

LA MIRADA DE LORCA A LOS CLÁSICOS

MARÍA ISABEL LÓPEZ MARTÍNEZ
Universidad de Extremadura

Lorca, además de poseer un reconocido talento o *ingenium*, domina la técnica de la escritura o el *ars* en sentido horaciano, aprendida a través de la lectura de los clásicos, en donde advirtió las enormes posibilidades expresivas del lenguaje, que él absorbe y destina a sus particulares preocupaciones personales y estéticas. En este trabajo mostraré un ejemplo significativo: la interpretación que hace de la poesía de fray Luis de León. El objetivo no es presentar una factura que cobre la mimesis en monedas de demérito, pues no se trata de acusar a Lorca de falta de originalidad, sino de mostrar qué retiene, hacia donde encamina lo retenido (a veces —lo adelante— la senda es insospechada) y cuáles son sus logros.

Además del homenaje que la Generación del 27 tributó a Góngora, en las fechas señeras de formación y consolidación del grupo hubo conmemoraciones de los centenarios de Fray Luis de León y de Lope de Vega. Si los acontecimientos externos son importantes, más lo es aún el contacto de los nuevos poetas con la literatura de los homenajeados y los frutos que se derivan. Lorca se había sentido atraído por la poesía del agustino desde joven, como puede probarse revisando un poema fechado en julio de 1924 que el autor no incluye en libro tal vez porque, como su título indica, más que una pieza cerrada es un esbozo. Es el siguiente:

APUNTE PARA UNA ODA

Desnuda soledad sin gesto ni palabra,
transparente en el huerto, y untosa por el monte;
soledad silenciosa sin olor ni veleta,
que pesa en los relámpagos, siempre dormida y sola.

[285]

Soledad de lo alto, toda frente y luceros,
 como una gran cabeza cortada y palidísima;
 redonda soledad que nos deja en las manos
 unos lirios suaves de pensativa escarcha.

En la curva del río te esperaré largas horas,
 limpio ya de arabescos y de ritmos fugaces.
 Tu jardín de violetas nacía sobre el viento
 y allí temblabas sola, queriéndote a ti misma.

Yo te he visto cortar el limón de la tarde,
 para teñir tus manos dormidas de amarillo,
 y en momentos de dulce música de mi vida
 te he visto en los rincones, enlutada y pequeña,
 pero lejana siempre, vieja y recién nacida.
 Inmensa giraluna de fósforo y de plata,
 pero lejana siempre, tendida, inaccesible
 a la flauta que anhela clavar tu carne oscura.

Mi alma, como una yedra de luz y verde escarcha,
 por el muro del día sube lenta a buscarte;
 caracoles de plata las estrellas me envuelven,
 pero nunca mis dedos hallarán tu perfume.

Sombra, mujer y niño, sirena, lejanía.
 Ciso llora en la ruina y Baco en el vacío.
 Yo nací para ti, soledad de lo alto;
 cuelga una trenza tuya, hasta muro de fuego.

La fuente, la campana y la risa del chopo
 cambio por tu frescura continua y delirante,
 y el cuerpo de mi niña con la fronda del alba
 por tu cuerpo sin carne y tus mimbres inmóviles¹.

El poema se estructura en tres secciones: la primera serie de alejandrinios («Desnuda...escarcha.») es una tenue invocación a la soledad con una progresiva descripción de su esencia a través de los lugares en donde reina. En las dos siguientes agrupaciones paraestróficas («En la curva...oscura») continúa la descripción, pero ya con sujeto poético explícito que espera y contempla la soledad. En los doce últimos versos el sujeto la busca específicamente, renunciando incluso a elementos vitales para conseguir alcanzar el estado que desea.

Para pintar la soledad, Lorca selecciona en la primera fase vocablos que portan el sema de carencia, bien por su significado léxico o porque llevan antepuestas negaciones («Desnuda soledad sin gesto ni palabra», «silenciosa

¹ Federico García Lorca, *Obras completas*, vol. 1, Madrid, Aguilar, 1991, págs. 970-971. En adelante cito sólo la página.

sin olor ni veleta», «como una gran cabeza cortada y palidísima»). La correspondencia con los sentidos y la negación de su actividad induce a creer que sólo obviándolos podrá alcanzarse la soledad, situada en estratos de una naturaleza apacible que se contemplan en una perspectiva ascendente («huerto», «monte», cielo: «relámpagos» y «Soledad de lo alto, toda frente y luceros»). Hay que destacar también la concepción de la soledad como «redonda», esto es, sin principio ni fin o, como aclara el verso 12, «queriéndote a ti misma», frase cuyo valor reflexivo conecta asimismo con la pretendida circularidad. Estamos ante términos utilizadísimos en la mística para designar las vías propicias de acercamiento del espíritu a Dios, aunque Lorca no mantengan estos valores religiosos.

En la segunda parte (estrofas 2 y 3) el sujeto se coloca en los lugares aptos para la soledad («En la curva del río te esperaré largas horas») y manifiesta su voluntad de abandono de lo externo y pasajero, que parece relacionarse también, en una lectura metapoética, incluso con el repudio de todo lo superfluo desde el punto de vista estético («limpio ya de arabescos y de ritmos fugaces»). El valor del adjetivo «limpio» y del adverbio «ya» lleva a deducir un anterior estado de suciedad, relacionado con el concepto de culpa que atenaza a Lorca desde etapas primerizas. El reino ascendente de la soledad ahora se ve como un jardín en el cielo, un Paraíso («Tu jardín de violetas nacía sobre el viento»), un Edén intocable («y allí temblabas sola, queriéndote a ti misma»). Ya Santa Teresa anunciaba en *Las moradas* que, puesto que el hombre está hecho a imagen y semejanza de su Creador, la morada del más allá debe tener un correlato en el interior del hombre, esto es, en su alma². La soledad deja su impronta en la naturaleza, que resurge en los versos siguientes con tintes impresionistas («el limón de la tarde»).

También la soledad es perceptible en situaciones de especial deleite («y en momentos de dulce música de mi vida / te he visto en los rincones, enlutada y pequeña»). En los períodos de gozo la soledad se asocia paradójicamente a la tristeza, según se desprende de las connotaciones de pena que comporta lo oscuro, emanadas aquí del sustantivo «rincones» y del calificativo

² Santa Teresa de Jesús escribe: «Él mismo /Dios/ dice que nos crió a su imagen y semejanza /.../ Basta decir Su Majestad que es hecha a su imagen para que apenas podamos entender la gran dignidad y hermosura del ánima», *Castillo interior* o *Las moradas*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1982, pág. 384. Una sección de las prosas de Lorca se dedica a los «Jardines» (vol. III, págs. 89-99), donde proyecta una visión que amalgama ecos impresionistas y románticos. No es rara la dimensión espiritual del jardín. Así, señala que en estos espacios «pone nuestra fantasía las visiones espirituales de nuestro mundo interior que hace brotar la maga sugestión del ambiente» (*ibidem*, pág. 89). Los recuerdos juanrramonianos son perceptibles. En una descripción de Granada recrea palabras de Soto de Rojas: «Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos» (*ibidem*, pág. 136) para aludir al «alma íntima y recatada de la ciudad, alma interior y jardín pequeño». Relaciona el jardín, el retiro y la renuncia al lujo del granadino.

«enlutada», que contrasta fuertemente con los lugares luminosos donde se ha ido distribuyendo antes. La idea concuerda con una circunstancia biográfica clara: ha sido muy repetido por las personas que conocieron al poeta que éste sufría súbitos embates de pena en instantes felices. Si antes la soledad era redonda y situada en lo alto, ahora es «lejana siempre, vieja y recién nacida», oxímoron que tiene que ver con el carácter eterno. Todo ello sugiere el parecido con el satélite terráqueo, aunque no la identidad total; por ello se la llama «inmensa giraluna³ de fósforo y de plata». En el verso 3 aparecía el sintagma «soledad silenciosa» y ahora en los versos 19 y 20 se repite la calificación de una manera muy lorquiana: «lejana siempre, tendida, inaccesible / a la flauta que anhela clavar tu carne oscura». El instrumento musical, la flauta, desea penetrar en el reino misterioso de la soledad, pero es imposible, porque para alcanzarla se requiere el apartamiento y silencio, según preconizaban también los místicos.

Esta metonimia sirve de *transitio* hacia la última parte del poema, donde ya el sujeto confiesa la actitud de búsqueda de sosiego a través de metáforas que convierten el alma en elementos de la naturaleza —ese huerto que representa a la soledad— susceptibles de elevarse («como una yedra de luz y verde escarcha» que «sube lenta» «por el muro del día»). El ascenso supone frialdad, que se relaciona con el abandono de los sentidos, con la limpieza antes citada. Al ir subiendo se roza el predio estelar («caracoles de plata las estrellas me envuelven»), pero de nuevo el ansiado estado se muestra inalcanzable («pero nunca mis dedos hallarán tu perfume»). Se repasan los elementos de la naturaleza, e incluso los humanos y divinos y el sujeto lírico insiste con un imperativo en la petición, cual un enamorado («cuelga una trenza tuya, hasta muro de fuego»). En la estrofa final, el yo poético pretende cambiar naturaleza y amor por el ansiado estado. Quizá sea la parte más floja del poema, por su pintoresquismo poco sugerente.

APUNTE PARA UNA ODA a todas luces parece una versión anterior, mucho menos intrincada e irracionalista pero tratando el mismo asunto, del poema SOLEDAD que Lorca publica cuatro años después en la revista santanderina *Carmen*, en los números 3 y 4 de marzo de 1928, precisamente dedicados al Teólogo de Salamanca, como consta en el epígrafe de la portada: *Al Maestro fray Luis de León*. En el homenaje también colaboran Vicente Aleixandre con un soneto; Alberti con una composición en la línea de *Sobre los ángeles*; José María Quiroga Pla que reinterpreta con escasa fortuna la

³ El neologismo *giraluna*, creado por analogía con *girasol*, también fue usado por Vicente Aleixandre en *La destrucción o el amor*. Vid. M. Isabel López Martínez, «Neologismos en la poesía de Vicente Aleixandre», *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, tomo II, Madrid, Arco/Libros, 1991, págs. 691-702.

«Oda a Salinas»; Jorge Guillén que envía un romance en heptasílabos después incorporado a *Cántico*⁴; José María de Cossío con unos apuntes en prosa donde explica aspectos de la poesía luisiana (denomina su colaboración «Llama nadadora»). También aporta Juan Larrea «Espinass cuando nieva (en el huerto de Fray Luis)»; Luis Cernuda presta los hermosos y muy clasicistas cuartetos octosílabos —quizá en técnica y tono el poema más cercano a la composición lorquiana—; Manuel Altolaguirre proporciona «Poesía», breve y muy intenso texto donde, bajo el aspecto tradicional, asoma el esbozo de una etopeya del agustino, y Gerardo Diego que, poeta y profesor como el sabio renacentista, publica el poema «Invitación a la transparencia o La nieve ha variado» y un escolio sobre las fuentes luisianas que titula «El intérprete enajenado». Además, la revista incluye varios poemas y la conocida justificación de la labor de creador lírico del insigne teólogo («Entre las ocupaciones de mis estudios en mi mocedad, y casi en mi niñez, se me cayeron de entre las manos estas obrecillas, a las cuales me apliqué más por inclinación de mi estrella que por juicio y voluntad» /.../). En el prólogo a la reedición de *Carmen* y *Lola* que se lleva a cabo en 1977⁵, Gerardo Diego ofrece noticias sobre los contenidos de los números que nos interesan:

«La verdad es que estábamos todos un poco hasta la coronilla al terminar el año /1927/ y la campaña de Góngora. Y por debajo del en conjunto resultado favorable, positivo, se formó un confusionismo entre gongorismo, neogongorismo y simplemente homenaje de desagravio a Góngora, del que todavía no estamos curados del todo. Había que demostrar que también estábamos con Fray Luis de León y con los más altos poetas de España. Pero el maestro de Belmonte imponía su actualidad centenaria. Por eso solicité especial colaboración leonina de mis amigos, y con unánime entusiasmo fueron llegando a tiempo versos y prosas que requirieron un espacio de dos pliegos, un número doble» (pág. 17).

En lo referente a la colaboración lorquiana, Gerardo Diego recuerda:

«La pleitesía poética se inicia con la “Soledad” preciosa de Lorca. Mi trabajo me costó arrancársela, pero venció mi tenacidad. En la Residencia de estudiantes se quejaba a Piñer, como manifiesta una carta de Luis: <No le escribí antes porque estaba esperando original de Lorca, que siempre tiene prisa. Ayer quedó y dio palabra de darme lo que *Carmen* solicitaba de él. Dijo que usted siempre estaba pidiendo y que le dominaba. Quedó, como digo, en darme el original. Por cierto que creo que tuvo el día anterior un altercado con un opositor a cátedra de Filosofía, muy amigo de él y anduvieron a bofetadas. A Federico, según me contaron, le tocó llevar más bien que dar. Pa-

⁴ Con algunas variantes de puntuación *vid.* Jorge Guillén, *Aire nuestro*, «Cántico», sección 5, «Pleno ser», Valladolid, Exma. Diputación Provincial, 1987, pág. 501.

⁵ Madrid, Ediciones Turner, 1977.

saré, pues, por la Resi uno de estos días a por el original susodicho». Original cuyo autógrafo guardo» (págs. 17-18).

No sería del todo imposible que Lorca transformase los primitivos APUNTES PARA UNA ODA en esta SOLEDAD que se publica en *Carmen* y que de seguido reproduzco:

SOLEDAD

(HOMENAJE A FRAY LUIS DE LEÓN)

Difícil delgadez:
¿Busca el mundo una blanca,
total, perenne ausencia?
JORGE GUILLÉN.

Soledad pensativa
sobre piedra y rosal, muerte y desvelo
donde libre y cautiva,
fija en su blanco vuelo,
canta la luz herida por el hielo.

Soledad con estilo
de silencio sin fin y arquitectura,
donde la planta en vilo
del ave en la espesura
no consigue clavar tu carne oscura.

En ti dejo olvidada
la frenética lluvia de mis venas,
mi cintura cuajada:
y rompiendo cadenas,
rosa débil seré por las arenas.

Rosa de mi desnudo
sobre paños de cal y sordo fuego,
cuando roto ya el nudo,
limpio de luna y ciego,
cruce tus finas ondas de sosiego.

En la curva del río
el doble cisne su blancura canta.
Húmeda voz sin frío
fluye de su garganta,
y por los juncos rueda y se levanta.

Con su rosa de harina
niño desnudo mide la ribera,
mientras el bosque afina
su música primera
en rumor de cristales y madera.

Coros de siemprevivas
 giran locos pidiendo eternidades.
 Sus señas expresivas
 hieren las dos mitades
 del mapa que rezuma soledades.

El arpa y su lamento
 prendido en nervios de metal dorado,
 tanto dulce instrumento
 resonante o delgado,
 buscan, ¡oh soledad!, tu reino helado.

Mientras tú, inaccesible
 para la verde lepra del sonido,
 no hay altura posible
 ni labio conocido
 por donde llegue a ti nuestro gemido (págs. 958-959).

El subtítulo HOMENAJE A FRAY LUIS DE LEÓN aporta las claves interpretativas. El título SOLEDAD nos lleva a la «Canción a la vida solitaria», aunque se traslucen también otros textos del agustino. Para entender el poema en su justa medida hay que descifrar asimismo huellas de Garcilaso, de San Juan de la Cruz e incluso de Góngora, es decir, de una parte capital de la pléyade de los clásicos españoles⁶.

En APUNTE PARA UNA ODA están desvaídos los ecos ascético-místicos, porque no se integran plenamente con el resto de los elementos, a saber, herencias expresivas de la poesía amorosa, ritmos de factura modernista, rasgos de impresionismo descriptivo... Años después Lorca encuentra en el idiolecto de Fray Luis el eje coordinador de las sugerencias dispares que asociaba al concepto y al anhelo de soledad. Por eso cambia los alejandrinos por liras y las tenues referencias a las fuentes por un peculiarísimo y declarado juego de mimesis. Si para ofrecer tributo a Góngora, el compañero de generación Rafael Alberti imita el estilo del poeta cordobés y escribe la *Soledad Tercera (Paráfrasis incompleta)*⁷, Lorca parte de un presupuesto parecido cuando adopta el sistema de Fray Luis. La diferencia reside en que él no aplica el idiolecto del autor clásico al mismo asunto que el original, pues su poema no es una continuación, sino que lo usa como una especie de carril expresivo por donde encauzar sus propias preocupaciones personales y es-

⁶ A veces la crítica ha apuntado la continuidad de Lorca respecto a la tradición de la poesía culta hispánica. Francisco García Lorca en *Federico y su mundo*, Barcelona, Alianza Tres, 1980, pág. 183 cita la «línea continua de poetas (Garcilaso, Herrera, Fray Luis, San Juan de la Cruz, Lope de Vega, Góngora, Quevedo)» donde Lorca «encuentra su significación». Al analizar casos concretos, se detiene en Góngora y Quevedo sobre todo.

⁷ Rafael Alberti, *Poesía, 1920-1938*, Madrid, Aguilar, 1988, págs. 337-343.

téticas, según probaremos. En ambos casos se opera con intertextualidad, y el fin último es el homenaje, pero los procedimientos difieren y también el resultado. El poema de Alberti es una hermosa demostración de las cualidades del creador para adoptar estilos ajenos, incluso los altamente complejos como el culterano. Lorca, a su vez, también *copia* el sistema del agustino, pero no como caso aislado de demostración de pericia, sino como ejercicio de descubrimiento y acomodación de las palabras de antaño a su poética⁸.

En la «Canción a la vida solitaria» el teólogo de Salamanca manifiesta su deseo de purificación espiritual, que consigue gracias al abandono de lo sensible, y su voluntad de emprender la ascesis hacia Dios. El sentido de despojo late igualmente en los versos de Jorge Guillén que su amigo Federico instala como arranque poemático. Pertenecen al poema NOCHE DE LUNA (SIN DESENLACE), que se incluye en *Cántico*⁹. Si en el texto de origen cierran la descripción del mar en una clara y fría noche de invierno, en la composición lorquiana, funcionando como intertexto, adquieren un nuevo significado, pues parecen metáforas de la SOLEDAD del título. Ésta se ve, en consecuencia, como algo sumamente leve, casi inasible. La sinestesia «blanca ausencia» insiste en la idea de vacío, de la nada asociada a la falta de color. Lorca oscila entre la visión guilleniana de la soledad como la blanca nada —que tantas veces se relaciona simbólicamente con el ideal de poesía pura— y el desnudo de las pasiones que propugna el poema renacentista, contemplado desde una óptica completamente profana. Creo que estas dos perspectivas abren la interpretación del texto.

El tema axial es la aspiración del sujeto a acceder a la soledad, entendida como renuncia a la pasión, y la imposibilidad de conseguirlo. El biografismo del texto permite que se solapen referencias metapoéticas que tienen que ver con las tentativas de Lorca para crear una poesía no centrada en el ornato externo y en la sobredosis de sentimiento, algo que, a la vista de su trayectoria posterior, conseguirá sólo parcialmente, pues si bien desnuda la palabra del pintoresquismo e incluso de los ropajes modernistas de su pri-

⁸ G. Genette sitúa los procedimientos con que un texto remite a otro como transtextualidad, uno de cuyos tipos es la intertextualidad, que aparece cuando en el texto terminal hay presencia explícita del texto de origen. Tanto en el poema de Alberti que citamos como en éste de Lorca existe intertextualidad, pero la orientación es distinta (*Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989). Todorov habla precisamente de dos sentidos en los fenómenos intertextuales: la dirección (en este caso la referencia a los códigos gongorino o luisiano respectivamente) y la cualidad (en ambos homenajes como meta, pero en Alberti es mero juego preciosista y en Lorca una acomodación a las preocupaciones personales y estéticas (*Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Ávila, 1981).

⁹ Jorge Guillén, *op. cit.*, vol. I, pág. 221.

mera etapa, no abandona la proyección de su mundo interno ni con su peculiar surrealismo ni en la fase final de su poesía.

La *dispositio* de este poema es muy semejante a la de APUNTE PARA UNA ODA, pero ahora con una mayor sistematización por el uso de la lira, que es soporte rítmico, marca de homenaje a Fray Luis y criterio estructurador. Las dos primeras liras describen la soledad; las cuatro siguientes retratan la postura del sujeto lírico frente a ella, para pasar en la séptima y octava a detallar el ambiente propicio para que se produzca, y en la última a mostrar su carácter inaccesible.

Lorca abre el poema con una invocación a la soledad, expresada en una frase nominal, estructura que repetía ya en la versión primera y que ahora —con anáfora sobre idéntica palabra («soledad») como elemento conector— también despliega, instalando las dos increpaciones en sendas liras. Si en el poema primerizo se caracterizaba la soledad con términos que presuponían el estatismo y la negación de los sentidos, ahora es «pensativa». Con el adjetivo se concreta la débil personificación primera («y allí temblabas sola, queriéndote a ti misma») y Lorca acentúa una técnica muy suya: presentar de forma plástica lo abstracto; de ahí su capacidad metafórica y sinestésica. En el «Romance de la pena negra», (del *Romancero gitano*, libro anterior pues incluye piezas de 1924 a 1927) la protagonista se llama «Soledad Montoya» y precisamente los versos expresan el dolor por la ausencia amorosa; el nombre, en consecuencia, no es arbitrario. Alberti en el soneto titulado «Amaranta» de *Cal y canto*, con hechura muy clasicista también confiere caracteres animados a la soledad e incluso emergen rasgos de prosopografía («Su cuerpo en sombra, oscuro, se le enciende, / y gladiadora, como un ascua impura, / entre Amaranta y su amador se tiende») ¹⁰. El calificativo «pensativa» del poema de Lorca, por otra parte, remite a Fray Luis de León, quien habla de la soledad a la que se llega tras un tipo de reflexión sólo conferida a «los pocos sabios que en el mundo han sido» ¹¹.

La misma tendencia a la concreción de lo abstracto impulsa a situar a la soledad, mediante un endecasílabo de aire renacentista por la doble bi-

¹⁰ Rafael Alberti, *op. cit.*, pág. 307. Comenta con precisión el soneto R. Senabre, *La poesía de Rafael Alberti*, Universidad de Salamanca, 1977, págs. 32-37. Curiosamente la soledad se relaciona, como en algún aspecto en el caso de Lorca, con «los sentimientos irrenunciables /.../ que enturbiarán siempre el acceso a la pureza, interponiéndose entre el artista y la obra», pág. 37.

¹¹ Fray Luis de León, *Poesía completa*, ed. de Guillermo Serés, Madrid, Taurus, 1990, pág. 60. En adelante, para los textos luisianos cito sólo la página. Ofrece una interpretación despegada del biografismo embobecedor y atenta a los códigos culturales y a los sistemas expresivos de la literatura religiosa R. Senabre en *Estudios sobre Fray Luis de León*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

membración («piedra y rosal, muerte y desvelo»), en la naturaleza inerte («piedra»), o viva («rosal»). También se aloja en el dominio del hombre («muerte», pues evidentemente se logra la soledad con la desaparición, y «desvelo», porque puede conducir a ella la reflexión, según se anunciaba en «pensativa»).

Los tres versos finales de la primera lira llevan a equívoco, pues «libre y cautiva, fija» parecen alargar la serie de adjetivos que califican a «soledad», mientras que en realidad se refieren a «luz». La luz para Fray Luis y para los místicos es la gracia divina (recuérdese la vía iluminativa, previa a la unitiva, esto es, a la fusión de alma y Dios y, por lo tanto, al alcance del sumo bien). Ya en la Biblia la luz representa a Dios: luz potente en la zarza ardiendo ante Moisés, Espíritu Santo en forma de lenguas luminosas, transfiguración de Cristo en el monte Tabor, etc. Además, una larga tradición estética había identificado la hermosura y la luz. León Hebreo, contemporáneo de Fray Luis, había escrito: «La luz es lo más hermoso del mundo corpóreo, y la que le da la hermosura... Y si la luz se lee ser madre de las lindas hermosuras del mundo inferior, es justo que sea hermosísima». Para Lorca, la luz, esto es, la vía por la que se llega a la hermosura, se halla en la soledad. Allí «canta la luz», sinestesia que anuncia que la labor poética (canto según antiguo tópico) surge a partir de la gracia que adviene en momentos de aislamiento, o a partir de la hermosura y el gozo que la plena tranquilidad comporta. Con un oxímoron que calca el *modus operandi* petrarquista y en concreto el de San Juan de la Cruz, la luz es «libre y cautiva», en tanto que en el estado de ataraxia a que aspira el poeta el gozo o la creación se hallan sin ataduras. Sin embargo, paradójicamente es tan difícil llegar a tal estado que la luz parece encerrada, «cautiva». La acepción de «libre» como «liberado de» se conecta con la usada por Fray Luis en estos versos: «Vivir quiero conmigo, / gozar quiero del bien que debo al cielo, / a solas, sin testigo, / libre de amor, de celo, / de odios, de esperanzas, de recelo» (pág. 55).

La luz (hermosura, dicha) es absoluta y por ello «fija», pero se la localiza tradicionalmente, tanto en el platonismo como en el pensamiento judeocristiano, en predio etéreo. De ahí el «blanco vuelo». Si la ascensión significa en Fray Luis la purificación espiritual que permite el acercamiento a Dios, en Lorca se relaciona con el afán por conseguir la hermosura o la felicidad por medio de un desahogo pasional tanto en la vida como en el arte. Recordemos que los versos de Jorge Guillén que Federico citaba propugnaban esta visión de lo blanco como vacío o ausencia. De todas formas, es frecuente la idea de vuelo como necesidad de alcanzar un estado mejor también en el Romanticismo; Bécquer, que fue profundamente leído y admirado por el Veintisiete, escribía: «Cuando miro de noche en el fondo / oscuro del cielo / las estrellas temblar como ardientes / pupilas de fuego, / me parece

posible a dodó brillan / subir en un vuelo, / y anegarme en su luz, y con ellas / en lumbre encendido / fundirme en un beso¹².

Para San Juan de la Cruz es la «llama de amor viva» la que «tiernamente hiere»¹³. Para Lorca, el hielo hiere a la luz. Si beneficia al poeta, rebajar la carga pasional, tal vez el despojo total de sentimientos (el hielo si se tiene en cuenta la ecuación que iguala amor y fuego) quiebre la felicidad o la obra plena. Recordemos las palabras finales del manifiesto de Neruda «Por una poesía sin pureza»: «Quien huye del mal gusto /y del sentimentalismo/ cae en el hielo»¹⁴.

En la segunda lira continúa la caracterización de la soledad por la insistencia en el silencio, cuya intensidad se refuerza icónicamente por el encabalgamiento que lo liga a «sin fin». El silencio se acopla sin fisuras a la soledad, pues ésta posee el «estilo» y la «arquitectura» de aquél. Retoma Lorca el sintagma «soledad silenciosa» de APUNTES PARA UNA ODA que tiene que ver con el apartamiento para alcanzar la dicha o con el despojo del *ornans* de la palabra para encontrar la verdadera vía expresiva. Mirando con la perspectiva de hoy, parece que Lorca anuncia una de las preocupaciones de la poesía posterior y del pensamiento teórico-crítico: la poética del silencio, la reflexión acerca del valor de blancos y ausencias de términos, que conduce en muchas ocasiones a la puesta en tela de juicio del lenguaje como vehículo comunicativo. Alberti así lo muestra también, años más tarde (1939-40) y ya en el exilio, en una silva libre de *Entre el clavel y la espada* que se abre con los endecasílabos «Así como los álamos que olvidan / el desvanecimiento de los sauces» y acaba: «Iba a decir, mas cuando fue a decirlo / había muerto el lenguaje»¹⁵.

En el reino de la soledad y el silencio, en la «espesura» según designación garcilasista, el ave (lugar común en la tradición para denominar al poeta y en la mística para señalar el proceso de despegue del alma de lo sensible y terrenal) no consigue entrar. Estos contenidos están vertidos con suma destreza, pues Lorca hereda el buen uso del encabalgamiento de fray Luis y aprovecha los valores gráficos de la línea poética. Según hemos señalado, en estos tres últimos versos el motivo capital es la noción de ascenso. La planta del ave aparece en vilo, es decir, pujando por alzar el vuelo. El sintagma «en vilo» se sitúa en el axis versal y se encabalga con el complemento

¹² Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*, ed. José Luis Cano, Madrid, Cátedra, 1988, pág. 53.

¹³ San Juan de la Cruz, *Poesías completas y comentarios en prosa a los poemas mayores*, Ed. de Dámaso Alonso y E. Galvarriato, Madrid, Aguilar, 1987, pág. 37.

¹⁴ Pablo Neruda, *Caballo verde para la poesía*, n° 1, Madrid, 1935. Edición facsimilar en Verlag Detlev Auverman KG, 1974.

¹⁵ Rafael Alberti, *Poesía, 1939-1963*, Madrid, Aguilar, 1988, pág. 120.

«del ave» para iconizar la suspensión en el espacio. Una distensión entre «planta» y «del ave» refuerza aún más esta idea.

El endecasílabo «no consigue clavar tu carne oscura» posee un inconfundible tono lorquiano, no en vano su base es la sinestesia que presenta, como en muchas otras ocasiones, lo concreto por lo abstracto. La soledad se imagina con carne. Desde el *Libro de poemas* la soledad y el silencio interrumpidos se trasponen a entes compactos a los que se les resta un fragmento. Ej. «Un silencio hecho pedazos / por risas de plata nueva» (pág. 17); «niños chicos, cantad en el prado, / horadando con risas al viento» (pág. 43). Se aprecia diáfananamente en el romance en heptasílabos titulado «Elegía del silencio» (1920), donde leemos: «¿Quién cierra tus heridas / cuando sobre los campos / alguna vieja noria / clava su lento dardo / en tu cristal inmenso?» (págs. 59-61). El silencio compacto («cristal inmenso») es roto por el sonido («clava»). Por otra parte, si cotejáramos este poema con el APUNTE PARA UNA ODA y con el que nos ocupa nos sorprenderían las afinidades: imágenes germinales que luego se desarrollan, conceptos equivalentes, como por ejemplo emplazar el silencio en el dominio astral, señalar que está «cautivo» pues es infinito, relacionarlo con la armonía pitagórica que tan bien reproduce Fray Luis en la «Oda a Salinas», etc.

Volviendo a SOLEDAD, se califica a la carne de la soledad como «oscura», palabra que rima además con «espesura» para reforzar los contenidos de misterio y el carácter inexcusable. En la estrofa tercera aparece ya directamente el sujeto lírico que «olvida» o ‘rechaza’ según el uso que fray Luis da en los versos: «El aire el huerto orea / y ofrece mil olores al sentido; / los árboles menea / con un manso rüido / que del oro y del cetro pone olvido» (pág. 55). El objeto del olvido es la pasión o sangre, que metafórica e hiperbólicamente se contempla como «frenética lluvia de mis venas». Hay referencias a la pasión amorosa, pues la cintura en Lorca se conecta fácilmente con el eros. En *Yerma* y en el *Romancero gitano* se asocia a la maternidad o el contacto sexual. El ser que codicia el reino atarácico de la soledad ha de ‘romper las cadenas’ que lo atan a la pasión; por ello se purifica y se convierte en «rosa», obviamente «débil» porque antes se ha hablado de pérdida de sangre. En la lectura metapoética, Lorca sueña con un poesía («rosa» según el tópico que ha revivido Juan Ramón Jiménez pocos años antes, pero de suma incidencia en los Siglos de Oro) descargada del excesivo sentimentalismo y ya en la orilla del reino ambicionado («por las arenas»). La descarga de la pasión tiene un correlato fónico: la suavidad aportada por la aliteración de fricativas en el verso «rosa débil seré por las arenas».

La pureza ética y estética indagada se representa en la lira cuarta por el desnudo; «rosa de mi desnudo» es una metáfora que aparece casi idéntica en el SALMO RECORDATORIO, poema que evoca el *Polifemo* gongorino y pin-

ta a la ninfa así: «Galatea desnuda, rosa inmensa, / rayo blanco de luz, nácar cuajado» (págs. 998-999). El desnudo de nuestro poema descansa sobre sábanas blancas que, conservando tonos gongorinos, se expresan como «paños de cal» (Góngora hablaba de un mantel como «nieve hilada», por ejemplo). El vacío pasional explica el «sordo fuego», es decir, la anulación del amor. El momento en que la pasión se diluye conducirá al sujeto a integrarse en la dicha que presupone la soledad. Para expresar esto, Lorca cobra tonos genuinamente petrarquistas, tangibles en la expresión «roto ya el nudo». Petrarca habla de «nudo roto» cuando Laura ha muerto¹⁶. En San Juan de la Cruz el «lazo tan fuerte» alude a la vida terrenal en «Que muero porque no muero» (pág. 44). Y los ejemplos deambulan por docenas en la lírica áurea.

El abandono de los arrebatos supone purificación, de ahí que el sujeto desee ir «limpio de luna». Esta construcción ha de entenderse como «moreno de verde luna» en el *Romancero gitano*, es decir, con valor de calificativo, que en este caso insiste en la brillantez y en el tono plateado, fácilmente relacionables con la pureza. El adjetivo «ciego» es un nuevo eslabón para negar lo sensorial (recuérdese que se ha hablado de «sordo fuego», sintagma además vinculado por la rima).

La soledad es un río de sosiego, con lo que se sigue la línea tradicional de hacer al cauce fluvial vicario de abstracciones como vida, olvido, etc. También suenan ecos de los versos de la «Oda a Salinas» donde se canta la unión del alma con la música celestial y la terrestre: «Aquí el alma navega / por un mar de dulzura». Obsérvese que la soledad como río ya se preveía en el sintagma anterior «por las arenas». Se especifica en la lira siguiente, la quinta, destinada a presentar al poeta como «doble cisne», según los desdoblamientos propios de Lorca, que tan diáfananamente se perciben en sus dibujos. Se sitúa «En la curva del río», esto es, adelantado hacia la soledad. Este cisne «canta»; por lo tanto, según la leyenda, que interpreta los creadores áureos y siglos después Rubén Darío, va a morir; y en efecto, aquí hay muerte: la de las pasiones (recuérdese para ir viendo la coherencia textual que en los primeros versos la soledad se asentaba «sobre muerte y desvelo»)¹⁷. El canto del cisne, merced a una sinestesia, es blanco en cuanto a puro; al estar ya

¹⁶ Francesco Petrarca, *El cancionero*, Barcelona, Ediciones 29, 1992. Canción 270 y soneto 271.

¹⁷ El mito del cisne (Cigno) es narrado por Ovidio en las *Metamorfosis* y por Virgilio en la *Égloga II*. En los siglos XVI y XVII se reitera, asociando el animal y el poeta. Quevedo escribe: «imito al cisne, pues muriendo canto» (*Obra poética I*, ed. J.M. Blecua, 1999, pág. 559). Y Góngora convoca a los poetas de Huelva llamándolos «Cisnes del Guadiana» (*Sonetos completos*, ed. B. Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1981, pág. 74), apelativo similar al que le aplicaban a él: «Cisne del Betis». Bocángel es especialmente afecto al mito. *Vid.*, *La lira de las Musas*, ed. T. D. Dadson, Madrid, Cátedra, 1985, págs. 160, 165, 182, 450.

cercano al río de la soledad, su voz será «húmeda», aunque no vacía totalmente de sentimiento; de ahí «sin frío». Al igual que el alma de los místicos se alza hacia Dios, las ansias de poesía pura de Lorca y su interés por borrar el supuesto pecado ascienden al infinito («y por los juncos rueda y se levanta»). Trasponen la mera realidad que se concreta en la referencia a las plantas terrestres («juncos»). Estamos ante la concepción platónica —que tanto defenderá Jiménez— de obra hermosa con capacidad de superar lo tangible y de integrar el mundo de la Belleza celeste y eterna. Las rimas de esta lira hilvanan por eso «canta», «garganta», «levanta», mientras que cosen fónicamente «río» y «frío» para unir soledad y ausencia de pasión.

Los dos primeros versos de la lira seis, aunque redundantes, sirven de conectores interestróficos, siguiendo una tendencia general del poema (recuérdese la función de la anáfora de «soledad» en las dos primeras unidades). La rosa vuelve a hacerse metáfora del desnudo, y la pureza de éste explicará que sea «de harina» y que el yo tome forma de «niño». Este niño sopesa el ámbito que circunscribe la soledad anhelada. Al igual que Fray Luis pintó un *locus amoenus* simbólico que representaba la purificación en su propia vida y el acercamiento a Dios, Lorca escribe: «mientras el bosque afina / su música primera / en rumor de cristales y madera». En los siglos de Oro es fácil encontrar los árboles metamorfoseados en liras tocadas por el viento¹⁸, simbiosis que desde muy joven adopta el propio Lorca, quien en el *Libro de poemas* escribe: «Alisios destetados / entre los rudos árboles, / flautas en la tormenta, / ¡dejadme!» (pág. 8). «Bosque», terminología musical y específicamente «música primera» remiten a la «Oda a Salinas», donde se exalta la armonía del universo a partir de los acordes terrenales. La «música que es de todas la primera» en la «Oda a Salinas» se encuentra en la «más alta esfera» y es «imperecedera» porque coincide con la emanada de Dios en su Paraíso. Lorca situará su «música primera» en el enclave de la soledad, en el río, pues el rumor mana «de cristales», metáfora barroca de la corriente y de la «madera», metonimia de árboles, también de corte gongorino.

Las estrofas séptima y octava desarrollan el *locus amoenus* simbólico. El «apolíneo sacro coro» de la «Oda a Salinas» que se refiere a las Musas, se torna en el «Coro de siemprevivas». Ambos poetas exaltarán la armonía encontrada. Lorca selecciona esas flores y no otras para romper la arbitrariedad del signo, pues el término sugiere eternidad, justo una característica de la so-

¹⁸ Apolo suspende la lira de las rama de los árboles y la música de Orfeo también los usa como instrumentos. Véase el primer valor en el soneto de Góngora que empieza «De vuestras ramas no la heroica lira» (*op. cit.*, pág. 302). Describiendo un *locus amoenus*, Quevedo anuncia: «Las aves que leyeren mis tristezas / luego pondrán en tono mis congojas, / y cantarán mi mal en las cortezas / al son que hiciere el aire con las hojas» (*Obra poética*, vol. 1, Madrid, Castalia, 1999).

ledad pretendida. Al igual que la música de Salinas «traspasa el aire todo», el son de esta naturaleza lorquiana penetra en el recinto de la soledad. El ruido, decíamos al principio, fractura el silencio («clava tu carne oscura»); ello explica que hiera «las dos mitades del mapa que rezuma soledades». En la atribución de cualidades líquidas a la soledad, vuelve a emerger una sinestesia que da un aire ahora casi surrealista, sobre todo por la peculiar mutilación.

Si en las estrofas anteriores se ha anunciado que el bosque es productor de música, el «arpa» que se menciona en la octava ha de entenderse con la misma lógica y por ello deviene una nueva imagen del rumor armonioso de los árboles, ya anunciado al final de la estrofa seis («en rumor de cristales y madera»). Lorca, al igual que los clásicos áureos, construye metáfora sobre metáfora. De esta manera, las cuerdas del instrumento se verán como «nervios de metal dorado» adonde se «prende» el «lamento», esto es, la música triste. Con una desnudez sorprendente se pinta el «arpa» de la naturaleza, en este caso con cuerdas que son el sonido mismo, en esta cuarteta juvenil titulada ABAJO: «El espacio estrellado / se refleja en sonidos. / Lianas espectrales. / Arpa laberíntica (pág. 729). La abundancia de sonidos que denotativamente se marcan en versos de la lira que nos ocupa —incluso al especificar los tipos por los adjetivos «resonante o delgado»— se ve reforzada por las aliteraciones de nasales e incluso por la rima, muy sonora en «-ento» («lamento», «instrumento»), que se asocia por paronomasia a «resonante», además de ligarse porque los tres vocablos pertenecen semánticamente al dominio acústico.

La imposibilidad de introducirse en el dominio de la soledad, contenido clave en la lira final, se prevé ya con el sintagma «Tu reino helado», que remite al verso «canta la luz herida por el hielo». El estado o el ideal poético ansiados son de asepsia emotiva, pero Lorca sabe la dificultad de lograrlos. Tal vez para marcar la distancia entre el sujeto y el estado resurja la personificación de la soledad, llevada a cabo por las increpaciones directas («Mientras, tú»).

Creo que la última estrofa tiene un problema de puntuación. Tal y como aparece, contiene un anacoluto. Sin embargo, con una pausa más potente en el verso segundo, los dos iniciales serían una frase nominal, que describe la impermeabilidad de la soledad, de la misma manera que al comenzar el poema, pero ahora sirviendo como *conclusio* y dotando de una circularidad muy acertada, pues se acopla a la idea de cerrazón del dominio de la soledad.

Si al tratar sobre algunas imágenes, para aclararlas ha sido esencial el rastreo en otras fases de escritura del propio Lorca —probando así la coherencia general de la obra— en el mismo poema los gérmenes metafóricos fructifican. Ya lo hemos comprobado al hablar de los árboles como instrumentos musicales, pero el hecho surte diáfano en la metáfora preposicional

«la verde lepra del sonido». En la estrofa segunda el poeta-ave no conseguía clavar la carne de la soledad, mientras que en la séptima la hería; ahora, incrementando la gradación, la fuerza del sonido será una enfermedad que fragmenta y corroe; es «verde» porque proviene metafóricamente de la naturaleza (de nuevo se forma una sinestesia). Pero no hay posibilidad de alcance para nadie, especialmente para ningún poeta, que se adivina en la metonimia de «labio conocido», tal vez por la presencia insoslayable del sentimiento, expuesto aquí en «nuestro gemido», con un curioso plural.

El poema se revela como uno de los múltiples espacios en que Lorca ha proyectado un tema para él axial: la soledad. Delimitar qué entendía específicamente el autor con esta palabra es tarea ardua, porque creo que la voz es plurivalente. Del análisis se deduce la visión de un ser íntimamente anhelante, tal vez insatisfecho o desazonado, con ansias de sosiego (recordemos al respecto la fuerza que tiene desde los libros primerizos la angustia producida por la impresión de culpa). También se descubre el afán por hallar una poética quizá no tan cargada de sentimiento o por lo menos de líneas más puras. En esta interpretación desempeñan una función crucial los versos guillenianos del epígrafe. Se conserva otro poema lorquiano, que se publica en *Parábolas* también en 1928 (dos meses después, ya que sale en mayo) y va destinado al amigo de Valladolid. Son dos décimas tituladas NORMAS (pág. 1047), de léxico parecidísimo a SOLEDAD, donde Lorca resuelve negando la posibilidad de renunciar al sentimiento.

La mirada de Lorca no se detuvo sólo en un clásico, Fray Luis; la huella gongorina es palpable, por ejemplo, en el «Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma» de los *Sonetos del amor oscuro*¹⁹; Lope de Vega, cuyo centenario también estaba en la lista del Veintisiete, se cuele, pongamos por caso, en composiciones tan dispares como SERENATA (HOMENAJE A LOPE DE VEGA) (pág. 354), breve romance con elementos costumbristas perteneciente a *Canciones*, y preside en forma de seguidilla la parte denominada CARNE de la ODA AL SANTÍSIMO SACRAMENTO DEL ALTAR²⁰. Sin Rubén Darío y los modernistas españoles no se entiende la «Elegía a doña Juana la Loca» (*Libro de poemas*, págs. 21-23). Por las páginas lorquianas discurren nombres propios de escritores españoles y extranjeros que van de Pero López de Ayala («En el jardín de las toronjas de luna», pág. 889), a Lamartine (pág. 93) o W. Whitman. Se cruzan con antropónimos de persona-

¹⁹ Vid. María Isabel López Martínez, «Claves para la interpretación de un soneto de Lorca», *Alor Novísimo*, n.º 10, 1987.

²⁰ Aparte de la presencia en la poesía, los clásicos áureos son objeto de reflexión para Lorca. Vid. «La imagen poética de Don Luis de Góngora» (vol. III, págs. 223-248), el «Homenaje a Soto de Rojas» (vol. III, págs. 248-258) y «Granada (Paraíso cerrado para muchos)» (vol. III, págs. 132-137).

jes literarios: Cyrano, Quijote, Melibea (págs. 19-21), Eloísa, Julieta (pág. 22), etc. A veces, no hace falta la mención explícita, sólo la voz o el eco. Podría confeccionarse un mapa de presencias, sin duda iluminador para entender no sólo la poesía lorquiana, sino facetas de la cultura del momento.

George Steiner, en su libro *Después de Babel*²¹, plantea la cultura como un proceso infinito de traducción. Cada artista reinterpreta a otros que le precedieron, a veces con versiones rompedoras y quizá por ello paradójicamente más cercanas a lo atacado (piénsese en las parodias). Señala que no hay mejor conocedor de Velázquez que Picasso en sus estudios cubistas sobre *Las meninas*. Otro tanto podríamos decir de Lorca respecto a los clásicos. El homenaje a Fray Luis es equivalente al trazo picassiano, al color que pierde realismo. Pero, aunque sea para tratar un problema diferente, Lorca aprovecha la plantilla que el agustino legó. Con ello lo revivifica y, a su vez, pone en tensión su propio estilo, que discurre por la «escondida senda por donde han ido / los pocos poetas sublimes que en el mundo han sido».

²¹ George Steiner, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y de la traducción*, México, FCE, 1980.