

N.º 16 enero 2023

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ARTÍCULOS

Andrew A. Anderson
LA POESÍA ULTRAÍSTA
DE HUMBERTO RIVAS:
ANÁLISIS Y COMENTARIO

ESTUDIOS

Alicia Caballero González
LA MITOLOGÍA GRECOLATINA
EN «LIBRO DE POEMAS»
DE FEDERICO GARCÍA LORCA

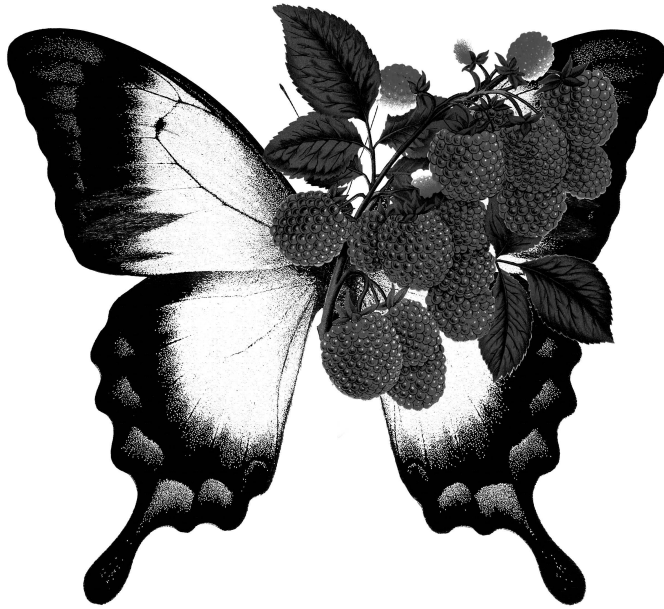
RESEÑA

Joyce Carol Oates
SELECCIÓN Y TRADUCCIÓN
DE PEDRO LARREA

N.º 16 enero 2023

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



DIRECTORES:

Fernando Valverde
University of Virginia
fernandovalverde@poeticas.org
Nauzet Lozano Alvarado
Universidad de Las Palmas
de Gran Canaria
nauzet@poeticas.org

DIRECTORA ADJUNTA:

Aurora Martínez Ezquerro
Universidad de la Rioja
aurora@poeticas.org

CONSEJO EDITORIAL:

Alí Calderón
Benemérita Universidad
Autónoma de Puebla
alicalderonf@poeticas.org
Ana Merino
University of Iowa
anamerino@poeticas.org

EDITORES ADJUNTOS:

Fernando Valverde
University of Virginia
fernandovalverde@poeticas.org
Anthony Geist
University of Washington
anthonygeist@poeticas.org
Remedios Sánchez
Universidad de Granada
reme@poeticas.org

SECRETARIOS:

Fernando Martínez
de Carnero
Università di La Sapienza
odnanref@poeticas.org
Laura Scarano
Universidad Nacional de
Mar del Plata - CONICET
lscarano@poeticas.org

JEFES DE REDACCIÓN:

Andrea Cote
University of Texas at El Paso
andracote@poeticas.org
Pedro Larrea
Lynchburg College
pedrolarrea@poeticas.org

COMITÉ DE REDACCIÓN:

Nathalie Handal
Columbia University
Edson Faúndez
Universidad de Concepción
Víctor Ruíz
Universidad Nacional
Autónoma de Nicaragua
Gustavo Osorio de Ita
Benemérita Universidad
Autónoma de Puebla
Anthony Cella
Benedictine University at Mesa
Zachary Ludington
The University of Maine
Samanta de Frutos
Emory University

COMITÉ ASESOR:

Mark Aldrich
Dickinson College
Josefa Álvarez
Le Moyne College
Antonella Anedda
Università della Svizzera
italiana
Silvia Bermúdez
University of California,
Santa Barbara
Francesca Bernardini
Sapienza-Università di Roma
Marina Bianchi
Università degli Studi
di Bergamo
Franco Buffoni
Università degli Studi
di Cassino
Brad Epps
University of Cambridge

Luis Fernández Cifuentes
Harvard University
Carolyn Forché
Georgetown University
Luis García Montero
Universidad de Granada
Robert Goddard
Emory University
Arturo Gutiérrez Plaza
Universidad Simón Bolívar.
Venezuela/University
of Oklahoma
Allen Josephs
West Florida University
Rodolfo Mata
Universidad Nacional
Autónoma de México
Gordon E. McNeer
University of North Georgia
Julio Ortega
Brown University
Marjorie Perloff
University of Southern
California
Rafael Repiso Caballero
Universidad Internacional
de La Rioja
Francisco Rico
Universidad Autónoma
de Barcelona
Andrés Soria Olmedo
Universidad de Granada
Karen Stolley
Emory University
Darío Villanueva
Universidad de Santiago
de Compostela
Kevin Young
Emory University

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ÍNDICE

Págs.

[ARTÍCULOS]

Andrew A. Anderson
LA POESÍA ULTRAÍSTA
DE HUMBERTO RIVAS:
ANÁLISIS Y COMENTARIO 5

Siomara B. España Muñoz
SIETE MUJERES EN SIETE CUENTOS
DE PABLO PALACIO 27

[ESTUDIOS]

Alicia Caballero González
LA MITOLOGÍA GRECOLATINA
EN «LIBRO DE POEMAS» DE
FEDERICO GARCÍA LORCA 51

[POEMAS]

Joyce Carol Oates
SELECCIÓN Y TRADUCCIÓN
POR PEDRO LARREA
DEL POEMARIO
«AMERICAN MELANCHOLY» 87

[RESEÑAS]

Asunción Escribano
«PALABRA DE ÁRBOL»,
DE IRAZOKI 97

Manuel Apodaca Valdez
«SENDERO DE SUICIDAS»,
DE RUBÉN RIVERA 109

María Paz Moreno Páez
«PROHIBIDO FIJAR CARTELES»,
DE MANUEL VALERO 115

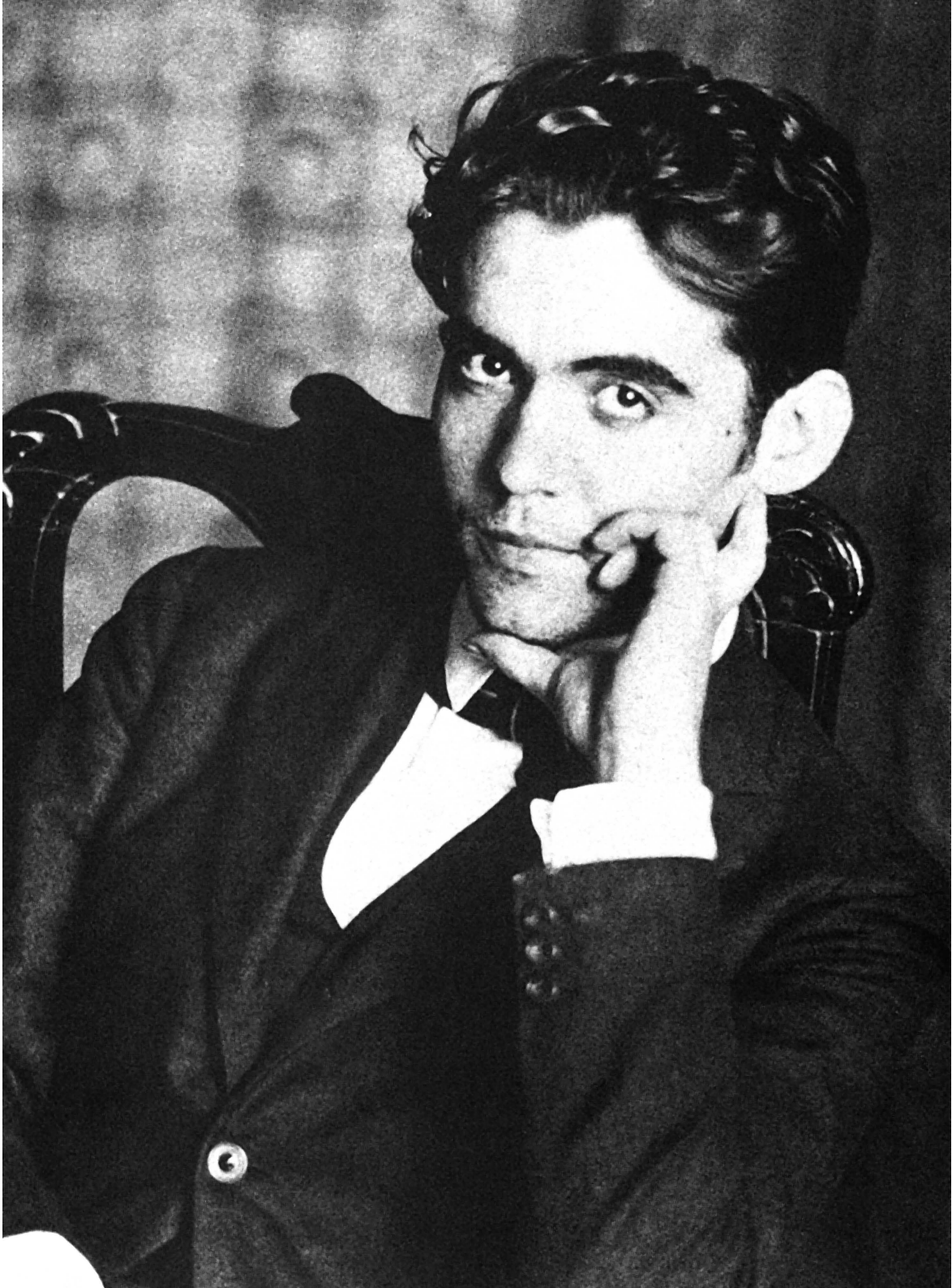
Normas de publicación/
Publication guidelines 121

Equipo de evaluadores 2022-2024 129

Orden de suscripción 131

[ESTUDIOS]

Fotografía: Federico García Lorca. Granada, 1919. Fotografía de Rogelio Robles Romero-Saavedra. Colección Fundación Federico García Lorca.



LA MITOLOGÍA GRECOLATINA
EN «LIBRO DE POEMAS»
DE FEDERICO GARCÍA LORCA

—
GRECO-LATIN MYTHOLOGY IN "LIBRO DE POEMAS"
BY FEDERICO GARCÍA LORCA
—

Alicia Caballero González
Universidad de Granada (Granada, España)
acg958@gmail.com

R E S U M E N

PALABRAS CLAVE { Mitología clásica, Mundo clásico, Figuras mitológicas, Lorca, Poesía }

Libro de poemas es el poemario de Federico García Lorca que cierra su etapa juvenil. En el libro encontraremos referencias mitológicas de diversa índole, desde la mención de una divinidad hasta el relato de un mito. Dichas alusiones las tomará de sus lecturas juveniles y de su formación. El autor granadino empleará la mitología grecorromana para expresar sus sentimientos o identificarse con alguna figura clásica. Usará también otros aspectos para sus poemas como los elementos de la naturaleza, canciones infantiles o algunos personajes de ficción. El presente trabajo, a diferencia de los otros estudios que se han hecho con esta temática, consta de un contexto que explica el mito al que se refiere el autor y ayuda en la comprensión de los poemas. A través de un acercamiento individual de los poemas, se hará un análisis más completo tratando de establecer un significado a las alusiones clásicas. Así pues, el objetivo principal es mostrar cómo funciona la mitología en *Libro de poemas*.

Fecha de recepción: 06/06/2022. Fecha de aceptación: 02/01/2023

ABSTRACT

KEY WORDS { Classic mythology, Classical world, Mythological figures, Lorca, Poetry }

Libro de poemas is the collection of poems by Federico García Lorca which brings closure to his youth. In the book we find assorted mythological references such as the mention of a divinity or the story of a myth. These allusions are taken from his youthful readings and his education. The author from Granada will use Greco-Roman mythology to express his feelings or to identify himself with some classical figures. He also uses other aspects in his poems, such as the elements of nature, children's songs and fictional characters. The present work, unlike the other studies that have been done on this subject, consists of a context that explains the myth to which the author refers and helps in the understanding of the poems. Through an individual approach to the poems, a more complete analysis will be made, which tries to establish the meaning of the classical allusions. Thus, the main objective is to show how mythology works in *Libro de poemas*.

1. INTRODUCCIÓN

Sabida es la importancia que la cultura grecolatina ha tenido en la literatura española. Los numerosos relatos míticos han servido de inspiración para muchos autores peninsulares. Probablemente, la etapa en la que haya más referencias a la mitología sea el Siglo de Oro español. Los clásicos y sus historias eran fuentes inagotables, eran las musas de los grandes literatos de la época; y esas referencias no se han perdido. Bien es cierto que se modifican a través del filtro de los nuevos movimientos literarios que surgen y que desplazan unas características para abordar otras nuevas, pero las remisiones al mundo clásico siguen ahí.

Serán muchos los autores que, posteriormente, introduzcan referencias grecolatinas y uno de ellos es Federico García Lorca. Sus hábitos de lectura ya nos lo presentan como alguien interesado en los clásicos, llegando a poseer un ejemplar de la Teogonía y sumergiéndose muchas veces en las páginas de Ovidio. La

obra que será nuestro objeto de estudio es *Libro de poemas* (1921), conjunto lírico de transición en el que Lorca volcará todo su conocimiento previo y que contiene alusiones míticas de gran interés. Estamos ante un Lorca joven que todavía no ha desarrollado del todo su propia voz literaria¹. *Libro de poemas* es el cierre de la etapa juvenil, tal y como dice él mismo en las «Palabras de justificación»:

Ofrezco en este libro, todo ardor juvenil y tortura, y ambición sin medida, la imagen exacta de mis días de adolescencia y juventud, esos días que enlazan el instante de hoy con mi misma infancia reciente.

En estas páginas desordenadas va el reflejo fiel de mi corazón y de mi espíritu, teñido del matiz que le prestara, al poseerlo, la vida palpitante en torno recién nacida para mi mirada.

Se hermana el nacimiento de cada una de estas poesías que tienes en tus manos, lector, al propio nacer de un brote nuevo del árbol músico de mi vida en flor. Ruindad fuera el menospreciar esta obra que tan enlazada está a mi propia vida. (García Lorca, 2019: 293).

Los estudios centrados en una única obra son escasos y, más aún, los que analizan cada poema de forma individual y se centran en la interpretación. Es un tipo de acercamiento que ayudaría considerablemente al estudio del autor granadino y de su pensamiento. Asimismo, para comprender todo lo que se pueda de una composición hay que conocer ciertos detalles que engloban los versos. No todo el mundo conoce los relatos míticos e incluso, quien los sepa, puede olvidar ciertos detalles que ayuden a la interpretación del poema. Por ello, a fin de que el lector tenga una

1. José Hierro en su artículo *El primer Lorca* (1968) habla de tres voces lorquianas que componen distintamente los poemas de la obra. Los poemas escritos en 1918 cuentan con la influencia de Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez, apoyándose en ellos para expresarse y mostrando muy pocas veces sus propias características. En los poemas de 1919 podemos distinguir más claramente su voz, aun así, sigue habiendo composiciones que son reflejo de otros autores. Los poemas de 1920 son puramente lorquianos con ciertos matices de Darío y Machado. Hasta que encuentra su propia voz, Federico se expresa basándose en otros autores.

mejor comprensión, sería adecuado dedicar unas pocas líneas al relato grecolatino. El contexto mítico aportado sería una especie de introducción para las alusiones grecorromanas halladas en la composición. Con todo esto, se facilita establecer un símil entre lo mítico y el poema, es decir, aportar una explicación de cómo Lorca usa la alusión en el poema y a qué se refiere con ella una vez insertada en los versos. Pretendemos ofrecer una relectura de *Libro de poemas* dándole a la mitología un papel fundamental.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La obra de Federico García Lorca ha sido analizada por un gran número de críticos y desde distintas perspectivas. Si nos centramos en los trabajos que abordan lo grecolatino, nos encontramos con *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca* de José María Camacho como una de las últimas y mayores contribuciones sobre el tema. En esta recopilación de veintitrés ensayos se incluye además un estado de la cuestión que nos ayudará a construir nuestro propio contexto. Tomaremos en cuenta, sobre todo, aquellos estudios que hagan mención a *Libro de poemas*.

El primer acercamiento sobre lo clásico en la obra de Lorca será la ponencia presentada por Lasso de la Vega en el segundo Congreso Español de Estudios Clásicos (Camacho, 2006). Este estudio de 1964 abordará los elementos hallados en la poesía y en el teatro lorquiano. Son los dos géneros por excelencia en los que se seguirán fijando críticos posteriores. Esta ponencia es el inicio de las muchas investigaciones orientadas a esta temática, surgiendo así, algunas más generales y otras más específicas que profundizan en algún género, obra o elementos grecolatinos concretos.

«Los dioses de Federico» (1968) de Manuel Fernández-Galiano es un trabajo calificado por Martínez Nadal (se citó en Camacho, 2006: 20) como valioso, pero esquemático. Se trata de casi un listado de los diferentes elementos míticos que aparecen

en diversas obras lorquianas. Galiano transita entre versos de distintos poemas para exponer las referencias, además de aportar explicaciones que, aunque breves, nos aclaran qué figuras o elementos grecolatinos emplea Lorca y si se repiten en obras posteriores.

Martínez Nadal es otro crítico cuyo trabajo se suma al estudio de la tradición clásica. En la investigación «Ecos clásicos en las obras de Federico García Lorca y Luis Cernuda» (1986), destaca el contacto inicial del joven Lorca con los clásicos a través de distintas fuentes. En este caso se explica cómo mediante una greguería poética el autor granadino introduce fábulas y mitos en su poesía. Martínez Nadal también se centrará en el teatro, concretamente en los elementos tomados del coro griego y que Federico adapta para sus propias composiciones.

«Apuntes para un estudio de la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca» es el trabajo de José María Camacho Rojo y publicado en 1990. Este crítico analiza las lecturas e influencias que tuvo Lorca y que contribuyeron a su extenso conocimiento de la literatura grecorromana. Se focaliza en la tradición clásica tanto dentro de la poesía como del teatro. De *Libro de poemas* se centra en la figura de Venus y la oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Lo más destacable del trabajo de Camacho es su explicación acerca de la forma de trabajar de Lorca. Nos cuenta cómo se modifica o adapta el mito para usarlo posteriormente en diversas obras poéticas y dramáticas.

En un artículo de 1993, Vicente Cristóbal se ocupa de las «Imágenes lorquianas de cuño clásico: metonimias y metáforas mitológicas». Aborda diversas composiciones teniendo en cuenta el uso que Lorca le da a esa metáfora clásica. Es decir, si Federico crea una imagen aludiendo a la naturaleza y a una divinidad, explica cuáles son las cualidades de los dos elementos que permiten enlazar las figuras. Asimismo, expone cómo se hace referencia a nombres divinos o heroicos para definir un objeto.

A continuación, tenemos a Rosa M.^a Aguilar con su estudio de 1998 titulado «El mito griego en la poesía de García Lorca».

Ya no se trata de hallar todas las alusiones míticas, sino de centrarse en ellas y ver cómo trabajan en el poema. Poco a poco se ahonda más en la temática y ejemplo de ello es este ensayo en el que se mencionan figuras míticas concretos y su posible procedencia de otros autores como Darío. Lo interesante es ver la recopilación de los personajes más empleados por Lorca y comprobar que se repiten en otras obras casi siempre con una misma simbología. Al igual que Camacho y Nadal, la autora incide en la importancia que tuvieron sus lecturas para la composición de muchos de sus poemas.

Con el tiempo, los ensayos se hacen más específicos y van concretando en aspectos grecolatinos determinados. En esta línea tenemos a Guillermo Vallejo que en «Sublimación mitológica del amor en clave lorquiana» (2000) toma el amor y otros sentimientos como los únicos aspectos a analizar. Esta ponencia del Congreso Internacional de Granada *Federico García Lorca, clásico moderno*, trata la forma en la que Lorca expresaba sus emociones mediante alusiones mitológicas más o menos específicas.

Un trabajo que sigue una línea muy parecida al de Rosa M.^a Aguilar es «Los mitos clásicos en la poesía de Federico García Lorca» de Isabel Román (2003). Observaremos nuevamente la mención de elementos míticos y el interés por poemas concretos de distintas obras. Como novedad, Román alude a otras características no relacionadas con la mitología, pero que ayudan a la comprensión de los versos como por ejemplo la mención de la influencia modernista y ultraísta, explicando algunos poemas a la luz de las vanguardias.

«Figuras mitológicas y personajes del mundo clásico en la poesía de García Lorca. Fundamentos y procedimientos creativos» (2013) de Jesús Bermúdez es un ensayo que se centra exclusivamente en los dioses o héroes grecolatinos que aparecen en las obras lorquianas. Menciona muchas de las composiciones de *Libro de poemas* y explica, además, la forma en la que se establecen las comparaciones y las metáforas creadas.

3. ANÁLISIS DE LIBRO DE POEMAS

3.1. «Canción menor»

El tratamiento que realiza Federico García Lorca sobre la mitología va a ser muy diverso. No se limitará a usar un modelo de actuación y a repetirlo en los poemas, sino que va a variar su forma de integrar lo mítico en sus composiciones. Una de esas formas será la identificación con un personaje. En el caso de «Canción menor», se nos presenta a un «yo poético» triste y que siente un leve rechazo hacia su apariencia: «Voy llorando por la calle,/ Grotesco y sin solución,/ Con tristeza de Cyrano/ Y de Quijote,/redentor [...]» (p. 305)². A raíz de estas emociones, el «yo» se asocia con las figuras de Cyrano y don Quijote, ya que ambos sufren un amor imposible. Por un lado, Cyrano de Bergerac es incapaz de declararse a su amada debido a la grotesca nariz que posee; y, por otro lado, don Quijote es reflejo de ese amor cortés e idealizado que tiene hacia Dulcinea, mujer ante la que se vuelve silencioso y tímido. Esa idea del amor inconfesable y que, a su vez, genera una fatalidad es recogida en *Vida de don Quijote y Sancho* de Miguel de Unamuno. Una de las lecturas del joven Lorca con la que se pudo sentir identificado y que reflejaría más adelante en estos versos, de hecho, «al joven lector le interesan las reflexiones de Unamuno sobre los amores que no se pueden comunicar, se interiorizan y se subliman en una verdad artística o espiritual» (García Montero, 2016: 140).

Como podemos observar se trata de una concepción pesimista del amor, algo que veremos frecuente a lo largo de *Libro de poemas*. Sería muy fácil justificar este aspecto en su homosexualidad y es, de hecho, una de las razones por las que introducirá alusiones de este tipo (algo que se puede apreciar mejor en otras composiciones). Sin embargo, Federico no solo se sentía recha-

2. Todas las citas de *Libro de poemas* corresponden a las *Obras completas, I (Prosa y poesía)* ed. de Andrés Soria Olmedo. Se señala únicamente la página.

zado por su opción sexual. Es aquí donde entra esa influencia romántica que toma de autores como Víctor Hugo: «Envuelto en la cultura romántica, la del individuo enfrentado a la realidad, la del yo marginado por la sociedad, definió al poeta [...]» (García Montero, 2016: 85). La identificación del «yo poético» con esas figuras también se debe a su sentimiento de poeta incomprendido y excluido. La tradición romántica le sirve para situar a ese ser que no se adapta a las normas sociales. Con todo esto, la idea que más se resalta dentro del poema es la de una voz poética que sufre por un amor imposible.

Casi al final del poema nos topamos con los siguientes versos: «Pues soy como el mismo Amor,/ Cuyas flechas son de llanto,/ Y el carcaj el corazón» (p. 306). Amor o Eros (versión latina de Cupido) se representaba como un niño alado³. Portaba un carcaj con dos tipos de flechas: doradas para crear amor y de plomo para provocar el desamor. Esta descripción nos puede parecer un tanto opuesta a la imagen de la pequeña divinidad que se nos presenta en el poema. Lo usual es pensar en Eros como ese niño vivaz e inquieto que a todos lanza sus flechas doradas. No obstante, Erwin Panofsky (1962) explica que las distintas cualidades físicas con las que se le dotó a Cupido representan una realidad negativa del amor⁴. Sabiendo esto, no debería extrañarnos la presentación que hace Lorca tanto de la divinidad como del amor. Aun así, la imagen se entristece todavía más a través de las flechas que, ahora, son de llanto.

3. A diferencia de lo que tradicionalmente se ha pensado, Cupido no era ciego ni tenía los ojos vendados para representar así la idea de que a todos por igual nos llega el amor. La ceguera o la venda es un rasgo que se le añade posteriormente y algo ajeno a la iconografía grecorromana. Son también rasgos ajenos a la mención de Cupido que hace Lorca.

4. La apariencia infantil de Cupido simbolizaría la falta de sentido común que tiene el amor. Sus alas se refieren a la inestabilidad que producen las sensaciones amorosas. Por último, las flechas son las heridas incurables que deja el amor en el alma. Cabe señalar que, desde el horizonte renacentista, Cupido ciego equivale al amor sensual y Cupido sin venda al amor platónico.

La alusión a la deidad es utilizada, nuevamente, para poder plasmar en ellas sus sentimientos e identificarse. Tal y como explica Bermúdez (2013), vemos que se está comparando con la versión más triste del dios, y es precisamente la falta de amor lo que provoca dolor. El «yo» asume la figura del Amor, un Amor cuyo carcaj es su propio corazón, desde donde saldrían flechas de lágrimas. También se sugiere que Amor no tiene amor ya que «se ha escondido/ Bajo una araña» (p. 306). La referencia de Cyrano, don Quijote y Amor se ponen al servicio del «yo poético» para una autorrepresentación. Esta forma de definirse y, por tanto, también tratar de conocerse a sí mismo a través de mitos y otros elementos literarios es algo propio de Lorca debido a que «buscó en la literatura y en los libros una complicidad indispensable para entenderse [...]» (García Montero, 2016: 33).

3.2. «Balada triste. Pequeño poema»

Previamente ya hemos mencionado que *Libro de poemas* es una obra que sirve para cerrar una etapa juvenil en la trayectoria de Federico. Por esta razón, otros de los elementos que van a marcar los poemas es la presencia de la infancia. Lorca pasó su infancia en la Vega de Granada, con una educación popular y campesina y en relación con la naturaleza. Esto le llevará a introducir en los poemas elementos de su niñez y partes de algunas canciones infantiles. «Balada triste. Pequeño poema» es el mejor ejemplo, por la cantidad de alusiones a las canciones infantiles, muchas de las cuales recordó su hermana Isabel en sus memorias. Sin embargo, cuando las usa no lo hace con intención poética, sino que les confiere una perspectiva poética y dramática, acorde con la composición (Isabel García Lorca, 2002).

El sentimiento principal respecto de la niñez es la añoranza por lo irrecuperable. Siguiendo esta línea nos encontramos en los primeros versos: «¡Mi corazón es una mariposa,/ Niños buenos del prado!./ Que presa por la araña gris del tiempo/ Tiempo el polen fatal del

desengaño./ De niño yo canté como vosotros, [...]» (pp. 310-311). La alusión a los insectos nos hace pensar directamente en su obra dramática anterior *El maleficio de la mariposa* donde también se alude a la pérdida de la infancia. Y será precisamente su infancia perdida el aspecto que se percibe, sobre todo, en el verso final. De esta forma, la mariposa es su «yo» de niño que crece al estar atrapado en la tela de araña, el tiempo. Además, al convertirse en adulto sufre un «fatal desengaño», es decir, ve cómo es verdaderamente la realidad: «Esta conciencia de la realidad es la que se enfrenta con melancolía a la infancia perdida [...]» (García Montero, 2016: 156).

La alusión mitológica de este poema es Pegaso: «¿Quién será la que coge los claveles/ Y las rosas de Mayo?⁵/ ¿Y por qué la verán solo los niños/ A lomos de Pegaso?» (p. 311). Este animal mítico fue un caballo alado, hijo de Medusa y Poseidón, que nació concretamente cuando Perseo le cortó la cabeza a la Gorgona, surgiendo del mismo tajo. Pegaso fue considerado un corcel indomable, incapaz de ser montado hasta la llegada de Belerofonte. Este héroe consiguió domar a Pegaso con el único fin de derrotar a la Quimera. El uso de la figura de Pegaso será algo a lo que Lorca recurra frecuentemente, «no se sustrae a los mitos más típicos del modernismo: Pegaso, los Centauros, Venus, en línea con un uso decadentista de la mitología» (Román, 2003: 388).

Lorca construye la imagen de una persona que cabalga al animal y sobrevuela a los niños. Para entender quién puede ser el jinete hay que acudir a uno de los autores que marcaron a Lorca en su juventud: Rubén Darío. En *Cantos de vida y esperanza* dedica un soneto a Pegaso y realiza una composición en torno al mito. Ese «yo poético» que doma al corcel es la representación de la juventud. En «Balada triste. Pequeño poema», nos volvemos a encontrar con la personificación de la pubescencia que controla

5. En *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca* de Tadea Fuentes, se exponen todas las canciones que Lorca insertó en sus poemas. En este caso se trata de la canción «Estrella del prado» o más conocida como «La viudita del conde laurel»: «A treinta de mayo al campo salí/ a recoger flores de mayo y abril» (Asensio, 2006, p. 85).

al corcel indomable. García Montero (2016) explica que el uso de la infancia sirve, ya no solo para enlazar con los recuerdos, sino además para formar contradicciones. Es aquí donde se comprende tanto el uso de las canciones como la imagen del Pegaso domesticado. Se trata de crear una contraposición entre los niños buenos y el «yo poético» que ha dejado de ser niño y monta al animal. El caballo alado es la imaginación y la libertad que ha sido domado, finalmente, por la juventud.

3.3. «Mañana»

Rosa M.^a Aguilar dedica unas palabras a lo que Lorca pensaba de la poesía. «Para él la poesía se mueve en unos paisajes basados en los cuatro elementos primigenios [...]: agua, aire, tierra, fuego» (1998: 76). El agua será el elemento principal en *Libro de poemas* ya que se pone como protagonista de muchas poesías. Una de ellas es «Mañana» en la que emplea todo tipo de epítetos e imágenes para definir el elemento. Se dignifica al agua describiéndola como la sangre de los poetas o la que da vida a los campos. «Federico reencuentra el simbolismo con que el agua está dotada en muchas culturas [...] el agua, como fuente de vida» (Alvar, 1986: 78).

En este retrato que crea Lorca del elemento, dice: «Por algo Madre Venus/ En su seno engendrose,/ Que amor de amor tomamos/ Cuando bebemos agua» (pp. 313-314). Observamos la mención a Venus, diosa de la mitología romana y cuyo equivalente en la griega es Afrodita. La diosa nació de los genitales cortados de Urano. Urano era un padre tirano que retenía a su prole en el seno de su esposa Gea. Por ello, Gea confabuló con sus hijos un plan para derrotar a Urano. Así, Cronos le cercenó con una hoz los genitales y los lanzó al mar. Cuando las partes tocaron el agua apareció espuma y de ella surgió la bella diosa, ya convertida en adulta, quien fue llevada por los vientos hasta Chipre. Es importante marcar la diferencia entre la Afrodita Celeste o Urania y la Afrodita Pandemos. La primera representa su dimensión más

espiritual y el amor puro, mientras que la segunda es el deseo carnal. En este caso, el mito al que recurre el autor se encuentra en Hesíodo y en su *Teogonía*. Cabe resaltar que «Hesíodo proporcionará a Lorca una fuente inagotable de mitos y leyendas donde el mundo humano enlaza con el divino, síntesis de religión y naturaleza, expresión armónica de lo humano y lo religioso» (Agoglossakis, 2012: 153). Esta imagen nos recuerda al cuadro de Sandro Botticelli *El nacimiento de Venus*, que se inspira en la escena de Hesíodo y es la que Lorca recrea.

.El seno del que nace Venus es el mar, agua. «La idea generadora es el mar como origen de la vida, fundamentada en el amor, a la que el poeta asocia con Venus en un sistema de equivalencias: mar = vida = amor = Venus» (Bermúdez, 2013: 20). Asimismo, el poema dice que el agua contiene *amor*, un amor que el hombre ingiere al beber el líquido. Esta correspondencia es lógica dado que Venus es, precisamente, la diosa del amor, además de la belleza y de la fertilidad. Lo tomamos al beber agua ya que es el espacio en el que Venus nació. Así pues, este símil establecido con la mitología le sirve a Lorca para aportar atributos del agua, ensalzándola ahora como el elemento del que procede la diosa y cuya esencia (el amor) también reside en ella.

.Este tipo de referencia se podría clasificar como pagana si la comparamos con unos versos anteriores: «Por algo Jesucristo/ En ella confirmose» (p. 313). En las composiciones de este libro será muy frecuente la unión de elementos paganos y cristianos ya que Federico «se sustenta las más de las veces en una tradición mitológica heredada de la literatura romántico-modernista y de su propia formación cristiana» (Vallejo, ed. 2016: 240). De manera que, a la definición del elemento como lugar de vida y amor por el nacimiento de Venus, ahora se le suma la noción de ser tan magnífica que hasta Cristo se bautizó en ella (sumándole toda la carga simbólica que el cristianismo le otorga).

3.4. «Lluvia»

En esta composición se mantiene el ciclo del agua, pero ahora no en forma de mar sino como lluvia. Lorca retoma uno de los mitos de Hesíodo para, igual que en el poema anterior, hablar de los atributos del elemento. Recurre al relato que da origen a la vida: la Cosmogonía. Gea (Γαῖα ‘tierra’) engendró a Urano (Οὐρανὸς ‘cielo’) «con sus mismas proporciones, para que la contuviera por todas partes y poder ser así sede siempre segura para los felices dioses» (Hesíodo, 1978: 76). Es decir, vemos cómo el cielo envuelve a la tierra y, a partir de ahí, se da origen a otras figuras divinas.

Federico se basa en el mismo mito que usa para «Mañana»: momento en el que Gea seduce a Urano para distraerlo de las acciones de Cronos. Esta escena marcará al poeta, de hecho, Lorca poseía un ejemplar de *La Teogonía* y subrayó el pasaje que relata el engaño de Gea y la castración. Por tanto, ese «besar azul» que cae sobre la tierra es efectivamente la lluvia que se interpreta como la semilla de Urano. Volvemos a observar se resalta el agua a través de su relación con un personaje mítico. Antes el mar dio vida a Venus, ahora es la lluvia la que surge de Urano y posee una función tan importante como fecundar a la tierra (Gea) para dar vida.

Cabe señalar que estamos ante una «melancólica visión del mito» (Román, 2003: 98). Esto queda plasmado en «el contacto ya frío de cielo y tierra viejos/ Con una mansedumbre de atardecer constante» (p. 316). Se presenta la imagen de una lluvia que cae mansa sobre la tierra durante la tarde. Algo que nos recuerda a esos parajes típicos que los autores del Romanticismo usaban como ambiente en sus composiciones. Será la abuela de Federico quien le introduzca en las lecturas románticas y de las que, probablemente, extrajo este tipo de ambientación.

3.5. «Elegía»

El propio título del poema nos prepara para lo que vamos a encontrar en los versos. El «yo poético» canta acerca de una mujer incapaz de tener hijos, es decir, se lamenta de la muerte de la fertilidad. Desde el principio se nos deja en claro el ferviente deseo ser madre, deseo que no se cumplirá: «[...] De pureza muerta, y en la dionisiaca/ Copa de tu vientre la araña que teje/ El velo infecundo que cubre la entraña» (p. 321). Federico recrea el útero de la mujer a través de la imagen de una copa, concretamente la copa de Dionisio o Baco (según los romanos). Es el dios del vino, de la fertilidad y del teatro; de hecho, en su honor se realizaban las Bacanales, fiestas donde corría el vino y el sexo, y en donde las mujeres pedían por su fertilidad. Es por esto que se habla de «copa dionisiaca»; sin embargo, la copa está vacía y con telarañas. Ni siquiera la copa del dios de la fertilidad, para esta mujer, es capaz de engendrar.

A continuación, hallamos la mención a Ceres (conocida por los griegos como Deméter). Se trata de la antiquísima diosa romana de la agricultura y la fecundidad. Para esta deidad uno de los aspectos más importantes eran sus secretos sobre el cultivo. Los guardaba con gran precaución y solo se los reveló a unos pocos. En la mitología, además, se la considera como una gran madre por todo el episodio vivido con su hija Core (Perséfone) y Plutón (Hades)⁶. En los versos: «Como Ceres dieras tus espigas de oro/ Si el amor dormido tu cuerpo tocara/ Y como la Virgen María pudieras/ Brotar de tus senos otra Vía Láctea» (p. 321), hay que resaltar el uso del pretérito imperfecto de subjuntivo en los

6. Hades, dios del inframundo, raptó a Perséfone para convertirla en su esposa, pero Deméter no lo sabía y la buscó desesperadamente. Cuando se enteró de lo que había hecho Hades, se enfureció de tal modo que prohibió a los árboles que dieran fruto. Ante esto, Zeus ordenó a su hermano que dejara ir a Perséfone siempre y cuando no hubiese comido nada del Inframundo. No obstante, ella sí había comido y, por tanto, Zeus decidió que Perséfone pasaría tres meses junto a Hades y el resto del año con su madre.

verbos. Este tiempo se emplea para expresar hechos no reales, pero ansiados. Así, se describe la hipotética situación de que, si la mujer fuera Ceres, entregaría sus valiosas espigas doradas a cambio de un niño. A su vez, el modo subjuntivo concuerda con el deseo que aún no se cumple de la madre. Isabel Román (2003) explica que la mención de *espigas de oro* se refiere más bien a la fertilidad que posee la diosa, provocando un contraste con esa mujer incapaz de concebir.

Este mismo tratamiento recibe la Virgen María cuando describe el deseo de poder amamantar como ella. La mención cristiana se relaciona con la necesidad de tener un hijo. En el Nuevo Testamento se nos plantea a María como la progenitora del hijo de dios, sin embargo, también es presentada como la madre de todos los hombres:

La Madre de Jesús, Madre Nuestra: [...] Jesús, viendo a su madre y junto a ella al discípulo que El amaba dijo a su madre: «Mujer, he ahí a tu hijo». Luego dijo al discípulo: «He ahí a tu madre». Y desde aquel momento el discípulo la recibió consigo. (Juan 20: 25-27).

En lo que respecta a la Vía Láctea es una clara alusión a Hera y a Heracles. Recordemos que Hera, engañada por Atenea, da de mamar al héroe recién nacido. No obstante, chupó con mucha fuerza y Hera se quitó al niño mientras aún salía leche que voló por el firmamento y se convirtió en la Vía Láctea. El hecho de que brote del pecho una Vía Láctea, se refiere a la capacidad de producir leche. La unión de Hera y la Virgen como figuras maternas, asimila el mito pagano al cristiano.

«Venus del mantón de Manila que sabe/ Del vino de Málaga y de la guitarra» (p. 321). Al seguir leyendo nos encontramos con esta invocación de un personaje femenino. Concretamente se está identificando a esa mujer andaluza con la diosa Venus. De nuevo se emplea un símil con Venus para contribuir a la descripción, no ya del agua, sino de la mujer. Tal y como explica Jesús Bermúdez (2013), hay distintos tipos de identificaciones. En este verso Lorca

acude al acervo cultural, es decir, a fin de construir la metáfora el autor se basa en la tradición. Por consiguiente, los elementos culturales que se aúnan son: «los orígenes romanos de Andalucía y la frecuente y habitual equiparación de aquellas mujeres hermosas y bellas con Venus como si se trataran de diosas» (Bermúdez, 2013: 11). Lorca juega con los estereotipos femeninos del modernismo andaluz para ofrecer una imagen diversa de la diosa, imagen que se nos asemeja a las obras de Romero de Torres. La razón por la que enlaza a la diosa con Andalucía se debe a un intento de hacerla más sensual. García Montero (2016) nos explica cómo Lorca deseaba romper con los paradigmas fijados por autores como Unamuno y Azorín. Por lo que busca en Andalucía lo sensual, ese elemento que se separase de la austera Castilla.

La última mención mítica se refiere a las bacantes, «mujeres seguidoras de Baco [...] que invadidas por un furor sagrado celebraban los misterios divinos con fiestas orgiásticas» (Sechi, 2007: 41). Muchas de estas jóvenes eran vírgenes que iban a adorar a Baco y es la virginidad el elemento a destacar en los versos. Previamente hay una enumeración de santas cristianas que permanecieron castas: Inés, Cecilia y Clara. Hay un sincretismo entre lo pagano y cristiano que el autor pone al servicio del poema, lo usa para describir la situación de la mujer infértil. Es importante resaltar estos versos, ya que la mención a la virginidad nos hace pensar que la mujer no es madre ante la falta de un marido: «Nadie te fecunda» (p. 321). Con esta noción, «El velo infecundo que cubre la entraña» (p. 321) podría referirse, además de lo ya explicado, al himen que permanece intacto y que antecede (cubre) al útero. Además, la copa de Dionisio permanece vacía de bebida, es decir, el útero carece de la semilla del hombre.

3.6. «Madrigal de verano»

Del mismo modo que en «Elegía», aquí se alaba a una invocación femenina «y ambas se nos antojan imaginaciones del adolescente

que cree su deber expresar amores profundamente apasionados» (Aguilar, 1998: 90). En este caso es Estrella la gitana, una mujer casi inalcanzable que se ha fijado en el «yo poético» a pesar de su «figura entristecida» y «torpes andares». Este tipo de descripciones y de un sujeto que se considera inferior a su amada ya lo veíamos en «Canción Menor» a través de Cyrano y don Quijote. Sin embargo, esta vez parece que la voz poética sí ha podido confesarse y ha conseguido a la mujer, aunque no se lo crea.

Nuevamente Lorca emplea diversas construcciones que apoyan la descripción de Estrella y, a su vez, sirven para ensalzar su figura. Lo más destacable es que es definida con apelativos míticos. El primero es *danaide*, con ese término eran nombradas las cincuenta hijas de Dánao. Las jóvenes se casaron con los cincuenta hijos de Egipto. Pero Dánao presentía una traición y por ello ordenó a sus hijas que mataran a sus maridos en la noche de bodas. Todas obedecieron a excepción de Hipermestra, cuyo esposo al no ser asesinado sintió un gran alivio y placer. Posteriormente, y tras ser purificadas, a las muchachas les costó encontrar otros esposos ya que los hombres temían que los «devorasen». Así pues, Estrella es una mujer que sabe proporcionar placer. Un placer devorador para el hombre, tal y como se veían a estas mujeres en la mitología; casi como si fuera demasiado éxtasis para el «yo poético». Además, Estrella también podría ser Hipermestra, Federico aludiría a las sensaciones de Linceo (placer), emociones que él también desea sentir.

El segundo apelativo es *Silvano*, se trata de una divinidad romana que protege bosques, pastores y rebaños. Su equivalente en la mitología griega es el dios Pan. Tanto en Grecia como en Roma se les representaba como fauno, un ser mitológico con cuernos y patas de cabra, pero con torso y rostro humano. El fauno era un ser lascivo y lujurioso, y es precisamente ese deseo el que refleja Lorca con el sobrenombre que emplea. Estrella es pasional y sensual, como el dios Silvano, pero sigue siendo una mujer. Por esta razón se le añade el adjetivo *femenino* que otorga unos matices de delicadeza de los cuales carecía Silvano. Cabe se-

ñalar que en *Prosas profanas y otros poemas* «la poesía es la portadora de lo sensual; ello se aprecia en la mención a Silvano presente en las «Palabras liminares», uno de los símbolos de la pulsión sexual y muchas veces identificado [...] con la fertilidad» (Nair, 2019: 95). Es muy posible que Federico, influenciado por Darío, tomara *silvano* como apelativo para definir a Estrella, personaje que comparte atributos con la deidad.

Este poema posee una última referencia mitológica: «Mi pegaso andaluz está cautivo/ De tus ojos abiertos;/ Volará desolado y pensativo/ Cuando los vea muertos» (p. 329). Se nos presenta la figura de un Pegaso muy contrario al de «Balada triste. Pequeño poema», dado que ya no lo vemos como ese corcel indomable y vigoroso. Lo primero que nos llama la atención es que es un Pegaso cautivo de unos ojos. Esta idea nos lleva directamente a Medusa, madre de Pegaso y con el poder de petrificar con su mirada. Así, los ojos de Estrella imposibilitan los atributos del animal (Vallejo, ed. 2016). Con todo esto, vemos que mantiene su sentido como símbolo de libertad. De esta forma, aquello que oprime al animal mítico es la figura de Estrella la gitana y es tal su embelesamiento que quedará desolado cuando ella fallezca.

3.7. «Se ha puesto el sol»

El autor granadino deja de lado las figuras femeninas para convertir al atardecer en el protagonista de esta poesía. Junto al atardecer se describen todas las acciones que sucesivamente ocurren, ya sean en el mundo natural o en el humano. Primeramente, al ocultarse el sol salen las estrellas y astros que es a lo que se refiere con: «Un perro campesino/ Quiere comerse a Venus, y le ladra» (p. 348). El perro ladra como ladraría a la luna, pero ladra a Venus, es decir, al lucero del alba que es la primera estrella que aparece en el cielo tras el atardecer y en el amanecer. Este conocimiento lo adquiriría durante su estancia en la Vega, de ahí que el perro sea campesino.

Seguidamente salen los mosquitos; insectos que son definidos como «Pegasos del rocío». En la mitología, el relato de Pegaso establece una relación entre él y un mosquito: el caballo alado lleva a Belerofonte hasta el Olimpo, donde el animal es picado por un mosquito provocando la caída del héroe. Pese a esto, parece más adecuada la explicación que da Isabel Román: «Las imágenes múltiples creacionistas, semejantes a ejercicios de greguerías encadenadas, pueden atribuir comparantes mitológicos a los términos reales» (2003: 393). De esta forma, nos encontraríamos ante una greguería ingeniosamente creada: estos animales se relacionan por las alas, que son sus semejanzas anatómicas. Lo que hace Federico es «yuxtaponer dos cosas que siempre se habían considerado como dos mundos diferentes [...], dándoles a las dos en tal fusión maravillosa una nueva energía vital [...]» (Jackson, 1965: 55). Un objeto puede fácilmente convertirse en otro y, aquí, los mosquitos son pegasos del rocío, como si sus gotas mínimas formaran un cielo. La influencia que ejerce Gómez de la Serna, creador de las greguerías, es innegable, y se observa en muchas obras lorquianas.

En lo que respecta a los insectos, no es la primera vez que Lorca les presta atención; de hecho, los personajes de *El maleficio de la mariposa* son insectos. Estos seres tomará un papel importante a lo largo de las obras de Lorca, llegando a estar presentes en *Poeta en Nueva York*. Federico pudo tomar el uso de insectos por la Vega de Granada, el estar en contacto con la naturaleza haría que posteriormente los mosquitos, cucarachas, mariposas, etc., fueran protagonistas en sus obras. Cabe resaltar que Fernández Almagro (1976) apunta además a la influencia de Salvador Rueda con *La procesión de la naturaleza*.

Después de la puesta de sol, surge la luna quien se personifica en Penélope. Se trata de la esposa de Odiseo, héroe griego que combatió en la Guerra de Troya. Penélope es descrita como una mujer fiel y paciente, que esperó a su marido durante veinte años. A lo largo de ese tiempo le surgieron nuevos pretendientes, pero ella los engañó diciendo que escogería un nuevo marido

cuando hubiese terminado de tejer el sudario de Laertes. Sin embargo, Penélope descosía lo que hubiese tejido durante el día para alargar el momento de su elección. La luna es identificada en Penélope ya que ambas tejen y destejen, siendo la luna la «que se hace y deshace a sí misma, en el ritmo continuo de los meses, a través de sus cuatro fases [...]» (Cristóbal, ed. 2016: 195). La luna se encargaría de confeccionar las noches a medida que cambia de fases: luna nueva, creciente, se hace así misma; luna llena, ya estaría completa; y a medida que mengua se está destejiendo.

Para Lorca, la luna posee una variada simbología. Dependiendo de la obra puede cambiar su significado, pero mayormente se relaciona con la muerte, la sangre o la fecundidad como en *Bodas de sangre*. En «Se ha puesto el sol» representa algo nuevo, lo que Álvarez de Miranda denominó *ritmos vitales*. «[El hombre] en la vida de la luna ha reconocido también todo el resto de la vida cismundana, la vida vegetal y su fertilidad, los ritmos vitales cósmicos y el destino de los seres» (2011: 117). Con la salida de la luna se inicia la vida nocturna: los insectos salen, el hombre regresa del trabajo, los animales actúan, etc. Por eso el hombre ve en la luna otro ritmo vital, porque con ella surge una etapa nueva: la noche.

3.8. «Canción oriental»

Esta composición es el claro ejemplo de la influencia que Salvador Rueda ejerció en Lorca⁷. Ambos poemas se centran en la granada, describiéndola mediante bellas metáforas e imágenes. Sin embargo, Federico retoma la tendencia de describir un objeto o ser mediante el uso de un símil mitológico. «Al definir poética-

7. Carlos Edmundo de Ory en su trabajo *Salvador Rueda y García Lorca* describe cada una de las semejanzas encontradas en las obras de ambos autores. En este caso los versos de Lorca «La granada es como un seno/ [...] Es colmena diminuta» (p. 371) se asemejan a «Tiene la roja granada/ en su seno una colmena», versos de Salvador Rueda incluidos en el poema «La Granada».

mente determinados objetos, seres o personas, la alusión mítica aflora intermitentemente» (Cristóbal, ed. 2016: 193). Entre las diversas construcciones que usa para definir al fruto está la de la diosa Venus —algo que ya habíamos visto con el agua—. Por eso, declara: «¡Oh granada abierta! Que eres/ Una llama sobre el árbol,/ Hermana en carne de Venus,/ Risa del huerto oreado» (p. 373).

La relación entre la granada y la diosa está ligada a la mitología. Se dice que Afrodita fue la primera en plantar un granado en Chipre, introduciendo su cultivo en la civilización humana. Por esto, la granada se consagra a la diosa y el árbol queda asociado al amor y a la fertilidad. Sus otros atributos, como el color, también nos llevan a la diosa, concretamente a la Venus Pandémica. Esta parte de la divinidad era el puro deseo y la pasión, al igual que la granada que es: «Todo pasión sobre el campo» (p. 373). Del fruto también se dice que es «risa del huerto»; esta imagen de la granada como boca abierta y roja (risa) viene del Siglo de Oro, por ejemplo, en Quevedo: «relámpagos de risa carmesíes» («Retrato de Lisi que traía en una sortija», ed. 2012: 56)

3.9. «Chopo muerto»

Lorca siempre estuvo en contacto y diálogo con la naturaleza. Uno de sus elementos favoritos son los árboles, tal y como se muestra en esta conversación que tuvo con José R. Luna:

Siendo niño, viví en pleno ambiente de naturaleza. Como todos los niños, adjudicaba a cada cosa, mueble, objeto, árbol, piedra, su personalidad. Conversaba con ellos y los amaba. En el patio de mi casa había unos chopos. Una tarde se me ocurrió que los chopos cantaban. (Lorca, 2017: 359).

En este poema el «yo poético» nos describe la imagen de un árbol seco y caído, lamentando seguidamente su pérdida. El aspecto que más va a destacar entre los rasgos del chopo va a ser la es-

terilidad, mostrada en «Al hallarte sin nidos, olvidado» (p. 374) refiriéndose a que la copa del árbol no es adecuada para que los pájaros críen ella. Del mismo modo, tenemos «En tu cuerpo guardabas/ Las lavas/ De tu pasión,/ Y en tu corazón,/ El semen sin futuro de Pegaso» (p. 273). La imagen del interior del chopo muerto se nos representa a través de la negación de la virilidad de Pegaso. Aquí se retoma el Pegaso contrario al que doma Belerofonte. Vallejo (ed. 2016) apunta que la originalidad lorquiana reside, precisamente, en la visión opuesta a la que se nos ofrece en la mitología y con la que aborda la figura.

Es importante señalar la identificación hombre/árbol que confluye en el poema y de la que habla Isabel Román (2003). Por eso al final el «yo poético» afirma que la elegía del chopo es la misma que la suya. Al identificarse podemos pensar que Lorca quiso plasmar parte de sus propios sentimientos en el poema. Según Bermúdez (2013) aspectos de la infecundidad, como la emasculación de Urano, suelen significar su represión sexual. Es decir, su homosexualidad traería consigo indirectamente la no fecundación y, por tanto, no tendría hijos. De ahí que el semen de Pegaso no tenga futuro: no habrá descendencia.

3.10. «Manantial»

El poema retoma el elemento del agua al tratarse de una admiración hacia un manantial. El manantial se describe como algo puro, casi sagrado, muy distinto a como se siente el «yo poético»: «Siento en mi carne/ La implacable brasa/ Del pecado [...]» (p. 386). Debido a su sentimiento de pecado, el «yo» desea comprender al manantial, introduciéndose la visión del poeta como médium de la naturaleza. Al querer establecer un diálogo con el manantial, el «yo» pide convertirse en árbol. Es entonces cuando se produce la referencia mítica: «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» (p. 386). Su

transformación es comparada con la de la ninfa Dafne, haciendo alusión a su persecución por parte de Apolo y su metamorfosis en laurel, que se encuentra en *Metamorfosis* de Ovidio. De esta manera, el propio Lorca se identifica con Dafne; esta idea cobra más sentido al decir *Dafne varonil*. El autor al añadir ese adjetivo trata de modificar el género del personaje, se trata de la misma técnica que usa con *femenino silvano* en «Elegía».

Con la personificación en la ninfa vemos cuál es el pecado que atormentaba al «yo»: la homosexualidad. Federico se siente contrariado y a veces rechazado por la sociedad por eso quiere «una respuesta para su dolor y así se trasforma en árbol» (Aguilar, 1998: 85). Esta idea se refleja en la varonil Dafne que huye de otro varón, Apolo. Lorca, además, querría transformarse para huir de algo que le perseguía. García Montero (2016) explica que huye de un pecado que le atormenta, siendo este Apolo. Intenta escapar de un hombre que lo identifica como pecado, vislumbra según lo establecido por la sociedad que la homosexualidad es incorrecta. Desea alejarse de su mal y se transforma en chopo para comprender a lo más puro, que es el manantial, y encontrar alivio.

La metamorfosis en árbol es muy similar a la de Dafne. Ovidio es muy detallista y minucioso a la hora de describir el cambio de la ninfa y de igual forma obra Lorca: describe meticulosamente la transformación y las sensaciones del «yo». Sin embargo, al transformarse no cambia del todo ya que se mantienen sus pensamientos y sentimientos; sigue siendo humano y mantiene su razonamiento. Si nos acercamos de nuevo a la mitología, sucede algo similar. Cuando Dafne ya ha completado su metamorfosis en laurel, Apolo toca la corteza sintiendo aún a la ninfa en el interior y cuando el dios besa la corteza, la joven-árbol tratar de alejarse de él de nuevo. En «Manantial» mantiene parte de su condición humana y por eso no logra escapar de aquello que lo atormentaba. Tampoco logra entender al manantial y «por el deseo insaciable querrá después ser ruiñeñor [...] pero debe acostumbrarse a la insatisfacción, a convivir con la oscuridad de

sus contradicciones, alejado siempre de la pureza del manantial» (García Montero, 2016: 126-127). No logra librarse del pecado, pero como ruiseñor adquiere libertad, algo que también le puede ofrecer la escritura: «Para encender tu faro solo pido/ Aceite de palabras (p. 388)».

Ahora bien, ¿a qué se debe el uso de este mito? Lo primero que hay que destacar es que Lorca va a «encontrar en la cultura prestigiosa la legitimación de unos sentimientos difíciles de asumir [...]» (García Montero, 2016: 12). Esos sentimientos, refiriéndose sobre todo a su homosexualidad, son rechazados por los dogmas católicos. Por eso se atiene a la mitología clásica que no poseía ese tipo de moral. Según García Montero (2016) los mitos que presentan dificultades amorosas son los que más llamaban la atención del poeta y a los que hará referencia, siendo uno de ellos el de Apolo y Dafne. Por consiguiente, Lorca va a buscar en la mitología una vía de escape en la que sentirse cómodo, se apoya en el relato de Apolo y Dafne a fin de expresar sus emociones.

3.11. «Mar»

Con «Mar» se cierra el ciclo de poemas cuyo eje principal es el agua. Ocurre lo mismo que en «Mañana» o «Lluvia», Lorca usará figuras míticas para ensalzar el agua. En este caso, retoma a Venus y su relación con el elemento, destacándolo nuevamente como el seno del que surgió la diosa: «Pero de tu amargura/ Te redimió el amor./ Pariste a Venus pura, Y quedose tu hondura/ Virgen y sin dolor» (p. 388).

Previamente a la alusión mitológica se nos presenta el mar como «El Lucifer del azul/ El cielo caído» (p. 388). Su presentación se relaciona con el pasaje bíblico en el que Lucifer al querer ser como Dios cae del cielo: el ángel = cielo-caído = Lucifer-mar. No obstante, en el mar han tenido lugar sucesos dignos de mención. El primer acontecimiento es el nacimiento de la diosa, considerado como una bendición para el mar. Para el autor Venus

es ante todo la diosa del amor, y es eso lo que recibe el mar al concebirla. La virginidad del mar está directamente relacionada con la forma de nacer de la diosa. Venus no fue engendrada, sino que surgió de la espuma, apareció de los genitales y de la sangre de Urano que cayó al océano. Al no ser concebida, el mar mantiene la virginidad y como no la parió, sino que surgió, no sintió dolor alguno. La referencia a *hondura virgen* también puede relacionarse con la regeneración de Afrodita. Cuando Hefestos la descubrió yaciendo con Ares, la diosa para redimirse fue a la isla de Pafos donde, al bañarse en el mar, renovó su virginidad. «El agua es fuente de vida, es medio de purificación y es centro de regeneración» (Alvar, 1986: 78). Basándose en estos significados del agua, Lorca podría referirse a esa particularidad del océano por la Afrodita recuperó su virtud.

El segundo suceso importante para el mar se relaciona con la religión: «Cristo anduvo por ti,/ Mas también lo hizo Pan (p. 389). Nuevamente se observa la unión entre la religión y lo pagano: ante se unía a Venus con el Lucifer azul y ahora a Cristo y con Pan. Al unir ambas creencias Federico imita a Darío; según Camacho (ed. 2016) esta tendencia a unir ambas nociones se daba desde *Impresiones y paisajes*. Sin embargo, tal y como estamos viendo a través de los poemas, es un rasgo que Lorca ya presentaba de antemano. Este sincretismo se usa para seguir definiendo el mar. Primeramente, se refiere al momento en el que Jesús anduvo sobre el agua, equiparándolo a Pan. El «yo poético» explica la presencia tanto de bondad como de maldad en el mar. Esa maldad sería representada por Pan, cuya figura de mitad hombre mitad carnero fue la que impulsó en tiempos posteriores, sobre todo en la Edad Media, la representación del diablo con esas mismas características. A todo esto, se le sumaría ese carácter perverso y seductor que ya poseía en la mitología griega.

Seguidamente nos topamos con: «La estrella Venus es/ La armonía del mundo./ ¡Calle el Eclesiastés!» (p. 389). Al decir que Venus es la armonía del mundo y aquello que se encuentra en lo profundo del alma se está refiriendo al amor. Esta afirmación se

contrapondría a lo dicho en el *Libro de Eclesiastés*, que también se nombra en el poema. Se trata de uno de los libros sapienciales que conforman el Antiguo Testamento y que reflexiona sobre la vanidad que hay presente en el mundo y lo perjudica: «Vanidad de vanidades, dijo Cohelet. Vanidad de vanidades; todo es vanidad» (Eclesiastés 1: 2). Expone los distintos aspectos que encierran vanidad y entre ellos se encuentra en placer: «Dije en mi corazón: «¡Ea, quiero hacerte probar la alegría, goza del placer!» y he aquí que también eso es vanidad» (Eclesiastés 2: 1). Para este libro cristiano el placer, el símbolo por excelencia junto al amor de la diosa Venus, sería algo dañino para el alma. Sin embargo, esto es negado en el poema con «Venus es lo profundo/ Del alma» (p. 389). Para el «yo poético» el placer y el amor son elementos capaces de apaciguar el alma y dar sentido a la vida, de ahí que mande callar al propio libro en la composición.

3.12. «Invocación al laurel»

La continua relación con la naturaleza va derivar en un intento de que el sujeto, como médium, establezca contacto con los elementos que en el entorno residen. Previamente veíamos que su intención era entender al manantial y en esta ocasión va a tratar de comprender a los árboles. La voz poética dialoga con la mayoría de ellos (pinar, olivo, álamo), pero hay uno cuya alma es inaccesible: el laurel. Debido a esto el «yo» lo invoca para poder descifrarlo. Lo más llamativo es la forma en la que se nos presenta el laurel: «divino», «tu sabiduría profunda», «maestro de besos y mago de orquestas» y «sacerdote de saber antiguo». Son rasgos que enlazamos directamente con el dios. Apolo es el dios de las artes, poseía una gran afinidad con lo musical. La lira junto a la corona de laurel son sus objetos representativos. Además, al consagrarle el oráculo de Delfos, el conocimiento y el poder de la adivinación son características que también se le conferían. Será la figura de Febo como músico y su sabiduría lo

que se destaque en la composición y se ponga en relación con el laurel: «¡oh, maestro del ritmo!» (p. 395) y «¡Oh gran sacerdote del saber antiguo!» (p. 394).

Al igual que con las alusiones a Venus, Lorca emplea los atributos del dios para exaltar otro objeto. La relación de Apolo y el laurel deriva del episodio que vivió con Dafne y que veíamos previamente en «Manantial». Por su amor a la ninfa, la deidad tomó como símbolo el árbol y se lo consagró; de hecho, δάφνη (dafne) significa 'laurel' en griego. En el poema también encontramos una breve referencia a la metamorfosis: «Formado del cuerpo rosado de Dafne/ Con savia potente de Apolo en tus venas» (p. 394). Se refiere al origen del árbol partiendo de la transformación de la ninfa, sin embargo, resalta esa parte de Apolo que también forma parte del laurel. Esta declaración nos recuerda inmediatamente a Garcilaso con su *Soneto XIII*, «Apolo y Dafne». Ahí vemos cómo Apolo llora tras la transformación de Dafne y son sus lágrimas la que riegan al árbol y le dan un poco de vida: «Aquel que fue la causa de tal daño,/ a fuerza de llorar, crecer hacía/ este árbol, que con lágrimas regaba» (Garcilaso, 2004). De esta forma, Federico adopta ese aspecto de Garcilaso, quien a su vez se inspira en Ovidio.

Ya explicamos que la búsqueda en los mitos griegos de Lorca se debía a un intento de legitimar sus sentimientos. En «Manantial» es Dafne la que encarnaba al autor y huía de un Apolo que representaba el pecado. Sin embargo, aquí podemos intuir que los roles se intercambian. En tal caso, Lorca se identificaría con Apolo que persigue a Dafne, es decir, el autor trataría de alcanzar desesperadamente el amor que huye de él. Sus frustraciones se verían aumentadas al transformarse en laurel, ya que sería totalmente imposible llegar hasta ese amor huidizo.

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. (Aguilar, 1998: 89).

3.13. «Macho cabrío»

La oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco será algo que veamos en *Libro de poemas* como bien explica Camacho (ed. 2016). Si «Invocación al laurel» era la representación de Apolo, en «Macho cabrío» es la imposición de Dionisio. Es el hijo de Zeus y Semele. Esta última, incitada por la celosa Hera, quedó fulminada al hacer que Zeus se presentase con toda su grandeza ante ella para demostrar su divinidad. Sin embargo, Hermes salvó al niño que Semele llevaba en el vientre y lo puso en el muslo de Zeus. Tres meses después nació y a fin de ocultarlo de Hera, Zeus lo transformó en chivo y fue cuidado por las ninfas en el monte Nasia. Se le suele representar con una copa de vino, hojas de vid y rodeado por su séquito de faunos y ménades. Era considerado como un dios lujurioso, algo que, junto a su metamorfosis en cabra, explica su relación con los faunos.

Ya el título nos está haciendo una alusión al dios: el sustantivo *Macho* por su gran virilidad y el adjetivo *cabrío* por su transformación en cabra para ocultarse de Hera y por el vínculo con dicho animal (y los faunos). «El rebaño de cabras ha pasado/ junto al agua del río./ En la tarde de rosa y de zafiro,/ llena de paz romántica,/ yo miro/ al gran macho cabrío» (p. 402). Con estos versos nos podemos imaginar al usual séquito (rebaño de cabras) que siempre presidía Dioniso (gran macho cabrío); esto también se observa en «Vas por los campos/ con tu manada, [...]» (p. 402).⁸

A menudo se ha hablado de Dioniso como un demonio pasional y el «yo poético» lo denomina de igual forma. Usa otros epítetos para referirse a este carácter del dios como son, por ejemplo, las menciones a Don Juan, Mefistófeles y Pan. Por un lado, lo referente a lo pasional entraría con el personaje de Don Juan dado su carácter libertino. Y, por otro lado, la idea de de-

8. José Mora Guarnido (1958) habló de un día que pasó junto al joven poeta admirando rebaños de machos cabríos. Además, justamente, estaban hablado de la imaginería greco-francesa de Darío lo que dio a pie a que Lorca construyera esta composición.

monio está ligada a Pan y a Mefistófeles. Ya habíamos relacionado en otro poema a Pan con la figura del mal, un personaje griego cuya imagen se identificó con la noción cristiana de diablo. Se enlaza lo pagano con lo cristiano a través de Mefistófeles, uno de los fieles subordinados del Infierno.

La descripción del macho cabrío continúa en versos como: «Místico eterno/ del infierno/ carnal...» (p. 402) y «Nacisteis juntos con Filomnedes/ entre la espuma casta del mar, [...]» (p. 403). Fernández-Galiano (1968) opina que se estaría haciendo referencia a la genealogía del dios, el hecho de ser bisnieto de Afrodita explicaría su carácter sexual. La relación con Venus continúa en Filomnedes quien es Afrodita dado que «en la *Teogonía* Hesíodo dice de la diosa que Afrodita la llaman dioses y hombres porque nació de la espuma (Αφροδίτη, de αφρός, ‘espuma’) y Filomnedes (φιλομμηδης) porque surgió de las partes pudendas» (Camacho, ed. 2016: 68). Andrés Ortega (2011) explica también con *Filomnedes* se denominaba a Venus a raíz del término *Filomeides*, ‘sonriente’. El vergonzoso nacimiento provocaría la sonrisa en la diosa. Con todo esto, lo que se destaca en la composición es lo pasional por lo que estaríamos, nuevamente, ante la Venus Pandemos. Para Lorca Dionisio será, ante todo, un ser lujurioso y erótico, por lo que relaciona su figura con la Venus pandémica al compartir ese atributo. Estas emociones se ven representadas por dos de las figuras más lujuriosas de la mitología griega.

Pese a que lo pasional y lo sexual sea lo más destacado del poema, vamos a encontrar oposición ante esas pasiones y es que «uno de los ejes de los escritos juveniles de Lorca [es] el sometimiento espiritual de los sentidos» (García Montero, 2016: 34). Federico resalta el carácter sexual de Dionisio, pero seguidamente lo refrena: «Vas por los campos/ Con tu manada/ Hecho un eunuco» (p. 402). Lorca refleja sus propias emociones con la simbología de Baco, sin embargo, las cohibe igual que la sociedad lo cohibía a él. Sitúa sus propios conflictos bajo las referencias. Por todo esto, busca refugio en los mitos clásicos: «Grecia vieja/ Te comprenderá» (p. 403).

Un último aspecto que alude al relato mítico del dios se observa al definirlo como «sois metamorfosis/ De viejos sátiros» (p. 403). Baco pasó por diversas metamorfosis en su vida, por ejemplo: es transformado en chivo por Zeus y él mismo se transmuta a vid e higuera para seguir unido a Ciso⁹ quien cambia a hiedra. Lorca refleja este aspecto en el poema de la misma manera que hizo Góngora en la «Segunda soledad»: «Seis chopos, de seis yedras abrazados,/ tirsos eran del griego dios, nacido/ segunda vez, que en pámpanos desmiente/ los cuernos de su frente; [...]» (ed. 2003: 69). En estos versos es mucho más sutil la referencia al dios por medio de su metamorfosis en chivo. Federico era consciente de las muchas transformaciones que vivió Dioniso y por eso define al macho cabrío como «metamorfosis».

4. CONCLUSIÓN

El análisis detenido de *Libro de poemas* nos ha dado la oportunidad de hallar más referencias míticas además de los nombres que fácilmente se pueden identificar. No se trata solo de poner un adjetivo o mencionar a una divinidad, sino que se hace alusión a otros aspectos de su relato mítico de forma indirecta. Asimismo, al focalizarnos en cada poema de forma individual se ha podido integrar mejor la referencia mítica a lo que, en conjunto, la composición significa.

El objetivo principal de esta investigación era explicar las alusiones halladas y, así, hacer secundariamente un recuento de las figuras míticas más empleadas y de su simbología según el autor. Por consiguiente, los personajes destacados han sido Eros,

9. Este mito poco conocido también se plasma en «Apunte para una oda»: «Ciso llora en la ruina y Baco en el racimo» (p. 931). Rosa M.^a Aguilar (1998) explica que Lorca usa el relato para hablar nuevamente del mundo vegetal y de las transformaciones de los hombres y dioses en la naturaleza. Sin embargo, para García Montero (2016), Federico hablaría de la homosexualidad al hacer referencia al amor entre Baco y el bailarín Ciso.

Venus, Pegaso, Apolo y Baco, siendo la diosa la que más se ha empleado en los distintos poemas. Cada uno de estos personajes han sido usados con un significado determinado. En este sentido: Eros es visto como el sentimiento amoroso, pero triste; Venus representará o bien el amor puro o bien lo lujurioso, basándose en la dualidad de la diosa; Pegaso se tratará tanto desde la perspectiva de libertad y virilidad, como desde la de un animal oprimido por la situación; la figura de Apolo se ensalzará por su versión de músico y adivino, aunque también estará vinculado con Dafne y el laurel; por último tenemos a Baco que, junto a Venus, es identificado con lo lujurioso y pasional.

Esos atributos, tomados de divinidades, le sirven a Lorca para presentar personas u objetos. El hecho de poner la referencia mitológica al servicio de una descripción será el tratamiento más destacado y que más se vea en esta obra poética. Así, creará un símil en el que enlace la figura mitológica y el otro referente por medio de sus características. Cabe señalar que cuando se trata de definir ciertos elementos y personajes tienen, además, una relación propia con algún relato mítico. No se trata únicamente de unir aspectos en los que se parecen, sino que verdaderamente se halla una unión lógica cuando acudimos a la mitología. No obstante, Federico también hará uso de estas alusiones para reflejar sus propios sentimientos, sobre todo su opresión personal, el contraste entre su visión infantil y juvenil, y sus frustraciones amorosas.

Bien es cierto que lo que más ha abundado son las referencias a individuos mitológicos, tales como dioses o animales. Sin embargo, en ocasiones se ha podido identificar un pasaje de algún mito. Es el caso de Gea y Urano, de quienes sabemos que dieron lugar a la vida en planeta. Conocemos la traición de Gea y sus hijos a Urano, razón por la que fue castrado. De este episodio surgiría Afrodita, cuyo nacimiento inspira parte de varios poemas. La forma de tratar los mitos ha sido parcial, debido a esto se han añadido breves explicaciones a fin de que se comprenda mejor tanto el mito como su inclusión en la composición.

Si continuamos analizando la forma de abordar el relato, podemos pensar que el autor ha cambiado o variado algún aspecto. En la mayoría de los casos, teniendo en cuenta las figuras que usa y las metáforas que les otorga, el autor granadino, sigue la versión grecorromana sin añadir modificaciones. Ahora bien, cuando nos enfrentamos al caballo alado y a Eros esto cambia. La imagen de Pegaso adquiere un matiz más melancólico y triste del que percibimos en su ficción. En lo que respecta a Amor mantiene el sentido pesimista que, como hemos visto, representaba su iconografía desde el principio. Sin embargo, si consideramos que su versión mitológica dista un poco de la expuesta por Federico y que en el poema se entristece mucho más a la deidad, podemos decir que aquí sí se modifica la ficción.

En conclusión, gracias a esta investigación hemos realizado un estudio individualizado de cada composición de *Libro de poemas*. La influencia que la mitología grecolatina tiene en el literato queda reflejada en sus composiciones, un tratamiento distinto. Los símiles que establece están íntegramente ligados a las obras de los clásicos; obras que constituyeron buena parte de la biblioteca del joven poeta. Federico acudía a la mitología porque en ella podía identificarse y comprenderse. No se sentía juzgado por la moral como sí ocurría en el cristianismo, y que aun así sincretizaba con lo pagano. Hallaba en lo antiguo y en lo mítico una vía de escape que le permitía expresarse: «Grecia vieja/ Te comprenderá».

BIBLIOGRAFÍA

Agoglossakis, S. (2012). «Hesíodo y la poesía juvenil de Federico García Lorca», *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, pp. 152-159.

Aguilar, R. M. (1998). «El mito griego en la poesía de García Lorca», *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos* (8), pp. 75-102.

Alvar, M. (1986). «Los cuatro elementos en la obra de García Lorca», *Cuadernos Hispanoamericanos* (433-434), pp. 69-88.

Álvarez de Miranda, A. (2011). *La metáfora y el mito. Intuiciones de la religiosidad primitiva en la obra de Lorca*. Sevilla: Renacimiento.

Asensio, J. (2006). «La tradición oral calahorrana (III). Canciones, oraciones, dictados y fórmulas», *Kalakorikos* (11), pp. 75-116.

Bermúdez, J. (2013). «Figuras mitológicas y personajes del mundo clásico en la poesía de García Lorca. Fundamentos y procedimientos creativo», *Revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I* 11, pp. 9-28. Doi: <http://dx.doi.org/10.6035/clr.2013.11.1>

Camacho, J.M. (2016) *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca* (87-112). Granada: Editorial Universidad de Granada.

Camacho, J. M. (1990). «Apuntes para un estudio de la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca». En J. M. Camacho (ed.) (2016), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca* (87-112). Granada: Editorial Universidad de Granada.

Cristóbal, V. (1993) «Imágenes lorquianas de cuño clásico: metonimias y metáforas mitológicas». En J. M. Camacho (ed.) (2016), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca* (185-198). Granada: Editorial Universidad de Granada.

Fernández, M. (1976), «Primeros versos de García Lorca», *Las terceras de ABC*, pp. 35-38. Madrid: Editorial Prensa Española.

Fernández, M. (1968). «Los dioses de Federico», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 217, pp. 31-44.

Fuentes, T. (2004). *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Editorial Universidad de Granada.

García Lorca, F. (2017). *Palabra de Lorca: declaraciones y entrevistas completas*. Barcelona, Malpaso Ediciones.

García Lorca, F. (2019). *Obras completas, I (Prosa y poesía)*, ed. Andrés Soria Olmedo. Madrid: Biblioteca Castro.

García Lorca, I. (2002). *Recuerdos míos*. Barcelona, España: Tusquets.

García Montero, L. (2016). *Un lector llamado Federico García Lorca*. Barcelona: Taurus.

García Montero, L. (2016). «La palabra de los muertos», *Cuadernos Hispanoamericanos* (793-794).

Garcilaso de la Vega. (2004). *Sonetos*, ed. Ramón García González. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sonetos--27/html/000fe41e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_1.html#PV_13_

Góngora, L. de. (2003). *Soledades. El Cid Editor*. Recuperado de <https://elibro.net/es/ereader/ugr/36199?page=69>

Quevedo y Villegas, F. (2012). *Poemas*. Recuperado de <https://elibro.net/es/lc/ugr/titulos/121179>

Hesíodo. (1978). *Teogonía*, ed. Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid: Gredos.

Hierro, J. (1968). «El primer Lorca», *Cuadernos Hispanoamericanos* (224-225), pp. 437-462.

Jackson, R. L. (1965). «La presencia de la greguería en la obra de García Lorca», *Hispanófila* (25), pp. 51-55.

Mora, J. (1958). *Federico García Lorca y su mundo: testimonio para una biografía*. Buenos Aires: Losada.

Nair, S. (2019). «El erotismo y Rubén Darío, un recorrido teórico», *Esferas literarias* (2), pp. 89-101.

Ortega, A. (2011). «El nacimiento de Venus en poetas españoles de vanguardia», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* (47). Recuperado de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero47/nacvenus.html>

Ory, C. E. (1971). «Salvador Rueda y García Lorca», *Cuadernos Hispanoamericanos* (255), pp. 417- 444.

Panofsky, E. (1962). *Estudios sobre iconología*. Recuperado de https://www.academia.edu/38841929/Estudios_sobre_iconologia_Erwin_Panofsky

Román, I. (2003). «Los mitos clásicos en la poesía de Federico García Lorca», *Anuario de estudios filológicos* (26), pp. 387- 405.

Sechi, G. (2007). *Diccionario Akal de mitología universal*. Madrid: Akal.

Vallejo, G. (2000). «Sublimación mitológica del amor en clave lorquiana». En J. M. Camacho (ed.) (2016), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca* (237-248). Granada: Editorial Universidad de Granada.