

Transgeneración de la memoria: de Pedro el Cruel a la Soleá enlutada de García Lorca

CHRISTINA KARAGEORGOU

“...El juez más verdadero / es, Don Álvaro, de un Rey / sin eximir de la ley, / el vulgo terrible y fiero. / ¡Qué bien delitos relata! / ¡Qué sin rebozo los dice! / ¡Qué a su salvo los maldice / y qué sin riesgo los trata! / Así, por expresa ley, / se había de disfrazar / para poder escuchar / su bien o su mal el Rey” (Lope de Vega, *El médico de su honra*).

Pedro I fue rey de Castilla entre 1350 y 1369; murió en Montiel a manos de su medio hermano, Enrique, conde de Trastámara, hijo ilegítimo de Alfonso XI y de Leonor de Guzmán. El enfrentamiento de Pedro con la nobleza, sus relaciones cordiales con los judíos y los moros de su reino, su desafortunado matrimonio con doña Blanca de Borbón, sus amores con María de Padilla, su enemistad y pugna con los demás hijos de su padre y su manera intrépida de hacer justicia, propiciaron el rencor de sus contemporáneos y la posibilidad de immortalizarse en la literatura de los siglos venideros.

Después de la muerte del rey y a lo largo de tres siglos, se forja alrededor de su figura un *corpus* textual histórico-literario. El material, híbridamente acumulado, contiene romances, textos de historiografía, tratados de monarcas, documentos reales, leyendas, comedias escritas en el siglo XVII (Bingham Kirby, 1998: 117). En el siglo XVIII el personaje pasa al teatro francés (Lomba y Pedraja, 1899: 2, 266-270). Durante el siglo XIX, más de quince obras dramáticas incluyen alguna referencia a los incidentes de su reinado.¹ Las huellas de Pedro I se borran en el paso

¹ Entre los autores que se ocupan de don Pedro se encuentran José de Espronceda, con su *Doña Blanca de Borbón*, obra de teatro que no se representó;

del siglo XIX al XX, hasta que, según la crítica, Lorca vuelve a él en su romance “Burla de don Pedro a caballo”, que, como ha mostrado Roberta Ann Quance, retoma el material de la tradición oral no sólo para la creación de una figura legendaria, reconocible en su brumosa historicidad, sino para representar las lagunas del olvido por las que se forma la tradición poética.²

La historiografía medieval le reservó a Pedro I un lugar oneroso. López de Ayala, funcionario y contemporáneo del rey, cuenta en su *Crónica* (1394) los sucesos que vivió, pero de los que lo separan ya más de treinta años. La distancia temporal y el involucramiento personal del cronista en los hechos abren el discurso histórico a un intento de legitimación del asesinato.³ La subida del fratricida y reicida Enrique de Trastámara al trono de Castilla es para Ayala producto de las atrocidades cometidas por el rey don Pedro y cumplimiento de los presagios divinos que no atendió el soberano; con este sesgo queda también saldada la cuenta personal del canciller, cuya lealtad titubeó durante la pugna entre los hermanos. La perspectiva desde la que escribe Ayala se acerca a la de los romances tradicionales.

Sobre la influencia que el material romancístico tuvo en la escritura de la *Crónica* se han escrito extensos trabajos históricos, filológicos y

José Zorrilla, con *El zapatero y el rey*, también drama en dos partes, puesto en escena en Madrid en 1841 y 1842 (Lomba y Pedraja, 1899: 2, 270 y 272-273).

² En la última estrofa del romance se lee: “Bajo el agua / están las palabras. / Limo de voces perdidas. / Sobre la flor enfriada, / está don Pedro olvidado, / ¡ay! jugando con las ranas” (García Lorca, 1991: 1, 438). Esto, junto con el subtítulo “Romance con lagunas”, da pie a Roberta Ann Quance para relacionar el poema de Lorca con los romances tradicionales sobre don Pedro y el motivo de la caza y el cazador, arguyendo que el poeta granadino invierte los valores de hombría, las posiciones de víctima y victimario, dando un giro autorreferencial al motivo de las lagunas. Para la estudiosa, estas constituyen momentos silenciados del pasado que Lorca restituye gracias a la memoria poética: “the poet determined to give us a ballad that advertised itself as [...] pieces from the past” (1986: 83).

³ Esto no constituye una particularidad de Ayala. Según Mercedes Vaquero, los cronistas medievales escribían en relación con el presente, y en función de este el hecho de contar el pasado cobraba interés personal (1990: 46).

hasta lingüísticos. La opinión de la crítica es que los textos poéticos sirvieron de base para la escritura de la historia, lo cual significa que antes de la *Crónica* de Ayala, las muertes de don Fadrique, doña Blanca y don Juan, señor de Vizcaya, circulaban ya, por lo menos entre los Trastamara.⁴ Los estudios existentes a partir de principios del siglo xx afirman que el *Romancero del rey don Pedro* y la historiografía medieval y renacentista no sólo comparten los mismos materiales, sino también el punto de vista valorativo sobre él.⁵ Según William J. Entwistle los poemas del ciclo de don Pedro son *romances a noticia*, opuestos a los *romances a fantasía*. Los primeros nacen para transmitir una nueva, y una de sus particularidades es que no proceden de la épica y que no tienen rasgos líricos (1930: 325-326).

Se trata, pues, de un material marcado en un principio por el sensacionalismo: la función de los romances es transmitir una nueva que importa. Por lo mismo, en el acto de trasmisión afirman una postura

⁴ William J. Entwistle afirma que el sesgo de los romances explica perfectamente las necesidades políticas del momento (1930: 321). Desde una perspectiva sociolingüística Mirrer-Singer sostiene que “[...] in many of the texts of the *Romancero del rey don Pedro*, evaluation functions principally to reinterpret and reformulate events already known to the audience. The romances thus serve simply as a framework for the evaluation. They build on the information shared between the singer and the audience, defining for the listeners the attitudes they ought or ought not to take towards the event of the civil war. The anti-Pedro romances prescribed legitimation by the Castilian populace of the Trastamaran takeover. The texts sung by Pedro’s supporters suggested the opposite posture” (1986: 38; subrayado mío). Por su parte, Carol Bingham Kirby, siguiendo a Entwistle y Mirrer-Singer, acepta que “composed during Pedro’s reign and no later than 1389, the D. Pedro ballad cycle has been shown to be negative in its portrayal of D. Pedro and almost predominantly pro-Trastamaran. This ideological origin explains to a great extent the subject of the extant ballads” (1998: 118). Por su parte, Mercedes Vaquero afirma al respecto que, desde los romances del ciclo carolingio hasta las crónicas históricas del siglo xv, la pervivencia de los romances obedece a una constante refuncionalización de sus implicaciones y significados ideológicos (1990: 96-97).

⁵ Las opiniones críticas sobre los nexos entre romances y *Crónica* pueden verse en la introducción al *Romancero del rey don Pedro* de Pérez Gómez (1954: 33-35).

por medio de la cual el emisor compromete al receptor. El fin utilitario no restringe, sino que más bien ensancha la maniobra retórica de los textos. La labor de estos poemas es doble: fungir de testimonio para lo que la historia habrá de contar y acompañar activamente el discurso oficial, ofreciendo de manera indirecta el apoyo de la comunidad a sus autoridades, pero también canalizando o solapando el desacuerdo entre discurso oficial y popular. El poder transmisor y la univocidad valorativa del discurso romancístico tienen que vérselas, por otra parte, con la especificidad de una literatura oral que vive en variantes. Lo anterior nutre la apertura textual, ya que la noticia puede cambiar de sesgo conforme se aleja del hecho referencial o en la medida en que emergen discursos contestatarios sobre los hechos narrados. En su devenir, los romances tradicionales que narran los crímenes de Pedro I pueden perder su sentido axiológico y sobrevivir por razones ajenas a las de su función original.⁶

No sólo en el ambiente popular puede haber cambios valorativos. En efecto, la presunta crueldad de Pedro I se matiza desde muy temprano. Los Reyes Católicos quieren reivindicar la figura del monarca para borrar del pasado real la sombra fratricida, ya que, además, los dos linajes involucrados en el conflicto de 1369 se habían unido en el siglo xv con el casamiento de la nieta de don Pedro, Catalina, con Enrique III, nieto de Enrique II de Trastámara.⁷ La reivindicación de Pedro I en el contexto de los comienzos de la era moderna cumplía con tres necesidades: afir-

⁶ Mirrer-Singer recoge uno de los romances sobre la muerte de don Fadrique como romance aguinaldero en las provincias de Segovia y Zamora. Ahí ya se ha perdido el valor de atrocidad que se encuentra en la raíz de la creación del romance tradicional, el peso semántico se ha trasladado hacia la funcionalidad de la celebración del aguinaldo (Mirrer-Singer, 1986: 1).

⁷ Según Gonzalo Moya, “los Reyes Católicos ordenaron construir para los restos del ‘Rey Cruel’ un mausoleo de gran riqueza, y Felipe II hizo que Zurita reemplazase en la lista oficial de los reyes de España el nombre de Pedro I el Cruel por el de Pedro I el Jusitiero” (1974: 206). La afinidad entre Fernando-Isabel y Pedro I fue también política: dominar a la nobleza, caracterizada por Pérez Gómez como “turbulenta, anárquica y disgregadora” (1954: 27). Por su parte, Felipe II encontró en Pedro I un antepasado que quiso como él apoyarse en los burgueses (Bingham Kirby, 1998: 125-129).

mar la autoridad absoluta del monarca, disminuir la tendencia al cuestionamiento de decisiones reales y proyectar sobre la figura real una imagen correspondiente a la naturaleza humana, pasional y falible (Bingham Kirby, 1998: 129). Este viraje de la historia repercute en la literatura culta. En el teatro de los Siglos de Oro los temas que atañen a la figura de Pedro traen en gran parte al proscenio una pugna en torno a los conceptos de justicia y autoridad: en varias obras confluyen en el personaje del rey dos visiones sobre el monarca: la medieval y la moderna, la personal y la social (Bingham Kirby, 1998: 132-133).

Al decir de la crítica española decimonónica, el siglo XVIII no hizo justicia al potencial teatral del soberano cruel: “La musa romántica vino a libertar a d. Pedro del odioso y triste secuestro en que le retuvo, por poco tiempo, la tragedia pseudo-clásica a la francesa. Su historia volvió a tratarse a la española, reanudando la tradición dramática interrumpida”, dice Lomba y Pedraja (1899: 2, 271). Según el estudioso, la recuperación de Pedro I en el siglo XIX es un indicio de la vuelta literaria a los temas castizos y en contra de modelos extranjerizantes.⁸ Don Pedro —como uno de los símbolos de la España medieval— se convirtió en arsenal de inspiración en contra del afrancesamiento de la literatura.

En 1834 apareció, como prólogo a *El moro expósito* del Duque de Rivas, un texto de Antonio Alcalá Galiano que afirmaba la existencia del romanticismo español como respuesta a las necesidades ideológicas de

⁸ Aunque esto no sea todo. Como demuestra Librada Hernández, Espronceda utilizó el material del *Romancero de don Pedro* para ampliar los modos dramáticos y superar el modelo de la tragedia neoclásica (1997: 133-149). En ese artículo se revisan las posturas de los críticos del romanticismo español respecto del uso que este movimiento literario hizo de la historia. La meta de Hernández es encontrar los puntos en los que el historicismo romántico de Espronceda en *Blanca de Borbón* virtió en los moldes formales del neoclasicismo un material nuevo, romántico, para dinamitarlos. De esta manera, Espronceda puso en conflicto al héroe individual con los valores de su mundo. Según Hernández, en la obra teatral *Blanca de Borbón* no se trataba sólo de hacer una crítica política a Fernando VII usando como pantalla el material literario e histórico sobre Pedro el Cruel, sino de erigir un ideal de ciudadano marginal, antagonista de la ley, en contra de las fuerzas convencionales de su sociedad, por medio de la figura de Enrique de Trastámara.

un siglo que había empezado atropelladamente para España. El prologoista abogaba por una literatura nacional y natural, que fuera producto de la sociedad, de la tradición, de procesos históricos concretos y de las ideas que de estos se derivan; a la vez pedía una literatura sublime. Dice Alcalá Galiano:

Todo cuanto hay vago, indefinible, inexplicable en la mente del hombre; todo lo que nos conmueve, ya admirándonos, ya enterneciéndonos; lo que pinta caracteres en que vemos hermanado lo ideal con lo natural, creaciones, en fin, que no son copias, pero cuya identidad con los objetos reales y verdaderos sentimientos, conocemos y confesamos; en suma, *cuanto excita en nosotros recuerdos de emociones fuertes*; todo ello, y no otra cosa, es la buena y castiza poesía (1982: 1, 11; subrayado mío).

El recuerdo es aquí una forma de memoria colectiva —de la nación— que ubica en el pasado remoto lo que late como necesidad y carencia en el presente. Se trata de una condición social impulsada por insuficiencias históricas o fatalidad atávica. Para Alcalá Galiano, el valor del libro que prologa está en el fuerte arraigo en la historia: el Duque de Rivas ha sacado su tema de la España medieval, “campo fertilísimo, y [...] descuidado” (1982: 1, 28) y ha optado por una versificación castiza, para recrear un ambiente cuya escasa documentación provenía de “memorias tradicionales” (29).

Unos años después, el autor de *Don Álvaro* publicó otro libro en el que presentaba incidentes de la historia española en versiones poéticas, llenas de anacronismos e inexactitudes. La obra, intitulada *Romances históricos*, ofrece en tres de sus secciones episodios de la vida y el reinado de don Pedro I de Castilla. La primera sección, *El alcázar de Sevilla*, tiene como tema el asesinato de don Fadrique, maestre de Santiago, medio hermano del rey. En *Una antigualla de Sevilla*, la segunda sección, el poeta pone en romance la leyenda del Callejón del Candilejo, que antes se encontraba en textos semi-históricos o en obras teatrales. Finalmente, en *El fratricidio* se cuenta la muerte de don Pedro. En adelante me ocuparé de las secciones segunda y tercera por ser ellas las que forjarán el personaje de don Pedro que retomará, casi un siglo después, Federico García Lorca en su poesía lírica.

Una leyenda transmitida por Ortiz de Zúñiga en 1677 cuenta el siguiente acontecimiento:

Salía solo el Rey de noche, y en una, o por vicio de su rigor o por accidente de question, dio muerte violenta a un hombre, tan sin testigos, que tuvo por imposible ser conocido por agresor; hallóse el cadáver, y acudiendo las justicias a la averiguación, examinando, cómo se fue, los vezinos, una anciana que vivía cerca y que se assomó al ruido de las espadas con un candil en la mano, dixo: que sin duda avía hecho esta muerte el Rey, porque aun disfrazado, lo conoció en natural ruido que al andar hazian las canillas de sus piernas; cuya deposición, vista por el Rey, mandó hazer merced a la muger, y que como se pueden poner las cabeças de los delinquentes donde cometieron los crímenes, se pussiesse en aquel la suya, copiada en piedra (Ortiz de Zúñiga, 1677: 210).⁹

⁹ El incidente se ubica cronológicamente en 1354. La leyenda aparece por primera vez en la obra de Luis Vélez de Guevara *El diablo está en Cantillana*, de 1622. Ocho años después, Pablo Espinosa de los Monteros, en la segunda parte de la *Historia, antigüedades y grandezas de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, menciona la misma leyenda sin aludir al candil que da el nombre al Callejón de Candilejo. Una versión insinuante, que sanciona la justicia de don Pedro, es propagada por Quevedo, en su “Jocosa defensa de Nerón y del señor don Pedro de Castilla”, poema publicado en 1643, 1655 y 1664 (Quevedo, 1970: 2, 395-398; véase en especial vv. 73-76). Juan de la Hoz y Mota (1622-1714) hizo referencia a esta leyenda en *El montañés Juan Pascual, primer asistente de Sevilla*. Esta obra tuvo mucho éxito en los escenarios de Sevilla y se escenificaba hasta entrado en siglo XIX. En Madrid se puso varias veces en escena entre 1788 y 1813, mientras en Sevilla se representó entre 1806 y 1821. Dowling anota: “A comparison of the chronology of the Duque de Rivas’ life with the performance dates shows that he could have seen the play as a student and cadet in Madrid in 1805 or 1807; or he could have seen it in Sevilla in 1816. It had been reprinted in at least two eighteenth-century *sueltas*, so that he could have read it in easily available editions” (1981: 8). En su novela *The Castilian*, Joaquín Telésforo Trueba y Cosío, escritor español emigrado a Inglaterra, que escribió en inglés, aparece en una nota la historia del Callejón del Candilejo, citando los *Anales* de Ortiz de Zúñiga, pero sin referirse al ruido de las rodillas. El poeta Juan Arolas (1805-1840) escribió sobre el mismo asunto *El rey y el alcalde*. Prosper Merimée contó la historia completa en su obra *Histoire de Don Pèdre Ier roi de Castille* (1848), basándose en la edición de 1795-1796 de los *Anales* de Ortiz de Zúñiga. En 1838

Ésta es la leyenda del Callejón del Candilejo, misma que narran los tres romances *El candil*, *El juez* y *La cabeza*, agrupados bajo el título general *Una antigualla de Sevilla*, del Duque de Rivas. En la palabra “antigualla” el autor de *Don Álvaro* condensó de manera subrepticia uno de los propósitos textuales: traer al presente poético un vestigio del pasado. El rastro en sí es de naturaleza heterogénea: está compuesto por la leyenda que circulaba en la ciudad, los textos literarios que la habían retomado y la puesta en escena de la obra *La vieja del Candilejo*, representada en Madrid en 1838. En la leyenda convergen el ambiente de ficción, los textos producto de la memoria colectiva y el espacio concreto, el del callejón, con su cabeza de don Pedro.¹⁰ Literatura e historia, discurso y ciudad, memoria y cartografía se tejen en la poesía narrativa del Duque de Rivas. El vehículo de la unificación de este material es la figura del rey.

El rey aparece en el verso 53, después de haber dado muerte al desconocido, en el momento de ser visto por la vieja del candil:

Y de pie a su frente un hombre,
vestido negro ropaje,
55 con una espada en la mano,
roja hasta los gabilanes.
El cual en el mismo punto,
sorpresa de encontrarse

se presentó en Madrid la obra de tres dramaturgos, José María Montoto, Gregorio Romero Larrañaga y Francisco González Elípe, intitulada *La vieja del candilejo*. Esto sucedió en el mismo mes en que el Duque de Rivas publicó “Una antigualla de Sevilla” en el *Liceo artístico y literario español* (Lomba y Pedraja, 1899: 2, 271); sobre la transmisión de estos materiales, véase Dowling, 1981: 5-10.

¹⁰ “In modern Sevilla the Calle de la Cabeza del Rey don Pedro is a section of a long thoroughfare that starts at the Calle de Alemanes (alongside the Patio de los Naranjos of the Cathedral) and runs northwesterly: Argote de Molina, Corral del Rey, Cabeza del rey don Pedro, La Alhóngida, etc. The Calle del Candilejo connects Cabeza del Rey don Pedro and Alfalfa. Leandro Fernández de Moratín visited the streets on January 18, 1797 and wrote in the memoirs of his journey: ‘Vi la famosa calle del Candilejo, y cerca de ella la del Rey D. Pedro, donde está un busto que quiere representar a aquel Rey; pero es obra muy posterior a su tiempo’” (Dowling, 1981: 13, nota 13).

60 bañado de luz, esconde
 la faz en su embozo, y parte,
 aunque no como el culpado
 que se fuga por salvarse,
 sino como el que inocente
 mueve tranquilo el pie y grave.

(*El candil*, vv. 57-64)

Oscuro, sangriento y altanero, este rey no dista mucho del rey medieval. Hay dos elementos, sin embargo, que perfilan la nueva creación: el rey es presentado por la vieja del candil y, de alguna manera, titubea al encontrarse bañado de luz, frente a una mujer testigo. Por medio de los contrastes entre luz y oscuridad, sorpresa y soberbia, estatismo y fuga, se encarna para el lector un personaje no totalmente acabado, cuya principal carencia es, todavía, el no tener nombre. El sonido de las rodillas del rey es evaluado también de manera contradictoria: por una parte como “ruido notable” (v. 66) y, por otra, como “Rumor de poca importancia / en la escena lamentable, / mas de un tan mágico efecto / y de un influjo tan grande” (vv. 69-72). En el verso 64, “mueve tranquilo el pie y grave”, se oye un tono irónico: el pie no es tranquilo, y el ruido que el movimiento produce es más ridículo que grave. Todo lo anterior insta en el centro del romance la oscilación entre el linaje serio de la memoria romancística, la percepción desprejuiciada de la vieja testigo y el lector. Un ambiente de miedo y premonición envuelve la escena en la que lo sublime se teje con lo grotesco por medio de la ironía.

Al quedar por unas horas sin esclarecer el crimen, el rey exige eficacia a sus oficiales:

¿Conque en medio de Sevilla
 amaneció un hombre muerto,
 y no venís a decirme
 que ya está el matador preso?

 Más pronta justicia, alcalde,
 ha de haber donde yo reino,

y a sus vigilantes ojos
nada ha de estar encubierto.

(*El juez*, vv. 32-35 y 40-44)

La contradicción va en aumento. Para el lector que conoce la leyenda no cabe duda de que el culpable es don Pedro, así que su exigencia de justicia siembra una inquietud que sería piadosa si no fuera cruel. El rey no es un nuevo Edipo que busca verdad y justicia. No obstante, va tras su acusación, aunque quién sabe si no también tras su castigo. Las últimas palabras en este apartado son indicativas de la resolución real:

Y, ¡vive Dios, que esta noche
ha de estar en aquel puesto
o vuestra cabeza, alcalde,
o la cabeza del reo!

(*El juez*, vv. 57-60)

La fuerza de la amenaza tiene un valor textual: separa al rey del alcalde y, aparentemente, subraya el poder del primero y su sed de justicia. Pero para el lector estos versos transforman el personaje real en pícaro y constituyen un esfuerzo siniestro por disminuir el valor moral del asesinato, presentándolo casi como una travesura. A esto contribuye el flagrante silencio sobre la identidad del asesinado y las circunstancias de su muerte. Lo cierto, sin embargo, es que en el rey no hay dudas ni piedad, y que con él no se negocia. En este sentido, su ira parece genuina (*El juez*, v. 61). Detrás de los actos del rey hay un cierto sentido de providencia y un plan que afirmaría su poder, si no apuntara hacia un desenlace tan alevoso como sagaz. El rey ordena a Juan Diante: “Antes de la media noche / todo esté cual dicho tengo”, y se pierde entre sus súbditos disfrazado (*El juez*, vv. 121-124).

El embozo-disfraz, el claroscuro en el que se envuelve el rey para matar, administrar justicia o simplemente para observar a sus súbditos, dan a su autoridad no sólo un aire de misterio, sino un halo de confusión. El rey abandona su identidad, se enajena en “el laberinto ciego... / ...entre el pueblo” (*El juez*, vv. 122 y 124). Se le llama “negro bulto” (*La cabeza*, v. 73), se insiste en su calidad de “desconocido” (*La cabeza*, v.

157). Inconfundible por su nombre, el rey se diluye en el acontecimiento, para resurgir en función de su defecto físico. No se le reconoce por su porte ni por su actitud, sino por el ruido que hace al caminar, por una característica aleatoria que lo vuelve singular; su identidad se restablece a la vez que la verdad se aclara. Su rostro se identifica cuando su crimen está expuesto. Pero el rey no es sólo culpable de la muerte del hombre anónimo, sino también de escamotear información sobre el crimen. Según su propia sentencia: “el que a la justicia oculta / la verdad es reo de la muerte” (*La cabeza*, vv. 183-184). Con ventaja y alevosía, Pedro I va construyendo el camino hacia el clímax de su poderío.

Sólo la justicia divina supera la suya: “Yo soy, sí, quien mató al hombre, / mas Dios sólo a mí me juzga” (*La cabeza*, vv. 187-188). Pero no es únicamente por arrogancia que se pronuncian estas palabras, sino para manifestar la providencia que el rey ya ha tomado en sus manos: ha pedido con antelación que se labre su cabeza en piedra y ha ordenado que se ponga en un nicho en el callejón. Agilidad mental e impunidad y amoralismo son las características de este personaje, cuya justicia es más bien pérfida agudeza. Sin embargo, en el texto del Duque de Rivas el elemento novedoso es la creación de esta identidad secular, rebajada, ceñida al desperfecto físico y definida por su visibilidad e invisibilidad respecto del pueblo.

En la sección *El fratricidio* se nos amplía el trazo del monarca. Estamos históricamente en 1369, cuando Enrique de Trastámara, con la ayuda del ejército francés, ha vencido a Pedro, encerrado en el castillo de Montiel. Sanabria, un fiel vasallo de Pedro, está en negociaciones con Beltrán Claquín para preparar la fuga del rey.¹¹ A la actividad decisiva de Sanabria se antepone un rey dormido (*El español y el francés*, v. 121), que sufre una pesadilla. Se trata de un rey rehén de su pasado.

Es en este momento que la composición del Duque de Rivas se aparta de la historiografía, para dar carácter literario a su personaje históri-

¹¹ La secuencia de los datos históricos, algún detalle en la escenografía (las hogueras en el campamento nocturno) y en el comportamiento de los dos hermanos cuando están a punto de enfrentarse (Enrique desconoce a su hermano en un principio) hacen pensar que el poeta sigue la *Crónica* medieval (cf. López de Ayala, 1985: 197-198).

co: el rey enumera sus crímenes frente a Sanabria, quien es incapaz de parar la alucinación pesadillesca de su señor. El súbdito deja que Pedro se confiese: “[Sanabria] quiere ir a dar socorro... / mas, ¡ay, en vano lo intenta! / En un mármol convertido, / quédase clavado en tierra, / oyendo al rey balbuciente, / so infernal influencia / de ahogadora pesadilla” (*El dormido*, vv. 73-79). Doña Leonor de Guzmán, don Fadrique, Tello, Osorio, Coronel, doña Blanca, el rey Bermejo, casi todos sacados del *Romancero*, pasan por el sueño de Pedro I y lo acusan de asesino (*El dormido*, vv. 81-96). Don Pedro exclama:

¡Ay, que estoy nadando en sangre!
 ¿Qué espadas, decir, son éstas?
 ¿Qué dogales? ¿Qué venenos?
 ¿Qué huesos? ¿Qué calaveras?
 (*El dormido*, vv. 101-104)

La novedad aquí no es sólo la aceptación miedosa de la responsabilidad por la destrucción causada, sino que el espanto onírico se torna vergüenza vigilante cuando, al despertar de su pesadilla, e inclusive sin saber que el vasallo ha presenciado su apología, el rey afirma: “Soñé que andaba a caza, / dice con turbada lengua” (*El dormido*, vv. 127-128). La figura del monarca que, incluso dentro de su atrocidad, no deja de ser respetado y temido, del señor autárquico en su arrogancia, se va minando. El vasallo sabe que el rey sufre de culpas y que ya no lo juzga sólo Dios. Sumido en el sueño atormentado, el rey se vuelve mucho más cercano al súbdito y al lector. La exigencia de piedad emana del texto.

A lo largo de la escena final, el yo narrativo pinta a la par a Pedro y a Enrique de Trastámara desde una posición valorativa ambigua. Se ha dicho ya que la tradición oral había demostrado claramente su predilección por los Trastámara. Aquí el Duque de Rivas, a pesar de acercarse a los juicios de la *Crónica* de Ayala y a sus intertextos tradicionales, no toma partido por ninguno de los dos contrincantes. El poema agrupa a los enemigos desde el título: “Los dos hermanos”. No se reconocen en un principio y, sin embargo, los une, además de la sangre, la misma ambición de poder, la misma fiereza y el odio mutuo. Enrique es caracterizado como

“tigre embravecido”; como “león rugiente”, Pedro. El combate entre ambos deja poca duda respecto de lo que tienen en común:

Se destrozan, se maldicen,
dagas, dientes, uñas, todo
es de aquellos dos hermanos
a saciar la furia poco.

(*Los dos hermanos*, vv. 89-92)

La culminación narrativa y poética se encuentra en el momento en que don Enrique logra matar a su hermano, con la ayuda de Beltrán Claquín. La solución no tiene nada de justiciero ni de providencial. No gana el más bravo ni se pierde el más vil. Un segundo antes del triunfo de Enrique la narración se interrumpe violentamente, y se abre paréntesis:

Pedro a Enrique al cabo pone
debajo y se apresta, ansioso
de su *crueledad o justicia*,
a dar nuevo testimonio;
cuando Claquín (¡oh desgracia!,
en nuestros debates propios
siempre ha de haber extranjeros
que decidan a su antojo).

(*Los dos hermanos*, vv. 93-100; subrayado mío)

La tradición ha cambiado completamente de sesgo: el yo narrativo lleva a su lector de la mano en el encuentro con el meollo del asunto; el rey ha dejado de ser el problema, el problema es ahora el que mueve y promueve la sucesión en el trono, aquella fuerza externa que da solución a los problemas de España con un sentido de antojo y arbitrariedad. El acto de Claquín se juzga desde la perspectiva del yo:

Cuando Claquín, trastornando
la suerte, llega de pronto,
sujeta a don Pedro y pone
sobre él a Enrique alevoso,
diciendo el aventurero

de tal maldad en abono:
“Sirvo en esto a mi señor;
ni rey quito, ni rey pongo”.

(*Los dos hermanos*, vv. 101-108)

El principio medieval de la lealtad al señor se oye teñido de escarnio a mediados del siglo XIX. Hasta los versos 101 y 102, el yo narrativo había seguido a grandes rasgos las líneas de la evaluación tradicional sobre el rey don Pedro, dejando sólo entrever cierta indecisión discursiva que atañía a la caracterización dudosa e indecisa del personaje principal. Ahora el yo toma partido, pero no por don Pedro, sino por la soberanía de la realeza española y por la del país en general.

Para el Duque de Rivas la personalidad del rey ha abierto el camino para la creación de un ente siempre entre la justicia y el error, la arrogancia y la providencia, la debilidad y el valor. Pero así el peso de la preocupación revela un problema mucho más doloroso para el momento que vive el poeta: la herida de la intervención napoleónica está todavía muy tierna, y a pesar de que el Duque de Rivas ha sufrido él mismo las decisiones de Fernando VII, el absolutismo, la década ominosa, el vaivén indeciso del liberalismo constitucional, el exilio en varias ocasiones, a pesar incluso de no pertenecer en absoluto al grupo de los liberales radicales, el poeta reorienta la tradición medieval hacia un punto nuevo y alejado de la necesidad de legitimar al monarca en sí. Aquí se trata de avalar un proceso de política doméstica. Este rey, personaje individualizado, visto en un espacio de claroscuro valorativo, antepuesto al yo, es un valor de política castiza truncado, por el interés desnaturalizante de la intervención.

Ochenta años después del Duque de Rivas, Federico García Lorca saca a don Pero del ámbito de la poesía narrativa y lo hace ingresar en la lírica. En la segunda sección de *Poema del cante jondo*, dedicada a la figura de la Soleá, el granadino cuenta líricamente la historia del Callejón del Candilejo (1986: 171-190).¹² En un pueblo de Andalucía acon-

¹² Todas las referencias a los poemas de Lorca se darán sólo con el número de página entre paréntesis. Cuando sea imprescindible, citaré también por el título del poema y el número de los versos.

tece un crimen, que alguien presiente, alguien comete, alguien quiere evitar, alguien sufre, alguien transmite enajenado de miedo y, al final, alguien lamenta. Los *Romances históricos* del Duque de Rivas y los poemas de Lorca comparten elementos como el embozo usado por el rey, el candil-farol, el temblor de la luz, el puñal en el corazón, el cuerpo encontrado en el lugar del delito, el testigo ocular; la ambientación de ciertos incidentes posteriores al crimen como las hogueras en campo abierto; algunas presencias objetuales como las veletas girando en las torres (Duque de Rivas, *El candil*, vv. 21-60, 98-104; *El juez*, vv. 4-7 y 48-55; García Lorca, *Pueblo*, v. 6; *Encrucijada*, vv. 2-4, 6, 12-14; *Sorpresa*, vv. 6-7). Pero además de estas coincidencias, lo que más peso adquiere en mi lectura paralela, es el papel que desempeña el yo en la trasmisión textual, es decir, en la valoración de la historia que cuenta y canta.

El *Poema de la Soleá* empieza con dos textos en los que no encontramos sino un verbo en gerundio. Se trata de dos imágenes, de dos paisajes, continuidad uno del otro, en los que la acción se desprende principalmente de la semántica: “y en las torres / veletas girando. / Eternamente / girando” (174). La forma del gerundio marca un acto en evolución constante, que se intensifica en el interminable soplar del viento, uniendo en una misma línea de acción el presente, el pasado y el futuro. La historia es un continuo cuya inmovilidad es sólo aparente. A esta apariencia constante obedece también el embozo que llevan los hombres, mismo que usaba el rey medieval para andar entre el pueblo (Duque de Rivas, *El candil*, vv. 59-60). Con el final del segundo poema nos ubicamos en un espacio concreto geográfico y emotivo: “¡Oh, pueblo perdido, / en la Andalucía del llanto” (175).

En *Puñal*, tercer poema de la serie, todo es presencia, acto, discurso:

El puñal,
entra en el corazón,
como la reja del arado
en el yermo.

No.
No me lo claves.
No.

El puñal,
 como un rayo de sol,
 incendia las terribles
 hondonadas.

No.
No me lo claves.
No. (176).¹³

El poema es un diálogo entre cuartetos y tercetos en cursivas. El asesinato parece consumarse en la medida en que los versos se desencadenan, pero también se puede decir que los versos repetidos a intervalos —“*No. / No me lo claves. / No.*” (176)— son un eco, ya que, por lógica, el crimen ha sido consumado desde el segundo verso. El asesinato del poema crea en su discurso a su verdugo y el arma del crimen; su parlamento irradia sobre el resto del poema. Tras la impersonal enunciación de las cuartetos, la apelación directa de la víctima reafirma el presente del acto criminal. Por la diferencia entre las fuentes de enunciación de cuartetos y tercetos, el poema se torna acontecimiento presente.

“Yermo” y “terribles hondonadas”, “arado” y “rayo del sol”, “entra” e “incendia”, remiten a un acto de violencia inútil, improductivo, catastrófico, que iguala gráfica y afectivamente la violación / muerte de un hombre con la violación cósmica de la tierra por el sol y los arados. Brutal y ardiente, el acto de subyugar el yermo para volverlo fértil, la hondonada oscura para llenarla de luz, se equipara con la del puñal / sexo que penetra al cuerpo de un hombre. Este enfrentamiento de la muerte es lo que por fin dará voz a la víctima. Por primera vez en la transmisión de la Leyenda del Callejón del Candilejo, el hombre asesinado, víctima de una furia tan irracional, aunque también histórica y social, adquiere voz, resiste la muerte, deja testimonio de su fin. Aquí la muerte es el límite en el que se rompe el silencio, un nuevo horizonte de palabra reivindicada desde la memoria.

¹³ En *El fratricidio* del Duque de Rivas, cuando Enrique levanta la daga para matar al rey don Pedro, se lee: “ardiendo limpia en su mano / la desnuda daga, como / arde el rayo de los cielos” (*Los dos hermanos*, vv. 49-51).

En *Encrucijada*, el arma del crimen ejerce su poder seductor a la mirada del “yo”:

Por todas partes
yo
veo el puñal
en el corazón. (178)

El encabalgamiento entre el sujeto y el verbo, la abrupta asimetría silábica de los versos, así como la insistente rima asonante —*farol, corazón, temblor, tensión, temblor, moscardón, yo, corazón*—, provocan un refuerzo de la atención sobre la identidad de este yo, cuya posición respecto del crimen es incierta. La identidad es espacial y temporal. Radica en estar “por todas partes”, es culminante y múltiple. La temporalidad del verbo *veo* crea el suceso. El otro “yo” que claramente forma parte de la secuencia de la Soleá es el muerto. La identidad de este es sólo discursiva, se basa en el recuerdo de sus palabras de súplica. Quien habla puede ser la víctima o el observador, con cierta tendencia a que las funciones se empalmen. El silencio cubre al asesino.

Con el siguiente poema, *¡Ay!* (179), se regresa a la superposición de discursos, actores y perspectivas. Vuelven a aparecer algunos de los elementos presentes en la secuencia anterior al crimen: llanto y viento. En cuanto a la tipología de los discursos yuxtapuestos, este poema recuerda el del *Puñal*: en medio de una secuencia de actos se articula un discurso. En relación con el título, el poema cumple una función metalingüística. El “¡Ay!” es la concentración del dolor mortal, pero también de la pena desplegada en “(Dejadme en este campo / llorando)”. La rima asonante acerca los vocablos *campo* y *llorando*, pasando de uno a otro la sensación de permanencia y extensión espaciotemporal. Tiempo y espacio se unen en el deseo de permanecer en el llano y en la repetición —eco— del llanto.

En *Sorpres*a (181-182) la movilidad del punto de enunciación está relacionada tanto con el espacio como con la temática. El poema utiliza un recurso doble: discursivización de la mirada, visualización del discurso. La composición se construye por unos ojos que van y vienen entre puntos del escenario, atesorando vislumbres fugaces de testimonios

visuales y discursivos: del muerto al puñal, a la gente, al farol, otra vez a la gente, de vuelta al farol, precisando el tiempo, y de regreso al muerto, pero la mirada ya no se queda atrapada en el pecho, sino que se clava en los ojos. El perspectivismo vuelve la mirada individual panóptico comunitario, culminante con la repetición de los tres primeros del poema, antecedidos por *que*: “Que muerto se quedó en la calle, / que con un puñal en el pecho / y que no lo conocía nadie” (182), lo cual es de una oralidad actual, enfática e intensificadora.

La afirmación “No lo conocía nadie” (181, v. 3) hace evidente el protagonismo de los espectadores; a la vez que comunica una noticia rara, sorprendente. La construcción coral de este poema es la clave de este poema. La sorpresa es lo que experimenta el grupo humano bajo la impresión del crimen. La trama no se completa; pero *Sorpresa* uniforme y pone en orden significativo lo acumulado hasta aquí en la sección de la Soleá. La seguridad de la muerte cubre de incertidumbre todo lo demás. Hasta la temporalidad —“Era madrugada”— es ambigua: no se sabe a qué momento corresponde: ¿a la consumación del crimen? o ¿al enfrentamiento del testigo con la muerte? Esta incertidumbre concuerda con el empalme de las funciones que muerto y testigo han cumplido hasta ahora.

El movimiento de la mirada es abarcador; crea un personaje multitudinario que traspasa el espacio del individuo al constatar una imposibilidad generalizada: “Nadie / pudo asomarse a sus ojos / abiertos al duro aire” (vv. 8-10). Los encabalgamientos sorprenden el sentido a la vuelta del verso.¹⁴ La palabra se vuelca sobre sí misma; la reacción de la colectividad se acrisola en el título. La sorpresa es el efecto alienante de la muerte, su manera de volver vacío de sentido a quien yace sin vida y, así, de suspender la memoria de lo familiar.¹⁵ El individuo más

¹⁴ En este poema, pasar de un verso a otro es como doblar una esquina: se puede topar uno con lo impredecible. El título de este poema había sido en un principio *Esquina*. Sobre las fases de escritura y la relación interpretativa entre *Sorpresa* y *Esquina*, véase Paepe, 1986: 9-31.

¹⁵ En *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Lorca escribe “No te conoce el toro ni la higuera, / ni caballos ni hormigas de tu casa. / No te conoce el niño ni la tarde / porque te has muerto para siempre... / No te conoce nadie”, 1986b: 1,

allá de la vida se vuelve un exceso objetual: su voz pierde su sonoridad, y su vista, Medusa invertida, se petrifica. La inercia del muerto contagia a la comunidad que se vuelve incapaz de descifrar la identidad de aquel. Las claves se han perdido. *Sorpresa* poetiza la leyenda del Callejón del Candilejo. Si en *Encrucijada* se extiende un espacio de coincidencias entre el acuchillado y el testigo, en *Sorpresa* el testigo se aísla, su acento prevalece. Como contraparte de la figura monumental adjudicada al don Pedro de la leyenda sevillana, el testigo se petrifica impávido y enajenado. Este es el mensajero que, engendrado por la superposición de las historias, intentará reaccionar ante lo ocurrido, redimensionando el hecho legendario en la imaginación comunitaria.

Pero antes de pasar a la serie de transformaciones que la muerte provocará en este testigo, quisiera detenerme en la tradición de la que parte Lorca para ver la muerte como esta fuerza que enajena al ser humano de su entorno. En el *Romance del rey Bermejo*,¹⁶ cuyo protagonista fue también víctima de Pedro I de Castilla, el moro cuenta su historia:

Día fue muy aciago,
 ¡ay, qu'el alma me lo daba!,
 cuando partí de mi reino
 y de Alhambra mi casa.

(Durán, núm. 976)

El rey es introducido por una voz narradora: “Respondióle el rey don Pedro, / mostrándole alegre cara”. Los oyentes no se acercan a los pensamientos ocultos del rey de Castilla, oyen su voz filtrada por quien lo introduce. El rey Bermejo, por el contrario, sigue cantando su historia.

Un martes en la mañana
 sacáronme sobre un asno

558. En sí, este elemento de desconocimiento visual se anuncia también en la incomunicación entre la víctima y su mundo, registrada ya en *¡Ay!*.

¹⁶ Versiones de este romance, que comienza “Día fue muy aciago”, se encuentran en el *Romancero del rey don Pedro* (Pérez Gómez, 1954: núm. XVI) y en el *Romancero general* de Agustín Durán (1861: II, núm. 976).

con mi ropa de escarlata
 a un campo [...]
 Allí vino el rey don Pedro
 y, llegando al rey Bermejo,
 dióle una mortal lanzada.

Un poco más adelante, sin embargo, el deslizamiento de una voz personal a una narración plasma en el poema la imposibilidad del rey Bermejo para contar su propia muerte. El rey de Granada vuelve a hablar versos después desde la muerte:

Respondíale el rey moro
en su lengua estas palabras:
 —¡Rey don Pedro, rey don Pedro,
 hecho has corta cabalgata! (el subrayado, mío)

La distancia emotiva entre la víctima, el victimario y el oyente-lector es trascendente. El mismo lenguaje se ha trastornado. Hasta aquí el moro estaba cantando en español. De golpe, la muerte lo enajena de nuestro mundo o nos vuelve ajenos al suyo: lo regresa al origen del canto, a su propia lengua. El romance es el traductor-mediador que hace audibles las palabras acusadoras. Se ha efectuado una transformación radical: los mundos de hablante y oyentes han perdido la conexión que los mantenía en contacto. Para la comunidad oyente, la muerte ha vuelto la queja y la acusación del rey moro texto de segundo orden, en tránsito entre el original y su traducción.

Llevando la observación anterior al poema de Lorca, se puede decir que la muerte es el límite histórico de donde parte la lírica. Es por aquella que se pone en marcha la memoria, para mantener en palabra una o varias versiones de lo ocurrido. En los últimos cuatro textos del *Poema de la Soleá*, Lorca ensaya la productividad de la leyenda a cuyo linaje ahora pertenece su propia poesía —y recuérdese que este poeta anhelaba formar parte de una tradición, y en especial de la oral.¹⁷ En adelante

¹⁷ En cuanto a la relación del poeta culto con la tradición oral, Lorca afirma: “Los poetas que hacen cantares populares enturbian las claras linfas del verda-

se registran las reacciones de diferentes entidades y grupos de personajes al testimonio de esta muerte que lleva a una total soledad y aísla al individuo de su entorno. Yendo de poema en poema, propagándose en tiempo y espacio, la memoria del crimen se adelgaza, la inscripción del testigo y del asesino-soberano se borran, y finalmente se imponen imágenes y sonos elegíacos: de la plañidera, que cobra su fuerza por la personificación de dolor y cante; del llanto gitano que crea su propio escenario de desolación cromática; de los amantes separados; de las mujeres abandonadas en los pueblos andaluces. Aparte de la soledad, en los cuatro últimos poemas de la sección hay dos elementos constantes: uno sensual y otro hierático.

La Soleá (183-184), poema central en el planteo de Lorca, surge como parte de un cortejo fúnebre y, en un escenario trastornado, ella ayuda a restaurar la seguridad en las proporciones quiméricas de un mundo “chiquito” (183, v. 2) y de un “corazón [...] inmenso” (183, v. 3). En ella se afirma un principio de representación sólo insinuado antes: coro y corifea, comunidad y testigo, asesinado y espectadores, se encuentran en la solemnidad del cante personalizado. La figura femenina tiene su origen también en el mundo del *Romancero de don Pedro*. Sus raíces se pueden rastrear en un romance atribuido a Góngora en el que María de Padilla llora la muerte de Pedro en los mismos términos que la Soléa. Dice el romance:

Salió corriendo a la tienda
y vio con triste silencio
llevar cubierto al esposo
de sangre y de paños negros.
.....
Quiso decir, Pedro, a voces,

dero corazón; y ¡cómo se nota en las coplas el ritmo seguro y feo del hombre que sabe gramáticas! Se debe tomar del pueblo nada más que sus últimas esencias y algún que otro trino colorista, pero nunca querer imitar fielmente sus modulaciones inefables, porque no hacemos otra cosa que enturbiarlas [...]. Los verdaderos poemas del ‘cante jondo’ no son de nadie [...]. Los verdaderos poemas del ‘cante jondo’ están, en sustancia, sobre una veleta ideal que cambia de dirección con el aire del Tiempo” (García Lorca, 1984: 1, 72).

—Villanos, *vive en mi pecho*.

.....

Rasgó las tocas, mostrando
el blanco pecho encubriendo,
como si fuera cristal
por donde se viera Pedro.

.....

Desmayóse, ya vencida
 del poderoso tormento,
 cubriendo los bellos ojos
 muerte, amor, silencio y sueño.

(Durán, núm. 979)¹⁸

La personalidad, la voz y la vehemencia, la posibilidad del corazón, sede de los muertos, más grande que el mundo, el luto que ahora cubre a la mujer, y la muerte como una nube sobre los ojos de quien la ve, resuenan en los versos de la *La Soleá* lorquiana (cf. “piensa que el mundo es chiquito / y el corazón es inmenso” y “Se dejó el balcón abierto / y al alba por el balcón / desembocó todo el cielo”, “Vestida con mantos negros”, vv. 2-3, y 9-11, 1). En el romance, el rey es víctima de Enrique de Trastámara; su crueldad se borra ante la elegía de su amante. En el poema lorquiano, también se borra el crimen cometido. Todo lo que importa está concentrado en la *Soleá*, la única que puede dar sentido con su lamento a la ruptura radical que la muerte ha producido.

Lorca encuentra en el caudal de imágenes que la tradición le ofrece un tamiz valorativo de la historia que su comunidad cuenta por siglos. De ahí el poeta es capaz de desentrañar honor y lamento atados a la tierra, héroes y villanos; pero más importantemente, a esta figura central de cohesión comunitaria, voz principal y exégeta de la memoria: la *Soleá*. Es en esta última versión del material tradicional, en la versión lorquiana, que el poeta incide para generar, por medio de transformaciones continuas y violentas, un nuevo sentido de las leyendas y para dar una razón radical a la permanencia recordatoria de sus personajes.

¹⁸ Véase también Pérez Gómez, 1954: núm. XXIIIa, “A los pies de don Enrique”.

Lorca *trans-genera* lo que se cuenta y canta a su alrededor. En sus poemas la violencia del soberano medieval se tiñe de sexualidad (*Puñal*), mientras la regeneración comunitaria se logra cuando todos los involucrados han cedido su espacio a la figura amorosa y elegiaca de la mujer enlutada (*La Soleá*). Uno de los lugares comunes del mundo mediterráneo —la mujer anegada en su viudez— reviste autoridad desconocida, pierde sus atributos tópicos y, uniendo su voz a la de la amante del rey cruel, se vuelve sacerdotisa de un rito regenerador.

Pero la transformación del sentido legendario de don Pedro no termina aquí. En *Cueva* (185-186) el mundo gitano se apropia del luto y se vuelve visible. Como continuación de *¡Ay!* y de *La Soleá*, los sollozos que surgen de la cueva encuentran su causalidad en la muerte; la memoria se cumple en una evocación originaria del espacio: “El gitano evoca / países remotos” (185, vv. 5-6). En el lamento mortuario se une el recuerdo primitivo de la historia con la imagen del presente: la violencia desata al igual el llanto y la simbología de los colores. En *Encuentro* (187-188), los muertos hablan desde la encrucijada que los separará para siempre. Todo se vuelve una ironía trágica en la contradicción entre el título y la pérdida total del poema. El yo vive su desgracia, y crea su imagen en la difícil encrucijada de pasión, desamor y simbología cristiana. En *Alba* (189-190) se ha pasado del espacio rural a las ciudades y las campanas repican a muerto. Las muchachas, presencias alternas de la Siguiriya —a la que está dedicada la primera sección del Poema del cante jondo— y de la Soleá, caminan dejando constancia del encuentro mortal y de la frustración del deseo. El acercamiento de la poesía culta a los tropos de la poesía tradicional, por medio de la repetición de fórmulas, es desmentida en este poema por el irónico “y oh, campanas del amanecer” (190, v. 18). *Alba* y *Encuentro* rompen la cadena de los acontecimientos, desenfocando la secuencia de don Pedro, y ubicando el punto de vista fuera o más bien por encima de los espacios y los personajes involucrados en la leyenda.

Conclusiones

The poetic image [...] approaches the full ontological presence of reality.

Brian McHale, "Postmodernist lyric and the ontology of poetry".

En 1921-1922, el todavía joven Lorca integra veladamente a Pedro I de Castilla en su mundo jondo. No le da un lugar fijo, no lo inculpa, no lo juzga, no lo absuelve, ni siquiera lo nombra. El rey de la historia y de la tradición romancística, popular o culta, hasta entonces había sido figura individualizada, vista en un espacio de claroscuro valorativo, antepuesto al yo, y en tanto tal había perdido vigencia. Lorca despoja al personaje de todo lo eventual. En su lugar nos encontramos ahora con un hijo de vecino que recorre la imagen del mundo que la comunidad es capaz de engendrar. Idónea como agente de la violencia, la estampa real, en la versión lorquiana, vive bajo distintas perspectivas que la redefinen. Desprovisto de insignias, carente de poder, aquel protagonista de historias cruentas se desvanece dentro de su colectividad nativa, donde no es su título lo que lo hace memorable, sino la suerte de su ira y la desgracia de su olvido. El acercamiento entre el soberano y el pueblo que empezó con el Duque de Rivas se profundiza ahora.

De la leyenda quedan jirones de emoción. La lírica lorquiana trabaja con los remanentes de la temporalidad, con los momentos de indecisión, con los espacios de solapamiento. El legado de Pedro el Cruel o el Justiciero se pone en tela de juicio ante la solidaridad del grupo humano que lo ha hostigado por siglos. Pero ahora la comunidad confina al ostracismo del silencio al rey, que pierde su papel protagónico. En su lugar queda la herida de sus pasiones violentas, que busca consolación. Bajo el montón de las máscaras regias, Lorca rescata el discurso del individuo para reintegrarlo a la palabra de la comunidad. La justicia que, con los versos del epígrafe, pide Pedro I ya está consumada: es el vulgo que lo ha condenado al silencio. La historia no se contará ya para comprobar su justicia o crueldad. En sí, la historia no será la suya, sino de los crímenes sufridos; del mismo vulgo. Esto será posible cuando los que siempre han sufrido el atropello de los poderosos —de la historia

misma— cobren voz y ocupen el lugar de la enunciación, porque a ellos les es dado crear desde la melancolía y el luto.

La palabra propia surge desde personajes líricos originados en el sufrimiento y la pasión del cuerpo. Y, mientras la historia pública se aviva en bustos de piedra y estampas memorables, las voces líricas, agazapadas y subrepticias como la marea de las pasiones, inscriben encono y lamento sobre su geografía circundante, configurando su Andalucía del llanto. En este espacio el rey medieval cobra un valor originario: es portador de crímenes forjadores de una cosmovisión, dentro de la cual la Soleá-soledad y el desconocimiento son los signos de los que matan, pero a la vez se vuelven el caudal reconocible de la emoción comunitaria. La lírica borra el nombre, las fechas, pero se arraiga en la tierra a través del lamento concentrado en ondas cisternas (García Lorca, 1986a: 173), de la palabra que emerge del olvido: la de los gitanos, una y otra vez desplazados y acorralados; la de los amantes-mártires en su desencuentro milenario; la del cante coral de las mujeres, beatas y temblorosas de deseo, en las encrucijadas. En el centro de este mundo creado por los relatos y los silencios del pasado, consoladora y conspicua, la figura memorial de la Soleá-corifea queda cifrando historia y transgeneraciones en su luto hierático y su lamento femenino.

Bibliografía citada

- ALCALÁ GALIANO, Antonio, 1982. «Prólogo». En Duque de Rivas. *El moro expósito o Córdoba y Burgos en el siglo décimo*. Madrid: Espasa Calpe, 1, 7-34.
- BINGHAM KIRBY, Carol, ed., 1998. *El rey don Pedro en Madrid y el Infanzón de Illescas (Attributed to Lope de Vega)*. Kassel: Reichenberger.
- DOWLING, J., 1981. "The King with the Clicking Knees: The Duque de Rivas' *Una antigualla de Sevilla*". *The South Atlantic Modern Language Association* 1: 1-15.
- DUQUE DE RIVAS, 1987. *Romances históricos*. Madrid: Cátedra.
- DURÁN, Agustín, 1861. *Romancero general*. Madrid: Rivadeneyra- (Biblioteca de Autores Españoles, 10 y 16).

- ENTWISTLE, William J., 1930. "The 'Romancero del rey don Pedro' in Ayala and the 'Cuarta crónica general'". *Modern Language Review* 3: 306-326.
- EXUM, F., 1974. *The Metamorphosis of Lope de Vega's King Pedro. (The treatment of Pedro I de Castilla in the drama of Lope de Vega)*. Madrid: Plaza Mayor Scholar.
- GARCÍA LORCA, Federico, 1984. *Conferencias I*, ed. Christopher Maurer. Madrid: Alianza.
- _____, 1986a. *Poema del cante jondo*, ed. crítica Christian de Paepe. Madrid: Espasa Calpe.
- _____, 1986b. *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo. Pról. Jorge Guillén. 3 vols. Madrid: Aguilar.
- HERNÁNDEZ, Librada, 1997. "Beyond Neoclassicism and into Romanticism: Espronceda's Incursions into History in *Blanca de Borbón*". *Letras Peninsulares* 10: 133-149.
- LOMBA Y PEDRAJA, José R., 1899. "El rey don Pedro en el teatro". En *Homenaje a Menéndez y Pelayo*. Madrid: Victoriano Suárez, 2, 257-339.
- LÓPEZ DE AYALA, Pedro, 1985. *Corónica del rey don Pedro*, eds. Constance L. Wilkins y Heanon M. Wilkins. Madison: Hispanic Seminar of Medieval Studies.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, 1898. *Antología de poetas líricos castellanos*. Madrid: Hernando.
- MIRRER-SINGER, L., 1986. *The Language of Evaluation. A Sociolinguistic Approach to the Story of Pedro el Cruel in Ballad and Chronicle*. Amsterdam / Filadelfia: Johns Benjamins.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco, 1998. *El "alma de España"*. *Cien años de inseguridad*. Oviedo: Nobel.
- MOYA, Gonzalo, 1975. *Don Pedro el Cruel: biología, política y tradición literaria en la figura de Pedro I de Castilla*. Madrid: Júcar.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego, 1677. *Annales eclesiásticos y seculares de la ciudad de Sevilla*. Madrid: Imprenta Real.
- PAEPE, C. D., 1986. "La esquina de la sorpresa': Lorca entre el *Poema del Cante Jondo* y el *Romancero gitano*." *Revista de Occidente* 65: 9-31.
- PÉREZ GÓMEZ, Antonio, 1954. *Romancero del rey don Pedro*. Valencia: La Fonte que Mana y Corre.

- QUANCE, Roberta Anne, 1986. “‘Burla de don Pedro a caballo’: The Modern Ballad’s Dismal Hunt.” *Romance Quarterly* 1: 79-88.
- QUEVEDO, Francisco de, 1970. *Obra poética*, ed. José Manuel Blecuá. 4 vols. Madrid: Castalia.
- VAQUERO, Mercedes, 1990. *Tradiciones orales en la historiografía de fines de la Edad Media*. Madison: The Hispanic Seminar of Medieval Studies.

*

KARAGEORGOU, Christina. “Transgeneración de la memoria: de Pedro el Cruel a la Soleá enlutada de García Lorca”. *Revista de Literaturas Populares* IV-1 (2004): 107-133.

Resumen. Este trabajo traza el trayecto de la figura histórico-literaria de Pedro I de Castilla en el tiempo, género literario y hasta género sexual, desde el Medioevo —la crónica, el romance tradicional— hasta el siglo XIX —la poesía narrativa del Duque de Rivas— y la lírica popularizante de García Lorca a principios del siglo XX. Esta última transformación, que recupera el caudal de la tradición trasponiéndolo a dos momentos de la historia española en los que la figura real, trastrocada, vuelve al prosceño, evidencia la vitalidad transformadora de la memoria colectiva.

Abstract. *This paper shows the transformations in time, literary genre and even gender, of the historic-literary character Pedro I de Castilla. The analysis of this process begins in the Middle Ages with the chronicles and traditional romances, goes through the narrative poetry of the Duque de Rivas in the 1800’s, and ends with the lyrical poetry of García Lorca in the early 1900’s. This last transformation demonstrates the importance of the community memory in the metamorphosis of the character.*