

El mito griego en la poesía de García Lorca

Rosa M^a. AGUILAR

Summary

In this paper the author tries to find influences of greek myth on Lorca's poetry. In front of last opinions Garcia Lorca had good knowledges of the classical greek poetry and philosophy. He has changed even ancient myths by translating them in another ones of his times.

Es a veces inevitable que al pensar en Federico García Lorca como poeta se nos aparezca como el autor del *Romancero gitano* por encima y más allá de como autor de otra tanta y tan grande obra poética y teatral. Esto era algo de lo que él mismo se sentía consciente como podemos ver por lo que le dice a Jorge Guillén en carta de enero de 1927 a propósito de su contribución a la revista *Verso y Prosa*: «... mandaros algo no puedo. Más adelante. Y desde luego no serán romances gitanos. Me va molestando un poco *mi mito* (el subrayado es suyo) de gitanería. Confunden mi vida y mi carácter», y dos líneas adelante: «Además, el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de *poeta salvaje* (sic el subrayado) que tú sabes bien no soy. No quiero que me encasillen». E igual se manifiesta a Bergamín en una carta de aproximadamente las mismas fechas: «A ver si este año nos reunimos y dejas de considerarme como un *gitano*; mito que no sabes lo mucho que me perjudica y lo *falso* que es su esencia, aunque no lo parezca en su forma»¹. También un año más tarde (septiembre de 1928), dirigiéndose a Sebastián Gasch a propósito de la epístola recibida de Dalí sobre el *Romancero* se expresa así: «A pesar de todo, a mí ya no me interesa nada o casi nada. Se me ha muerto en las manos de la manera más

¹ F. García Lorca, *Obras completas. III Prosa-Dibujos*. Ed. de Arturo del Hoyo. Madrid 1987 (reimp. de la 22. ed. 1986), pp. 902 y 937 respectivamente.

tierna. Mi poesía tiende ahora otro vuelo más agudo todavía».Cuál sería esa otra poesía podemos entreverlo de la carta siguiente a este mismo amigo, solamente una quincena posterior, donde le cuenta que está terminando la *Oda al Santísimo Sacramento* y trabajando también en la *Oda a Sesostris, el Sardanápalo de los griegos*, «llena de humor y llanto y ritmo dionisiaco»².

En un texto en prosa de dos páginas apenas, probablemente de su última época pero sin fechar, *Escala del aire*, subtítulo como [Apunte] (*OC III*, 334-335), que parece el comienzo de una *conferencia* que no fuera pronunciada, Lorca analiza lo que debe ser, a su juicio, poesía, arrancando de un punto de partida cósmico de raigambre griega. Para él la poesía se mueve en unos paisajes basados en los cuatro elementos primigenios, los elementos de los filósofos presocráticos: agua, aire, tierra, fuego. Estos elementos son la pauta por la que podemos medir o clasificar a los poetas, pues estos elementos constituyen «...cuatro mundos distintos y enemigos. Cuatro estéticas acabadas ... de expresiones irreconciliables». Habrá, pues, cuatro tipos de poesía y de poetas según el elemento de la naturaleza preferido por ellos, poesía cuyo valor podrá medirse por «el dominio con que lo expresan». El poeta quiere dominar ese mundo con sus leyes y, en cambio, el elemento sólo pretende borrar y engañar. Pero esas leyes se volverán verdaderas cuando el elemento, primero impasible, acabe vencido y con gráfica expresión «lama sus manos [las del poeta] con lenguas de fuego, de aire o de roca». La conclusión es determinante en cuanto pone de manifiesto la importancia atribuida por Lorca al mito:

«El hombre no ha podido dormir tranquilamente hasta que los primeros mitos tuvieron forma definitiva, hasta que la piel de tortuga y elefante del Apolo prehistórico no se convirtió en la renovada y pura [] que daba su frescor al laurel griego, como no pudo surcar el mar, a pesar de tener inventadas las naves, hasta que el poeta dibujó, creó las inefables criaturas que lo pueblan, y dio latido y músculo a los que dirigían el sentido de las olas.

Basta enunciar una verdad, herir su clave, arrancar su máscara, para que ésta tome cuerpo y vida ante nuestros ojos. Porque no vienen las verdades a buscarnos a nosotros, sino que nosotros somos los que tenemos que luchar con las verdades».

² Carta 19, p. 963 y 20, p. 964, o. c.

Pues bien, justamente esa faceta lorquiana que es reflejo de su conocimiento del mito griego, de la cultura clásica, es la menos imaginada o supuesta generalmente pero, sin embargo, es una constante a lo largo de su obra poética y que, también formalmente, está presente en buena parte de su obra para el teatro. Cuáles son las raíces de ese interés y de su conocimiento del mundo antiguo no es fácil saberlo, ya que no hay demasiadas noticias en su biografía sobre este aspecto de su formación. Quizás las más significativas nos pueden venir, de una parte, de lo que ha contado su hermano, Francisco García Lorca y de lo que él mismo, en ocasiones, dice. De otra, los libros de literatura clásica que sabemos que poseía y que, en algún caso, fueron casi sus libros de cabecera y, además en buena medida también, su buen conocimiento de la poesía española del Siglo de Oro han debido de ser las fuentes de su información³. Como estudiante de Bachillerato poco habría podido recibir de los dos únicos años de latín que entonces se cursaban ni tampoco parece que demasiado de los ánimos de su profesor, más inclinado a otras aficiones. Sin duda influiría más en él otro profesor de letras en general quien impartía la Literatura y Preceptiva literaria⁴. Luego, en la Universidad, donde comenzó primero los estudios de Letras, fue un estudiante irregular y un tanto peculiar, que se movía bien en asignaturas de Arte o Literatura pero no en otras como árabe y hebreo⁵. En Granada en aquel entonces no debió de haber estudios de Griego, ni siquiera en los años de preparatorio comunes a Letras y Derecho. Sin embargo, de esta época procede su conocimiento de los diálogos platónicos que leyó por préstamo de don Fernando de los Ríos que los tenía en su biblioteca privada. También tenía en esta época «casi como libro de cabecera una edición preciosamente ilustrada de la *Teogonía*

³ Disentimos, y muestra de ello es este trabajo, del juicio de M. García Posada (1996: 26): «Su biblioteca particular, por lo que sabemos, contenía algunos libros que pudieron orientarle en esa dirección. Pero es inútil tratar de explicar este proceso mediante aportaciones eruditas».

⁴ Véase Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*. Madrid 1980, pp. 84-85. Del primero leemos: «... don Manuel Consuegra, el profesor de latín, que había estudiado la carrera de cura en su juventud. Gran aficionado a los toros, coreaba las traducciones del estudiante en términos taurinos...» y del segundo: «El profesor que más mella hizo en el ánimo de Federico era el que tenía a su cargo varias de las clases de letras y, en especial, la de Literatura y Preceptiva Literaria. Se trata de don Martín Sheroff y Aví». Y en la p. 86: «D. Martín había tenido aspiraciones de escritor; era autor de dramas no representados y publicaba alguna vez ... versos en los periódicos locales;Leía admirablemente en clase los textos literarios que estudiábamos ...».

⁵ Francisco García Lorca, *o. c.*, p. 93.

de Hesíodo», informa su hermano⁶. Por fuentes indirectas sabemos que conocía bien por sus lecturas, aparte de lo ya mencionado, a Homero, Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, incluso Plotino, entre los griegos, —de quienes en algún caso hace mención acertadamente en su obra en prosa— y que de los latinos había leído las *Metamorfosis* y el *Ars amandi* de Ovidio⁷. Todo ello le habría llevado a ese conocimiento de los mitos clásicos, «mitos de la antigüedad en los que Federico estaba versado», como lo ha contado su hermano⁸ y como también lo había puesto de manifiesto en una carta de 1923 a Melchor Fernández Almagro donde le decía estar haciendo interpretaciones modernas de la mitología griega⁹.

Es así como, desde su primer libro de poesía, el *Libro de poemas* (1921), nos encontramos con la constante evocación del mundo antiguo, ya desde los mitos, ya desde algunas figuras señeras, unas veces es alusión más breve o más larga, otras desarrollo de un tema. Pero hay temas, o mitos, que son recurrentes ya desde aquí. Así sucede con el de Venus —es de notar que Lorca siempre menciona a los dioses con sus nombres latinos—¹⁰, con el de Apolo y Dafne y el de Dioniso. En torno a ellos se desarrollan una serie de poemas desde su obra más temprana. Pero el mito, con el tiempo, va transformándose en un referente cada vez más lejano. Se estiliza y su presencia está sólo en la evocación de algunas palabras que terminan por ser claves.

El poema *Mañana* (1918, I, pp. 29-31)¹¹ comienza por uno de los cuatro elementos, el agua, que es uno de esos temas recurrentes que acabamos de señalar:

⁶ *id. id.* p. 100. Este libro se conserva actualmente en la Fundación García Lorca y es una traducción de L. Segalá con ilustraciones de J. Flaxman, publicada en Barcelona en 1910. De su interés por el poeta de Ascra nos habla su conferencia "La imagen poética de D. Luis de Góngora" (*OC* III, p. 240): «Hesíodo cuenta su *Teogonía* con fervor popular y religioso, y el sutil cordobés la vuelve a contar estilizada o inventando nuevos mitos».

⁷ Véase I. Rodríguez Alfageme, *Tradicción clásica y siglo XX*, nota 60^a, donde afirma haberlo oído a Luis Sáenz de la Calzada, amigo y compañero de García Lorca.

⁸ *O. c.*, p. 100.

⁹ Carta 14^a (*OC* III, pp. 725-726): «He trabajado bastante y estoy terminando una serie de *romances gitanos* que son por completo de mi gusto. También estoy haciendo interpretaciones modernas de figuras de la mitología griega, cosa nueva en mí y que me distrae muchísimo».

¹⁰ Era entonces lo usual. L. Segalá usó los nombres latinos de héroes y dioses en su traducción de los poemas homéricos. Sólo en la segunda edición, *Obras completas de Homero*, Barcelona, Montaner y Simón, 1927, aparece la transcripción griega.

¹¹ De ahora en adelante, salvo otra mención explícita, se entiende que cito por Federico

Y la canción del agua
es una cosa eterna.

Todo el poema se estructura en torno al agua. El agua aparece en una naturaleza que se nos antoja la de las vegas granadinas nativas del poeta:

La mañana está clara.
Los hogares humean,
y son los humos brazos
que levantan la niebla.

Escuchad los romances
del agua en las choperas.

pero más adelante (p. 30) leemos:

Por algo madre Venus
en su seno engendröse,
que amor de amor tomamos
cuando bebemos agua.
Es el amor que corre
todo manso y divino,
es la vida del mundo,
la historia de su alma.

Estos últimos versos son ricos y pregnantes. Nos sugieren mucho más de lo que dicen. En primer lugar hay una alusión al mito de la Afrodita Urania, de lá Afrodita nacida de la emasculación de Urano, quizá la única que Lorca tiene siempre en mente pero, luego, ese “amor que corre” y que es “la vida del mundo” se inserta en ese panteísmo tan característico de Lorca y que ya ha sido señalado por su hermano¹².

García Lorca, *Obras completas*, (OC I-III [Edición del cincuentenario]), 22ª ed. Madrid Aguilar 1986, 1ª reimp. 1987.

¹² *O. c.*, pp. 87-88: «Fragmentos de escritos de tardía adolescencia muestran en Federico una preocupación, o mejor, una emoción religiosa en la que se cruzan anhelo místico, inmersión en un vago mundo musical, patetismo y desesperanza, sensibilidad herida, panteísmo, poesía, fundidos en un exaltado acorde que aún actúa como una de las resonancias más vivas en su primer *Libro de poemas*». Pero el propio poeta en su conferencia *El cante jondo* se refiere a su obra en términos parecidos: «Todos los poemas

En *Canción oriental* (1920, OC I, p. 107) la granada resulta ser “hermana en carne de Venus”¹³, pero es en *Mar* (1919, OC I pp. 128-9) donde vuelve el mito del nacimiento de Afrodita:

¡Pobre mar condenado
a eterno movimiento,
habiendo antes estado
quieto en el firmamento!

Pero de tu amargura
te redimió el amor.
Pariste a Venus pura,
y quedóse tu hondura
virgen y sin dolor.

El mar fue primero cielo, dice la primera estrofa, de ahí su amargura de haber perdido su ser inmóvil volviéndose “Lucifer del azul”, aunque quizá podría ser entrever ahí un trasfondo del Urano caído tras su mutilación. En este juntarse pagano con cristiano que recorre el poema —también en la cuarta estrofa se mezclan Cristo y Pan— termina Lorca por evocar a Venus, el lucero, frente al Eclesiastés:

La estrella Venus es
la armonía del mundo.
¡Calle el Eclesiastés!
Venus es lo profundo
del alma...

También al *Libro de poemas* pertenece una nueva alusión al mismo mito en *El macho cabrío* (1919, OC I, pp. 148-150):

del cante jondo son de un magnífico panteísmo, consulta al aire, a la tierra, al mar, a la luna, a cosas tan sencillas como el romero, la violeta y el pájaro» (III, p. 209).

¹³ Sobre estos dos ejemplos véase V. Cristóbal (1993: p. 383), donde en el apartado 3 se ocupa de “el ingrediente mítico-metafórico en metáforas y comparaciones”. Dice ahí el autor que en Lorca «los nombres divinos o heroicos son piezas, imágenes, colores de su caleidoscopio poético».

¡Machos cornudos
de bravas barbas!
¡Resumen negro a lo medieval!
Nacisteis junto con Filomnedes¹⁴
entre la espuma casta del mar,
y vuestras bocas
la acariciaron
bajo el asombro del mudo astral.

En *Canciones* (1921-1924), en *Tres retratos con sombra*, el dedicado a Juan Ramón Jiménez, titulado *Venus* (OC I, pp.323-324) que comienza:

La joven muerta
en la concha de la cama,
desnuda de flor y brisa
surgía en la luz perenne.

y termina:

La joven muerta,
surcaba el amor por dentro.
Entre la espuma de las sábanas
se perdía su cabellera.

otra vez aparece el mito del nacimiento de la diosa, pero nuevos elementos, la concha, la desnudez, la brisa —aquellos cabellos al viento de la Venus de Botticelli—¹⁵, la espuma, nos aseguran que el poeta superpone aquí poesía y pintura. En *Noche* (Suite para piano y voz emocionada) hay una brevísima composición con el mismo título de *Venus* (OC I, p. 728). Son solamente cuatro versos

Abrete, sésamo
del día.
Ciérrate, sésamo
de la noche.

¹⁴ Seguramente una errata, a juicio de I. R. Alfageme a quien agradezco el uso de su conferencia inédita "Amor pagano" donde, en n. 33, alude a la bella edición de Hesíodo, antes referida, en la que aparece subrayado el nacimiento de Afrodita y la explicación del nombre 'Filomneides'. Es poco probable, pues, que Lorca no supiera la grafía de este epíteto que llamó su atención.

¹⁵ «La nascita di Venere» en el Musco de los Uffizi en Florencia.

A diferencia de *Mar* no hay juego de ambigüedad entre la diosa y la estrella, pero el hilo conductor es igualmente el amor, como bien ha visto I. R. Alfageme¹⁶. En *Noche* (OC I, p. 1014) poema que aparece en el apartado de «Otros poemas sueltos» —la exigencia de Lorca con su obra y consigo mismo le llevó a eliminar gran número de sus composiciones en la selección final— el mito se desvanece. Venus se muestra asociada a la Luna, será por tanto el lucero de la tarde, pero nuevamente el amor, y también la muerte, están en el fondo de esta metáfora del cielo nocturno como un inmenso circo:

Estrellas amaestradas.
 Circo azul.
 Doña Luna sonríe
 (Salomé centenaria).
 Venus tiene un penacho
 de plumas.

Y termina:

¡Oh corazón mío,
 corazón con alas,
 da tu salto mortal
 sobre el arco de la noche!

En cambio, en *La palmera. Poema tropical* (OC I, p.785), nos encontramos probablemente con una obra más primeriza, que recuerda a cosas del *Libro de poemas*. Ahí, en *Mediterráneo*, se entrecruzan, como en *Mar* o en *El macho cabrío*, elementos cristianos y paganos y reaparece el mito del nacimiento de Afrodita:

Entre las torres blancas
 y el capitel corintio
 te cruzó patinando
 la voz de Jesucristo.
 ¡Mar latino!
 El gran falo del cielo
 te dio su calor. Tu ritmo
 fluye en ondas concéntricas
 de Venus que es tu ombligo.
 ¡Mar latino!

¹⁶En la conferencia inédita, ya citada en la nota 14.

y en *Visión* (OC I, p. 1072, eliminado por Lorca de las *Estampas del mar* de las *Suites*), en una forma más elaborada reaparecen iguales elementos, el mar antiguo, Venus en su concha, el amor:

Todo el mar
es griego.
En los mares más raros
aún quedan Venus
que van sobre sus conchas
como espectros.

Y otra vez se evoca muy levemente la Venus de Botticelli. El mar no es estéril para Lorca, como quizá pudiera haber leído en traducciones de Homero. De él “surge la forma y el pensamiento” y el poema acaba así:

Frente al mar delirante
Vemos
la vida y el amor
al descubierto.

En cambio, en *Tres estampas del cielo* (OC I, pp. 867-869; fechada en 1923), la tercera, titulada *Venus*, es una traslación del cuadro de Velázquez, donde la percepción de la pintura es aguda¹⁷ y el tono sensual, pero no hay evocación alguna del mito.

Un fragmento de una tercera *Soledad* que no llegó a concluir termina esta parte, dedicada al mito de Afrodita. Se ha transmitido en una carta sin fecha a Jorge Guillén que éste creía de 1927¹⁸. Le dice en su carta Lorca: «Ahora estoy haciendo una *Soledad* que ya sabes empecé hace mucho tiempo. Es lo que envío al homenaje de Góngora..., si me sale bien». Después de dos fragmentos, que no transmitimos, sigue diciendo:

¹⁷ Me remito nuevamente a la conferencia inédita de I. R. Alfageme, “Amor pagano”, en su valoración de los antecedentes de Lorca en este hacer. Le cito textualmente —habla primero del poema donde se identifica Venus con la joven muerta—: «La descripción está basada en el cuadro de Botticelli “El nacimiento de Venus”, lo mismo que otro poema con el mismo título está basado en “La Venus del espejo” (OC I 659). En este punto Lorca sigue los antecedentes de Keats o Eliot, que también buscaban inspiración en las artes plásticas o, si se quiere, en nuestros poetas del XVII y XVIII».

¹⁸ Véase el Prólogo a las OC, I p. LIX.

“La *Soledad* empieza así”:

Rueda helada la luna, cuando Venus
 con el cutis de sal, abría en la arena,
 blancas pupilas de inocentes conchas.
 La noche cobra sus precisas huellas
 con chapines de fósforo y espuma.
 Mientras yerto gigante sin latido
 roza su tibia espalda sin venera.
 El cielo exalta cicatriz borrosa.
 Al ver su carne convertida en carne
 que participa de la estrella dura
 y el molusco sin límite de miedo.

Y escribe a continuación: «¿Verdad que esta es una bonita alusión al mito de Venus? Y esto me gusta porque es verdad. ‘El molusco sin límite de miedo’». Y el poeta le pide su opinión después a Guillén y, con su modestia acostumbrada, cree una irreverencia participar en ese homenaje. Sin duda tenemos en este fragmento la síntesis y coronación del mito de la Afrodita Urania en su interpretación por parte de Lorca. Creemos que es ésta, y no la Pandemos¹⁹, la que está más presente en su poesía por razones personales obvias. Era un tema que le perseguía desde los tiempos más antiguos, algo profundamente presente en su pensamiento como nos puso de manifiesto aquel párrafo de su prosa en *Impresiones y paisajes*, quizá la primera expresión suya sobre ello, citado al comienzo.

Otro de los temas recurrentes, como ya anticipábamos, es el de Apolo. Al igual que con Venus se nos aparece más explícito en su poesía más antigua y solamente casi en el mito de Dafne, que pudo conocer Lorca tanto por la literatura clásica como por la española del Siglo de Oro²⁰. Dos composiciones, ambas de

¹⁹ Diferimos sobre esto de M. F. Galiano, *Los dioses de Federico*, (1968: 33) a propósito de *El macho cabrío*: «Aquí Afrodita no es ya la decorosa Urania de Platón, sino la impúdica Pandemos tan grata al modernismo», pero extendiendo tal juicio al resto de las apariciones de Venus. Sobre la influencia del modernismo y de Rubén Darío, véase también M. García Posada (1996: 33).

²⁰ Ovidio, *Metamorfosis* 1, 452-567, y de nuestro Siglo de Oro una de las representaciones más bellas están en Garcilaso de la Vega, así el Soneto XIII y Egloga III 153-168. José M^o de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid 1956, ha recogido hasta dieciocho versiones de este mito. I. R. Alfageme en la conferencia inédita citada añade una más de Lope de Vega.

1919, en el *Libro de poemas* nos hablan del mito. En *Manantial* (OC I, pp. 124-127), un poema inconcluso, el centro es, como otras veces, el elemento agua. El poeta quiere encontrar en su secreto una respuesta para su dolor y así se transforma en árbol, uno de esos chopos de su vega granadina:

Mas yo siento en el agua
algo que me estremece..., como un aire
que agita los ramajes de mi alma.

¡Sé árbol!

(Dijo una voz en la distancia.)

.....
Yo me incrusté en el chopo centenario
con tristeza y con ansia.
Cual Dafne varonil que huye miedosa
de un Apolo de sombra y de nostalgia.
Mi espíritu fundióse con las hojas
y fue mi sangre savia.
En untosa resina convirtióse
la fuente de mis lágrimas.
El corazón se fue con las raíces,
y mi pasión humana,
haciendo heridas en la ruda carne,
fugaz me abandonaba.

Pero el haber escapado de su condición humana no le da finalmente la solución:

Tuve la gran tristeza vegetal,
el amor a las alas.

y entonces suplica:

¡Señor, arráncame del suelo! ¡Dáme oídos
que entiendan a las aguas!

La obra, henchida de ese panteísmo lorquiano ya apuntado, termina bruscamente. En cambio, en la *Invocación al laurel* (OC I, pp. 135-137) el árbol se le aparece como símbolo de sabiduría, como “gran sacerdote del saber antiguo” y el mito está aludido brevemente, quizá, sólo para fundamentar esa supremacía:

¡Arbol que produces frutos de silencio,

 formado del cuerpo rosado de Dafne
 con savia potente de Apolo en tus venas!

Curiosamente, es en el *Poema del cante jondo* (1921) donde el brevísimo poema *Chumbera* (*OC* I, p.220) nos ofrece cuanto en menos palabras un despliegue mitológico más deslumbrante en su triple evocación, no exenta tampoco de connotaciones de la plástica. Dice así:

Laoconte salvaje.
 ¡Qué bien estás
 bajo la media luna!
 Múltiple pelotari.
 ¡Qué bien estás
 amenazando al viento!

Dafne y Atis
 saben de tu dolor.
 Inexplicable.

La planta ‘salvaje’ en su retorcimiento se le asemeja a Laoconte, —indudablemente guardaba en la retina de sus clases de Historia del Arte con Berruete la imagen del grupo helenístico del Museo Vaticano—²¹ y su “dolor. Inexplicable” está presentado a través de los de Dafne y Atis. ¿Cuál es el hilo de enlace que ha llevado a Lorca a situar juntamente estos tres mitos? I. R. Alfageme²² ha relacionado los tres mitos a través del dios Apolo por una doble parte, Laoconte y Dafne, y a través del mito vegetal por otra doble asimismo, Dafne y Atis: «Es bien conocido el castigo de Laoconte, estrangulado por dos serpientes junto con sus hijos. La causa de ese castigo divino fue que no supo resistir la insistencia de su mujer y se unió con ella delante de la estatua de Apolo, de quien era sacerdote. Dafne es la ninfa que huye de Apolo y, cuando éste está a

²¹ Así lo ha visto también Rafael Martínez Nadal, *Trad. Clás.* (1986: 42) donde dice: «... la higuera será "Laoconte salvaje", metáfora visual que parece apuntar más al famoso grupo escultórico del Vaticano que a la versión de la escena que vemos en en el Canto II de la *Eneida*».

²² En la conferencia inédita, ya citada, «Amor pagano». Otra explicación, que sólo superficialmente atiende al mito, en M. García Posada (1996: 47).

punto de alcanzarla, Zeus la convierte en Laurel. Estos dos mitos son bien conocidos, podrían proceder de cualquier fuente del siglo de Oro. En cambio, el otro mito posee dos versiones. Una de ellas aparece en Ovidio (*Fasti*, 4, 223 s.), que es la que sigue Lorca en mi opinión. En ella Atis es amado con amor casto por Cibele, quien le hace guardián de su templo a condición de que permanezca virgen. Pero Atis fue incapaz de resistir a la pasión que por él sentía Sagaritis. Cibele derriba el alma extema de la ninfa, un árbol, y Atis enloquecido se castra».

La frustración en el amor, la huida del ser amado, que parece tener estos mitos como signo reaparece, a nuestro ver, de modo más evidente en su poesía posterior. Esto sucede con *Poeta en Nueva York* (1929-1930) donde el mito se ha desvanecido ya y Apolo aparece como un símbolo. Así aparece en “Tu infancia en Menton”:

Norma de amor te di, hombre de Apolo²³,
llanto con ruiñeñor enajenado,
pero, pasto de ruina, te afilabas
para los breves sueños indecisos.

y unos versos después

Pero yo he de buscar por los rincones
tu alma tibia sin ti que no te entiende,
con el dolor de Apolo detenido
con que he roto la máscara que llevas.

El dolor del poeta está simbolizado por el de Apolo, en esta ambigua concordancia. Pero sea “dolor detenido”, sea, quizá mejor, que el participio concuerde sin más con Apolo, inmóvil ante Dafne trasformada en laurel, «el protagonista ha sido víctima de una traición anterior» como comenta M^a C. Millán en su edición de esta obra²⁴. Esa frustración sigue presente en el final de la composición donde la añoranza de la niñez y del amor perdido aparece subrayada por la alusión al mito de la emasculación de Crono:

²³ M. García Posada, (1996: 939), da cuenta de la lectura ‘hombre de Apolo’, de la edición de *Héroes* (Madrid, nº 4 1932) que él incluso ha defendido, dice, aunque se haya impuesto esta otra de De Torre en Losada y que fue apoyada también por Bergamín.

²⁴ M^a Clementa Millán, *Poeta en Nueva York*, Madrid Cátedra 1989, pp.83-84.

Si, tu niñez ya fábula de fuentes.
 Alma extraña de mi hueco de venas,
 te he de buscar pequeña y sin raíces.
 ¡Amor de siempre, amor, amor de nunca!
 ¡Oh sí. Yo quiero. ¡Amor, amor! Dejadme.
 No me tapen la boca los que buscan
 espigas de Saturno por la nieve
 o castran animales por un cielo,
 clínica y selva de la anatomía.
 Amor, amor, amor. Niñez del mar.
 Tu alma tibia sin ti que no te entiende.

Algo semejante entrevemos en las alusiones a Apolo en la *Oda a Walt Whitman* (OC I, pp. 528-532):

Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman,
 he dejado de ver tu barba llena de mariposas,
 ni tus hombros de pana gastados por la luna, ni tus muslos
 de Apolo virginal,
 ni tu voz como una columna de ceniza;
 anciano hermoso como la niebla
 que gemías igual que un pájaro
 con el sexo atravesado por una aguja
 enemigo del sátiro,
 enemigo de la vid
 y amante de los cuerpos bajo la burda tela.

La soledad del poeta y el dolor por su amor perdido le han hecho solidario con este otro poeta que encarna esa misma clase de amor. Pero el tema de Apolo aparece aún más desvanecido en alusiones como la del *Soneto a Carmela Condón* (OC I, p. 931)

Un Apolo de hueso borra el cauce inhumano
 donde mi sangre teje juncos de primavera,
 aire débil de alumbre y aguja de quimera
 pone loco de espigas el silencio del grano.

donde el primer terceto que habla de “la virgen poesía” parece presentar otra faceta del dios, o se muestra sólo bajo la alusión al laurel de lo que puede ser ejemplo el *Vals en las ramas* de *Poeta en Nueva York* (OC I, p. 538):

Llegará un torso de sombra
coronado de laurel.
Será el cielo para el viento
duro como una pared
y las ramas desgajadas
se irán bailando con él.

o se presenta, en fin, en los significativos versos del primer cuarteto del *Soneto gongorino en que el poeta manda su amor a una paloma* (OC I, p. 946):

Este pichón del Turia que te mando,
de dulces ojos y de blanca pluma,
sobre laurel de Grecia vierte y suma
llama lenta de amor do estoy parando.

Apolo, pues, con la evocación del laurel parece simbolizar en Lorca el amor homosexual pero también la suma de frustraciones y desencantos de su propio ser individual expresados por la huida de Dafne y la imposibilidad de consumir su amor el dios.

El tercer tema recurrente es el del mundo dionisiaco en un amplio sentido, donde junto al dios pululan el macho cabrío, sátiros, silenos y no poco el dios Pan, si bien raramente cuaja en un mito concreto. Desde temprano nos encontramos con ejemplos de lo dicho. Así en el *Libro de poemas en Elegía* (1918, OC I, p. 39):

Llevas en la boca tu melancolía
de pureza muerta, y en la dionisiaca
copa de tu vientre la araña que teje
el velo infecundo que cubre la entraña,
nunca florecida con las vivas rosas
fruto de los besos.

De poco después es la alusión del mismo libro en *Madrigal de verano* (1920, OC I, pp. 49-50):

Danaide del placer eres conmigo.
 Femenino Silvano.
 Huelen tus besos como huele el trigo
 reseco del verano.

Tanto uno como otro invocan personajes femeninos. La una es “mujer potente de ébano y nardo... Venus del mantón de Manila” (p. 40), la otra “Estrella la gitana” (pp. 49 y 50) y ambas se nos antojan imaginaciones del adolescente que cree su deber expresar amores profundamente apasionados. Diferente es el poema *Baco* (OC I, pp. 321-322), de *Tres retratos con sombra* en *Canciones* (1921-24), que corresponde al de Verlaine:

Verde rumor intacto,
 la higuera me tiende sus brazos.

Como una pantera, su sombra
 acecha mi lírica sombra.

La luna cuenta los perros.
 Se equivoca y empieza de nuevo.

Ayer, mañana, negro y verde,
 rondas mi cerco de laureles.

¿Quién te querría como yo,
 si me cambiaras el corazón?

... Y la higuera me grita y avanza
 terrible y multiplicada.

El poeta se rodea del laurel, es Apolo, mientras la higuera, su amante, es la representación de Baco. Otra vez el poeta se esconde en el mundo vegetal ¿No evocan también estos versos de alguna manera aquellos posteriores de la *Oda a Walt Whitman* (p. 529) “enemigo del sátiro, /enemigo de la vid...”?

En cambio, el *Poema doble del lago Eden*, también perteneciente a *Poeta en Nueva York* parece evocar el bosque dionisiaco de un pasado más feliz, cuando comienza

Era mi voz antigua
ignorante de los densos jugos amargos.
La adivino lamiendo mis pies
bajo los frágiles helechos mojados.

¡Ay voz antigua de mi amor,
ay voz de mi verdad,
ay voz de mi abierto costado,
cuando todas las rosas manaban de mi lengua
y el césped no conocía la impasible dentadura del caballo!

y pocos versos después pide

Déjame pasar la puerta
donde Eva come hormigas
y Adán fecunda peces deslumbrados.
Déjame pasar, hombrecillo de los cuernos,
al bosque de los desperezos
y los alegrísimos saltos.

donde este bosque dionisiaco parece simbolizar una etapa todavía libre de responsabilidades y recuerda lo dicho a Jorge Guillén al final de su carta 9ª (*OC* III, pp. 889-91), —a propósito de su intención de opositar a una cátedra de Literatura—, lo que debía de ser alguna fórmula habitual y conocida para ellos: «Déjame todavía en el jardín de los saltos, que ya tendré lugar de vestir las franelas y los aires fríos de la meditación». Pero el poema termina amargamente, pleno de negativas alusiones míticas al tiempo y a la muerte:

Así hablaba yo.
Así hablaba yo cuando Saturno detuvo los trenes
y la bruma y el Sueño y la Muerte me estaban buscando.²⁵

Pero es en *Apunte para una oda* (*OC* I, pp. 979-1), fechada en 3 de julio de 1924 y, por consiguiente, obra bastante más antigua que la anterior, donde

²⁵ Sin embargo, en su conferencia *Poeta en Nueva York* parece minimizar el tono trágico del poema diciendo: “Se termina el verano porque Saturno detiene los trenes y he de volver a Nueva York”, aunque luego mencione a la niña ahogada y a otros compañeros de estancia en el campo, lejos del “ritmo frenético de la gran ciudad”.

aparece el mito de Baco y Ciso: otra vez la obsesión por el mundo vegetal y la metamorfosis en él. El poema está dedicado a la soledad: “Desnuda soledad sin gesto ni palabra” del primer verso, “soledad silenciosa sin olor ni veleta”, “Soledad de lo alto, toda frente y luceros”, “redonda soledad que nos deja en las manos/ unos lirios suaves de pensativa escarcha”, en los versos tercero, quinto y séptimo. Es al final cuando se esboza apenas el mito:

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 racimo.
Yo nací para ti, soledad de lo alto;
cuelga una trenza tuya, hasta muro de fuego.

donde la yedra en que se metamorfosea Ciso representa el elemento húmedo y frío frente al calor del vino y de Baco.

Sin embargo en su conferencia de 1927²⁶ “La imagen poética de D. Luis de Góngora” (*OC* III, p. 241), comentando su *Soledad* II se refiere al mito con mayor detenimiento. Dice así: «Procede (*sc.* Góngora) por alusiones. Pone a los mitos de perfil, y a veces solo da un rasgo oculto entre otras imágenes distintas. 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». La fecha del poema, empero, nos da cuenta de que Lorca se había interesado desde mucho antes por el mito. Pero también después habría referido otra versión en la que Ciso moría al ser aprisionado por la tierra que se abrió mientras danzaba y que, al mismo tiempo, causó su transformación en planta. Baco entonces se le aproxima y se convierte en vid para continuar la danza entrelazados²⁷. Esta versión parece

²⁶ Sobre la fecha y la ocasión de esta conferencia hay bastantes dudas. Véase la n. 1 de «Baco, Ciso y la hiedra: apuntes para la historia de un tópico literario» de I. R. Alfageme en *Tradición clásica y siglo XX*, edición de I. Rodríguez Alfageme y A. Bravo García. Madrid 1986, p. 7.

²⁷ Rafael Martínez Nadal recogió del propio Lorca esta otra versión que le habría relatado el poeta días después de la conferencia sobre Góngora. Véase *Cuatro*

proceder de la de Nonno de Panópolis con ciertas modificaciones²⁸. En cuanto a la higuera ya se ha visto su presencia en el poema a Verlaine, donde el poeta la retrata “terrible y multiplicada”. Es más difícil rastrear de dónde pudo venirle a Lorca tal metamorfosis de Baco en *Syke*, una ninfa Hamadriade, hija de Oxilo. Ateneo es quien da cuenta de esta leyenda citando así mismo a Hiponacte quien se refirió al árbol llamándole: “la negra higuera, hermana de la vid”²⁹. Pero es curioso, por otra parte, que haya evocado él, tan profundamente campesino, este mito poco conocido de cuyo fundamento entonces no se sabía aún cuán lejana era su procedencia. En efecto, en una tablilla de Cnosó (Kn Gv. 683), aparecen asociadas vides e higueras. Al parecer se trata de una vid arbustiva o parra, a la que se hacía crecer usando la higuera de rodrigón. También en la *Odisea* aparecen olivos, parras e higueras creciendo juntamente en un *kēpos poludēndreos*³⁰. En definitiva una etiología agrícola, que tanto habría agradado al poeta, subyace a la leyenda.

Otros apuntes hay en sus poesías del mundo dionisiaco en sitios tan poco esperados como el romance de *Preciosa y el aire* en el *Romancero gitano* en el que ha convertido al viento en “Sátiro de estrellas bajas” (OC I, p. 396) —pero recuérdese la carta mencionada a su amigo Fernández Almagro— o *Sevilla* del *Poema del cante jondo* (OC I, p. 181) donde la ciudad “loca de horizonte, / mezcla en su vino/ lo amargo de Don Juan/ y lo perfecto de Dionisio” (*sic* Dionisio).

Podría afirmarse, en suma, que estos tres temas míticos, el de Venus, el de Apolo y el de Baco son de importancia capital en la comprensión del universo lorquiano, simbólico y personal, y que constituyen el núcleo de sus mitos, donde otras figuras son casi solamente una suerte de comparsas. Pero hay también otros como el de Pan y los sátiros, el de Narciso y el de las figuras primigenias de Noche, Érebo y el Cielo que representan un papel no pequeño dentro de ese universo mítico. En último lugar se situaría ese desgranar de personajes como

lecciones sobre Federico García Lorca, (1980: 77).

²⁸ *Dionisiacas*, 10, 401 ss. y 12, 97 y 190.

²⁹ Frag. 48 West, citado en *Deipnosofistas*, 3, 78B, donde Ateneo atribuye tal genealogía al poeta épico Ferencio de Heraclea, aunque también cuenta otra versión en la que el titán Siceo (*Sykeús*) recibió de la Tierra, su madre, la higuera cuando era perseguido por Zeus. También refiere el erudito que el dios era llamado *Meilichios* por su fruto, considerado como un don suyo. Por eso los Naxios hacían la figura del Dioniso Baqueo con madera de vid y la del Meiliquio con la de higuera.

³⁰ Véase M. S. Ruipérez y J. L. Melena, *Los griegos micénicos*, Madrid 1990, pp. 153-155 y *Odisea*, 7, 113 ss.

Saturno. Júpiter, Ceres, Diana o los innumerables Pegasos cuyo sentido a menudo no se acierta a ver con claridad.

El dios Pan aparece dentro de contextos dionisiacos en un amplio espectro. Aparte de alusiones en el temprano poema *El macho cabrío* que ya vimos en relación con Venus, otras composiciones, a veces difíciles de fechar como ocurre con *Album blanco*³¹ también incluyen a este dios de la naturaleza. Allí leemos en *Caistro*:

Ni Pan
ni Leda.

Sobre tus alas
se duerme la luna llena.

Ni bosque
ni siringa.

Por tu plumaje
resbala la noche fría.

Ni carne rubia
ni besos.

Tú remolcas río a[del]ante
la barca de los muertos.

¿Es Zeus metamorfoseado en cisne, ambiguo dios también, baste recordar el episodio de Ganimedes, quien es aludido? ¿Cuál es el papel, entonces, de la barca de los muertos o quién la remolca? O es simplemente que la luna como Hécate y la noche son el eje del poema. En definitiva, Pan ha sido evocado como Leda sólo para ser negados.

³¹ A. del Hoyo en Notas al texto de su edición, (*OC* I, p. 1160) informa de su publicación por primera vez por Miguel García Posada en 1986 en *Los Domingos de ABC*, Madrid 17 de agosto de 1986, como facsímil del manuscrito que pertenecía a Gerardo Diego, pero no lo fecha.

En *Secretos*, una de las *Suites*, (OC I, p. 1012) el pequeño poema dedicado a Pan (1921?) dice así:

¡Ved qué locura!
Los cuernos de Pan
se han vuelto alas,
y como una mariposa
enorme,
vuela por su selva de fuego.
¡Ved qué locura!

En *Lección* (OC I, p.1023) es el poeta quien dice sentir los cuernos de Pan sobre su frente mientras que un mínimo poema en sus tres versos, procedente de *Sombras*, presenta negativamente a un Pan inoperante: “¡Quién lo diría! Pan, / el viejo dios, está / encadenado”.

Pero más tarde, como hemos ido viendo también en otros casos, los mitos se estilizan todavía más y aparecen como sugeridos. Así ocurre en la *Oda a Salvador Dalí* (OC I, pp.954-955):

Venus es una blanca naturaleza muerta
y los coleccionistas de mariposas huyen.
Cadaqués, en el fiel del agua y la colina,
eleva escalinatas y oculta caracolas.
Las flautas de madera pacifican el aire.
Un viejo Dios silvestre da frutas a los niños.

Por último, en *El bosque de las toronjas de luna* hay una transformación, aún más intensa, del tema mítico en *El sátiro blanco*:

Sobre narcisos inmortales
dormía el sátiro blanco.

Enormes cuernos de cristal
virginizaban su ancha frente.

El sol, como un dragón vencido,
lamía sus largas manos de doncella.

Flotando sobre el río del amor,
todas las ninfas muertas desfilaban.

El corazón del sátiro en el viento
se oreaba de viejas tempestades.

La siringa en el suelo era una fuente
con siete azules caños cristalinos.

Esta composición, descartada por Lorca de su publicación en las *Suites*, parece expresar con bastante claridad la renuncia al mundo de las pasiones y del amor, representada en la figura contradictoria de un sátiro virgen. Además, las flores del narciso que forman su lecho creemos que son una pauta para entender la clase de amor aludido.

Estos son los temas primordiales, a nuestro ver, pero aunque no pretendamos hacer un catálogo o una taxonomía hay otros, reflejos de sus preocupaciones personales o de sus antiguas lecturas, que representan un papel no pequeño en el mundo simbólico del poeta.

De lo primero un ejemplo bastante significativo nos parece la frecuente aparición de Narciso o sólo de la flor, simbólicamente, como se ha visto en *El sátiro blanco*. El mito ha tenido en la antigüedad diversas versiones y la enorme estilización a la que ha llegado Lorca en estos poemas no permite llegar a una solución rotunda sobre su fuente. Podría, sin embargo, entenderse que hay también en este tema por su parte una expresión de la frustración amorosa en una relación homosexual. De ahí que resulte asemejarse, a nuestro ver, más que a la fábula ovidiana (*Met.* 3, 339-510), a una versión helenística (FGrH I 197, Conón fr. 24) en la que Narciso condena a su amante, por desamor, a la muerte por suicidio. Él, después, al pasar por una fuente y ver su imagen reflejada, se enamoró de sí mismo hasta el punto de matarse por no poder realizar su propio y fatal amor. De su sangre nacería la flor. A la versión de las *Metamorfosis* se asemejarían estos poemas más en el final, donde los amores frustrados de la ninfa Eco por el muchacho atraen el castigo de los dioses que le llevó a consumirse junto al río o fuente, donde se contemplaba, enamorado de sí mismo³².

La composición más antigua donde aparece este mito se halla en *Canciones* (1921-1924) y corresponde al retrato de Debussy en *Tres retratos con sombra*:

³² Sobre este tema véase Y. Ruiz Esteban, *El mito de Narciso en la literatura española*, Madrid 1990, donde se ocupa en pp. 301-305 del mito en nuestro autor. También L. Gómez Canseco en su estudio «Afrodita y Narciso» en *Las formas del mito en las literaturas hispánicas*, Huelva 1994, pp. 143-144.

Narciso

Niño.

¡Qué te vas a caer al río!

En lo hondo hay una rosa

y en la rosa hay otro río.

¡Mira aquel pájaro! ¡Mira

aquel pájaro amarillo!

Se me han caído los ojos

dentro del agua.

Dios mío!

¡Qué se resbala! ¡Muchacho!

... y en la rosa estoy yo mismo.

Cuando se perdió en el agua

comprendí. Pero no explico.

(*OC I*, pp. 325-326)³³.

El amor de sí está bien explícito, pero igualmente pertenece a esta obra otro *[Narciso]* (*OC I*, p. 374) donde el mito está tan sólo insinuado y es la flor al tiempo el objeto del amor del poeta. Así aparece en los tres primeros versos:

Narciso.

tu olor.

Y el fondo del río.

o poco después

Tu diminuto y yo grande.

Flor del amor.

Narciso.

y los tres últimos

Narciso.

Mi dolor.

Y mi dolor mismo.

³³ R. Martínez Nadal, *Trad. clás.* (1986: 43) comenta al respecto que Lorca ha recreado el mito en un adolescente granadino, el "niño" —tan andaluz— de sus poemas.

En las *Tres estampas del cielo* (OC I, pp. 867-869), —de las cuales la última era una recreación del cuadro de Velázquez, la Venus del espejo—, la segunda (*Galán*) comienza en tono irónico: “En todo cielo / hay un estrella.”, invocándose luego el mito:

¡Pero busca un espejo
para mirar tu cuerpo!

¡Oh Narciso de plata
en lo alto del agua!

El galán, como astro (“estrella”), parece el contrapunto de la Venus sensualmente descrita pero, quizá, evocada también como la estrella de la tarde, al igual que en otras ocasiones. Narciso, desde el cielo, se mira en el pozo. En los dos poemas el espejo es el tema recurrente, espejo que, por otra parte, es también un *leit-motiv* en Lorca³⁴.

En cuanto a la otra causa aludida del empleo de mitos por Lorca, las lecturas antiguas y queridas, un tema que aparece repetidamente aunque no siempre de un modo explícito, está relacionado con su devoción por Hesíodo. La teogonía se muestra en pinceladas aquí y allá más que en amplios desarrollos. Uno de los más claros se halla en el *Libro de poemas* en *Lluvia* (1919, OC I, p. 34) en su segunda estrofa:

Es un besar azul que recibe la Tierra,
el mito primitivo que vuelve a realizarse.
El contacto ya frío de cielo y tierra viejos
con una mansedumbre de atardecer constante.

Esta melancólica visión del mito “contacto ya frío de cielo y tierra viejos” aparece de forma más viva en *Mediterráneo*: “El gran falo del cielo/ te dio su calor”, como ya se ha señalado.

³⁴ Lorca conocía el *Fedro* platónico y habría leído en el párrafo 255d: «queda éste entonces enamorado... Antes bien, como si se hubiera contagiado de una oftalmía de otro, no puede dar razón de su estado, y le pasa inadvertido que se está mirando en el amante como en un espejo». (Trad. de Luis Gil, *El banquete, Fedón y Fedro*, Madrid (Guadarrama) 1969, p. 340). Aristóteles se ha ocupado también de la *philautia* en las *Éticas Eudemia y Nicomaquea*, pero el espejo sólo aparece en los *Magna Moralia*.

En otra ocasión aparecen Noche y Érebo, así en el soneto *La mujer lejana* (OC I, p. 927) en el segundo cuarteto:

Tus miradas se pierden en los dulces senderos,
por ti la Noche y Érebo se vuelven a la Nada,

Febe se apaga lánguida ante ti, humillada,
y se escarcha de flores la cabeza de Eros.

Pero la Noche aparece asimismo en el escenario mediterráneo de la *Oda a Salvador Dalí*:

Marineros que ignoran el vino y la penumbra
decapitan sirenas en los mares de plomo.
La Noche, negra estatua de la prudencia, tiene
el espejo redondo de la luna en su mano.

(OC I, p. 953)

que nos invita a pensar en aquel eufemismo de *euphrone* con el que los antiguos poetas intentaban evitar su adversa influencia.

En esta misma clave habría de situarse otro viejo mito, el del rapto de Oritia por Bóreas que tan poco importaba a Sócrates³⁵. Este «mito inventado por mí», al decir de Federico García Lorca³⁶, el del romance de «Preciosa y el aire», no es sino una muestra de hasta qué punto sus lecturas de la literatura clásica habían sido absorbidas sin poder ya luego discernir a veces la raíz de su nueva creación. El precedente en el mito había sido detectado por Amado Alonso, como ha señalado M. Fernández-Galiano³⁷, y Lorca pudo conocerlo por las *Metamorfosis* de Ovidio pero quizás más por el *Fedro* platónico, una lectura suya conocida³⁸. Oritia, la ática hija de Erecteo, se trasmuta en Preciosa, la gitanilla

³⁵ Sócrates se manifiesta muy poco interesado por éste u otros mitos cuando habla con Fedro en el diálogo de este nombre (229c-230a).

³⁶ En carta a Jorge Guillén, OC III, p. 884: «Preciosa y el aire es un *mito* (el subrayado es de Lorca) inventado por mí. En esta parte del romancero procuro armonizar lo *mitológico gitano* con lo puramente vulgar de los días presentes ...» y en *Lectura del Romancero gitano* se refiere también a este romance como un mito inventado donde el viento es un sátiro (OC III, p. 342).

³⁷ En *Los dioses de Lorca*, (1968: 7).

³⁸ Sabemos por su hermano que había leído los diálogos platónicos e incluso cuáles de ellos

cervantina; el Iliso en “anfíbio sendero de cristales y laureles”. El viento Bóreas es ahora un “viento-hombrón”, viento verde como en el *Romance sonámbulo*, que nunca duerme, “sátiro de estrellas bajas” como antes recordamos. De I. R. Alfageme es la más moderna interpretación del poema en su conferencia inédita “Amor pagano”. Dice éste que cuando Lorca afirma haber inventado el mito, no se trata seguramente de olvido de su fuente, sino de forma de expresar el proceso de creación mítica. «Lorca —dice— interioriza las fábulas y las recrea dándoles un nuevo vigor al trasladarlas a la actualidad». A esto recordamos nosotros cómo el propio Lorca cuenta en su carta 14^a a Melchor Fernández Almagro : «... estoy haciendo interpretaciones modernas de figuras de la mitología griega, cosa nueva en mí...». Y prosigue R. Alfageme diciendo que las referencias a la guardia civil, al cónsul de los ingleses, el propio paisaje del romance, han creado un clima contrapuesto al de cualquier fábula, porque la intención del poeta no es crearlas como en el Siglo de Oro sino comunicar el sentimiento universal que está en el fondo de los mitos. Además, hay algo más, añade. Cuando en los primeros versos leemos:

Su luna de pergamino
Preciosa tocando viene
Por un anfíbio sendero
De cristales y laureles.

frente a otras interpretaciones de corte psicoanalítico, se puede entender que los “cristales” son el agua que apaga la sed, la sed del amor, que provoca Preciosa. Y el laurel es nuevamente Dafne, esto es, el rechazo del amor. En este sentido, piensa Alfageme, sí que el mito es una invención de Lorca, ya que al rapto de Oritia, rapto consumado, ha superpuesto el poeta el mito de Dafne, frustración del deseo amoroso. Y si Preciosa no ha experimentado ninguna metamorfosis vegetal ha encontrado, en cambio, refugio en casa del “cónsul de los ingleses” donde “en las tejas de pizarra/ el viento, furioso, muerde” como Apolo se abrazaba a Dafne, el laurel. Ésta es, sucintamente y en resumen, su explicación del romance. Se daría también entonces, añadimos nosotros, en esta recreación de la antigua fábula la superposición y entrecruce de imágenes míticas que ya se hallaba en *Chumbera* o en *Caistro*.

poseyó de los que algunos se conservan hoy día en la fundación García Lorca. Véanse nn. 6 y 7. En cuanto a los textos clásicos son Ovidio, *Met.* 6, 701 ss. y *Fedro* 229b ss.

Pero el universo mítico lorquiano es mucho más complejo y requeriría detenerse en otro centón de míticas criaturas, desparramadas por sus páginas y cuyo estudio ya se escapa de nuestros límites actuales. Así en un recorrido apresurado se nos han quedado perdidos pegajos y centauros, Ceres y Polifemo, la luna-Penélope tejiendo no el sudario de Laertes sino una noche clara, las sirenas en sus cuevas de oro o, en fin, los griegos de barbas rojo ultramarino que navegan por el mar de las abejas³⁹. Hemos intentado analizar con mayor profundidad aquellos mitos cuya presencia es mayor en número, —y seguramente también por ello mismo—, más significativa. Son aquellos el de Afrodita siempre, a nuestro ver, la Urania, la que es fruto de la castración, la Afrodita preferida en el *Simposio* platónico. El de Apolo rechazado por Dafne, la frustración y no consecución del amor. El de Dioniso como amante fallido de Ciso o de Ampelo; pocas veces se muestra como el dios enloquecido y orgiástico y en el caso de que se presente una oposición de lo apolíneo con lo dionisiaco la victoria se decanta por lo primero, lo que se nos antoja suficientemente significativo.

Querríamos, por último, que estas páginas, inspiradas en un trabajo primerizo y ya muy lejano, sean un homenaje al poeta en este año del centenario de su nacimiento.

Rosa M^a AGUILAR

Universidad Complutense

BIBLIOGRAFÍA

- A. Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*, Madrid, 1963.
J. M. de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, 1956.
L. Díez del Corral, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, 1957.
G. Correa, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, 1975.
V. Cristóbal, «Imágenes lorquianas de cuño clásico: Metonimias y metáforas mitológicas», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico* (Actas del

³⁹ Nuevamente véase V. Cristóbal (1993: pp. 382-385), sobre el uso de estos personajes míticos en metonimias y metáforas.

- I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico. Alcañiz, 8-11 mayo de 1990), Cádiz, 1993, pp. 377-387.
- C. Feal Deibe, *Lorca: Tragedia y mito*, Ottawa Hispanic Studies. Doverhouse Editions Canada, 1989.
- M. Fernández Galiano, «Los dioses de Federico», *Cuadernos hispano-americanos*, Enero (1968) 31-43.
- Federico García Lorca, *Obras completas*. 3 vols., Ed. De Arturo del Hoyo. Madrid, Aguilar, 22^a ed. 1986.
- Federico García Lorca, *Obras completas* I. Poesía. Ed. de Miguel García Posada, Madrid, Círculo de Lectores, 1996.
- — —, *García Lorca. Cartas, postales, poemas y dibujos*. Ed. de A. Gallego Morell, Madrid, 1968.
- — —, *Poeta en Nueva York*. Ed. de M^a C. Millán, Madrid, Cátedra 1987.
- Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza Tres, 1980.
- L. Gil, *Trasmisión mítica*. Barcelona, 1975.
- L. Gómez Canseco, *Las formas del mito en las literaturas hispánicas*, Huelva 1994.
- J. S. Lasso de la Vega, «El mito clásico en la literatura española contemporánea», en *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1964, pp. 405-466, que ha constituido posteriormente el capítulo primero del libro *Helenismo y Literatura contemporánea*, Madrid 1967.
- R. Martínez Nadal, *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*, Madrid, Fundación March-Cátedra, 1980.
- — —, «Ecos clásicos en las obras de Federico García Lorca y Luis Cernuda» en *Tradicón Clásica y siglo XX*. I. Rodríguez Alfageme y A. Bravo García eds. Madrid, Coloquio, 1986, pp.37-55.
- I. Rodríguez Alfageme, «Amor pagano», Conferencia inédita.
- — —, «Baco, Ciso y la hiedra: apuntes para la historia de un tópico literario» en *Tradicón Clásica y siglo XX*. pp. 7-36.
- Y. Ruiz Esteban, *El tema de Narciso en la literatura española*, Madrid UCM 1990.