

LOS MITOS CLÁSICOS EN LA POESÍA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

ISABEL ROMÁN ROMÁN
Universidad de Extremadura

Resumen

Nos proponemos un recorrido panorámico por la presencia de los mitos clásicos en la poesía de García Lorca, desde sus primeros poemas, aún en la órbita rubeniana, hasta la imagen múltiple creacionista, la influencia gongorina y los textos pasados por el surrealismo, en los que las referencias clásicas intervienen en alto grado de contraste con otros impulsos textuales y plásticos que convergen en los textos. Por ello, la evolución temporal será uno de los ejes de nuestro trayecto. Nuestra intención es aportar una visión de conjunto, basada en las diversas apariciones del mundo mitológico grecolatino en la poesía de Lorca.

Palabras clave: Mitología clásica, fábulas gongorinas, creacionismo, surrealismo.

Abstract

This paper aims to overview classic myths in Lorca's poetry. This work under analysis range from his first poems in the Rubén Darío vein to multiple creationist imagery, including Gongorian influence and surrealistic overtones, with classic references interfering and complementing plastic and textual impulses. Therefore, time evolvments is a core issue in this paper, which aims to provide an overall view based on different Greek and Latin mythological references in Lorca.

Keywords: Classic mythology, gongorian fables, creationism, surrealism.

Introducción

Sabemos que Lorca era un profundo conocedor de los mitos de la antigüedad, que le interesaron desde muy joven. Su hermano Francisco recuerda que uno de los libros de cabecera de un joven Federico fue una preciosa

edición ilustrada de la *Teogonía* de Hesíodo¹. Por otro lado, fue un excelente divulgador de algunos grandes textos mitológicos del Barroco español, en el «momento generacional» de relectura de nuestros grandes poetas del Siglo de Oro. Aclara Lorca con finura crítica la función de la mitología en los «jardines» tercero, cuarto y quinto del *Paraíso cerrado* de Soto de Rojas y se atreve incluso a señalar una objeción en la «quinta mansión» del poema, la que desarrolla el mito del vellocino de Oro y la fábula de Acteón y el baño de Diana: «El poeta se ha olvidado de poner a Orfeo, que encantó con su lira a la odiosa bestia y tuvo parte importantísima en el hecho»².

Tanto en su «Elegía a María Blanchard» como en los apuntes «Escala del aire», sostiene la importante función de los mitos como organizadores de la percepción que el hombre tiene del mundo y de sus elementos primigenios: agua, aire, tierra y fuego. Los mitos en torno a estas fuerzas, a su juicio, no crean sólo una explicación poética de la naturaleza, sino que ayudan al hombre a entenderla y a convivir armoniosamente, sin temor, con ella³.

Por otro lado, comenta tan espléndidamente como el propio Dámaso Alonso el uso de los mitos en Góngora, del que resalta dos aspectos: uno, la capacidad sugestiva de la alusión, de la selección de un rasgo de entre los muchos posibles en cada historia, rasgo que a veces no es el más conocido de la leyenda. Otro, lo que denomina el «sentimiento teogónico sublime» de Góngora, capaz de elevar elementos cotidianos a nuevos mitos, de dar «personalidad a las fuerzas de la naturaleza»⁴. En estos comentarios parece plasmar Lorca sus propias aspiraciones, que declara explícitamente a propósito de su invención de nuevos mitos para el viento, la luna y los gitanos en su *Romancero gitano*. Pero estas reflexiones que citamos pertenecen ya a su madurez creativa, y nuestro trayecto comienza en el *Libro de poemas*.

La órbita modernista. El Libro de poemas y Canciones

Un Lorca juvenil, el del *Libro de poemas* y *Canciones*, aún lejos de profundizar su conocimiento de los grandes poetas barrocos, no se sustrae a los mi-

¹ Francisco García Lorca, «La universidad y sus profesores», en *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, pág. 100.

² En su conferencia «Homenaje a Soto de Rojas», pronunciada en el Ateneo de Granada en 1926. Su crónica y texto se recogen en Federico García Lorca, *Obras completas*, tomo III, edición de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1986, págs. 248-257. Nuestra cita corresponde a pág. 255 de esta edición.

³ La primera, conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid en 1932. Recogida en *Obras completas*, tomo III, ed. cit., págs. 301-305. La segunda, apuntes para una conferencia sobre el viento en la lírica del siglo XVI, en *Obras completas*, tomo III, ed. cit., págs. 334-335.

⁴ «La imagen poética de don Luis de Góngora», en *Obras completas*, tomo III, ed. cit., págs. 223-247.

tos más típicos del modernismo: Pegaso, los Centauros, Venus, en línea con un uso decadentista de la mitología por parte de los jóvenes de la revista sevillana *Grecia* en 1918 y 1919. Nos referimos a poemas como «El collar de Afrodita» de Rogelio Buendía, en el que entablan diálogo poético un Sátiro joven, Venus, las Ninfas y el Poeta, entre otros. O el poema «Hermes» que Adriano del Valle dedica en 1918 a su amigo Lorca, en el que las populares redondillas se ven invadidas por un léxico extrañador, con innumerables referencias mitológicas, todas en boca de un yo poético que sueña con un bosque de ninfas, centauros y sátiros que corretean en torno al «caprípedo dios Pan» (o «el Pánida»). La escena —que nos remite a las pinturas rococó de Watteau tan queridas a los modernistas— no es estática, desde luego, pero no adquiere mayor vitalidad por incorporarse a ella el poeta, desde su comienzo en «Estoy frente al mar azul / Copa inmensa es a mis labios».

El primer soneto fechado por Lorca, el 9 de enero de 1918⁵, «La mujer lejana. Soneto sensual» es una clara imitación rubeniana desde la forma métrica en alejandrinos, hasta el elogio convencional a la mujer por medio de comparaciones mitológicas. Sin embargo, para Piero Menarini, el texto trasluce ya —aunque estemos ante un ejercicio juvenil— lo que será un tema recurrente en el autor: la asunción de un erotismo ajeno a la norma, y el reconocimiento de la esterilidad del amor homosexual⁶, que advierte en versos como:

«por tí la Noche y Erebo se vuelven a la nada,
Febe se apaga lánguida ante tí, humillada,
y se escarcha de flores la cabeza de Eros».

En «La oración de las rosas», de 1918, típicamente rubeniana, recrea un ambiente de bosque sensual en el que la presencia de las rosas adquiere un tono mítico. Son llamadas «Panidas» reiteradamente, y se establece la conexión de este adjetivo con el que «el trágico Rubén» aplicó «al lánguido Verlaine». Pese a lo convencional y forzado del poema, se advierte en él la provocadora síntesis de sensualismo pagano y cristiano que, aun procedente del Modernismo, Lorca hará madurar en textos posteriores. En éste, la rosa es a la vez «flor de fauno y de virgen cristiana; / flor de Venus furiosa y tonante, / flor mariana celeste y sedante», recogiendo el origen mitológico del color de la rosa, como flor antes blanca que toma su color rojo en recuerdo de la sangre de Afrodita, diosa a la que se consagra.

⁵ Publicado por Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, cit., pág. 164.

⁶ «El primer soneto de García Lorca», *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* celebrado en 1983, Madrid, Istmo, 1986, págs. 287-294. Menarini transcribe el poema corrigiendo lo que cree lectura defectuosa de Francisco García Lorca.

En un poema juvenil dedicado a las *Poesías completas* de Antonio Machado⁷, la conmoción que sintió el joven lector se plasma en melancólicas reflexiones sobre el quehacer del poeta, visto —al modo de Rubén— como *medium* que explica la esencia de la vida: «ver al hombre desnudo / en Pegaso sin alas».

El representar la condición del hombre en general como «Pegaso sin alas» nos permite plantear una reflexión: hay que deslindar los grados de automatismo o de originalidad en las alusiones mitológicas, ya que algunos mitos acarrear un antiguo uso simbólico, se usan como antonomasias, e incluso se han lexicalizado en nuestra lengua. Así, Orfeo para la música y la poesía; «ser una Venus», «un adonis», «arpía», «quimera», o «narciso». Por ejemplo, la acepción genérica de esta última figura aparecía ya apuntada en el *Vocabulario* de Correas⁸.

Además, el uso simbólico o antomástico de la alusión mitológica forma parte natural de la expresión de Lorca como hombre culto, en sus conferencias, escritos sobre literatura y arte, etc. Por ejemplo, cuando ensalza la ruptura de la representación realista de la naturaleza que supuso el cubismo en 1909, afirma: «Se necesitaba un Perseo que matara al dragón y rompiera las tristes cadenas de esta Andrómeda de todos los siglos⁹».

La frontera entre uso lexicalizado y uso de la figura mitológica como símbolo es a veces difícil de deslindar, como se verá en los casos siguientes.

La referencia a Pegaso está cercana a una especie de «lexicalización poética» —valga la paradoja— por el simbolismo que reiteradamente se aplica al mito del caballo alado. Rubén en el soneto «Pegaso» de *Cantos de vida y esperanza* presenta las esperanzas juveniles mediante el acto de domar y cabalgar al caballo mitológico, por no citar más que un ejemplo cercano al primer Lorca. En «Balada triste. Pequeño poema», texto de 1918 incluido en *Libro de poemas*, Lorca por su parte simboliza la imaginación y el deseo de fuga, en unos «niños a lomos de Pegaso», únicos capaces de entender el trasfondo misterioso de los romances españoles. Un valor semejante (Pegaso como símbolo de la imaginación y la libertad) se encuentra en «Mi Pegaso andaluz está cautivo/ de tus ojos abiertos», versos del «Madrigal de verano» fechado en 1920, del *Libro de poemas*, en el que el caballo alado es símbolo

⁷ Hallado por Gallego Morell en un ejemplar de las *Poesías completas* de Machado, de 1917.

⁸ Tras definir la flor y resumir la historia mitológica de las *Metamorfosis*, comenta Correas: «Temo que hoy día hay muchos de estos Narcisos, que en la misma fuente de sus espejos se enamoran de sí mismos y con justa razón se les puede dar el nombre de estúpidos» (Modernizo la ortografía).

⁹ Conferencia dada en el Ateneo de Granada en octubre de 1928. «Sketch de la nueva pintura», en *Obras completas*, tomo III, cit., págs. 272-281. La cita corresponde a pág. 273.

frecuente¹⁰. En el mismo texto invoca con erotismo adolescente a «Estrella la gitana», a la que denomina «danaide del placer», y «femenino silvano», en una ambientación semejante a la evocada en narraciones de *Azul* como «El sátiro sordo», o poemas como «Primaveral» del mismo libro, ambientación combinada con la tonalidad andaluza de los poemas de Salvador Rueda.

En la suite dedicada a Newton, de 1922, el poema «Réplica» define a su protagonista como «un segundo Adán» y «Pegaso cargado de cadenas», antonomasia algo mecánica para significar la restricción externa de la capacidad creativa («su vuelo») de Newton. Y algo trillada resulta también la referencia a Venus en el poema de 1918 «Mañana», del *Libro de poemas*, que exalta la armonía de «la canción del agua», mediante una referencia convencional al nacimiento de Venus engendrada en el agua.

La última de las *Canciones*, «Canciones del día que se va», humaniza al día y lo convierte en receptor retórico del texto. La alusión mitológica, aun apareciendo como antonomasia, permite una original interpretación del cambio de las luces del día, suponiendo que «un Perseo» permite que el día (alado como Pegaso) pueda huir de la noche:

«En la tarde, un Perseo / te lima las cadenas, / y huyes sobre los montes / hiriéndote los pies».

El mito de Pegaso, que como dijimos arrastra una antigua carga simbólica, aparece con frecuencia en un Lorca joven, que no siempre se sirve de él según la pauta modernista.

Algún apunte de proyección personal en el mito se observa en un texto juvenil como «La muerte de Pegaso», amplio poema en el que desarrolla con exactitud las versiones clásicas del mito: nacimiento a partir de la sangre de Medusa, aparición de fuentes al paso del caballo alado, viaje al Olimpo, etc. Sin embargo, altera el final de la leyenda, para reinterpretarla en otras coordenadas: «De las alas le salen mariposas de ensueño», y en su camino al Olimpo, Pegaso cede a la tentación de beber en las aguas del sueño, tras lo cual recibe «mil alas de distintos deseos». Las nuevas alas representan otros tantos caminos y deseos que seguir, y ante tantas nuevas posibilidades, el caballo, incapaz de decidir, se tiende lánguidamente en el jardín para esperar la muerte¹¹.

¹⁰ Existe enorme distancia con el uso figurado provocador, toda una declaración de principios, de la famosa dedicatoria de la «Canción del automóvil» de Marinetti: «A mon Pégase l'automobile».

¹¹ Puede leerse el poema en Federico García Lorca, *Poesía inédita de juventud*, ed. de Christian de Paepe, Madrid, Cátedra, 1994, págs. 475-479.

Salvando las distancias, el desenlace de la fábula de Pegaso que inventa Lorca nos conduce a la misma idea que subyace en las interesantes suites juveniles «En el jardín de las toronjas de luna¹²» y «En el bosque de las toronjas de luna». Un joven Lorca se plantea en ambos poemarios y comenzando por los prólogos en prosa, una especie de viaje iniciático como personaje de cuento, a unas extrañas tierras, el jardín y el bosque, en las que le será permitido ver todos los caminos que pudo y puede seguir en la vida.

En el *Libro de poemas* aparecen ya chispazos de los temas que luego serán modulados con profundidad, tanto en la poesía como en el teatro lorquiano. La «Elegía» de diciembre de 1918 vislumbra la fecundidad de diosa Ceres con «espigas de oro» que podría haber disfrutado una mujer andaluza encerrada, ya solitaria y estéril. El lamento elegíaco abarca también a su perdida existencia de «Bacante que hubiera danzado/ de pámpanos verdes y vid coronada», sustituida por una vida de virgen y mártir doméstica¹³.

En «Chopo muerto» (1920) del *Libro de poemas*, el mito de Pegaso se recrea libremente y adquiere otra relevancia, al confluir en el poema con la antigua identificación hombre / árbol. La elegía al viejo chopo caído contiene el mismo lamento que sugería la vieja virgen andaluza: la renuncia a la fecundidad. Y así, Lorca imagina en el corazón del árbol «el semen sin futuro de Pegaso».

La identificación árbol-hombre aparece en algún poema de un modernismo decadente, como en «Manantial», texto de 1919 incluido en *Libro de poemas*, en el que la voz poética imagina su propia metamorfosis semejante a la de Dafne. Convertido en laurel, la nueva planta desarrolla de manera amplia y explícita cada nueva vivencia como árbol incrustado a su vez «en el chopo centenario».

El espíritu creacionista. La imagen múltiple y la mitología

El influjo modernista convive con el ultraísta en el *Libro de poemas*, como era frecuente en las primeras tentativas de los poetas de la revista *Grecia*, y algo menos en las colaboraciones de la revista *Cervantes*, como puede verse en el poemario «Zodiaco» publicado por Gerardo Diego en 1919, en el que cada signo astrológico se vincula lúdicamente con mitos con los que pudiera tener relación.

¹² Fechadas por A. Belamich en 1923.

¹³ Para Gwynne Edwards, el tema de la mujer frustrada, la solterona, la monja con fantasías de amor, la espera de un amor que no llega, aparece en numerosos poemas, y por supuesto es central en *Bodas de sangre* y en las obras posteriores a *Yerma*, *Doña Rosita* y *La casa de Bernarda Alba*. *El teatro de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1983, págs. 227-231.

Las imágenes múltiples creacionistas, semejantes a ejercicios de greguerías encadenadas, pueden atribuir comparantes mitológicos a los términos reales. Por ejemplo, los actores (mosquitos, luna, perro...) de un atardecer recreado humorísticamente en «Se ha puesto el sol», de agosto de 1920:

«Los mosquitos —Pegasos del rocío—
vuelan, el aire en calma.
La Penélope inmensa de la luz
teje una noche clara.»

O bien:

«Un perro campesino
quiere comerse a Venus y le ladra.»

La luna, que tantas analogías novedosas suscitó en la inventiva de Ramón y de los ultraístas¹⁴, también recibe sus comparantes mitológicos en Lorca. En «Segundo aniversario», en la sección «Canciones de luna» de *Canciones*, una imagen ultraísta muestra a la luna como «unicornio gris y verde» al clavar en el mar «un largo cuerno de luz»¹⁵.

La «Canción oriental» del mismo libro exalta la fruta de la granada, —cómo no recordar a Salvador Rueda en este contexto— rodeándola de metáforas y analogías, entre las cuales destacamos la de «una llama sobre el árbol / hermana en carne de Venus» para la granada abierta.

Pero será en las suites donde se despliegue la mayor creatividad y atrevimiento en el uso figurado de la alusión mitológica, según veremos. El siguiente proyecto de Lorca al acabar su *Libro de poemas* fue el de las Suites, iniciadas a fines de 1920 y tal vez terminadas en el verano de 1923, aunque como tal libro no tuvo realidad hasta la laboriosa edición crítica establecida por André Belamich¹⁶. Las interesantísimas Suites, por el propio carácter fragmentario de los poemas que las componen, así como por tratarse de «variaciones en torno a un tema único», son un campo propicio para el ejer-

¹⁴ No es raro que se haya podido editar un volumen antológico de las greguerías dedicadas por Ramón a la luna. Nos referimos a *Lunario de greguerías*, edición, prólogo y selección de Mario Hernández, Valencia, Pretextos, 1992.

¹⁵ Recordemos que R. Alberti establece una asociación semejante, aunque invirtiendo el término real y el figurado, cuando en el poema «Corrida de toros» de *Cal y canto* compara varias veces la imagen de los cuernos del toro con «media luna», analogía ya propuesta a su vez por Góngora en el tercer verso de la «Soledad Primera»: «media luna las armas de su frente».

¹⁶ Federico García Lorca, *Suites*, edición crítica, Barcelona, Ariel, 1983.

Arturo del Hoyo las incluye desordenadamente como «Poemas sueltos» en Federico García Lorca, *Obras Completas*, tomo I, cit.

cicio metafórico, para la exhibición de creatividad a la hora de encadenar analogías insólitas en torno al elemento que organiza la suite.

La combinación en ellas de un temprano impulso metafórico gongorino y de otro ultraísta, con la ironía y el humor propios de las primeras vanguardias, nos ofrece un Lorca aún juvenil que logra separarse de los lánguidos y extensos textos del *Libro de poemas*, en los que a veces luchaban la impronta de Juan Ramón y Rubén con el esfuerzo por hallar una voz propia.

Así, en la suite «Estampas del mar», que Belamich supone escrita a fines de 1920¹⁷, las lúdicas imágenes ultraístas parecen anticipar la visión del mundo marineramente del Alberti de *Marinero en tierra* y *Cal y canto*, incluso en la combinación de los mitos con el santoral cristiano más folklórico. Por ejemplo, en «Guardas»:

«En el reino del mar
hay dos guardas,
San Cristóbal
y Polifemo.
¡Tres ojos
sobre el viajero errante!».

La misma convivencia del santoral cristiano popular con los mitos se encuentra en «Dos estrellas del mar», donde intercambian amistad y consejos la Virgen María y Venus.

La suite «La palmera. Poema tropical», de 1922, es otro buen ejemplo del ejercicio de símiles y analogías, algunas con comparante mitológico de base exclusivamente plástica, en una visión muy moderna y sorprendente por la enorme desproporción entre los términos comparados. Por ejemplo, en el poema «Palmera»:

«Te dan aire de negra
tus adornos de dátiles
y evocas la Gorgona
pensativa».

No es ésta la ocasión de abrir un excursus sobre fábulas neogongorinas como la de *Equis* y *Zeda*, o los espléndidos ejercicios de Alberti en *Cal y canto*, escritos bajo el impulso del tricentenario. Sin duda Alberti es el poeta que de manera más original combina el gongorismo con el tratamiento iconoclasta de los personajes mitológicos, como ha recordado recientemente J. Neira. Alberti incorpora a su tiempo «a dioses y semidioses, a diosas y nin-

¹⁷ En fecha cercana, pues, al *Libro de poemas*.

fas del Olimpo, para actualizarlos mediante metamorfosis burlescas¹⁸», algo que por otro lado ya hicieron el mismo Góngora en su *Fábula de Píramo y Tisbe*, por no citar a otros de los grandes poetas barrocos, que comparten el gusto de época en tratar tanto «en seso» como burlescamente cualquier mito clásico.

Es evidente que Lorca no colabora con una narración mitológica pura en los homenajes, pero sí se ejercita ocasionalmente, en la línea de los poemas «El arquero y la sirena», «Venus en ascensor», «Narciso», o «Nadadora» de *Cal y canto* de Alberti. De los múltiples ejemplos de esta práctica en Lorca, seleccionaremos también el poema «Caístro» de la suite «Álbum blanco¹⁹». En estructura neopopular, el texto ensalza a Caístro frente a Pan y Leda (dos de los mitos recurrentes de la poesía modernista) y atribuye a este dios del río de igual nombre —seguramente su sonoridad gustó a Lorca— la capacidad mitológica de remolcar «la barca de los muertos».

En «Tres poemas» (considerada suite por Belamich, quien la fecha en 1922), el primero, «Estío» supone una relectura mitológica personal de los colores dorados de los campos, como «lágrimas de oro» lloradas por Ceres. Los colores rojos de las amapolas se explican como heridas en el pecho de Ceres, quien yace «muerta sobre la campiña».

Entre irreverente y lúdica, la relación de Edipo y los relojes en el poema «Él» perteneciente a la suite «La selva de los relojes» (fecha por Belamich también en 1922), declara, entre otras afirmaciones inconexas, en dispersión ultraísta:

«La verdadera esfinge
es el reloj.
Edipo nacerá de una pupila».

La elipsis narrativa que tanto admiró Lorca en Góngora se manifiesta aquí en las pinceladas de algún aspecto de la leyenda transmitida por Sófocles y Eurípides, que confieren modernidad a las resueltas afirmaciones de los versos anteriores: la esfinge a la que se enfrenta Edipo en Tebas, y cuyos enigmas resuelve, es ahora un adversario invencible, el reloj. La relación causa-efecto de la ceguera de Edipo, (proviniente de un castigo o conjura según la leyenda) ahora se invierte, de modo pre-surrealista.

¹⁸ Julio Neira, «Gongorismo y vanguardia en Rafael Alberti: las metamorfosis iconoclastas de *Cal y canto*», en *Aire del Sur buscado. Estudios sobre Luis Cernuda y Rafael Alberti*, edición de F.J. Díez de Revenga y M. de Paco, Universidad de Murcia, 2003, págs. 269-291. La cita corresponde a pág. 274.

¹⁹ Suite inédita hasta que Miguel García Posada la publicó el año del cincuentenario.

Las suites lorquianas comparten, a nuestro juicio, el espíritu lúdico y el humor y la ironía de la vanguardia, espíritu que según Francisco García Lorca se va adelgazando hasta desaparecer en la poesía, para permanecer exclusivamente en su obra dramática²⁰. Esta afirmación es discutible, si tomamos ejemplos tardíos como la «Oda y burla de Sesostri y Sardanápalo», mencionada en carta de Lorca a Sebastiá Gasch en septiembre de 1928. El origen del texto nos parece una reminiscencia jocosa del aprendizaje memorístico infantil de la cultura clásica, aprendizaje con el que el adulto ajusta cuentas burlescamente, lo que le lleva a una relectura atrevida del conocimiento mitológico. La sonoridad de los nombres recordados nos remite también a una especie de trabalenguas mnemotécnico que encantaría a los estudiantes.

Ya adulto, Lorca discrepa de que los colores rosados del amanecer sean dispensados por la diosa Aurora y sus flores. Ahora se atribuyen al color rojo (¿de sangre por el esfuerzo?) de las barbas de los marineros griegos, quienes además contravienen la leyenda de las sirenas y —tapados o no sus oídos con cera— afrontan con furia las expediciones:

« Los griegos por el mar de las abejas
se teñían las barbas de rojo ultramarino.
Eran los duros griegos que tachaban
con sus firmes cordeles el rubor de la aurora.

Griegos de barro, toscos marineros
azotaban el mar de las sirenas.
La careta de plata de la luna sufría
golpes de un viento luchador».

Hay que apuntar, no obstante, que aunque el humor desmitificador es característico de las suites, apuntaba ya en fechas tempranas. Buena prueba es el «Salmo recordatorio» de junio de 1918²¹ que relea la *Fábula de Polifemo y Galatea* gongorina desde una actitud coincidente con el giro metaliterario humorístico con que se cierran algunos poemas barrocos, como los sonetos del Tomé de Burguillos de Lope. En una tirada de endecasílabos de rompedora rima arromanzada, Lorca presenta una escena *sui generis* de la fábula de Polifemo y Galatea. Aun sirviéndose de metáforas abundantes y embellecedoras, como en un ejercicio de gongorismo antes de las celebraciones del famoso tricentenario, la broma interrumpe el curso de la narración: Luis de Góngora aparece como personaje y se incorpora al ámbito de la fábula, disputando con éxito al propio Acis los favores eróticos de la ninfa. Una apa-

²⁰ Francisco García Lorca, *op. cit.*, págs. 193-194.

²¹ Publicado en Eutimio Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, Madrid, Siglo XXI, 1986.

rición, por cierto, semejante a las de nuestros poetas dieciochescos, incorporados con humor a los ambientes recreados en sus anacreónticas.

De la suite *Tres estampas del cielo*, la segunda y tercera estampas (1923) suponen sendas visiones humorísticas de Narciso y Venus. El primero, «estrella» del cielo, no se resigna a dejar de mirarse en un espejo. La segunda es una evocación jocosa de la representación pictórica de Venus mirándose al espejo. Y en *Canciones*, la serie titulada *Eros con bastón*, (1925), dedica siete burlescos poemas a mujeres y situaciones convencionalmente sensuales. Lorca se distancia ahora de la retórica vieja de un Eros ya trillado y convencional, y en el último texto, el titulado «En Málaga», parodia tanto la aparición de Venus sobre el mar como la consabida belleza de las estatuas de diosas clásicas: el «culo de Ceres en retórica de mármol» es un cierre buscadamente rompedor y feísta para la serie.

Los efectos de la elipsis narrativa. El camino hacia el surrealismo

La elipsis en la narración mitológica, aprendida en Góngora, colabora en el efecto enigmático de ciertos versos. En la «Oda a Salvador Dalí» (publicada en *Revista de Occidente*, abril de 1926) se imagina Cadaqués como un espacio mitológico, y al mismo tiempo se presenta el paisaje filtrado por su plasmación en los cuadros de Dalí. En ese espacio suspendido en el tiempo, en el que los marineros escuchan el canto de las sirenas, un *locus amoenus* es amenizado por un dios Pan implícito en:

«Las flautas de madera pacifican el aire.
Un viejo dios silvestre da frutas a los niños».

Persisten imágenes ultraístas, casi greguerías (como la que explica el hueco de la paleta pictórica como fruto de «un tiro en un ala») pero articuladas en rígidas estrofas de alejandrinos blancos, de gran ritmo por la división radicalmente bímembre de cada verso en su lectura. Desde la segunda parte, la Oda asume su antigua retórica de elogio y se dirige a Dalí como receptor. A él se le atribuye el pedir la inspiración a la luz: «Ancha luz de Minerva», luz de inteligencia y razón, opuesta a las luces emotivas que propician «las vides entrañables de Baco».

En la «Oda al Santísimo Sacramento del altar», cuyas partes «Exposición» y «Mundo» se publicaron en diciembre de 1928 en *Revista de Occidente*, la segunda de ellas, que dedica un segmento del texto al desorden del mundo, a la nocturnidad y la violencia, se cierra con estos versos:

«El unicornio quiere lo que la rosa olvida,
y el pájaro pretende lo que las aguas vedan».

De nuevo el mito actúa con poder metonímico; la brevedad de la alusión, combinada con la resolución de unas aserciones inapelables, muy del surrealismo, añaden dificultad a la lectura de los versos, que representan la desarmonía y la falta de correspondencia en los sentimientos.

Tras estos versos, y en contraste, la oposición de la luz y el equilibrio aportado por «tu sacramento», al que entre otras imágenes, se le atribuye en oposición una moderna metáfora ultraísta:

«Solo tu Sacramento, manómetro que salva
corazones lanzados a quinientos por hora».

En «Apunte para una oda» de julio de 1924²², encontramos una alegoría del concepto «Soledad», que se convierte en receptor del yo lírico. Distintas «soledades» se visualizan plásticamente, representadas en mujeres y espacios prototípicos, de los que forman también parte figuras mitológicas:

«Sombra, mujer y niño, sirena, lejanía.
Ciso llora en la ruina y Baco en el racimo²³».

El mito como «correlato objetivo» de la voz poética

En este apartado incluimos el aprovechamiento de la alusión o el relato mitológico como trasunto de algún rasgo de la intimidad del yo lírico, que actualiza en sí mismo un aspecto del mito con el que se identifica. Al mismo tiempo, el mito objetiva, evita la expresión subjetiva directa, da sustancia atemporal a la anécdota y al sentimiento concretos.

Seguramente fue Luis Cernuda el poeta de la generación que mejor representa esta expresión del yo íntimo mediante el mito, al tiempo que del procedimiento emana un tono de elegía por una época y espacios lejanos, y un lamento por sentir que se vive en el tiempo equivocado. Como bien apreció Gerardo Diego, para quien la poesía mitificadora de Cernuda es «la de música interior más hermosa que se haya escrito después de la de san Juan de la Cruz», en alguna décima de *Perfil del aire* «está ya todo Cernuda,

²² Publicada por R. Martínez Nadal en *Ínsula*, n° 322, septiembre, 1973.

²³ Lorca muestra bien su conocimiento de este personaje y su relación con Baco, que a nuestro juicio sirve de base al Cuadro II de *El público*. Explica Lorca: «Baco sufre en la Mitología tres pasiones y muertes. Es primero macho cabrío de retorcidos cuernos. Por amor a su bailarín Ciso, que muere y se convierte en hiedra, Baco, para poder continuar la danza, se convierte en vid. Por último, muere para convertirse en higuera. Así es que Baco nace tres veces». Luego reconoce admirativamente la delicada alusión de Góngora a estas metamorfosis en sólo cuatro versos de las Soledades (cf. «La imagen poética de don Luis de Góngora», cit., pág. 241).

en su soledad, su desmayo, su sensualidad, su equívoco narcisismo mitológico²⁴».

La proyección del yo poético de Lorca en ciertos mitos no es tan persistente, pero sí muy significativa, por las figuras que escoge, ya desde tempranas fechas. Habría que relacionar en este aspecto la poesía con el teatro, singularmente con las obras del «teatro bajo la arena» lorquiano, pero no podemos desviarnos del camino trazado.

El breve poema «Secretos. Pan», tal vez de 1921 según su editor²⁵, muestra a Pan —tan frecuente en la poesía modernista— convertido en mariposa (sus cuernos «se han vuelto alas») y volando «por su selva de fuego». Parece que el autor proyectó una suite con el título «Secretos», de la que sólo se conserva este poema, que revela un «secreto» que podríamos resumir como «la verdadera historia de Pan». Sólo la relación con otros textos ilumina el porqué de la temprana identificación poética con Pan, releído por Lorca como un ser de apariencia festiva pero de ansias y frustraciones profundas.

Así, en «Lección», original de noviembre de 1922²⁶,

«...Siento sobre mi frente
los cuernos de Pan.
Veo lo profundo del cielo
sobre el agua del mar.
¡Oh fuente de la amargura!
Moriré sobre el gran
centauro amarillento
de tu limonar
y vagaré en la tierra
por siempre jamás».

En «Pan», otro brevísimo texto, presenta al dios Pan encadenado. En «Hamlet», Caronte es una mariposa, con lo cual la relectura peculiar de los mitos converge en el problema de la libertad frente a la represión. En «El sátiro blanco», de «El bosque de las toronjas de luna» el cauce de un río es visto como un sátiro (textualmente, a la inversa: el sátiro es un río), sobre el cual flotan las ninfas muertas por amor. Un cierto tipo de erotismo destructivo y violento subyace en los textos, a los que habría que tener en cuenta para la lectura de *El público*, entre otros dramas.

²⁴ Gerardo Diego, «La realidad y el deseo», publicado en *La estafeta literaria*, n° 408, 1968. Recogido en Gerardo Diego, *Obras completas, Prosa*, tomo VIII, Madrid, Alfraguara, 2000, págs. 521-523.

²⁵ Publicado por André Belamich en *op. cit.*, pág. 263.

²⁶ Publicado por A. Belamich en *op. cit.*, pág. 264.

Arturo del Hoyo recoge algunos textos pertenecientes a diversas suites, que al parecer el poeta quiso eliminar. Es el caso de «Parque», que con una leve ambientación basada en los bosques de cuentos y en el de Shakespeare de *El sueño de una noche de verano* tan querido por Lorca, comienza así:

«Entre los árboles tronchados
estaba el Pegaso muerto;
en cada ojo tenía
una flecha de sombra».

El yo lírico se incorpora al texto en su final, con la figura del aventurero que se interna en un bosque mágico, presente en otros textos de las suites igualmente desechados, y luego en múltiples lugares, como en las importantes suites «En el jardín de las toronjas de luna» y «En el bosque de las toronjas de luna».

En la sección «Tres retratos con sombra» perteneciente a *Canciones*, los retratados Verlaine, Juan Ramón y Debussy son acompañados de sendas «sombras», mitos clásicos seleccionados por Lorca como identificadores de sus retratados. Así, al retrato poético de Verlaine le corresponde «Baco»; al de Juan Ramón, «Venus», y al de Debussy, «Narciso».

Debussy, tan defendido por los modernistas catalanes, es relacionado por Lorca con lo acuático (recuérdese su famoso «El mar»), y concretamente con el mito de Narciso. Así, la «sombra» o texto reflejante de Debussy da voz a un personaje que ve su sombra reflejada en el agua, y que tal vez comienza a enamorarse de sí mismo, según los últimos versos, de reminiscencia petrarquista:

«Una luz nace en mi pecho,
reflejado, de la acequia».

Así termina el retrato de Debussy, al que sigue su sombra «Narciso», texto de julio de 1924. En éste se crea un diálogo dramático en el que alternan polifónicamente un coro que advierte del peligro de ahogamiento a un niño, y el monólogo ensimismado de un narciso-niño, luego narciso-muchacho que se ahoga. En el cierre la voz lorquiana interviene como testigo de la escena para apuntar misteriosamente:

«Cuando se perdió en el agua
comprendí. Pero no explico».

Fundamental es también el poema «Suicidio», del mismo año, en el que de nuevo se vincula el mito de Narciso con la muerte por ahogamiento²⁷. La

²⁷ A propósito del poema «La muerte de Ofelia», de 7-IX de 1918, en el que Lorca recuerda la locura por amor y el suicidio de la Ofelia de Shakespeare, C. de Paepe advierte en nota:

voz de un narrador reconstruye lentamente el proceso de abandono y desintegración de un joven solitario en su cuarto. El agua de la narración mitológica es sustituida en el texto por otra superficie reflejante, el espejo de la habitación, al igual que en varias de las décimas que en fechas cercanas compone Cernuda para *Perfil del aire*²⁸.

Estamos, pues, lejos de ejercicios barrocos de recreación mitológica, de antonomasias simbólicas, de la ambientación pagana del Modernismo, de las imágenes creacionistas. Por el contrario, el yo poético parece implicarse en la narración y proyectar su intimidad en algún elemento del texto mitológico evocado.

La expresión de la intimidad mediante el mito se va perfilando en distintos textos, como el que comienza «Narciso. / Tu olor. / Y el fondo del río». Basado en la polisemia de «narciso» («flor del amor» / historia mitológica evocada) se cierra ya explícitamente con la identificación de la voz poética con la trágica historia de soledad y desdoblamiento que implica el mito:

«Narciso.
Mi dolor.
Y mi dolor mismo».

Hasta el momento, la aparición del mito de Narciso en Lorca ha sido la que mayor atracción crítica ha suscitado. El mito de Narciso ha interesado, además de por su clara recurrencia, por hallarse ligado a lo que muchos estudiosos han señalado como un tema central en Lorca: la frustración. C. Maurer, por ejemplo, lo define como un tema de manifestación temprana: el deseo del imposible, o aquel que carece de un objeto específico, vertido o no en el homoerotismo²⁹.

No se trata sólo de que la sociedad constriña la libertad del hombre, factor enfatizado por J.M. Aguirre³⁰, para quien las normas sociales restrictivas son las causantes de la frustración del impulso erótico del poeta. Maurer insiste más bien en que hay una raíz personal: el autor no logra definir el ob-

«El tema de la muerte-suicidio por agua es recurrente en la obra de Lorca y merecería detenido estudio». En *Poesía inédita de juventud*, cit., pág. 420.

²⁸ Para la función del espejo y el análisis del narcisismo en *Perfil del aire*, puede verse el estudio preliminar de Derek Harris en su edición crítica *Perfil del aire: con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*, London Tamesis Books, 1971. En un sentido más general, es interesante el ensayo sobre la función ontológica y simbólica del espejo en Jurgis Baltrusaitis, *El espejo*, Madrid, Miraguano Ediciones, 1988.

²⁹ Christopher Maurer, Federico García Lorca, *Prosa inédita de juventud*, Madrid, Cátedra, 1994, págs. 34-35.

³⁰ «El sonambulismo de Federico García Lorca», en Ildefonso M. Gil (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1989, págs. 21-43.

jeto de su deseo y por ello le resulta difícil darle nombre. Añadimos por nuestra parte que en esta búsqueda de lo ignorado, muy evidente también en prosas juveniles de Lorca, resuenan ecos literarios, como los de algunas leyendas de Bécquer, por ejemplo la famosa «El rayo de luna».

Cedric Busette, entre otros críticos, observó las restricciones que padecen los personajes teatrales de Lorca, y el modo en que se consideran a sí mismos a la luz de las fuerzas represoras, asunto vinculado al problema del determinismo frente al libre albedrío³¹. También a propósito del teatro, Buero Vallejo señaló que el anhelar y no obtener crea la agonía de los personajes no sólo de las grandes tragedias, sino también de las farsas, y para él son una proyección de la agonía personal del autor³².

Para E.S. Speratti, el gran tema de Federico García Lorca es una variante del tema de la muerte: la frustración que destruye proyectos y deseos, ya sea por causas externas o basadas en la raíz más íntima del personaje. Propone varios casos que esbozan el tema de la frustración en las primeras obras de Lorca: por ejemplo, sugiere que el jovencillo del poema «Suicidio» será luego el Joven de *Así que pasen cinco años*³³, al que la muerte le llega, por cierto, bajo el aspecto de tres Jugadores, variantes de las tres Parcas.

No es casual que Lorca titule algunos de sus poemas con el rótulo «Fábula», asociado, entre otros contextos, con el de la mitología. Pero sus fábulas pueden actualizar el mito de tal modo que el yo lírico se proyecte intensamente en uno de sus componentes, releyéndolo de un modo peculiar.

La «Fábula» de *Canciones* distancia sus «Unicornios y cíclopes» de los personajes mitológicos tan queridos a Rubén. A sus «Cuernos de oro / y ojos verdes» se les atribuye una atracción erótica fatal que deja inermes a sus víctimas, a juzgar por la invocación de piedad a la Naturaleza que cierra el poema: «¡Oculta tus blancos, / Naturaleza!» y que nos recuerda la petición que cierra el soneto «¡Ay voz secreta del amor oscuro!»:

«apiádate de mí, ¡rompe mi duelo!,
¡que soy amor, que soy naturaleza!».

³¹ *Obra dramática de García Lorca. Estudio de su configuración*, New York, Las Américas, 1971. Cf. «Hacia una definición del libre albedrío y el determinismo». La cita corresponde a pág. 71.

³² *Tres maestros ante el público (Valle-Inclán, Velázquez, Lorca)*, Madrid, Alianza, 1973, págs. 144-146.

³³ Además de poemas como «Los encuentros de un caracol aventurero», «Elegía», «Serenata», «Suicidio», «Canción del naranjo seco», «Romance sonámbulo», «La monja gitana», «Romance de la pena negra», «Intermedio», «Muerte», encuentra la frustración como tema en *La zapatera prodigiosa* (1930), *Amor de don Perlimplín...*, *Así que pasen cinco años*, la trilogía trágica, *Doña Rosita...*, etc. Cf. Enma Susana Speratti, «La frustración en la obra de Federico García Lorca», *Revista de la Facultad de Humanidades*, San Luis de Potosí, II, 1960, págs. 73-94.

La fuerza de la alusión o la comparación mitológica es mucho mayor, por el contraste, en *Poeta en Nueva York*. En «Fábula y rueda de los tres amigos», se atribuye a Lorenzo estar enterrado «en un seno de Flora». En el contexto de homoerotismo de esta fábula parece implícito un aspecto de la leyenda mitológica relacionado con la fecundidad: Flora entregó a Juno una flor cuyo simple contacto bastaba para fecundar a una mujer, ya que Juno quería concebir un hijo solitariamente, sin ayuda de varón.

Los tres amigos, muertos y momificados «por los blancos derribos de Júpiter donde meriendan muerte los borrachos», son finalmente despojos, en un ambiente de destrucción presidido por una mitológica Diana que gustaba de los sacrificios humanos.

En el poema «Tierra y luna», perteneciente por espíritu y estética al proyectado libro de igual título, y al Ciclo de Nueva York según mostró Eutimio Martín³⁴, se encuentra la presencia sorprendente de las alusiones mitológicas. La voz poética declara, en las reiteradas anáforas «Me quedo con...» su preferencia por la tierra frente a las tentaciones de una luna embellecedora del entorno, que se hace presente en las cuatro últimas estrofas del poema. La aparición de la luna conlleva la mención a Diana (Febe, la luna, Diana y Artemisa se relacionan en la mitología), aquí con sus atributos de castidad impoluta, también rechazada por el poeta:

«...¡Oh Diana, Diana, Diana vacía!
Convexa resonancia donde la abeja se vuelve loca.
Mi amor es paso, tránsito, larga muerte gustada,
nunca la piel ilesa de tu desnudo huido».

De *Poeta en Nueva York* es el texto «Poema doble del Lago Eden», entre cuyos versos de cierre leemos:

«Así hablaba yo.
Así hablaba yo cuando Saturno detuvo los trenes
y la bruma y el Sueño y la Muerte me estaban buscando».

El cierre metaliterario del poema remite a todo lo anterior como palabras proféticas emitidas por un sabio clásico, al modo del Hiperión de la novela de Hölderlin, o del Zaratustra nietzscheano. En este contexto, la referencia mitológica ayuda a remontar el vuelo sobre la anécdota y la precisión temporal, elevando a experiencia mítica la percepción del fin brusco de un tiempo en un espacio idealizado. Ya en el poema juvenil «Crepúsculo» aparece el fin del día rodeado de connotaciones de muerte hiperbólicas y el efecto destructivo del tiempo se asocia a una estampa clásica, en el verso

³⁴ *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, edición crítica, Barcelona, Ariel, 1981.

«Cronos devora a sus hijos». Y en el poema «La religión del porvenir» de 1918, que articula buen número de historias mitológicas sobre el origen del mundo, a partir sobre todo de la *Teogonía* de Hesíodo, se afirma: «vampiro Cronos caerá en olvido»³⁵. El propio Lorca reconoce que cuando terminó su verano en el «Edén» del Lago Eden, la serenidad terminó y tuvo que regresar a Nueva York³⁶.

En el mismo libro, «Paisaje con dos tumbas y un perro asirio», imagina «tres ninfas del cáncer» bailando, única referencia mitológica, inversión terrible de las Tres Gracias o de otras tríadas benéficas de la mitología.

El soneto sin título³⁷ que comienza «Yo sé que mi perfil será tranquilo» centra la referencia mitológica en una única metáfora, «Mercurio de vigilia»:

«Yo sé que mi perfil será tranquilo
en el musgo de un norte sin reflejo.
Mercurio de vigilia, casto espejo
donde se quiebre el pulso de mi estilo.»

La interpretación se hace difícil, ya que hemos de seleccionar de las leyendas sobre Mercurio o Hermes los rasgos que el poeta ha integrado implícitamente en el contexto: el poder de adivinación de Hermes (relacionado con la certeza «Yo sé que mi perfil será tranquilo», donde el poeta anticipa la imagen de sí mismo muerto) y la función protectora que asumió Hermes frente a animales y héroes.

Por último, nos referiremos al tema de la metamorfosis de hombre en árbol, que ya hemos ejemplificado en textos de influjo modernista, y que adquiere su mayor profundidad poética en libros maduros, en los que la eliminación de eslabones narrativos, la elusión y la desaparición del elemento real de la metáfora, colaboran en un efecto de revelación iluminada y misteriosa de los textos. Así, en «Casida de los ramos» de *Diván del Tamarit*, que se cierra con estos versos:

«...Por las arboledas del Tamarit
hay muchos niños de velado rostro
a esperar que se caigan mis ramos,
a esperar que se quiebren ellos solos».

³⁵ Textos recogidos en *Poesía inédita de juventud*, cit., págs. 98-99 y 101-104, respectivamente.

³⁶ Explica en su conferencia «Un poeta en Nueva York», ofrecida en marzo de 1932 en la Residencia de Señoritas de Madrid, tras la lectura que hizo del «Poema doble del Lago Eden»: «Se termina el verano porque Saturno detiene los trenes y he de volver a Nueva York». En *Obras completas*, tomo III, cit., págs. 347-361. La cita corresponde a pág. 356.

³⁷ A. del Hoyo no ofrece ningún dato sobre su composición y lo incluye en «Poemas sueltos», *Obras completas*, tomo I, cit.

Es evidente cómo un Lorca maduro estiliza e imprime su proyección personal a antiguos textos modernistas —en este caso sobre el mito de Dafne— y cómo el *Diván* renueva las evocaciones de bosques y jardines, y del jardín interior como metáfora de antiguos ecos románticos y modernistas. Sugerimos por tanto, para finalizar, que la perspectiva tematológica del estudio de los mitos y su evolución en el autor puede situarnos en una buena atalaya para observar su proceso creativo.