggio notturno, la luna appare ancora una volta come simbolo di morte. Lo splendore della natura evocato dai pini e dall'erba (v. 6), viene sostituito nella quarta strofa dalla montagna «núa» (v. 8) e solo i gigli (v. 8), fiori funebri, animano il quadro.

Esistono poi differenti piani spaziali che l'immagine dinamica dell'acqua mette in relazione. Parole come «embaixo» (v.6), «baixaba» (v.7) collocano il giovane in un baratro oscuro. All'esterno restano gli aromi dei pini, vi è pertanto una tensione tra due poli non dissimile da quella che abbiamo visto nelle altre poesie. I poli non sono qui il giorno e la notte, ma i concetti di alto e basso, tuttavia, l'idea sottintesa è la stessa: la dualità tra vita e morte¹⁹². Il contrasto continua nella quinta strofa, in cui diventa ancora più forte perché interessa un'unità più ridotta: il colore vitale, bianco della camelia è

¹⁸⁹ Pérez Rodríguez 2011: 166.

¹⁹⁰ *Nocturno de la ventana* ('Notturmo della finestra') n. 4, *Romance sonámbulo* ('Romanza sonnambula'), *Niña ahogada en el pozo* ('Bambina annegata nel pozzo'), *Casida del herido por el agua* ('Casida del ferito dell'acqua').

¹⁹¹ De Castro 1880: 77.

¹⁹² Feal Deibe 1971: 578.

annullato dalla determinazione dell'ombra (v. 9); la luce, invece, è una luce fioca, morente (v. 10).

La nozione di collettività, messa in risalto sin dalla prima strofa mediante l'utilizzo del plurale («Imos silandeiros»), è ancora più marcata nella sesta strofa. Lorca intuisce un aspetto importante della Galizia: la sua estroversione, il gusto per le esperienze di vita comune dove la solidarietà è protagonista. L'appello alla gente è pertanto assolutamente normale¹⁹³. Il poeta chiama tutti da ogni dove («monte», «prado», «cumbre», «val»). Anche in questo caso, dunque, troviamo i concetti di alto e basso e, in un certo senso, il contrasto luce-ombra: «mozos loiros» ('ragazzi biondi'), v. 1; «xente escuras» ('gente oscura'), v. 13¹⁹⁴.

Nella strofa successiva il mare, come in altri casi, implica un finale definitivo, non è fonte di vita, ma un limite, un muro invalicabile. I cavalloni marini, descritti come «vellos bois» (v. 16), rappresentano molto bene questo aspetto minaccioso; a loro spetta il compito di infliggere una seconda morte, ovvero, una morte senza scappatoia alcuna¹⁹⁵.

Nelle ultime strofe appare nuovamente la luna che non impedisce la crescita degli alberi. Ciò nonostante, la nota finale è disperata: ogni parola è un puro grido («mozos», «imos», «vinde», «aixiña», «chegar») e la speranza del «antes que» è annientata dal «xa» del verso 20¹⁹⁶.

Facendo un confronto con la lirica precedente, il termine *cantiga* si adatta maggiormente a questa composizione: il merito va alla struttura strofica composta in prevalenza da distici a rima baciata, particolarmente frequente nelle *cantigas de amigo*, e ai meccanismi formali di parallelismo e ripetizione che comportano uno sviluppo narrativo minimo del tema, tant'è vero che la sesta, la settima e l'ottava strofa ripetono la cornice senza particolari aggiunte argomentali.

La tecnica del parallelismo determina inoltre il ricorso ad alcune figure della ripetizione, come la concatenazione:

14 antes que ise río o leve pro mar!

15 leve pro mar de curtiñas brancas

¹⁹³ Feal Deibe 1971: 578.

¹⁹⁴ Feal Deibe 1971: 579.

¹⁹⁵ Feal Deibe 1971: 579.

¹⁹⁶ Feal Deibe 1971: 580.

l'anafora:

1 *Imos silandeiros orela do vado*

[...]

3 *Imos silandeiros veiriña do ar*

2 pra ver ô adoescente afogado.

[...]

12 pra ver ô adoescente afogado!

4 antes que ise río o leve pro mar.

[...]

14 antes que ise río o leve pro mar!

11 ¡Vinde de mozos loiros do monte e do prado

[...]

13 ¡Vinde xente escura do cume e do val

e l'epifora:

5 antes que ise río o leve pro mar.

[...]

15 antes que ise río o leve pro mar!

[...]

20 porque xa ise río m'o leva para o mar!

CANZÓN DE CUNA PRA ROSALÍA CASTRO, MORTA

Canzón de cuna pra Rosalía Castro, morta

*¡Érguete, miña amiga,
que xa cantan os galos do día!
¡Érguete, miña amada,
porque o vento muxe, coma unha vaca!*

- 5 Os arados van e vêm
dende Santiago a Bélen.
Dende Bélen a Santiago
un anxo ven en un barco.
Un barco de prata fina
10 que traía a door de Galicia.
Galicia deitada e queda
transida de tristes herbas.
Herbas que cobren teu leito
e a negra fonte dos teus cabelos.
15 Cabelos que van ao mar
onde as nubens teñen seu nídio pombal.

*¡Érguete, miña amiga,
que xa cantan os galos do día!
¡Érguete, miña amada,
20 porque o vento muxe, coma una vaca!*

Ninna nanna per Rosalía Castro, morta

Alzati, amica mia
che già cantano i galli del giorno!
Alzati, amata mia
perché il vento muggisce come una vacca.

Gli aratri vanno e vengono
da Santiago a Belén.
Da Belén a Santiago
un angelo venne in una barca.
Una barca d'argento fino
che portava il dolore di Galizia.
Galizia distesa e quieta
affranta sotto l'erba triste.
Erba che copre il tuo letto
e la fonte nera dei tuoi capelli.
Capelli che arrivano al mare
dove le nubi hanno il loro nido di colombe.

Alzati, amica mia
che già cantano i galli del giorno!
Alzati, amata mia
perché il vento muggisce come una vacca.

Lorca, come già si è visto, era un grande ammiratore di Rosalía de Castro. A tal proposito dice Martínez Barbeito:

Por Rosalía sentía una adoración sin límites y más de una vez expresó su opinión de que ella significaba el momento más alto de la poesía española en el siglo XIX¹⁹⁷.

A detta di Miguel García Posada, non vi è alcun motivo di dubitare della veridicità di questo giudizio: «la poesía rosaliana, llena de impulsos oscuros, de soledad y sufrimiento, voz también de un pueblo marginado, se aviene muy bien con la estética más allá de ciertas apariencias»¹⁹⁸.

Durante le sue permanenze in Galizia, Lorca portava spesso un mazzo di fiori sulla tomba della poetessa nel convento dei domenicani di Santiago¹⁹⁹. In una di queste occasioni si dichiara disposto a partecipare ad un «homenaje» purché non vi partecipassero «ni diputados, ni políticos de relumbrón»²⁰⁰. La cerimonia non si fece, ma il poeta granadino volle ricordare Rosalía con questa dolce e triste *canzón*.

Il titolo «Canzón de cuna pra Rosalía Castro, morta»²⁰¹ annuncia già la dualità vita-morte che, come stiamo vedendo, costituisce uno dei temi principali di queste poesie. Il ritornello si rifà molto probabilmente alla poesia numero quattro dei *Cantares gallegos*²⁰²:

*Cantan os galos pra o día,
Èrguete, meu ben, e vaite.*

ed è un'esortazione a rinascere. I «galos do día» (v. 2) lo dicono con il loro canto, ma a chiamare Rosalía è il vento galego che muggisce come una vacca (v. 4). Una voce che Lorca evoca e che pensa possa toccare l'anima della poetessa morta²⁰³.

La vacca, afferma Vicente Risco, non solo è un mito, ma una realtà concreta, presente nel paesaggio galego e di questo partecipe:

¹⁹⁷ Martínez Barbeito 1974: 94.

¹⁹⁸ García Posada 1982: 105.

¹⁹⁹ Caucci 1977: 40.

²⁰⁰ Martínez Barbeito 1974: 94.

²⁰¹ Blanco Amor rivendica la creazione di questo titolo nel quotidiano *Ínsula*, dove scrive di averlo proposto a Lorca in sostituzione a *Vella Cantiga* (Blanco Amor 1959: 9).

²⁰² De Castro 1872: 21.

²⁰³ Caucci 1977: 41.

[...] en la vaca parece vivir, en algún modo, el alma de la tierra, la energía cosmogónica y biopoética de la tierra, la fuerza que hace crecer las plantas, que sostiene en pie los muros de las ciudades, que emana como un fluido vivificante cuando se tiende en ella para descansar. La Gran Madre neolítica, todas las diosas bondadosas y terribles de los cultos matriarcales, el elemento femenino, húmedo, blando, pasivo, receptivo, de la naturaleza, todo eso es la vaca²⁰⁴.

Pertanto, qui, l'idea della nascita del giorno coincide con la nascita dell'essere umano (ecco perché «canzón de cuna») anche se in questo caso, come già riportato, si tratta di una rinascita²⁰⁵. Secondo l'interpretazione di Carlos Feal Deibe è possibile che Lorca utilizzando il verbo «mugir» faccia un riferimento implicito alla città galega di Mugía, protagonista del celebre pellegrinaggio cantato nel *Romaxe de Nosa Señora da Barca*.

Nella seconda strofa, l'apparizione degli aratri (v. 5) e della città di Betlemme (v. 6), allude nuovamente al tema della nascita. L'aratro, infatti, indica la terra feconda che germoglierà un giorno; mentre la città di Betlemme richiama la nascita del Bambino.

L'angelo (v. 8), a sua volta, sembra essere il portatore di una lieta novella, proprio come l'Arcangelo Gabriele; infine la barca (v. 9), che ha le fattezze di una culla, e un altro simbolo materno. Si giunge così alla conclusione che il dolore che trasporta non è negativo ma positivo perché associato a quello del parto²⁰⁶. Al verso 12 il poeta introduce un nuovo elemento: l'erba, che nella sua poesia è portatrice di disgrazia. Tuttavia, qui si confonde con la fonte dei capelli di Rosalía (v. 14), simbolo di vita. Il verso 15 ci dice che le nuvole hanno il loro “nido” nel mare, considerando che le nubi portano la pioggia che rende la terra feconda, anche questo elemento diventa simbolo di fertilità. Per concludere, il poeta ci ripropone il ritornello iniziale che grazie ai versi precedenti assume un'intensità maggiore²⁰⁷.

La lirica si presenta come una *albada*, o *canción de alba*, in cui notiamo alcuni espedienti stilistici e tematici propri delle *cantigas de amor* e *de amigo* medievali. Innanzitutto, la presenza del *refrán inicial*, qui assai originale perché legato a un'altra figura della ripetizione, il parallelismo letterale che produce la proliferazione sinonimica: «amiga» (v. 1) - «amada» (v. 3).

²⁰⁴ Vicente Risco 1961: 152.

²⁰⁵ Feal Deibe 1971: 581.

²⁰⁶ Feal Deibe 1971: 582.

²⁰⁷ Feal Deibe 1971: 582.

È evidente, poi, il fenomeno della concatenazione che, escluso il ritornello, interessa la maggior parte dei versi della composizione (vv. 6-7, 8-9, 10-11, 12-13, 14-15), l'inversione:

5 dende Santiago a Bélen.

6 Dende Bélen a Santiago

e la presenza di un artificio distintivo del genere *de amigo*, ovvero il dialogo con un interlocutore, l'*amiga/amada* in questo caso; in realtà si tratta di un falso dialogo perché l'*amiga* è assente anche se si può immaginare grazie all'uso del vocativo²⁰⁸.

Nella parte finale ritorna la presenza marina che, qui, è simbolo di rinascita e purificazione assieme alla «fonte» (v.14), alle «nubens» (v.16) e alle «palomas» (v.16).

²⁰⁸ Per un chiarimento sulla distinzione tra *cantigas monologadas*, *dialogadas* e *narrativas* rimando all'opera di Guaidanes (*et alii*) 2008.

DANZA DA LÚA EN SANTIAGO

Danza da lúa en Santiago

¡Fita aquel branco gálan,
olla seu transido corpo!

É a lúa que baila
na Quintana dos mortos.

5 Fita seu corpo transido,
negro de somas e lobos.

Nai: A lúa está bailando
na Quintana dos mortos.

¿Quén fire potro de pedra
10 na mesma porta do sono?

¡É a lúa! ¡É a lúa
na Quintana dos mortos!

¿Quén fita meus grises vidros
cheos de nubens seus ollos?

15 ¡É a lúa! ¡É a lúa
na Quintana dos mortos!

Déixame morrer no leito
soñando con froles d'ouro.

Nai: a lúa está bailando
20 na Quintana dos mortos.

¡Ai filla, co ar do céu
vólcome branca de pronto!

Danza della luna a Santiago

Guarda quel bianco galante
guarda il suo corpo gelato!

È la luna che danza
sulla Piazza dei morti.

Guarda il suo corpo gelato,
nero d'ombre e di lupi.

Madre: la luna danza
sulla Piazza dei morti.

Chi ferisce un puledro di pietra
alle porte stesse del sogno?

È la luna! È la luna
sulla Piazza dei morti!

Chi fissa i miei vetri grigi
con gli occhi pieni di nubi?

È la luna! È la luna
sulla Piazza dei morti!

Lasciami morire nel letto
sognando fiori dorati.

Madre: la luna sta danzando
sulla Piazza dei morti.

Ah, figlia, con l'aria del cielo
ora divento tutta bianca!

Non é o ar, é a triste lúa
na Quintana dos mortos.

Non è l'aria, è la luna triste
sulla Piazza dei morti.

25 ¿Quén brúa co-este xemido
d'imenso boi melancónico?

Chi grida con questo lamento
triste d'immenso bue?

Nai: É a lúa, é a lúa
na Quintana dos mortos!

Madre: è la luna, la luna
sulla Piazza dei morti.

¡Sí, a lúa, a lúa
30 coronada de toxos,
que baila, e baila, e baila
na Quintana dos mortos!

Sí, la luna, la luna
incoronata di giunchi
che danza, danza, danza
sulla Piazza dei morti

Nella poesia che chiude la raccolta appare nuovamente la città di Santiago. Il protagonista principale è la luna che diventa un «blanco galán» ('bianco galante') e la vittima è una donna che non è sola, ma accompagnata dalla figlia con cui dialoga. Questa personificazione maschile dell'astro, come afferma Carlos Feal Deibe, non deve sorprendere in quanto, nell'antichità, la luna veniva spesso considerata il «primer esposo» di ogni donna²⁰⁹. Qui l'eros è la trappola di cui si avvale per attrarre la donna al suo regno: l'aldilà. Commenta Blanco Amor in una nota recuperata tra le carte della sua biblioteca:

En medio de la plaza, la luna, que no es luna sino galán sin dejar de ser luna, baila coronada de tojos...Madre e hija – como en el diálogo de los Cancioneros – dramatizan la aparición, que desplaza de sí un aire arrebatado, mortal, de inconcreta estadea.²¹⁰

Nella quinta strofa il *galán* si trasforma in *jinete* ('cavaliere'), immagine tipica di virilità e forza nella poesia di Lorca. Tuttavia, il suo cavallo («potro») è di pietra come si addice ad un emissario di morte²¹¹. Nella settima strofa la donna parla di sé come fosse già deceduta; i suoi occhi sono grigi (v. 13), in realtà non sono nemmeno occhi, sono «vidros» ('vetri'). Sembra esserci dunque un'accettazione apparente della morte, «Déixame morrer» (v. 17), questo perché continua a confondere l'astro con l'amore, con la vita. La risposta monotona della figlia rappresenta un'ulteriore testimonianza dell'errore della madre. Nella strofa finale, per la prima volta, la donna accetta la presenza della luna, però continua a celebrare il suo irresistibile potere e ad aggrapparsi a immagini vitali: insiste, ad esempio, sul fatto della danza con la triplice iterazione: «que baila, e baila, e baila» (v. 31), e aggiunge una nota nuova: la luna sorge «coronada de tojos» (v. 30), tutta agghindata, come fosse una divinità esultante²¹².

Al pari degli altri *poemas galegos*, *Danza da lúa en Santiago* è ricca di fenomeni parallelistici e concatenativi. Per cominciare, i 28 versi iniziali emulano le *cantigas* più pure formate da una serie di distici e *refrán*. Risalta, poi, il parallelismo verbale dei distici 1 e 3 che si intreccia all'anafora dell'imperativo *fita* ('guarda'), quello dei distici 5 e 7 in

²⁰⁹ Feal Deibe 1971: 583.

²¹⁰ Pérez Rodríguez 2011: 206.

²¹¹ Feal Deibe 1971: 584.

²¹² Feal Deibe 1971: 586.

cui si ripete la stessa struttura grammaticale: pronome, verbo, oggetto, e il *leixa-pren* imperfetto che interessa i versi 2 e 5:

1 olla seu transido corpo!

[...]

5 Fita seu corpo transido,

e si unisce a un fenomeno di inversione sintattica.

La tecnica parallelistica si combina con un altro procedimento tipico delle *cantigas*: il dialogo tra madre e figlia. Qui si tratta di un autentico dialogo caratterizzato dalla presenza dell'interlocutore; tuttavia, è bene segnalare l'inversione di prospettiva rispetto alla tradizione galego-portoghese: la protagonista è la madre e la confidente è la figlia. L'importanza della madre rispetto alla figlia si deduce anche dalla costruzione del testo, alla prima, infatti, viene assegnata una strofa in più e la sua voce è l'unica espressa nei versi metricamente regolari della poesia, ovvero: i sette distici ottosillabici e la quartina di settenari finale²¹³. Dopo ciascuno dei sette distici, come anticipato, segue il ritornello di due versi: nel primo, anche se presenta delle varianti, la figlia identifica sempre come «a lúa» l'agente menzionato dalla madre nel distico precedente. Il secondo, invece, è costruito dal sintagma «na Quintana dos mortos» che rimane invariato e specifica il famoso luogo alle spalle della cattedrale di Santiago dove avviene la danza della luna: Plaza de la Quintana²¹⁴. La bellezza di questa piazza stregò subito Lorca, tanto che Martínez Barbeito scrive:

Durante el recorrido alrededor de la catedral, su pasmo no tuvo límites ante las grandiosas plazas barrocas flaqueadas de próceres edificios y sumidas en la niebla nocturna que les hacía parecer aún más fantasmales. Su admiración culminó en la Quintana, que él debía cantar más tarde en uno de sus *Seis poemas galegos*. Tan cerrada, íntima y acabada le pareció, que la llamó “plaza-butaca” en la que hubiera querido – dijo – quedarse a reposar toda la vida²¹⁵.

²¹³ López Guil 2016: 24.

²¹⁴ La Plaza de la Quintana è strutturata su due livelli uniti da una scalinata: la parte inferiore è denominata “Quintana dos mortos” perché posta sull'antico cimitero della città, mentre la parte superiore “Quintana dos vivos”.

²¹⁵ Martínez Barbeito 1974: 93.

Questo elemento iterativo, a detta di Itzíar López Guil, oltre a sottolineare con la parola «Nai» (‘madre’) la relazione familiare che unisce le interlocutrici serve per caratterizzare la voce della figlia mediante l’impiego della doppia ripetizione («¡É a lúa! ¡É a lúa», vv. 11, 15; «Nai: É a lúa, é a lúa», v. 27). Nella quartina finale lo troviamo integrato nel primo e ultimo verso, come ad abbracciare l’intera strofa. Nel primo, la madre, introduce l’avverbio di affermazione «Si» con cui ribadisce quanto espresso dalla figlia e fa sua la doppia iterazione: «a lúa, a lúa». Rimuovendo il verbo copulativo, inoltre, la frase diventa nominale, una costruzione tipica della lingua orale²¹⁶.

Altri espedienti retorici a cui il poeta fa ricorso sono la concatenazione che si osserva, sebbene in maniera imperfetta, ai versi 21 e 23:

21 ¡Ai filla, co ar do céo

[...]

23 Non é o ar, é a triste lúa

La figura etimologica: «mortos» (v. 4) – «morrer» (v. 17) e il poliptoto sull’aggettivo *branco*: «branco» (v. 1) – «branca» (v. 22), e sul verbo *bailar*: «baila» (vv. 3, 31), «está bailando» (vv. 7, 19).

Spesso ho accennato alla capacità di movimento ridottissima delle *cantigas* medievali. Anche in questo caso, tolte le ripetizioni, la poesia offre pochi elementi narrativi, ciò nonostante, grazie all’utilizzo dei deittici, si percepisce il progressivo avvicinamento dell’astro alla madre: se nel verso 1 si parla di «aquel branco gálan», nel verso 25 la presenza lunare è già «...este xemido | d’imenso boi melancónico».

Di strofa in strofa le si appropinqua, la guarda negli occhi e la trasforma conferendole la sua qualità distintiva, il suo colore bianco, «vólvome branca de pronto» (v. 22), indizio della prossimità della morte. Questa dinamica ricorda, a mio parere, quanto avviene nella *cantiga*: *Seiam’ eu na ermida de San Simion*²¹⁷ del giullare galego Meendinho, in cui una fanciulla si trova in un eremo circondate dalle onde e non ha né barcaiolo né rematore che la possono aiutare. I versi sono intessuti di ripetizioni e il solo elemento di novità è rappresentato dal movimento del mare che di cobla in cobla si alza sempre di più («ondas grandes do mar», v. 5 – «ondas do alto mar», v. 10) tanto che alla fine quando c’è il

²¹⁶ López Guil 2016: 40.

²¹⁷ MedDB 98.1.

movimento della morte la protagonista esclama: «morrerei [eu], fremosa, no mar maior» (‘morirò [io] bella nel mare maggiore’), vv. 14, 17.

Nell’ultimo distico la presenza del «gálan» viene ridotta a un suono che produce emozione²¹⁸. In particolare, questo lamento è associato al muggito di un bue malinconico («xemido | d’imenso boi melancónico», vv. 25, 26), animale, come già si è visto, emblematico del paesaggio galego. Pertanto, così come avviene in tutti i *seis poemas*, si introducono elementi non ricorrenti nell’opera lorchiana, ma che sono tipici della Galizia; questo vale anche per il vocabolo «toxos» (v. 30), utilizzato per indicare le ginestre che adornano la luna, e con l’immagine «flores d’ouro» (v. 18) che allude ai fiori gialli della suddetta pianata²¹⁹.

²¹⁸ López Guil 2016: 36.

²¹⁹ Sánchez Reboredo 1986: 624.

CONCLUSIONI

Federico García Lorca appartiene a quel gruppo di poeti spagnoli che ha saputo valorizzare i materiali della tradizione all'interno di un discorso poetico assolutamente moderno: la cosiddetta Generazione del '27. Circa questa peculiarità il critico Gaspar Garrote Bernal, nell'introduzione a *Trayectorias poéticas del Veintisiete*, scrive: «Este regreso a la tradición poética española se relaciona con la intencionalidad vanguardista de cantar al hombre puro no sujeto a las convenciones del mundo moderno. [...] Los vanguardistas españoles, pues, terminaron por recurrir al principal acervo primigenista que ofrecía su tradición poética»²²⁰.

In particolare, il poeta granadino ammira la lirica medievale galego-portoghese con cui entra in contatto tramite l'opera di Gil Vicente, drammaturgo portoghese che utilizza questo tipo di poesia parallelistica nel XVI secolo, e i *Cantares Gallegos* (1863) di Rosalía de Castro, raccolta poetica legata, sia nella forma che nei contenuti, alle *cantigas de amigo*. Al suo interno spicca infatti il ricorso alla tecnica del parallelismo, del *leixapren* e della concatenazione; inoltre ritroviamo le stesse ambientazioni (la fonte, il ruscello, il mare, l'eremita), e le stesse donne (la fanciulla, le amiche, le sorelle, la madre) che ricreano situazioni analoghe (la fanciulla innamorata, il dialogo tra madre e figlia, la danza delle giovinette, l'attesa, la devozione dei santi popolari)²²¹.

L'obiettivo della tesi era pertanto dimostrare la ripresa da parte del poeta degli aspetti contenutistici, ma soprattutto tecnico-formali delle *cantigas*. La conseguente analisi della sua opera poetica ha condotto a risultati interessanti.

A mio avviso, è lecito ritenere che Lorca coltivi sistematicamente le forme dei *trobadores* dell'occidente peninsulare. Prova ne è il fatto che la maggior parte delle sue poesie, come evidenzia il professor Francisco Javier Díez de Revenga, si basa su pochi artifici che cercano di produrre musicalità e che si appoggiano a ogni tipo di reiterazione.

²²⁰ Garrote Bernal 1994: 25.

²²¹ Fernández Vuelta 1988: 179.

Sono specialmente i *Seis poemas galegos* (1935) ad essere influenzati dalla tradizione galego-portoghese. Il critico Miguel García Posada afferma:

Absolutamente vinculada a todo el resto de la producción del autor, la obra, en su brevedad, posee la complejidad y sutileza usuales en el Lorca maduro. El cual, si se alimenta de su propio mundo poético puesto en contacto con el mundo poético de Galicia, tiene, sin duda, en cuenta elementos de la tradición literaria a que se ha acogido, es decir, la gallega²²².

e ancora:

Conviene no olvidar la cuestión: estos Seis poemas pertenecen a la literatura de Galicia; Lorca es, aquí, un poeta gallego²²³.

Di fatto, l'opera incorpora molti elementi strutturali delle *cantigas*: parallelismo, *leixapren*, figure di ripetizione di vario tipo (anafora, epifora, epanalessi, poliptoto, figura etimologica, inversione), e il ritornello. Gli stessi moduli tematici fanno supporre un'imitazione diretta dei componimenti galego-portoghesi: il motivo della *coita d'amor*, i pellegrinaggi, i santuari, il mare, il dialogo con l'amata e quello tra madre e figlia.

Tuttavia, il successo del poeta non sta solo nel ricordo o rispetto della tradizione, ma anche nel grande impulso di originalità che deriva dalla sua personalissima forma di espressione: un elemento innovativo, ad esempio, è la caratterizzazione contrastiva del parallelismo; un'altra novità consiste nel fondere il parallelismo con altre figure della ripetizione, come il ritornello (fenomeni che nelle *cantigas* si danno separatamente), oppure la concatenazione. La particolarità di queste nuove combinazioni sta nel fatto che gli stessi elementi servano generalmente a diversi tipi di parallelismo, o perlomeno la combinazione è talmente inclusiva da risultare eccezionale.

Tutto questo obbliga a riconoscere che nelle poesie parallelistiche di Lorca vi è un qualcosa che non può essere descritto come una semplice reinterpretazione della lirica medievale. Il poeta, come a suo tempo Gil Vicente, rappresenta una voce in sintonia con la tradizione, ma fino a un certo punto; la sua opera infatti, propone anche tratti chiaramente moderni che le conferiscono il carattere di tradizione viva. La sua capacità

²²² García Lorca 1982: Vol. II, 104.

²²³ García Lorca 1982: Vol. II, 104.

consiste dunque nel recuperare con indubbia maestria i vecchi espedienti della poesia tradizionale per utilizzarli elaborati nella propria lirica.

Il campo di studio si è dimostrato abbastanza ampio e, forse, ancora poco esplorato, ma sicuramente meritevole di un'attenzione speciale sotto diversi punti di vista.

RESUMEN

El presente trabajo se configura como un estudio hacia el descubrimiento de los *Seis poemas galegos*, una de las obras menos conocidas del poeta granadino Federico García Lorca. Su análisis, en particular, se propone aclarar la participación de Lorca en la recuperación original de los recursos técnicos de la poesía medieval gallego-portuguesa. Una tarea nada banal porque, a pesar de que la bibliografía dedicada al poeta es muy amplia, los estudios consagrados a los 138 versos gallegos resultan, en general, limitados y no siempre fácil de conseguir.

La tesis se articula en cuatro secciones. El primer capítulo expone las tendencias estilísticas de la Generación del 27²²⁴; nombre que recibe el grupo de poetas, del que Lorca es el representante más celebre, quienes admiran tanto autores medievales y clásicos como a poetas actuales (Bécquer, Unamuno, Machado y sobre todo Juan Ramón Jiménez y, además, a Rubén Darío). Hay que añadir que también se inspiran en las vanguardias de otros países europeos. De esta forma los poetas del 27 llegan a encontrar el equilibrio de una poesía tradicional e innovadora al mismo tiempo, en la que pueden convivir armónicamente elementos opuestos como la poesía pura – *Arte por el Arte*: el placer de la forma – y la poesía auténtica, preocupada por los problemas del hombre; lo popular y lo culto, el mensaje elitista y el deseo de comunicar con todo el mundo. Es importante hacer aquí una aclaración: recuperación de la tradición no significa adquisición pasiva de un patrimonio cultural seleccionado por otros, sino el esfuerzo de reinterpretar un tesoro artístico que, en buena parte, se ha perdido.

A propósito de esta operación activa y compleja, el segundo capítulo se centra en la recepción de los recursos estilísticos propios de la lírica gallego-portuguesa en la producción lorquiana. Cualquier estudio sobre la poesía de los trovadores del occidente

²²⁴ Se trata de un grupo bien compacto, del que cada miembro se siente parte concreta. Todos tienen entre ellos relaciones personales y participan en actos oficiales comunes, como por ejemplo, en 1927, la conmemoración a Góngora en el tercer centenario de su muerte, ocasión que le da el nombre al grupo.

peninsular suele subrayar que se trata de un discurso poético que tiene en la repetición el principio esencial de su construcción: el paralelismo y el refrán constituyen, en efecto, los pilares básicos de la composición y dan lugar a una poética donde la progresión semántica de los textos se reduce considerablemente.

Vinculado con la lírica popular, el paralelismo consiste en la repetición de un determinado periodo en lugares fijos de cada estrofa y es formulado en términos idénticos o muy semejantes a lo largo del texto. Según la clasificación establecida por Eugenio Asensio, la repetición puede afectar a las palabras (paralelismo verbal), a la estructura sintáctica y rítmica (paralelismo estructural), a la significación o concepto (paralelismo mental o semántico o de pensamiento)²²⁵. Estas tres variedades parten de la estrofa inicial y se basan en la repetición que proporciona al texto una gran cohesión formal y conceptual; de aquí el gran número de figuras acumulativas que con tanta frecuencia se localizan en las *cantigas*²²⁶. El refrán, en cambio, indica uno o varios versos que se repiten, normalmente, al final de cada una de las estrofas que componen la *cantiga*, y que frecuentemente presentan una rima diferente de las otras empleadas en las *coblas*²²⁷. Este elemento condensa el tema principal de la composición y puede estar compuesto tanto por una frase de carácter conclusivo como por una construcción que contiene las palabras claves. Además de la modalidad más habitual, existen otras dos variantes distintas de refrán: el *refrán intercalar* cuando la totalidad o parte de los versos que componen el estribillo están insertos en el cuerpo de la cobra; y el *refrán inicial* cuando los versos correspondientes al estribillo de la *cantiga* aparecen al comienzo de la composición.

A esas técnicas hay que sumar otros procedimientos repetitivos como el *leixa-pren* y la poliptoton. El *leixa-pren* es un recurso poético que se relaciona con las *coblas capfinidas*²²⁸ y que consiste en encadenar las *coblas* a partir de un mecanismo en el que la tercera estrofa empieza repitiendo el segundo verso de la primera y la cuarta cobra realiza la misma operación con el segundo verso de la segunda cobra, y así sucesivamente, hasta un máximo de ocho estrofas. En la mayoría de los casos este artificio se registra en composiciones con estrofas formadas por un dístico monorrimo más un refrán; y se

²²⁵ Asensio 1975: 72.

²²⁶ En la tradición gallego-portuguesa, el término *cantiga* designaba a todo el poema lírico, tanto de carácter religioso como profano, con su respectiva melodía.

²²⁷ Término técnico empleado para designar la estrofa.

²²⁸ *Coblas* en las que una palabra del último verso de una estrofa se repite, con o sin variación, en el primer verso de la siguiente.

combina, habitualmente, con el paralelismo literal que reduce sus posibilidades expresivas mediante el uso de sinónimos o de la inversión sintáctica. La poliptoton es una figura de lenguaje que consiste en repetir un nombre, un adjetivo o un verbo, variando sus accidentes gramaticales.

El ocaso de la cultura de las cortes de Aquitania y Provenza en las primeras décadas del siglo XIII y de las cortes de Castilla y Portugal entre el XIII y el XIV siglo no decretó el fin de la lírica trovadoresca, sino la consolidación de una tradición que ha afectado la producción literaria europea durante siglos. En el contexto cultural ibérico, un ejemplo de esta ascendencia, como se ha indicado anteriormente, lo encontramos en la obra de Federico García Lorca que filtra la lírica medieval a través el modelo de Gil Vicente (dramaturgo oficial de la Corte de Lisboa en el siglo XVI). La adhesión del poeta a los modelos paralelísticos constituye un dato inequívoco. Sin embargo, su paralelismo no es puro, y por eso es preciso declarar que la actitud de Lorca no es tan sólo la de repetir fielmente el cantar tradicional, sino la de variarlo para demostrar su ingenio. Un elemento de originalidad está en la combinación de diferentes procesos iterativos. En el poema *Sorpresa* se combinan, por ejemplo, tres tipos fundamentales de paralelismo: el paralelismo verbal, estructural y semántico que revelan una estructura cerrada que no permite alguna evolución. Encontramos además una forma de repetición incremental, técnica que consiste en repetir un verso en las estrofas siguientes con pequeñas pero significativas variantes, y la anáfora²²⁹. A veces, los elementos del paralelismo de repetición incremental son usados también para estribillo (véase la *Canción del jinete*); combinaciones de esos dos tipos de paralelismo existían ya desde la lírica medieval gallego-portuguesa, pero nunca un estribillo había funcionado al mismo tiempo como factor de repetición incremental. Otra novedad con respecto a la tradición es la introducción del estribillo entre paréntesis. Aparece este fenómeno en el primer Lorca del *Libro de poemas* (1921), en concreto en *Consulta*, donde se repite el dístico «(¡Oh poeta infantil, | quiebra tu reloj!)», que supone una ruptura no sólo por aparecer entre paréntesis, sino porque ni métrica ni semánticamente tiene que ver con el resto de la composición. Igualmente, entre paréntesis encontramos un estribillo en *Y después* que se combina con la epífora²³⁰ en su última aparición. Peculiar resulta también el utilizzo del

²²⁹ Figura de lenguaje que consiste en repetir idénticas palabras al comienzo de versos sucesivos.

²³⁰ Figura de lenguaje que consiste en repetir una misma palabra, en forma consecutiva, al final de un periodo o de un verso, para dar mayor intensidad a lo expresado.

paralelismo de contraste. Esta estructura fundada en inversiones contrarias se encuentra sobre todo en *Primeras Canciones* (1922) y *Canciones* (1921-24). En otras ocasiones, la intención antitética de Lorca llega a producir inversión en los términos correlativos de sus poemas paralelísticos, con lo que se altera el orden lógico establecido y promueve en el lector efectos nuevos y originales. Un interesantísimo elemento de contraste lo encontramos en el poema *Naranja y limón*, ya que la inversión de vocablos «Naranja y limón» (v. 1) - «Limón y naranja» es utilizada para los esquemas del cambio de rima. Además del paralelismo y los procedimientos iterativos mencionados, otro artificio que confiere a la poesía lorquiana el carácter de tradición en estado de creación es el fenómeno de la concatenación o anadiplosis²³¹. De hecho, en la poesía *Corredor*, resulta interrumpida por el estribillo, en *Pequeño poema infinito* se asocia al paralelismo, aunque en forma imperfecta, y en *Recodo* con la anáfora.

Según la estudiosa Maria Cristina Assumma, este ejercicio poético de combinar las formas tradicionales de manera innovadora no representa una incursión abusiva en un clima cultural y lingüístico distinto, lo que impulsa Lorca es la percepción de una profunda afinidad entre su Granada y Galicia. Con referencia a Galicia, el tercer capítulo trata la presencia del poeta en esta tierra con el objetivo de demostrar la huella que dejó en su interior.

Federico llega a Galicia por primera vez en 1916. Le llevan a esta región tan lejana de su ciudad natal razones de estudio: Martín Domínguez Berruta, profesor suyo de Teoría de la Literatura y de las Artes, había obtenido una subvención ministerial para llevar a sus alumnos por las “rutas” más importante de España. Entre estos viajes hubo también una ruta gallega en la que los escolares visitan Santiago de Compostela, La Coruña y Lugo. En el escrito *Impresiones del viaje* publicado en 1917, podemos darnos cuenta de cómo Galicia, con su paisaje verde, su lluvia y su gente, impactó al autor andaluz. En la primavera del 1932 Lorca vuelve a esta región para participar en algunas conferencias organizadas por los Comités de Cooperación Intelectual²³² de tres ciudades: Vigo, Santiago de Compostela, La Coruña. De nuevo visita Galicia en agosto del mismo año con su grupo teatral *La Barraca*, y a noviembre para dar otras conferencias. En octubre

²³¹ Figura de lenguaje que consiste en repetir una misma palabra al final de un verso o de un periodo y al comienzo del siguiente.

²³² Iniciativa cultural ideada por Arturo Soria y Espinosa en 1932 con el objetivo de unir a todos aquellos jóvenes intelectuales que compartiesen el amor a los principios de libertad y de progreso social.

de 1933 se produce el quinto encuentro de Lorca con esta tierra en Buenos Aires a través de los emigrantes gallegos. Por último, el poeta reaparece con *La Barraca* en Santiago a finales de julio de 1934.

Solicitado por estos viajes, entre la primavera de 1932 y el otoño de 1933, escribe casi todos los *poemas galegos*. La colección fue publicada en 1935 en Santiago de Compostela por la Editorial «Nós», edición príncipe prologada por Eduardo Blanco Amor²³³.

Una cuestión difícil de tratar cuando se habla de esta obra concierne el grado de colaboración por parte de los amigos de Lorca en la elaboración de los seis poemas. Según el crítico Miguel García Posada no hay ninguna razón para pensar que fuesen escritos en castellano, primero, y luego traducidos. Los repetidos testimonios de Blanco Amor parecen inequívocos al respecto. En 1948, por ejemplo, el poeta gallego declara en el periódico *La Hora* que Lorca conocía del gallego lo necesario para pensar y decir estos poemas. En 1959 escribe también que, en cuanto a los seis poemas, su tarea se redujo a formalizar la ortografía y a proponerle algunos títulos; y reitera el concepto en una entrevista de 1973. No obstante, el escritor Carlos Martínez Barbeito opina que la intervención tuvo que ser más amplia ya que, en su opinión, los conocimientos del poeta de la lengua gallega eran muy rudimentarios. El historiador Paolo Caucci, por su parte, subraya que Lorca conocía muy bien los cancioneros medievales y los poetas gallegos del siglo XIX, Rosalía de Castro²³⁴ en particular. Además, el poeta granadino dijo varias veces que había estudiado la lengua y la literatura gallega impulsado por una imperiosa necesidad de hacer versos. Probablemente había discutido con Blanco Amor y con Ernesto Guerra da Cal²³⁵ sobre algunos retoques, pero su colaboración tuvo que ser principalmente ortográfica. Más allá de esta cuestión delicada, la publicación de los *Seis poemas gallegos* fue un gran éxito entre lo galleguistas que veían renacer con ellos el prestigio de su idioma.

Su nacimiento se debe a un afortunado conjunto de factores; entre ellos destaca la admiración de Lorca por tres valores galaicos: la belleza de la ciudad de Santiago de Compostela, la admiración por la poesía de Rosalía de Castro y el conocimiento y el gusto

²³³ Poeta y escritor gallego que vivió mucho tiempo en Argentina, conoce a Lorca durante su visita a Buenos Aires y establece con él un vínculo de amistad profundo.

²³⁴ Novelista y poetisa española, es considerada uno de las más importantes de su época. Sus *Cantares gallegos* (1963) están catalogados como la primera gran obra de la literatura gallega contemporánea.

²³⁵ Escritor y filólogo gallego, es uno de los más íntimos amigos de Lorca, a quien conoció en Madrid en 1931.

por la poesía dos cancioneros. Sobre este último punto, es justo recordar que la influencia de los poemas medievales sobre los jóvenes poetas gallegos fue un verdadero fenómeno de deslumbramiento. Esta afirmación es apoyada por Rafael Alberti cuando confiesa a Blanco Amor que la generación de Lorca leía la poesía gallego-portuguesa del ciclo trovadoresco. Esto explica la presencia de muchos rasgos temáticos y formales característicos de las *cantigas de amigo*²³⁶ en la obra: el uso del estribillo, los frecuentes paralelismos, las concatenaciones de versos que comienzan con la última palabra del verso anterior, el diálogo con la amada o, más peculiar, entre madre e hija, la ordenación de los elementos del poema más por acumulación que por aportación de novedades temáticas o argumentales. Pese a su número reducido, los poemas, al decir de Miguel García Posada, se le pueden agrupar por parejas. Los dos primeros, el *Madrigal â cibdá de Santiago* y el *Romaxe da Nosa Señora da Barca*, expresan una cierta esperanza, pese a la hostil presencia de elementos oscuros; *Cantiga do neno da tenda* y *Noiturnio do adoescente morto* están centrados en el suicidio de dos jóvenes, y los dos finales, *Canzón de cuna pra Rosalía Castro, morta* y *Danza da lúa en Santiago*, están enlazados por una común presencia femenina. El cuarto capítulo se ocupa de un análisis más detallado de la obra gallega con el fin de demostrar tanto la cercanía con los trovadores gallego-portugueses como la aportación de intuiciones originales.

Madrigal â cibdá de Santiago es el único poema que había sido escrito antes que los otros y el primero que se publicó en revista en 1932, el año en que Lorca visita Galicia con más frecuencia. Con referencia al título, no es errónea la hipótesis de que pudo ser la admiración por Santiago el punto de partida de este poema. El tópico de la lluvia gallega se ofrece muy naturalmente al poeta, ya que popularmente se conoce Santiago como la ciudad más lluviosa de España. Este elemento entenebrece el paisaje y nos sume en un ambiente nocturno, de donde el sol definitivamente se aleja. Aquí empezamos ver como Lorca se apodera de los elementos de la poesía lírica galaico-portuguesa. Generalmente, la historia que se perfila en las *cantigas de amigo* tiene que ver con la lejanía y la soledad. Es este el motivo de la *coita* de amor, o sea, el dolor por un amor lejano. Este amor sufrido reaparece en el madrigal, de hecho, como afirma el estudioso Carlos Feal Deibe, se trata de un poema de un contemplador, de un amante rendido. A este respecto, los primeros

²³⁶ Composición de temática amorosa puesta en boca de una mujer que lamenta la ausencia o el desamor de su enamorado, o, en menos ocasiones, espera ilusionada el encuentro con él. Un buen número de ellas son *cantigas* dialogadas y oraciones a elementos de la naturaleza pidiendo novedades del ausente.

versos son: «Chove en Santiago | meu doce amor» así, sin coma, lo que nos conduciría a considerar «amor» como un vocativo.

Desde un punto de vista formal, el módulo paralelístico en sus diversas modalidades es bastante evidente; afecta en particular a los versos 1 y 5, caso de repetición invariada, y a los versos 9 y 11, caso de paralelismo verbal. Otros artificios iterativos utilizados son la anáfora y las *coblas capcaudadas*²³⁷ que se observan especialmente en los versos 12 y 13, la figura etimológica «chove» (vv. 1, 5) - «choiva» (v. 9) y la epífora de las palabras «Santiago» (versos 1, 5), «sol» (versos 4, 14), «mar» (versos 12, 13) que sirve para dar mayor intensidad a lo expresado. Como en la mayoría de las cantigas gallego-portugueses, hay unos pocos elementos narrativos; por el contrario, se reserva un amplio espacio a los elementos naturales: «chovia», «camelia», «ar», «sôl», «herbas», «lúa», «pedra», «cristal», «vento», «soma», «cinza», «mar», «ágoa». La descripción de estos elementos no es un fin en sí misma, se trata, en cambio, de elementos que expresan los estados de ánimo. Por ejemplo, el agua no sólo trae sombras; es también algo vital, fecundo. Ella permite la referencia a un agua, una animación interior, que tiembla en el corazón del poeta. Así que el paisaje exterior es un eco del paisaje interior.

El *Romaxe de Nosa Señora da Barca* trata de una *romería*²³⁸, tema popular de gran importancia tanto para el poeta andaluz como para los trovadores gallego-portugueses. El peregrinaje en cuestión es uno de los más antiguos de toda Galicia: el del Santuario de Nuestra Señora de la Barca en Mugía (La Coruña). También Rosalía de Castro quedó fascinada por esa devoción, hasta tal punto que el tema del *Romaxe* guarda relación con el poema glosado en el número 6 de los *Cantares gallegos*. Sin embargo, en el cantar rosaliano, percibimos una animada atmosfera mañanera; el romance de Lorca es, en cambio un nocturno. La alusión a la noche está ya contenida en el verso inicial: la «ruada» (verso 1) es, de hecho, una fiesta nocturna que se celebra por las calles, las *rúas*, del que deriva el término. La Virgen gallega es como una divinidad lunar. Al mismo tiempo el poeta fusiona la romería de Santa María de Muxía con la de San Andrés de Teixido y, por eso, los muertos están en la «ruada» (versos 10-11)²³⁹. Por último, él pide a la divinidad

²³⁷ Dos *coblas* son *capcaudadas* cuando el primer verso de una estrofa repite la rima del último verso de la anterior.

²³⁸ Modalidad de *cantiga de amigo*, que tiene como motivo argumental el encuentro, realizado o previsto, de los enamorados al pie de una ermita o de una iglesia a la que se dirigen en peregrinación.

²³⁹ Según la tradición, quien no visitó San Andrés de Teixido en vida, lo hará después de su muerte convertido en alma en pena o en una pequeña alimaña.

amor y piedad salvíficos, y la procesión se cierra con la llegada del amanecer y la renovación de la vida. Incluso en este poema, Lorca inserta muchas estructuras iterativas empezando por la recuperación simétrica de la primera estrofa al final de la composición. En su interior, la repetición del término «ruada» indica la presencia de una manifestación coral y subraya la atmosfera animada de la fiesta. El autor recurre también a la técnica del *leixa-pren* aunque de forma imperfecta (el segundo verso de la primera estrofa se repite como primero de la segunda en lugar de la tercera), y al paralelismo literal (versos 3, 5). Por último, no hay que olvidar la presencia de la poliptoton que afecta el adjetivo *morto* y la anáfora del término «Virgen».

En las *cantigas de amigo* el motivo del mar es sin duda un *cliché* recurrente. En los poemas del trovador gallego Martín Codax, por ejemplo, se configura como interlocutor de una muchacha. En mi opinión, hay una situación similar en la quinta estrofa del *Romaxe*, en que la Virgen dirige su mirada precisamente en su dirección poniendo de manifiesto un sentimiento de tristeza y melancolía.

De Galicia pasamos a América en la *Cantiga do neno da tenda*. Aquí el poeta, que conoció el mundo de la emigración en su viaje a Argentina (1933), trata uno de los motivos más difíciles y típicos del mundo gallego: la nostalgia por la patria. La *morriña* o *saudade*, en efecto, está presente en toda la literatura gallega, de la medieval, donde adquiere características amorosas, a Rosalía de Castro. El protagonista del poema es Ramón de Sismundi, un pobre dependiente de los años 30 que realiza un trabajo mecánico, en los antípodas de sueños de emigrante. La idea de destierro se potencia con la imagen del joven en un almacén, entre el polvo de las cajas. Los domingos pasea por las «rúas infinidas» de Buenos Aires²⁴⁰ y lleva en su corazón los recuerdos de su patria. La nostalgia y el aburrimiento llenan su día a día hasta el desenlace final en el que deducimos que el joven decide suicidarse. La “cantiga” es en realidad un romance; más romance aún que el anterior, por su tono narrativo y su ausencia de división en estrofas. No obstante, hay que destacar el recurso a una especie de *refrán*: «Triste Ramón de Sismundi» (versos 5, 13, 21), y a las diversas modalidades de paralelismo: paralelismo verbal (versos 4, 24), paralelismo de repetición invariada (versos 18, 26), paralelismo de repetición incremental (versos 6, 9). Relevante es también el fenómeno de la

²⁴⁰ Comprensiblemente la ciudad elegida es aquella que reúne mayor número de población gallega al mundo.

concatenación y el empleo de otros procesos iterativos como la epanadiplosis²⁴¹ («basoira que te basoira», v. 7), la poliptoton nominal («rúa» - «rúas», «ágoa» - «ágoas»), la epífora (versos 1, 22; 14, 20) y la figura etimológica («gaita», v. 22 - «gaitero», v. 23). Según se ha mencionado anteriormente, el mar es uno de los motivos más típicos de la lírica gallego-portuguesa. Este elemento va ligado a la separación, a la muerte y a la idea tentadora del suicidio. Esa ambigüedad del agua ya seductora, ya enemiga, reaparece en esta cantiga: la llamada del río que siente el desgraciado Sismundi no implica la realización de sus deseos, sino la contemplación de señales de muerte («sauces», v. 19, «cabalos múos», v. 19).

El poema *Noiturnio do adoescente morto* parece basarse en un hecho real: el descubrimiento del cadáver de un joven ahogado cerca de un pequeño pueblo de Castilla y León donde Lorca estaba actuado junto con *La Barraca*. El poeta no es explícito sobre las causas de su muerte, sólo sabemos que se hace referencia a una vida brutalmente truncada en su desarrollo «Súa i-alma choraba, ferida e pequena» (v. 5). Lo interesante es que la partida del mozo es enmarcada en un contexto colectivo, lo que testimonia el gusto del pueblo gallego por formas comunales donde la solidaridad se muestra. De todos modos, la nota final es desesperada: cada palabra es un puro grito y la esperanza del *antes que* («antes que ise río o leve pro mar») es aniquilada por la evidencia del *ya* («porque xa ise río m' o leva pro mar»). El término de *cantiga* corresponde mucho mejor a este poema que el anterior, esto gracias a la presencia de una estructura estrófica compuesta en su mayoría por dísticos con rima gemela, y a los mecanismos formales de paralelismo y repetición que implican un desarrollo narrativo mínimo del tema; de hecho, la sesta, la séptima y la octava estrofa repiten la estrofa-estribillo sin mayores detalles.

El poeta tenía que celebrar inevitablemente a la fundadora de la literatura gallega contemporánea; llegamos así a la *Canzón de cuna pra Rosalía Castro, morta*, poema que, en su título miso, anuncia ya la dualidad vida-muerte, la cual constituye uno de los temas centrales de estas poesías. La composición se basa en la poesía número 4 de los cantares rosalianos y es una invitación a renacer. La imagen del viento que muge como una vaca se relaciona con el símbolo de la madre que nutre a los hijos y ayuda a cerrar el círculo del nacimiento del día entendido como nacimiento del ser humano, aunque en este caso,

²⁴¹ Figura de lenguaje que consiste en repetir al final de un verso o de una cláusula el mismo vocablo con que empieza

según se ha indicado anteriormente, se trata más de un renacimiento. Entre los estribillos que abren y cierran el poema, un barco, sobre el cual viaja un ángel, viene desde Belén a Santiago, trayendo «a door de Galicia». La imagen del barco conecta con la cuna del título y el dolor que trae la barca debe ser asociado, como señala Feal Deibe, al del parto. Aunque la estrofa siguiente es mortuoria, la presión de los signos fúnebres es reducida por la conexión que se establece entre los cabellos de Rosalía y el mar, símbolos de vida. Las nubes, que son a su vez un símbolo de fecundidad, confirman el sentido positivo final, la idea señalada de resurrección. El poema se presenta como una *albada*, o *canción de alba*²⁴², en la que notamos también ecos de *las cantigas de amor* y *de amigo* medievales. En primer lugar, el uso del *refrán inicial* atado al paralelismo verbal que produce los sinónimos «amiga» y «amada». Además, es evidente el fenómeno de la concatenación que, excepto el estribillo, afecta a la mayor parte de los versos de la composición, y la técnica de la inversión²⁴³: «dende Santiago a Bélen. | Dende Bélen a Santiago». Otro artificio distintivo del género *de amigo* es el diálogo con el interlocutor. Aquí, en realidad, se trata un falso diálogo ya que la *amiga/amada* es ausente.

El poema final, como el inicial, tiene por marco Santiago. El protagonista principal es la luna que se transforma en un «blanco galán» y la víctima es una mujer, que, no está sola, sino acompañada por su hija que trata de disuadirla sin resultado. La plaza de la Quintana santiagoña, la Quintana de los muertos, antiguo cementerio de la ciudad, es muy lógicamente el lugar preciso elegido para situar en él la aparición del astro. A lo largo de la poesía se sigue engañándose la madre, que no acepta la muerte y la confunde constantemente con el amor, la vida. Sólo en la cuarteta final, la mujer identifica por primera vez la misteriosa presencia de la luna, pero insiste en celebrar su poder irresistible, parecido al de una deidad exultante.

Al igual que otros poemas, *Danza da lúa en Santiago* es rico en fenómenos paralelísticos y concatenativos. Los primeros 28 versos, para empezar, emulan las cantigas más puras formadas a base de dísticos más refrán. Es evidente, a continuación, el paralelismo verbal, especialmente claro en los dísticos 1 y 3, donde se entrelaza con la anáfora del imperativo «fita», y en 5 y 7, y el irregular *leixa-pren* en los versos 2 y 5 (irregular porque no es constante en todo el poema), que se une a un fenómeno de

²⁴² Adaptación del género literario de la tradición provenzal, que tiene como núcleo argumental la separación de los amantes al amanecer.

²⁴³ Figura de construcción que consiste en invertir el orden normal de las palabras de una oración.

inversión sintáctica. A estos recursos se añade otro procedimiento normal en los *Cancioneros* gallego-portugueses, el diálogo, auténtico esta vez, entre madre e hija, si bien aquí hay que señalar una inversión de perspectivas: la protagonista es la madre y la confidente la hija. La mayor importancia de la madre, como evidencia Itziar López Guil, se deduce también de la construcción del texto, ya que la primera realiza una intervención más, y su voz es la única expresada en los versos métricamente regulares del poema (los siete dísticos octosilábicos y la cuarteta heptasilábica final). Tras cada uno de los siete dísticos sigue el refrán, también de dos versos: el primero de ellos identifica «a lúa» al agente mencionado por la madre. El segundo está construido por el sintagma «na Quintana dos mortos», que especifica el lugar donde acontece el baile de la luna. Este artificio sirve además para caracterizar la voz de la hija mediante el empleo de la doble repetición («¡É a lúa! ¡É a lúa», versos 11, 15; «Nai: É a lúa, é a lúa», v. 27). A continuación, cabe destacar la concatenación que se observa, si bien de manera imperfecta, en los versos 21 y 23, la derivación «mortos» - «morrer» y la poliptoton que afecta el adjetivo *branco* («branco», v. 1 - «branca», v. 22) y el verbo *bailar* («baila», vv. 3, 31 - «está bailando», vv. 7, 19). Al mencionar la capacidad de movimiento reducida de las cantigas medievales, también en este caso, si se eliminan las repeticiones, el poema ofrece pocos elementos narrativos. No obstante, a través de los deícticos, se percibe una paulatina aproximación del astro a la madre: si en el verso 1 el demostrativo «aquele» modifica al «branco gálan», en el verso 25 la presencia lunar es ya «este xemido». De estrofa a estrofa se le va acercando, confiriéndole su cualidad distintiva, su color blanco, indicio de la proximidad de la muerte (v. 22).

En conclusión, el análisis de la obra poética lorquiana y en particular de los *Seis poemas gallegos* ha surtido efectos interesantes. En mi opinión, es lícito pensar que Lorca cultive sistemáticamente las formas estructurales de los trovadores gallego-portugueses; de hecho, según el profesor Francisco Javier Díez de Revenga, la mayor parte de sus poemas, se apoya en todo tipo de reiteración: paralelismo, *leixa-pren*, concatenación, estribillo. Sin embargo, el éxito del poeta granadino no depende sólo del respeto de la tradición, sino también de un gran impulso de originalidad, pensamos en la caracterización contrastiva del paralelismo o en la combinación del paralelismo con otras figuras de la repetición, como el estribillo y la concatenación. Todo ello obliga a reconocer que los poemas paralelísticos de Lorca constituyen un campo de estudio

merecedor de especial atención.

Appendice

Indice delle liriche citate

Titolo	Raccolta	Anno edizione	Edizione di riferimento
Balanza	Canciones	1921-1924	García Posada 1982: Vol. I, 501.
Canzón de cuna pra Rosalía Castro	Seis poemas galegos	1935	García Posada 1982: Vol. II, 374.
Canción del gitano apaleado	Poema del cante jondo	1921	García Posada 1982: Vol. I, 364.
Canción del jinete (1860)	Canciones	1921-1924	García Posada 1982: Vol. I, 522.
Canción del mariquita	Canciones	1921-1924	García Posada 1982: Vol. I, 544.
Cantiga do neno da tenda	Seis poemas galegos	1935	García Posada 1982: Vol. II, 370.
Conjuro	Poema del cante jondo	1921	García Posada 1982: Vol. I, 346.
Consulta	Libro de poemas	1921	García Posada 1982: Vol. I, 232.
Corredor	Primeras canciones	1922	García Posada 1982: Vol. II, 430.
El lagarto está llorando	Canciones	1921-1924	García Posada 1982: Vol. I, 516.
El regreso	Suites	1920-1923	García Posada 1982: Vol. I, 434.

Encuentro	Suites	1920-1923	García Posada 1982: Vol. I, 382.
Gacela del amor desesperado	Diván del Tamarit	1936	García Posada 1982: Vol. II, 337.
Gacela del amor maravilloso	Diván del Tamarit	1936	García Posada 1982: Vol. II, 344.
Galán	Canciones	1921-1924	García Posada 1982: Vol. I, 530.
La Lola	Poema del cante jondo	1921	García Posada 1982: Vol. I, 338.
Luna y panorama de los insectos	Poeta en Nueva York	1929-1930	García Posada 1982: Vol. II, 319.
Madrigal â cibdá de Santiago	Seis poemas galegos	1935	García Posada 1982: Vol. II, 366.
Malagueña	Poema del cante jondo	1921	García Posada 1982: Vol. I, 350.
Muerte de la petenera	Poema del cante jondo	1921	García Posada 1982: Vol. I, 332.
Naranja y Limón	Canciones	1921-1924	García Posada 1982: Vol. I, 546.
Noiturnio do adolescente morto	Seis poemas galegos	1935	García Posada 1982: Vol. II, 372.
Pequeño poema infinito	Poeta en Nueva York	1929-1930	García Posada 1982: Vol. II, 317.
Primer nocturno del cuco	Suites	1920-1923	García Posada 1982: Vol. I, 468.
Puñal	Poema del cante jondo	1921	García Posada 1982: Vol. I, 308.
Recodo	Suites	1920-1923	García Posada 1982: Vol. I, 437.
Refrán	Canciones	1921-1924	García Posada 1982: Vol. I, 504.

Remanso, canción final	Primeras canciones	1922	García Posada 1982: Vol. II, 423.
Romance de la luna, luna	Romancero gitano	1924-1927	García Posada 1982: Vol. II, 141.
Romance sonámubulo	Romancero gitano	1924-1927	García Posada 1982: Vol. II, 147.
Romaxe de nosa señora da barca	Seis poemas galegos	1935	García Posada 1982: Vol. II, 368.
Sorpresa	Poema del cante jondo	1921	García Posada 1982: Vol. I, 311.
Vals en las ramas	Poeta en Nueva York	1929-1930	García Posada 1982: Vol. II, 327.
Variación	Primeras canciones	1922	García Posada Vol. II, 423.
Y después	Poema del cante jondo	1921	García Posada 1982: Vol. I, 303.

Facsimile del prologo di Eduardo Blanco Amor pubblicato nella prima edizione dei *poemas* nel dicembre del 1935²⁴⁴:

Seis poemas galegos

de

Federico García Lorca

Prólogo de E. B. A.



Editorial "Nós" - Volume LXXIII - Compostela

²⁴⁴ Pérez Rodríguez 2011: 219.

Federico García Lorca me llegó, un día cualquiera de nuestra amistad, con un puñado de versos gallegos. Todavía traían en lo tierno de su blandor recién modelado, el movimiento arbitrario de una graña nerviosa de tachones, curvas y añadidos; plástica de la inspiración —calumniada palabra romántica que hay que recuperar por tantos motivos—; movimiento casi involuntario de la mano, agarrotada por ese eléctrico torrente discontinuo, que al bajar de los sesos a los dedos, se apodera de todo cuanto puede estremecerse en nuestra carne. —Y dijo: —«La verdad es que, a pesar de haberme bien leído mi *Curros* y mi *Rosalía*, el gallego lo aprendí en los vocabularios precaucionales que añades a tus libros de poemas. Debes ser tú, por lo tanto, quien ordenes éstos y quien los edite y quien los prologue. Y ya está. Y ya se acabó. Y no me hables más de esto hasta que me traigas el libro.»

Poco había que ordenar fuera de la simple anécdota amanuense de sacarlos del dorso de unos recibos, desenredarlos de entre las líneas de un telegrama o poner-

los a flote de las restingas de una carta. Se veía que habían sido escritos en una serie de impromptus, de urgencias y de incontinencias, como los otros; no cultivándolos en macetas de ocios trabajosos y de postizas filologías, sino recogiendo el lagrimón de resina madura en el momento caprichoso en que se le ocurría aparecer sobre la superficie del poeta. No son, pues, versos eruditos elaborados, por virtuosismo y presunción, en lengua prestada, sino tan naturales, tan irremediables y tan «inspirados» como los que le salen en su idioma de siempre.

Esta proximidad —más que aproximación— del poeta andaluz, no solo a la estructura morfológica de nuestra lírica, sino a su más honda infraestructura espiritual, no cabe fácilmente en las disculpas pedagógicas de la intuición. Y por ser cosa tan venturosamente inexplicable, yo he resuelto, por unanimidad conmigo mismo, atribuirle al milagro: que a fin de cuentas, es la atmósfera natural y la única lógica de toda poesía, no contaminada por lo académico, lo social o lo didascálico. Es decir, de la poesía.

Muchas cosas, para mi lucimiento y pedantería —pudiera yo hacer como que meditaba, en este pronaos donde el poeta me deja a solas con sus nórdicos ramos y muchas losas pudiera mancharle con el polvo de mis zancadas, falsamente solemnes—. Pero eso sería pagar una hospitalidad de príncipe con oportunismo de villano. Dejo, pues, para ocasión más confianzuda el devanar cavilaciones, que muchas podrían ser en vista de tan fausto suceso. Pero será cuando no esté en casa ajena.

¡Sería de ver que el idioma gallego, lengua nutricia primero e imperial después, de la lírica de España durante siglos empezase otra vez, como en la época trovadoresca y en la romántica, que fueron sus dos grandes explosiones cíclicas, a rebordar por el mapa ade-

de nuestra ternura. «Balada do adoescente afogado»; y en el de nuestro paisaje espiritual que es la saudade. «Cantiga do neno da tenda»; en el paisaje de nuestro pasado, que son las ciudades santas. «Madrigal á cibdá de Compostela»; en el paisaje de nuestros muertos «Canzón de cuna, pra Rosalía, morta» y en el paisaje de nuestra fé primaria y paisajista «Cántiga da Virxe da Barca». Porque Galicia no es en lo yerto de una plitud moribunda, sino en él lo más riguroso de su vitalidad creadora, otra cosa que paisaje. Digámoslo otras veces: Paisaje. Paisaje. Paisaje. ¿Qué hay? Gracias a él todo lo muerto nos sigue vivo; y él nos fué, y nos sigue siendo, la referencia indispensable para no perdernos de nosotros mismos y la esperanzada realidad de cada instante y la energía eterna contra el cotidiano desaliento. Y ya que García Lorca, poeta de todos los sures más antípodas, entra en nosotros, entra en nosotros precisamente por esta múltiple puerta verde, a decir todos con rudo acento himnario:

«¡Os tempos son chegados!»

—

En el siglo XV un castellano, el Marqués de Santillana escribía al Condestable de Portugal una carta de información literaria. Y en ella: «Non ha mucho tiempo cualesquier dezidores e trovadores de estas partes, agora fuesen castellanos, andaluces o de la Extremadura, todas sus obras componían en lengua galaica o portuguesa». Y terminando el XVI un sevillano, Argote de Molina, continuaba: «Si a alguno le pareciera que Macías era portugués, esté advertido que hasta los tiempos de Enrique III todas las coplas se hacían comunmente en lengua gallega». Y en el XIX Menéndez y Pelayo,

concluía: «No se puede desconocer que el primitivo instrumento del lirismo peninsular, no fué la lengua castellana, ni la catalana tampoco, sino la lengua que, indiferentemente para el caso, (en aquella época eran la misma) podemos llamar gallega o portuguesa». Los Cancioneros todos, desde el de Resende hasta el de Baena, que es el de divisoria o deslinde, están llenos de poetas de otras tierras y lenguas —el Rey Don Alonso, el propio Santillana, Villasandino— que usaron con amorosa afición la de Galicia. Federico García Lorca viene a ella con la gravitación natural de otros grandes de otros tiempos. Y ahí os lo dejo para vuestra devoción y para nuestro estímulo.

A mi me tiembla la mano —y el ánimo— al ponerla sobre estos versos, que ya nos nacen reliquia, para echar más allá un acento o traer más acá un desmandado apóstrofo. Pero nada más que para eso. Toda su naturalidad fué pulcramente respetada. Mi complicidad se reduce a un leve paso por las ajetreadas cuartillas, con probidad pendolista y ortográfica. ¡Y que aún esto me sea perdonado!

EDUARDO BLANCO AMOR

Bibliografia

Opere

DE CASTRO

- Rosalía de Castro, *Cantares gallegos*. Nueva edición corregida y aumentada, Madrid, Librería de D. Leocadio López, 1872.
- Rosalía de Castro, *Follas Novas*. Versos en gallegos de Rosalía Castro de Murguía precedidos de un prólogo por Emilio Castelar, Madrid, La Ilustración gallega y asturiana, 1880.

GARCÍA LORCA

- Federico García Lorca, *Obras completas*. Recopilación y notas de Arturo del Hoyo. Prólogo de Jorge Guillén. Epílogo de Vicente Aleixandre, Madrid, Aguilar, 1960.
- Federico García Lorca, *Obras I: Poesía 1*. Edición de Miguel García Posada, 2 voll., Madrid, Akal Editor, 1982.
- Federico García Lorca, *Obras II: Poesía 2*. Edición de Miguel García Posada, 2 voll., Madrid, Akal Editor, 1982.
- Federico García Lorca, *Poesie*. Introduzione e traduzione di Carlo Bo. Notizie biografiche, guida bibliografica e note al testo di Glauco Felici, 2 voll., Milano, Garzanti, 2019.

Studi

ALONSO – BOUSOÑO 1956

Damaso Alonso – Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Editorial Gredos, 1956.

ALVAR 2014

Carlos Alvar, *De poesía medieval con sus glosas agora nuevamente añadidas*, Alicante, Universidad de Alicante, 2014.

ÁLVAREZ MANEIRO – BORRIERO 2018

La letteratura galega. Autori e testi. A cura di Gemma Álvarez Maneiro e Giovanni Borriero. Prologo di Xesús Alonso Montanero, Roma, Carocci Editore, 2018.

ANDERSON 1986

Andrew A. Anderson, *García Lorca como poeta petrarquista*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», 2 (1986), pp. 495-518.

ASENSIO

- Eugenio Asensio, *Fonte Frida o encuentro del romance con la canción de mayo*, in «Nueva revista de filología hispánica», 8/4 (1954), pp. 365-388.
- Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Editorial Gredos, 1957.

ASSUMMA

- Maria Cristina Assumma, *La voce del poeta. Federico García Lorca, l'oralità e la tradizione popolare*, Roma, Artemide, 2007.
- Maria Cristina Assumma, *Estribillos de estribillos: la savia popular en el teatro lorquiano*, in «Anales de la literatura española contemporánea», 34/2 (2009), pp. 391-426.

BANÚS 1989

Enrique Banús, *La generación del 27 y Federico García Lorca*, in *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*: 18-23 agosto 1986 Berlín, 2 voll., Berlín, Vervuert, 1989, vol. II, pp. 153-170.

BERMEJO (et alii) 2007

Nuevo manual de literatura española e hispanoamericana. Realizado por Felisa Bermejo, Daniela Capra, Guillermo Carrascón, Juan M. Fernández, Gianna Giovannetti Muñoz, Alicia Jiménez, Jaime Riera Rehen, Francisca Villén, con la colaboración de Roberto Afrito e Cinzia Bertolotto, Novara, Petrini Editore, 2007.

BLANCO AMOR 1959

Eduardo Blanco-Amor, *Los poemas gallegos de Federico García Lorca*, in «Ínsula» 14/152-53 (1959).

BOSCH 1962

Rafael Bosch, *Los poemas paralelísticos de García Lorca*, in «Revista Hispánica Moderna», 28/1 (1962), pp. 36-44.

BREA

- Mercedes Brea, *A voltas con Raimbaut de Vaqueiras e as orixes da lírica galego-portuguesa*, in *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1994, pp. 41-56.
- Mercedes Brea, *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*. Realizado por Fernando Magán Abelleira, Ignacio Rodiño Caramés, María Rodríguez Castaño, Xosé Xabier Ron Fernández, coa colaboración de Antonio Fernández Guiadanes e María del Carmen Vázquez Pacho, e coordinado por Mercedes Brea, 2 voll. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996.

BREA – LORENZO GRADÍN 1998

Mercedes Brea – Pilar Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, Vigo, Xerais, 1998.

CARDONA 2002

Giorgio Raimondo Cardona, *I linguaggi del sapere*. Prefazione di Alberto Asor Rosa, Roma-Bari, Laterza, 2002.

CARBALLO CALERO 1981

Ricardo Carballo Calero, *Historia da literatura galega contemporánea*, Vigo, Galaxia, 1963.

CASARES 1973

Carlos Casares, *Leria con Eduardo Blanco Amor*, in «Grial», 11/41 (1973), pp. 337-344.

CAUCCI 1977

Paolo G. Caucci, *I seis poemas galegos di Federico García Lorca*, Perugia, Volumnia Editrice, 1977.

CUSHMAN (*et alii*) 2012

The Princeton encyclopedia of poetry and poetics: Fourth edition. Roland Greene, editor in chief. Stephen Cushman, general editor. Clare Cavanagh, Jahan Ramazani, Paul Rouzer, associate editors, Princeton, Princeton University Press, 2012.

DE PAEPE 1986

Christian De Paepe, *El poema “Sorpresa” del Poema del cante jondo*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», 2 (1986), pp. 591-607.

DEL RÍO 1940

Ángel del Río, *Federico García Lorca (1899-1936)*, in «Revista Hispánica Moderna», 6/3 (1940), pp. 193-260.

DÍEZ DE REVENGA 1974

Francisco Javier Díez De Revenga, *La poesía paralelística de Miguel Hernández*, in «Revista de Occidente», 139 (1974), pp. 37-55.

ESCRIGAS 1995

Guillermo Escrigas, *García Lorca y Galicia. Exposición gráfico-bibliográfica*, A Coruña, Edicións do Castro, 1995.

FABRA BARREIRO 1976

Gustavo Fabra Barreiro, *Los Gallegos*, Madrid, Ediciones Istmo, 1976.

FASSANELLI 2016

Rachele Fassanelli, *(Ri)costruzioni nella prassi ecdotica della lirica galego-portoghese*, in *Forme letterarie del Medioevo romanzo: testo, interpretazione e storia*. XI Congresso Società Italiana di Filologia Romanza (Catania, 22-26 settembre 2015). Atti a cura di Antonio Pioletti e Stefano Rapisarda. Indice degli autori e delle opere a cura di Agata Calcagno, Catanzaro, Rubbettino, 2016.

FEAL DEIBE 1971

Carlos Feal Deibe, *Los seis poemas galegos de Lorca y sus fuentes rosalianas*, in «Romanische Forschungen» 83/4 (1971), pp. 555-587.

FEIJOO 1769

Benito Jerónimo Feijoo, *Theatro critico universal: ó Discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*, Madrid, Ibarra, 1769. Consultabile anche online.

<https://play.google.com/store/books/details?id=ol03W1wU6J4C&rdid=book-ol03W1wU6J4C&rdot=1>

FERNÁNDEZ 2007

Viviana H. Fernández, *Diccionario práctico de figuras retóricas y términos afines. Tropos, figuras de pensamiento, de lenguaje, de construcción, de dicción, y otras curiosidades*, Buenos Aires, Albricias, 2007. Consultabile anche online.

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0924724>

FERNÁNDEZ VUELTA 1988

María del Mar Fernández Vuelta, *Una aproximación al mundo poético de Rosalía de Castro: mujer y paisaje en Cantares Gallegos y Follas Novas*, in «Parole: revista de creación literaria y de filología», 1 (1988), pp. 179-183.

FERRACUTI 2013

Gianni Ferracuti, *Profilo storico della letteratura spagnola*, Trieste, Università di Trieste, 2013.

FERREIRO 2008

Manuel Ferreiro, *La (re)construcción de la patria gallega desde la poesía: Eduardo Pondal*, in «Revolución y cultura», 1 (2008), pp. 18-24.

FORMISANO 2012

Luciano Formisano, *La lirica romanza nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2012.

FORTUÑO LLORENS 1997

Santiago Fortuño Llorens, *La modernidad literaria de la lírica galaico-portuguesa*, in *Actas del VI congreso internacional de la asociación hispánica de literatura medieval* (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995). Edición a cargo de José Manuel Lucía Megías, 2 voll., Alcalá, Universidad de Alcalá, 1997, vol. I, pp. 617-628.

FRANCO GRANDE – LANDEIRA YRAGO 1974

José Luis Franco Grande – José Landeira Yrago, *Cronolgia gallega de Federico García Lorca y datos sincrónicos*, in «Grial», 12/45 (1974), pp. 280-307.

GARCÍA RODRÍGUEZ 2003

Coral García Rodríguez, *Si mi voz muriera en tierra. Breve antologia della generazione poetica del '27*, Firenze, Alinea Editrice, 2003.

GARROTE BERNAL 1994

Gaspar Garrote Bernal, *Trayectorias poéticas del Veintisiete*, Madrid, Editorial Casals 1994.

GIBSON

- Ian Gibson, *Los primeros escritos impresos de Federico García Lorca: dos artículos más*, in «Bulletin Hispanique», 70 (1968), pp. 116-121.
- Ian Gibson, *Federico García Lorca. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York*, Barcelona, Grijalbo, 1985.
- Ian Gibson, *Federico García Lorca. 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, Barcelona, Grijalbo, 1987.

GUERRERO RUIZ – DEAN-THACKER 1998

Pedro Guerrero Ruiz – Veronica Dean-Thacker, *Federico García Lorca. El color de la poesía*, Murcia, Universidad de Murcia, 1998.

GUIADANES (*et alii*) 2008

Estudos sobre léxico dos trovadores. Edición ó coidado de Antonio F. Guiadanes, Gerardo Pérez Barcala, Miguel A. Pousada Cruz. Baixo a coordinación de Mercedes Brea, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2008.

JACKSON 1941

Kenneth Jackson, *Incremental Repetition in the early Welsh englyn*, in «Speculum» 16/1 (1941), pp. 304-321.

LEMAIRE 1978

Ria Lemaire, *Relectura de una cantiga de amigo*, in «Nueva revista de filología hispánica», 32 (1978), pp. 289-298.

LENCE 1956

José R. Lence, *Un rato de charla con García Lorca*, in «Bulletin Hispanique», 58/3 (1956), pp. 320-323.

LÓPEZ CASTRO 1993

Armando López Castro, *Las cantigas paralelísticas de Gil Vicente*, in *Actas do IV congreso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Lisboa, 1-5 Outubro 1991). Edición de Aires A. Nascimento, Cristina Almeida Ribeiro, 4 voll., Lisboa, Cosmos, 1993, vol. II, pp. 175-185.

LÓPEZ GUIL 2016

Itziar López Guil, *Del Romance de la luna, luna a la Danza da lúa en Santiago: el astro-duende y la poética lorquiana*, in «Impossibilia», 1 (2016), pp. 14-47.

LUJÁN ATIENZA 2015

Ángel Luis Luján Atienza, *El estribillo y sus variantes en la poesía española del siglo XX. Notas sobre su caracterización y tipología*, in «Rhythmica», 8 (2010), pp. 37-66.

MARCENARO 2019

Simone Marcenaro, *La lingua dei trovadores. Profilo storico linguistico della poesia galego-portoghese medievale*, Roma, Viella, 2019.

MARTÍNEZ BARBEITO 1974

Carlos Martínez Barbeito, *García Lorca poeta gallego: un viaje a Galicia del cantor de Andalucía*, in «Grial», 12/43 (1974), pp. 90-98.

MELÉNDEZ CABO – VEGA VÁZQUEZ 2010

Marina Meléndez Cabo – Isabel Vega Vázquez, *Guía para o estudo da lírica profana galego-portuguesa*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2010.

MORELLI – MANERA 2007

Gabriele Morelli – Danilo Manera *Letteratura spagnola del Novecento. Dal modernismo al postmodernismo*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

MURGUÍA 1886

Manuel Murguía, *Los precursores*, La Coruña, La Voz de Galicia, 1886.

PÉREZ RODRÍGUEZ 2011

Luís Pérez Rodríguez, *O pórtico poético dos Seis poemas galegos de F. García Lorca*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2011.

POULLAIN 1986

Claude Poullain, *Poesía gallega y poesía castellana en Rosalía de Castro*, in *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo* (Santiago, 15-20 xullo de 1985), 3 voll., Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1986, vol. II, pp. 413-437.

RISCO 1961

Vicente Risco, *Libro de las horas. Portada y dibujos del autor*, Orense, Graficas Tanco, 1961.

ROSSO 2008

Maria Rosso, *Salinas, Guillén, Diego, Lorca, Alberti, Aleixandre, Cernuda, Prados, Altolaguirre, Alonso. I poeti del Ventisette*, Venezia, Marsilio Editori, 2008.

SÁNCHEZ REBOREDO 1986

José Sánchez Reboredo, *Sobre los seis poemas gallegos*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», 2 (1986), pp. 619-628.

SARAIWA 2005

José H. Saraiva, *Storia del Portogallo*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

TALENS 1983

Jenaro Talens, *El discurso poético lorquiano: medievalismo y teatralidad*, Granada, Universidad de Granada, 1983.

TARRÍO VARELA 1998

Anxo Tarrío Varela, *Literatura galega. Aportacións a unha Historia crítica*, 2 voll., Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1998.

TORRES FEIJÓ – GÓMEZ 2013

Elias J. Torres Feijó – Joel R. Gómez, *Os Seis poemas galegos de Federico García Lorca e os cânones das literaturas española, galega e portuguesa*, in «Romance Notes», 53/2 (2013), pp. 221-236.

TURELL 2007

Maria Teresa Turell, *El plurilingüismo en España*, Barcelona, IULA, 2007. Consultabile anche online.

https://books.google.it/books?id=thDPBAAQBAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s

VILAVEDRA 1999

Dolores Vilavedra, *Historia da literatura galega*, Vigo, Galaxia, 1999.

WAHNÓN 1995

Sultana Wahnón, *La recepción de García Lorca en la España de la posguerra*, in «Nueva revista de filología hispánica» 43/2 (1995), pp. 409-431.

WINCK 2017

Otto Leopoldo Winck, *Minha pátria é minha língua. Identidade e sistema literário na Galizia*, Curitiba, Editoria Appris, 2017.

Sitografia

BEdT

Bibliografia Elettronica dei Trovatori, direzione scientifica di Stefano Asperti, Roma, La Sapienza, 2012-.

CANETTIERI 2009

Paolo Canettieri, *La lirica galego-portoghese*, 19 VI 2009, <https://paolocanettieri.wordpress.com> [cons. 6. V. 2020].

MedDB

Base de datos da Lirica Profana Galego-Portuguesa, realizada por Antonio Fernández Guiadanes, Fernando Magán Abelleira, Ignacio Rodiño Caramés, María del Carmen Rodríguez Castaño, Xosé Xabier Ron Fernández e M^a. del Carmen Vázquez Pacho, co apoio do equipo informático formado por Fernando Magán Muñoz, Jesús Rodríguez Castro e José Carlos Sánchez Rivas, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro, 1998-. <http://bernal.cirp.gal/ords/f?p=MEDDB3:2> [cons. 9. VII. 2020].