

Observaciones sobre la «Baladilla de los tres ríos» de Federico García Lorca

Norbert von Prellwitz
Università di Roma «La Sapienza»

1. La lectura parcial de la «Baladilla» que propongo en estas páginas, quiere ser un complemento de los excelentes comentarios de Maria Grazia Profeti en su enjundiosa lectura del *Poema del cante jondo*¹ y de Christian de Paepe en su edición del libro lorquiano², teniendo en cuenta la observación de Antonio Melis sobre la «técnica gradualística» que Lorca aplica aquí con pericia consumada³, la acertada síntesis interpretativa de Giovanni Caravaggi⁴, y, sobre todo, la conferencia lorquiana de 1922 («Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “cante jondo”»), en la creencia que algunas consideraciones de ese texto se hallan expresadas en las imágenes y en la estructura compositiva de la «Baladilla».

La «Baladilla», colocada como prólogo de las secciones que integran el *Poema del cante jondo*⁵, está visiblemente caracterizada por formas esquemáticas —imitación de la poesía tradicional, o explícitamente «popular», como reza la indicación añadida por el poeta al título del poema en la edición de la revista *Horizonte* (1923)—, que sin duda han contribuido a la popularidad del texto entre los admiradores de la poesía lorquiana, y han facilitado las versiones musicales cuyas indicaciones se hallan abundantemente en Internet. Pero la etiqueta de «popular» hay que matizarla con el

¹ Véase Profeti, 1977, pp. 271-273.

² Véase Paepe, 1986, pp. 104-106 de la «Introducción», y notas al texto (pp. 149-153). Sobre la historia redaccional de la «Baladilla», véanse las pp. 17-19. Por su fecha de composición (entre enero y junio de 1922 según Paepe), el poema resume en síntesis la temática del libro.

³ Melis, 1976, p. 25.

⁴ Véase Caravaggi, 1980, p. 50.

⁵ Ver Paepe, 1986, p. 42: «sirve de introducción a la temática y a la geografía del conjunto».

dato que el poeta explicita en una carta del 1 de enero de 1922 dirigida a Antonio Salazar sobre el *Poema*: «Su ritmo es *estilizadamente* popular»⁶.

Lo que quiero examinar aquí es, por una parte, cuáles son las modalidades con las que Lorca, bajo una superficie uniforme, introduce variaciones en los esquemas formales y de contenido, y, por otra parte, cómo entreteje en el texto, a distintos niveles, algunos de sus temas y motivos predilectos.

BALADILLA DE LOS TRES RÍOS

A Salvador Quintero

1. El río Guadalquivir
va entre naranjos y olivos.
Los dos ríos de Granada
bajan de la nieve al trigo.

*¡Ay, amor
que se fue y no vino!*

2. El río Guadalquivir
tiene las barbas granates.
Los dos ríos de Granada,
uno llanto y otro sangre.

*¡Ay, amor
que se fue por el aire!*

3. Para los barcos de vela,
Sevilla tiene un camino;
por el agua de Granada
sólo reman los suspiros.

*¡Ay, amor
que se fue y no vino!*

4. Guadalquivir, alta torre
y viento en los naranjales.
Dauro y Genil, torrecillas
muertas sobre los estanques.

*¡Ay, amor
que se fue por el aire!*

5. ¡Quién dirá que el agua lleva
un fuego fatuo de gritos!

*¡Ay, amor
que se fue y no vino!*

6. Lleva azahar, lleva olivas,
Andalucía, a tus mares.

*¡Ay, amor
que se fue por el aire!⁷*

2. Por de pronto, si recorremos la superficie del texto vemos seis estrofas intervaladas por seis estribillos. Además, hay un ritmo binario de asonancias: *í-o, á-e*, cuya alternancia se repite tres veces. Es posible que, a parte el empleo de una forma tradicional en el esquema estrófico, haya también —en la «Baladilla» como en otros textos del *Poema*— una referencia a la copla del «cante jondo», comentada por Lorca

⁶ García Lorca, *Epistolario*, t. I, p. 49.

⁷ Cito por García Lorca, 1986, pp. 149-153, numerando las estrofas para mayor claridad en las referencias.

en su conferencia: «son tercetos o cuartetos asonantados sus textos literarios»⁸. De esta manera el primer poema del libro presentaría al lector una versión estilizada de esta constante. En el proceso de estilización la simetría resulta no ser total, si tenemos en cuenta que el número de versos se reduce a dos en las dos estrofas finales, marcando así una diferencia —una «ruptura tajante» según Christian de Paepe⁹— frente a las cuatro estrofas precedentes; diferencia que se refleja también en la distribución del material semántico, que, según el mismo Paepe, invierte el orden de presentación de los ríos: implícitamente esta vez los de Granada precederían al de Sevilla. En mi opinión, el cambio es más radical, y tiene consecuencias semánticas distintas.

En realidad las dos estrofas finales, si nos atenemos a la construcción de las anteriores, sugieren que el poeta ha querido interrumpir aquí la serie de cuartetos, distribuyendo una quinta cuarteta virtual en dos parejas. Pero la diferencia se halla también marcada por la ausencia de asonancia entre estas parejas, mientras cada una mantiene asonancia con el estribillo siguiente. De esta manera los estribillos pasan en cierta manera a substituir los versos que faltan, cumpliendo así una doble función, lo que aumenta su peso semántico.

La geografía espiritual dibujada en la «Baladilla» opone las ciudades de Sevilla y Granada, con sus respectivos ríos; y, traslaticamente, las características de los dos ambientes según la perspectiva del poeta: dinamismo y alegría por una parte, estaticidad y melancolía por otra. Esta antinomia se presenta al parecer como constante, por lo menos hasta la cuarta estrofa:

1)	[Sevilla]	Granada	no vino	6 vv.
2)	[Sevilla]	Granada	el aire	6 vv.
3)	Sevilla	Granada	no vino	6 vv.
4)	[Sevilla]	[Granada]	el aire	6 vv.
5)	el agua		no vino	4 vv.
6)	Andalucía		el aire	4 vv.

Dicha contraposición espacial podría corresponder a la caracterización de la siguiriya que el poeta nos ofrece en la conferencia sobre el cante jondo: «La siguiriya gitana cominenzá por un grito terrible, un grito que divide el paisaje en dos hemisferios ideales»¹⁰, y seguramente refleja la dicotomía repetida en varios pasos de la misma conferencia: «esas profundas salmodias que, desde los picos de Sierra Nevada [...] hasta la alegrísima desembocadura del Guadalquivir, cruzan y definen nuestra única y complicadísima Andalucía»¹¹; «Ya vengan del corazón de la sierra, ya vengan del naranjal sevillano [...] las coplas»¹²; «La mayor parte de los poemas de nuestra región (exceptuando muchos nacidos en Sevilla) tienen las características antes citadas. Somos un pueblo triste, un pueblo estático»¹³.

⁸ García Lorca, *Conferencias*, t. I, p. 57.

⁹ Paepe, 1986, p. 106.

¹⁰ García Lorca, *Conferencias*, t. I, p. 54.

¹¹ García Lorca, *Conferencias*, t. I, p. 60.

¹² García Lorca, *Conferencias*, t. I, p. 66.

¹³ García Lorca, *Conferencias*, t. I, p. 68.

En un esquema más detallado de los paradigmas sintáctico-semánticos, las oposiciones básicas se hallan expresadas de manera evidente en los cuatro primeros segmentos del texto:

río	VA	naranjos	olivos	
dos ríos	BAJAN	nieve	trigo	
amor	SE FUE - NO VINO			
río	TIENE	barbas	granates	
dos ríos	[TIENE]	llanto	sangre	
amor	SE FUE	aire		
Sevilla	TIENE	vela	camino	
Granada	REMAN	[reman]	suspiros	
amor	SE FUE - NO VINO			
[río]	[TIENE]	alta torre	viento	naranjales
[dos ríos]	[TIENEN]	torrecillas muertas	aire	estanques
amor	SE FUE			
el agua	LLEVA	fuego fatuo	gritos	
amor	SE FUE - NO VINO			
Andalucía	LLEVA	azahar	olivas	mares
amor	SE FUE		aire	

La personificación del Guadalquivir en la segunda estrofa («tiene las barbas granates») corresponde a la iconografía clásica del dios-río, símbolo de fertilidad, como un hombre barbudo (Lorca pudo haber tenido en cuenta una imagen del Betis)¹⁴. Teniendo en cuenta esta implicación mitológica, es posible que la «sangre» de uno de los ríos granadinos implique el origen mítico de la granada como brotada de la sangre de Dioniso, y que por lo tanto «sangre» conlleve, además de las notas habituales en la simbolización lorquiana, la connotación pasional de lo dionisiaco, en una estrofa que confiere profundidad temporal a la confrontación arquetípica de los dos espacios ideales de la «Baladilla»: apoyando la contraposición semántica, «granates» representa la inversión anagramática de «sangre», en una construcción subrayada por el eje vertical «granate-Granada-sangre».

En cuanto al «llanto», dice de él Lorca, en su citada conferencia: «Otro tema peculiarísimo y que se repite en infinidad de canciones (las más) es el tema del llanto»¹⁵. En los versos de «cante jondo» que el poeta cita en la conferencia, la relación entre llanto y sangre, repartida en el poema entre los dos ríos de Granada, es muy estrecha:

¹⁴ «Valga como ejemplo de los muchos que se podrían recoger la personificación del Baetis que figura al frente del *Libro de descripción de verdaderos Retratos, de Ilustres y Memorables varones* de Francisco Pacheco dibujado en Sevilla en 1599 (Museo Lázaro Galdiano, Madrid)» («Llaguts: historia y homenaje», texto sin firma de la Asociación cultural Llagut, en el sitio <http://personal5.iddeu.es/jmmv/seccion3-10.htm>).

¹⁵ García Lorca, *Conferencias*, t. I, p. 74.

«comienzan mis pobres ojos / gotas de sangre a llorar»; y «porque me llora mi corazoncito / gotas de sangre»¹⁶.

La quinta estrofa constituye, como se ha observado, una innovación respecto a las anteriores, no sólo porque altera el esquema regular de alternancia Sevilla-Granada, sino también porque, por vez primera, frente a la presencia anterior de los elementos tierra (desde «naranjos» a «torre»), agua y aire (las estrofas de la «Baladilla» parecen «poemas enredados en la hélice inmóvil de la rosa de los vientos», imagen usada por el poeta en la conferencia)¹⁷, introduce al elemento que faltaba, el fuego, en su variante negativa de «fuego fatuo», evocadora de marismas y de cementerios. Ésta caracteriza a la segunda modalidad de la voz presente en el texto, «gritos», precedida por los «suspiros» de la tercera estrofa. Sólo que estos gritos, tal como leo el texto, no pertenecen exclusivamente al «agua de Granada», como los suspiros, sino a «el agua» cuya atribución, aunque por inercia del esquema habitualmente disfórico una primera lectura pueda asignarla a Granada, no es en absoluto unívoca: nada nos certifica en el texto que «el agua» de esta estrofa no pueda incluir también al Guadalquivir, siendo el elemento natural de los tres ríos, distintos en muchas cosas, pero no en este detalle. Que Sevilla pueda presentar elementos menos tranquilos de los que presentan aquí las cuatro primeras estrofas, lo demuestra, en el mismo libro, la sección «Poema de la saeta»; en particular, el poema «Sevilla», en el que la ciudad «mezcla en su vino / lo amargo de Don Juan / y lo perfecto de Dionisio» (vv. 19-20)¹⁸.

De hecho, si tenemos en cuenta las respectivas referencias de las analogías aparentemente paralelas

naranjos : olivos :: nieve : trigo

fuego fatuo : gritos :: azahar : olivas,

no nos hallamos ante un quiasmo semántico referido a «dos hemisferios ideales», sino ante un nuevo espacio total, «Andalucía», caracterizado por una cuestión inquietante (que en la función prologal de la «Baladilla» tiene como referencia el cante jondo, ya que, como indica Lorca en la conferencia, «las más infinitas gradaciones del Dolor y de la Pena [...] laten en los tercetos y cuartetos de la siguiirya y sus derivados»¹⁹, y «El poema o plantea un hondo problema emocional, sin realidad posible, o lo resuelve con la Muerte, que es la pregunta de las preguntas»²⁰, a la que se contraponen el deseo de que, en la «única y complicadísima Andalucía», el paradigma negativo («somos un pueblo triste, un pueblo estático») no excluya una posibilidad de apertura (y de comunicación) vital. La relación entre las dos estrofas finales, con su inédita modalidad cuestión-exhortación, respecto al esquema asertivo de las cuatro anteriores, modifica la separación neta entre dos principios en conflicto, y sugiere en cambio la posibilidad de interferencias, si no de confluencias, entre los dos espacios espirituales.

¹⁶ García Lorca, *Conferencias*, t. I, p. 78.

¹⁷ García Lorca, *Conferencias*, t. I, p. 74.

¹⁸ García Lorca, *Poema del cante jondo*, p. 196.

¹⁹ García Lorca, *Conferencias*, t. I, p. 65.

²⁰ García Lorca, *Conferencias*, t. I, p. 67.

Las parejas de versos que interrumpen el esquema cuaternario rompen el orden de un pentagrama ideal y señalan precisamente el cambio de referencia, geográfica y simbólica; además, al reemplazar los estribillos con su asonancia a la pareja de versos ausente, su contenido, que pertenece de lleno al paradigma disfórico, señala con fuerza la presencia en contrapunto de este paradigma como dominante en el poema, confirmando el tono melancólico que la indicación «balada» sugiere, y anticipando de esta manera en el poema-prólogo cuál será la tonalidad dominante en el libro.

3. La presencia ya citada de formas de la voz («suspiros», «gritos»), junto al mismo título, «Baladilla», apuntan a la posibilidad de un nivel metapoético en el texto, posibilidad muy plausible si además se tiene en cuenta la imagen fluvial que Lorca emplea al ilustrar el origen del cante jondo en su conferencia: «A ellos debemos, pues, la creación de estos cantos, alma de nuestra alma; a ellos debemos la construcción de estos cauces líricos por donde se escapan todos los dolores, y los gestos rituarios de la raza»²¹. Los ríos de la «Baladilla», con su carga de gritos y de suspiros, representarían en tal hipótesis los cauces líricos del *Poema del cante jondo*, y es comprensible entonces que, frente al paradigma dominante de disolución-desilusión sugerido por los estribillos, que se manifiesta aquí en «un fuego fatuo de gritos», el poeta exprese en la estrofa final el deseo de frutos menos ilusorios para su creatividad poética. No son una buena premisa para ello los «estanques» ni las «torrecillas muertas» de Granada: el modelo positivo de construcción es la «alta torre», imagen que hallamos explícitamente aplicada a la escritura poética en otra conferencia, «La imagen poética de don Luis de Góngora (1926): «con su instinto poético fragante, empezó a construir una nueva torre de gemas y piedras inventadas»²². A dicha imagen podemos añadir otras consideraciones de la conferencia sobre el poeta cordobés, que también se pueden aplicar a imágenes de la «Baladilla»: «Aun los más evanescentes poetas tienen necesidad de dibujar y limitar sus metáforas y figuraciones»²³; [Góngora] «no se deja arrastrar por las oscuras fuerzas naturales de la ley de inercia, ni por los fugaces espejismos donde mueren los poetas incautos»²⁴ —comentario en el que veo una equivalencia entre «espejismos» y la imagen del «fuego fatuo» de la «Baladilla».

En todas sus conferencias Lorca expone, de manera más o menos explícita, su propia manera de ver la poesía; tanto más en la conferencia sobre el canto jonde, cuyo objeto el poeta acaba de recrear, en forma estilizada, en su *Poema del cante jondo*: por ello, buena parte de la conferencia es también clave de interpretación del libro, y la «Baladilla de los tres ríos» es al mismo tiempo una expresión sintética de la conferencia y del *Poema*. En ella se alternan y llegan a intersección las estéticas de la «sierpe» (aunque aquí predomine ésta como fondo temático) y del «cristal» (en su aspecto compositivo), que el poeta evocaría algunos años más tarde en el poema-prólogo de *Poeta en Nueva York*, «Vuelta de paseo».

²¹ García Lorca, *Conferencias*, t. I, p. 59.

²² García Lorca, *Conferencias*, t. I, p. 98.

²³ García Lorca, *Conferencias*, t. I, p. 101.

²⁴ García Lorca, *Conferencias*, t. I, p. 103.

4. La última observación tiene que ver con el «fuego fatuo», expresión que me lleva irresistiblemente a una composición de Manuel de Falla. Me refiero a la «Canción del fuego» que figura en *El amor brujo* (1914-1915). El texto es el siguiente:

CANCIÓN DEL FUEGO

Lo mismo que er fuego fatuo,
lo mismito es er queré
Le juyes y te persigue,
le yamas y echa a corré.
¡Lo mismo que er fuego fatuo,
lo mismito es er queré!

Nace en las noches de agosto,
cuando aprieta la calor.
Va corriendo por los campos
en busca de un corasón.
¡Lo mismo que er fuego fatuo,
lo mismito es er queré!

¡Malhaya los ojos negros
que le alcanzaron a ver!
¡Malhaya er corasón triste
que en su yama quiso arder!
¡Lo mismo que er fuego fatuo,
lo mismito es er queré!²⁵

A parte cierta afinidad temática entre los dos textos (en particular en los estribillos de la «Baladilla»), es también interesante notar la forma completamente distinta de estilización que alcanza el poema de Lorca. En todo caso, me parece muy verosímil que la imagen del «fuego fatuo» constituya un pequeño homenaje en clave al «gran maestro Manuel de Falla, auténtica gloria de España»²⁶, tan citado por Lorca, quien, en la conferencia sobre el cante jondo, reconoce su deuda con los estudios del maestro.

Referencias bibliográficas

- CARAVAGGI, Giovanni, *Invito alla lettura di García Lorca*, Milano, Mursia, 1980.
GARCÍA LORCA, Federico, *Conferencias*, ed. Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1984, 2 vols.
—, *Epistolario*, ed. Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1983, 2 vols.
—, *Poema del cante jondo*, ed. crítica de Christian de Paepe, Madrid, Espasa-Calpe, 1986.
MELIS, Antonio, *Federico García Lorca*, Firenze, La Nuova Italia («Il castoro», 114), 1976.
PAEPE, Christian de, «Introducción» a la edición del *Poema del cante jondo*, 1986, pp. 5-137.
PROFETI, Maria Grazia, «Repertorio simbolico e codice nel *Poema del cante jondo*», *Lingua e stile*, 12, 2, 1977, pp. 267-315.

²⁵ Copio el texto de la página web <http://www.geocities.com/ubeda2002/falla/amorbrujo.htm>. Interesante la acotación en otra página web, del Catálogo de compositores iberoamericanos: «Texto de Gregorio Martínez Sierra

[En su mayoría, los textos atribuidos a Gregorio Martínez Sierra fueron escritos por su mujer, María de la O Lejarraga que utilizaba el apellido de su marido (María Martínez Sierra)].».

Véase <http://www.nelsonalfonso.com/sgae/autor/23/catalogo/5.asp>.

²⁶ García Lorca, *Conferencias*, t. 1, p. 52.

*

PRELLWITZ, Norbert von. «Observaciones sobre la “Baladilla de los tres ríos” de Federico García Lorca». En *Criticón* (Toulouse), 87-88-89, 2003, pp. 689-696.

Resumen. En una lectura parcial del poema de Lorca, se examinan las modalidades y las consecuencias interpretativas de una variación en los esquemas formales y de contenido, apoyando esta interpretación sobre todo en afinidades temáticas con la conferencia lorquiana sobre el cante jondo. Se proponen además como hipótesis un nivel interpretativo metapoético del texto y una alusión a Manuel de Falla.

Résumé. Lecture partielle du poème de Lorca, avec examen des modalités et des implications, pour l'interpréter, d'une variation dans les schèmes de forme et de contenu, cette lecture s'appuyant en particulier sur des affinités thématiques entre le poème et la conférence de Lorca sur le *cante jondo*. Avec, en outre, à titre d'hypothèse, une suggestion de lecture métapoétique et une allusion à Manuel de Falla.

Summary. In a partial reading of Lorca's poem, modes and interpretative consequences of a variation in the patterns of form and content are examined, supporting this interpretation with thematic affinities in Lorca's lecture on the *cante jondo*. Furthermore, a metapoetical level of interpretation of the text and an allusion to Manuel de Falla are proposed as hypotheses.

Palabras clave. «Baladilla de los tres ríos». Conferencia sobre el cante jondo. FALLA, Manuel de. GARCÍA LORCA, Federico. *Poema del cante jondo*. Poética en imágenes.