



El Cancionero infantil en la obra de Lorca: la activación del intertexto lector¹

Pedro César Cerrillo Torremocha,

Universidad de Castilla La Mancha

Federico García Lorca es el poeta contemporáneo más íntimamente y, diríamos, pudorosamente arraigado en la gran poesía popular y tradicional española.

(Bergamín: 1940, 17.)

Aunque en la formación literaria de Lorca tuvieron mucha importancia sus lecturas (los clásicos españoles de la Edad de Oro, Juan Ramón, Antonio Machado, Bécquer o Rubén Darío), no conviene olvidar que, quizá, su poesía empezó a cobrar cuerpo y forma desde su misma infancia, en la que sintió, vivió, escuchó y entonó canciones infantiles de diverso tipo. Su hermano Francisco (1980, 13 y ss.) ha hablado, en más de una ocasión, de «nuestro folclore infantil», refiriéndose al de los dos hermanos. El propio Federico se refirió a ello unos meses antes de su muerte, el 23 de diciembre de 1935, en el homenaje que poetas y críticos catalanes le tributaron en el hotel Majestic de Barcelona con motivo del éxito que tuvo el estreno de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*; allí, Federico, agradecido, se refirió a las criadas de su infancia como las grandes protagonistas de esas vivencias folclóricas infantiles:

Dolores «La Colorina», Anilla «La Juanera», que me

enseñaron oralmente los romances, leyendas y canciones que despertaron mi alma de poeta.

(Vid. Cano: 1988, 151.)

Pasada la infancia y la adolescencia, el interés de Federico por la poesía de tradición popular corroboró esos antecedentes infantiles, recogiendo de la tradición oral, y fijando por escrito, composiciones que estaban vivas en el pueblo y por las que sentía una especial fascinación: «A la víbora del amor», «Los pelegritinos», «Los cuatro muleros», «Anda jaleo», «Las morillas de Jaén», «En el Café de Chinitas», etc. Daniel Devoto (1975, 24) ha afirmado que Lorca recibía su inspiración del medio mismo, con la única excepción, posiblemente, de la obra de Rodríguez Marín *Cantos populares españoles*, que conocía perfectamente.

Su amigo y compañero de generación, Jorge Guillén, dijo que la infancia vivida por Federico siempre estuvo en la raíz misma de su poesía; la capacidad infantil para jugar o para ejercer libremente la espontaneidad, la alegría o el llanto, estuvieron también luego presentes en Lorca: buenos ejemplos de ello serían las diversas nanas que compuso o las «Canciones infantiles» (incluidas en «*Canciones*»), algunas de ellas muy conocidas, como «Canción china en Europa», «El lagarto está llorando» o «Caracola»; no obstante, precisa Guillén (1974, XXI), en Federico *lo primordial no es la niñez como tema, sino como actitud*.

Desde niño, Federico García Lorca hizo gala de su capacidad para el entusiasmo y la pasión, así como de una memoria excepcional y un gran poder de comunicación, rasgo este que pudiera haber heredado de su abuela paterna, Isabel Rodríguez, quien, según testimonio de Francisco García Lorca (1980, 51) tenía esa chispa que se encendía casi con su mera presencia; una chispa similar a la de Federico, reconocible en su capacidad para ser el centro de atención de cualquier reunión, con su simpatía, su teatralidad desbordante y su magnetismo. Además, el niño Federico, dice su hermano Francisco (1980, 61), tenía una especial facilidad para la música, hasta el punto de que ésta, en él, precedió a la palabra: «Entonaba canciones con singular afinación antes de poder articular sonido».

Su interés por el folclore, su afición y facilidad musicales y su poderosa memoria, hicieron posible que Federico supiera muchísimas canciones populares, que no siempre recogió por escrito. Además de su aprendizaje directo de la tradición oral, Federico manejó -desde muy joven- diversos cancioneros musicales: el de Felipe Pedrell, el *Cancionero de Burgos* de Federico Olmeda, el *Cancionero de Salamanca* de Dámaso Ledesma o el *Cancionero* de Ocón; y es muy probable que Federico conociera los *Cantos populares españoles* de Rodríguez Marín, editados en 1882, así como los *Días geniales o lúdricos* de Rodrigo Caro (escritos hacia 1625.) Sobre este último, la definición que ya entonces dio Rodrigo Caro de las «nanas» («reverendas madres de todos los cantares y cantares de todas las madres»), fue citada por Lorca (1996, III, 113) en su famosa conferencia sobre las nanas infantiles.

Con carácter general y en diversos momentos de su vida, Lorca se interesó por la poesía popular de tradición infantil, quizá como consecuencia inevitable de esa infancia

vivida intensamente. El propio Lorca (1996, I, 59), en las «Palabras de justificación» a su *Libro de poemas* dice:

Ofrezco en este libro... la imagen exacta de mis días de adolescencia y juventud, esos días que enlazan el instante de hoy con mi misma infancia reciente[...] Sobre su incorrección, sobre su limitación segura, tendrá este libro la virtud... de recordarme en todo instante mi infancia apasionada correteando desnuda por las praderas de una vega sobre un fondo de serranía.

Palabras que también pueden entenderse en estos versos de la «Canción primaveral», contenida en el citado libro:

*Salen los niños alegres
de la escuela,
poniendo en el aire tibio
del abril canciones tiernas
[...]*

△▽

La canción infantil en la poesía y el teatro lorquianos

Dice Ana Pelegrín (2003, 75) que:

El especial deleite en la tradición oral infantil juega en el laboratorio juvenil de la poesía y el teatro lorquianos -y señala las fechas de 1919 a 1926 como los años en que es más perceptible esa tradición-, y más tarde en sus canciones armonizadas y escenificadas, en las conferencias,...

Efectivamente, tanto en algunos fragmentos en verso de su teatro, como en algunos libros de poemas, podemos percibir en la obra de García Lorca claras presencias de composiciones que forman parte del Cancionero Popular Infantil Español, que posibilitan que en la lectura de esos textos lorquianos se active la experiencia lectora del receptor de los

mismos, porque, como dice Mendoza (2001, 28):

*El intertexto de lector reconoce las conexiones
que se dan entre obras, a través de la activación
de los conocimientos y de la experiencia de
recepción que posee el lector.*

En el caso de su teatro, aunque podemos encontrar representación de esos versos en varias de sus obras, referiré aquí ejemplos sólo de dos de ellas.

En *Los títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* (García Lorca: 1996, II, 68), cuadro 6.º, escena 1.ª, Rosita canta mientras llora:

*Estando una pájara pinta
sentadita en el verde limón... (Se atraganta.)
Con el pico movía la hoja,
con la cola movía la flor.
¡Ay! ¡Ay!
¿Cuándo veré a mi amor?*

Es una canción escenificada infantil, cuya amplia difusión por toda España ha provocado la existencia de diversas variantes, alguna de las cuales habría oído Lorca de niño guardándola en su memoria. Ya Alonso de Ledesma (1605, 89) habla de esta singular pájara («¿Dónde pica la pájara pinta, / dónde pinta?»); por su parte, Fernando Llorca (1914, 81), unos años antes de que Lorca incluyera en su texto esos versos, recoge la cantinela como canción de corro, describiéndola con todo detalle de la siguiente manera:

*Corro: Estaba la pájara pinta
a la sombra de un verde limón;
con el pico recoge la hoja,
con el pico recoge la flor.
¡Ay, mi amor!*

La niña pájara pinta, en el centro del corro, hace lo que dice la canción:

*Me arrodillo a los pies de mi amante,
fiel y constante;*

*dame una mano,
dame la otra,
dame un besito
de tu linda boca.
Daremos la media vuelta,
daremos la vuelta entera,
daremos un paso atrás.*

Tapándose la cara:

*Pero no, pero no, pero no,
pero no, que me da vergüenza;
pero sí, pero sí, pero sí,
amiguita, te quiero a ti.*

Se besan, y la niña que eligió es ahora la pájara pinta.

Una versión parecida, aunque sin las precisiones descriptivas del juego que hace Llorca, recogió unos años antes Rodríguez Marín (1882. Vid. 1891, I, 114.)

En *El retablillo de don Cristóbal* (García Lorca: 1996, II, 403-405), la Madre y don Cristóbal mantiene un diálogo, a ratos absurdo, en el que se intercambian algunos versos en los que podemos percibir elementos de algunas «burlas» infantiles:

Don Cristóbal *Una onza de oro
de las que cagó el moro,
una onza de plata
de las que cagó la gata.
[...]*

Madre *[...] Viejo, viejo pellejo.*

Don Cristóbal *Y usted es una vieja,
que se limpia el culito con una teja.*

Este diálogo se enriquece con la inclusión del canto del «vito» por parte de Rosita:

*Con el vito, vito, vito,
con el vito que me muero,
cada hora, niño mío,
estoy más metida en fuego.*

Un canto que no es, específicamente, de tradición infantil, que Lorca también utiliza en *Los títeres de Cachiporra* y en *La niña que riega la albahaca*, y que podemos aún escuchar en versiones que no difieren mucho de ésta del poeta granadino:

*Con el vito, vito, vito,
con el vito, vito, va,
no me mires a la cara,
que me pongo colorá.*

(Recogida en Cuenca. Informante: Carmen Orozco, 86 años.)

Lo mismo que en su teatro, en la poesía de Lorca perviven versos, a veces composiciones completas, del citado Cancionero Infantil. En la *Colección de canciones populares antiguas*, podemos leer la «Nana de Sevilla» (García Lorca: 1996, I, 809):

*Este galapaguito
no tiene «mare».
Lo parió una gitana,
lo echó a la calle.
Este niño chiquito
no tiene cuna:
su padre es carpintero
y le hará una.*

Los cuatro primeros versos ya aparecían en Rodríguez Marín (1882. Vid. 1891, I, 26), con una pequeña variante en el primer verso: «Este niño chiquito» en vez de «galapaguito». Además, los cuatro versos siguientes son una variante de una canción de cuna muy difundida en toda España:

*Este niño tiene sueño,
no tiene cama ni cuna.
A su padre carpintero
le diremos le haga una.*

(Cerrillo: 1994, II, 5.)

Pero es, sin duda, en el *Libro de poemas*, en donde encontramos más ejemplos de esos versos que provocan la activación del intertexto lector y que remiten a composiciones del Cancionero Popular Infantil. En «Balada de un día de julio» (García Lorca: 1996, I, 106-108), a partir del verso 35 y hasta el verso 46, podemos leer diversas referencias a la canción de «La viudita del Conde Laurel»:

[...] -¡Ay, yo soy la viudita
triste y sin bienes
del conde del Laurel
de los Laureles!
- ¿A quién buscas aquí
si a nadie quieres?
- Busco el cuerpo del conde
de los Laureles.
- ¿Tú buscas el amor,
viudita aleve?
Tú buscas un amor
que ojalá encuentres. [...]

En la tradición del juego infantil, el texto de «La viudita del Conde Laurel» se ha interpretado como canción de corro o de filas, cantándose en diversas variantes, una de ellas esta que ya recogía Fernando Llorca (1914, 98-99):

Corro	<i>Hermosas doncellas, que al prado venís a coger las flores de mayo y abril.</i>
La viudita	<i>Yo soy la viudita del conde Laurel, deseo casarme, no encuentro con quién.</i>
Corro	<i>Pues siendo tan bella, no hallaste con quién, elige a tu gusto, aquí tienes cien,</i>

La viudita *Elijo a esta niña
por ser la más bella,
la blanca azucena
de todo el jardín.*

Corro *Y ahora que hallaste
la prenda querida,
feliz a su lado
pasarás la vida.
Contigo sí,
contigo no,
contigo, viudita,
me casaré yo.*

En el mismo poema citado, «Balada de un día de julio», entre los versos 47 y 50, podemos leer estos versos:

*Estrellitas del cielo
son mis querer.
¿Dónde hallaré a mi amante
que vive y muere?*

El primero de esos versos lo podemos encontrar en diversas variantes de una canción de cuna de amplia difusión por toda España, como esta que, en su momento, recogió Fernando Llorca (1914, 20):

*Estrellitas del cielo,
rayos de luna,
alumbrad a mi niño
que está en la cuna.*

Un ejemplo de intensa recurrencia intertextual △▽

«Balada triste»

(Pequeño poema)

¡Mi corazón es una mariposa,

Niños buenos del prado!,
 Que presa por la araña gris del tiempo
 Tiene el polen fatal del desengaño.

De niño yo canté como vosotros, 5

Niños buenos del prado,
 Solté mi gavilán con las temibles
 Cuatro uñas de gato.
 Pasé por el jardín de Cartagena
 La verbena invocando 10
 Y perdí la sortija de mi dicha
 Al pasar el arroyo imaginario.

Fui también caballero

Una tarde fresquita de mayo,
 Ella era entonces para mí el enigma, 15
 Estrella azul sobre mi pecho intacto.
 Cabalgué lentamente hacia los cielos,
 Era un domingo de pipirigallo,
 Y vi que en vez de rosas y claveles
 Ella tronchaba lirios con sus manos. 20

Yo siempre fui intranquilo,

Niños buenos del prado.
 El *ella* del romance me sumía
 En ensoñares claros.

¿Quién será la que coge los claveles 25
 Y las rosas de mayo?
 ¿Y por qué la verán sólo los niños
 A lomos de Pegaso?

¿Será esa misma la que en los rondones

Con tristeza llamamos 30
 Estrella, suplicándole que salga
 A danzar por el campo?...

En abril de mi infancia yo cantaba,

Niños buenos del prado,
 La *ella* impenetrable del romance 35
 Donde sale Pegaso.
 Yo decía en las noches la tristeza
 De mi amor ignorado,
 Y la luna, lunera, ¡qué sonrisa
 Ponía entre sus labios! 40

¿Quién será la que corta los claveles
 Y las rosas de mayo?
 Y de aquella chiquita, tan bonita,
 Que su madre ha casado,

¿En qué oculto rincón de cementerio Dormirá su fracaso?	45
Yo solo con mi amor desconocido, Sin corazón, sin llantos, Hacia el techo imposible de los cielos Con un gran sol por báculo.	50
¡Qué tristeza tan seria me da sombra, Niños buenos del prado, Cómo recuerda dulce el corazón Los días ya lejanos...	55
¿Quién será la que corta los claveles Y las rosas de mayo?	

La lectura de esta «Balada triste» (1996, I, 77-79), poema fechado en Granada en abril de 1918, cuando Lorca aún no había cumplido veinte años, y perteneciente a *Libro de poemas*, remite al lector a diversas canciones populares muy conocidas, algunas de ellas de tradición infantil, como otros poemas del libro en que se encuentra incluido; por eso, Daniel Devoto (1975, 27) ha dicho:

Como el aire tibio de abril, este libro primero de versos está atravesado por canciones y alusiones a historias infantiles [...] Las canciones infantiles constituyen a veces la sustancia misma del poema.

Este es un poema en el que Lorca apela a textos literarios conocidos previamente por el lector y que forman parte, en su mayoría, del acervo del Cancionero Popular Infantil, lo que, en teoría, puede facilitar su acceso al texto lorquiano, ya que como receptor del mismo:

Comprobará la eficacia de su intertexto, es decir advertirá los saberes que es capaz de activar extrayéndolos de su competencia literaria y de su experiencia lectora.

(Mendoza: 2001, 58.)

El receptor se enfrenta a la lectura de un texto que le demanda el recuerdo de otros textos que forman parte de sus conocimientos literarios previos, localizados en el periodo de la infancia, como el propio poeta afirma en el verso 5: *De niño yo canté como vosotros*, tras invocar en el verso 2 a los *niños buenos del prado*. Veamos esas referencias a otros textos.

El verso 10 (*La verbena invocando*) remite a una canción escenificada infantil, de corro o de filas, de amplia difusión en toda España, que Ana Pelegrín (1984, 105) recoge en esta variante:

*Verbena, verbena,
la casa se te quema,
los hijos en la calle
y el padre en la taberna.*

Los dos versos siguientes del poema de Lorca, el 11 y el 12: *Perdí la sortija de mi dicha / al pasar el arroyo imaginario*, recuerdan otra canción de corro o filas:

*Al pasar el arroyo
de Santa Clara,
se me cayó el anillo
dentro del agua.
Por sacar el anillo
saqué un tesoro [...]*

(Cerrillo: 1991, 69-70, variante recogida por el autor en Cañizares, provincia de Cuenca en 1989; informante: Dolores López, 79 años.)

Fernando Llorca, antes que García Lorca, había recogido los mismos versos (1914, 33), aunque sustituyendo «arroyo» por «puente», y dentro de una canción escenificada más larga y conocida que comienza con el verso «Quisiera ser tan alta como la luna».

Volviendo al poema de Lorca, los versos 13 y 14 (*Fui también caballero / una tarde fresquita de mayo*), 19 (*Y vi que en vez de rosas y claveles*), 25 y 26 (*¿Quién será la que coge los claveles / y las rosas de mayo*), 41 y 42 (*¿Quién será la que corta los claveles / y las rosas de mayo*), repetidos en los versos 55 y 56, remiten al lector a otra canción escenificada infantil de amplia difusión, que Fernando Llorca (1914, 36-37) recoge en la siguiente versión, con el título «Una tarde de mayo»:

*Una tarde
fresquita de mayo,
cogí mi caballo*

*y me fui a pasear,
por la senda
donde mi morena,
gentil y risueña,
solía pasar.
Yo la vi que cogía una rosa,
yo la vi que cortaba un clavel;
yo la dije: «Jardinera hermosa,
¿me das esa rosa del rico vergel?»
Y la niña me dijo al instante:
«Cuantas quiera usted yo le daré,
si me jura que nunca ha tenido
flores en la mano de otra mujer».
Se lo juro por mi amor constante,
se lo juro y se lo juraré,
que estas son las primeras flores
que cojo de mano de una mujer.*

La referencia que hace García Lorca al «domingo de piperigallo» (verso 18), remite al lector a una retahíla recogida por el citado Llorca (1914, 193):

*Mañana es domingo
de pipiripingo,
de piperigallo;
monté en mi caballo [...]*

Los versos 29 a 32 del poema de Lorca: *¿Será esa misma la que en rondones / con tristeza llamamos / Estrella, suplicándole que salga / a danzar por el campo?*, recuerdan una cantilena que Ana Pelegrín (1996, 325) recoge como canción de corro, y que se ha interpretado en mucho lugares de la geografía española, con pequeñas variantes, como canción de filas:

*La señorita
[...]
ha entrado en el baile,
que lo baile, que lo baile,
si no baila que lo pague.
Que salga usted,
que la quiero ver bailar,*

*saltar y brincar,
dar vueltas al aire,
con lo bien que lo baila la moza,
déjenla sola, sola en el baile.*

La expresión «Y la luna lunera», en el verso 38 del poema de Lorca, activa la memoria del lector y la remite a una retahíla infantil, ya recogida por Rodríguez Marín (1882, I, 78 y 79), que empieza con los versos:

*Luna, lunera,
cascabelera [...]*

Los versos 43 a 46 de la «Balada triste», en los que Lorca habla de la niña chiquita y bonita que se ha casado por imperativo materno, recuerda una conocida canción infantil de amores tristes y fracasados, que Rodríguez Marín (1882, I, 100-101) recoge en la siguiente versión:

*Me casó mi madre,
chiquita y bonita,
ay, ay, ay,
chiquita y bonita,
con unos amores
que yo no quería [...]*

Estructuras y procedimientos del Cancionero Infantil en la poesía de Lorca



Ya hemos visto cómo la memoria de Federico guarda los recuerdos de juegos, retahílas y canciones infantiles que -parcial o totalmente, pero siempre reconocibles- reaparecen en algunos de sus versos de poeta adulto. Pero, además, como bien señala Ana Pelegrín (2003, 94):

Lorca construye una poética para el niño en

paulatina gradación, valorizando la tradición oral, la recuperación y armonización de canciones populares, nanas, romancillos [...] Su poesía dedicada a los niños refleja estructuras y procedimientos tradicionales, incorporando una imagen condensada de ternura, ingenuidad y humor.

La lírica popular de tradición infantil ofrece una serie de elementos literarios que, estructural y formalmente, la caracterizan e identifican. En mi tesis doctoral se puede consultar un amplio estudio de esos elementos. (Vid. Cerrillo, 1994, I, 522-533.) Para poner de manifiesto, con carácter general, algunas coincidencias entre esa lírica y la poesía lorquiana que tiene su inspiración en ella, me referiré aquí a una: la frecuencia con que aparecen estructuras basadas en la *repetición de elementos*, lo que provoca la aparición de *estribillos, paralelismos y estructuras enumerativas*. Veamos.

△▽

Estribillos

En el Cancionero Infantil predominan los estribillos que se construyen por repetición de palabras con exclusivo valor sonoro: «carabí, carabá, chas, chas», «cu, cu», «lairón, lairón, lairón» (Cerrillo, 1994, II, 292, 266, 316); es una fórmula que también podemos encontrar en la poesía de Lorca, por ejemplo en el poema «Noviembre» de *Libro de poemas* (1996, I, 113-114), en el que, tras cada una de sus cinco estrofas, se repite machaconamente, el estribillo «Tin tan, tin tan»:

Todos los ojos
Estaban abiertos
Frente a la soledad
Despintada por el llanto.
Tin
Tan,
Tin
Tan.
Los verdes cipreses
Guardaban su alma
Arrugada por el viento,
Y las palabras como guadañas
Segaban almas de flores.
Tin
Tan,
Tin
Tan. [...]

En otras ocasiones, nos encontramos con estribillos que resultan de la repetición regular de uno o más versos; en el Cancionero Infantil (Cerrillo: 1994, II, 264):

*A la lima, a la limón,
La fuente se ha caído.
A la lima, a la limón,
Mandadla componer.
A la lima, a la limón [...]*

En Lorca podemos ver un ejemplo similar en el siguiente fragmento de «Corona poética o pulsera de flor» (1996, I, pp. 473-474):

*[...]
En la espalda del río
largos ritmos, negras hojas.
(Y entre los juncos
la rosa.)
El pastor del mediodía
toca su flauta en la sombra.
(Y entre los juncos
la rosa.)
Para pasear el monte
la tarde pinta su boca.
(Y entre los juncos
la rosa.) [...]*

Paralelismos



En la siguiente cantilena (Cerrillo: 1994, II, 96) vemos cómo los versos 5, 6 y 7-8 se construyen con una estructura idéntica, lo que confiere a la composición un ritmo muy marcado:

Arroz con leche,

*me quiero casar
con una mocita
de este lugar;
que sepa coser,
que sepa bordar,
que sepa la tabla
de multiplicar [...]*

Aunque más elaborados, podemos encontrar también paralelismos que son consecuencia de ciertas repeticiones en algunos poemas de García Lorca, como en este que forma parte de *Canciones*, «Dos lunas de tarde, I» (1996, I, 386), en donde las parejas de versos 3-4, 5-6 y 7-8 ofrecen una construcción similar:

*La luna está muerta, muerta;
pero resucita en la primavera.
Cuando en la frente de los chopos
se rice el viento del sur.
Cuando den nuestros corazones
su cosecha de suspiros.
Cuando se pongan los tejados
sus sombreritos de yerba.
[...]*

Estructuras enumerativas



En el Cancionero Infantil es frecuente la presencia de este tipo de estructuras, sobre todo en algunas canciones escenificadas que acompañan a ciertos juegos, como ésta que se usaba para jugar a la «pídola» (o «burro», en otros lugares), de la que existen numerosas variantes por toda España:

*A la una la fortuna,
a las dos el reloj,
a las tres mi corsé,
a las cuatro mi retrato,
a las cinco voy al circo,
a las seis cacho de buey.*

(Cerrillo, 1994, II, 274.)

En el *Retablillo de don Cristóbal*, Lorca utiliza un procedimiento similar, también enumerativo:

Te maté, ¡puñetero!, te maté...

Una, dos y tres, al barranco con él.

(1996, II, 402.)

En diciembre de 1933, Lorca, que estaba en Buenos Aires siguiendo las representaciones de *La zapatera prodigiosa* con la compañía de Lola Membrives, concedió una entrevista a la revista *Crítica* (Vid. García Lorca: 1974, II, 940-944), en la que se refirió a su interés por el cancionero popular:

He ido a él con la misma curiosidad con que han ido otros, a estudiarlo científicamente, y me he enamorado de las canciones. Durante diez años he penetrado en el folclore, pero con sentido de poeta, no sólo de estudioso [...] Las canciones son criaturas, delicadas criaturas, a las que hay que cuidar para que no se altere en nada su ritmo. Cada canción es una maravilla de equilibrio, que puede romperse con facilidad [...] Las canciones son como las personas. Viven, se perfeccionan y, algunas degeneran, se deshacen [...]

No es exagerado afirmar (Cf. Daniel Devoto: 1975, 71) que García Lorca encuentra en el folclore literario español elementos y razones para configurar, al menos en parte, un estilo propio; de otro modo, sería difícil explicar la presencia tan frecuente de coplas y canciones populares en muchas de sus obras. Además, sobre todo en sus primeras obras -como hemos podido comprobar- destacan, especialmente, las referencias a composiciones de tradición infantil. Estas referencias, así como las presencias antes mencionadas, activan el intertexto lector, de manera que la lectura de los textos de Lorca remite a conocimientos literarios previos que el lector ya tiene y que forman parte de su patrimonio cultural. De ese modo, el receptor de los textos lorquianos los recibe como algo que le resulta cercano y, en ocasiones, familiar.

Referencias bibliográficas

- ALONSO DE LEDESMA (1605): *Juegos de noches buenas a lo divino*. Barcelona: Sebastián Cormellas.
- BERGAMÍN, J. (1940): «Prólogo» a *Poeta en Nueva York*. México, D.F.: Séneca.
- CANO, J.L. (1988): *García Lorca*. Barcelona: Salvat.
- CERRILLO, P.C. (1991): *Cancionero popular de la provincia de Cuenca*. Cuenca: Diputación Provincial.
- — (1994): *Lírica popular española de tradición infantil*. (Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 1986.) Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2 vols.
- DEVOTO, D. (1975): «Notas sobre el elemento tradicional en la obra de Federico García Lorca». En Gil, I.M. *Federico García Lorca*. Madrid: Taurus, pp. 23 a 72.
- GARCÍA LORCA, Federico (1974): *Obras completas*. Ed. de Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar, 19.^a ed.
- — (1996): *Obras completas*. Ed. de Miguel García Posada. Barcelona: Círculo de Lectores y Galaxia Gutenberg, 4 vols.
- GARCÍA LORCA, Francisco (1980.) *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza Tres.
- GUILLÉN, J. (1974): «Prólogo» a *Obras Completas*, ed. de Arturo del Hoyo, cit., pp. XV a LXXXI.
- LLORCA, F. (1914): *Lo que cantan los niños*. Valencia: Prometeo. Ed. facsimilar de 1998.
- MENDOZA, A. (2001): *El intertexto lector. El espacio de encuentro en las aportaciones del texto con las del lector*. Cuenca: Ediciones de la UCLM.
- PELEGRÍN, A. (1984): *Cada cual atiende su juego. De tradición oral y literatura*. Madrid: Cincel.
- — (1996): *La flor de la maravilla. Juegos, recreos, retahílas*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- — (2003): «Lorca y las canciones de cuna españolas». En *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 52.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F. (1882): *Cantos populares españoles*, I. Madrid: Atlas, 1981.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

