



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue Moderne per la Comunicazione e la Cooperazione Internazionale
Classe LM-38

Tesi di Laurea

El deseo y la norma: el camino martiroológico de García Lorca

Relatore
Prof. Gabriele Bizzarri

Laureando
Eros Mulachiè
n° matr.2024239 / LMLCC

Anno Accademico 2023 / 2024

*Cuando se hundieron las formas puras
bajo el cri cri de las margaritas
comprendí que me habían asesinado.
Recorrieron los cafés y los cementerios y las iglesias.
Abrieron los toneles y los armarios.
Destrozaron tres esqueletos para arrancar sus dientes de oro.
Ya no me encontraron.
¿No me encontraron?
No. No me encontraron.
Pero se supo que la sexta luna huyó torrente arriba
y que el mar recordó ¡de pronto!
los nombres de todos sus ahogados.*

Federico García Lorca, «Fábula y rueda de los tres amigos»

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
1. RASGOS DE UN CONFLICTO RELIGIOSO: DESDE LAS <i>MÍSTICAS</i> HASTA EL <i>LIBRO DE POEMAS</i> Y EL TRASLADO A MADRID (1916-1923).....	23
1.1 La literatura como testimonio confesional	23
1.2 Modalidades de activación del pensamiento religioso	29
1.2.1 El replanteamiento místico-intimista de las <i>Místicas</i>	30
1.2.2 Los rescates reminiscentes del autobiográfico <i>Mi pueblo</i>	33
1.2.3 La exploración visual de <i>Impresiones y paisajes</i>	36
1.3 El cuadrinomio de las problemáticas religiosas	39
1.3.1 La lucha entre el alma y el cuerpo	40
1.3.2 La limitación de las facultades gnoseológicas del hombre.....	44
1.3.3 La incomunicabilidad con el catolicismo contemporáneo	46
1.3.4 El bien y el mal de un Dios inefable.....	49
1.4 Modalidades de evocación de los iconos religiosos.....	53
1.4.1 La comunicación directa.....	54
1.4.2 La representación asimilativa	61
1.4.3 La asociación correlacional	65
1.4.4 Las citas directas.....	69
1.5 Cristiandad y paganismo: rasgos de un sincretismo doctrinal	72
1.6 Una resignificación intimista de la tradición del martirio.....	86
1.6.1 Los martirios hagiográficos: la liberación del estatismo estético.....	90
1.6.2 Los martirios zoomorfos: la norma natural	92
1.6.3 Los martirios femeninos: la norma natural y la norma social	101
1.6.4 Los martirios nonatos: la tragedia del no nacer.....	109
1.6.5 El martirio cristológico: hacia una soteriología de la crucifixión	112

2. IDENTIFICACIÓN DE LOS MÁRTIRES Y VERDUGOS DEL CONFLICTO: DESDE <i>LOS TÍTERES DE CACHIPORRA</i> HASTA LA «ODA AL SANTÍSIMO SACRAMENTO DEL ALTAR» (1923-1928).....	125
2.1 Mártires y verdugos del conflicto familiar y amoroso: <i>Los títeres de Cachiporra</i> y la <i>Tragicomedia de don Cristóbal y la Señá Rosita</i>	125
2.2 Mártires y verdugos del conflicto ideológico: <i>Mariana Pineda</i>	135
2.3 Mártires y verdugos del conflicto social: el <i>Poema del cante jondo</i> y el <i>Romancero gitano</i>	143
2.3.1 El nacimiento de la tragedia gitana	146
2.3.2 La luna como símbolo de muerte y resurrección.....	148
2.3.3 Primeros rasgos de conflictividad.....	151
2.3.4 Las personificaciones femeninas del dolor gitano: la Pena Negra y Soledad Montoya.....	154
2.3.5 Las personificaciones masculinas del dolor gitano: Antoñito el Camborio y el Amargo	160
2.3.6 El definitivo martirio del pueblo gitano: el «Romance de la Guardia Civil española».....	165
2.3.7 Un caso de martirio histórico: el «Martirio de Santa Olalla».....	174
2.4 García Lorca y Dalí: de la amistad en la Residencia de Estudiantes al debate estético sobre el martirio de san Sebastián.....	181
2.4.1 El dionisiaco lorquiano y el apolíneo daliniano: divergencias estéticas en el martirio de san Sebastián	190
2.4.2 El corazón herido y resurrecto: «Santa Lucía y San Lázaro»	205
2.5 Inmanencia y trascendencia de un Dios hecho mártir: la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar»	222
2.5.1 El «Mundo»: el «agujero sin fondo» de la sociedad moderna	233
2.5.2 El «Demonio»: la atracción por el «enemigo Bello»	236
2.5.3 La «Carne»: la redención de la «verde sangre de Sodoma».....	242

3. EN LAS TRINCHERAS DE LOS MÁRTIRES: LA LUCHA MARTIRIAL DE <i>POETA EN NUEVA YORK</i> Y EL NUEVO COMPROMISO SOCIAL (1929).....	251
3.1 La gran odisea martirológica: <i>Poeta en Nueva York</i>	251
3.1.1 La metrópolis: el campo de batalla del poeta-mártir	264
3.1.2 Los negros y los demás mártires de la sociedad moderna.....	270
3.1.3 La retirada estratégica en el campo	285
3.1.4 El último grito del poeta-mártir contra la injusticia universal.....	288
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	304

INTRODUCCIÓN

Una de las características fundamentales de las obras de Federico García Lorca, tanto en su etapa artística primordial como en la más tardía, radica en la constante presencia de sujetos literarios acomunados por unas muertes trágicas. A pesar de la amplia variedad de textos que abordan el tema de la muerte y la tragedia en el legado literario del granadino, considero aún oportuno destacar la necesidad de arrojar nueva luz sobre estos fenómenos tan intrínsecos a la experiencia de escritura lorquiana por una serie de razones que expondré a continuación. En primer lugar, en las obras de García Lorca, las formas en las que se presenta el fenómeno trágico y las causas que determinan su cumplimiento presentan unas características estructurales similares que solamente en parte han sido exploradas por la crítica. En segundo lugar, escasamente se ha examinado la temática de la muerte en la literatura lorquiana relacionando la cuestión con el sustrato de adoctrinamiento cristiano-católico del escritor granadino. A partir de estas premisas, el presente trabajo se basa en un proceso de identificación y categorización de las similitudes que se presentan entre los múltiples sucesos trágicos que determinan el fallecimiento de los sujetos literarios de García Lorca a partir de una perspectiva que se fundamente en el sentimiento religioso del poeta andaluz, desde sus primeros ensayos experimentales con el medio literario hasta sus manifestaciones más maduras. Partiendo de esta metodología, será objetivo de este estudio demostrar cómo una perspectiva de este tipo posibilite la creación de un nuevo espacio de interpretación de la temática trágica en la literatura de García Lorca, entendiéndola como una manifestación estética estrechamente ligada a la experiencia del martirio, tanto en el sentido más moderno del término como en su acepción más arcaica.

Por lo que respeta las modalidades de manifestación del fenómeno trágico en la literatura de García Lorca, en la gran mayoría de los casos, los protagonistas del universo lorquiano se enfrentan a la muerte debido a fuerzas antagónicas que obstaculizan el cumplimiento de su libertad individual. En estas circunstancias, el extremo castigo puede imponerse tanto por fuerzas sobrenaturales como por voluntad de individuos que pertenecen al mismo entorno comunitario de las víctimas. En concreto, en aquellos casos en los que la pena máxima se impone de manera trascendental, el fallecimiento de estos personajes se determina por la transgresión de una serie de reglas que rigen el mundo natural. Por otra parte, en las ocasiones en las que el mismo castigo se imparte por vía

intracomunitaria, la muerte de estos sujetos literarios se aplica en respuesta a su discrepancia con las normas que respaldan la persistencia de una estructura social intangible en las mismas agrupaciones comunitarias a las que estos sujetos pertenecen de manera innata.

Por lo que concierne a las causas estructurales que determinan la implementación de estos procedimientos punitivos, todos los actos llevados a cabo por los protagonistas de la literatura de García Lorca que determinan su inclinación a la sanción extrema tienen como objetivo primordial la salvaguarda de unos ideales existenciales que superan la necesidad más ancestral y común a todo ser vivo de preservar la vida individual. Los principales personajes a los que se otorgan estas formas de condena están relacionados con la defensa de unos ideales particulares de manera imprescindible, al tanto que la necesidad de defender sus propios modelos utópicos se convierte en su principal razón de ser, el motivo fundamental que alimenta sus existencias. Al verse impedida la posibilidad de erigir sus propias vidas en la defensa del motivo que proporciona sustento basilar a sus propias individualidades, estos individuos se ven abocados a un castigo perpetuo en una condición de marginalización e imposibilidad de participar en el juego del mundo natural y social. En definitiva, para la mayoría de los protagonistas lorquianos, este estado de aislamiento o enajenación de la vida comunitaria no es más que un período transitorio de sus existencias, el preludio al acontecimiento trágico que, en última instancia, culmina en su trágica partida.

A partir de estas consideraciones acerca del proceso de clasificación de las formas en que los acontecimientos trágicos se determinan y materializan en las obras literarias de García Lorca, se podría avanzar una comparación entre estas acciones punitivas y la experiencia martirial, tanto en el sentido más arcaico del término como en su acepción moderna. Con este propósito en mente, antes de proseguir por este camino interpretativo, considero conveniente proporcionar al lector un breve recorrido por la evolución del concepto de mártir a lo largo de la historia, desde su uso primordial documentado en los textos bíblicos hasta su significado actual. A este respecto, merece la pena recordar que, en la modernidad, aunque el término sigue manteniendo su acepción más estricta de «persona que padece muerte en defensa de su religión»¹, la misma palabra ha adquirido,

¹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.^a edición, [versión 23.7 en línea]. <https://dle.rae.es>, [fecha de consulta: 10 de junio de 2024].

a través del proceso de secularización de la sociedad occidental, el significado extenso de «persona que muere o sufre grandes padecimientos en defensa de sus creencias o convicciones»². A partir de esta doble naturaleza del concepto de mártir, en los siguientes párrafos, se destacarán los procesos mediante los cuales el significado más arcaico de esta palabra ha ido perdiendo, con el paso del tiempo, su connotación original para adaptarse a un uso más amplio.

Según evidencian expertos en los orígenes del cristianismo³, desde una perspectiva etimológica, el término «mártir» (derivado de la palabra griega clásica μάρτυς) indicaba en un principio la figura jurídica e historiográfica del testigo. Este vocablo, utilizado con la misma función, presenta una gran aplicación en los textos que conforman el Nuevo Testamento, en los cuales el concepto de mártir se asocia en el Evangelio de Lucas con las figuras apostólicas como testigos de la palabra evangélica de Cristo, llegando a designar al mismo Mesías en el libro del Apocalipsis de Juan. Además, en los mismos textos evangélicos, se destacan dos eventos muy profundamente ligados a la tradición martirial, aunque no estrictamente designados bajo tal denominación en la Biblia y, sin embargo, recordados por la Iglesia como tales en el martirologio romano eclesiástico. Estos son el martirio de San Juan Bautista, narrado en el Evangelio de Marcos, y el evento pasado a la historia del cristianismo como la matanza de los inocentes, descrita en el Evangelio de Mateo.

Más allá del contexto bíblico, la palabra «mártir» comenzó a adquirir un valor de tecnicismo eclesiástico a partir de la segunda mitad del siglo II d.C., contrayendo el significado que se le atribuye en la actualidad gracias a los testimonios de los procesos de condena contra los paleocristianos en los primeros siglos del Imperio romano, los cuales se encuentran registrados en las *Actas* de los mártires. Entre todas las *Actas* que han llegado hasta nuestros días, el testimonio del martirio de Policarpo, discípulo del apóstol Juan y obispo que ejerció su labor en el siglo II d.C. en la ciudad de Esmirna en Turquía, contribuyó a determinar la activación de un proceso de resignificación semántica del vocablo⁴. El proceso y ejecución pública del religioso, cuya datación se remonta al año 155 d.C., se encuentran documentados en el *Martyrium Polycarpi*, una carta enviada por

² *Ibidem*.

³ M. Sordi, «La svolta del II sec. d.C. e la nascita del concetto ecclesiale di ‘martire’», *Aevum*, 77 (enero-abril 2003), p. 27.

⁴ *Ivi*, p. 28.

los miembros de la Iglesia de Esmirna a los integrantes de la vecina comunidad de Filomelio (actualmente Akşehir, Turquía)⁵. Según el mismo redactor de la epístola⁶, la postura de Policarpo ante los jueces resultaría asimilable a la de Cristo en su experiencia procesual, lo cual permitiría vislumbrar en la experiencia martirial del santo esmirneo un cierto grado de conformidad ideológica con la doctrina evangélica comportamental más tradicional. A partir de la experiencia de Policarpo, el concepto de mártir se unió de manera indisoluble a la demostración de la fe cristiana entendida como manera de conducir la vida a imitación del modelo ofrecido por Cristo en su pasión y calvario.

En el mundo occidental, entre el II y el III siglo, la palabra «mártir» comenzó a utilizarse de manera más amplia para designar a un individuo dispuesto a sacrificar su propia vida con el objetivo de defender su credo religioso y, en particular, su fe cristiana. De acuerdo con lo documentado por el exegeta Eusebio de Cesarea⁷ en su *Historia Eclesiástica*, a partir del IV siglo, los padres de la Iglesia comenzaron a preocuparse por delinear de manera inequívoca los rasgos fundamentales del concepto de mártir. Este proceso de depuración del término tenía el propósito de favorecer digna veneración a aquellos individuos que, a lo largo de su trayectoria existencial, se habían inmolado de manera concreta en la defensa del credo cristiano y, por consiguiente, descreditar aquellas tendencias que, de manera impúdica, trataban de sacar alguna forma de provecho de la sagrada experiencia del martirio. Al mismo Eusebio se debe uno de los mayores testimonios escritos sobre la escalada persecutoria en detrimento de las comunidades cristianas que habitaban el Imperio en el IV siglo y que, a partir de la llegada al poder de Diocleciano en el año 284, determinó una serie de martirios sin antecedentes. De hecho, mientras que hasta entonces las persecuciones llevadas a cabo contra los seguidores de la doctrina de Cristo se podrían considerar como manifestaciones esporádicas y circunscritas a determinadas áreas geográficas de la dominación romana, a partir de la era

⁵ Para profundizar, véase: S. Ronchey, *Indagine sul martirio di San Policarpo: critica storica e fortuna agiografica di un caso giudiziario in Asia Minore*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1990, pp. 33-44.

⁶ D. Ruiz Bueno, *Actas de los Mártires*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003, p. 265. «Os escribimos, hermanos, acerca de los mártires y, señaladamente, del bienaventurado Policarpo, quien, por el sello de su fe, calmó la persecución del enemigo. Y, en efecto, todo lo pasado fue predicho por el Señor según su Evangelio, en que nos muestra qué hayamos nosotros de seguir».

⁷ E. de Cesarea, *Historia Eclesiástica*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2008, pp. 309-317. A este respecto, véase el «Libro Quinto» de la *Historia Eclesiástica* de Eusebio de Cesarea y, en particular, la sección titulada «Lo que se menciona acerca de Montano y de los pseudoprofetas de su acompañamiento» en la que se trata el tema de la difusión de la doctrina del Montanismo en Asia Menor.

diocleciana, las transformaciones que experimentó el aparato gubernamental imperial establecieron las bases para la implementación de un proceso de ensañamiento a los cristianos que el mismo Eusebio describió sin reservas como «la persecución de nuestro tiempo»⁸.

Desde las primeras persecuciones romanas, a lo largo de la historia, el culto a los mártires se ha consolidado como una de las formas de devoción más propias del pueblo católico. En consecuencia, desde los primeros siglos después de Cristo hasta la actualidad, se ha continuado a atribuir el título de mártir a todos aquellos que murieron defendiendo la causa cristiana en el mundo, siendo el testimonio de estos héroes de la religión registrado en la extensa cantidad de *Actas* oficiales publicadas a lo largo de la historia plurisecular de la Iglesia. No obstante, en la época contemporánea, el término ha adquirido un significado que trasciende su uso estrictamente eclesiástico para adaptarse a todos aquellos muertos en defensa de un ideal particular. De esta manera, en la actualidad, la muerte de un mártir se presenta como un testimonio indispensable de una causa por la cual merece la pena inmolar la vida. En otras palabras, como la prueba material del valor de una fuerza ideológica que trasciende las limitaciones que la corporeidad humana pueda tener para convertirse en un símbolo resistente de una dimensión alternativa de la existencia, desvinculada de las normas que el individuo estaría destinado a seguir de manera connatural. En este sentido, los mártires contemporáneos se configuran como los testigos de una realidad diferente en relación con la impuesta por la norma, como también demuestran los innumerables mártires de la libertad o de la patria, surgidos a lo largo de la historia del ser humano, incluso después del proceso de secularización de la sociedad occidental.

Considerando el origen etimológico de la palabra, su variación semántica durante los primeros siglos de desarrollo del credo cristiano, así como las formas y causas de los martirios descritos en las *Actas*, los protagonistas de la literatura lorquiana corresponderían en múltiples aspectos no solamente al prototipo de mártires del cristianismo arcaico, sino también a la más contemporánea acepción de mártir desvinculada de valores puramente religiosos por una serie de razones fundamentales. Ante todo, tanto la forma de condena sobrehumana como la intracomunitaria, impartidas a los sujetos literarios de García Lorca y previamente mencionadas, presentan notables

⁸ *Ivi*, p. 508.

conexiones con los martirios más tradicionales. En consideración de este aspecto, las *Actas* de los mártires cristianos, en numerosos casos, ponen de manifiesto la presencia de cierta voluntad divina a raíz del acto punitivo martirial, además de documentar las motivaciones sociales que llevaron a estos individuos a ser martirizados por los miembros de sus comunidades de pertenencia. Asimismo, en cuanto a la presencia de una fuerte motivación ideológica como elemento determinante de las condenas impuestas a los protagonistas lorquianos, no se puede ignorar la fuerte motivación de los mártires de la tradición cristiana, determinada por la voluntad de adherirse a las normas de un conjunto de creencias ideales que, a menudo, contravenían a las dictadas por las instituciones dominantes en un determinado contexto sociopolítico. En efecto, estas mismas aspiraciones también se reflejan en los escritos que describen las vicisitudes procesuales de los primeros testigos de la fe cristiana, como es el caso del martirio de Policarpo, entre otros.

De todos modos, para determinar la conformidad de los protagonistas de la literatura de García Lorca con el prototipo de mártir en el sentido arcaico y contemporáneo del término, podría bastar con poner en evidencia un dato ya ínsito a la misma fenomenología del martirio. Puesto que, tal como hemos mencionado previamente, la naturaleza del mártir se vincula de manera indisoluble con la calidad testimonial de la esencia humana que se resume en el acto del sacrificio vital por una causa que se reconoce como superior, el mismo valor de testimonio parece cumplir con el propósito de aquellos que se comprometen a relatar la vida de los martirizados con el fin de exaltar su esencia. Desde este punto de vista, no solamente el mártir se hace representante del compromiso de cambio que implica su testimonio, sino que también todos aquellos que, a su vez, ofrecen al mundo las pruebas de un martirio, asumen la misma responsabilidad, contribuyendo a atestiguar la memoria de aquellos que cumplieron con su condena para la defensa de un ideal más alto y reafirmando su mensaje por y para el mundo.

Para que este mensaje pueda propagarse de persona en persona sin perder su valor y, finalmente, transmitirse al mundo como una verdad revelada, es imperativo que el nuevo custodio moral de la muerte del mártir comprenda hasta el fondo el significado intrínseco que el primer sacrificio representó para aquel que lo experimentó. A través de este proceso, el sobreviviente se convierte en segundo testigo y, en cierto sentido, también en segundo mártir del mensaje revelado del cual se hace heredero directo. Solamente de esta

manera el mensaje que el primer testigo quiso divulgar a través de su martirio puede difundirse a través de la palabra de su sucesor o nuevo testigo para que el sacrificio inicial no quede desaprovechado, sino que sirva de recordatorio perpetuo para prevenir la resurgencia del mal que en el pasado produjo el martirio inicial. En este sentido, el nuevo testigo es aquella persona que no puede dejar de dirigir su mirada hacia las injusticias que se le presentan; es suyo el compromiso de mantenerse alerta ante los abusos y constantemente dedicado a la lucha contra los opresores.

A través de este doble valor testimonial, el concepto de martirio se aleja significativamente de su exclusiva connotación religiosa inicial para adoptar una nueva acepción que resulta más unificadora para la humanidad. De hecho, en cierto sentido, todos podemos aspirar a ser mártires siempre que estemos dispuestos a sacrificar nuestra existencia en nombre de una causa que percibimos como superior, una causa que resuena con la posibilidad de generar un cambio efectivo en el mundo que nos rodea, permitiéndonos vivir nuestras vidas de manera más libre que la impuesta al nacer. De igual manera, todos podemos convertirnos en mártires al compartir y hacer nuestras las razones detrás del martirio de otros y ofrecer nuestras vidas para dar testimonio efectivo de dicho sacrificio extremo, asegurando así que el recuerdo de las víctimas que nos precedieron permanezca vivo en la memoria colectiva, catalizando cambios significativos en la realidad. A este respecto, cabe señalar que el acto de autoinmolación que supone la exposición de los sacrificios ajenos no puede prescindir de una renuncia personal fundamental. En efecto, si el mártir es aquella persona dispuesta a sacrificar su propia vida para la causa que defiende, a su vez, el testigo del mártir es aquella persona que está dispuesta a renunciar a las comodidades de una vida dócil e incluso arriesgar su propia seguridad en nombre de la causa superior que ha adoptado como propia, heredándola del sacrificio inicial.

Solamente si se cumplen todas estas condiciones fundamentales el testimonio de los mártires del pasado puede perdurar en el presente y transmitirse de persona a persona. Este paso del testigo es lo que permite que el recuerdo de los mártires del pasado permanezca intacto en la memoria colectiva de un pueblo, uniendo a individuos no solamente por lazos religiosos, sino también sociales. En tal sentido, solamente a través de la muerte la vida del mártir adquiere una forma y un valor definitivos, volviéndose verdaderamente eterna, ya que en el acto de la extrema condena se manifiesta el mensaje

más importante que todo martirio transmite a la humanidad: la necesidad de reafirmar constantemente nuestra libertad a pesar de cualesquiera límites se nos impongan.

Desde esta perspectiva, para aquellos que padecen un castigo perpetuo, la autoinmolación en el sacrificio extremo del martirio representa la máxima forma de rebelión contra las imposiciones que coartan la libertad humana impuestas por unos verdugos que nos querrían ver mansuetos, a las órdenes de las normas impuestas por el poder establecido. El autosacrificio se convierte entonces en la máxima forma de rechazo de una condición existencial insostenible; es este el acto que libera al mártir de las cadenas físicas y metafísicas que le mantienen amarrado a un destino impuesto, en la más total agonía y a la espera de una muerte lenta e inexorable. Una agonía a la que el mártir puede escaparse solamente ofreciendo su cuerpo en sacrificio, agarrando con decisión las riendas de su propio destino para no conceder una victoria ulterior a los verdugos de la vida humana, los cuales, ante el martirio, no pueden que constatar el triunfo de la libertad humana más extrema, en resumen, la libertad de decidir sobre nuestras existencias. En este contexto, aunque es cierto que en la vida ningún individuo puede considerarse del todo artífice exclusivo de su sufrimiento, también es cierto que cada ser humano conserva el derecho de determinar, a través de sus acciones, cuándo y por qué merece la pena morir. El martirio surge entonces como un tipo de muerte que, incluso en los momentos de opresión más desesperados, siempre garantiza la posibilidad de destinar nuestras esencias a la causa del libre albedrío humano.

Dando por aclaradas las modalidades teóricas mediante las cuales el sacrificio extremo puede transmitirse de manera funcional de hombre en hombre, quedaría por aclarar en qué formas el legado literario de García Lorca se convierte en un testimonio martirial de la experiencia sacrificial de la mayoría de los protagonistas que aparecen en sus obras. Para ofrecer una respuesta a este interrogante, en el presente trabajo se ha optado por una organización cronológico-temática con el fin de proporcionar al lector una perspectiva evolutiva del valor del martirio en la experiencia literaria lorquiana. De hecho, solamente siguiendo estas pautas direccionales, el discurso martiroológico que el granadino ha establecido a lo largo de su recorrido compositivo parece adquirir un sentido completo y definitivo.

Al adoptar esta estrategia metodológica, el discurso que se pretende plantear en los capítulos siguientes no puede prescindir de un estudio introductorio sobre el trasfondo de

adoctrinamiento cristiano-católico que caracterizó de manera predominante la primera etapa literaria de García Lorca. Con este objetivo, en el primer capítulo de este trabajo se pretenderá demostrar cómo las primeras obras lorquianas destinadas a una divulgación pública, tales como *Impresiones y paisajes*, *El maleficio de la mariposa* y *Libro de poemas* ya conservan en su esencia un valor de testimonio confesional. A sustento de esta teoría, se proporcionarán al lector ejemplos concretos del uso innovador que García Lorca hace de la escritura, desafiando las normas del arte literario con el propósito de ensalzar el mensaje que el escritor plantea al público. Dentro de este enfoque, se subrayará cómo, al librarse de las imposiciones formales impuestas por las normas literarias, el granadino logra proporcionar al lector un mensaje que conserva en su esencia unas características testimoniales.

En el mismo capítulo, se dedicará un amplio espacio de profundización a las reflexiones religiosas que caracterizaron las primeras producciones de la *juvenilia* lorquiana. Con este propósito, se explorarán las *Místicas (de la carne y el espíritu)*, el primer inédito de la colección de prosas del granadino en el que el incipiente escritor pudo experimentar con las técnicas del misticismo literario, siguiendo el ejemplo de los místicos españoles del siglo XVI san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús. Este primer experimento literario, fundamentado en un proceso de replanteamiento místico-intimista del sustrato de enseñanzas que García Lorca recibió durante su infancia, llevaría al escritor a su primer encuentro con la figura de Cristo, el principal mártir del cristianismo, y a una reconsideración del conjunto de enseñanzas religiosas que había recibido durante su infancia en Fuente Vaqueros. A continuación, para ahondar en la religiosidad primitiva de García Lorca, se ofrecerá al lector una reflexión sobre *Mi pueblo*, un texto autobiográfico inédito del repertorio literario lorquiano dejado inacabado. En este trabajo de experimentación, se muestran los primeros rescates reminiscentes del trasfondo de adoctrinamiento católico del escritor, así como una serie de reflexiones críticas acerca del Dios del Antiguo Testamento dignas de consideración. En efecto, como se podrá apreciar más adelante, el tema del conflicto humano-divino constituirá la base esencial para un análisis de las problemáticas religiosas que el granadino enfrentó en sus primeros años de vida adulta. Finalmente, se dedicará una parte de esta sección a *Impresiones y paisajes*, la recopilación de apuntes de viajes realizados por García Lorca junto a su profesor de Letras Martín Domínguez Berrueta por los santuarios más arraigados a las raíces

cristianas de España. En este último texto en particular, como se verá, mediante el procedimiento de la exploración visual, se revelarían las primeras reflexiones de García Lorca en cuanto al culto que los cristianos de su tierra natal reservaban para los mártires más célebres de la fe cristiana, quedando Cristo como el más digno de veneración desde la perspectiva del joven escritor.

En este momento, surge la necesidad de aclarar al lector las ramificaciones esenciales del conflicto religioso que parece atormentar la conciencia de García Lorca durante esta etapa literaria. La impresión es que los problemas fundamentales planteados por el escritor en relación con la espiritualidad cristiana estén estrechamente relacionados con cuatro aspectos particulares de la realidad experiencial del creyente. En primer lugar, en sus primeros escritos, García Lorca exhibe una evidente oposición a la teoría convencionalmente aceptada en el credo cristiano tradicional que se fundamenta en una inconciliable separación entre la componente anímica y corporal del individuo por voluntad de un Dios supuestamente bondadoso hacia su creación humana. De manera similar, en esta fase reflexiva el escritor contempla el sufrimiento del ser humano como el resultado de las limitaciones inherentes a las facultades gnoseológicas del ser, las cuales no le permitirían elevarse hacia un entendimiento último de su sentido vital. Desde la perspectiva del granadino, la responsabilidad de estas condiciones de sufrimiento humano debe atribuirse directamente al supremo Creador de la humanidad, cuyo doble carácter benévolo y malévolo que se transparenta en los textos bíblicos tampoco acaba de convencer al escritor. Estas reflexiones tendrían como mayor consecuencia un progresivo distanciamiento del poeta del culto a Dios hacia la figura de Cristo, cuyo sacrificio en favor de la causa del ser humano resulta sumamente más digno de veneración para García Lorca que la figura del Padre. Esta fase también marca la ruptura del granadino con los dictámenes de un catolicismo contemporáneo cada vez más al borde de la ruina, especialmente debido a la negligencia de las instituciones eclesiásticas hacia la doctrina cristológica original, cuyo ejemplo debería seguir sirviendo como paradigma máximo en la actualidad. En conclusión, la toma de conciencia de estas problemáticas llevaría a García Lorca a percibir la humanidad como cada vez más aprisionada en un eterno martirio, donde solamente el ejemplo de mártires ilustres puede otorgar sentido a su vaciada existencia terrenal.

De todas las figuras relacionadas con el mundo de la religiosidad que ofrecen más consuelo a las problemáticas existenciales que afectan al granadino en esta fase tan convulsa a nivel anímico, se destacan san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús, así como el propio Cristo. En las *Místicas*, las evocaciones de estas figuras parecen seguir unas pautas que pueden compararse al grado de evocaciones directas. Este modelo se basa en un claro intento por parte del joven escritor de establecer un diálogo con estos sujetos religiosos mediante las técnicas del misticismo literario. De manera paralela, el segundo método que García Lorca utiliza para evocar a sujetos relacionados con el mundo religioso en sus obras juveniles puede describirse como una representación asimilativa. De acuerdo con este modelo, en textos teatrales inéditos como *Cristo (tragedia religiosa)*, *Jehová*, y *Dios, el Mal y el Hombre* y en *El maleficio de la mariposa*, la primera pieza teatral completa lorquiana, las modalidades de representación de iconos como Cristo y Dios siguen unas pautas exageradas o incluso caricaturescas. Este método de representación tiene el objetivo de rebajar las entidades divinas a un nivel que roza el humano, volviéndolas, en cierto sentido, más comprensibles para el creyente. Al mismo tiempo, con el propósito de profundizar en las modalidades evocativas de los iconos religiosos en la primera fase poética de García Lorca, he decidido emplear el término asociación correlacional. Este término se refiere a todos aquellos casos en los que, en los primeros textos líricos lorquianos, figuras religiosas adquieren un repertorio de símbolos unívocos asociados a su esencia. Un ejemplo concreto de esto es la serie de elementos asociados a Cristo y a su martirio que aparecen en el *Libro de poemas*, las primeras señales de la fuerte devoción por el Redentor que acompañará a García Lorca a lo largo de todo su trayecto literario. Finalmente, se incluyen en este apartado todas las citas directas de los Evangelios bíblicos que aparecen en los primeros textos del joven escritor. Estas citas representan las primeras demostraciones factuales del esfuerzo de García Lorca por reinterpretar activamente la palabra del texto sagrado y, posiblemente, con el respaldo del arte literario recién caído en sus manos, redirigir la escritura de su propio Evangelio moderno. De este modo, siguiendo el ejemplo de los primeros discípulos del cristianismo, García Lorca pretende proporcionar, a través de su palabra, el testimonio del más ilustre mártir que *in illo tempore* ofreció su cuerpo para la causa de la humanidad.

Dentro de lo que podría considerarse como la crisis religiosa más intensa en la vida del joven Federico, soliviantada por una metodología eclesiástica que contribuye a

agrandar la brecha entre el creyente y lo divino, la primera respuesta defensiva del granadino para salvaguardar su espíritu parece ser una huida hacia el mundo de la mitología grecolatina. En muchas de las obras poética de su juventud, García Lorca trata, a través del arte lírico, de recrear un entorno sincrético en el que los iconos del paganismo clásico puedan coexistir con las divinidades de la tradición cristiana. Esta conexión, como se podrá apreciar en la sección de este estudio dedicada al sincretismo doctrinal entre cristiandad y paganismo es uno de los temas fundamentales de *Libro de poemas*, un ecosistema literario en el que sujetos de la cristiandad más arcaica y de la mitología romano-helénica interactúan, complementándose mutuamente.

En la última parte del primer capítulo, nos encontramos con los primeros mártires de la primera literatura lorquiana, agrupados en cuatro categorías. En este apartado, mediante un enfoque dedicado a *Impresiones y paisajes*, se examinarán los primeros ejemplos explícitos de la voluntad de García Lorca de utilizar su voz para revivir la causa de algunos mártires hagiográficos de los primeros siglos del cristianismo, tales como san Cosme y san Damián, cuyo culto en la España contemporánea parece lamentablemente desfigurado por el paso de los siglos. Asimismo, en esta misma sección, se abordarán los martirios de seres zoomorfos que se presentan en la primera fase literaria de García Lorca, especialmente el del protagonista de *El maleficio de la mariposa*, así como los que aparecen en *Libro de poemas*, cuyas muertes pueden atribuirse a una inconformidad instintiva con las normas que regulan el orden de la naturaleza. Junto con los martirios zoomorfos, este análisis contará con un recuento de las primeras mártires femeninas en la literatura temprana e inédita de García Lorca, cuyas tragedias anticiparían el drama de las protagonistas de la más tardía trilogía rural del granadino. Dentro de este mismo contexto, también se destacarán los martirios de niños nonatos en algunas composiciones de las *Suites*, donde el ímpetu primordial de vivir, al verse inmediatamente truncado, se traduce en un símbolo de la voluntad de todo ser de existir, a pesar de las imposiciones que los verdugos de la vida imponen sobre el ser humano incluso antes de su nacimiento. Por último, el primer capítulo se completará con una reflexión sobre el valor soteriológico que el martirio de Cristo parece tener, ya a partir de los albores de la literatura lorquiana, para la experiencia del joven escritor.

Una vez establecidas las coordenadas fundamentales del conflicto religioso que parece atenazar a García Lorca en su primera etapa literaria, el segundo capítulo se centrará en

la identificación de los primeros mártires y verdugos del conflicto existencial lorquiano, ahora no solamente personal, sino cada vez más orientado hacia la universalidad. En efecto, si en una etapa inicial el malestar de García Lorca podía atribuirse a unas causas superiores, vinculadas principalmente al Dios de la tradición religiosa cristiano-católica, en esta fase el granadino parece tomar conciencia de que los verdaderos enemigos de la libertad humana no se encuentran en el cielo, sino en la misma tierra habitada por los hombres que sufren todos los días en un martirio cotidiano. Con esta perspectiva, el origen de la condición dolorosa que atormenta la vida de los protagonistas lorquianos se desvincula de cualquier origen trascendental y se traslada a la esfera de la realidad perceptible del ser humano, provocando una sustancial separación ontológica entre mártires y verdugos de la vida.

Partiendo de estas premisas, en el segundo capítulo se describirán las tragedias existenciales de las protagonistas femeninas de *Los títeres de Cachiporra* y, en particular de Rosita, la heroína de la *Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita*. A partir de un análisis de esta pieza teatral será objetivo de este apartado demostrar cómo las experimentaciones con el teatro de guiñol representen el primer testimonio de la renovada conciencia de García Lorca en lo que atañe a la realidad que le rodea y, en particular, del papel de mártires y verdugos que los humanos cumplen en ella. Con el fin de resaltar esta dualidad contrastiva, el granadino utilizaría los sujetos femeninos como símbolos de una libertad subyugada a la voluntad de hombres despóticos, convirtiendo las mujeres en simbólicas víctimas sacrificiales de la sociedad patriarcal andaluza de principios del siglo XX.

Otro ejemplo de la nueva concienciación de García Lorca en cuanto a la sociedad entendida como lugar en la que los verdugos de la libertad imponen su voluntad sobre los seres humanos convirtiéndolos en mártires es *Mariana Pineda*. Es esta la primera y única pieza teatral en la que el granadino experimenta con el género del teatro histórico, planteando la antitética relación entre mártires y verdugos desde la perspectiva de un conflicto entre principios ideológicos opuestos. La protagonista de esta obra es Mariana de Pineda Muñoz, la heroína granadina de la causa liberal que, a comienzos del siglo XIX, se oponía al absolutismo de Fernando VII y que fue condenada al patíbulo por haber defendido un ideal político contrario a la norma establecida por los ejercientes del poder estatal de su época.

La nueva madurez de García Lorca con respecto a los conflictos que caracterizan su contemporaneidad también se puede apreciar en las dos colecciones poéticas de la década de 1920 que tratan el tema de la gitanería: *Poema del cante jondo* y *Romancero gitano*. En la literatura de García Lorca de esta segunda fase experimental, los gitanos constituyen los mártires por antonomasia de la sociedad andaluza del siglo XX. Ellos son los grandes perseguidos modernos, a menudo convertidos en verdaderos seres sacrificados por las fuerzas represivas del aparato gubernamental de España, resumidas en la Guardia Civil, el cuerpo militar que ha convertido la condición de subalternidad del calé en motivo de una verdadera depuración étnica. Todo el sufrimiento de un pueblo sumiso a la acción represiva de las fuerzas militares que sostienen el sistema de la subordinación social se sublima en estos poemarios en la Pena Negra, la personificación del dolor gitano femenino, y en Antoñito el Camborio y el Amargo, los máximos representantes masculinos de la tragedia gitana. A través de la descripción de su perenne malestar, estos personajes se convierten en verdaderos testigos de la agonía de los calés, cuyo definitivo martirio se retrata en uno de los últimos poemas del *Romancero gitano*, el «Romance de la Guardia Civil española». En este contexto, el extremo sacrificio del pueblo calé se acompaña por el «Martirio de Santa Olalla», un poema en el que la restitución de dignidad al calvario perenne de los gitanos pasa por un necesario reconocimiento de sus raíces religiosas cristiano-judaicas.

En lo concerniente a la temática del martirio en el legado literario de García Lorca de esta etapa compositiva, resulta de particular interés la diatriba estética que el poeta andaluz sostuvo con Salvador Dalí durante su estancia en la Residencia de Estudiantes de Madrid en torno a la figura del mártir cristiano de la época diocleciana san Sebastián en el bienio 1926-1927. Para delinear los rasgos más sobresalientes de este debate, se examinarán los principales testimonios escritos elaborados por ambos artistas en este período, en los que la figura del santo ocupa un lugar central. Los resultados más notables de la definitiva separación del pintor catalán se reflejarían en una desviación de la estética lorquiana hacia territorios del arte literario hasta ese momento inexplorados. En tal sentido, la nueva tendencia estética de García Lorca se revelaría, en primer lugar, en la experimentación con el género menor del poema en prosa, cuyo máximo resultado quedaría grabado en «Santa Lucía y San Lázaro» y, en segundo lugar, en la realización de la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar».

Precisamente la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar», enteramente dedicada a la figura de Cristo, constituye el reencuentro definitivo de García Lorca con la figura del Mesías del cristianismo a la vez que el punto de partida de un ulterior salto hacia delante de la experiencia literaria lorquiana. Esta apología cristológica marca para el granadino el comienzo de una nueva trayectoria estética, en la que el escritor no solo se muestra plenamente consciente de la separación que, desde tiempos inmemoriales, enfrenta a mártires y verdugos por el mundo, sino también consciente de las declinaciones más elementales del mal que atormenta al ser humano en la modernidad, las cuales se resumen en el trinomio «Mundo», «Demonio» y «Carne». Después del análisis de la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar», se evidenciarán las primeras autoidentificaciones de García Lorca como mártir que aparecen en algunas cartas dirigidas por el granadino a amigos y familiares y recolectadas en el *Epistolario completo* del escritor. En estas misivas, Federico se describe a sí mismo como «crucificado»⁹, al igual que Jesucristo en sus últimas horas en el Gólgota, casi como a simbolizar su deseo de ofrecer su vida en sacrificio por el bien de los que vendrán.

Con estas premisas, en el tercer capítulo de este estudio, se concederá amplio margen para un análisis monográfico dedicado al texto que, posiblemente, pueda erigirse a título de obra maestra de la teoría martiroológica de García Lorca: *Poeta en Nueva York*. En este poemario, el proceso de rastreo de los mártires y verdugos de la época moderna realizado por el granadino continúa, pasando por un tanto doloroso como necesario reconocimiento del poeta como primera víctima sacrificable. La voz poética lorquiana, metafóricamente martirizada en la figura de un viandante «asesinado por el cielo»¹⁰ de la Gran Manzana, adquiere conciencia de su verdadera misión en el mundo. En Nueva York, García Lorca conseguiría por fin recoger la conciencia necesaria para cumplir el definitivo paso que le convertiría en cantor de todos los subyugados del mundo, reconociéndose como parte integrante de la muchedumbre de seres vivos que sufre todos los días en silencio soñando con un porvenir mejor, mientras quedan aplastados por el peso de un sistema que ha hecho de una norma social inalcanzable su arma de destrucción identitaria más poderosa.

⁹ F. García Lorca, *Epistolario completo*, edición crítica de A. A. Anderson y C. Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 555. «Aquí estoy en Pitres, pueblo sin voz ni palomas de la sierra. Crucificado en la Y griega del árbol».

¹⁰ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de A. A. Anderson, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015, p. 165. Aquí nos referimos al poema «Vuelta de paseo».

Después de la experiencia americana, una vez regresado a su España natal, la renovada conciencia social de García Lorca daría sus mayores frutos en el ámbito teatral, en unos años en los que el granadino emprendió un doble proyecto de renovación del arte dramático de su tiempo. El primer resultado de este proceso reformativo fue la fundación del grupo de teatro La Barraca, en colaboración con Eduardo Ugarte, con el objetivo de difundir los clásicos del Siglo de Oro español por los pueblos más recónditos de la península ibérica. El segundo fue la composición de algunas de las piezas más exitosas del repertorio lorquiano, tales como *La zapatera prodigiosa*, *El público*, *Así que pasen cinco años*, *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*. Estos últimos tres textos, conforman la trilogía rural del granadino, en la que el escritor toma abiertamente partido contra la condición de subyugación a la que las mujeres españolas se enfrentaban en la España del primer tercio del siglo XX.

Estas obras teatrales, junto con inéditos poéticos sacados a la luz póstumamente como el *Diván del Tamarit* y los *Sonetos del amor oscuro*, están tradicionalmente reconocidas como los últimos verdaderos testimonios de la experiencia literaria de García Lorca. No obstante, si entendemos el concepto de testimonio como la prueba concreta de la veracidad de una creencia o presuposición particular, no podemos dejar de ver en *Poeta en Nueva York* el cumplimiento más alto de la actividad testimonial de García Lorca para el mundo. Es precisamente Nueva York el lugar en el que el granadino llega con la intención de observar con los ojos abiertos todo el horror que aflige la vida de los seres vivos, y es también allí donde sus presuposiciones más pesimistas sobre el mundo se revelarían acertadas en toda su crudeza. Tras regresar a su España natal en la primavera de 1930, después de su experiencia norteamericana, García Lorca abandonaría definitivamente el sueño de una vida en la que todas las problemáticas espirituales del ser humano pudiesen encontrar solución para dedicarse con cuerpo y alma a las problemáticas más concretas de la experiencia humana terrenal.

En un primer momento, alentado por el clima de distensión política generado por la instauración de la Segunda República española, el sueño de García Lorca de una España justa y, por fin, libre de las normas restrictivas impuestas durante el experimento dictatorial del general Miguel Primo de Rivera, pudo materializarse. Sin embargo, a partir de 1936, el espectro del totalitarismo volvió a hacer temblar los frágiles equilibrios del Estado español, iniciando una de las más grandes y violentas purgas de la historia

contemporánea europea. Fue este el estallido de una guerra civil que, durante tres largos años, enfrentaría el país en dos facciones, revelando los mártires y verdugos de un nuevo conflicto, esta vez trágicamente real. Federico fue una de las primeras víctimas sacrificiales del proceso de depuración que las milicias del general Francisco Franco llevaron a cabo. El poeta de los mártires fue asesinado en Víznar a primeras horas del 19 de agosto de 1936, cerca de la capital granadina y a pocos kilómetros de distancia de su Fuente Vaqueros. Solamente setenta y nueve años después, se halló un documento de la policía franquista, fechado en 1965, en el que se presentaban las acusaciones formuladas contra el granadino momentos antes de su asesinato. Para aquellos verdugos de la libertad, Federico no era más que «un socialista, masón perteneciente a la logia de la Alhambra» que, con el apodo de Homero, «practicaba la homosexualidad y otras aberraciones»¹¹.

Aunque desde una lectura retrospectiva de la guerra civil española la historiografía contemporánea ha podido determinar qué fuerzas estuvieron en el lado correcto de la historia y cuáles en el lado equivocado, aún podemos vislumbrar en las acusaciones presentadas contra García Lorca en esos días un fondo de verdad. Si nos referimos a la etimología de la palabra, el término «aberración» (del latín *aberratio*) se emplea con el propósito de indicar toda acción realizada por un individuo que le aleja de un sendero establecido. En este sentido, todo el camino literario de García Lorca puede interpretarse como una aberración total de los esquemas normativos impuestos por la sociedad, a favor de la creación de un nuevo sendero por el que todo ser humano pueda perseguir su deseo de vivir en la más total autonomía. En definitiva, es este el mismo camino que atravesaron todos los mártires que, a lo largo de la historia, han optado por defender el innato impulso de libertad que reside en la esencia más profunda del ser humano. Un camino que, quizás, en algún momento, también nosotros estaremos destinados a seguir si queremos defender el sueño de una vida libre de las injustas normas que gravan sobre el mundo nuestro y que gravarán también sobre las generaciones futuras si alguien no se presta a levantar la voz y sacrificar su sobrevivencia en la temporalidad para seguir los pasos de los mártires del pasado y vivir eternamente en la memoria de los testigos que vendrán.

¹¹ H. Domínguez (22 de abril 2015), «Nuevos documentos secretos del franquismo prueban la implicación del régimen en el asesinato de Lorca», *eldiario.es*, https://www.eldiario.es/sociedad/nuevos-documentos-franquismo-implicacion-lorca_1_2707012.html [fecha de consulta: 10 de junio de 2024].

1. RASGOS DE UN CONFLICTO RELIGIOSO: DESDE LAS *MÍSTICAS* HASTA EL *LIBRO DE POEMAS* Y EL TRASLADO A MADRID (1916-1923)

1.1 La literatura como testimonio confesional

Antes de abordar el amplio mundo de la representación religiosa y martirial en las composiciones que en su conjunto conforman el legado artístico más primordial de García Lorca, es preciso aclarar una serie de cuestiones que tienen que ver con las modalidades mediante las que el nacimiento de un instinto escritor en el joven de Fuente Vaqueros se concretiza en los ámbitos de expresión prosística, teatral y poética. A este respecto, algunos intérpretes de la obra más temprana de García Lorca han puesto en evidencia una serie de sucesos que, de una manera u otra, pudieron impulsar al poeta andaluz «hacia el bien de la literatura»¹ en las primeras fases de su vida adulta. Como señala Rafael Lozano Miralles² en su edición crítica de *Impresiones y paisajes*, entre estos acontecimientos se encontrarían, en primer lugar, el ingreso del joven granadino en la Universidad de Granada, matriculándose en la Facultad de Filosofía y Letras y Derecho en el curso 1915/16, y, en segundo lugar, el fallecimiento de su profesor de piano, don Antonio Segura Mesa, ocurrido el 26 de mayo de 1916. Después de la muerte de Mesa, a lo largo de su tan breve como intensa experiencia artística, el escritor de Fuente Vaqueros nunca dejó de manifestar cierto grado de devoción por el mundo musical, como demuestran las constantes referencias a esta forma de expresión artística que se encuentran en sus primeras composiciones destinadas a una divulgación pública, tales como *Impresiones y paisajes*, *El maleficio de la mariposa* y *Libro de poemas*.

En la recopilación de *Impresiones y paisaje* el interés de García Lorca por el mundo de las músicas está atestiguado, ante todo, por la dedicatoria a su maestro pianista que introduce el prólogo a la obra, en la que el «viejo maestro»³ se compara a un santo por su

¹ F. García Lorca, *Obras completas IV: primeros escritos*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 620. De la siguiente forma fechaba García Lorca la «Mística en la que se trata de Dios», una de las composiciones prosísticas que forman parte de su repertorio de obras juveniles inéditas: «Noche de 15 de octubre, 1917 / Federico. I año que salí hacia el bien de la literatura».

² F. García Lorca, *Impresiones y paisajes*, edición crítica de R. Lozano Miralles, Madrid, Cátedra, 1994, p. 17.

³ F. García Lorca, *Obras completas IV: primeros escritos*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 50. «A la veneranda memoria de mi viejo maestro de música, que pasaba sus sarmentosas manos, que tanto habían pulsado pianos y escritos ritmos sobre el aire, por sus cabellos de plata crepuscular, con aire de galán enamorado y que sufría sus antiguas pasiones al conjuro de una sonata Beethoveniana. ¡Era un santo!».

aspecto y actitudes. En el prólogo de la obra citada, además, García Lorca equipara los sentimientos de los seres humanos a objetos que, en potencia, se podrían presentar como elementos «de más elevación que el alma de los colores y las músicas»⁴, a pesar de reconocer la carencia de individuos capaces de generar un alcance de este nivel. Por último, en la recopilación no faltan referencias descriptivas al canto de los monjes del Monasterio de Santo Domingo de Silos, a la austera musicalidad que los acompaña a lo largo de su canónico ceremonial, así como a los conocimientos musicales y habilidades sinfónicas del organista del convento.

Por otro lado, en la comedia *El maleficio de la mariposa* menciones al mundo de la música se rescatan por primera vez en la pieza a través del personaje de Curiana Silvia, quien, al haber oído la recitación poética de Curianito a su amapola confesional, la compara a un verdadero canto, elogiando las habilidades de su parecido. Las melodías de la cucaracha protagonista son tan apasionadas que pueden evocar en algunas curianas recuerdos de sus amores de juventud, como es el caso de Curianita Santa. Más adelante, en los últimos episodios discursivos de la pieza, la Mariposa, objeto del amor del Curianito poeta, instruye unos gusanos sobre un supuesto canto que, de manera panteística, acomunaría todos los elementos de la naturaleza, tanto inanimados como animados: «Pero todas las voces, / y los cantos que escuches, / son disfraces extraños / de un solo canto»⁵.

Las referencias al arte musical de la primera fase literaria de García Lorca no se agotan en sus primeras publicaciones prosísticas y teatrales oficiales, evidenciándose de manera aún más explícita en los títulos seleccionados para la elaboración de algunas de las composiciones de su primer poemario, *Libro de poemas*. Desde este punto de vista, entre los más destacables se señalan los poemas clasificados como balada y, en consecuencia, vinculados a una tradición de cantos, músicas y bailes folclóricos, o los encasillados bajo la categoría de canción, y, por ende, ligados a una tradición canora y musical más intimista. Entre ellos, se señalan los títulos «Canción otoñal», «Balada triste», «Balada de un día de julio», «Canción para la luna», «Balada para la luna», «Canción oriental», «La balada del agua del mar» y «Otra canción». Asimismo, en la recopilación se señala la menor, aunque también significativa presencia de escritos que tratan el canto de

⁴ *Ivi*, p. 51.

⁵ *Ivi*, p. 205.

elementos inanimados o el sonido emitido por fases de la naturaleza, tales como «El canto de la miel» y «Ritmo de otoño».

Paralelamente a las referencias musicales, una de las características que se encuentran destacadas en esta categoría de textos si se tienen en cuenta los respectivos rasgos canónicos de estas formas de comunicación, es la presencia en estos escritos de una serie de alusiones a diversas modalidades expresivas del arte literario, aparentemente desencajadas del contexto representativo en el que se manifiestan. De este modo, un gran número de referencias a las formas de expresión poética y teatral se funden y homologan entre sí de manera reiterada en la primera etapa de escritura del granadino.

En lo que respecta a *Impresiones y paisajes*, a pesar del contenido declaradamente evocativo del texto, el escritor presenta su personal definición del concepto de poesía en el prólogo introductorio a la obra: «La poesía existe en todas las cosas, en lo feo, en lo hermoso, en lo repugnante; lo difícil es saberla descubrir, despertar los lagos profundos del alma»⁶. En este sentido, resulta notable la descripción proporcionada por García Lorca en relación con la profesión poética en el capítulo dedicado a la ciudad de Baeza, a la que atribuye el epíteto de «Ciudad perdida». En cuanto a la condición de los que se dedican a este oficio, esta se presentaría con unos rasgos muy trágicos: «¡Desdichado y analfabeto país en que ser poeta es una irrisión!»⁷.

De manera similar, en el manuscrito destinado a la puesta en escena de *El maleficio de la mariposa* se puede apreciar la sistemática recurrencia de referencias al arte poético ya a partir del monólogo inicial del prologuista. En particular, tal como nos relata la voz narrativa en esta ocasión, a raíz de la novedosa inclinación amorosa del insecto protagonista, se hallaría la lectura de un libro de versos dejado por un poeta sobre el prado habitado por la comunidad zoomorfa, sin importar que su acción pudiera ocasionar daños irreparables entre los miembros del poblado. En efecto, después de una invitación a no abandonar poemarios en las praderas, el prologuista advierte que «la poesía que pregunta por qué se corren las estrellas es muy dañina para las almas sin abrir...»⁸. La tendencia elucubradora poética típica de una minoría de seres humanos no sería vinculada en ninguna medida con los demás seres vivos, cuyas almas no estarían concebidas para la recepción de ideas tan alejadas de la vida terrenal.

⁶ *Ivi*, p. 51.

⁷ *Ivi*, p. 113.

⁸ *Ivi*, p. 168.

Junto con las referencias al mundo del arte poético, es posible evidenciar en los primeros textos divulgados por García Lorca la menor, aunque igualmente significativa presencia de un discreto número de referencias al mundo del arte teatral. En tal sentido, resulta notable la forma en la que el escritor corona el prólogo de *Impresiones y paisajes* comparando su exposición ante un público de lectores a un estreno teatral en toda regla: «Se descorre la cortina»⁹ y las evocaciones descriptivas toman el control de la escena de manera predominante. La aplicación de señales de desvelamiento escénico cumple en esta circunstancia una función de acotación dramática, confiriendo a la recopilación de reminiscencias imaginativas que se encapsulan entre el comienzo y el final de la obra los rasgos propios de una sucesión secuencial de imágenes o actos enlazados entre sí por un hilo narrativo común. El mismo García Lorca brinda una clave interpretativa para estas acotaciones al comienzo del prólogo de *Impresiones y paisajes*; para el granadino, sus memorias de viaje no son meras imágenes o recuerdos, sino verdaderas «escenas que desfilan»¹⁰ por las páginas impresas.

Estas constantes referencias a diversas declinaciones del arte situadas en contextos que no corresponden a su propia naturaleza expresiva se podrían entender como el reflejo involuntario determinado por la influencia de otros trabajos, cuya composición se verificó en concomitancia con las publicaciones anteriormente mencionadas. A sustento de esta hipótesis se podría considerar como válido ejemplo la gestación del *Libro de poemas*. De hecho, el mismo García Lorca se preocupó de fechar gran parte de las composiciones que aparecen en el poemario y que situaría la redacción de estos en el bienio 1918-1920, es decir, en un lapso temporal que va de la publicación de *Impresiones y paisajes* al primer estreno de *El maleficio de la mariposa*. Con respecto a esta opción, merece la pena subrayar que estas observaciones se podrían considerar válidas siempre y cuando la aparición de estas alusiones desencajadas se relacione como una actividad dictada por alguna forma de automatismo psíquico por parte de su ejecutor. Sin embargo, aunque es probable que en algunos casos estos procedimientos surgieran de forma involuntaria, también es inconcebible que dichas tendencias irreflexivas pudieran afectar de manera tan significativa el proceso de creación artística de García Lorca. Por consiguiente, al analizar estas alusiones tan particulares, sería más conveniente considerarlas como un

⁹ *Ivi*, p. 53.

¹⁰ *Ivi*, p. 51.

producto fundamentalmente intencional del escritor y la aparición constante de las mismas se podría entender como un reflejo de la forma en que el granadino entendía el arte en su primera etapa literaria.

En cuanto a esta característica lorquiana tan peculiar, Christopher Maurer, quien se dedicó de manera exhaustiva a un análisis de las primeras obras del poeta andaluz, destacó la presencia de cierta «indecisión ante los géneros literarios»¹¹ como una característica recurrente en esta categoría de textos. Esta observación resulta aún más acertada si se tiene en cuenta la gran cantidad de escritos interrumpidos que, en su totalidad, conforman las primeras obras inéditas de García Lorca. Sin embargo, al considerar los textos destinados a una divulgación pública pertenecientes a este período, resultaría conveniente delinear de manera más precisa la relación que parece establecerse entre el novicio escritor y la constante presencia de estas referencias aparentemente desencajadas del contexto expresivo en el que se evocan. De hecho, a partir de estas premisas, la elaboración de un discurso en el que se tenga en cuenta este aspecto llevaría de manera sistemática a la conformación de una tesis que, a partir del análisis de los textos más primordiales del escritor granadino, se traduciría en una auténtica manifestación ancestral de la teoría artística de García Lorca.

Desde una perspectiva interpretativa que tiene como fundamento este procedimiento especulativo, la presencia de referencias al mundo musical, poético y teatral situadas en contextos representativos que no atañen a su propia naturaleza expresiva constituyen una muestra significativa de una experiencia literaria lorquiana que, ya a partir de sus primeras manifestaciones concretas, sobrepasa los cánones de categorización más básicos y formales de la tradición artística. A raíz de este acto superativo reside la necesidad de favorecer una externalización de la experiencia anímica del individuo cuanto más libre y desvinculada de los dictámenes de categorización estética establecidos por la norma. Se trata de una liberación que, además de apartarse de las reglas clasificatorias más básicas, se toma la libertad de rechazar los principios apreciativos comúnmente compartidos por la sociedad: todo es poesía para García Lorca, incluso lo que a simple vista puede resultar desagradable.

¹¹ C. Maurer, «Sobre la prosa temprana de García Lorca (1916-1918)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1:433-434 (julio-agosto 1986), p. 14.

A través de esta combinación liberatoria de carácter puramente formal, la materialización de la experiencia emocional intrínseca de lo humano en forma escrita se convierte en el vehículo desinhibidor ideal a través del cual el escritor puede presentarse a cualquier tipo de lector de una manera que no excluye, sino que también puede alimentar las posibilidades de una coparticipación emotiva entre el artista y su público. En consecuencia, en los textos de *Impresiones y paisajes*, *El maleficio de la mariposa* y *Libro de poemas*, las constantes alusiones a las modalidades expresivas anteriormente descritas, aparentemente desencajadas del contexto representativo en el que se presentan al público, se relacionan con una particular forma lorquiana de entender la expresión artística. El acto de manifestación estética se conformaría en este contexto como una actividad que se fundamenta en una comunión predominantemente sentimental y que se deriva de la conmixión estrictamente necesaria de dos factores fundantes.

El primer factor está relacionado con el artista y se concreta a través de una forma comunicativa que, por el hecho de estar relacionada con los estados anímicos del individuo, presenta los rasgos de un testimonio confesional. Desde este punto de vista, es preciso señalar la necesidad de una actitud artística poliédrica por parte del emisor del mensaje, quien, para alcanzar el grado de intérprete de lo transmitido, debe saber abarcar el don de la realidad en todos sus matices, incluso en sus manifestaciones más imperceptibles. Para García Lorca «es imprescindible ser uno y ser mil»¹² y también «verlo todo, sentirlo todo»¹³, con lo cual, pese al lenguaje artístico que se pretenda utilizar, lo que resulta fundamental en un ámbito comunicativo estético siempre es el testimonio de la sensibilidad humana.

En el otro extremo del binomio se ubicaría el objeto del mensaje, el cual, una vez liberado de cualquier imposición formal, se convertiría en elemento identificativo ideal para su emisor. Finalmente, entre estos factores fundamentales se podría incluir el receptor del mensaje, aunque, debido a su propia naturaleza de destinatario, este no resultaría del todo imprescindible dentro del proceso de creación artístico. De la interacción positiva de estos dos factores participativos, el primero relacionado con el emisor del mensaje y el segundo con el mensaje en sí, deriva la función liberatoria de la

¹² F. García Lorca, *Obras completas IV: primeros escritos*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 51.

¹³ *Ivi*, p. 52.

actividad literaria lorquiana, el «premio de no haber tenido horizontes»¹⁴. En conclusión, a partir de estas observaciones, podríamos describir la primera literatura de García Lorca como el reflejo de la voluntad del escritor de ofrecer al mundo unos textos que conservan en su esencia las características más propias de un testimonio confesional. En tal sentido, la literatura es el primer medio que el granadino emplea para establecer una conexión con el universo que le rodea, para a continuación elevar su alma a la reflexión religiosa y transmitir al mundo las pruebas de su interminable malestar.

1.2 Modalidades de activación del pensamiento religioso

Al seguir una línea interpretativa que pone como centro de reflexión el carácter testimonial y confesional de la actividad escritora de García Lorca en su primera etapa literaria, cabe señalar un aspecto fundamental que el análisis de sus primeros textos nos revela. En efecto, a través de una atenta lectura de estos escritos lorquianos se puede evidenciar el despertar en el ánimo del joven Federico de una serie de cuestionamientos ligados al mundo de la religiosidad de muy profundo carácter, lo cual resulta particularmente notable especialmente si se toma en cuenta la temprana edad del granadino. La insurrección de estos procedimientos de evaluación analítica de las formas de culto más tradicionales se da a lo largo de toda la juventud de García Lorca, confirmándose como una de las temáticas de mayor interés de este período y como el punto de partida esencial para una teorización del valor del martirio en sus composiciones primordiales y más maduras.

La activación de estos procesos de reflexión de temáticas religiosas en la literatura lorquiana más ancestral parece darse según unas pautas sistémicas que se podrían resumir en términos prácticos en tres denominaciones particulares. En primer lugar, se encuentran los procedimientos de replanteamiento místico-intimista del sustrato de enseñanzas religiosas impartidas al granadino en sus días de juventud en los que se resalta la actitud crítica del escritor con respecto a los preceptos más tradicionales de la Iglesia católica, evidentes en muchos textos de las *Místicas (de la carne y el espíritu)*. En segundo lugar, en el texto autobiográfico inédito titulado *Mi pueblo*, a través de una serie de rescates reminiscentes el joven escritor evoca en su discurso un conjunto de ocasiones mundanas que, a lo largo de su infancia, pudieron desatar en su ánimo una serie de cuestionamientos

¹⁴ *Ibidem*.

en cuanto a determinados acontecimientos relatados en los textos sagrados y pertenecientes al canon religioso cristiano, tales como la expulsión de Adán y Eva del Edén relatada en la Biblia. El tercer y último expediente mediante el cual el pensamiento esotérico de García Lorca parece encontrar libre cauce en esta fase compositiva es el de la exploración visual de edificaciones sagrada y producciones artísticas inherentes a la tradición artística cristiano-católica más convencional, cuya puesta en marcha pudo originarse a través de una serie de viajes de peregrinación por las tierras de su España natal que culminarían con la publicación de *Impresiones y paisajes*, el primer texto publicado por García Lorca.

1.2.1 El replanteamiento místico-intimista de las *Místicas*

Dentro del legado literario de García Lorca, el conjunto de meditaciones, oraciones y visiones que aparece con el nombre de *Místicas (de la carne y el espíritu)* se podría considerar como el producto más florido de un procedimiento de replanteamiento místico-intimista en relación con las enseñanzas religiosas que fueron impartidas al poeta de Fuente Vaqueros en sus años de infancia y adolescencia. Los textos contenidos en las *Místicas* están parcialmente fechados, lo que permite datarlos en el bienio 1917-1918, es decir, en una época inmediatamente sucesiva al adentramiento del granadino al mundo de la escritura. El recopilatorio forma parte de la literatura lorquiana sumergida, inscribiéndose en la serie de textos prosísticos inéditos, sacados a la luz gracias a los estudios de Christopher Maurer y a su edición de la *Prosa Inédita de Juventud*, publicada en 1994 por la editorial Cátedra. El título escogido para la recopilación (*Místicas*), seleccionado por el mismo García Lorca e identificable en su manuscrito original, remite a la tradición de escritura del misticismo, es decir, a una doctrina religiosa basada en una forma de comunicación directa entre la esfera de lo humano y de lo divino. Para ello, en estos textos el escritor trata de aplicar los modelos de escritura de los místicos españoles del siglo XVI san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús a su propia experiencia literario-religiosa. Paralelamente, el subtítulo a la obra, (*de la carne y el espíritu*), alude a una contraposición entre la realidad terrenal y celestial, siendo la carne y el espíritu elementos simbólicamente asimilables, respectivamente, al ámbito corporal y anímico del ser humano, cuya contraposición será objeto de un análisis más detallado en la sección

dedicada a las problemáticas religiosas percibidas por el granadino en esta primera etapa literaria.

Entre los escritos que pertenecen a esta recopilación, la «Mística en que se habla de la eterna mansión» ejemplifica de manera evidente los rasgos de un procedimiento de replanteamiento en clave místico-intimista, siendo uno de los textos en el que se manifiesta de manera más evidente la presencia de un sustrato de adoctrinamiento cristiano-católico en el ánimo del incipiente escritor. En la composición mencionada algunas reminiscencias a situaciones narradas en los textos bíblicos se acompañan por una serie de reflexiones personales en relación con las enseñanzas canónicas del catolicismo. En la parte inicial de esta mística, tal como se relata en el comienzo del Génesis, al Dios del cristianismo se atribuye la paternidad de los astros, describiéndose la máxima entidad divina como la fuerza que permite a los elementos cosmológicos cumplir con su incesante y aparentemente insensata rotación:

Dolor es el azul y los astros que giran con él siempre siempre, sin que sepamos para qué...
«¡Oh! –exclaman los hombres–, qué maravilloso es el poder de Dios, que hace que los astros giren y giren sin que choquen jamás.» Sí, sí, muy maravilloso es el poder de Dios, pero ¿qué hacen los astros con tanto girar? ¿Qué causas movieron al Creador para crear tal cosa?¹⁵

Según la Biblia¹⁶, Dios generó los astros diurnos y nocturnos haciéndolos dominadores del día y la noche. En este sentido, García Lorca no reniega la paternidad divina de los elementos cosmológicos, confirmándose estos como una de las manifestaciones más evidentes del poder del Altísimo creador en la tierra, sino que se cuestiona acerca de la posibilidad humana de comprender la motivación que se oculta tras el incesante movimiento de dichas producciones, lo que no es dado por saber en el Génesis. En definitiva, a falta de explicaciones satisfactorias para los seres humanos, los cuerpos celestes son para el joven escritor granadino nada más que «astros imbéciles»¹⁷, una de las pruebas más emblemáticas del incuestionable, aunque humanamente indescifrable poder manifestativo de Dios en la tierra. A propósito de esta temática, en la misma «Mística en que se habla de la eterna mansión» no faltan reflexiones influenciadas por

¹⁵ *Ivi*, p. 574.

¹⁶ (Génesis 1:17-18).

¹⁷ F. García Lorca, *Obras completas IV: primeros escritos*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 575. Más adelante, en la misma «Mística en que se habla de la eterna mansión», García Lorca compara el sentido de vida de los espíritus puros a un girar eterno de «astros imbéciles».

otros textos del Antiguo Testamento y dirigidas a delinear los rasgos relacionales que parecen establecerse entre la máxima entidad divina y los hombres, tradicionalmente considerados como los sujetos más privilegiados de la creación divina:

¿No pudiera ser que fuéramos creados para servir de juguete al Altísimo? Según el Antiguo Testamento, eso parece. Todas aquellas barrumbadas del monte Sinaí y el paso de los israelitas por el mar rojo... son como las figuras de una partida de ajedrez en que una parte gana.¹⁸

Tal como se relata en el comienzo del Génesis¹⁹, Dios confirió a los hombres el poder de dominar los demás seres vivos que pueblan la tierra, como los peces, las aves, los animales domésticos y salvajes, y los reptiles. Sin embargo, en esta ocasión, García Lorca se aprovecha de una serie de sucesos narrados en el libro bíblico del Éxodo con el objetivo de desmentir el supuesto trato privilegiado del que, según la tradición bíblica, disfrutarían los seres humanos con respecto a las demás criaturas terrestres. Para ello, el escritor rescata el episodio en el que se describe el paso de los israelitas, encabezados por Moisés en calidad de intermediario entre el pueblo y Dios, por la península desértica del Sinaí y, finalmente, por las aguas del mar Rojo con el objetivo de huir de la opresión egipcia a la que el pueblo judío estaba sometido. Desde el punto de vista de García Lorca, al tener en cuenta el rol fundamentalmente pasivo de los seres humanos en este tipo de acontecimientos narrados en las Sagradas Escrituras, los hombres se conformarían más bien como súcubos de la acción omnipotente que como dominadores del entorno terrestre en el que fueron situados por voluntad divina. En resumidas cuentas, contrariamente a lo que se afirma en el Génesis y aprovechándose de las contradicciones que, según él, caracterizan el Antiguo Testamento bíblico, el escritor granadino descarta la posibilidad de que Dios haya efectivamente concedido a los seres hechos a su imagen y semejanza algún poderío particular en la tierra, conformándose estos como simples juguetes o figuras de ajedrez en las manos del Altísimo creador. En otras palabras, desde la perspectiva lorquiana, los hombres no serían sino víctimas de la acción del Omnipotente, a pesar de que tradicionalmente estos se otorguen un papel privilegiado entre los seres vivos de la tierra.

Paralelamente a estas reflexiones acerca del tratamiento que corresponde a los hombres por parte del Dios del Antiguo Testamento, en la «Mística en que se habla de la

¹⁸ *Ivi*, p. 574.

¹⁹ (Génesis 1:24-26).

eterna mansión» también aparecen referencias a acontecimientos narrados en el Nuevo Testamento y destinadas a trazar de manera más clara las dinámicas que se dan entre la esfera de los seres terrenales y la divina. Más concretamente, se rescatan en este texto lorquiano referencias al Evangelio de Mateo, en el que el apóstol describe el juicio final en el que Cristo se encargaría de llevar a cabo el proceso de separación valorativa para garantizar o negar a los humanos la entrada al Nuevo Mundo: «Y si meditamos en el fin y los juicios finales de todas las religiones, nos parece enormemente ridículo, cruel y sin justicia la división de los buenos y los malos. Ni el hombre se merece por ser bueno la eternidad ni por ser malo el infierno...»²⁰. A través de estas palabras, García Lorca desmiente la validez de un acto valorativo cristológico al fin de decretar la benevolencia o malevolencia de los hombres. Según el granadino, los seres humanos en ningún caso se merecen la gloria o el castigo eterno, puesto que, como se verá más adelante en la problemática religiosa entre el cuerpo y el alma, ninguno de ellos está divinamente concebido para presentar exclusivamente características buenas o malas. En efecto, su esencia se caracterizaría por una conmixión de estas cualidades en constante lucha entre ellas, contribuyendo a reforzar la imagen del ser humano como entidad permanentemente enclaustrada en una eterna agonía.

1.2.2 Los rescates reminiscentes del autobiográfico *Mi pueblo*

De características equiparablemente introspectivas, aunque basada en un sistema impulsor del proceso de replanteamiento religioso más evocativo que analítico en comparación con los textos místicos, resulta ser la autobiografía sin terminar a la que García Lorca asignó el título de *Mi pueblo* y que, al igual que las *Místicas*, se inscribe en el grupo de escritos “sumergidos” de García Lorca, situándose su redacción entre los años 1916 y 1917. A lo largo del texto, el escritor rescata una serie de reminiscencias de su infancia en el municipio de Fuente Vaqueros, localidad de la Vega de Granada y su lugar de nacimiento. En este inédito, García Lorca hace referencia a una serie de ocasiones de vida prevalentemente ligadas a la esfera experiencial visual y discursiva que, de una manera u otra, pudieron influenciar de manera significativa el forjamiento de su espíritu

²⁰ F. García Lorca, *Obras completas IV: primeros escritos*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 575.

religioso en los primeros años de su infancia y acercamiento a la doctrina cristiana tradicional.

En cuanto a las reminiscencias visuales que el recuerdo de su infancia en Fuente Vaqueros le sugiere, la primera sección del texto autobiográfico, titulada «El pueblo quieto», está dedicada a una serie de recuerdos ligados a la conformación espacial del pueblo de Fuente Vaqueros. Entre los edificios públicos que conforman la urbanización, el primero al que se hace referencia es la torre de la iglesia pueblana, «tan baja que no sobresale del caserío»²¹. El apartado continúa con una descripción de las repercusiones organolépticas que la estancia en la localidad de la provincia granadina provoca en la esfera sensorial de su visitante en los diferentes momentos del ciclo diario. A continuación, resulta emblemática la descripción de la configuración del centro neurálgico de la aldea, dentro del cual la iglesia pueblana destaca por su fuerte grado de decadencia estructural:

La plaza es alargada y en un lado está la iglesia con sus frisos de nidos y avisperos. En la puerta hay una cruz de madera como un farol cubierto de telarañas cercada de laureles y enredaderas. Coronando la fachada está la Virgen de las Paridas con su niño en brazos, carcomida por la humedad y cargada de exvotos y medallas. Las gentes la tienen mucha fe y cuando alguna mujer está sacrificada por el peso augusto de una vida futura, va y reza delante de la estatua para que aquella vida salga a la luz sin llevársela a la eternidad.²²

En la descripción proporcionada por García Lorca en relación con su urbe natal, los únicos edificios públicos dignos de mención y descripción detallada por parte del escritor son los de tipo religioso. Sin embargo, tanto la torre de la iglesia como el edificio religioso en sí no destacan por su importancia en comparación con los demás edificios urbanos, sino por su pequeñez y por su grado de decadencia, respectivamente; características que resultan detalladamente evidenciadas por las palabras lorquianas. A falta de cuidado por parte de los habitantes del pueblo, la naturaleza se ha apoderado no solamente del monumento eclesiástico, sino también de las efigies sagradas que coronan su fachada. De esta manera, el pueblo de Fuente Vaqueros se conforma desde la perspectiva del joven escritor como un guardián impasible ante el sistemático e inevitable desmoronamiento de las edificaciones e iconos símbolos de la tradición cristiano-católica de su pequeña urbe natal.

²¹ *Ivi*, p. 843.

²² *Ivi*, p. 844.

Con respecto a las reminiscencias discursivas más relevantes de la primera etapa literaria del granadino, en el mismo texto de *Mi pueblo*, bajo la sección que aparece con el título «El compadre pastor», se aprecia el recuerdo de los relatos narrados a Federico por un amigo de los García Lorca. Según el texto autobiográfico, el hombre conocido con el nombre de compadre pastor solía aparecer en la casa familiar para juntarse con los demás trabajadores del poblado. Al parecer, el individuo, cuyas actitudes se podían paragonar a las de un ángel por su intelecto y de un santo por su benevolencia, solía contar historias religiosas al pequeño de la familia, lo que en ocasiones pudo desatarle sus primeras reflexiones acerca de la supuesta benevolencia de Dios hacia los hombres:

Sus historias eran todas de cosas religiosas y de duendes y santos. [...] Mi compadre pastor era un ángel bajado del cielo por sus acciones y por la altura de sus pensamientos. Mi compadre pastor era un santo porque siempre perdonaba las acciones más crueles y sus consejos eran eterna riada de amores y consuelos. [...] La noche de ánimas me contaba unas leyendas tan fantásticas y llenas de poesía que me hacían temblar y pensar en Dios y, al dormirme, cualquier ruido que sintiera me parecía que eran almas del otro mundo.²³

De manera parecida, en una sección de la misma autobiografía incumplida que aparece con el título de «Mi amiguita rubia» García Lorca atribuye su primer contacto con algunos relatos narrados en los textos bíblicos a una amiga de infancia llamada Luisa, con la cual se solía juntar en los días de su infancia. Según el relato lorquiano, la joven pertenecía a una familia de baja extracción social y, habiendo sido frecuentadora habitual de la casa del cura del pueblo, pudo aprender la historia de Adán y Eva y transmitirla a su amigo y compañero de juegos. En estas circunstancias, la narración por parte de Luisa de la expulsión de los primeros representantes humanos del jardín del Edén pudo despertar en el ánimo juvenil de García Lorca una serie de cuestionamientos en relación con la supuesta bondad del Dios de la tradición cristiana, tal como se relata en el siguiente pasaje:

Aquella tarde mi corazón de niño maldijo a Dios porque decía muy sentido: «Qué más le daba a Dios que se comieran una manzana o que se la dejaran de comer? Dios sería muy malo cuando por una cosa tan insignificante los condenó al trabajo y a la muerte...». «Dios es infinitamente bueno», decía mi madre. «¿Pero cómo es posible?», exclamaba yo. [...] Después, mis ojos se abrieron a la verdad, comprendí el pecado y amé a Dios... Pero perdoné a Adán y Eva...²⁴

²³ *Ivi*, pp. 850-851.

²⁴ *Ivi*, p. 857.

Las reminiscencias infantiles de García Lorca, tanto visuales como discursivas, contenidas en el texto autobiográfico de *Mi pueblo* revelan un hecho fundamental a la hora de delinear los rasgos de la sentimentalidad religiosa del joven granadino en su primera etapa literaria. En este caso, los recuerdos infantiles lorquianos en cuanto a las experiencias de vida mundana del pueblo se entrelazan a las reflexiones esotéricas más íntimas que el escritor pudo originar en sus días de juventud de manera interdependiente. Las visiones, las preocupaciones y los interrogantes religiosos llegan a formar parte de la experiencia juvenil de García Lorca de una manera sustancial, al punto que no existe recuerdo autobiográfico que no lleve consigo elementos derivados del culto cristiano más tradicional. El inextricable valor interdependiente entre la experiencia vital y religiosa del granadino no se extingue en sus textos inéditos, como las *Místicas* y *Mi pueblo*, sino que se manifestará de manera notable también en *Impresiones y paisajes*, concretándose en la necesidad por parte del escritor de revivir la causa del cristianismo más ancestral, incluso a través de la restitución de dignidad a determinados iconos de la tradición martirial.

1.2.3 La exploración visual de *Impresiones y paisajes*

Mientras que el texto de *Mi pueblo* se caracteriza por una descripción de una sentimentalidad religiosa fundamentalmente infantil en el ánimo de García Lorca, en *Impresiones y paisajes* se encuentra el retrato de una experiencia religiosa personal correspondiente a la fase de entrada a la edad adulta del escritor y, por tanto, más madura en comparación con la que se perfila en el primer escrito autobiográfico. Aunque en *Mi pueblo* faltan informaciones que podrían sugerir una posible datación de los hechos narrados, las referencias a los días escolares de Federico en el pueblo de Fuente Vaqueros situarían tales acontecimientos en una época anterior al traslado de su familia a la limítrofe localidad de Asquerosa (hoy Valderrubio), es decir, con mucha probabilidad, en un período anterior a 1906 y sin duda antecedente a 1908, año en el que los García Lorca se trasladaron a Almería. Por lo tanto, se podría concluir que entre la puesta en acto de los hechos narrados en el texto autobiográfico y su narración por parte del escritor transcurrieron entre ocho y diez años. En cambio, las primeras ediciones de *Impresiones y paisajes* comenzaron a aparecer en las librerías de Granada en abril de 1918, apenas dos

años después de la serie de viajes de estudios realizados por el granadino entre 1916 y 1917 bajo la supervisión del profesor Martín Domínguez Berrueta²⁵.

En *Impresiones y paisajes*, debido al corto plazo temporal que transcurrió entre los acontecimientos narrados y su transcripción en comparación con la prosa de *Mi pueblo*, la activación del pensamiento religioso en el ánimo de García Lorca parece seguir unas pautas más directamente sensoriales que lejanamente reminiscentes. De esta manera, el texto de *Impresiones y paisajes* se configura como una de las publicaciones de García Lorca más profundamente ligadas al mundo de la iconografía religiosa y de los inmediatos efectos perceptivos que tales representaciones visuales evocan en la esfera sensorial del individuo. A pesar de que los rasgos de estos procedimientos sensitivos pueden destacarse también en los pasajes señalados en la sección anterior y dedicada a los rescates reminiscentes, en la recopilación de viajes por tierras de España estos resultan aún más perceptibles, hasta convertirse en el punto de partida de todas las reflexiones religiosas que aparecen a lo largo del texto.

De este modo, en *Impresiones y paisajes*, el punto focal de la mirada lorquiana está representado, ante todo, por los elementos arquitectónicos que otorgan mayor fisionomía a las perspectivas urbanas que se manifiestan ante sus ojos a lo largo de su peregrinaje. En la mayoría de los casos, dichos elementos corresponden a edificios religiosos de imponente apariencia, como iglesias, catedrales, conventos o monasterios. Tan fuerte es la relación de consonancia que se establece entre la visión de la edificación sagrada y el observador que, en el segundo capítulo de *Impresiones y paisajes*, al referirse a la ciudad de Ávila, retratada como la «más castellana y más augusta de toda la meseta colosal»²⁶, el escritor afirma que para comprender de manera completa el ambiente que se respira en la urbe, al cruzar sus murallas, el viajero «debe ser religioso»²⁷. En este sentido, el conocimiento de preceptos que conciernen al mundo de la religiosidad, entendido como el conjunto de normas que rigen la sensibilidad cristiana, no representa una mera opción para el viandante castizo, sino un imperativo categórico de carácter cognoscitivo e interpretativo. Desde este punto de vista, resulta evidente que, para García Lorca, el desarrollo de una comprensión sensorial visual completa de los panoramas urbanos

²⁵ Por aquel entonces, el profesor Martín Domínguez Berrueta era titular de la cátedra de Teoría de la Literatura y de las Artes de la Universidad de Granada.

²⁶ F. García Lorca, *Obras completas IV: primeros escritos*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 58.

²⁷ *Ibidem*.

castellanos por parte de su visitante no puede prescindir de una propensión emotiva abierta a la exploración y recepción de un conjunto de creencias religiosas que conforman el dogma del cristianismo.

Paralelamente a las descripciones arquitecturales, en el texto de *Impresiones y paisajes*, la visión de una serie de efigies sagradas dedicadas al culto de las figuras más tradicionales de la cristiandad evoca en el joven viajero unas muy profundas reflexiones religiosas. De todas estas figuras, se resalta de manera particular la reiterada presencia de una serie de sujetos relacionados con la tradición hagiográfica y cristológica, confirmándose Cristo como uno de los más recurrentes. A demostración de esta tendencia, en el mismo capítulo dedicado a la ciudad castellanoleonesa de Ávila, entre los elementos que demuestran la fe cristiana de los habitantes de la urbe, García Lorca testimonia la presencia de una cruz, cuya locación no se especifica de manera concreta, dejada en una condición de abandono por la comunidad ciudadana: «En el centro una cruz desquiciada sobre un pedestal en ruinas y unos niños andrajosos que no desentonan con el conjunto»²⁸. En estas líneas descriptivas, el viajero nos proporciona la imagen de un pueblo abulense desempeñando la función de protector pasivo y negligente de las efigies religiosas que constituyen el único testimonio tangible de la centenaria tradición cristiana de la ciudad. En este contexto de sistemático descuido, la condición en el que el símbolo por excelencia de la cristiandad se encuentra es tan deplorable que puede ser equiparado con unos niños vestidos de harapos. Ni siquiera la catedral ciudadana, el edificio que debería constituir el centro neurálgico de la religiosidad urbana, es libre de este estado de desenfrenada degradación puesto que, a juicio de García Lorca, la única sensación que puede sugerir al viandante es la de «un pensamiento de más allá en medio de una interrogación al pasado»²⁹.

A partir de estas observaciones, junto con el replanteamiento místico-intimista y los rescates reminiscentes, la exploración visual de la realidad se confirma como uno de los instrumentos fundamentales empleados por el granadino para sondear el mundo religioso en su primera etapa literaria. En estos textos, la inquietud por parte de García Lorca en cuanto a la religión parece tener como punto de partida una perceptible aversión por parte del joven escritor en relación con la figura de Dios, así como de las instituciones

²⁸ *Ivi*, p. 59.

²⁹ *Ibidem*.

eclesiásticas por su descuido de la palabra evangélica y de los testigos de Cristo. Precisamente a partir del reconocimiento de esta dúplice aversión, en la siguiente sección, se procederá describiendo las principales problemáticas que atormentan la vida del granadino en su primera etapa literaria, hasta determinar las causas que enclaustraron su alma de creyente cristiano en un eterno castigo martirial, impartido tanto desde la omnipotencia del divino Creador como desde los representantes de las instituciones eclesiásticas de su época.

1.3 El cuadrinomio de las problemáticas religiosas

El primer contacto entre García Lorca y el mundo de la escritura se dio en unas circunstancias muy particulares, puesto que coincidió con un momento de fundamental ruptura con gran parte de las creencias religiosas que caracterizaron su vida infantil y adolescente. A partir de 1916, en un momento coincidente a la entrada de Federico en el mundo universitario e intelectual de Granada, su anhelo de conocimiento empezó a no encontrar más suficiente satisfacción en las enseñanzas promulgadas por la institución eclesiástica. A raíz de esta contraposición se encontraría la imposibilidad por parte de la Iglesia de ofrecer respuestas concretas a una serie de interrogantes o problemáticas que parecen exacerbar de manera insistente el ánimo de García Lorca en esta etapa tan fundamental para el desarrollo del individuo. Entre estas cuestiones tan desgarradoras se encuentran la lucha entre el espíritu y la carne, la inconcebible trascendencia metafísica de los seres vivos tras la muerte, la incomunicabilidad con los representantes del catolicismo contemporáneo y, en última instancia, la inexplicable crueldad del Dios de la cristiandad.

Como se indica en el mismo título de la recopilación, en el texto de las *Místicas* las evocaciones a los iconos de las religiones anteriormente mencionados son unos de los instrumentos mediante los cuales García Lorca pretende encontrar solución a un conflicto existencial que Christopher Maurer describió como «una lucha continua entre la duda y la fe, el espíritu y la carne, el bien y el mal, el amor divino y la mezquindad del hombre: psicomaquia en la que el alma se defiende contra dos enemigos: 1) el Mundo [...] y 2) la Carne»³⁰. De todas las contraposiciones evidenciadas por Maurer, la más inextricable para

³⁰ C. Maurer, «Sobre la prosa temprana de García Lorca (1916-1918)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1:433-434 (julio-agosto 1986), pp. 19-20.

el crítico parece ser la que se manifiesta entre el poeta y la sociedad³¹, sin embargo, a mi parecer, no podemos abstenernos de examinar también las que se relacionan con el estrato más profundo de la espiritualidad del granadino.

1.3.1 La lucha entre el alma y el cuerpo

García Lorca describe por primera vez los rasgos de una lucha interina que parece atormentar su vida terrenal en la «Mística de negrura y de ansia de santidad». En este texto perteneciente al conjunto de las *Místicas*, el joven granadino describe de la siguiente forma las características fundamentales de este conflicto evidenciando las dos fuerzas opuestas e inconciliables que aparentemente no encuentran paz en su ánimo: «Hay en mí algo que sube muy alto y algo que desciende hacia la tierra. Hay en mí dos luchas horribles que sólo acabarán cuando mis pensamientos sean tierra y mi alma luz...»³². Al seguir las palabras del texto místico, García Lorca describe su vida terrenal como un campo de batalla en el que se enfrentan dos bandos totalmente contrapuestos, por un lado, el de las fuerzas que apuntan a una elevación espiritual de su ser y, por el otro lado, el de las fuerzas que lo arraigan a las profundidades de la tierra. El escritor descarta la posibilidad de que dichos impulsos se puedan dominar de alguna forma, por lo que reniega la eventualidad de encontrar sosiego para su alma en vida, identificando en la muerte de su componente corporal la ocasión en la que pueda decretar el fin de este conflicto desgarrador. Al prefigurar el cese de sus funciones terrenales, García Lorca predestina sus impuros pensamientos de mortal, a una transformación en tierra, al tiempo que consagra su espíritu anímico, aparentemente libre de pecados, a una conversión en luz, casi como a simbolizar su voluntad de destinar su cuerpo a la causa religiosa mediante la muerte.

Los rasgos de esta lucha interior al ánimo del granadino se describen de forma más detenida en otro texto de la recopilación, titulado «Mística de luz infinita y de amor infinito» y, en particular, en la sección dedicada a un «ansia mortal». En esta mística, el escritor pide ayuda a su corazón para resolver un conflicto en el que dos fuerzas opuestas, identificadas bajo las denominaciones de cuerpo y alma, se enfrentan entre sí: «¿Por qué ni siquiera me alientas en esta lucha de mi cuerpo y mi alma?»³³. Si se pone en relación

³¹ *Ivi*, p. 20.

³² F. García Lorca, *Obras completas IV: primeros escritos*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 543.

³³ *Ivi*, p. 597.

este componimiento con el texto de la «Mística de negrura y de ansia de santidad» anteriormente mencionada, se puede destacar cierto grado de correspondencia entre los dos conflictos descritos por García Lorca. En efecto, si con los términos «alma» y «cuerpo» se entienden, respectivamente, la componente espiritual de todo ser vivo y el constituyente terrenal de los mismos seres, las dos oposiciones resultarían perfectamente equiparables. En este sentido, desde la perspectiva lorquiana, la componente anímica del individuo se conformaría como una fuerza que apunta hacia una elevación de la espiritualidad ultraterrena del individuo, contrapuesta a la corporal, arraigada a la vitalidad carnal de las personas.

Tras haber delineado los rasgos de este conflicto intraindividual, García Lorca describe las repercusiones que la presencia de esta lucha interina del ser humano provoca en la sociedad, es decir, en términos colectivos. Según el granadino, de la contraposición muy propia de las personas entre su componente anímica y la corporal deriva una separación social que sitúa, por un lado, los hombres que en sus vidas se encuentran más dominados por el alma y, por el otro lado, los que están más vinculados al cuerpo. En la «Mística en que se trata de una angustia suprema que no se borra nunca» se describen los rasgos fundamentales de esta separación entre individuos:

La mayor parte de los hombres tienen solamente el cuerpo, que al morir es tierra o agua o flores, pero no tienen alma... En la tierra hay muy pocas almas y éstas cuando se escapan del vaso que circunda forman una estrella que brilla en el cielo muy triste... No todos tienen alma... El amor puro y magnífico es el que forma las almas... No se puede en un momento pasajero y absurdo de placer y sin conciencia elevada formar un alma... No. Las almas las crea el amor entre dos seres...³⁴

Al parecer, según García Lorca, los individuos que están mayormente dominados por la componente humana corporal constituyen la gran mayoría de los hombres en la tierra. El fallecimiento de estos seres no llega a influenciar de manera sustancial la conformación del mundo ya que, con el cese de sus procesos vitales biológicos, estos se convierten en parte integrante de la naturaleza, es decir, en tierra, agua o flores. Por el otro lado, se sitúan los individuos mayormente ligados a la componente humana anímica, los cuales, constituyen una minoría entre los hombres que habitan la tierra. Estos sujetos están condenados a una condición de sufrimiento perpetuo en el mundo, pero, a diferencia de sus contrapartes dominadas por la acción de la corporalidad, al padecer, llegan a formar

³⁴ *Ivi*, p. 559.

parte del mundo de las estrellas, brillando tristemente en el cielo. En la visión de García Lorca, no es cualquier tipo de amor que permite la constitución de las almas, sino un «amor puro y magnífico»³⁵, «el amor entre dos seres»³⁶. Más adelante, en la misma mística, se perfilan de manera más clara las características del mundo astral que los hombres anímicos estarían destinados a poblar después de su muerte terrenal: «Pero bienaventurados vosotros: seréis llamados por una sociedad ideal hijos de Dios...»³⁷. En este contexto, el mundo de las estrellas resulta asimilable a un ambiente perfecto, un lugar paradisiaco que mucho tiene que ver con las descripciones del reino de Dios descrito en los textos sagrados cristianos.

Tras haber delineado los rasgos humanamente colectivos del conflicto entre el alma y el cuerpo, en la misma «Mística en que se trata de una angustia suprema que no se borra nunca» García Lorca vuelve a presentar las características de esta misma lucha desde un punto de vista personal. Para ello, en el «Final» de la composición el escritor describe las características de su propia lucha orientada a subvertir las amenazas del cuerpo a favor de una liberación del alma. De las fuerzas corporales para suprimir, la que más parece socavar el camino de elevación espiritual de García Lorca es la carne, como se evidencia en este pasaje: «Malaventurado de malaventurados, que en mis noches sin fin sueño con un amor que es mi misma carne y que nunca conseguiré alcanzar...»³⁸. Al parecer, el subconsciente onírico del granadino está dominado por pretensiones amorosas que, a su propio decir, resultan inalcanzables. Estas aspiraciones a una lascivia lujuriosa de pecados carnales y, por tanto, remitentes al mundo de la corporalidad, suplantán en sus pensamientos involuntarios las pretensiones de pureza asimilables a la esfera del alma a las que aspira en sus ratos más conscientes y reflexivos. El escritor en sus fases de ensueño anhela alcanzar un amor físicamente equiparable a su propia carne, lo que sugiere la presencia de algún tipo de correspondencia anatómica entre su propio ser y el objeto de su deseo carnal. En tal sentido, la referencia a un «amor que es mi misma carne»³⁹ podría aludir a una forma de propensión sexual homosexual, aunque faltarían seguramente elementos para clasificarla inequívocamente como tal.

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ *Ivi*, p. 560.

³⁸ *Ivi*, p. 563.

³⁹ *Ibidem.*

En el contexto de la literatura lorquiana primigenia, la presencia de un conflicto entre alma y cuerpo no se evidencia solamente en el texto de las *Místicas*. En la obra teatral sin concluir, denominada *Cristo (tragedia religiosa)*, escrita entre 1919 y 1920, los rasgos contrapositivos entre el mundo de la espiritualidad y el de la corporalidad abandonan la realidad exclusiva de los hombres para incorporarse al mundo de las figuras bíblicas. En particular, en la a pieza teatral el escritor andaluz presenta como protagonista a un Cristo de diecinueve años, atormentado por la carga de su rol de intermediario entre el reino de Dios y la tierra habitada por los hombres. La decisión por parte de García Lorca de representar al hijo de Dios en una versión alejada de sus formas representativas más habituales, es decir, bajo los rasgos de un joven que se aproxima al mundo de la edad adulta, podría sugerir la presencia de cierta conexión entre la experiencia vital cristológica y la del mismo escritor. En tales circunstancias, la condición de sufrimiento experimentada por Cristo a lo largo de la tragedia no sería que el reflejo de las ansiedades e inquietudes experimentadas por el granadino en los años de su adolescencia tardía. Los rasgos de la situación de tormento que afecta la existencia del Hijo de la Trinidad se presentan de manera definida en una ocasión dialógica entre María y el arcángel Gabriel. Jesús, al seguir las palabras del mensajero divino, «tiene todo lo de hombre y todo lo de Dios»⁴⁰. De hecho, el Cristo presentado en la tragedia lorquiana se encuentra en una constante lucha entre aspiraciones diametralmente opuestas e inconciliables, pasando gran parte de sus días absorbido por pensamientos ultraterrenos mientras padece la imposibilidad de coparticipar de manera armónica al mundo de los hombres terrenales. Entre los hechos que evidencian la condición de sufrimiento de la figura cristológica, se encuentra la imposibilidad por parte de este de vincularse en amor a una mujer terrenal llamada Esther, cuyo nombre también evoca algunos significados intrínsecos relacionados con el mundo astral dignos de consideración⁴¹.

⁴⁰ *Ivi*, p. 974.

⁴¹ El escrito principal en el que se puede apreciar un uso religioso del nombre Esther es el Libro de Ester, originalmente escrito en lengua hebrea y contenido en el Ketuvim de la Tanaj judaica y en el Antiguo Testamento bíblico cristiano. En la Biblia, se atribuye a la mujer la salvación de su pueblo judío impidiendo el cumplimiento de una conspiración organizada por el príncipe Aman en la corte del rey Asuero contra los israelitas. También cabe señalar que los estudiosos de las Sagradas Escrituras presentan opiniones discordantes en cuanto al origen del nombre Esther. Según las interpretaciones más acreditadas, este derivaría de la palabra persa «stara» (estrella) o, alternativamente, de la mitológica figura de Ishtar, venerada como diosa del amor por los habitantes de la ciudad mesopotámica de Babilonia. Al considerar ambas lecturas como válidas, se plantean una serie de consideraciones acerca del personaje femenino coprotagonista de la obra lorquiana. En primer lugar, el cotejo de la supuesta raíz etimológica del nombre Esther sugeriría un uso nominal de rasgos veladamente irónicos por parte de García Lorca en la narración

En los textos de las *Místicas* García Lorca se encontraba atormentado por su componente corporal, identificando en la carne el elemento fundamental de discordancia con sus aspiraciones divinas. Contrariamente, en *Cristo (tragedia religiosa)* es precisamente la presencia de un origen primordial celestial el factor que dificulta el protagonista a cumplir con sus anhelos terrenales. En los dos textos, tanto la voz del escritor andaluz como la figura de Jesús se presentan como individuos insatisfechos en el mundo de los hombres, pero acomunados por una característica fundamental. En efecto, a raíz de esta condición de insatisfacción se sitúa en ambos casos un contacto con la realidad divina, quintaesenciado en la aparición de los elementos astrales. En este contexto, el mundo de las estrellas se erige en el ámbito de la literatura lorquiana primigenia como la fuente primaria de las preguntas existenciales sin respuesta. El universo de los interrogantes que carecen de solución se transforma de esta manera en el campo de batalla en el que las fuerzas del alma y del cuerpo se enfrentan, atormentando la vida del ser y determinando la lenta pero inexorable autodestrucción del individuo. Es este un estado de perenne condena que solamente puede encontrar sosiego en la muerte, como nos profiere en repetidas ocasiones el mismo granadino en los textos místicos.

1.3.2 La limitación de las facultades gnoseológicas del hombre

Otra de las cuestiones religiosas insolubles que más parecen afectar el ánimo de García Lorca en su primera etapa literaria es la que tiene que ver con las humanamente limitadas posibilidades cognoscitivas en cuanto a las superestructuras que regulan el mundo en el que habita la humanidad. Esta temática se presenta como un verdadero problema para resolver en las primeras fases de la vida adulta del escritor andaluz, quien, decidido a relegar a su adolescencia las insatisfactorias enseñanzas promulgadas por los representantes de la Iglesia, se prepara a investigar las fuerzas que rigen el mundo por su cuenta y a su cargo. Los rasgos de esta problemática se manifiestan por primera vez de manera concreta en la «Mística que trata de nuestra pequeñez y del misterio de la noche». En esta mística García Lorca afirma que, con respecto a los mecanismos de conocimiento de las estructuras ultraterrenas de la realidad: «Nadie, nadie sabrá nunca nada de nada.

de un Cristo raptado por las estrellas e incapaz de corresponder en amor a una mujer cuyo nombre se refiere directamente a la esfera astral. Por el otro lado, la sugerencia historiográfica acerca de la deidad babilónica asociaría la figura femenina con un ideal de fecundidad desaprovechada.

Todo son ficciones y leyendas. El hombre es tan pequeño, de tan poca luz, que no puede pensar, ni mucho menos afirmar cosas que son ultrainfinitas»⁴². Según el granadino, el conocimiento de los hombres por lo que concierne al mundo ultraterreno es tan limitado que solamente permite la formulación de conjeturas acerca de las modalidades mediante las que las entidades metafísicas actúan sobre nuestra realidad.

Con respecto a esta temática, los rasgos de la limitación humana en relación con el conocimiento de las superestructuras que dominan el mundo terrenal se describen de manera más detenida en la «Mística en que se trata de una angustia suprema que no se borra nunca». Si se consideran a las divinidades primordiales como objetos primos del anhelo de conocimiento de los hombres en cuanto extremos regentes de la sistematización a través de la cual la realidad encuentra su forma determinada, entonces la cognición directa de estas entidades divinas permitiría aclarar con tales ansiedades metafísicas. Sin embargo, tal como afirma García Lorca en la composición citada, las deidades religiosas se encontrarían en un estrato físico inalcanzable para el sistema de sentidos del que los seres humanos están, por constitución natural, predispuestos:

Cuando llega la noche con sus inquietudes, con sus desvelos, con sus misterios de sonido y de olor, si estáis solos y tenéis alma y os figuráis las estrellas que habrá detrás de estas estrellas que vemos y más y más sin acabarse nunca, o tenéis ideas de Dios [...] y creador inconsciente que no juzga liviandades castigando ridículamente, o no tenéis idea de nada sino de una grandeza sin límites demasiado tremenda para hacer fantasías sobre su principio y su presente, y de una pequeñez humana tan dolorosa que os sumirá en angustias sin fin...⁴³

Para García Lorca, la noche es el momento en el que las inquietudes del ser humano se liberan adquiriendo mayor fuerza. Con la llegada de la oscuridad, se desvelan las estrellas, símbolo por antonomasia de los cuestionamientos metafísicos de todo individuo dotado de alma. La figura de Dios, representada en este pasaje por los elementos astrales inalcanzables, se presenta como la fuente de respuestas a los afanes de conocimiento metafísico de esta categoría de hombres. Al seguir las palabras lorquianas, el ser divino se encontraría más allá de las estrellas, es decir, por encima de las extremas posibilidades vivas de nuestro ser. Ante el reconocimiento de estas limitaciones sensoriales invalidantes, a los sujetos humanos no le quedarían que dos opciones. Por un lado, los hombres tienen la posibilidad de abrirse a las enseñanzas promulgadas por las

⁴² F. García Lorca, *Obras completas IV: primeros escritos*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 555.

⁴³ *Ivi*, p. 560.

instituciones religiosas, abandonándose a la adoración de un ideal divino que nunca conseguirán alcanzar verdaderamente en vida. Por el otro lado, cabe la opción de rechazar cualquier tipo de teoría metafísica, resignándose, ante la constatación de la pequeñez humana a la idea de que nunca será posible la solución del problema.

1.3.3 La incomunicabilidad con el catolicismo contemporáneo

Entre las luchas existenciales que parecen exacerbar el alma de García Lorca en las primeras fases de su vida literaria se encuentra la aparente insatisfacción del joven escritor en relación con las enseñanzas promulgadas por los religiosos del catolicismo de su época. La aversión lorquiana por los representantes de las instituciones eclesiásticas se hace notable en las numerosas descripciones otorgadas por el granadino en algunos escritos que conforman las *Místicas e Impresiones y paisajes*. A nivel cronológico, el primero de estos textos es la «Mística de negrura y de ansia de santidad», en la que los sacerdotes de la Iglesia se equiparan a unos «blancos espectros con cirios negros en las manos»⁴⁴ en un pasaje dedicado a las «Almas blancas». Desde la perspectiva de García Lorca, los religiosos del cristianismo se parecen más a fantasmas que a hombres, al punto que, más adelante en la misma mística, el escritor empieza a interrogarse acerca de la naturaleza anímica de estos seres:

¿Y su alma...? ¿Serán almas, o serán cuerpos sin dolor? ¿Qué piensan...? ¿Qué hacen...?
¿Y las pasiones? ¿Son tan perfectos que logran tener voluntad de granito? ¿Y sus
amores...? No hablan... Mas sufrirán... Morirán allí. Más tormento para su alma.
¿Lograron apartarse del destino? Aparentemente, sí. Interiormente, no.⁴⁵

Una vez cuestionada la sustancia espiritual de los hombres eclesiásticos, el granadino llega incluso a desmentir la posibilidad de encontrar el más mínimo rastro de religiosidad en los representantes de la cristiandad de su contemporaneidad, tal como afirma en la parte conclusiva de la «Mística en la que se trata de Dios»: «Hoy no tenemos religión. Sí, sí, católicos y todos los que penséis y no obréis: no tenemos religión. Mejor dicho, no tenéis religión. Yo sí. Yo tengo la mía, la grande, la única, la verdadera»⁴⁶. Más adelante, en la misma composición, García Lorca describe de manera más detallada las que parecen ser las características fundamentales de su misión religiosa en la tierra, proponiendo dictar

⁴⁴ *Ivi*, p. 545.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ivi*, p. 618.

las pautas de una lucha de liberación contra el catolicismo de su época, a fin de rescatar las enseñanzas originales de Cristo:

Contra vosotros hay que ir, armado de Amor y de convencimiento. Ya sé que el mundo que ha sido educado por vosotros es un mundo imbécil con las alas cortadas. Ya sé que quizá cortaréis mi alma antes de que os muerda en nombre del Bien pero contra vosotros dirigiré mis odios y mis cóleras y mi maldad de hombre. Es necesario, preciso, rescatar las ideas de Jesús de vuestros manejos ruines.⁴⁷

Los textos místicos en los que destaca un fuerte grado de aversión por la manera de interpretar el cristianismo por parte de los representantes de la Iglesia no constituyen ciertamente una excepción en el panorama literario lorquiano. En efecto, una contraposición parecida a las figuras sacerdotales del catolicismo resulta particularmente evidente en algunos fragmentos de *Impresiones y paisajes*, en los que el escritor dirige una verdadera invectiva a los hombres eclesiásticos que encuentra ante su camino investigativo. En este sentido, resultan ejemplares las críticas lanzadas a los sacerdotes de la Cartuja de Miraflores en el capítulo a ella dedicado. En esta ocasión, García Lorca interrumpe una concatenación de evocaciones descriptivas con el objetivo de manifestar su temperamento adverso en cuanto a las modalidades a través de las cuales los cartujos se dedican al perseguimiento de la fe cristiana. Como se puede evidenciar en el siguiente pasaje, los miembros del orden eclesiástico se configuran como sujetos que no parecerían reflejar en ninguna medida el sentimiento de religiosidad percibido por García Lorca:

Estos hombres sepultan aquí sus cuerpos, pero no sus almas. [...] ¡Qué angustia tan dolorosa estos sepulcros de hombres que se mueven como muñecos en un teatro de tormento! [...] Es harta cobardía estos ejemplos de los cartujos. Ansían vivir cerca de Dios aislándose... pero yo pregunto ¿qué Dios será el que buscan los cartujos? No será el Jesús seguramente... [...] La penitencia es inútil, es algo muy egoísta y lleno de frialdad.⁴⁸

En estas líneas de evidente motivación crítica, el joven escritor presenta a los religiosos como figuras en las que no es posible vislumbrar algún rasgo de coincidencia entre sus componentes corporales y anímicas. Se trata, sustancialmente, de individuos que han optado por subyugar su propia fisicidad a un estado vital semejante al de la actuación atormentada. Paralelamente, en estas líneas, es notable como García Lorca se presenta como erudito defensor del oráculo evangélico, elevando su sensibilidad religiosa a un nivel interpretativo que supera el de los clérigos y llegando a desmentir el rol de estos

⁴⁷ *Ivi*, p. 619.

⁴⁸ *Ivi*, p. 71.

sujetos como perseguidores de Cristo. Aparentemente, en este contexto, la contraposición que deriva del distanciamiento entre los clericales y la figura cristológica contribuye a reforzar la fundamentación de un enlace ascético de comunión entre la propia experiencia vital del granadino y la del hijo de Dios. De hecho, en el mismo fragmento, el estado de conexión entre el artista y la entidad cristológica es tan fuerte que el escritor puede promulgar con su propia voz las palabras evangélicas sin necesidad de intermediarios: «La única senda es la caridad, el amor los unos a los otros»⁴⁹.

Más adelante, en el capítulo de *Impresiones y paisajes* dedicado al Monasterio de Santo Domingo de Silos, tras haber presenciado al sagrado ceremonial de la misa mayor, García Lorca plantea algunas dudas respecto al privilegio que permite a los clérigos celebrar el ritual eucarístico más ancestral: «Es feo que estos hombros burdos hundan sus labios en las prístinas claridades del gran misterio y sacrificio»⁵⁰. Con estas palabras que, de cierta manera, cierran la invectiva anti-eclesiástica inaugurada en el capítulo dedicado a la Cartuja de Miraflores, el escritor deslegitima de manera rotunda y definitiva todo tipo de institución monacal de la posibilidad de participar de cualquier forma en el sagrado ritual eucarístico.

Una vez privado de la posibilidad de encontrar soluciones a sus interrogantes metafísicos en los representantes de la institución eclesiástica debido a la falta de correspondencia entre su ideal religioso y el proclamado por la Iglesia, a García Lorca no le quedaría más remedio sino refugiarse en una forma de devoción de rasgos más intimistas o, alternativamente, en las enseñanzas promulgadas por representantes de la cristiandad más arcaica. A demostración de esta tendencia lorquiana al atavismo religioso como instrumento de renovación para una nueva interpretación del cristianismo, ante la insatisfacción con las instituciones canónicas cristianas, se señalan las palabras de Ángel Álvarez de Miranda. Para el filósofo de las religiones y filólogo español⁵¹, la literatura de García Lorca se fundamenta en una religiosidad que se podría definir como ancestral y naturalista, a la vez que basada en un sistema estructural de intuiciones acerca del funcionamiento biológico de la vida. En virtud de su necesidad de establecer un contacto con los ancestros de la cristiandad, como se verá más adelante, la experiencia religiosa del granadino no podrá prescindir de una evocación de todos los defensores de la doctrina

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ivi*, p. 95.

⁵¹ Á. Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2011, p. 29.

cristiana más tradicional, tales como los mártires que fallecieron en defensa de la causa de Cristo, junto con el mismo Mesías del cristianismo.

1.3.4 El bien y el mal de un Dios inefable

El último problema que atormenta la experiencia religiosa de García Lorca en la primera fase de su vida adulta es el que tiene que ver con la aparente doble esencia malévola y benévola del Dios del cristianismo. Esta problemática destaca por primera vez en una de las composiciones de las *Místicas*, titulada «Mística que trata de nuestra pequeñez y del misterio de la noche». En particular, en este texto el escritor se interroga acerca de la identidad del sujeto divino al que se podría atribuir la generación del hombre en el doloroso ambiente del mundo:

¿Qué mano nos hizo salir de la nada para dejarnos caer en este pozo de angustias? ¿Qué primera voluntad fue tan cruel que formó esto que tenemos de cieno y de [...] incomprensible? Si existe una suprema voluntad que todo lo puede y que es suma bondad, ¿qué razón de ser tiene el mal?⁵²

Para García Lorca, los hombres son el producto de la libertad creativa divina en su máxima expresión, surgidos de la insustancialidad y seres destinados a abismarse en las profundidades de un mundo dominado por el espectro del dolor. Precisamente esta colocación de los seres humanos en un lugar angustioso que solamente tiene fin en la muerte es lo que, en la visión lorquiana, no encaja con la idea de un Dios infinitamente poderoso y bondadoso típica del cristianismo. En efecto, a pesar de que el mal podría entenderse como el objeto de contraposición extrema a las pretensiones benignas de la máxima entidad divina cristiana, su incuestionable presencia en el mundo de los humanos sugeriría un replanteamiento del sistema de relaciones que se dan entre los hombres y el supremo Creador, a la vez que la necesidad de llevar a cabo una investigación de las fuerzas que rigen la realidad ultraterrena en la que las divinidades actúan.

Con este propósito, en otra composición de las *Místicas*, titulada «Mística de sensatez, extravío y dudas crueles», a raíz de un diálogo con una aparente entidad divina la cual se autoidentifica en calidad de sabio infinito, García Lorca libera una serie de reflexiones acerca de la figura de Dios y de su relación con el mundo terrenal. En este texto, el granadino transmite una serie de observaciones acerca de la improbabilidad de una

⁵² F. García Lorca, *Obras completas IV: primeros escritos*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, pp. 554-555.

máxima figura divina singular, desmitificando el valor de una sistematización religiosa monoteísta y señalando la aparente mayor validez de un sistema de creencias ultraterrenas basadas en una concepción panteísta de regencia del mundo:

De todas las ideas de los hombres el panteísmo se alza como torrente de luz... Dios: todo lo feo, lo sublime, lo ridículo. Nosotros mismos, Dios... No, no, mucha luz pero mucha oscuridad... ¿Dios? ¿Quién lo sabe? ¿Luz suprema...? El caos... amor. Todos preocupados por solucionar y nadie soluciona... Yo. He aquí la única solución. ¿Crear...? Cada uno su religión... ¿Vida...? Cada uno la suya... ¿Amor? Todos, eso sí.⁵³

El Dios presentado por García Lorca es máxima contradicción divina; en su identidad se une todo lo que el hombre puede reputar como afable o repulsivo: es farol que ilumina la vida del ser humano, pero también es tiniebla que esconde el buen camino existencial. Nadie parece tener una solución firme acerca de la inefable identidad del Creador con lo cual, desde el punto de vista lorquiano, a cada existencia puede perfectamente corresponder cualquier religión, todas valen sustancialmente lo mismo. Ante el amplio abanico de posibilidades religiosas, García Lorca rescata un solo y único valor imprescindible para fomentar un enlace de unión social: el amor universal por y para todos los hombres. Más adelante, en la misma composición, el escritor trata de desmentir las creencias típicamente cristianas que atribuyen a la figura de Dios una desmesurada bondad, aduciendo, entre las razones que fundamentan su discurso, a la presunta insensatez de la creación del cuerpo en los seres humanos: «Y si nuestras almas son para el encanto de la primera esencia, ¿por qué no crió almas sólo...?»⁵⁴. Estas observaciones, que remiten inevitablemente a la problemática de la lucha entre el alma y el cuerpo anteriormente descrita, sugieren dos consideraciones con respecto a la relación que parece establecerse entre el bien y el mal en el mundo divino.

En primer lugar, si, como nos profieren los textos sagrados cristianos, el hombre fue creado a imagen y semejanza de Dios, entonces la presencia en su propio ser de fuerzas benignas y malignas tales como el alma y el cuerpo en constante relación idiosincrática entre sí, sugeriría la replicación de dicha contraposición también en la máxima entidad divina. Esta observación resultaría válida siempre y cuando no se considere el acto de creación humano como un intento de réplica fallido o como un ejercicio de diversión por parte del supremo Creador, lo que es precisamente la explicación que parece ofrecer

⁵³ *Ivi*, p. 570.

⁵⁴ *Ivi*, p. 571.

García Lorca con respecto a este concebimiento en algunas de sus composiciones. En efecto, esta tendencia resulta particularmente perceptible en *Dios, el Mal y el Hombre*, una pieza teatral inédita en la que la única función del hombre es la de servir de juguete para el deleite de las criaturas que sirven al Altísimo, entre las cuales se encuentra un león, descrito por el mismo Dios como el objeto más hermoso de su conjunto de creaciones. En este contexto, al coger del armario a la criatura antropomorfa y aprestándose a jugar con ella, el león se aprovecha de la situación para escarnecer al humano, desmintiendo su condición de ser aventajado de la gracia celestial en comparación con los demás productos de la creación divina:

¡Oy qué imbécil eres! Mi amo te dio esta forma fea y ridícula para divertirse; pues bien, yo para divertirme también te doy este beso que te quemará siempre, a ver si acostumbras a reír y gritar. Vete con los tuyos y que ellos sean como tú. En verdad que eres extraño y gracioso. Hemos hecho muchos juguetes antes de llegar a ti y has resultado el más feo... y el más pretencioso... ¡Fuera de aquí!⁵⁵

Esta aversión de Dios por los hombres resulta aún más notable en otra obra teatral incumplida en la que la máxima entidad divina se presenta como protagonista y que aparece con el título de *Jehová*. En esta pieza inédita, el Creador se despoja de su aura sobrenatural para convertirse en un ser notablemente envejecido y afectado por enfermedades terrenales, tales como la gripe. En un momento determinado, el Dios de *Jehová* se lamenta al constatar la adopción entre los habitantes celestes de su reino de actitudes muy típicamente humanas, para finalmente externar su deseo de aniquilar a los hombres, quienes, aparentemente, llevan bastante rato denegando su existencia y alimentando la cólera del Omnipotente:

CORO DE HOMBRES. (*Alto.*) ¡No existes! ¡No existes!
JEHOVÁ. (*Indignado.*) ¡Humanidad pecadora! ¡Por segunda y definitiva vez te destruiré!
[...]
JEHOVÁ. Abriré mis tesoros ocultos para castigaros y reduciros al polvo. Temblad todos y clavaos las manos en el corazón, arrancaos los ojos. ¡Que no obtendréis misericordia!
¡Ha llegado la hora de mi venganza!⁵⁶

El Dios presentado en *Jehová* está dispuesto incluso a pactar con Satanás con tal de cumplir con su objetivo de aniquilar a los seres humanos. Asimismo, en este contexto, el diablo no se presenta como el archienemigo tradicional del Altísimo, sino como amigo y recomendante de lecturas. En los últimos intercambios discursivos entre Dios y un Ángel

⁵⁵ *Ivi*, p. 891.

⁵⁶ *Ivi*, p. 1008.

de su reino, también destacan los rasgos de la relación que se da entre la máxima divinidad y Cristo. En estas líneas, la figura cristológica aparece subyugada a la acción divina, al punto que esta manda a una criatura angélica a cargar a su Hijo de cadenas: «¿Cargaste de cadenas al Cristo?»⁵⁷. En este sentido, resulta interesante notar como Dios no describe a la figura cristológica en calidad de su descendiente, sino que hace referencia a ella a través de su nombre propio. Esta característica podría aducir a una refutación de la relación de parentesco que tradicionalmente se da entre Dios y Cristo o, cuando menos, podría sugerir la presencia de cierta contraposición entre los dos personajes símbolo de la cristiandad desde la perspectiva de García Lorca.

Por otra parte, asumiendo la bondad del Dios del cristianismo como hecho incontrovertible, en la misma esfera ultraterrena se podría inferir la presencia de una deidad equivalente a la máxima entidad divina cristiana, aunque destinada a regir el dominio de la maldad. De esta forma, se conferiría a la primera esencia la soberanía sobre la componente anímica benévola de los individuos y a la segunda el control sobre su constituyente corporal malévolos. A soporte de esta tesis, en la «Mística en que se trata de Dios», García Lorca trata de perfilar de manera más detallada los rasgos de la relación que se establece entre el bien y el mal en el mundo divino. Aparentemente, a nivel ultraterreno, estas dos fuerzas se presentarían en constante enfrentamiento y ambas estarían representadas por una correspectiva entidad sobrehumana. En este texto, dirigiéndose al Dios que considera líder de la facción de los buenos, García Lorca afirma lo siguiente:

En tu seno infinito espero descansar cuando vuele hacia tu esencia. Tú eres todo lo que sea bien y espíritu. Pero en medio de tu grandeza no puedes con el otro Dios, con el mal... El mal recorre los caminos de las almas con sus antorchas verdosas y el bien, que eres tú, se oculta en las tinieblas. Sal de ellas, ¡oh mi Dios!, y lucha hasta vencerlas. Baña a los corazones que te aman de ti y dales fuerza para la lucha.⁵⁸

Al atribuirse la generación de los seres humanos al líder divino de las fuerzas del bien, el rol de este Dios debería ser el de guía espiritual para los humanos objetos de su creación y, en cuanto teóricamente destinados a replicar los elementos caracteriales de su paternidad, también componentes de las fuerzas del bien. No obstante, en este discurso, García Lorca no consigue entender la dotación a los individuos terrenales de un

⁵⁷ *Ivi*, p. 1010.

⁵⁸ *Ivi*, p. 613.

componente carnal en anexión al anímico, lo que le impediría emprender el camino señalado por su propia divinidad. De esta forma, los rasgos de un conflicto entre las dos divinidades diametralmente opuestas de lo bueno y lo malo se refleja en los seres humanos en la contraposición que se genera entre sus almas de propensión benévola y sus cuerpos de propensión maligna. Por consiguiente, en la «Mística en que se trata de Dios», García Lorca exhorta al Dios que considera líder la facción de los buenos a sentir compasión por el destino de los hombres:

Apiádate de nuestros destierros. Apiádate de tu obra que hiciste porque sí. Apiádate de habernos dado tantos sufrimientos sin ninguna causa. Apiádate de las miserias de la carne: rueda gigante que no tiene fin. Apiádate de ti mismo al ver cómo te sienten. Apiádate de todo lo que muere sin saber por qué muere.⁵⁹

Desde la perspectiva lorquiana, la divinidad creadora de los hombres debería apiadarse ante la inhabilidad humana al perseguimiento de la fe o a la imposibilidad de los hombres de comprender lo que caracteriza sus vidas terrenas. De alguna forma, atribuyendo al acto de creación de los seres humanos una implementación errónea de su componente corporal, García Lorca desmitifica el ideal de un pecado original humano típico del cristianismo, excluyendo en la humanidad cualquier principio de culpa y haciendo recaer, de manera inevitable, tal responsabilidad en la figura de Dios. La entidad divina descrita por García Lorca asume, en consecuencia, todos los rasgos fundamentales de un «infinito artista fracasado»⁶⁰. De todos modos, a pesar de reconocer abiertamente la incompetencia creadora de Dios con respecto al acto creacional humano, más adelante en la misma mística García Lorca no puede evitar confesar a Dios todo su amor y devoción:

Yo creo en tu bien aunque crea en tu mal, y a tu bien me acojo, seguro de tu infinita misericordia. Como soy hombre, pecaré contra tu Bien, seré perverso encenagado, pero te amo; te amo, Dios mío. Hay algo que me arrastra en la materia porque de ella soy, pero te amo, te amo, Dios mío, porque todas estas angustias me hablan de ti sobre mi alma.⁶¹

1.4 Modalidades de evocación de los iconos religiosos

En los textos de la primera fase escritora de García Lorca se puede evidenciar la adopción de una serie de procedimientos evocativos sistemáticos relacionados con determinados iconos de la religiosidad, tanto cristiana como de otros cultos. En primer

⁵⁹ *Ivi*, p. 614.

⁶⁰ *Ivi*, p. 615.

⁶¹ *Ivi*, p. 616.

lugar, en algunos escritos destinados a una publicación prosística y sucesivamente abandonados, se destaca la tendencia lorquiana al rescate de los sujetos prototípicos de cada modelo religioso a través de una forma comunicativa que sigue las pautas de una comunicación directa. Esta forma expresiva deriva de un intento por parte de García Lorca de aplicar los modelos de escritura de la literatura mística más tradicional a su propia experiencia religiosa. Con este propósito, algunos textos de la *juvenilia* lorquiana tienen como fundamento la instauración de un canal comunicativo directo entre el escritor y las entidades divinas. En segundo lugar, en los textos ideados para una puesta en escena dramática inéditos y divulgados, se destaca el empleo por parte de García Lorca de una serie de figuras relacionadas con la esfera de lo sobrenatural, tanto sacadas de los escritos bíblicos como ficticias. En relación con el empleo de estos iconos, de particular interés resulta la descripción de los rasgos caracteriales y comportamentales que el escritor hace de estos personajes, los cuales resultan particularmente acentuados en determinados casos, hasta convertirse en representaciones totalmente paródicas en otros. De este modo, esta forma evocativa de las figuras religiosas asumiría por tanto las características de una representación asimilativa de sujetos inherentes a la esfera de lo sagrado. En tercer lugar, en los primeros textos lorquianos destinados a una divulgación poética, las evocaciones a los iconos de la religiosidad más tradicionales parecen darse a través de una serie de procedimientos metafóricos o alegóricos que posibilitan la sustitución de unos referentes de significado literal por otros entes ficticios de significado abiertamente figurado. El sistema de metáforas o alegorías que posibilita el establecimiento de una equivalencia entre estas clases de referentes se presenta, por tanto, bajo los rasgos de una asociación correlacional de ideas. Finalmente, mediante las citas directas que aparecen en los primeros textos de García Lorca el granadino se otorga la libertad de conferir con sus propias palabras las enseñanzas evangélicas proporcionadas por Cristo y sus apóstoles y contenidas en la Biblia.

1.4.1 La comunicación directa

Por medio de las técnicas del misticismo literario, basadas en la instauración de un estado espiritual armónico entre el escritor y las divinidades, en el conjunto recopilatorio de las *Místicas* las reflexiones esotéricas más íntimas del granadino encuentran libre cauce y se acompañan por una serie de evocaciones a iconos de la religiosidad, tanto

ancestrales como más contemporáneos, los cuales, resultarían invocadas como representantes de unos valores inspiradores útiles a García Lorca en su proceso de búsqueda religiosa. Al sondear los espacios más recónditos de su intimidad, el poeta invoca a lo largo de su discurso, entre otros, los místicos españoles san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús, además de sujetos de la cristiandad más ancestral e incluso de otras religiones. Las mismas modalidades comunicativas directas se pueden destacar de manera más esporádica también en algunos textos que pertenecen al conjunto de composiciones poéticas inéditas de la fase juvenil del escritor andaluz, redactadas para el gran público por primera vez en el volumen dedicado a la *Poesía inédita de juventud*, publicada por la editorial Cátedra en 1994, cuya edición corrió a cargo del hispanista y crítico lorquiano Christian de Paepe.

En cuanto a las invocaciones que atañen a los dos santos del siglo XVI, estos se mencionan en dos ocasiones en particular: en la «Mística que trata del dolor de pensar» y en la «Mística de amor infinito y de abandono dulce». En el primer texto, San Juan de la Cruz se describe como un sujeto cuya muerte se puede reconducir a una bondad de espíritu descomunal y su figura se invoca a fin de garantizar la salvación misericordiosa del escritor: «Juan de la Cruz que moriste de dulzura, ten misericordia de mí»⁶². En el segundo texto místico, junto con las menciones a otros sujetos aparentemente dignos de veneración por parte de García Lorca, la figura de santa Teresa de Jesús se interpela en calidad de símbolo del amor incondicionado por Cristo, lo cual resultaría ser un valor útil para el bienestar espiritual del joven granadino: «Teresa ideal que te volviste loca de amor a Jesús [...]. [...] Prestadme fuego de vuestros corazones, dadme bríos para hablar. Dadme esencia de vuestras fontanas de caridad»⁶³.

Por otra parte, una serie de invocaciones directas a la figura del Hijo de Dios aparecen en la «Mística de negrura y de ansia de santidad» y, de manera más específica, en la sección del componimiento dedicada a la «Oración Jesús de Nazareth». Este texto en particular se podría considerar como el primer contacto comunicativo directo entre García Lorca y Cristo, lo cual sentaría las bases para la creación de un canal de comunicación privilegiado entre el escritor y el Mesías del cristianismo:

⁶² *Ivi*, p. 541.

⁶³ *Ivi*, p. 568. En esta mística, la invocación a Santa Teresa de Jesús aparece tras una invocación a un martirio, posiblemente el de Cristo: ¡Martirio sublime que te disolviste en el aire, cantando a tu amor!»

Jesús blanco, Jesús puro, Jesús hombre, yo te amo con frenesí. Clavel de dolores, azucena inmaculada, jazmín de dulzor, yo te amo todo. Gigante del amor, verbo del verbo, luz de luces, bésame con tu caridad. Ojos de mis ojos, corazón de océano, pasionaria infinita, dame sangre de tus heridas. Aunque no fueras Dios serías Dios por tu grandeza. Poeta del mundo, lluvia de supremo, santo de los santos, bálsamo de vida, perfume de corazones, mártir de la hermandad, rey del sol, padre de las estrellas, alma de las flores... Tu cruz no hace sombra en la tierra. Estás olvidado. Socialista divino.⁶⁴

En el pasaje citado, el granadino dirige la palabra a un Cristo descrito según los rasgos de hombre, asociando su figura a una serie de epítetos floreales de elevado valor simbólico tales como «clavel de dolores»⁶⁵, «azucena inmaculada»⁶⁶ y «jazmín de dulzor»⁶⁷. En este contexto, la referencia al clavel doloroso se podría interpretar según unas pautas tanto religiosas como etimológicas, siendo la flor, según leyendas de la tradición cristiana⁶⁸, el producto natural surgido por primera vez en la tierra tras el derrame de las lágrimas de la Virgen María al presenciar la escena del calvario de su hijo y remitiendo, desde un punto de vista lingüístico, a la palabra latina *clavus* (clavo), un elemento claramente asociado al acto de la crucifixión. Por otra parte, la azucena inmaculada alude al brote de la planta del lirio, comúnmente ligada a ideales de pureza, inocencia y virginidad en el mundo literario y a la Virgen María en los textos bíblicos, retratándose como símbolo de rendimiento místico ante la divina providencia de Dios⁶⁹. El Cristo presentado por García Lorca es también jazmín, flor comúnmente asociada a la realeza⁷⁰ y que, por las sensaciones organolépticas dulces que suscita su aromaticidad, también podría asociarse a la magnanimidad de espíritu del Mesías. En efecto, la figura del Nazareno se describe en este pasaje en calidad de ser fundamentalmente humano, aunque dotado de una bondad espiritual de valor descomunal en comparación con los demás hombres. En este pasaje, el dato más relevante reside en el hecho de que García Lorca no atribuye el valor positivo de Cristo a su descendencia divina, sino a su grandeza en términos de ser humano, acercando su figura más al mundo de los hombres que al reino de las divinidades. A demostración de la mayor cercanía de la entidad cristológica a la esfera terrenal en comparación a la sobrehumana, esta se describe según los rasgos

⁶⁴ *Ivi*, p. 545.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ E. Lehner, J. Lehner, *Folklore and Symbolism of Flowers, Plants and Trees*, New York, Tudor Publishing Company, 1960, p. 54.

⁶⁹ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *A Dictionary of Symbols*, London, Penguin Books, 1996, p. 609.

⁷⁰ *Ivi*, p. 420.

de un «mártir de la hermandad»⁷¹, llegando a equipararse su actitud a la de un «socialista divino»⁷². Son estas las primeras señales de la fuerza del martirio de Cristo para la experiencia religiosa de García Lorca y de su papel aún potencialmente fructífero en la vida de los hombres contemporáneos.

Otras atribuciones de la figura de Cristo se rescatan en la «Mística en que se trata de una angustia suprema que no se borra nunca». En esta composición García Lorca se recorta un espacio de reflexión crítica acerca del tratamiento que la imagen del Nazareno recibe por parte de las instituciones eclesiásticas en la actualidad, invocándole y proporcionándole noticia de los crímenes impúdicos que se encubren tras su aparente veneración en los ambientes eclesiásticos. En estos contextos, a decir del escritor, la figura de Cristo religiosos resultaría aprovechada con propósitos de pura apariencia y finalidades fundamentalmente utilitaristas, como se señala en la siguiente ocasión de comunicación directa:

¡Jesús, Jesús Nazareno que llenaste al mundo de poesía...! ¿Qué es tú nombre en los labios de tus sacerdotes?, ¡Jesús, Jesús! Con tu amparo de piedad, con tus doctrinas de amor se ha creado una sociedad de hombres sombríos que tostaron herejes, y los tostarían ahora si pudieran, y que roban cautelosamente mientras se ríen de ti... ¡Jesús, Jesús! Con tu luz de castidad cubres a hombres prostituidos que tienen por norma la lujuria y la maldad. Jesús, Jesús, tu vida y tu eternidad la han cambiado esos hombres y a veces resultas (¡tú, con tu excelsitud!) ridículo. En tu cruz se hacen crímenes impúdicos y de tu clara religión han formado absurdos y mentiras. Tienes representantes que son más que tú y que los adoran cubiertos de esmeraldas y topacios mientras hay niños que se mueren de hambre, y hombres desnudos que tienen sed de justicia.⁷³

En esta ocasión, los eclesiásticos se presentan como figuras totalmente alejadas de las enseñanzas ancestrales del cristianismo. Entre las profanaciones más graves que se han cumplido en nombre de Jesús en el pasado, García Lorca hace referencia a los crímenes llevados a cabo por los castigadores de la Santa Inquisición en la época medieval, a la vez que reprocha a la Iglesia de su contemporaneidad una excesiva concupiscencia y escasa consideración con respecto a los representantes más débiles de la sociedad. En este contexto, la invocación a la figura cristológica sirve al granadino para poner en tela de juicio las actitudes de los representantes del catolicismo moderno, quienes predicán en nombre del máximo representante de la bondad para actuar en contra de la humanidad y

⁷¹ F. García Lorca, *Obras completas IV: primeros escritos*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 545.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ivi*, pp. 562-563.

a favor del provecho personal más exclusivo, encubriendo sus conductas impúdicas detrás de una aparente devoción al sacrificio del más excelso de todos los mártires que hayan surcado los caminos de la tierra.

Entre las formas de comunicación directas dirigidas a las divinidades del cristianismo más relevantes que aparecen en las *Místicas*, se destaca la invocación a la máxima entidad divina en la «Mística en que se trata de Dios». En esta composición, García Lorca describe su búsqueda religiosa como un camino extremadamente difícil de emprender y pide al eterno Creador que le otorgue la misma fuerza espiritual de santa Teresa de Jesús, del mismo amor por la naturaleza de san Francisco de Asís y de la castidad del jesuita Estanislao de Kostka⁷⁴:

Antes que hablar de ti me estremezco, Dios mío. Me estremezco de tu misterio. Me estremezco de tu imposible. Ayúdame a pasar los senderos espinosos que van hacia ti. Límpiame de pecados espantosos, de vanidad y desaprensión. Tú que me hiciste, inúndame con tu grandeza a contemplarte. No me dejes pensar contra el bien. Derrama sobre mí el óleo santo que derramaste sobre Jesús. Lléname de Amor como llenaste a Teresa... Lléname de naturaleza tuya como llenaste al anacoreta Francisco. Dame la castidad nevada de que ungiste al de Kostea. Derrámate sobre el mundo que creaste y confúndelo.⁷⁵

En esta ocasión, el Dios al que García Lorca profiere sus confesiones más íntimas se aleja de los rasgos distintivos con los cuales se presentaba la máxima entidad divina en la «Mística en que se habla de la eterna mansión», mencionada en el apartado dedicado a las modalidades de activación del pensamiento religioso. De hecho, mientras que en el modelo representativo anterior se subrayaban las características malévolas del Altísimo creador del Antiguo Testamento en relación con los seres humanos subyugados a su voluntad, en este caso el ser divino al que el escritor dirige su palabra se presenta como una entidad potencialmente capaz de infundir sosiego a su componente anímica. En tal sentido, las invocaciones directas a la figura del Omnipotente que aparecen en las *Místicas* se conformarían como un intento de establecer un contacto comunicativo con una entidad sobrehumana que muy poco tiene que ver con el Dios descrito en la Biblia y que resultaría ser el directo destinatario de las críticas lorquianas. En efecto, en esta circunstancia comunicativa directa, el sujeto citado por García Lorca se conformaría

⁷⁴ A pesar de que en esta mística se hace referencia a un religioso nativo «de Kostea», entendemos que García Lorca quisiese referirse al jesuita polaco Estanislao de Kostka.

⁷⁵ F. García Lorca, *Obras completas IV: primeros escritos*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 613.

como un ser fundamentalmente contrapuesto al que el mismo escritor describe cuando hace referencia a las Sagradas Escrituras.

Como ya se ha podido mencionar, en el conjunto textual de las *Místicas* las invocaciones directas a los sujetos más prototípicos de la cristiandad se entrelazan a menciones a iconos de otras religiones. A demostración de esta tendencia, en la «Mística que trata de nuestra pequeñez y el misterio de la noche» García Lorca dedica una «Oración final» al príncipe indio Gautama fundador del budismo y al profeta islámico Mahoma, mensajero de Alá en la tradición religiosa musulmana:

[...] Budha, Mahoma, sois los grandes consoladores de los hombres, sois la tranquilidad del espíritu, sois caridad en las tinieblas del principio humano. Adueñarse de mi espíritu y mitigar mis dudas y mis tristezas.⁷⁶

Las menciones a los iconos del budismo o del islamismo que poco se ajustan a la tradición literaria de las místicas revelan un hecho fundamental a la hora de entender la manera lorquiana de percibir y practicar la religiosidad. Estas divinidades, de hecho, no se invocan como meros representantes de unos sistemas de creencias religiosas bien definidos y encerrados en sí mismos, sino como personificaciones de las mejores cualidades humanas elevadas a un nivel extremo y, por tanto, divino. En este sentido, tanto Budha como Mahoma pueden llegar a formar parte de la experiencia mística del escritor como símbolos de poder consolatorio, placativo y caritativo, útil al bienestar anímico de García Lorca. De esta forma, a pesar de declararse abiertamente cristiano, el granadino puede servirse de invocaciones a divinidades de otras religiones con el objetivo de elevar su propio ser hacia un perfeccionamiento espiritual que le permita conciliar con sus dudas y preocupaciones existenciales.

Entre las figuras religiosas que aparecen en las *Místicas* y que no se relacionan con las formas más tradicionales de este tipo de literatura, los iconos del budismo y del islamismo no son ciertamente los únicos. En la «Mística doliente», tras una introducción en la que se describe la entrada disimulada del diablo a la eterna mansión divina, identificable en el jardín del Edén, García Lorca cede la palabra a Satán en un diálogo doliente con un Alma. En esta circunstancia dialógica, el diablo inquiere a la entidad anímica acerca del supuesto final de la senda en la que se encuentran. Finalmente, el alma revela a su interlocutor el destino al que conduce el camino en el que se encuentran: «Es la senda de

⁷⁶ *Ivi*, p. 557.

las almas que llegan de la podredumbre»⁷⁷. Ante la propuesta de Satán de proseguir la vía de la senda junto a ella, el Alma se reniega: «No, porque marchó hacia Dios, eterna verdad»⁷⁸. La ocasión dialógica entre los dos seres se interrumpe con la descripción de la cólera satánica placada por la intervención de Francisco de Asís, quien, dirigiendo a la figura infernal sus palabras («Hermano Satán, hermano Satán»⁷⁹), hace caer sobre la inmensidad una cascada de flores y luces. La escena se cierra con la aparición de un alma envuelta en un sudario, cuya apariencia y palabras podrían determinar su identificación en Cristo: «Vengo del bien. La tierra está cubierta de rosas. El mal se convirtió en olor de divinidad»⁸⁰.

En ocasiones, en las *Místicas* lorquianas las evocaciones a figuras prototípicas de los modelos de religiosidad más tradicionales se acompañan por una serie de preguntas que, precisamente por el hecho de estar dirigidas a estos iconos o, alternativamente, a sujetos no más bien identificables, se conformarían como una sucesión de interrogantes autorreferenciales. Esta característica específica también sugeriría la posibilidad de comprender las menciones a los sujetos religiosos interrogados de acuerdo con una función más inspiradora que interlocutoria, atribuyendo a estas series de preguntas los rasgos propios de una investigación sustancialmente intimista de las potencialidades espirituales de García Lorca. Puede ser un ejemplo válido de esta tendencia al autoanálisis religiosa la serie de preguntas insolubles que aparecen en la «Mística en la que se trata de Dios»:

¡Ay! ¿Por qué, por qué no te siento siempre a mi lado? ¿Por qué no poseeré la fuerza de gritar a los hombres lo que vosotros decís es mentira? ¿Por qué no tendré la elevación de apartarme de lo material? ¿Por qué, ¡ay Dios mío!, a pesar de conocer al mundo, sus tristezas y sus males, lo amaré con todo frenesí espiritual? ¿Por qué, sintiéndote a ti en mi pecho, no me rendiré y me marchitaré como Teresa? Ya siento la sangrienta sinfonía; así [?] el mundo se burlará de mi gemir, pero tú me ampararás con el amor de unos cuantos que serán tu alma, untándome el bálsamo consolador de la amistad. Ya vendrá la manada de lobos de la ciencia y de la envidia a devorarme, pero me salvarás tú.⁸¹

En definitiva, los textos de las *Místicas* se podrían considerar como el único ejemplo tangible en la primera fase compositiva del granadino de la instauración de un canal de comunicación directa entre el escritor y los iconos ancestrales de las religiones más

⁷⁷ *Ivi*, p. 605.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ivi*, p. 606.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ivi*, p. 616.

tradicionales. Aunque este texto constituye una excepción dentro del panorama literario primigenio de García Lorca, siendo efectivamente el único ejemplo concreto de esta tendencia relacional privilegiada, también es importante señalar que los modelos característicos de esta tendencia no caracterizan solamente su proceso de creación artístico primordial. La instauración de un profundo diálogo con la figura de Cristo, por ejemplo, como se verá en los capítulos siguientes de este estudio, se dará en repetidas ocasiones a lo largo de la vida del escritor andaluz.

1.4.2 La representación asimilativa

En la trilogía teatral sin concluir compuesta por *Cristo (tragedia religiosa)*, *Jehová*, y *Dios, el Mal y el Hombre*, la búsqueda de un canal relacional con los iconos religiosos tradicionales por parte de García Lorca abandona el sistema de la comunicación directa para adoptar un mecanismo que se podría equiparar a una forma de representación asimilativa. En esta tipología de textos, sujetos de la cristiandad más tradicionales como Cristo y Dios se presentan con unos rasgos fundamentalmente atípicos o incluso caricaturales con respecto a sus formas de representación dogmática. Esta metodología representativa se resalta también en *El maleficio de la mariposa*, el único texto teatral lorquiano de su etapa compositiva primigenia destinado a una efectiva representación escénica.

En lo concerniente a los textos teatrales inéditos de esta época, en *Cristo (tragedia religiosa)* los personajes de María, José y Jesús se presentan bajo unos rasgos perceptiblemente alejados de la representación bíblica más tradicional. En contraposición a la aquietada vida de la Sagrada Familia descrita en la Biblia, en el escrito teatral lorquiano los padres de Cristo se describen como sujetos muy profundamente humanos y preocupados ante las insidias de la vida cotidiana. José se presenta como un hombre envejecido, cuya escasa fe hacia la figura de Dios le lleva a renegar en un diálogo con su esposa la posibilidad de que este pueda interesarse de manera efectiva en la vida de los seres humanos: «Hace ya mucho tiempo que Dios no habla con los hombres. Él está más allá de la humanidad»⁸². El personaje de María, por otra parte, a pesar de manifestar un grado de confianza mayor en la máxima entidad divina en comparación con la de su esposo, no logra descifrar las razones que se ocultan tras el trágico destino que se perfila

⁸² *Ivi*, p. 968.

para su hijo, destinado por voluntad divina a convertirse en chivo expiatorio para la salvación de la estirpe humana. A demostración de esta tendencia, en un diálogo con el arcángel Gabriel la mujer lamenta su condición, desmitificando el supuesto privilegio de santidad que le conllevaría el sacrificio de su prole: «¡Bendición amarga como el mar, que quieras darme la santidad a cambio de mi amor de madre!»⁸³. En la tragedia lorquiana, ni siquiera el hijo de la Santísima Trinidad cristiana se presenta con unos rasgos conformes a los de la tradición cristiana más tradicional. En efecto, este se describe como un joven de diecinueve años, quien, con talante de Tales de Mileto, parece más preocupado por estudiar el mundo de las estrellas que por dedicarse a las cuestiones de la vida cotidiana.

Por otro lado, en la pieza sin acabar que aparece con el título de *Jehová* el Dios vengativo y poderoso del Antiguo Testamento asume los rasgos evidentemente caricaturales de una divinidad vieja e impotente, incapaz de ejercitar su control sobre la realidad objeto de su propia creación. En este contexto, el ser divino se presenta como un individuo plagado de enfermedades que recurre a bebidas alcohólicas y medicamentos humanos para apaciguar sus gripes y dolores de cabeza cotidianos. Paralelamente, el Dios que aparece en este escrito no cela sus preocupaciones determinadas por la adopción por parte de sus ángeles y de los santos de comportamientos mundanos en la esfera celestial. En el mundo de *Jehová* los espíritus celestes llevan bigote y se perfuman con agua de colonia y éter, vistiéndose con sombreros de cañalés y trajes de torero mientras que los seres sagrados se dedican al boxeo y al tenis. Los recursos caricaturales en este escrito ponen en relación el mundo de los hombres con el de la esfera celestial, convirtiendo el texto en una parodia de las relaciones que se dan entre la humanidad y las divinidades. Con respecto a este punto, en *Jehová* la influencia de los seres humanos parece haber suplantado el poder de Dios, cuyo desmoronamiento está representado por la perpetua condición de malestar físico de la que el Altísimo padece.

El último ejemplar de esta trilogía teatral incompleta, *Dios, el Mal y el Hombre*, presenta la imagen de un divino creador somnoliento que en los ratos libres se dedica a fabricar juguetes para el deleite del león de su reino, descrito como el ser más hermoso salido de las manos del Omnipotente. Al jugar con la figura humana, hecha de barro y sacada del armario de su artífice, el ser leonino revela al objeto de su entretenimiento su

⁸³ *Ivi*, p. 974.

verdadera identidad, exhibiéndose como la concretización del mal en su versión animalizada. En este sentido, el Dios presentado en *Dios, el Mal y el Hombre* se presenta no solamente como el supremo Creador de la vida humana, sino también como el condenador de los hombres a una vida de perenne castigo en las manos de la criatura maligna. En suma, el texto se conforma como una representación negativizada de las dinámicas que se establecen en el mundo ultraterreno entre el Dios-padre y la humanidad objeto de su creación.

En *El maleficio de la mariposa*, este mismo sistema de representación asimilativa se evidencia de forma aún más concreta. En el prólogo de apertura de la pieza, se describe la comunidad de insectos en conformidad con los rasgos de una estructura social zoomorfa que se ajusta en algunos aspectos a las más habituales formas de conformación comunitaria antropomorfa. Desde esta perspectiva, la congregación de curianas, a pesar de presentar un fuerte arraigo a los instintos más ancestrales de la naturaleza, también se distingue por su elevada conciencia social y sumisión temerosa al culto de sus deidades, como se indica en el prólogo a la obra: «Los insectos estaban contentos, sólo se preocupaban de beber tranquilos las gotas de rocío y de educar a sus hijuelos en el santo temor de sus dioses»⁸⁴. Esta última tendencia en particular, en cierta medida, proporcionaría a la comunidad animal un posicionamiento de sustancial sujeción a los dictámenes de la adoración religiosa de una forma que acompaña los rasgos de la devoción divina de los seres humanos. Por esta peculiar característica, desde el prólogo a la pieza, el texto se conformaría como un intento por parte de García Lorca de ofrecer a sus lectores una representación de la sociedad humana como un sistema dominado por el culto a las divinidades de manera ingénita, encubriendo toda reflexión religiosa tras el velo ficticio de una historia animalesca.

En este contexto, el Gran Cucaracho, se presenta en *El maleficio de la mariposa* como la máxima entidad sobrenatural entre los cultores religiosos de la pradera, sustituyéndose a la figura más tradicional del Dios de la tradición cristiana. Al igual que en el caso de la divinidad presentada en *Jehová y Dios, el Mal y el Hombre*, en la historia de curianas, se resaltan los rasgos evidentemente caricaturales de la divina cucaracha. A demostración de la caracterización irrisoria que corresponde al Gran Cucaracho, se señala el sistema de enseñanzas promulgadas por el mismo ser divino, aparentemente fundamentado en una

⁸⁴ *Ivi*, p. 168.

incitación a la adopción de una vida de sustancial ociosidad y a una supresión total de cualquier índole laboriosa por parte de sus adeptos. Estas se rescatan en un diálogo entre Curianita Santa y otra cucaracha del pueblo: «Valen más en mi reino los que cantan y juegan / que aquellos que se pasan la vida trabajando...».⁸⁵

Sin embargo, no todos los seres vivos que habitan el mundo de *El maleficio de la mariposa* presentan el mismo sistema de valores religiosos que las cucarachas. La categorización grupal de los gusanos, por ejemplo, no parece estar fundamentada en normas o tendencias que posibilitan la implantación en su realidad de doctrinas esotéricas en el sentido más estricto del término. En efecto, el anhelo de aclarar los mecanismos desconocidos que regulan el entorno que rodea a estos animales parece encontrar más que suficiente satisfacción en los preceptos elusivos propuestos por los integrantes aparentemente más eruditos de su sistema social. En tal sentido, en una ocasión dialógica entre representantes del mundo de invertebrados, uno de ellos replica las palabras proferidas por un integrante de su comunidad, identificable en calidad de «viejo sabio»⁸⁶, cuyo mandamiento resuena en las siguientes palabras: «Bebed las dulces gotas, / serenos y tranquilos, / sin preguntar jamás / de dónde habrán venido»⁸⁷. A partir de estas consideraciones, los gusanos de *El maleficio de la mariposa* se configurarían como representantes caricaturales de una religiosidad no teísta, puesto que su agrupación social se desligaría del culto a unas deidades específicas, fundamentando su propio conocimiento en cuanto al mundo que habitan en un sistema de creencias comunitario compartido de generación en generación.

En la misma historia de curianas, las figuras de Curianito y Curiana Nigromántica podrían considerarse igualmente válidas a la hora de demostrar este sistema de representación asimilativo. De hecho, el primero está relacionado desde el comienzo de la obra con el mundo del martirio, siendo equiparada su condición de sufrimiento espiritual a la de un mártir de amor. Por otra parte, a la segunda corresponden unas actitudes chamánicas, dedicándose la curiana a la adivinación y a la exploración de las fuerzas ultraterrenas que aparentemente regulan la vida espiritual de la aldea. Ella es la principal exégeta de las manifestaciones naturales que se dan en el poblado de insectos e intérprete de las comunicaciones provenientes de otras formas de vida naturales como las

⁸⁵ *Ivi*, p. 196.

⁸⁶ *Ivi*, p. 204.

⁸⁷ *Ibidem*.

golondrinas y las cigarras, asumiendo también el papel de doctora de la colectividad y proponiendo a sus vecinos tratamientos paliativos con medicamentos naturales.

1.4.3 La asociación correlacional

Entre las herramientas de evocación de los iconos religiosos en la primera fase compositiva de García Lorca se encuentra el procedimiento de asociación correlacional, basado en una correlación simbólica entre sujetos antropo o zoomorfos a la vez que de elementos materiales determinados y los protagonistas de la iconografía sagrada más tradicional. Tales modalidades asociativas se pueden evidenciar en algunos textos inscritos en el conjunto de composiciones poéticas inéditas de la fase juvenil del escritor granadino contenidos en el volumen *Poesía inédita de juventud* citado con anterioridad. De la misma forma, estas modalidades también se destacan en algunos escritos pertenecientes a la primera publicación poética oficial de García Lorca, salida a la prensa en 1921 con el título de *Libro de poemas*.

En uno de los poemas inéditos que aparece con el título de «Canciones verdaderas», la reiterada imagen de una rosa en fase de marchitamiento podría sugerir la posibilidad de asociar dicho símbolo con la idea de un período de decadencia con respecto al sistema de creencias religiosas que caracterizaron la vida del joven granadino en los años de su infancia y adolescencia. En efecto, en el ámbito de la iconografía cristiana, el elemento floreal está comúnmente asociado al cáliz conteniente la sangre de Cristo, a la transfiguración de sus gotas de sangre o, alternativamente, a sus llagas en la cruz del calvario⁸⁸. Finalmente, las rosas marchitas que infestan el ánimo del poeta se cortan, dejando espacio a la proliferación de yedras que cubren su manantial y al triste lamento del yo lírico con el que se cierra el poema: «¡Ay de mí si a la tarde / no tengo rosas vivas! / ¡Ay de mí si la yedra / cubre mi manantial!»⁸⁹.

Otro poema que pertenece al conjunto de textos poéticos sin publicar en el que aparecen referencias al martirio cristológico es el titulado «Tentación». En esta composición García Lorca hace referencia a la última tentación carnal a la que se somete un ser, identificable en la figura de Cristo, en su viacrucis. Una característica peculiar de

⁸⁸ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *A Dictionary of Symbols*, London, Penguin Books, 1996, p. 813.

⁸⁹ F. García Lorca, *Obras completas I: primeros escritos*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 222.

este texto poético radica en el hecho de que tanto el Mesías como los demás personajes y elementos sagrados que aparecen en el texto no se nombran nunca directamente, sino a través de una serie de epítetos remitentes a su iconografía más tradicional. En el poema Cristo es «[...] el Apóstol / de los bucles dorados y los ojos de azul»⁹⁰ y aparece «con la frente de nácar coronada de espinas, / cercado por la sombra de vaguísimo tul»⁹¹, mientras que la Virgen se identifica como una «madre dolorosa»⁹² que acompaña al «mártir cansado»⁹³ hacia el paraíso, simbolizado por la entrada a la «eterna mansión»⁹⁴, un epíteto que se aplica también en algunos textos de las *Místicas* en referencia al reino de Dios. En este marco, la referencia a la ciudad de Jerusalén a contornar la escena, así como la aparición de una cruz al final del camino emprendido por el Apóstol contribuye a reforzar la posibilidad de confutar en los hechos narrados por García Lorca una clara referencia al calvario de Jesús.

Además de las referencias al mundo de la cristiandad, en el conjunto de textos poéticos sin publicar de García Lorca, también se destaca la presencia de escritos en los que determinados elementos del mundo natural se asocian a iconos de otros cultos religiosos. Por citar un caso, en el «Elogio a las cigüeñas blancas» las aves se hermanan al dios egipcio Ibis: «Hermanas del Dios Ibis que el Egipto adoró»⁹⁵. De manera parecida, más adelante en la misma composición, se compara la actitud de las cigüeñas a la de los derviches, monjes del orden religioso sometidos al voto de pobreza: «¡Ah pájaros derviches llenos de gentileza!»⁹⁶.

No sería posible, en estas páginas, evidenciar de manera exhaustiva las innumerables referencias a la esfera religiosa presentes en *Libro de poemas*. Baste con tener en cuenta, en este sentido, las diversas correlaciones simbólicas que se generan entre determinadas figuras antropo y zoomorfas y la iconografía religiosa más tradicional. A demostración de esta tendencia asociativa, en poemas como «Los encuentros de un caracol aventurero» o «¡Cigarra!», los representantes del mundo animal desempeñan el papel de martirizados, respectivamente, por los miembros de su entorno comunitario y por acción divina.

⁹⁰ *Ivi*, p. 230.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ivi*, p. 231.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ivi*, p. 228.

⁹⁶ *Ibidem*.

En el primero de estos dos textos, un caracol decide emprender una senda cuyo final se desconoce y, a lo largo de su recorrido, tiene la oportunidad de presenciar del asesinato de una hormiga por parte de sus parecidas. Al seguir la ocasión dialógica que se da entre la criatura y el viandante de la vereda, al origen de la tortura impartida al animal se situaría su observación de las estrellas desde la altura del árbol más prominente de toda la alameda. En este contexto, al igual que en los fragmentos pertenecientes a las *Místicas* anteriormente citados, los elementos astrales se confirmarían como objetos estrechamente vinculados con el mundo de los interrogantes metafísicos del ser. «Yo he visto las estrellas»⁹⁷ afirma la martirizante figura antes de explicar al perplejo caracol los rasgos visuales de tales figuraciones: «Son luces que llevamos / sobre nuestra cabeza»⁹⁸. Al escuchar el relato de su agonizante compañera, las hormigas prometen acabar con su vida, recordándole la razón primaria por la que su matanza se está llevando a cabo: «te mataremos, eres / perezosa y perversa. / El trabajo es tu ley»⁹⁹. A raíz de estos intercambios dialógicos que se dan entre los representantes del mundo animal descrito en el poema, se pueden destacar dos características fundamentales que determinarían la clasificación del asesinato descrito como un martirio en toda regla. Efectivamente, al igual que en los en los homicidios de los mártires de la cristiandad, en «Los encuentros de un caracol aventurero» se puede destacar tanto un origen sancionatorio intercomunitario de la condena como unas motivaciones ligadas a la defensa de un ideal particular que determinan su materialización.

El segundo texto ligado a la representación de un martirio en el mundo animal, titulado «¡Cigarra!», está basado en una exaltación de las cualidades del ser protagonista, comparándose su actitud a la de una «estrella sonora»¹⁰⁰. En el poema, se describe la muerte del insecto identificando como origen causal del dramático acontecimiento la acción de la luz divina. La cigarra muere «borracha de luz»¹⁰¹, pero la luz descrita por García Lorca no es una luz cualquiera sino el símbolo manifestativo del poder de Dios sobre los seres que habitan el mundo: «La luz es Dios que desciende»¹⁰². A diferencia de

⁹⁷ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 66.

⁹⁸ *Ivi*, p. 67.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 76.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 75.

¹⁰² *Ibidem*.

los demás seres vivos, en el ánimo del insecto protagonista la llegada de la muerte no provoca tristeza. En efecto, la criatura descrita en el poema sigue entonando su canto hasta que el sol se lleva su alma. Por esta razón, el poeta quiere para su corazón la misma actitud que la cigarra en el momento en que sobrevenga el fatídico suceso que termine con su existencia terrenal: «Sea mi corazón cigarra / sobre los campos divinos. / Que muera cantando lento / por el cielo azul herido»¹⁰³.

De manera similar, en el poema «Elegía», el ideal de infertilidad femenina está relacionado con una condición de padecimiento perpetuo. Entre los elementos simbólicamente relacionados con el concepto de esterilidad se señalan, en la primera estrofa, un «incensario lleno de deseos»¹⁰⁴, remitente a la imposibilidad por parte de la mujer de dar libre cauce a sus ardores, y un «nardo marchito»¹⁰⁵, un posible símbolo de una sexualidad femenina desaprovechada. En la segunda estrofa, la imagen de una araña tejiendo un «velo infecundo»¹⁰⁶ sobre el vientre de la protagonista del poema revela la clave de interpretación para toda la composición, identificando como origen del sufrimiento de la protagonista su condición biológicamente infructuosa, dictada tanto por el desaprovecho de su sexualidad en juventud, como por la llegada de la vejez y el consiguiente cese de su potencial reproductivo. Para García Lorca, la mujer descrita en «Elegía» es, a todos los efectos, una «Mártir andaluza»¹⁰⁷. En otras palabras, es ella la máxima representante de una población femenina del sur de la península ibérica que encierra pasiones enormes debajo de los abanicos de colores y de las mantillas de encaje, algunos de los símbolos más relacionados con el folclore popular de las tierras de Andalucía¹⁰⁸.

Por otra parte, en composiciones como «In memoriam» y «Chopo muerto», la conexión a un ideal de sufrimiento martirial se establece a través de la prefiguración dolorosa de seres inanimados, tales como la especie vegetal de los álamos. El primer texto se conforma como un canto elegíaco a un representante de la clase de arbustos,

¹⁰³ *Ivi*, p. 77.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 88.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 89.

¹⁰⁸ *Ibidem*. «Eres el espejo de una Andalucía / que sufre pasiones gigantes y calla, / pasiones medidas por los abanicos / y por las mantillas sobre las gargantas / que tienen temblores de sangre, de nieve / y arañazos rojos hechos por miradas».

personificado bajo la apariencia de un «Rudo abuelo del prado»¹⁰⁹ derribado bajo un cielo veraniego. En el segundo escrito, el chopo protagonista del poema se describe según las características de un pensador de «enorme cabeza centenaria»¹¹⁰, cuyo abatimiento, al seguir las palabras lorquianas, se debería a la actitud espiritual anhelante de pensamiento del mismo árbol.

Asimismo, en otras composiciones como «El canto de la miel», «Espigas» y «Canción oriental» se evidencia la correlación metafórica existente entre elementos del mundo natural y la imagen de Cristo. En el primero de estos textos, «La miel es la palabra de Cristo»¹¹¹, tal como nos profiere García Lorca en el verso de apertura del poema. En este contexto, el meloso producto se asocia a la profecía evangélica de la misma forma en que las laboriosas abejas movidas por el ritmo de la colmena podrían equipararse a los seres humanos y a sus actividades comunitarias. Desde esta perspectiva, a través de la asociación vigente entre la miel y la palabra de Cristo, podría establecerse una significación de la voz divina como fuente de sustento esencial para el individuo. Por otra parte, en el segundo poema, las espigas se describen como elementos necesarios para la elaboración de la harina, entendida como el resultado del procedimiento de refinación de la planta del trigo. Tanto las características de pureza que distinguen el producto farináceo como su renombrado uso para la elaboración de la sagrada hostia eucarística podrían determinar una asociación entre el elemento gramíneo y la figura de Cristo. A reforzar tal hipótesis, en «Canción oriental» la conexión entre las inflorescencias del trigo y la imagen cristológica se da de manera aún más explícita; en este poema, «La espiga es el pan. Es Cristo / en vida y muerte cuajado»¹¹².

1.4.4 Las citas directas

También se podrían considerar ejemplos válidos de evocaciones a los iconos de la religiosidad las citas directas sacadas por García Lorca de los textos sagrados y, por tanto, provenientes de sus divinas enseñanzas. Entre las figuras santas evocadas mediante esta herramienta, destacan en la literatura lorquiana numerosas referencias a discursos atribuidos a Cristo en la Biblia, aunque es posible señalar también esporádicas alusiones

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 109.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 145.

¹¹¹ *Ivi*, p. 86.

¹¹² *Ivi*, p. 142.

a palabras provenientes de las enseñanzas apostólicas. En la primera fase compositiva del escritor andaluz, cierta propensión a la evocación de estos iconos mediante citas directas se manifiesta por primera vez y de manera más marcada en las *Místicas*, aunque los rasgos de esta tendencia invocatoria se pueden evidenciar también en obras posteriores, como, por ejemplo, *Impresiones y paisajes*. En términos concretos, las sagradas citas proferidas por el granadino se pueden presentar como sacadas al pie de la letra o, en la mayoría de los casos, en forma parafraseadas, aunque fácilmente identificables en los textos de la Biblia.

A demostración de esta tendencia, en la «Mística que trata de nuestra pequeñez y del misterio de la noche» García Lorca rescata, palabra por palabra, una de las enseñanzas divinas del Hijo de la Trinidad cristiana que aparece en el Evangelio de Mateo, el libro de apertura del Nuevo Testamento, y proferida a sus discípulos: «¡Bienaventurados los pobres de espíritu porque de ellos es el reino de los cielos!»¹¹³. En este contexto, el ejemplo de Cristo se presenta como el modelo ideal evocado por el joven granadino con el propósito de ofrecer a los creyentes cristianos un ejemplo de vida válido en su proceso de búsqueda de soluciones a los interrogantes existenciales de la vida. De este modo, en el texto místico, el Hijo de Dios se contrapone a la imagen del mismo escritor, quien, identificándose en calidad de «gusano rastrero»¹¹⁴, se describe incapaz de ofrecer a la humanidad respuestas que permitan dar con la verdad última de las cosas: «No escuchadme a mí, gusano rastrero, porque conmigo iréis a las negruras de la quizá verdad»¹¹⁵.

Con respecto a la misma forma de citación al pie de la letra, en la «Mística de amor infinito y de abandono dulce», el poeta recupera de manera literal el mandamiento citado en el Evangelio de Juan y proferido por Cristo a la hora de finalizar la última cena con sus apóstoles después de la salida de Judas del acto convivial: «“Amaos los unos a los otros”»¹¹⁶. Más adelante en la misma composición, a demostración del procedimiento de rescate parafraseado, García Lorca reproduce una serie de mandamientos que, por su contenido y sus características intrínsecas, podrían resumir de forma condensada diferentes enseñanzas provenientes de los textos sagrados:

¹¹³ F. García Lorca, *Obras completas IV: primeros escritos*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 556.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 567.

«Amaos mucho, porque ésta es la única manera de vivir la vida... Amor, mucho amor... tanto que la compasión y la caridad no existan por no haber quién las necesite... Sed todos iguales en bondad... Mirad que llega la muerte... y los pájaros cantando se elevan alto, altísimo, hasta impregnarse de nube y fundirse en el fuego del crepúsculo...»¹¹⁷

Otra evocación a las mismas enseñanzas de Jesucristo contenidas en el Evangelio de Juan en la que se evidencia el amor colectivo como sentimiento fundamental para el desarrollo del ser humano se puede encontrar en el capítulo de *Impresiones y paisajes* dedicado a la Cartuja de Miraflores y, más en concreto, en la sección titulada «Clausura». Según la narración, después de haber tenido la oportunidad de visitar el edificio sagrado y su pequeña iglesia, García Lorca y el grupo de viandantes que le acompañan en su recorrido por las tierras de España entran en el recinto sagrado de la clausura. Tras haber ofrecido un cuadro descriptivo de las condiciones de vida de los cartujos, en un fragmento del texto, el joven escritor establece una comparación entre su propia concepción de religiosidad, basada en un ideal de comunidad, y la de los monacales, fundamentada en una substancial abstención de cualquier forma de sociabilidad. En este pasaje, García Lorca expresa su rechazo en cuanto a todo tipo de vida monacal fundada en una constricción al aislamiento perpetuo como forma de penitencia, rescatando la caridad como único valor sensato para el desarrollo espiritual de los cenobitas. En definitiva, para el granadino, de poco vale la clausura, cuando, tal como nos enseña el verbo de Cristo, «La única senda es la caridad, el amor los unos a los otros»¹¹⁸.

Una evocación más a las enseñanzas de Jesucristo aparece en la «Mística doliente», donde, a raíz de un «Diálogo espiritual» entre Satán y un Alma, García Lorca termina por ceder la palabra a una figura vestida en un sudario y, por tanto, ya reconducible, desde un punto de vista fisionómico, a la representación arquetípica del Hijo de Dios. En esta ocasión, el discurso proferido por el individuo contribuye a confutar su identificación en la figura de Cristo puesto que, al incorporarse a la escena, el supuesto Redentor expresa de forma parafraseada las enseñanzas evangélicas promulgadas en la Epístola de San Pablo a los romanos: «“Vengo del bien. La tierra está cubierta de rosas. El mal se convirtió en olor de divinidad” [...] [...] “El mal se vence siempre con el amor”»¹¹⁹. En breve, en estas líneas, la figura del Nazareno se presenta como la única verdaderamente capaz de

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 71.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 606.

suplantar la acción del mal, entendido como la transposición terrenal del poder ultraterreno de Satanás.

Además de las palabras cristológicas, en la sección final de la «Mística en la que se trata de Dios» García Lorca rescata, a través de una cita directa extremadamente parafraseada, las enseñanzas de los primeros discípulos de Cristo a las gentes sin adoctrinamiento cristiano. En esta composición, los incultos de la religión, al interrogarse acerca de la fuente de las predicaciones apostólicas, reciben por parte de los mismos discípulos de Jesucristo la siguiente respuesta: «“Venimos en nombre del Amor. Todos sois iguales. Amaros los unos a los otros. Seguidnos y caminaréis hacia la luz. Sed todos una misma alma...”»¹²⁰.

Entre todas las técnicas representativas que García Lorca utiliza a lo largo de su primera etapa literaria, las citas directas sacadas de los textos sagrados son, sin duda, las más notables. En efecto, estas constituyen las primeras señales de un intento por parte del escritor no solamente de establecer un contacto con el mundo divino, sino también de promover y reinterpretar, a través de su propia voz, las enseñanzas más ancestrales del cristianismo. A partir de esta nueva tendencia, el granadino podría mover sus primeros pasos hacia la elaboración de una nueva forma literaria, ya no exclusivamente enfocada en la resolución de las problemáticas anímicas personales del individuo, sino también dirigida a evidenciar los conflictos que caracterizan el mundo contemporáneo. De esta manera, García Lorca conseguiría delinear con mayor claridad las relaciones que se establecen entre los seres humanos y que transforman toda la historia del hombre en la tierra en una constante lucha entre el bien y el mal, entre los mártires y los verdugos de un conflicto cada vez más concreto y menos metafísico.

1.5 Cristiandad y paganismo: rasgos de un sincretismo doctrinal

Como se ha podido evidenciar en las secciones anteriores, la primera literatura de García Lorca se caracteriza por la sistemática recurrencia de numerosos sujetos relacionados con la iconografía cristiana. Dentro del mismo campo de escritura, en menor, aunque igualmente significativa medida, figuras de la tradición religiosa más canónicas y seres reales o mitológicos de la tradición grecolatina encuentran un espacio de convergencia común que, a pesar de la escasez de estudios relacionados con la temática,

¹²⁰ *Ivi*, p. 618.

resulta digno de profundización. En términos concretos, la presencia de tal coincidencia resulta particularmente evidente en los textos de *Impresiones y paisajes* y *Libro de poemas*, a pesar de manifestarse por primera vez concreta ya a partir de algunos textos contenidos en las *Místicas* e incluso en algunos de los textos pertenecientes a la poesía inédita del poeta andaluz¹²¹.

Por lo que respeta a *Impresiones y paisajes*, el escritor no tarda en evocar el mundo del clasicismo en su primera recopilación prosística, aprovechando el prólogo a la obra para invitar a sus lectores a una actitud de aproximación al paganismo helénico. Según García Lorca, al seguir sus palabras introductoras, «Hay que ser religioso y profano. Reunir el misticismo de una severa catedral gótica con la maravilla de la Grecia pagana»¹²². Además de resultar, ya de por sí, llamativo el acostamiento entre el mundo de la religiosidad cristiana y de la mitología, el mismo uso de un prólogo como manera de comenzar una obra en prosa podría entenderse como un reflejo de la educación clasicista del joven granadino. De hecho, al rescatar esta herramienta literaria históricamente asociada a los poemas épicos griegos, García Lorca se convierte en portavoz de una tradición literaria basada en la creación de un contexto explicativo de las intenciones del escritor ante su público, lo que es precisamente la función que de norma se suele atribuir al espacio proemial.

A demostración del extenso conocimiento del joven granadino con respecto al mundo grecolatino, en el capítulo de *Impresiones y paisajes* dedicado a los Sepulcros de Burgos se resaltan las menciones a los personajes mitológicos de Venus y Prometeo, respectivamente, diosa de la belleza en la mitología romana y titán desafiador de la supremacía divina de Zeus en la cultura helénica. Entre los sujetos pertenecientes a la cultura grecolatina que impregnan los textos más primordiales del escritor andaluz, es posible constatar la sistemática recurrencia de determinadas figuras particulares, confirmándose los relativos al ámbito mitológico como los más evocados. De todos ellos, la figura de Venus se encuentra entre las más reiteradas y se sitúa en este fragmento en un contexto representativo que, sustancialmente, corrobora la genealogía de Afrodita, descrita por Hesíodo en su *Teogonía*: «Y todos lo sienten lo mismo porque la figura de

¹²¹ En la «Mística de luz infinita y de amor infinito», por ejemplo, a la luz celestial se asocian las figuras de Minerva, Venus, Cupido, Pan y de santos con «la palma del martirio y de la castidad».

¹²² F. García Lorca, *Obras completas IV: primeros escritos*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, pp. 51-52.

Venus desnuda sobre un fondo de espuma y de azules tritones, es algo de nuestro cerebro... Y nadie, absolutamente nadie se librará de los pecados que tanta miel y tanta amargura tienen...»¹²³. De la *Teogonía* hesiódica y del cronológicamente posterior *Prometeo encadenado* de Esquilo también deriva la constitución más tradicional del personaje prometeico, cuya figuración en el *cosmos* de la literatura lorquiana queda considerablemente reducida y aparentemente limitada a estas líneas de fuerte evocación visual: «Todas las vanidades las mata el tiempo, y por mucho que vocean o quieran persistir, les contestan sarcásticos los grillos del silencio como el mar parodiaba los gritos de Prometeo...»¹²⁴.

La diosa romana de la belleza y el amor carnal, partiendo de la figuración ancestral de la *Teogonía* helénica hesiódica, en la que aparece con el nombre de Afrodita, ha trascendido los siglos protagonizando el mundo de las artes plásticas hasta la actualidad. Pasando por los escritores del Siglo de Oro español y la pluma de poetas más contemporáneos como Rubén Darío, el sujeto venusino pudo encontrar resurrección escrita en la literatura de los poetas españoles de vanguardia del siglo XX, entre los cuales se incluye García Lorca. En Hesíodo, el origen genealógico del nacimiento de Afrodita se encuentra en la emasculación de Urano, la personificación divina del cielo, por parte de su hijo Cronos, con el objetivo de castigar la conducta sádica del dios hacia su prole y a su madre (y compañera) Gea, la cual había sido obligada a retener a sus descendientes en su vientre materno por parte de su pareja. Sucesivamente, alrededor de los órganos genitales, extirpados con el auxilio de una hoz y arrojados al mar por el titán y descendiente uránico, se formó una blanca espuma de la que, posteriormente, surgió la figura afrodita¹²⁵.

En la sección dedicada a los Sepulcros de Burgos, García Lorca hace referencia a la diosa helénica, nombrándola a través de su correspondiente latino y presentándola en su versión más tradicional, reafirmando así la versión hesiódica del mito. En estas líneas, la deidad romana se presenta como un sujeto dotado de características de naturaleza

¹²³ *Ivi*, p. 107.

¹²⁴ *Ivi*, pp. 106-107.

¹²⁵ Hesíodo, *Obras y fragmentos*, traducción de A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez, Madrid, Gredos, 1990, p. 79. Como nos relatan de la siguiente forma las palabras del poeta griego: «A su alrededor surgía del miembro inmortal una blanca espuma y en medio de ella nació una doncella. [...] Afrodita [...] la llaman los dioses y hombres, porque nació en medio de la espuma, y también Citerea, porque se dirigió a Citera. Ciprogénea, porque nació en Chipre de muchas olas, [y Filomédea, porque surgió de los genitales]».

pecaminosa y, precisamente por esta razón, estrechamente relacionado con la experiencia humana terrenal. Para García Lorca, la percepción visual de Venus revela en los seres humanos una serie de pensamientos que son ínsitos en su propio ser y que, en cuanto totalmente conformes a la experiencia vital individual, no urgirían represión por parte de ellos. En consideración de la simbología fuertemente sexual del mito venusino hesiódico y de la perceptible conformidad iconográfica lorquiana en la reconstitución del acto creacional divino en comparación con su versión teogónica, se podría entonces considerar que los pecados a los que se hace referencia en este pasaje sean de entenderse bajo una perspectiva fundamentalmente carnal. Como resultado de estas consideraciones, se podría afirmar que las frecuentes apariciones de la figura de Venus en la primigenia fase compositiva de García Lorca están relacionadas, a menudo, con la activación de un sentimiento sexual en el escritor, lo cual resultaría ya perfectamente integrado en su propio ser, aunque no externalizado de manera explícita y propositivamente careciente de una delineación definida.

La teoría propuesta por Ian Gibson respalda la hipótesis de una posible relación interdependiente entre la aparición de la imagen venusina y la liberación de un sentimiento erótico en el ánimo lorquiano: para Lorca, la Grecia antigua «tiene una actitud ante la vida y la divinidad muy superior a la del cristianismo, sobre todo porque las deidades griegas, a diferencia del Dios cristiano, no sólo no condenan el erotismo, sino que lo disfrutaban extraordinariamente ellas mismas»¹²⁶. De esta manera, no solamente quedaría resuelta la referencia al mito de Venus que aparece en el capítulo de *Impresiones y paisajes* dedicado a los Sepulcros de Burgos, sino que también se desvelarían las motivaciones que se celan tras la invitación lorquiana a una aproximación al mundo del paganismo helénico que aparece en el prólogo de la obra mencionada.

Por otra parte, en la tradición helénica teogónica, la figura de Prometeo se considera culpable de haber desatado la cólera divina, devolviendo el don del fuego a los seres humanos sin el consentimiento de Zeus. En Hesíodo, al acto de *hybris* perpetrado por el personaje prometeico, corresponden dos castigos impartidos desde la altura del Olimpo. El primero es el encadenamiento del titán a una roca situada en la altura del Cáucaso con

¹²⁶ I. Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Barcelona, Debolsillo, 2016, p. 123. Ian Gibson identifica el surgimiento de un interés por parte de García Lorca en cuanto a la mitología grecolatina en 1918, aludiendo a un poema inédito del granadino titulado «La religión del porvenir» en el cual se vaticina un futuro en el que las deidades helénicas tendrán por fin su resurrección en el mundo de los hombres.

la presencia de un águila carcomiéndose su hígado como agravio. El segundo está relacionado con el mundo de los humanos y se concreta en la aparición en la tierra de Pandora, la primera mujer terrenal y desatadora de todos los males destinados a afligir las vidas de los hombres en la eternidad.

En la *Teogonía*, el personaje de Prometeo se caracteriza desde el comienzo como una figura de transición entre el mundo de los humanos y el Olimpo de las divinidades, siendo originariamente capaz de transitar libremente por estas dos realidades de naturaleza contrapuesta. Finalmente, el titán se condena a expiar su pecado en la tierra, compelido por Zeus en calidad de máximo exponente de las deidades a una desgarradora inmovilidad por haber amado excesivamente a los hombres terrenales. Desde una perspectiva superficial, tanto el carácter semidivino de Prometeo como el castigo estático que le corresponde podrían suponer una serie de paralelismos entre este personaje mitológico y el sujeto cristológico. Sin embargo, como señala Massimo Borghesi, es fundamental destacar la profunda separación temporal que aparta la figura prometeica de la cristológica, lo que conferiría a un acercamiento de este tipo los rasgos propios de una «cita fallida»¹²⁷ entre un representante del politeísmo helénico y el Hijo de la Santísima Trinidad cristiana. Por otra parte, es importante señalar la presencia de una característica compensativa de la que goza el sujeto-Cristo en comparación con el sujeto-titán. Tal como nos profiere Borghesi, «el Dios crucificado, al tomar el lugar de Prometeo, posibilita el rescate de la tierra, su resurrección física y, al mismo tiempo, la redención de lo humano: su reconciliación con Dios»¹²⁸.

Aunque representa un martirio de sangre en toda regla, comparable con el de Cristo en su concretización, es posible señalar dos características fundamentales que distinguen el castigo prometeico del acto punitivo cristológico y que podrían justificar una discrepancia de connotaciones positivas tan evidentes entre estos sujetos agonizantes por parte de García Lorca. Ante todo, cabe destacar la motivación fuertemente desafiante de la transgresión titánica en contra de la máxima autoridad divina, lo cual no es ciertamente evidente en el mártir por antonomasia de la cristiandad. Asimismo, es importante mostrar una notable diferenciación determinada por el origen sancionatorio de la condena, que resulta ser divino en el caso de Prometeo y humano en el caso de Cristo.

¹²⁷ M. Borghesi, «Cristo y Prometeo. Tragicismo, titanismo, redención», *Open Insight*, 5:7 (2014), p. 16.

¹²⁸ *Ivi*, p. 17.

En el *Libro de poemas*, además de la ya profundizada figura mitológica de Venus, convergen sujetos de la tradición grecolatina, tanto reales como mitológicos, tales como: Anacreonte, Ceres, Dafne, Marco Aurelio, Pan, Pegaso, Pitágoras y Sócrates. En uno de los poemas de apertura de la recopilación, titulado «Balada triste», el tormento del poeta por haberse hundido en una condición de desengaño tras la vivencia de la imposibilidad de encontrar respuesta firme y satisfactoria a las preocupaciones metafísicas que le atormentan se contrapone a la condición virginal de sufrimiento de unos niños que aparecen «a lomos de Pegaso»¹²⁹. Al igual que en el caso de Venus y Prometeo, el mito del caballo alado tiene su origen en la *Teogonía* hesiódica, siendo mencionado también en *Las Metamorfosis* del romano Ovidio. En Hesíodo, se atribuye la paternidad de Pegaso a la unión entre Poseidón, hermano mayor de Zeus, y la gorgona Medusa. En este caso en concreto, los «niños buenos del prado»¹³⁰, a los que el poeta dirige su palabra, se superponen al jinete teogónico de Perseo, hijo de la unión entre el divino Zeus y la mortal Dánae según la genealogía de la *Teogonía*. El relato hesiódico atribuye al caballero divino la decapitación de la gorgona como regalo para la celebración de la boda del rey de la isla de Serifos, Polidectes. Como consecuencia de la sangre derramada tras el asesinato, pudo liberarse el vuelo de Pegaso, animal al cual el personaje de Perseo está habitualmente relacionado, a pesar de verse en esta ocasión substituido por representantes del mundo infantil. El acercamiento entre los niños y el representante mitológico símbolo de liberación es notable en este sentido, puesto que, a través de tal aproximación, la niñez se conformaría como una etapa de la vida en la que el individuo se presenta en completo control de las fuerzas liberatorias del ser.

El personaje de Venus aparece por primera vez en la recopilación en el poema sucesivo a «Balada triste», titulado «Mañana». En este contexto, el sagrado ritual del bautismo se presenta como el acto en el que Dios se convierte en agua, pasando de un estado intangible a uno perceptible a través de los sentidos. Desde este punto de vista, el primer sacramento no es más que «Dios hecho agua»¹³¹, como nos profiere García Lorca. Asimismo, el elemento acuático también es el medio por el cual la figura de Cristo pudo confirmarse como santa: «Por algo Jesucristo / en ella confirmóse»¹³². Finalmente, el símbolo del agua

¹²⁹ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 78.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Ivi*, p. 80.

¹³² *Ibidem*.

se vincula de forma intuitiva a la iconografía del nacimiento de la deidad romana: «Por algo Madre Venus / en su seno engendröse»¹³³. En «Mañana», a partir de estas consideraciones, el icono religioso de Cristo puede compararse de manera equitativa a la figura venusina mediante la determinación de un elemento de identificación común que es el agua.

Las evocaciones a la figura de Venus, frecuentes en el *Libro de poemas*, se rescatan en el poema «Elegía», en el cual también se aprecia la aparición del personaje mitológico de Ceres, correspondiente romana de la helénica Deméter. En Hesíodo, la diosa griega se considera hija del titán Cronos y de la titánide Rea, la cual se asocia habitualmente al ideal de fertilidad. En ambas culturas, la figura divina de Ceres o Deméter está asociada a la agricultura, siendo, *de facto*, la divinidad más estrechamente vinculada al mundo de las cosechas. En la segunda estrofa del poema, se puede identificar el sexo del sujeto al que el poeta dirige sus palabras elegiacas: «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»¹³⁴. La imagen del velo infecundo unida a la de un vientre potencialmente sede de satisfacción placentera se asocia de forma suficientemente inequívoca a la figuración de un personaje femenino infructuoso en términos sexuales. Más adelante, en la cuarta estrofa, la condición infructuosa de la mujer descrita anteriormente se contrapone a la figura de la benevolente deidad de la agricultura y a la maternal cristiana por excelencia de la Virgen María: «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»¹³⁵. En este poema, la presencia de verbos declinados en forma subjuntiva y tiempo imperfecto evidencia tanto la imposibilidad del individuo femenino de tener prole como el sufrimiento determinado por dicha condición de incumplimiento reproductivo. Por otra parte, el personaje mitológico de Venus y el religioso de la Virgen María se sitúan en una posición diametralmente opuesta a la mujer estéril presentada en la elegía, siendo estas representantes de una feminidad de libre expresión sexual y de una fructuosa virginidad, respectivamente.

En «Madrigal de verano» García Lorca plantea una serie de preguntas a otro sujeto, cuya identificación se puede constatar en la evocación presente en la primera estrofa en

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Ivi*, p. 88.

¹³⁵ *Ibidem*.

un personaje de origen gitano: «¡Oh Estrella la gitana!»¹³⁶. Una vez finalizada la serie interrogativa dirigida a la potencial oyente, el poeta compara su espíritu a la imagen de un «pegaso andaluz»¹³⁷ cautivo. Como se puede apreciar, la figura helénica de Pegaso se evoca de manera reiterada en el *Libro de poemas*, lo que le convierte en uno de los seres mitológicos más evocados por García Lorca en su primera etapa poética. En este contexto concreto, la imagen del caballo alado está relacionada, una vez más, con la libre expresión del ser, la cual, sin embargo, aparece en esta ocasión cautivada por los ojos femeninos de la mujer previamente evocada.

El poema titulado «Preguntas» expone una serie de interrogantes lorquianos llenados de preocupaciones filosóficas, metafísicas y naturales dirigidas, respectivamente, al emperador romano Marco Aurelio, al filósofo griego Sócrates y a Juan de Dios, uno de los santos más venerados de Granada. El poeta interpela el primero acerca de las «viejas filósofas del llano»¹³⁸, es decir, los seres que habitan la naturaleza e identificables en un grupo de cigarras. Al segundo le corresponde una pregunta sobre el sentido de la desembocadura mortífera de las aguas de un río, un símbolo evidente del fluir existencial de los seres vivos. Finalmente, en la figura de Juan de Dios, García Lorca pretende encontrar solución al cienoso deshojo de los pétalos de las rosas, una imagen que, en términos simbólicos, podría asociarse a la efímera caducidad de la hermosura terrestre o del amor pasional. Sin embargo, ninguno de los personajes evocados mediante las preguntas parece capaz de sugerir una respuesta clara y definitiva a estas cuestiones que tanto parecen exacerbar el ánimo del poeta. En cada uno de estos sujetos se evidencia como causa debilitante fundamental la ausencia de determinados elementos caracteriales, lo cual no permitiría encontrar la solución de los problemas planteados. Según García Lorca, en este sentido, escasos son el pensamiento de Marco Aurelio, la fe de Sócrates y el corazón de Juan de Dios. En resumidas cuentas, no son estos los personajes mediante los que el poeta pretende adquirir enseñanzas que le permitan conciliar con las cuestiones existenciales que le atormentan.

Siguiendo este recorrido por el mundo mitológico, en el poema «Se ha puesto el sol» García Lorca contrapone la imagen de un perro del campo que «quiere comerse a Venus,

¹³⁶ *Ivi*, p. 96.

¹³⁷ *Ivi*, p. 97.

¹³⁸ *Ivi*, p. 114.

y le ladra»¹³⁹ a unos mosquitos que, para el poeta, son «pegasos del rocío»¹⁴⁰ en un espacio contornado por la figura homérica de Penélope tejiendo una «noche clara»¹⁴¹. En este ambiente, el perro es un símbolo de la amenaza a la que el ideal de belleza proporcionado por la agraciada figura de Venus podría potencialmente someterse. Mientras tanto, los representantes volátiles del mundo animal se asocian al ideal de liberación que se proporciona por la evocación al Pegaso alado. Al mismo tiempo, en el poema de García Lorca, Penélope teje la mortaja nocturna de un sol y cuya ausencia ha dejado espacio a la libre proliferación de las dinámicas trasnochadoras de los animales y hombres de una imaginativa aldea campesina. En la *Odisea* de Homero, la esposa del rey de Ítaca se dedica a tejer el sudario para el padre de su marido Laertes, esperando que su amado regrese a la isla. En virtud del mito homérico, en este contexto, la mujer se caracteriza como un sujeto de valencia creadora, contribuyendo a formar el telón escénico nocturno del poema.

En el poema titulado «Pajarita de papel», la visión de una figura alífera, originada por la manufactura de unos niños que se dedican al arte de la papiroflexia, suscita en el ánimo de García Lorca una reflexión acerca de las habilidades transformativas del material cactáceo por parte de sus creadores, así como de las extensas posibilidades imaginativas que posee la fase vital infantil. En las párvulas manos de estos artistas, el fragmento de papel original, sapientemente transformado en ave podría haber sido cualquier cosa, incluso un borrico que, mediante el soplo de los infantes, se convirtiera en un Pegaso alado. Como resultado, en esta ocasión, el vuelo de liberación del caballo mitológico se asocia a la insubordinada facultad imaginativa de la infancia, la cual se encuentra irremediabilmente alejada de la vida del adulto poeta.

En una de las composiciones de cierre de *Libro de poemas*, titulada «El concierto interrumpido», la entrada a la escena de la luna quiebra la armonía de la noche e interrumpe las actividades sistemáticas de los seres animales y humanos. La visión del satélite lunar, descrito como un «calderón helado y soñoliento»¹⁴², se contrapone a la de un chopo, retirado del poblado e identificado como «el Pitágoras / de la casta llanura»¹⁴³, que desea aprovecharse de la presencia del astro para acachetarle. En tales circunstancias,

¹³⁹ *Ivi*, p. 117.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 118.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ivi*, p. 140.

¹⁴³ *Ivi*, p. 141.

la imagen del filósofo y matemático pitagórico asociado al álamo representante del mundo de las plantas sirve a García Lorca como símbolo de la sabiduría pragmática de la naturaleza contrapuesta a las preocupaciones e inquietudes que evoca en los seres vivos la obsequiosa observación analítica de los elementos astrales, es decir, de los mundos que se sitúan a las antípodas de la experiencia vital terrenal. En consecuencia, en el poema parece sugerirse la conveniencia para el hombre de adoptar una actitud vital de álamo, cuyo arraigo a las torcas de las naturalezas incontaminadas forja un espíritu de desafío ante todo lo que se presenta como temiblemente sobrehumano.

«Canción oriental», el poema que sigue «El concierto interrumpido», evoca la imagen de una granada marchita por el paso del tiempo. A través de una analogía, los granos del producto vegetal contribuyen a otorgar al fruto un cierto nivel de semejanza, en primer lugar, con un cielo estrellado y, en segundo lugar, con el seno de una mujer. El sistema de símiles que rigen las estrofas que siguen, contribuye a establecer una relación de semejanza entre la granada y una serie de elementos de fuerte simbología, entre los cuales se encuentran la espiga, el olivo, la manzana, la naranja y la vid. En este contexto, no sorprenden las comparaciones que se establecen entre estos componentes y, respectivamente, el pan en el que se condensa el cuerpo de Cristo, el aceite extraído de la labor del hombre, el fruto del pecado original de Adán y Eva, el sexual resultado de la violación del azahar y el sagrado vino del ritual eclesiástico. Entre estos elementos, ninguno parece tener el mismo valor simbólico que la granada, puesto que, como concluye García Lorca, «Mas la granada es la sangre, / sangre del cielo sangrado»¹⁴⁴. En la parte final del poema se revela la verdadera condición del fruto elevado a símbolo supremo del líquido corporal sanguíneo: «¡Oh granada abierta!»¹⁴⁵, lo cual, junto con la presencia de unos gusanos, sugeriría la idea de una caída del árbol del sanguinolento producto. No obstante, no se puede considerar el descenso del fruto de la rama original como un suceso improductivo, puesto que la visión de su decadencia desata la «risa del huerto oreado»¹⁴⁶. En resumen, la granada es para García Lorca, «hermana en carne de Venus»¹⁴⁷, es decir, consanguínea correspondiente del ideal de belleza en su nivel más elevado. La equiparación entre el fruto y la máxima encarnación de la esteticidad más

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 143.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

placentera del ser se produce a través del elemento de comunión que es la sangre. Ambos son ejemplos concretos del fluido del líquido que asegura la activación de los procesos reproductivos biológicos, y cuyo derrame, aparentemente desaprovechado, proporciona en realidad linfa vital útil para la proliferación de nuevas oportunidades regenerativas de la vida terrestre.

El canto elegíaco a un «Chopo muerto», que sigue la «Canción oriental» dedicada al fruto del granado, describe las emociones y reflexiones que la contemplación de un álamo derribado en las aguas estancadas de un remanso suscita en el ánimo del poeta. En los últimos dos versos de la última estrofa de la composición («y escribo tu elegía, / que es la mía»¹⁴⁸) se desvela la clave de lectura autorreferencial necesaria para comprender el contenido oculto del poema. El poeta y el chopo son lo mismo, como también sugiere el valor simbólico del espejo acuático en el que el vegetal se abate. A raíz del trágico desarraigo no se encuentra el viento de poniente, que mucho podría sugerir en términos metafóricos¹⁴⁹, sino más bien la actitud espiritual del mismo poeta, ahora metafóricamente convertido en árbol. De hecho, la causa del abatimiento físico y espiritual del protagonista autorreferente se sitúa en una pretensión exageradamente elucubrativa que le lleva a cautivar en su propio cuerpo sus pasiones y en su corazón «el semen sin futuro de Pegaso»¹⁵⁰. Desde esta perspectiva, la referencia a la semienta vegetal de rasgos mitológicos cuyo uso no se puede aprovechar en el porvenir se puede entender como el símbolo de una sexualidad infructuosa que no conduce a un acto de perpetuación de nueva vida biológica en la tierra.

En una de las composiciones de cierre de *Libro de poemas*, titulada «Mar», el personaje mitológico de Pan hace su primera aparición dentro de la recopilación, junto a la ya mencionada Venus. Los dos iconos se encuentran asociados en este entorno con figuras de la religiosidad cristiana, tales como Satanás y Cristo. Desde la primera estrofa, el poema se fundamenta en los rasgos de un mito cosmogónico, puesto que en él se trata de delinear las causas ancestrales que determinan la conformación de la realidad circundante y las dinámicas que se establecen entre las fuerzas que la subyugan. En las primeras líneas

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 146.

¹⁴⁹ En clave metafórica, la imagen del viento de poniente que genera la caída del chopo podría asociarse a la puesta del astro solar en el límite del horizonte, lo cual remitiría al levantamiento de interrogantes de naturaleza metafísica en el ánimo de García Lorca.

¹⁵⁰ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 145.

de la composición, el amplio paisaje acuático se presenta como un «Lucifer del azul»¹⁵¹. De la misma forma que el demonio se describe en la Biblia como un ángel derribado tras haber desafiado la soberanía de Dios, el mar se presenta en el poema como «el cielo caído / por querer ser la luz»¹⁵². El mar, previamente beneficiado por una vida apaciguada en la bóveda astral, ha sido condenado, por contrapaso, a un presente de perpetua inestabilidad. Finalmente, el poeta intenta sosegar el ánimo del elemento áqueo, recordándole que en sus olas se pudo engendrar la encarnación de la belleza: «Pariste a Venus pura»¹⁵³, y que también figuras del calibre de Cristo y Pan anduvieron sobre su superficie: «Cristo anduvo por ti, / mas también lo hizo Pan»¹⁵⁴.

Entre las fuentes que corroboran el origen genealógico de la figura sátira de Pan, se puede destacar la recopilación de los *Himnos homéricos*, antiguamente atribuidos al poeta griego. En el himno «A Pan» de Homero, el dios se considera descendiente de Hermes y se les atribuyen unas formidables habilidades pastoriles y unas esporádicas tendencias de atracción a las corrientes de los ríos¹⁵⁵. A partir de estas consideraciones, resulta asequible el vínculo propuesto por García Lorca entre la figura cristiana y la mitológica, puesto que, como es bien sabido, era costumbre de Cristo compararse alegóricamente a la figura del buen pastor y que entre los milagros más conocidos del hijo de Dios se incluye la extraordinaria habilidad de caminar sobre las aguas. En una de las estrofas que concluyen la composición, el poeta pretende silenciar la voz del Eclesiastés, uno de los libros contenidos en la Biblia en el que, entre otras enseñanzas, se describen las características del ciclo hidrológico terrestre. El personaje de Venus reaparece en la misma estrofa, resultando su figura aparentemente apta para suplantar las enseñanzas del texto bíblico: «¡Calle el Eclesiastés! Venus es lo profundo / del alma...»¹⁵⁶.

Finalmente, en el último poema del *Libro de poemas*, titulado «El macho cabrío», los elementos de la religiosidad cristiana tradicional se funden, una vez más, con una serie de componentes prototípicos de la mitología helénica ancestral. En la primera parte de la composición se presenta la figura de una cabra macho, descrita inicialmente como un

¹⁵¹ *Ivi*, p. 159.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ *Ivi*, p. 160.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ Homero, *Himnos homéricos*, traducción de A. Bernabé Pajares, Madrid, Gredos, 1978, p. 251.

¹⁵⁶ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 160.

contradictorio personaje religioso: el animal es «demonio mudo»¹⁵⁷, pero también «Místico eterno / del infierno / carnal...»¹⁵⁸. El animal descrito en el poema es, al mismo tiempo, una encarnación satánica y un adepto religioso del más profundo grado y, por esta razón, su mirada es igual de mefistofélica que de pasional. En la segunda parte del poema la figura del macho cabrío se relaciona con la tradición mitológica helénica a través de una serie de evocaciones de personajes legendarios tales como Pan, Filomnedes, Anacreonte y los sátiros paganos.

Si se tiene en cuenta la invitación al paganismo helénico expuesta por García Lorca en el prólogo de apertura de *Impresiones y paisajes* y mencionada al comienzo de este apartado, no cabe duda de que para el joven granadino el desarrollo de un espacio creativo fundado con el objetivo de conciliar el mundo del paganismo grecolatino con la doctrina cristiana más tradicional no solo constituyese la base de un proceso salvífico personal, sino también el punto de partida de una ideología de directiva universal. El imperativo conciliador propuesto por García Lorca en estas líneas se traduce en la práctica en la creación y promoción de un sincretismo en el cual los elementos más destacados del cristianismo y del clasicismo se fusionan y se homologan entre sí. A partir de este proceso de homologación intercultural que trasciende la homogeneidad sintópica y sincrónica de sus realidades individuales, los componentes prototípicos de cada patrón de heterogeneidad se van liberando de su significado originario en cuanto ya definitivamente separados del conjunto espacial y temporal en el que estos mismos encuentran determinación para adaptarse a un ambiente de hibridación transversal. En este contexto de supresión de significado semántico, los elementos distintivos de cada unidad cultural, tanto cristiana como clásica, suficientemente privados de sus particularidades determinativas, pueden adquirir un nuevo significado distinto del que poseían previamente al cumplimiento del proceso de homologación. Por lo tanto, tras el procedimiento de privación semasiológica, el escritor sigue un nuevo proceso creativo en el que se encarga de significar los términos anteriormente liberados de su acepción común con una acepción redefinida desde un punto de vista personal y, como tal, también ligada a una sentimentalidad introspectiva y personal. De este modo, García Lorca logra trasladar los sujetos más simbólicos de la tradición cristiana y pagana a su propia

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 174.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

experiencia artística de forma inédita e innovadora. A partir de estas consideraciones metodológicas relacionadas con el simbolismo clasicista y religioso, se desraman tres principios fundamentales entre los cuales parece desenredarse la codificación simbólica lorquiana de estos iconos en la primera etapa literaria del joven poeta.

Ante todo, se evidencia la aparición de un fundamento comunicativo en el cual los dictámenes de codificación simbólica más tradicionales pierden de relevancia, con el propósito de exaltar el sentimiento subjetivo concretado en forma escrita. En este sentido, cualquier elemento simbólico, tanto cristiano como pagano, se puede extraer de su contexto representativo primordial y convencional, adaptándose a un ambiente contemporáneo y personal mientras su empleo se enfoque en encarnar al menos un aspecto de la sentimentalidad humana y determine la activación de esta. En consecuencia, una vez más, la primigenia literatura lorquiana se confirma como una plataforma para la consolidación del sentimiento del ser ante los modelos categoriales establecidos por la norma, tanto en cuanto a la forma de representación artística elegida por el artista, como por lo que concierne al contenido simbólico que el mismo ejecutor de la obra decida aplicar dentro de su creación.

Del mismo modo, la modificación del significado semasiológico de los términos que se configuran como componentes culturales particulares del clasicismo a un nivel individual implicaría la imposibilidad de interpretar dichos elementos de manera invariable e inequívoca cuando estos se ven trasladados a un contexto que excede la representación artística particular, entendida como la máxima expresión liberatoria de la sentimentalidad subjetiva y el ámbito en el que dichos elementos adquieren su nueva capacidad semántica. Con lo cual, en el momento en el que el conjunto de componentes simbólicos encuentra una determinada aplicación práctica por parte del artista, este dejaría de tener un valor inequívoco en cualquier otro tipo de aplicación estética. De acuerdo con estas pautas, se van estableciendo en la literatura lorquiana unas series figurativas de elementos de simbología particular que solamente presentan dicho valor simbólico dentro de la propia escritura de García Lorca, la cual se configura como el máximo medio a través del cual la actividad de introspección del sujeto creador puede hallar su camino de salvación. Dicho camino, como demuestra la invitación que aparece en el prólogo de *Impresiones y paisajes*, a pesar de caracterizarse inicialmente como

personal, no excluye la posibilidad de presentarse también como un movimiento de compromiso universal.

Finalmente, en tercer y último lugar, no se descarta la posibilidad de que los mismos elementos culturales particulares puedan variar su significado intrínseco incluso dentro de la misma literatura lorquiana. Como se evidenciará en los capítulos siguientes, los iconos del paganismo y del cristianismo no solamente se integran entre sí con frecuencia en los escritos de García Lorca, sino que se reiteran de manera constante, cambiando a menudo su simbología. Con respecto a este aspecto en particular, una de las figuras más reiteradas en el universo literario lorquiano es sin duda la de Cristo, a la que el granadino dedicará amplio espacio a lo largo de su recorrido artístico.

En definitiva, la instauración de un sistema representativo basado en un ideal de sincretismo doctrinal entre los representantes del mundo del paganismo y del cristianismo es solamente uno de los instrumentos mediante los que García Lorca trata de encontrar solución a las problemáticas religiosas que atormentan su experiencia vital en los primeros compases de su vida adulta. Paralelamente al desarrollo de este espacio de integración, en el mismo período artístico, los escritos más primordiales del escritor de Fuente Vaqueros revelan el nacimiento de un interés por parte del granadino hacia el mundo de la iconografía del martirio. A pesar de que la temática en cuestión ha sido escasamente abordada por la crítica, consideramos que, junto con la del sincretismo doctrinal entre paganismo y cristiandad, estas formas de representación martirial constituyen la segunda herramienta fundamental a través de la cual García Lorca trató de solucionar los tormentos ocasionados por las dudas existenciales que exacerbaban su alma en los primeros años de su camino por el mundo literario.

1.6 Una resignificación intimista de la tradición del martirio

Como hemos anticipado, el segundo medio por el que García Lorca trata de solventar las problemáticas religiosas que afectan su existencia en su primera fase compositiva literaria consiste en un procedimiento de resignificación en clave personal de la tradición del martirio. En este ámbito, la metodología de replantación adoptada por el escritor se fundamenta en una actividad de recuperación de una serie de sujetos religiosos, a la vez que, en un proceso de creación de individuos literarios, vinculados tanto al mundo pagano como al de la laicidad, los cuales, en un momento dado a lo largo de sus trayectorias

vitales, se ven condenados al extremo castigo. En cuanto al mundo religioso, García Lorca encuentra un interés especial por las figuras humanas sacadas de la santidad hagiográfica y de la cristiandad de los orígenes que se encuentran comúnmente asociadas al acto del martirio. Entre los sujetos que integran esta subcategoría se encuentran algunos santos de la tradición cristiana y Cristo, el mártir por antonomasia de la cristiandad. Por otro lado, forman parte de la esfera de lo pagano todos aquellos individuos de la literatura lorquiana que carecen de una caracterización religiosa particular y que están sometidos a unas muertes que se asimilan por diversos aspectos a los actos martiriales más tradicionales. En este grupo se inscriben tanto sujetos de naturaleza animal como humana. Por lo que respecta los seres antropomorfos, la sensibilidad lorquiana resulta particularmente acentuada en relación con las problemáticas que afectan el mundo de la feminidad y de la infancia, como la privación de maternidad y nacimiento. A pesar de la diversidad de entidades literarias relacionadas con la temática del martirio, al examinar las formas en las que los episodios de condena que les conciernan se llevan a cabo, estos resultarían acomunados por una serie de recurrencias de necesaria profundización y que, fundamentalmente, determinarían el establecimiento de una conexión entre estas manifestaciones y los primeros martirios de la tradición paleocristiana, cuyos rasgos se han evidenciado en la sección introductoria de este estudio.

Ante todo, al igual que en el caso de los mártires de la tradición cristiana, en las primeras obras de García Lorca se evidencia la tendencia a identificar la fuente de origen sancionatorio del acto del martirio en un entorno social comunitario conforme por naturaleza biológica a la identidad del sujeto victimizado, aunque profundamente discorde con ella en su conjunto de ideales vitales. De esta manera, en la literatura lorquiana de los orígenes, la colectividad desempeña una función de oposición al proceso de desarrollo personal del individuo, desposeyendo a cada sujeto de la posibilidad de convertirse en representante de un sistema de valores en oposición a los establecidos y dictados por la mayoría de la sociedad. Para los verdugos de la libertad individual, cada forma de desacuerdo o rebeldía al conjunto de normas que sustentan la arquitectura social constituida se percibe como una amenaza a su misma integridad y, por lo tanto, está destinada a suprimirse mediante cualquier medio necesario.

Asimismo, al relacionar los actos de martirio paleocristianos con las manifestaciones condenatorias que se dan en las composiciones que forman parte de la primera literatura

lorquiana, se destaca una coincidencia en términos de caracterización de los sujetos que padecen estas formas de extremo castigo. De hecho, en la gran mayoría de los casos, estos individuos presentan unos rasgos caracteriales similares, ya que se ven generalmente determinados por unas conductas discordantes con las normas que regulan el entorno comunitario en el que ellos mismos se hallan predeterminados, sean ellas de tipo religioso o social. La mayoría de estos sujetos condenados a un estado de aislamiento no tienen más que dos alternativas posibles. En primer lugar, el abandono a la apostasía pública, la renegación del conjunto de creencias vitales que conforman sus propias identidades a fin de preservar su vida. En segundo lugar, estos tienen la posibilidad de renegarse a las imposiciones y normas colectivamente establecidas a costa de poner en peligro sus propias vidas. Precisamente los sujetos que se esforzaron por subvertir el orden socialmente establecido a favor de un ideal religioso son aquellos que, en la tradición cristiana, se convirtieron en mártires venerados hasta el presente por la tradición cristiana y los que protagonizan de manera mayoritaria las obras de la literatura lorquiana, tanto de los orígenes como más madura.

A través de estos procedimientos de rescate de entidades que se vinculan con la iconografía del martirio más tradicional, tanto históricamente reales como ficticias, García Lorca persigue la oportunidad de ofrecer al público literario de su época el ejemplo de una serie de sujetos cuyo comportamiento se ajusta completamente al conjunto de ideales que guían su manera de comprender el mundo. A pesar de la evidente inconformidad de estos individuos idealistas en relación con el entorno social en el que se hallan predeterminados por naturaleza, son precisamente estos los modelos propuestos por el escritor andaluz como seres más eficaces en un contexto de desarrollo intelectual colectivo. En efecto, el progreso de la sociedad en tal sentido no se sustenta en un proceso de adaptación de lo individual a un nivel colectivo, sino que está directamente proporcionado a la libertad de reflexión y expresión de cada individuo. Desde esta perspectiva, solamente la liberación del intelecto personal puede proporcionar nuevas soluciones al tratar de solventar las problemáticas que afectan la existencia vital de cada individuo en la tierra, ya identificadas en el capítulo dedicado a las problemáticas religiosas que atormentaron la vida del granadino en su primera etapa literaria.

Para García Lorca, por consiguiente, las formas de religión canónicas no son más que el reflejo de la *doxa* popular, el eco de una serie de creencias sedimentadas en la cultura

colectiva, cuya inamovilidad no puede convergir con las preocupaciones vitales del hombre en la sociedad moderna. Desde la perspectiva del granadino, en tales circunstancias, es imperativo no solamente hacerse nuevos intérpretes de las enseñanzas de los representantes ancestrales de la religiosidad, rescatando su verbo de los manejos lucrativos de cualquier portavoz que actúa en el nombre de lo sagrado apuntando a intereses exclusivamente personales, sino también aportar al mundo nuevos ejemplos válidos de pensamiento crítico, con el propósito de suscitar una regeneración generalizada de las manera de pensarse individuos en la colectividad. En esto se encuentra la relevancia de las figuras mártires en la literatura lorquiana. Ellos son el emblema de una nueva forma de comprender y vivir un mundo cuyos incomprensibles secretos se encuentran todavía encubiertos tras el velo diseñado por los tejedores del pensamiento dominante y destinado a rajarse con la llegada de individuos dispuestos a sacrificar su propia existencia a costa de desentrañar la realidad de sus escondites más ocultos.

Entre todas las publicaciones juveniles de García Lorca, el rescate de figuras ligadas a la iconografía del martirio se hace notable por primera vez en el texto de *Impresiones y paisajes*. En este escrito, el granadino exhibe por primera vez a su público una reinterpretación personal de figuras de la tradición cristiano-católica hagiográfica, tales como los santos mártires san Cosme, san Damián y san Sebastián. Asimismo, la figura de Curianito, el protagonista zoomorfo de *El maleficio de la mariposa* se encuentra vinculada al concepto de martirio. De hecho, su comportamiento a lo largo de la pieza podría equipararse a la actuación de un mártir del sentimiento amoroso, considerado como el ideal primordial que determina la existencia fructífera de los seres vivos en el mundo. Se pueden observar rasgos similares con respecto a la temática martiroológica incluso en *Libro de poemas*, un texto en el que una serie de protagonistas zoomorfos desempeñan el papel de mártires. Entre los escritos que integran la recopilación poética, se encuentra el poema titulado «Elegía», en el cual el acontecimiento del martirio se asocia por primera vez a un personaje femenino. Por otra parte, en la antología poética *Suites* la idea de la muerte como resultado de las imposiciones sociales se une al tema de la infancia a través de la representación de niños privados de la posibilidad de nacer. Finalmente, en las *Místicas* y en *Impresiones y paisajes*, el empleo de la figura de Cristo en calidad de mártir se rescata en múltiples ocasiones, como si García Lorca pretendiera identificar en su figura la personificación antonomástica del ideal sacrificial de la cristiandad y

delineándose el Mesías del cristianismo como el sujeto más provechoso para el escritor en su proceso de resolución de las problemáticas que afectan la vida del ser humano en la tierra.

1.6.1 Los martirios hagiográficos: la liberación del estatismo estético

El interés por parte de García Lorca en relación con el mundo de la iconografía de los representantes del mundo hagiográfico ligados a la temática del martirio se hace notable por primera vez en algunos fragmentos contenidos en *Impresiones y paisajes*. En tal sentido, el sexto capítulo de la recopilación, dedicado al Monasterio de Santo Domingo de Silos (una abadía benedictina situada en el sur de la provincia de Burgos en Castilla y León) ofrece una primera expresión de la voz crítica del escritor en cuanto a las manifestaciones artísticas martiriales de los cultores de la cristiandad de su época. En particular, en la segunda sección del capítulo, el grupo de viajeros que acompañan a García Lorca en su recorrido por las tierras castellanas se detiene en el pequeño pueblo burgalés de Covarrubias antes de alcanzar el monasterio. En esta ocasión, el granadino ofrece una minuciosa descripción de la pequeña urbe en la que se encuentra, centrándose especialmente en las sensaciones y emociones religiosas que el entorno rural le sugiere. El testimonio lorquiano nos brinda conocimiento de los santos patronos del pueblo: los mártires San Cosme y San Damián, cuyo culto parece confirmado por su representación en el altar de la iglesia pueblana.

Según la tradición hagiográfica, los dos santos eran gemelos, nacieron en Arabia en el seno de una familia cristiana y, tras haber realizado estudios de medicina en Siria, ejercieron su profesión en Egea. El culto religioso atribuye a los santos Cosme y Damián una descomunal capacidad en la curación de hombres y animales, con la peculiaridad del carácter gratuito de sus prestaciones médicas, lo que les confirió el atributo de «anargiros»¹⁵⁹. La actitud extremadamente generosa de los hermanos desató la preocupación de los demás médicos, quienes les denunciaron como cristianos. Finalmente, el gobernador Lisas, enviado en Egea por el emperador romano Diocleciano, les impartió una serie de torturas, condenándolos a muerte por decapitación alrededor del

¹⁵⁹ J. Campuzano, «Iconografía de los santos sanadores (II): San Cosme y San Damián», *Anales de Historia del Arte*, 6 (1996), p. 255.

año 287¹⁶⁰. En el siguiente pasaje del sexto capítulo de *Impresiones y paisajes*, García Lorca presenta a los santos mártires como dos figuras de apariencia grotesca:

Son dos muñecos de caras estúpidas vestidos de un damasco descolorido, con cabelleras tiesas y apretadas, y con unos sombreros enormes llenos de polvo [...] Toda la fe de un pueblo estaba depositada en estos muñecos mal hechos, juguetes de un hijo de gigante... Es decir, que toda la visión del más allá de esta desdichada población mira únicamente a estas dos ridiculeces con forma...¹⁶¹

En estas líneas descriptivas, el sentimiento lorquiano de profunda conmoción latente por las dos figuras representadas en el altar de la iglesia del pueblo se hace evidente. Desde la perspectiva del viajero, la forma representativa de los santos mártires, seleccionada con el objetivo de representar el culto de la comunidad ciudadana, no solo no les hace ninguna justicia, sino que tampoco se considera apta a representar la fe de los habitantes que profesan el culto cristiano, haciendo que los protagonistas de la obra de arte resulten ridículos a ojos de su observador. En resumen, para García Lorca, es inaceptable que toda la fe de un pueblo que ha hecho de la religión católica su razón de ser espiritual se pueda encapsular en representaciones estáticas e incapaces de conmover a quienes las observen.

Más adelante, en el mismo capítulo dedicado al Monasterio de Santo Domingo de Silos, hace su aparición otra figura religiosa mártir que, con el paso del tiempo, se convertirá en un icono de suma relevancia en el desarrollo artístico del granadino. Después de haber alcanzado el edificio y haber pasado la noche en unas celdas monacales extremadamente desadornadas, pasando por un claustro ricamente ornado, el grupo de viajeros se dirige a una pequeña iglesia de «fría, enorme, destartada, antipática»¹⁶² apariencia, cuyo altar principal está dedicado al culto de san Sebastián. En este pasaje García Lorca define como «antiartística»¹⁶³ la forma en la que el santo condenado al martirio en la época de Diocleciano hace muestra de su icónica desnudez, sin explicitar de manera concreta las características visuales que le llevan a externar este juicio de valor tan solemne. Asimismo, tampoco se especifica si esta externalización valorativa crítica es de comprenderse en relación con la pose estética de san Sebastián en sí o a las habilidades artísticas del ejecutor material de la obra. No obstante, teniendo en cuenta el alto grado

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 256.

¹⁶¹ F. García Lorca, *Obras completas IV: primeros escritos*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 84.

¹⁶² *Ivi*, p. 94.

¹⁶³ *Ibidem*.

de relevancia que la figura mártir tuvo a lo largo de la vida de García Lorca posteriormente a la publicación de *Impresiones y paisajes*, un juicio de valor negativo de este calibre carece de sentido lógico una vez asociado a la iconografía del santo. En consecuencia, es mucho más probable que el adjetivo utilizado por el escritor en este pasaje sea de entenderse en relación con la forma representativa elegida por el artista, con mucha probabilidad hieráticamente carente de capacidad conmovedora a pesar de la magnitud potencial del sujeto tratado.

Los fragmentos citados constituyen una evidencia significativa de una tendencia literaria lorquiana fundamentada, desde sus albores, en un procedimiento de rescate valorativo de una serie de figuras de la tradición cristiano-católica de los orígenes. La primera y más determinante característica que une a estos sujetos dignos de veneración, aunque aparentemente invalorados por parte de las comunidades de creyentes que deberían hacerle alarde, radica en el desenlace trágico de sus vidas. En efecto, tanto san Cosme y san Damián como san Sebastián desempeñaron el papel de mártires de la cristiandad, puesto que fueron condenados por sus respectivas comunidades por haber defendido un ideal a costa de sus propias supervivencias. Para García Lorca, resulta imperativo rescatar estas figuras del estatismo estético que las distingue en las formas de representación más habituales en el ámbito de la representación sagrada con el propósito de otorgar dignidad no solamente al valor intrínseco de sus entidades y enseñanzas, sino también para renovar la validez de un culto religioso cristiano cada vez más vinculado de manera exclusiva a la forma y a lo aparente, sin importar de la sustancia y esencia de las cosas del mundo.

1.6.2 Los martirios zoomorfos: la norma natural

Una particularidad de la primera etapa artística de García Lorca radica en la utilización de una serie de figuras zoomorfas en sus narraciones, tanto prosísticas como teatrales y poéticas. A nivel cronológico, el primer ejemplo de esta tendencia es *Del amor. Teatro de animales*, una obra de teatro incumplida en la que representantes del mundo animal, encabezados por un Cerdo sediento de venganza, organizan una asamblea con el propósito de tomar represalia contra una humanidad que lleva largo tiempo oprimiéndoles. La fecha de redacción de este escrito se remonta al año 1919; apenas un año después, García Lorca pudo dar a conocer su talento en el arte dramático con el estreno de su primera pieza,

El maleficio de la mariposa. Al igual que en *Del amor. Teatro de animales*, en la primera obra teatral oficial de García Lorca se puede apreciar una tendencia a la caracterización del mundo animal como un entorno fundamentalmente contrapuesto a la realidad de los hombres. Con el propósito de delinear las características esenciales de esta separación ontológica, en el prólogo a la pieza, el prologuista rescata las palabras que le ofreció un viejo silfo «escapado de un libro del gran Shakespeare»¹⁶⁴ al transmitirle el cuento de curianas que se ofrece a continuación:

¿Por qué os causan repugnancias algunos insectos limpios y brillantes que se mueven graciosamente entre las hierbas? ¿Y por qué a vosotros los hombres, llenos de pecados y de vicios incurables, os inspiran asco los buenos gusanos que se pasean tranquilamente por la pradera y tomando el sol en la mañana tibia? ¿Qué motivo tenéis para despreciar lo ínfimo de la Naturaleza? Mientras que no améis profundamente a la piedra y al gusano no entraréis en el reino de Dios.¹⁶⁵

Las palabras del prologuista contribuyen a aumentar el grado de separación que aparta el mundo de los hombres del mundo de los demás componentes del orden de la naturaleza. Al parecer, el origen de la discrepancia que se genera entre las realidades ontológicamente contrapuestas de las personas y de los demás seres vivos se debería, cuando menos en parte, a la predisposición humana hastiosa en relación con las demás creaturas que pueblan su realidad circundante. Con lo cual, las palabras de la figura sílfide amonestan a los hombres por su conducta despreciadora, recordándoles que para entrar en el «reino de Dios»¹⁶⁶ no se puede prescindir de la institución de una relación empática con cualquier componente del mundo natural, incluso con los elementos que tradicionalmente se consideran desprovistos de vida propia, es decir, con los objetos inanimados. En el contexto descrito por García Lorca, el reino divino se conformaría como un entorno dominado por el sentimiento de amor como medio útil para perseguir un estado de compartición vital armónica entre todos los seres del mundo. De hecho, el reconocimiento por parte de los hombres de un sistema emocional equiparable al de los humanos en el mundo animal determinaría, en cierto modo, el desequilibrio de la estructura jerárquica que domina la realidad de los seres vivos y en la que los antropomorfos se elevaron a únicos intérpretes de la sentimentalidad. Las últimas palabras del silfo, reiteradas por la voz del prologuista, rematan este concepto fundamental, evidenciando, al mismo tiempo,

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 168.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 169.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

el mayor grado de proximidad a lo divino que tiene la mayor parte del reino animal y vegetal en comparación con las personas:

«Muy pronto llegará el reino de los animales y de las plantas; el hombre se olvida de su Creador, y el animal y la planta están muy cerca de su luz; di, poeta, a los hombres que el amor nace con la misma intensidad en todos los planos de la vida; que el mismo ritmo que tiene la hoja mecida por el aire tiene la estrella lejana, y que las mismas palabras que dice la fuente en la umbría las repite con el mismo tono el mar; dile al hombre que sea humilde, ¡todo es igual en la Naturaleza!»¹⁶⁷

A pesar de que, desde la perspectiva lorquiana, es evidente que la participación a un estado emocional amoroso entre todos los seres podría determinar una equiparación panteística de todas las manifestaciones vitales desde el punto de vista divino, también es cierto que esta perspectiva no se ajustaría con la representación, de rasgos evidentemente despectivos, que el autor emplea en la caracterización del cucaracho protagonista de *El maleficio de la mariposa*. En efecto, Curianito se presenta desde el comienzo de la pieza como un ser dominado por el sentimiento de amor hacia un ser “otro” a su propia naturaleza, lo que resultaría aparentemente beneficioso para la persecución de una condición de bienestar entre todas las criaturas objeto de la creación divina. No obstante, en muchas ocasiones el autor subraya la ridiculez de las acciones de la cucaracha protagonista, cuya única originalidad, tomando las palabras lorquianas a pie de letra, «consiste en pintarse las puntas de las antenas y la pata derecha con polen de azucena»¹⁶⁸. Esta problemática podría solucionarse anexionando al principio de amor universal evocado por García Lorca en el prólogo a la obra otro principio que se fundamenta en la preservación de los límites más allá de los cuales el sentimiento de amor no podría extenderse en el creado divino.

En tal sentido, el reino de Dios, además de asistir en la observación de un principio fundamental de amor universal, también se relacionaría con la obediencia a un precepto vital que algunos estudiosos del teatro lorquiano de los orígenes han denominado «norma natural»¹⁶⁹. Según Michael Wells¹⁷⁰, esta norma se conforma como un principio que,

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 180.

¹⁶⁹ C. M. Wells, «The Natural Norm in the Plays F. García Lorca», *Hispanic Review*, 38:3 (julio 1970), pp. 299-313.

¹⁷⁰ *Ivi*, 299. «In many of the plays of Garcia Lorca, natural existence is the norm against which various divergent modes of existence are contrasted. Natural existence in the plays is a mode which rejects dualisms such as sacred-profane, spiritual-earthly, ugly-beautiful and instead insists that a more fundamental reality, embracing all of these illusory dualisms, underlies them and is the unity which ultimately refutes them».

correspondiendo en la práctica a la existencia natural misma, y apartándose de los modos de existencia instituidos, propone superar los dualismos dicotómicos originados a partir de códigos sociales establecidos, los cuales dejarían de tener relevancia a favor de una realidad que se rige en las leyes más fundamentales de la naturaleza. En este sentido, en *El maleficio de la mariposa* el orden de la norma natural se violaría desde el inicio, en el momento en que la cucaracha protagonista se enamora de una mariposa, de un ser que, aun compartiendo su misma naturaleza de insecto, no deja de ser algo que, en definitiva, se sitúa muy lejos de la predeterminación terrenal que le corresponde.

Aunque la idea de un principio existencial de esta naturaleza podría estar asociada por algunos de sus aspectos a la *scala naturae* del teatro shakesperiano (por lo que se justificaría también la referencia a la obra del dramaturgo inglés que aparece en el prólogo y mencionada con anterioridad) como señala Wells¹⁷¹, la norma natural lorquiana no remitiría a un modelo clasificatorio de carácter expresamente ontológico, sino más bien a un mero principio de orden intermedio de gobierno del mundo. De tal manera, esta noción no se concebiría como un modelo rígido que permita describir una serie de niveles jerárquicos que se dan entre los seres vivos, sino como un dictamen que se fundamenta en la necesidad de señalar la imposibilidad por parte de los seres del mundo de trascender de su propia naturaleza categorial desde una perspectiva cognoscitiva e interactiva y, por lo tanto, también amorosa en relación con las demás manifestaciones ontológicas terrestres. En resumen, el amor que se produce a raíz de la violación de la norma natural, considerándose esta manifestación sentimental como la máxima expresión de una voluntad de conocimiento otro con respecto a la individualidad del ser, en la medida en que este fuera posible, daría lugar a una interacción entre seres falaz desde el punto de vista natural, puesto que no conllevaría a una proliferación del germen de la vida biológica en la tierra. Por lo tanto, en términos naturales, el amor surgido de la profanación del orden connatural de los individuos representa una forma de interacción entre seres terrestres que debería en cualquier caso evitarse.

Desde estas perspectivas, se pueden aclarar las motivaciones que mueven toda la puesta en escena de *El maleficio de la mariposa*, identificando como objetivo de García Lorca la evidencia de las trágicas consecuencias que pueden surgir de la violación de las

¹⁷¹ *Ivi*, p. 300. «Unlike the Elizabethan conception of a natural hierarchy, however, the hierarchy in this play is not ontological, but simply a kind of intermediate principle of order».

normas impartidas por la naturaleza, resumidas en el concepto de norma natural y entendida como el conjunto de instrucciones innatas que sustentan la perpetuación de la vida en la tierra. Este conjunto reglamentario, a pesar de proponer superar las dicotomías establecidas por las estructuraciones sociales dominantes a favor de un sincretismo sentimental basado en un ideal de comunión del sentimiento amoroso compartido entre todos los componentes del mundo natural, también reafirma la existencia de límites por afuera de los cuales el deseo cognoscitivo e interactivo de los seres no puede lograr satisfacción, sino determinar la ineluctable condena del individuo. De esta forma, en *El maleficio de la mariposa*, el Curianito protagonista de la pieza es, ante todo, una víctima de una manifestación amorosa específica basada en una falsa cognición del sentimiento amoroso, lo que le lleva a violar los principios fundantes dictados por el conjunto de normas que dominan el mundo de la naturaleza. Tal comportamiento, como demuestra el trágico final del animal, no puede sino llevar el individuo a la perdición más desenfrenada y, en última instancia, a la total autodestrucción del ser, relegándole a una condición de sufrimiento equiparable a la de un mártir del sentimiento amoroso; de un ser destinado a sufrir por sus ideales inalcanzables y quedando irremediabilmente aislado de sus propios parecidos.

De manera parecida, en *Libro de poemas*, acontecimientos trágicos asimilables a unas formas de martirio de representantes del mundo zoomorfo se manifiestan con frecuencia. El primer ejemplo de esta tendencia es el poema titulado «Los encuentros de un caracol aventurero», en el que un caracol descrito en calidad de «burgués de la vereda»¹⁷² decide emprender el camino de una senda que conduce a un final aparentemente desconocido. La narración poética de los acontecimientos que caracterizan la vida del invertebrado protagonista se encuentra impregnada de referencias al mundo religioso. A raíz de estas observaciones, la senda descrita en el poema se podría considerar como el reflejo metafórico del camino de la vida, cuyo final desembocaría en el suceso trágico según la interpretación de Frieda Blackwell¹⁷³. De esta forma, la razón motriz que determina la puesta en marcha por parte del caracol estaría relacionada con la insurrección en su ánimo de cuestionamientos relacionados con el mundo de la muerte y, por ende, dirigidos a una

¹⁷² F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 63.

¹⁷³ F. H. Blackwell, «Roots of a Religious Crisis: García Lorca and “El libro de poemas”», *Hispania*, 88:2 (mayo 2005), p. 247. «The word “senda” ties the imagery to the traditional metaphor of “the path of life” at whose end lies Death».

actividad investigativa de las dinámicas que se activan en el mundo ultraterreno tras la interrupción de la experiencia vital terrenal.

El primero de los encuentros realizados por el viandante de la vereda a lo largo de su camino investigativo es el que tiene como protagonistas dos viejas ranas, las cuales, a pesar de su aparente descreencia en cuanto a la existencia de Dios, tratan de persuadir al invertebrado a adoptar su propia concepción del más allá, basada en una condición de total satisfacción con los requisitos fundamentales que caracterizan su propio ser. Para los anfibios la vida ultraterrena consiste en «vivir siempre / en el agua más serena, / junto a una tierra florida / que a un rico manjar sustenta»¹⁷⁴. En el universo natural descrito por García Lorca en este poema, a cada representante del mundo animal corresponde una concepción del paraíso particular. En efecto, a pesar de mostrar aparente convicción con las palabras de las ranas, el caracol aprovecha la situación discursiva para expresar la descripción de la vida ultraterrena que le proporcionó su abuela cuando este era niño: «Cuando niño a mí me dijo / un día mi pobre abuela / que al morirme yo me iría / sobre las hojas más tiernas / de los árboles más altos»¹⁷⁵.

Una vez finalizada la ocasión dialógica con las criaturas anfibias, el invertebrado continúa en su camino de exploración hasta encontrarse con un grupo de hormigas que arrastran a una de sus parecidas, cuyas antenas han sido tronchadas. El caracol interroga la comitiva sobre las motivaciones que han conducido al maltratamiento de una de sus representantes, recibiendo una respuesta por parte de la moribunda criatura: «yo he visto las estrellas»¹⁷⁶. Con lo cual, las hormigas y el invertebrado se preguntan sobre la naturaleza de los elementos astrales, aparentemente desconocidos para ellos. Según la hormiga, las estrellas «son luces que llevamos / sobre nuestra cabeza»¹⁷⁷. En respuesta a las exteriorizaciones visionarias de su parecida, algunos miembros del grupo de insectos reiteran la intención de terminar con su existencia: «te mataremos, eres / perezosa y perversa. / El trabajo es tu ley»¹⁷⁸. La justificación proporcionada por las hormigas al acto de tortura perpetrado a daño de su compañera radica en el hecho de que el proceso de búsqueda investigativa de la hormiga ha violado una de las normas fundamentales que

¹⁷⁴ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 65.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 66.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 67.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

caracterizan su propia existencia en el mundo, es decir, la ley del trabajo, a la que todas ellas están sujetas¹⁷⁹.

El castigo que se aplica al insecto agonizante en «Los encuentros de un caracol aventurero» puede asimilarse a una forma de martirio por una serie de razones fundamentales. En primer lugar, se evidencian las motivaciones ideológicas que determinan la implementación de un procedimiento punitivo a daño de la hormiga, la cual se configura, a todos los efectos, como un sujeto que ha decidido refutar las normas de su entorno comunitario a favor de la satisfacción de una necesidad cognoscitiva espiritual. En segundo lugar, el tipo de condena que corresponde al insecto también cumple con algunas características de los martirios paleocristianos más tradicionales. A la hormiga se le amputan las antenas, es decir, el órgano del que el animal se sirve para transmitir señales sociales a sus parecidas. Según la tradición hagiográfica cristiana, el diácono de origen palestino Román de Antioquía experimentó una forma punitiva similar durante la gran persecución de Diocleciano, alrededor del año 303. El *Peristephanon* de Aurelio Clemente Prudencio, que se remonta al siglo V, es uno de los textos más antiguos en el que se documenta el martirio del religioso, a quien se decidió cortarle la lengua antes de condenarle a la pena capital por muerte en la hoguera pública. En el escrito, Prudencio atribuye al santo la milagrosa habilidad de hablar después de la amputación del órgano fundamental de la comunicación humana¹⁸⁰. De manera similar, en el poema de García Lorca, tras la exportación de las antenas, la capacidad de la hormiga de comunicarse con sus parecidos permanece milagrosamente intacta.

Es evidente que tanto la ocasión dialógica que el caracol experimenta con las ranas de la vereda como el martirio al que tiene la oportunidad de asistir no son más que experiencias predictoras del trágico destino que le podría corresponder en el caso en el que este decida seguir con su camino de investigación hacia lo desconocido. En el primer encuentro, la experiencia *pre mortem* se presenta en el momento en que las criaturas anfíbias tachan al invertebrado de discípulo de una doctrina pagana, atribuyendo a su

¹⁷⁹ F. H. Blackwell, «Roots of a Religious Crisis: García Lorca and “El libro de poemas”», *Hispania*, 88:2 (mayo 2005), p. 248.

¹⁸⁰ Prudencio, *Obras completas*, edición de D. J. Guillen, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1950, p. 623. En este pasaje, nos referimos al «Himno sobre el martirio de San Román» contenido en el *Peristephanon* de Prudencio en el que el poeta hispanolatino describe el milagro de san Román de Antioquia de la siguiente forma: «El cruel perseguidor te arrancó el plectro del paladar y de la laringe, pero no impuso el silencio en tu boca, que seguía confesando a Dios».

abuela, quien le impartió conocimientos acerca del mundo ultraterreno, las características de una hereje. En el contexto del segundo encuentro, el acto de condena al que el caracol tiene la oportunidad de asistir no es más que el reflejo de las torturas a las que estaría destinado a sufrir en el caso de que decidiera seguir adelante en su camino de exploración. Ante estas premoniciones, el invertebrado no tiene más opción que abandonar su camino de búsqueda. El de las estrellas es un mundo que todavía le fascina y que le apetecería explorar, pero, a raíz de lo que ha podido experimentar a lo largo de su camino, la única conclusión que ha sacado es que «No hay que pensar en ellas»¹⁸¹.

Otro texto perteneciente al *Libro de poemas* en el cual la temática de la muerte en el mundo zoomorfo se relaciona con la iconografía del martirio más tradicional es el poema «¡Cigarra!». En el relato poético se expone la experiencia mortal del insecto protagonista, aparentemente asesinado por acción de la luz divina. En la primera estrofa del texto la cigarra se describe como una dichosa creatura que se muere «borracha de luz»¹⁸². Más adelante, en la cuarta estrofa del poema se describen las características propias de la emanación luminosa: para García Lorca, «La luz es Dios que descende, / y el sol / brecha por donde se filtra»¹⁸³. En este contexto, la luz es, sustancialmente, un símbolo manifestativo de la máxima entidad divina en la tierra y un elemento tangible a través del sistema de sentidos del que la mayoría de los animales están predispuestos por conformación natural. La correlación subyacente entre el elemento causal de la muerte de la cigarra y la figura de Dios se confirma en la octava estrofa del poema, en la cual el haz luminoso se asocia al Espíritu Santo, el tercer miembro de la Trinidad cristiana y sujeto representante del poder ejecutivo celestial en la tierra.

Desde cierto punto de vista, el mismo ciclo vital de la cigarra, insecto que vive la mayor parte de su vida bajo tierra antes de arribar a la superficie terrestre, podría asociarse a la imagen de Cristo y de su resurrección según la interpretación de Blackwell¹⁸⁴. Para García Lorca, la creatura descrita en el poema es un sujeto que, por sus características vitales innatas, goza de la gracia divina. Por esta razón, en las estrofas finales del poema, el escritor expresa la voluntad de tener un desenlace vital parecido al de la cigarra: «Sea

¹⁸¹ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 68.

¹⁸² *Ivi*, p. 75.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ F. H. Blackwell, «Roots of a Religious Crisis: García Lorca and “El libro de poemas”», *Hispania*, 88:2 (mayo 2005), p. 249.

mi corazón cigarra / sobre los campos divinos. / Que muera cantando lento / por el cielo azul herido»¹⁸⁵. Una muerte en estas circunstancias podría convertir la sangre derramada del poeta en limo, un sedimento fangoso tradicionalmente asociado con la proliferación de la vida orgánica: «Y mi sangre sobre el campo / sea rosado y dulce limo / donde claven sus azadas / los cansados campesinos»¹⁸⁶.

En el poema, al igual que en numerosos testimonios contenidos en las *Actas* de la tradición martirial paleocristiana, se evidencia cierta voluntad divina en el acto de sacrificio de la cigarra protagonista. El insecto recibe una condena directa por parte de Dios, materializándose la figura divina en la luz azul, elemento simbólicamente remitente a la esfera de lo celestial. La muerte de la cigarra descrita en el poema es, en esencia, una muerte deseable desde la perspectiva lorquiana debido a que en ella se encapsula el secreto de la existencia terrenal: el saber vivir acordemente al ideal de naturaleza que corresponde a cada ser vivo. En cuanto a esta observación, dos hechos contribuyen a probar la total conformidad del insecto con su predeterminación vital. En primer lugar, en el poema la muerte del insecto protagonista se describe como un hecho sobreviniente a un proceso de aprendizaje que, a lo largo de su recorrido existencial le ha llevado a tener pleno conocimiento del «secreto de la vida»¹⁸⁷, es decir, del conjunto normativo que regula las dinámicas que caracterizan las campiñas que ella y sus parecidos están destinados a poblar según las normas de la naturaleza. De igual modo, la cigarra descrita en el segundo texto poético se muere «derramando son»¹⁸⁸, por lo tanto, actuando en total conformidad con la actividad más congénita para la especie natural que está destinada a representar.

En síntesis, los episodios que relatan la muerte de figuras zoomorfas que se adhieren a la iconografía del martirio más tradicional no son más que simples instrumentos literarios mediante los cuales García Lorca trata de explorar las oscuras dinámicas ultraterrenas a las que, en el momento de la trágica partida, todo ser vivo está destinado a someterse. En estas manifestaciones se ocultan reflexiones íntimas y profundas sobre las maneras en que todas las criaturas del mundo se relacionan con su propia naturaleza, entendida como el conjunto normativo de leyes que regulan la dimensión armónica del

¹⁸⁵ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 77.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 75.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 76.

universo. A todo ser vivo queda la posibilidad de distinguir o corresponder a los dictámenes de estas fórmulas regulatorias, beneficiándose solamente en la figura de Dios la posibilidad de juzgar a las entidades terrenales según su inconformidad o conformidad con la norma natural dictada para ellas. En este sentido, la vida terrenal no es más que el terreno de juego en el que el libre albedrío de los seres vivos juega la partida más significativa, cuyo premio final corresponde a la vida eterna en un estado de total armonía con todo lo creado.

1.6.3 Los martirios femeninos: la norma natural y la norma social

Al examinar la primera etapa artística de García Lorca desde el punto de vista de las manifestaciones de sucesos trágicos asimilables a formas de martirio, se destaca el poema «Elegía», incluido en el *Libro de poemas* y ya ampliamente citado en el presente estudio. Asimismo, en una serie de textos teatrales inéditos tales como *La viudita que se quería casar*, la *Comedia de la Carbonerita*, *Elenita e Ilusión*, una serie de figuras femeninas desempeñan el papel de víctimas de la sociedad patriarcal de la España del primer tercio del siglo XX.

En el poema «Elegía», como se ha señalado en apartados anteriores, en un momento dado, la condición improductiva de la protagonista se compara a la de una mártir de Andalucía: «Nadie te fecunda. Mártir andaluza»¹⁸⁹. Al parecer, lo que convierte la mujer descrita en el poema en representante de una condición dolorosa tan intensa como puede ser la del martirio consiste en su imposibilidad de cumplir con el destino que le corresponde por norma natural, es decir, con su necesidad innata de convertirse en madre. En un primer momento, la protagonista del poema se describe según los rasgos de un sujeto atractivo en términos sexuales, acercándose su figura a la de Venus, la diosa romana de la belleza. Para García Lorca, ella es una «Venus del mantón de Manila»¹⁹⁰, la mujer más bella entre las que visten el lienzo comúnmente asociado a Andalucía. A través de la descripción lorquiana, la protagonista de «Elegía» se erige como representante de una feminidad en su nivel más elevado, a la vez que, como guardiana de una tradición folclórica andaluza, simbolizada no solamente por el mantón de Manila, sino también por

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 89.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

las alusiones al vino malagueño, la guitarra y las biznagas, los productos artesanales elaborados con flores de jazmín y difundidos en toda la Costa del Sol.

A lo largo de todo el poema, no se da conocimiento de si la condición de infecundidad que caracteriza la vida de la mujer se debe atribuir a una condición médica congénita, adquirida o determinada por el incumplimiento del acto sexual de fines reproductivos. No obstante, la atribución a la protagonista del epíteto de «Virgen dolorosa»¹⁹¹ determinaría la identificación de dicha causa en la tercera de las opciones, confirmando, al mismo tiempo, la presencia de un estado de malestar físico o mental del que el sujeto presentado se configuraría víctima doliente. Sin embargo, desde la perspectiva lorquiana, las normas dictadas por la naturaleza no parecen ser las únicas capaces de influir en los seres de sexo femenino a lo largo de sus vidas.

Con el propósito de delinear los rasgos de una segunda clase normativa que pueda interferir en la vida de las mujeres, en la undécima estrofa del poema García Lorca relaciona el sufrimiento de la protagonista con la condición de padecimiento de toda la población femenina del sur de la península ibérica. Ella es, ante los ojos de su cantor, «el espejo de una Andalucía / que sufre pasiones gigantes y calla, / pasiones mecidas por los abanicos / y por las mantillas sobre las gargantas»¹⁹². A través de esta equiparación, sería posible identificar como causa del retenimiento físico de la protagonista del poema una serie de fuerzas que actúan en contra del libre desahogo pasional de todos los individuos de sexo femenino que habitan el territorio de Andalucía. A partir de estas consideraciones, se podría inferir que la vida de las mujeres en el contexto geográfico andaluz no está solamente influenciada por un conjunto de normas naturales que determinan su predisposición al acto reproductivo, sino también por una serie de normas sociales, simbolizadas por los elementos folclóricos sureños de los abanicos y de las mantillas, que actúan con el propósito de apaciguar sus instintos pasionales más ancestrales. Con estas premisas, es posible afirmar que, contrariamente a lo que ocurre en el mundo animal, en el universo lorquiano de los orígenes la realidad de los humanos y, en particular modo la de los individuos de sexo femenino, se conformaría como un ambiente dominado tanto por reglas dictadas por la naturaleza, como por códigos de conducta socialmente establecidos que obstaculizan la libre expresión sentimental del ser. De esta manera, en

¹⁹¹ *Ibidem.*

¹⁹² *Ibidem.*

las personas, un conjunto de normas sociales coordinantes el bienestar de una agrupación pactada en forma colectiva actúa en concomitancia y, a veces, incluso en contraste con las normas naturales que determinan su conformidad o inconformidad con la ley de naturaleza que le corresponde de manera innata.

En el poema examinado la mujer descrita se encuentra sujeta tanto a imposiciones naturales personales que le llevan a anhelar la concepción de un descendiente, como a obligaciones sociales colectivas que le llevan a silenciar sus pasiones detrás del cristal de una ventana. Precisamente la presencia de una ventana como elemento de separación entre el mundo exterior y el mundo interior podría identificar el origen de la preservación de una condición de virginidad por parte de la mujer en algún tipo de influencia dictada por la sociedad. En efecto, el cristal se configura en este contexto como un elemento simbólico que evoca el distanciamiento que se produce entre el mundo consustancial de la naturaleza y el mundo artificial de los humanos por voluntad de estos últimos. A partir de estas consideraciones, el poema en su totalidad se podría interpretar como un intento de demostrar los daños ocasionados por la instauración de una relación contrastiva entre los instintos naturales y las imposiciones sociales en las personas, evidenciando de manera particular las problemáticas que surgen de esta contraposición en los individuos de sexo femenino.

En la última estrofa de la composición se desvela el enfoque lorquiano con respecto a este conflicto tan perjudicial entre la naturaleza y la sociedad que determina una condición de padecimiento perpetuo en las mujeres. En los versos finales del poema, García Lorca prefigura un desenlace vital trágico para la protagonista del poema: «Tu cuerpo irá a la tumba / intacto de emociones. / Sobre la oscura tierra / brotará una alborada. / De tus ojos saldrán dos claveles sangrientos / y de tus senos rosas como la nieve blancas»¹⁹³. En este pasaje, la muerte de la mujer descrita en el poema se vincula a dos sucesos consecutivos de enorme valor simbólico. En primera instancia, se produce un aparente triunfo de la norma social ante la norma natural, simbolizado por la imagen de un cuerpo destinado a la tumba intacto de emociones. En segunda instancia, se destaca la aparición de elementos relacionados con el mundo de la naturaleza, tales como una alborada, unos claveles sangrientos y unas rosas blancas que se superponen al cuerpo de la figura femenina exánime. Mediante la descripción proporcionada por García Lorca, la aparición de dichos

¹⁹³ *Ivi*, p. 90.

componentes aporta a la escena una dinamicidad que contrasta con el estatismo corpóreo de la mujer. La alborada brota de la tierra oscura que recubre los restos mortales de la difunta protagonista y, de manera parecida, los claveles sangrientos y las rosas blancas salen de sus ojos y de sus senos. La representación de estos elementos dinámicos en contraposición a la imagen de un cuerpo estático podría interpretarse como un intento de representar un triunfo de la norma natural sobre la norma social, siendo estas fuerzas relacionadas con un impulso a la vitalidad y una represión a la expresividad pasional, respectivamente.

El poema examinado constituye una representación ejemplar del ferviente interés lorquiano hacia la representación de la condición dramática de las mujeres en la sociedad andaluza de principios de siglo XX. A menudo, ellas se ven obligadas a desarrollar sus existencias en ambientes dominados por una serie de normas sociales, que les apartan de sus predeterminaciones naturales más ancestrales. En tales circunstancias, la limitación de la posibilidad de participar en el acto sexual necesario para cumplir con el deseo de perpetuar la vida en la tierra se erige como la máxima pena otorgable a un sujeto femenino. De esto surge el valor de la mujer de «Elegía» como figura mártir prototípica de la literatura lorquiana; un valor que, por algunos aspectos, también se puede asimilar a otras protagonistas de la *juvenilia* dramatúrgica del granadino.

En el poema citado, García Lorca no aborda las formas de organización entre individuos que obstaculizan la libertad de acción de las mujeres en el mundo, atribuyendo las responsabilidades materiales de tales limitaciones al conglomerado de normas sociales que regulan la sociedad desde un punto de vista genérico. Por otro lado, en algunas obras teatrales de los albores lorquianos dejadas inacabadas el mismo involucramiento se atribuye a una serie de sujetos particulares. En estos textos inéditos se presentan personajes femeninos en condiciones de sumisión a las voluntades dictadas por individuos que pertenecen a su mismo entorno social, siendo estos en su mayoría relacionados con ellas por vínculos familiares o amorosos. Bajo esta mirada, los máximos antagonistas del libre albedrío individual femenino de estos escritos no solamente ejercen un control sobre la vida de las mujeres, sino que también comparten su cotidianidad.

El primero de estos textos es un drama de palacio ambientado en la Edad Media, titulado *La viudita que se quería casar*, y compuesto con mucha probabilidad en un período inmediatamente posterior al ingreso del joven granadino a la Residencia de

Estudiantes de Madrid, es decir, alrededor de 1919. En la pieza, escrita en versos, se muestra la dramática situación de una joven protagonista femenina enlutada por la prematura muerte de su marido (el conde Laurel), con el que había sido obligada a casarse en juventud siguiendo el mandamiento de su padre. Ella es, tal como se evidencia en los primeros compases de la pieza, una «¡Pobre viudita de un viejo! / ¡Casada con él por fuerza!»¹⁹⁴. Desde el inicio de la obra, se evoca un desenlace trágico de la narración a través de las constantes referencias a una supuesta maldición a la que incurriría quien se casase con la Viudita del conde. A través de la narración, se evidencia la oposición del Marqués de los Encinares, el padre de la Viudita, hacia la inminente boda entre su hija y el conde de Cabra, a pesar de ser consciente de que la celebración del matrimonio podría otorgar una renovada felicidad a su descendiente. Antes de que el pretendiente llegue al palacio familiar, el Marqués revela a su viejo criado Ayo la razón que le llevará a prohibir la unión entre los jóvenes: en realidad, él es el tío de la Viudita y está perdidamente enamorado de ella. En este pasaje, el amo confiesa a su sirviente el hecho de haber asesinado su hermano, con el fin de heredar sus masías, y la prohijación de su sobrina para criarla como si fuera su hija legítima, obviando al hecho de que su esposa le había dejado sin descendiente. En *La viudita que se quería casar*, por lo tanto, el personaje de la Viudita se ve subyugado por la voluntad de un familiar y amante opresor de la libertad femenina, lo que le lleva incluso a desear el establecimiento de una relación incestuosa con una mujer consanguínea.

En la *Comedia de la Carbonerita*, otro texto teatral sin terminar cuya redacción remonta a 1921, las tendencias opresivas de un padre-padrón en relación con un individuo femenino en los ambientes familiares constituyen el objeto central de la narración. Los motivos folclóricos e infantiles de esta pieza están relacionados con la tradición del teatro de títeres, anticipando obras más maduras del repertorio de teatro lorquiano de marionetas como *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, el *Retablillo de don Cristóbal* y la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señora Rosita*. El ambiente fantástico de la comedia se encuentra protagonizado por la hija de un Gigante carbonero, llamada Carbonerita, quien se dedica a la misma labor del padre vendiendo carbón. La pieza se abre con la aparición de tres Niñas que se presentan a la casa de Carbonerita como amigas

¹⁹⁴ F. García Lorca, *Obras completas IV: primeros escritos*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 914.

suyas. Tras la llegada del Gigante, tres Sueños en forma de mancebos cercan la residencia familiar para llevarse a las compañeras de la joven carbonera como novias. En un primer momento, el padre de Carbonerita se opone a la entrada de los muchachos a la casa, optando finalmente por dejarlos entrar y afrontarlos directamente. El gesto atrevido del Gigante aterroriza a su hija, quien, según su progenitor, había sido instruida a rechazar cualquier contacto con coetáneos masculinos a base de cálculos matemáticos: «No quiero que mi hija se haga romántica... por eso le enseño matemáticas»¹⁹⁵. De acuerdo con las palabras de su padre, Carbonerita «nunca tuvo novio... ni tendrá»¹⁹⁶. Sin embargo, el destino de la joven está a punto de cambiar con la aparición del Príncipe de los Sueños y de la Nieve, quien, tras haber rescatado a las Niñas de la amenaza de sus mancebos servidores, se presenta a la joven carbonera confesándole su amor e su intención de llevarla al bosque para cumplir con su deseado idilio, alejándola definitivamente de una opresión familiar simbolizada por las manchas de carbón que lleva grabadas de manera indeleble en su cara: «Yo nunca tuve novio porque no me puedo quitar el carbón de la cara»¹⁹⁷.

De la misma forma que en *La viudita que se quería casar*, un matiz de tragedia en relación con el destino de una mujer se evoca desde el comienzo de una pieza teatral sin concluir, también escrita con gran probabilidad en 1921, que aparece con el título de *Elenita* y con el subtítulo de «romance». En tal sentido, el escrito se abre con una «Dedicatoria romántica a mi niña muerta»¹⁹⁸ en la cual se relata el trágico destino de una niña abandonada exangüe al pie de una fuente fría. La protagonista de la pieza es Elenita, una joven que en su existencia se dedica a la confección de corbatas, prendas habitualmente asociadas a la vestimenta masculina, siguiendo la voluntad de su madre. El personaje de Doña Luna anticipa con su premonición el acontecimiento que va a desequilibrar la vida sosegada de la mujer. Como señala el astro, un caballero «Viene por el camino / y va en busca de aquella / que canta por las tardes / bordando»¹⁹⁹. Poco después, la serenidad de la escena se quiebra con la llegada de un Caballero Blanco sediento de amor, cuyo rostro, a su propio decir, «tiene el polvo / de las estrellas

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 1019.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 1025.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 1029.

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 1032.

muertas»²⁰⁰. En este caso, la negación de la libertad de Elenita parece derivar de su madre, quien, obligándola a dedicarse asiduamente a la bordadura, trata de alejar a su hija de sus impulsos más naturales: «Hija, / borda la tela inmensa / del silencio. [...] Deja pues, en la tela / el camino de oro / que soñara correr / tu corazón sin alas»²⁰¹.

Al retratar el personaje de Elenita, García Lorca se inspiró en la leyenda hagiográfica de la mártir Santa Iria (o Irene), a su vez, protagonista de un homónimo romance popular portugués que se popularizó en tierra española a través de una serie de textos romancescos en los que la santa aparece con el nombre de Elena²⁰². Según José Pérez Vidal²⁰³, al extenderse el relato por toda la península ibérica, el nombre de la mujer se alteró de manera errónea, pasando de Irene a Elena, lo que explicaría la adopción por parte de García Lorca del apodo Elenita en su versión del romance. A partir de estas consideraciones onomásticas, no sería improbable que el escritor pudiese haber adquirido más inspiración de las variantes españolas de la leyenda hagiográfica que de las portuguesas, por lo cual, también dichas versiones han de ser tomadas en consideración en el análisis de este texto.

La leyenda de la tradición popular lusitana sobre la vida de la santa se desarrolla en la ciudad de Nabancia (hoy Tomar, Portugal), en el año 653. Las fuentes monásticas describen la vida conventual de Santa Irene perturbarse tras el encuentro con un noble llamado Britaldo, enamorado de ella, a quien tuvo que rechazar prometiendo voto de castidad a Dios. En breve tiempo, el mismo sentimiento de amor se manifestó también en el monje Remigio, quien, rechazado a su vez por la joven religiosa, decidió vengarse de ella haciéndole tomar, sin su conocimiento, un medicamento que le provocara un hinchamiento al vientre similar al del embarazo. El escándalo corrió por el poblado hasta llegar a los oídos de Britaldo, quien, en un ataque de celos, mandó a uno de sus soldados a matar a Irene y a ocultar cualquier indicio del crimen lanzándola exánime a las aguas del río Tajo. De acuerdo con la leyenda, el cuerpo de la mujer se detuvo a la altura de la localidad de Scalabis, cuyo nombre se convirtió en Santarém en honor a Santa Irene,

²⁰⁰ *Ivi*, p. 1034.

²⁰¹ *Ivi*, p. 1038.

²⁰² F. García Lorca, *Teatro inédito de juventud*, edición crítica de A. Soria Olmedo, Madrid, Cátedra, 1994, p. 61.

²⁰³ J. Vidal Pérez, «Santa Irene (Contribución al estudio de un romance tradicional)», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 4 (1943), p. 518.

quien, en sus riberas, encontró su eterno descanso. Según Pérez Vidal²⁰⁴, todas las versiones españolas del romance divergen del mito popular portugués en un único suceso sustancial; en efecto, en estas variantes hispanas es el caballero quien termina con la vida de la santa, cortándole la cabeza y arrojándola a un pedregal, a una fraga o a un peñasco. Aunque García Lorca no completó su versión de la historia de Santa Irene, las conexiones entre la «Dedicatoria romántica a mi niña muerta» que aparece al principio de *Elenita* y las formas en las que se lleva a cabo el martirio protagonizado por la santa según la leyenda popular portuguesa supondrían un final parecido para la pieza lorquiana.

De la comedia teatral que aparece con el título de *Ilusión*, escrita probablemente entre 1921 y 1922, solamente se conservan unas hojas con el inicio de un primer acto que no se llegó a completar. La historia se desenvuelve en un pueblo español de la contemporaneidad de García Lorca y se abre con una conversación entre dos hermanas, Luisa y Mercedes. La primera entra en la escena con un ramo de flores, mientras que la segunda está sentada haciendo crochet, una actividad que suele estar asociada al sexo femenino. Luisa se dedica a colocar las flores recién cortadas en un florero, mientras evoca el valor simbólico de las rosas: «Rosas blancas, símbolo de la castidad. Rosas rojas, símbolo de la pasión. Rosas rosas, símbolos de...»²⁰⁵. Las recitaciones pronunciadas por la joven desatan los reproches de su hermana mayor, quien le exhorta a comportarse como una mujer de verdad, dedicándose a las tareas domésticas: «¡Mejor sería que te pusieras a trabajar para enseñarte a ser mujer de tu casa!»²⁰⁶. A pesar de las palabras de Mercedes, Luisa no se encuentra dispuesta a adecuar su destino a las costumbres de la sociedad en la que ha nacido. Ella, a diferencia de su hermana, no nació para estar sentada, ella quiere andar por el mundo, un deseo que le impulsa a contemplar a la gente viajando por el pueblo desde su mirador de clausura.

En todas las piezas teatrales inacabadas mencionadas, lo que más llama la atención es la falta de posesión por parte de las mujeres protagonistas de su libertad sexual, en otras palabras, de la posibilidad de desarrollar su intimidad según una voluntad que siga unas exigencias de tipo personal. Al igual que en el poema «Elegía», en estos escritos el cuerpo femenino se convierte en un objeto de control por parte de unas normas sociales

²⁰⁴ *Ivi*, pp. 526-527.

²⁰⁵ F. García Lorca, *Obras completas IV: primeros escritos*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 1045.

²⁰⁶ *Ibidem*.

establecidas por individuos que con estas mujeres tienen una relación de cercanía que se fundamenta principalmente en vínculos familiares o amorosos. Los motivos planteados en estos textos inacabados podrían entenderse como el germen de una tendencia literaria que, a partir del proyecto de la *Tragicomedia de don Cristóbal y la Señá Rosita* de *Los títeres de Cachiporra*, en los primeros años de la década de 1920, se convertirá en uno de los temas fundamentales de la dramatización lorquiana. Desde una perspectiva aún más amplia, en la mártir andaluza de «Elegía», así como en la Viudita, Carbonerita, Elenita y Luisa se divisan las mismas tragedias existenciales de las protagonistas de los dramas compuestos por el granadino entre 1933 y 1936 dedicados a la problemática condición de las mujeres de su tiempo, los cuales confluirían en la denominada trilogía rural: *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*.

1.6.4 Los martirios nonatos: la tragedia del no nacer

Dentro del repertorio poético lorquiano de los orígenes, una serie de textos contenidos en la antología poética *Suites*, en la que se recogen los poemas compuestos por García Lorca entre 1920 y 1923, se centran en la representación de niños nonatos, lo que puede demostrar cierto interés por parte del escritor con respecto a la temática de la natalidad en las primeras fases de su vida adulta. El primero de estos escritos es el titulado «Cancioncilla del niño que no nació», un escrito en el que el poeta cede la palabra a un niño abortado antes de llegar al mundo, quien se desespera por su incapacidad de participar en el juego de la vida, reprochando a sus verdugos por haberle condenado a una condición tan lamentable. En el escrito, la salida del seno materno se describe como un intento de emersión a la Luz por parte de un feto de brazos inválidos: «Sin brazos, ¿cómo empujo / la puerta de la Luz? / Sirvieron a otro niño / de remos en su barca»²⁰⁷. La invalidez física padecida por el feto sin formar emblematiza la desprevención de una criatura completamente desarmada ante la amenaza de un mundo exterior que quiere negarle la posibilidad de liberarse del encierro corporal materno. En cambio, el acto simbólico de intento de emersión a la Luz contrasta con la condición soñolienta que

²⁰⁷ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 282.

caracteriza la existencia del niño en el útero de su progenitora previamente a su brusco despertar: «Yo dormía tranquilo. / ¿Quién taladró mi sueño?»²⁰⁸.

En el poema, el mundo de la luminosidad se describe como un ambiente altamente deseable, siendo este el objetivo simbólico del impulso vital de todo ser, incluso de aquellos todavía no enteramente formados desde un punto de vista biológico. Desde una perspectiva de interpretación cristiana, la conexión contrastiva que se produce entre la luz y la oscuridad en el poema corresponde a la contraposición que se genera entre Dios y el mal en los textos bíblicos. En este sentido, la voluntad del niño de incorporarse al mundo de la claridad está relacionada con la necesidad de su propio ser de actuar de acuerdo con la serie de disposiciones divinas que regulan la replicación de la vida en la tierra y resumibles en el concepto de norma natural, ya ampliamente descrito a lo largo de este trabajo.

En consecuencia, la privación de la posibilidad de actuar de acuerdo con las leyes de Dios se configuraría como el reflejo de las limitaciones impuestas por la sociedad y resumidas en la noción de norma social. De hecho, el aborto aludido en el poema no se describe como el cumplimiento de una voluntad individual, sino como el reflejo de una fuerza colectiva y activa en el mundo. Por esta razón, el lamento prosopopéyico del niño se dirige a una pluralidad de individuos: «¡Me habéis dejado sobre una flor / de oscuros sollozos de agua!»²⁰⁹. En suma, al igual que en el poema «Elegía» anteriormente descrito, en la «Cancioncilla del niño que no nació» el conjunto de dictámenes impartidos por vía comunitaria en las agrupaciones colectivas humanas se evidencia como el elemento de mayor discordancia para el libre desarrollo del ser en total conformidad con la voluntad divina de preservar la vida a toda costa.

El segundo texto vinculado a la temática de los martirios de niños nonatos que se encuentra en las *Suites* lorquianas es «Arco de lunas». El poema se abre con la descripción de un ambiente natural dominado por «Un arco de lunas negras / sobre el mar sin movimiento»²¹⁰ en el que el yo lírico asume el papel de un padre perseguido por una multitud de hijos todavía no nacidos: «Mis hijos que no han nacido / me persiguen»²¹¹. Los niños ruegan a su progenitor que se pare y la escena se rodea por el canto de un gallo

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ *Ivi*, p. 281.

²¹¹ *Ibidem*.

y la risa de un mar hecho piedra, mientras los gritos espantados proferidos por la figura paterna se convierten en nardos. En este contexto, tanto la imagen del animal como de la flor presentan un elevado valor simbólico. En efecto, el gallo podría considerarse como el símbolo de la llegada de la luz en contraste al ambiente oscuro descrito en los versos de apertura del poema, lo cual, desde una perspectiva interpretativa cristiana, simbolizaría la superposición de las fuerzas benévolas de Dios contra la acción del mal. De manera similar, los gritos que se transforman en nardos podrían considerarse como la transformación de los temores humanos en amor parental al acercarse la figura del padre a la de sus hijos.

Al igual que en «Arco de lunas», en el poema «Encuentro» de las *Suites* lorquianas el yo lírico del poeta protagoniza la escena, entreteniéndose un diálogo con un individuo de sexo femenino, identificado a través del pronombre personal «Ella». En el diálogo entre los dos sujetos poéticos, el Yo inquiriere a su contraparte femenina sobre su identidad, mientras reconoce en el cuerpo de Ella la presencia de sus descendientes a través de su oído: «Sin abrir, oigo en tu garganta / las blancas voces de mis hijos»²¹². La respuesta de la mujer contradice la opinión de su interlocutor, señalando una ubicación distinta para los hijos que el Yo del poema busca: «Tus hijos flotan en mis ojos / como diamantes amarillos»²¹³. En estas condiciones, la equiparación entre los descendientes y el precioso mineral contribuye a otorgar valor a la prole que el padre persigue mientras inquiriere al sujeto femenino. Además, resulta interesante apreciar que a lo largo de todo el poema no se da ninguna forma de contacto directo entre el Yo y sus hijos, realizándose las únicas formas de enlace entre las figuras a través de diferentes partes del cuerpo de Ella. Finalmente, el yo lírico reconoce en su interlocutora la personificación de su amor, pero, en respuesta, Ella le pide que se vaya, renegando tanto su propia existencia como la de su supuesto amante: «¡Ninguno de los dos hemos nacido!»²¹⁴.

Los tres textos citados constituyen unas manifestaciones concretas de una tendencia lorquiana casi obsesiva hacia la representación de niños no nacidos, lo que convierte el tema del nonato en uno de los temas fundamentales de las *Suites* lorquianas. Según Armando López Castro²¹⁵, el motivo que se oculta tras esta propensión temática tan

²¹² *Ivi*, p. 284.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ *Ivi*, p. 285.

²¹⁵ A. López Castro, «La aventura poética de Federico García Lorca», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 66 (enero-diciembre 1990), p. 169. «En efecto, esta compleja y obsesiva temática por el niño no

particular debe investigarse en una serie de problemáticas que afectaron la vida de García Lorca al despertarse sus anhelos reproductivos y resumibles en la nostalgia por la infancia perdida a la vez que en el deseo de una imposible maternidad. El niño no nacido, en tal sentido, se convierte en el símbolo de un añoranza por los días de juventud de García Lorca, hechos irremediablemente irredimibles por el paso del tiempo y el despertar de unos impulsos sexuales disconformes que le alejan cada vez más de los ideales de pureza que podrían ofrecer cura paliativa a las problemáticas religiosas que atormentan su vida y que el escritor trata constantemente de rescatar mediante invocaciones dirigidas a determinados iconos de la cristiandad.

Asimismo, se podría hipotetizar una posible correlación entre la recurrencia de la temática del nonato y la adquisición de una plena concienciación por parte del poeta granadino por lo que respeta no solamente su género sexual masculino, sino también su orientación homosexual. Solamente desde estas perspectivas se puede explicar el irrefrenable impulso a la vida percibido por el infante abortado de «Cancioncilla del niño que no nació», el deseo de comunicarse con un padre evasivo de los niños de «Arco de lunas» y, finalmente, la infructuosa búsqueda de una figura femenina que pudiera ofrecer al yo lírico de «Encuentro» el don de la paternidad. Una paternidad que García Lorca, por más que deseara, nunca lograría alcanzar, convirtiendo a todos los infantes nonatos que aparecen en sus composiciones poéticas de juventud en símbolos de un anhelo truncado, pero resistente en su lamento, como el grito de un mártir a la espera de una injusta condena.

1.6.5 El martirio cristológico: hacia una soteriología de la crucifixión

En la «Mística que trata de nuestra pequeñez y del misterio de la noche», tras haber enumerado una serie de problemáticas que afectan la vida de los seres humanos en la tierra, García Lorca rescata la figura de Cristo como único medio útil para alcanzar una condición de bienestar espiritual para los hombres. Con este propósito, en un momento dado el granadino invita a sus lectores a estremecerse colectivamente ante la constatación

nacido, visible en poemas como «Arco de lunas», «Cancioncilla del niño que no nació» o «Encuentro», que simultáneamente revela la nostalgia por la infancia perdida y el deseo de una imposible maternidad, invade *Poeta en Nueva York*, en particular *Así que pasen cinco años*».

de que no habrá en la historia de la humanidad otro «gran consolador de los hombres»²¹⁶ del tamaño del Mesías de la cristiandad. En el pasaje considerado, el suceso del martirio cristológico se describe como una consecuencia punitiva directa, derivada de un intento por parte de Cristo de redimir a la humanidad de una condición vital dominada por unas inextricables preocupaciones existenciales:

Llorad todos. Que vuestros corazones sean fontanas de amargura porque otro Jesús de Nazaret no nacerá. Llorad todos a aquel gran consolador de los hombres que fue crucificado, muerto y sepultado por dejar en la tierra una solución al tremendo problema de las almas. Llorad todos y adorad a aquel hebreo todo luz y caridad que dio su vida para redimir a los hombres no del castigo eterno sino del porqué de la existencia humana...²¹⁷

A través de sus palabras, García Lorca desmitifica el rol comúnmente conferido a Cristo por la religión católica de salvador destinado a prevenir a los seres humanos la caída hacia el «castigo eterno», un epíteto frecuentemente asociado con el infierno y contrapuesto a la «vida eterna» en los textos bíblicos²¹⁸. En tales circunstancias, el papel de Cristo en la vida de los seres humanos se asemejaría al de un guía espiritual capaz de responder a los interrogantes insolubles que afectan la vida de todo ser humano. Sin embargo, a través de las palabras lorquianas, la comprensión del verbo evangélico también se describe de acuerdo con los rasgos de un proceso complicado, un camino hacia una verdad última tan inmensa que resulta inextinguible, incluso para su capacidad interpretativa: «Pero yo caigo en lo terrible y el crucificado de Galilea llega a mí con toda su grandeza y poesía, pero no en toda su verdad»²¹⁹.

El valor salvífico que García Lorca atribuye al acto de castigo impartido a Cristo se confirma en la «Mística del dolor humano y de la sociedad horrible». En la primera parte del texto místico el autor compara el amor de los humanos, de efímera duración, con el de los animales, aparentemente más elevado, proponiendo como ejemplo virtuoso de adoración hacia los seres de la naturaleza al fundador del orden franciscano Francisco de Asís. Además, en la sección «Final» de la misma composición, García Lorca subraya la

²¹⁶ F. García Lorca, *Obras completas IV: primeros escritos*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 555.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ A.A. V.V., *Santa Biblia: Nueva Versión Internacional*, Estados Unidos, Editorial Vida, 1999, p. 618. En el Evangelio de Mateo se señalan los rasgos de un procedimiento separativo valorativo entre seres humanos destinados al castigo eterno o a la vida eterna actuado por voluntad divina: «Aquéllos irán al castigo eterno, y los justos a la vida eterna» (Mateo 25:46).

²¹⁹ F. García Lorca, *Obras completas IV: primeros escritos*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 555.

posibilidad de encontrar sosiego a las tragedias del mundo que le rodea en la visión de una cruz, el elemento simbólicamente más cercano a la iconografía del martirio cristológico:

Pero yo, por encima de todas las negruras horribles y sangrientas, veo una claridad muy lejana, claridad que me da consuelo. Sobre ella está el injuriado signo de amor. Una cruz. Todo esto lo contemplo con un amor genial sobre mi corazón.²²⁰

La «Mística en la que se trata de Dios», ya mencionada en la sección dedicada a los conflictos religiosos que caracterizaron la primera fase escritora de García Lorca, está basada en un acto de comunicación directa entre el místico escritor y el Altísimo. En una sección del texto que aparece con el título de «Consideración amarguísima acerca de la [[idea de Dios] [religión]]²²¹ en las ciudades y en los campos» el tema del martirio de Cristo vuelve al centro de la reflexión. En esta ocasión, el granadino presenta su perspectiva acerca de la responsabilidad material del trágico fallecimiento del Mesías, atribuyendo el más elevado nivel de culpabilidad a los representantes de la humanidad:

El que llenó de almas los senderos de la eternidad fue crucificado por los hombres. Dijo que venía de Dios y lo hicieron morir. Fue un gesto gallardo el de aquellas gentes contra lo supremo. Si hubo muchos que lo creyeron Dios se burlaron de él en compensación a la burla trágica de sus vidas. No supieron ver la vida interior sino la exterior dolorosa y lo mataron. Era Dios, decían, pero lo hacemos matar vengándonos de él... y Dios en la eternidad perdonaría piadoso a los asesinos de su Apóstol.²²²

De acuerdo con las palabras lorquianas, a raíz del asesinato de Jesucristo se encontraría la instauración de una relación conflictiva entre los seres humanos y Dios. En este sentido, el martirio de Cristo no sería sino el reflejo de una necesidad de venganza percibida por la humanidad en contra de la máxima entidad divina de la que el Mesías se presentó como portavoz. Desde una perspectiva de interpretación hermenéutica de las Sagradas Escrituras, es posible identificar una correlación entre la acusación lorquiana y la narración que los textos evangélicos hacen en relación con el procedimiento penal que llevó a la crucifixión de Jesús. Los relatos de los Evangelios canónicos son las principales fuentes para el testimonio del interrogatorio al que se sometió el Nazareno antes de ser llevado al patíbulo. Los evangelistas, al retratar el caso judicial, destacan la vacilación de las autoridades romanas, encabezadas por Poncio Pilato, en aquel entonces prefecto de la

²²⁰ *Ivi*, p. 592.

²²¹ *Ivi*, p. 617. García Posada señala la tachadura de las palabras que aparecen entre corchetes en el manuscrito original de la mística.

²²² *Ibidem*.

provincia de Judea, al adoptar una decisión que pudiera resolver las controversias populares surgidas de las actividades de predicación del hombre que, en aquel entonces, se conocía como el rey de los judíos. En todas las narraciones evangélicas, ante la propuesta presentada por Pilato de liberar a un bandido para la celebración de la Pésaj²²³, se evidencia la voluntad popular de conceder tal privilegio a Barrabás, un hombre encarcelado por haber participado a un motín y acusado de homicidio, en vez de concederlo a Jesús, abandonando al Mesías de Nazaret a su trágico destino.

Teólogos de la religión cristiana se han debatido sobre las responsabilidades materiales que condujeron al procedimiento judicial en el que se condenó al Hijo de la Trinidad cristiana al martirio por crucifixión. Según el filósofo español Ignacio Ellacuría²²⁴, aunque es cierto que, desde un punto de vista teológico-histórico, es posible afirmar que Jesús murió para la expiación de los pecados humanos y para la consiguiente salvación de los hombres, también es evidente que, desde un punto de vista histórico-teológico, sus captores lo mataron por la vida que llevó. En cuanto a la problemática que tiene que ver con la conducta inconformista del Nazareno en relación con el orden establecido por la sociedad judía de su época, además de las actividades de predicación, en los Evangelios canónicos se describen dos ocasiones que pudieron determinar la puesta en marcha de un proceso judicial con el objetivo de infligir la máxima forma de condena al imputado. La primera es el episodio pasado a la historia con el nombre de «expulsión de los mercaderes del Templo». La segunda es que tiene que ver con la profecía acerca de la inminente destrucción y reedificación por mano divina del Templo de Jerusalén, el edificio sagrado símbolo del estado judaico, revelada por el Mesías a sus apóstoles.

En la sociedad semítica en la que Jesús desarrolló su vida, el templo constituía el centro neurálgico de la vida religiosa del pueblo, siendo este el lugar en el que se cumplían los sacrificios dirigidos a obtener el perdón divino y el sitio en el que se realizaban las celebraciones litúrgicas más importantes para los creyentes judíos. Según estas premisas, es posible que la hipótesis de una destrucción del edificio supusiese un ataque en plena regla para los encargados del orden religioso y social de la región, en definitiva, fue este un intento de sedición que llevó a los garantes del orden público a una aplicación de la

²²³ El término «Pésaj» se refiere a la Pascua judía, el evento celebrativo que conmemora la liberación del pueblo hebreo de la condición de esclavitud a la que se encontraba sometido en Egipto y descrita en el Libro del Éxodo de la Biblia judeocristiana.

²²⁴ I. Ellacuría, «¿Por qué muere Jesús y por qué le matan?», *Misión Abierta* (marzo 1977), pp. 17-26.

máxima pena imponible para su sistema legislativo. En otras palabras, aunque es incuestionable la presencia de cierta responsabilidad colectiva en el acto de condena de Jesús, puesto que fue el pueblo que decidió sacrificarle, después de haberse pasado su caso por dos procedimientos judiciales, primero ante el juicio del Sanedrín²²⁵ y posteriormente ante la corte de Pilato²²⁶, también es incuestionable que las mismas acciones emprendidas por el Nazareno en contra del orden establecido contribuyeron de manera significativa a llevarle a la muerte.

A partir de estas observaciones, se podría determinar la criticidad que supondría la equiparación lorquiana del martirio de Cristo a un simple acto de venganza en contra de Dios. De hecho, es improbable que el consejo de los sanedrines tomara una decisión judicial de este nivel por causas puramente vengativas a daño de su máxima divinidad, especialmente teniendo en cuenta la estrecha relación de alianza instaurada entre el pueblo hebreo y Yahveh desde los tiempos de los patriarcas de la historia judía. Asimismo, también resulta inverosímil que los líderes religiosos hebreos responsables de la condena impartida a Jesús pudiesen constatar en la identidad del condenado rasgos de alguna filiación divina, dado que fue precisamente por alegación de blasfemia que se decretó la inculpación del imputado ante el tribunal religioso del Sanedrín. El proceso penal que condujo a la detención y condena de Cristo fue, por ende, un proceso fundamentado en una presunción de falsedad en cuanto a la supuesta relación de parentesco divino presentada por el imputado en sus actividades de predicación.

Más allá de las *Místicas*, otras reflexiones interesantes acerca de la representación del martirio de Cristo en la literatura lorquiana de los orígenes se pueden extraer de *Impresiones y paisajes*, el segundo texto prosístico perteneciente a la primera etapa literaria del granadino. En tal sentido, a partir del segundo capítulo de la recopilación de viaje, en el que el joven viajero relata una visita a la ciudad castellanoleonesa de Ávila, (retratada como la «más castellana y más augusta de toda la meseta colosal»²²⁷) García

²²⁵ En la época de Jesús, el Sanedrín de Jerusalén era el órgano supremo del poder judicial, que, por concesión romana, gozaba de la libertad de aplicar sus propias leyes en ámbitos civiles y religiosos en la región de Judea, territorio que, por aquel entonces, formaba parte de la provincia imperial de Siria. El tribunal, conformado por líderes espirituales judíos, estaba compuesto por 70 miembros (además de un Sumo Sacerdote) procedentes de los grupos sociales de los saduceos y fariseos.

²²⁶ En el ámbito de la dominación romana de la región de Judea, cualquier condena a muerte decretada por el Sanedrín antes de llevarse a cabo debía ser autorizada por la autoridad de un prefecto designado por el emperador.

²²⁷ F. García Lorca, *Obras completas IV: primeros escritos*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 58.

Lorca comienza a manifestar de manera tangible cierto grado de actitud crítica en relación con las formas manifestativas del culto cristiano católico comúnmente compartido por la España de su contemporaneidad.

En este contexto, el sacrificio de Cristo se presenta como un evento lamentablemente olvidado por los creyentes de la comunidad campesina. En efecto, entre los elementos que demuestran la fe cristiana de los habitantes de la urbe, el escritor evidencia la presencia de una cruz, cuya locación no se especifica de manera concreta, dejada en una condición de abandono por la comunidad ciudadana: «En el centro una cruz desquiciada sobre un pedestal en ruinas y unos niños andrajosos que no desentonan con el conjunto»²²⁸. En estas líneas descriptivas el viajero proporciona la imagen de un pueblo abulense desempeñando la función de protector pasivo y negligente de las efigies religiosas que constituyen el único testimonio tangible de la centenaria tradición cristiana de la ciudad. En el medio de la negligencia devocional más extrema, ni siquiera la Catedral poblana, el edificio que debería constituir el centro neurálgico de la religiosidad urbana, es libre de este estado de desenfadada degradación ya que, como el granadino nos profiere, la única sensación que sugiere es la de «un pensamiento de más allá en medio de una interrogación al pasado»²²⁹.

Siguiendo este recorrido descriptivo-arquitectónico, el cuarto capítulo de *Impresiones y paisajes*, titulado «La Cartuja» y dividido en dos partes, está dedicado a la Cartuja de Santa María de Miraflores, un monasterio situado en las afueras de la ciudad castellano-leonesa de Burgos. En la primera parte de esta sección, una de las imágenes evocadas por García Lorca en lo que atañe al panorama de la ciudad es la de su majestuosa catedral, cuya visión se compara a la de un «monstruo gótico»²³⁰. No obstante, desde el punto de vista del escritor, es la Cartuja lo que parece elevarse como símbolo por antonomasia de la sensación de angustia que el entorno urbano proyecta hacia él. Dentro de una iglesia que pertenece al conjunto arquitectónico religioso, García Lorca testimonia la presencia de un retablo mayor en el que, entre otros personajes bíblicos, destaca la figura de un Cristo crucificado, realizado por Gil de Siloé, escultor y exponente del estilo gótico del siglo XV:

²²⁸ *Ivi*, p. 59.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ *Ivi*, p. 65.

En el fondo, el soberbio retablo reproduce figuras de santos ataviados ricamente, entre los que descuella la espantosa visión del Cristo tallado por Siloé, con el vientre hundido, las vértebras rompiendo la piel, las manos desgarradas, el cabello hecho raros bucles, los ojos hundidos en la muerte, y la frente deshecha en cárdeno gelatinoso..... A su lado los evangelistas y apóstoles, fuertes e impassibles, escenas de la Pasión con rigidez cadavérica, y sosteniendo la Cruz, un Padre Eterno con gesto de orgullo y fiereza, y un mancebo corpulento con cara de imbécil.

Sobre la cabeza de Cristo, el blanco pelicano de la eucaristía, y completando el conjunto, coros de ángeles, medallones, escudos reales, maravillosos encajes ojivales y toda una fauna de santos y animales desconocidos. Todo el retablo tiene una sola impresión de dolor: el Cristo. Lo demás está divinamente ejecutado, pero no dice nada. La figura del Redentor aparece llena del misticismo trágico del momento, pero no encuentra eco en el mundo de esculturas que lo rodean. Todo está muy lejos de la pasión y del amor, sólo él está desbordado de apasionada lujuria de caridad y pesadumbre, en medio de la indiferencia y orgullo general.²³¹

En estas líneas, García Lorca expresa de forma detenida las impresiones más íntimas y personales que las manifestaciones iconográficas de la figura de Cristo en el acto del martirio le suscitan. En el ánimo del joven viajero, esta visión crucífera parece activar una serie de sensaciones que están relacionadas con el estrato más profundo de su intimidad. En primer lugar, se resalta en estas líneas un sentimiento de elevación de la entidad cristológica en comparación a los demás iconos religiosos, quienes, en su totalidad, conforman un substrato antropo y zoomorfo que no logra conmover significativamente al contemplativo espectador. En segundo lugar, es preciso evidenciar la activación de reflexiones que tienen que ver con la esfera sexual del individuo que se manifiestan concretamente a través de una adjetivación que no respeta por completo el canon descriptivo del sujeto tratado. Desde la perspectiva lorquiana, el Cristo de Siloé aparece «desbordado de apasionada lujuria de caridad y pesadumbre»²³², es decir, gravemente cargado de características muy profundamente humanas y divinas al mismo tiempo. Precisamente la presencia de estos elementos caracteriales simbólicos de naturaleza diametralmente contrapuesta convierte la figura cristológica en entidad en la que García Lorca puede empezar a contemplar de manera manifiesta, de un lado, sus propias actitudes carnales y, del otro lado, el cumplimiento de sus aspiraciones hacia un ideal ascético que le permita conciliar con la fuerte componente religiosa de su personalidad.

A medida que la narración prosigue, la relación de causa y efecto entre la percepción visual de la iconografía cristológica en el acto del martirio y la activación de una fuerte

²³¹ *Ivi*, pp. 66-67.

²³² *Ivi*, p. 67.

sentimentalidad introspectiva en el ánimo del viajero se hace cada vez más evidente. En la segunda parte del capítulo dedicado a la Cartuja y titulada «Clausura», una vez finalizada la inspección a la iglesia principal, la visita prosigue hacia una capilla reservada en la que se encuentra una estatua de san Bruno sujetando un crucifijo, producto de la labor del escultor Manuel Pereira. A la vista de la escultura, lo que más llama la atención de García Lorca es la mirada del santo, como se evidencia en las siguientes líneas:

El santo del silencio y de la paz mira al crucifijo que lleva en las manos con aire indiferente, como si mirara otra cosa cualquiera. Ni el sufrimiento espiritual, ni la lucha con la carne, ni la locura celestial aparecen grabados en el gesto de la efigie. Es un hombre... cualquiera que haya pasado cincuenta años en el mundo tiene el sello mismo del sufrimiento vulgar... [...] pero qué lejos está el alma del personaje del retrato. [...] a mí únicamente me convence el interior de las cosas, es decir, el alma incrustada en ellas, para que cuando las contemplemos puedan nuestras almas unirse con las suyas. Y originar en esa cópula infinita del sentimiento artístico el dolor agradable que nos invade frente a la belleza...²³³

Desde la perspectiva lorquiana, a pesar de dirigirse directamente a la imagen grabada en el crucifijo, la mirada del San Bruno de Pereira no consigue transmitir al visitante ningún tipo de implicación emocional en relación con lo que la sagrada efigie representa para el culto cristiano. Asimismo, no es posible apreciar ningún rastro de presencia anímica en esta versión escultora de un santo que, además, se considera el fundador de la orden de los cartujos. Por consiguiente, lo que el viajero más reprocha al artista es el hecho de no haber sido capaz de transmitir la fuerte componente pasional de la espiritualidad de san Bruno a una imagen estatuaria erigida con el preciso objetivo de representar una de las órdenes de la Iglesia católica más devotas al ejercicio contemplativo de la realidad. De todos modos, también es cierto que, para García Lorca, la estatua de Pereira no constituye una excepción en el panorama escultórico español: «Estamos en España soportando una serie insoportable de esculturas ante las cuales los técnicos se extasían, pero que no poseen en sus actitudes, en sus expresiones, un momento de emoción»²³⁴.

Después de una sección dedicada a la ciudad andaluza de Baeza, a la que García Lorca atribuye el epíteto de «Ciudad Perdida»²³⁵, la figura de Cristo en el acto del martirio vuelve al centro de la reflexión lorquiana en el capítulo dedicado a «Los Cristos» de

²³³ *Ivi*, pp. 68-69.

²³⁴ *Ivi*, p. 68.

²³⁵ *Ivi*, p. 110.

Impresiones y paisajes. El escritor abre este apartado definiendo como la máxima expresión de fe cristiana la devoción dirigida al culto de los martirizados por crucifixión: «Hay en el alma del pueblo una devoción que sobrepaja a todas las devociones: la de los crucificados»²³⁶. Para el granadino, el hecho de que el sentimiento de compasión percibido por buena parte de los creyentes que se profesan cristianos resida de manera tan desproporcionada en la efigie crucífera constituye una de las contradicciones intrínsecas más evidentes de su culto. De hecho, según García Lorca, la sensación compasiva que la mayoría de estos religiosos percibe por esta forma de representación cristológica está más sujeta, paradójicamente, a las características que vinculan la figura de Cristo a los aspectos más crudos de la realidad humana que a las peculiaridades que convierten su ser divino en una entidad que sobrepasa la esfera de lo terrenal. Es decir, que aquellos que comprometen su vida al culto de la figura del santo Redentor de la humanidad parecen ser más atraídos por el aborrecible horror de la flagelación de sus carnes durante el apoteótico acto de su muerte que por la interminable bondad de su espíritu materializada en vida, como se señala en el siguiente pasaje:

Desde los tiempos más remotos las gentes sencillas se aterraron ante las caídas cabezas de Jesús muerto. Pero esta devoción y esta miedosa piedad la sintieron y la siente el pueblo en toda su trágica realidad, no en toda su espiritualidad y grandeza. Es decir, temen y compadecen a Cristo no por el mar sin orillas de su alma sino por los terribles dolores de su cuerpo, y se aterran ante sus cardenales y la sangre de sus llagas y lloran por las coronas de espinas, sin meditar y amar al espíritu de Dios sufriendo por dar el extremo consuelo.²³⁷

Tras este acercamiento a la figura cristológica, García Lorca ofrece a sus lectores un tanto personal como crítico excursus dedicado a la figuración estética de Cristo en el acto del martirio. Este breve recorrido dentro del panorama artístico religioso comienza con la descripción de la *Crucifixión* de Matthias Grünewald, seguido de menciones inherentes a la tradición escultórica y sagrada española. En esta sección se hace referencia a una serie de artistas, tales como Mora, Hernández, Juni, Montañés, Salzillo, Mena y Rolda, junto al ya mencionado Siloé, y a su Cristo crucificado, convertido en símbolo por antonomasia de la Cartuja de Miraflores de Burgos. A lo largo del texto, no se especifica de manera concreta en qué ocasiones el granadino pudo entrar en contacto con estas representaciones artísticas cristológicas, aunque parece tener un vasto conocimiento de ellas.

²³⁶ *Ivi*, p. 117.

²³⁷ *Ibidem*.

Según el escritor, las prácticas de adoración cristianas están excesivamente relacionadas con la representación del santo Redentor en su pose más trágica y, por consiguiente, también humanamente acercada desde un punto de vista emocional por parte de los artistas, con el refinado objetivo de instaurar una comunión sentimental entre lo sagrado y lo profano a través de una conmisericordia de trayectoria ascendente. Si, por un lado, es probable que García Lorca reconociese la validez práctica de una representación iconográfica del martirio de Cristo con fines proselitistas, también es importante señalar una problemática que el escritor evidencia en relación con estas figuraciones. En efecto, desde la perspectiva lorquiana, estas representaciones no permiten transmitir las características divinas más sobresalientes de las que el sujeto-Cristo goza a la vez que circunscriben la amplitud de la experiencia vital cristológica a la limitada escenografía del calvario, como se puede evidenciar en el siguiente pasaje del texto:

Los pueblos tuvieron la necesidad de la escena del Calvario para arraigar más la fe... Sintieron al Jesús en la Cruz al verlo con la cabeza sublime partida, con el pecho anhelante, con el corazón en el suelo, con espumas sangrientas en la boca, y lo lloraron al verlo así precisamente en el sitio en que sufrió menos, porque ya veía el fin, porque era Dios y estaba en la cruz ya consumado el sacrificio genial... pero el pueblo nunca al pensar en el Jesús crucificado se acordó del Jesús del Huerto de los Olivos, con la amargura del temor a lo tremendo, ni se asombró ante el Jesús con amor de hombre de la última cena...²³⁸

De todos modos, a pesar de reconocer la naturaleza artificial y ocasionalmente falaz de sus realizaciones iconográficas del martirio cristológico, García Lorca no puede evitar reconocer a los artistas mencionados en su discurso crítico una capacidad de suma importancia. Dado que «La tragedia, lo real, es lo que habla a los corazones de las gentes»²³⁹, describe a estos hombres de artes como los que mejor supieron hablar a la mayoría de los fieles cristianos, ya que lo hicieron precisamente adaptándose a una forma descriptiva que los hiciera capaces de comunicarse eficazmente con ellos. En definitiva, como sugiere el escritor, se puede afirmar que el pueblo comprendió a ellos por la simple razón de que «Ellos comprendieron al pueblo»²⁴⁰.

Como se ha podido evidenciar a lo largo de este discurso, en todas las formas de representación de Cristo adoptadas por García Lorca en su primera etapa escritora en las que el Mesías se relaciona con un ideal de salvación, se destacan numerosas referencias

²³⁸ *Ivi*, p. 118.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 119.

a la actividad predicadora realizada por Jesús a la vez que al suceso de su propio martirio por crucifixión. En este contexto, resulta interesante notar en el discurso lorquiano la ausencia de menciones inherentes a de la resurrección del Nazareno. En efecto, dentro del canon cristiano tradicional precisamente la restitución del cuerpo de Cristo a la vida se confirma como el acontecimiento de la experiencia cristológica mayormente relacionado con valencia salvífica para la humanidad. A este respecto, entre los textos que documentan el valor soteriológico del acontecimiento palingenésico, se destaca la Epístola a los Romanos²⁴¹, contenida en la Biblia y atribuida al apóstol Pablo de Tarso, uno de los primeros misionarios del mensaje evangélico en el mundo. En la carta, el acto de confianza en el milagro de la resurrección de Cristo se describe como un hito fundamental en la conformación de una fe cristiana que tenga como garantía última una promesa de salvación ultraterrena. Según el apóstol, el hecho de que Jesús haya resucitado del Santo Sepulcro es la prueba material más efectiva para cada creyente de que todos los que funden su vida en el culto de Cristo tendrán garantizada la vida eterna en el paraíso celestial.

A partir de estas consideraciones, contrariamente a la doctrina católica más tradicional, el valor soteriológico atribuido a Cristo por el escritor no sería vinculado en ningún sentido al misterio de la resurrección, sino que se encontraría más bien en su actividad de predicación y en los acaecimientos que caracterizaron su pasión, confirmándose la crucifixión de Jesús como el acmé del recorrido cristológico en la tierra. En este sentido, dentro del mismo acto de la crucifixión, más que en ninguna otra manifestación de la fuerza del Mesías, se puede resumir todo su potencial beneficioso para la humanidad. Desde la perspectiva de García Lorca, es este el único símbolo que todo creyente cristiano debería contemplar con la más total admiración, puesto que en su esencia se encapsula el mensaje más importante para resolver las problemáticas del ser humano en la tierra: el amor por y para todos. Es este el mandamiento más esencial proferido por Cristo a lo largo de su vida y es también este el más significativo mensaje que se puede extraer de la experiencia martirial de Jesús, el icono que, más que ningún otro, a través de su sacrificio,

²⁴¹ A.A. V.V., *Santa Biblia: Nueva Versión Internacional*, Estados Unidos, Editorial Vida, 1999, p. 707. De la siguiente forma el apóstol Pablo de Tarso describe el valor soteriológico del martirio de Cristo para los seres humanos: «Por tanto, mediante el bautismo fuimos sepultados con él en su muerte, al fin de que, así como Cristo resucitó por el poder del Padre, también llevemos una vida nueva» (Romanos 6:4).

sentó las bases para la creación de un camino soteriológico de la humanidad hacia la verdad última de las cosas.

2. IDENTIFICACIÓN DE LOS MÁRTIRES Y VERDUGOS DEL CONFLICTO: DESDE *LOS TÍTERES DE CACHIPORRA* HASTA LA «ODA AL SANTÍSIMO SACRAMENTO DEL ALTAR» (1923-1928)

2.1 Mártires y verdugos del conflicto familiar y amoroso: *Los títeres de Cachiporra* y la *Tragicomedia de don Cristóbal y la Señá Rosita*

Entre los acontecimientos que determinaron el despertar de un interés lorquiano hacia la tradición del teatro de títeres, en su edición del *Teatro inédito de juventud*, Andrés Soria Olmedo¹ señala la colaboración del joven escritor con el gaditano Manuel de Falla y Matheu, uno de los compositores musicales más brillantes del siglo XX español. Soria Olmedo² ubica el apogeo de la colaboración artística entre García Lorca y Falla en la primera representación de *Los títeres de Cachiporra*, título con el que se presentó la sesión de teatro que se desarrolló el día de los Reyes Magos (6 de enero) de 1923 en la casa familiar granadina de los García Lorca, en el contexto de una celebración privada organizada para Isabel, la hermana menor de Federico, a la que asistieron también algunos amigos de la niña. En una carta del granadino³ dirigida al amigo y compositor madrileño Adolfo Salazar, escrita en agosto de 1921, se pueden encontrar referencias al nuevo trabajo de experimentación basado en una renovación del arte guiñolesca emprendido por García Lorca. En la epístola, el granadino expresa su gratitud a Salazar por su elogiosa reseña del *Libro de poemas*, publicado en ese mismo año, dándole cuenta de sus fracasos universitarios y de su implicación en un supuesto proyecto de renovación del arte teatral de la época: «Los Cristobital⁴ los estoy *machacando*. Pregunto a todo el mundo, y me están dando una serie de detalles encantadores. Ya han desaparecido de estos pueblos, pero las cosas que recuerdan los viejos son picarescas en extremo y para tumbarse de risa»⁵.

¹ F. García Lorca, *Teatro inédito de juventud*, edición crítica de A. Soria Olmedo, Madrid, Cátedra, 1994, p. 58.

² *Ibidem*.

³ F. García Lorca, *Epistolario completo*, edición crítica de A. A. Anderson y C. Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 124.

⁴ El término «Cristobital» puede interpretarse como una deformación de «cristobitas», una palabra que en Andalucía identificaba a los muñecos de guiñol empleados en las representaciones del teatro de marionetas.

⁵ F. García Lorca, *Epistolario completo*, edición crítica de A. A. Anderson y C. Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 124.

De todas las razones que retrasaron la puesta en marcha del proyecto de guiñoles, Antonio Martín Barrachina⁶ identifica como la principal la celebración del primer Concurso de Cante Jondo⁷, el revolucionario evento de arte flamenco que se llevó a cabo en la Plaza de los Aljibes de la Alhambra de Granada, en consonancia con la celebración religiosa del Corpus Christi, el 13 y 14 de julio de 1922. El concurso, fruto de la estrecha colaboración entre García Lorca, Falla y el catedrático socialista Fernando de los Ríos Urruti, profesor de Derecho Político Comparado del incipiente poeta en la Universidad de Granada, reunió a los más destacados intérpretes del arte flamenco de aquella época, lo que lo convirtió en uno de los ejemplos más significativos del ferviente interés lorquiano hacia un proceso de renovación del folclorismo primitivo andaluz. En una carta enviada por García Lorca al Ayuntamiento de Granada el 31 de diciembre de 1921, el escritor se hace representante de sus colaboradores, exponiendo una serie de motivaciones históricas y pedagógicas que ameritarían la realización de este nuevo proyecto⁸. A nivel histórico, el escritor describe el cante jondo como una declinación del arte autóctono andaluz de gran potencial cultural, destinado a desaparecer en el caso de que no se adoptase un proceso de preservación artística apropiado⁹. Asimismo, en términos pedagógicos, García Lorca describe este proceso conservativo como un instrumento de objetivo universal y de compromiso social: «Al pueblo nos hemos de dirigir y por el pueblo lo hacemos todo»¹⁰.

Desde esta actitud artística socialmente comprometida se puede comprender no solamente la estrecha conexión paradigmática que se establece entre lo folclórico y el

⁶ A. M. Barrachina: «“Arte puro, viejo y moderno”: Federico García Lorca y los Títeres de Cachiporra de 1923, fiesta centenaria de tradición y vanguardia para la renovación teatral», *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 11 (2023), p. 401.

⁷ F. García Lorca, *Obras completas III: prosa*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 34. Para definir el término «cante jondo» (también «hondo») acudimos a las palabras pronunciadas por García Lorca en la conferencia titulada «Arquitectura del cante jondo» que se llevó a cabo en el Centro Artístico de Granada el 19 de febrero de 1922 con el propósito de presentar el concurso canoro. En este contexto, el escritor describe las características sobresalientes que diferencian el cante jondo del cante flamenco: «Se da el nombre “cante jondo” a un grupo de canciones andaluzas, cuyo tipo genuino y perfecto es la *siguiriya gitana*, de las que derivan otras canciones aún conservadas por el pueblo, como los polos, martinets, deblas y soleares. Las canciones llamadas malagueñas, granadinas, rondeñas, peteneras, tarantas, cartageneras y fandangos no pueden considerarse más que como consecuencia de las antes citadas y tanto por su construcción como por su ritmo, difieren de ellas. Éstas son las llamadas flamencas».

⁸ F. García Lorca, *Epistolario completo*, edición crítica de A. A. Anderson y C. Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 132.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, 133.

pueblo en los escritos lorquianos de esta época, sino también el valor que el arte del vulgo tenía para los intérpretes vanguardistas de la Edad de Plata española. De acuerdo con Soria Olmedo¹¹, en el ámbito del debate estético de los vanguardistas españoles, se asignaba a la figura del artista el papel de recolector e intérprete de las tradiciones populares y cultas atribuyendo al patrimonio cultural del pasado reconocimiento y dignidad. En este contexto, «el arte nuevo, además de ser atractivo por sí mismo, sirve de filtro para seleccionar el diálogo con el pasado y verlo en función del presente»¹². En España, los principales representantes de esta nueva concepción artística que se fundamenta en una fructuosa interacción entre tradición e innovación fueron Rafael Alberti y García Lorca. Desde una perspectiva que abarca toda la trayectoria artística y, en particular, teatral lorquiana es evidente que las tendencias de recuperación de la tradición del pasado experimentadas por el granadino en este período no fueron más que el preludeo de un proyecto más ambicioso que culminó en los primeros años de la década de 1930 con la creación de La Barraca¹³.

Una vez finalizado el Concurso, el escritor pudo retomar su labor en el proyecto guñolesco, como confirma la carta dirigida al compañero de tertulia Melchor Fernández Almagro, escrita a finales de diciembre de 1922, con el propósito de invitarle a la actuación pensada para el día de Reyes: «Será un guñol extraordinario y haremos una cosa de arte puro del que tan necesitados estamos»¹⁴. Los preparativos para la representación culminaron con la celebración privada del 6 de enero de 1923, la cual se presentó, tal como se puede apreciar en la portada de la programación teatral, bajo el título de *Títeres de Cachiporra (Cristobica)*. De acuerdo con el programa, la sesión se inició con una versión de un entremés tradicionalmente atribuido a Miguel de Cervantes titulado *Los dos habladores*¹⁵, en la que hizo su primera aparición el personaje del pícaro

¹¹ A. Soria Olmedo, *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004, p. 32.

¹² *Ibidem*.

¹³ Se conoce como La Barraca el grupo de teatro universitario itinerante que se originó a partir de la colaboración entre García Lorca y el escenógrafo y guionista Eduardo Ugarte y Pagés a partir de 1931, en un momento coincidente al despertar de la Segunda República española. La idea de este proyecto surgió con el propósito de divulgar los clásicos teatrales de la literatura española a las zonas más incultas y atrasadas de la península ibérica.

¹⁴ F. García Lorca, *Epistolario completo*, edición crítica de A. A. Anderson y C. Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 165.

¹⁵ En la versión reeditada por Manuel de Foronda de 1881, el entremés cervantino aparece con el título *Los habladores*. En este texto se narra la historia de un hombre que trata de eliminar de la excesiva verborrea de su esposa presentándola a otro hombre más logorreico que ella.

Cristobica, seguido por la primera puesta en escena de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, basada en un relato popular andaluz llamado *La mata de albahaca*¹⁶, y se concluyó con una representación del *Misterio de los Reyes Magos*, un auto sacramental inspirado en el medieval *Auto de los Reyes Magos*¹⁷.

En todas las representaciones, García Lorca, en calidad de director artístico, contó con la colaboración de Falla para la ejecución de unas piezas musicales de Stravinski, Debussy, Albéniz y Ravel, además que del pintor Hermenegildo Lanz, amigo de Federico y fundador de El Rinconcillo¹⁸, para la realización de los títeres y las escenografías. El formato de la representación del día de Reyes, concebido por el granadino y sus colaboradores, relaciona el presente artístico de las vanguardias con el pasado del Siglo de Oro, los relatos populares andaluces y los ancestros de la literatura religiosa castellana, además de otorgar valor al arte de las músicas y la pintura en el ámbito del teatro. En esta combinación trascendente de tradición y modernidad, de sagrado y profano, así como de diversas declinaciones artísticas, se enmarcan las múltiples potencialidades del teatro de guiñol en la literatura lorquiana.

En efecto, desde una perspectiva personal, la decisión de García Lorca de ceder la escena teatral a un grupo de muñecos en el contexto de una fiesta para niños puede comprenderse como el reflejo de una tendencia hacia el mundo infantil, hacia ese ideal de pureza evocado con insistencia ya a partir de los textos místicos. En el teatro de títeres el granadino encontraría el instrumento idóneo para establecer una conexión entre su vida adulta y su infancia perdida, una fuga hacia un tiempo en el que el escritor ya había comenzado a experimentar con las marionetas, montando un verdadero teatro en el jardín

¹⁶ La historia de *La mata de Albahaca*, que se conoce tanto en la península ibérica como en otros países hispanohablantes, pertenece al género de los cuentos de adivinanza. El cuento, que procede de la tradición oral, se encuentra presente en la recopilación *Cuentos populares recogidos de la tradición oral de España*, una serie de textos recopilados por Aurelio Macedonio Espinosa, filólogo y estudioso del folclore castellano de principios del siglo XX, con la colaboración de Ramón Menéndez Pidal.

¹⁷ El manuscrito original del *Auto de los Reyes Magos* fue encontrado en la biblioteca de la Catedral de Toledo en el siglo XVII por el eclesiástico e historiador Felipe Antonio Fernández Vallejo. El documento, que remonta al siglo XII, describe el trayecto de los Reyes Magos Melchor, Gaspar y Baltasar siguiendo la estrella hasta Belén para dar la bienvenida al Mesías, así como la visita de los Magos al rey Herodes. El título del manuscrito fue asignado en 1900 por Ramón Menéndez Pidal, uno de los principales exponentes de la tradición filológica española de entre siglo, quien incluyó el texto en su *Poema de Mio Cid y otros monumentos de la primitiva poesía española*. Actualmente se considera que El *Auto de los Reyes Magos* es el texto teatral más antiguo que se ha escrito en lengua castellana.

¹⁸ En la década de 1920, la tertulia literaria El Rinconcillo fue el lugar de encuentro para los jóvenes intelectuales vanguardistas de Granada. El grupo se reunía en el café Alameda, en la Plaza del Campillo, y abarcaba a nombres como los hermanos García Lorca, Manuel de Falla, el escritor Melchor Fernández Almagro y los pintores Manuel Ángeles Ortiz e Ismael González de la Serna, entre otros.

de su casa familiar¹⁹. Para García Lorca, la vuelta al títere representa una oportunidad para regresar a los senderos imaginativos de la inocencia que se han visto obstaculizados en su edad adulta por la insurrección de esas inquietudes existenciales que le impulsaron a cuestionar sus creencias religiosas fundamentales y su conformidad con el mundo que le rodeaba.

Por otra parte, en el contexto de renovación del arte teatral vanguardista, el expediente guiñolesco representaba, en su forma directa de comunicarse al público y en su privación de cualquier exuberancia escenográfica, una firme respuesta al proceso de búsqueda depurativa ansiado por los dramaturgos de principios de siglo y suscitado por el progresivo agotamiento del principio mimético de los dramas naturalistas²⁰. La utilización de títeres en el teatro no era en absoluto una novedad en el panorama dramático europeo, puesto que a comienzos del siglo XX diversos artistas del continente habían experimentado las potencialidades de estas formas de actuación, siguiendo el camino abierto por Maurice Maeterlinck hacia finales del siglo anterior. No obstante, a García Lorca se le atribuye el mérito de haber sabido importar los ecos de estas novedosas corrientes a su tierra natal, ofreciendo a una escena teatral española plagada por un excesivo acomodamiento al público burgués una nueva e innovativa perspectiva hacia el teatro.

De esta manera, se podría concluir que de la falta de superficialidades comunicativas y escenográficas se deriva el valor intrínseco del teatro de vanguardia lorquiano, apartado de la pasividad de la mimesis y enfocado en una exploración de las posibilidades imaginativas de lo humano. Así, siguiendo las palabras de Julio Huélamo Kosma, en el ámbito del debate estético vanguardista español de los orígenes, aún libre de cualquier contaminación surrealista, el producto artístico teatral se convierte en una «defensa sin condiciones del estado natural, inocente e infantil del ser humano, comprimido por una civilización mecanizada que anula hasta hacer imposible ese universo elemental y oscuro que clama por su libertad»²¹. Desde esta perspectiva, la ambición más alta del teatro

¹⁹ I. Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Barcelona, Debolsillo, 2016, pp. 39-40. «Llegó a la fuente un teatrero de títeres. (Federico) volvió a casa en un terrible estado de excitación. Al día siguiente el teatro de títeres sustituyó al “altar” de la tapia del jardín».

²⁰ A. Muñoz-Alonso López, *Teatro español de vanguardia*, Madrid, Castalia, 2003, p. 10.

²¹ J. Huélamo Kosma, «Lorca y los límites del teatro surrealista español». En Dru Dougherty y María Francisca Vilches Frutos (eds.), *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Fundación Federico García Lorca / Tabacalera, 1992, p. 210.

lorquiano radica en el establecimiento de una conexión con ese público «acostumbrado a representaciones y géneros de fácil asimilación»²², con el espectador pasivo de una escena teatral de principios de siglo XX caracterizada por «una permanente conciencia de crisis, de profunda insatisfacción por la pobreza artística de los espectáculos»²³.

Aunque, por un lado, la sustitución de los actores por los títeres actuada por García Lorca suponía sin duda una novedad en el panorama dramático español, esta modificación constituía la continuación más adecuada para su trayectoria artística. De hecho, el títere, entendido como objeto de la cultura del pueblo, constituía la herramienta ideal para la prosecución del experimento de renovación popular inaugurado en el seno del Concurso de Cante Jondo. Como sostiene Mario Hernández: «la actitud de Falla y de Lorca ante los títeres de cachiporra o cristobitas es la misma que ya habían manifestado ante el cante jondo en el famoso Concurso del año 22»²⁴. De esta actitud surge el valor trascendente y extemporáneo del guiñol en la literatura lorquiana; es este el expediente ideal con el que el artista puede comunicar las cosas profundas del pueblo a la frívola burguesía, por medio de la más simple forma de representación de lo humano que intenta hablar a un presente mientras tiene la mirada fija en el pasado.

Dando por aclaradas estas consideraciones teóricas, en el caso específico de la literatura lorquiana, el propósito de renovación teatral se extendió más allá del mero compromiso estético, abarcando también el origen de un nuevo compromiso social. Por lo tanto, en los proyectos de guiñoles de estos años, además de una serie de innovaciones puramente escenográficas, también se puede destacar una renovación en cuanto a la tipología de temáticas presentadas al público. Entre las primeras cuestiones abordadas por el arte nuevo lorquiano se encuentran las que conciernen la condición de la mujer en los ambientes familiares y las relaciones amorosas. En estos contextos, las vidas de los sujetos femeninos que aparecen en los dramas del granadino de esta época se ven en gran parte subyugadas a la voluntad de unos individuos que con ellas comparten algún tipo de conexión, tanto familiar como relacional. En este sentido, nos vale de ejemplo la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, pieza que el escritor compuso en los

²² A. Muñoz-Alonso López: *Teatro español de vanguardia*. Madrid, Castalia, 2003, p. 9.

²³ *Ibidem*.

²⁴ M. Hernández Sánchez, «Falla, Lorca y Lanz en una sesión granadina de títeres», en Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Fundación Federico García Lorca / Tabacalera, 1992, p. 227.

primeros años de la década de 1920 y que, sin embargo, no se estrenó hasta 1937, póstumamente a la muerte de García Lorca.

La *Tragicomedia* se presenta como una farsa teatral concebida para el teatro de guiñoles y se estructura en seis cuadros y una advertencia, siendo la obra más extensa del repertorio lorquiano de cachiporra. La advertencia, que funciona como preludio al Cuadro primero, está recitada por el pintoresco personaje de Mosquito, «mitad duende, mitad martinico, (y) mitad insecto»²⁵, quien, al seguir la acotación escénica que anticipa su monólogo, no sería más que la fiel encarnación de «la alegría del vivir libre, y la gracia y la poesía del pueblo andaluz»²⁶. En los primeros compases de la pieza, la libertad de Mosquito se contraponen a la situación de infelicidad de doña Rosita, condenada a bordar para sustentar a su padre, quien se encuentra en pésimas condiciones económicas. Desde el punto de vista del progenitor, la solución más eficaz para salvaguardar las economías familiares se encuentra en el casamiento de su hija con un hombre adinerado. Rosita tiene un novio llamado Cocoliche, pero el muchacho tiene menos dinero que ella, por lo que el padre nunca permitiría que los dos se uniesen en matrimonio.

La muchacha confiesa a su pareja su intención de casarse con él precisamente en el momento en el que Cristobita, un hombre que, a decir de la muchacha protagonista, tiene toda la pinta de «un chiflado de esos que vienen del extranjero»²⁷, hace su primera aparición montado en una carroza y empieza a hacer reverencias a la joven. Momentos más tarde, el padre avisa a su hija de la inminente boda entre ella y el misterioso individuo que acaba de entrar en sus gracias, quien, con su riqueza, podría suplir las necesidades económicas de la familia. Con esta noticia comienza la tragedia vital de la joven, destinada a casarse con un hombre que no ama por fuerzas que disciernen de su propia voluntad. La misma Rosita, en un momento dado, describe su situación como una auténtica costumbre en el mundo de las mujeres de su tiempo, condenadas a someterse a unas rígidas obligaciones familiares y destinadas a acatar los cotidianos reproches religiosos de los representantes eclesiásticos: «Entre el cura y el padre estamos las muchachas completamente fastidiadas»²⁸. La infelicidad de la joven incluso le impulsa al deseo de convertirse en un perro para tener más libertad que la que posee, viéndose

²⁵ F. García Lorca, *Obras completas II: teatro*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 40.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ivi*, p. 45.

²⁸ *Ivi*, p. 46.

condenada a tener que elegir entre la temerosa sumisión o la inútil rebeldía. Inútil, puesto que ambas opciones llevarían al infierno del alma: «¡pero yo digo que los perros se casan con quien quieren y lo pasan muy bien! ¡Cómo me gustaría ser perro! Porque si le hago caso a mi padre [...] entro en un infierno, y si no, por no hacerle caso, luego voy al otro, al de arriba...»²⁹.

Más adelante, en un diálogo con Cocoliche la joven se asoma a la ventana de su casa recitando unas palabras de tinte profético: «el viento morisco hace girar ahora todas las veletas de Andalucía. Dentro de cien años girarán lo mismo»³⁰. Ante la perplejidad de su amado, Rosita le propone una pauta para descifrar su premonición: «(quiero decir) que mires a la izquierda y a la derecha del tiempo»³¹. Las palabras de la mujer en el contexto en el que se pronuncian contribuirían a establecer una correlación entre su experiencia vital particular y la vida de todas las mujeres andaluzas de cualquier tiempo. En efecto, el protagonista de la premonición es el viento morisco, un elemento prosopopéyico que, a partir del poético *Romancero gitano*, llegará a codificar con su simbología la impetuosidad del poder físico masculino en contraposición a la castidad femenina³². En tal sentido, las veletas movidas por el viento que se estallan sobre las viviendas de Andalucía no serían más que el reflejo de esta superposición dominante en los ambientes familiares y en las dinámicas que se establece entre los hombres y las mujeres en el mundo, una lucha impar en la que los sujetos femeninos siempre terminan pagando con su libertad como verdaderas mártires.

En el caso específico de Rosita, todos los hombres que, de una manera u otra, entran a formar parte de su vida están interesados en ella solamente desde un punto de vista sexual. Los atractivos de la mujer se resaltan en repetidas ocasiones como demuestran las constantes alabanzas a la que la mujer está sometida por parte de sus amantes. De la atracción física se deriva el proceso de mercantilización de Rosita, vendida por el padre a Cristobita por el módico precio de cien duros. El cuerpo de la mujer protagonista se convierte así a todos los efectos en una moneda de cambio para los representantes

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ivi*, p. 49.

³¹ *Ibidem*.

³² F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, pp. 416-418. En el *Romancero gitano*, el poema titulado «Preciosa y el aire» tiene como protagonista a una joven gitana cuya libertad se contrapone a la acción de un «viento que nunca duerme» que la persigue con «una espada caliente», un símbolo remitente al aparato reproductor masculino.

masculinos, más interesados en la salvaguarda de su poderío económico y de su superioridad sexual que en la preservación de la libertad de otro ser humano. Del apoderamiento físico se pasa al apoderamiento existencial, el verdadero lastre que determina la condena de los sujetos femeninos lorquianos a una condición de total atrapamiento existencial.

A lo largo de la *Tragicomedia*, la muerte de Rosita se evoca en múltiples ocasiones a través de sus sistemáticos monólogos de lamento. Esta tendencia evocativa se puede apreciar en el canto del vito, repetido con insistencia por la mujer: «Con el vito, vito, vito / con el vito, que me muero; / cada hora, niño mío / estoy más metida en fuego».³³ Mientras prosiguen los preparativos para la boda, Rosita compara su matrimonio con Cristobita al martirio al que Mariana Pineda se sometió en el siglo XIX, y que convirtió a la granadina en el símbolo de la lucha liberal que se oponía al absolutismo de Fernando VII: «Voy al suplicio como fue Marianita Pineda»³⁴. Aunque es evidente que existen unas diferencias sustanciales que separan a la joven de la *Tragicomedia* de la futura protagonista del famoso drama histórico lorquiano, el resultado de su sufrimiento es sustancialmente el mismo: «Ella tuvo una gargantilla de hierro en sus bodas con la muerte, y yo tendré un collar... un collar de don Cristobita»³⁵. De hecho, Rosita está plenamente convencida de que Cristobita pueda matarle con su cachiporra, un elemento evidentemente remitente al sexo masculino y el arma con la que el aspirante marido soluciona cualquier tipo de problema que se le presente en su cotidianidad.

La historia continúa con la entrada a la escena de Currito, también conocido como «el del puerto»³⁶, quien se revela ser el antiguo novio de Rosita, ahora decidido a rescatar el amor de la mujer tras haber vuelto de uno de sus viajes por el mar. De este modo, el viajero se suma a la contienda por la mano de la joven, cuyo epílogo se lleva a cabo en el día de la ansiada boda. En unos momentos previos a la celebración, Rosita encierra a Currito y Cocoliche en unos armarios de su casa, temiendo que su futuro esposo pudiese alterarse viéndolos con ella. Una vez finalizada la boda, los recién casados se dirigen a la habitación de los armarios y Cristobita se queda dormido borracho. En este momento, Currito abandona su escondite despertando al marido de Rosita, quien le persigue con su

³³ F. García Lorca, *Obras completas II: teatro*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 52.

³⁴ *Ivi*, p. 68.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ivi*, p. 39.

porra para matarle. De regreso a la habitación, Cristobita se encuentra con su esposa besándose con Cocoliche. Ante este espectáculo, el viejo borracho se muere, dejando a los amantes la oportunidad de contemplar su verdadera naturaleza: Cristobita no era una persona y su cuerpo no tiene sangre. La pieza se concluye con el abrazo entre Cocoliche y Rosita, quienes finalmente pueden expresar mutuamente su amor.

Con la *Tragicomedia del Teatro de Títeres*, todos aquellos ideales de compromiso ético con los que García Lorca había comenzado a experimentar en los proyectos de teatro de juventud dedicados al mundo de las mujeres y dejados sin terminar empiezan a cobrar una forma definida. La historia de doña Rosita, desde este punto de vista, no se puede comprender como un canto disonante en el panorama de escritos teatrales de García Lorca, sino, más bien, como el primer ejemplo concreto de la verdadera naturaleza del teatro lorquiano, por fin liberado de las limitaciones a las que había sido sometido en su primera gira por el mundo³⁷. En este escrito resuenan los ecos del drama contemporáneo de la «Virgen dolorosa»³⁸ andaluza de «Elegía», y se expanden hacia un espacio atemporal en el que García Lorca puede mostrar por primera vez su plena comprensión del drama existencial de las mujeres de su tierra en todas las épocas. El martirio de Rosita, al igual que de todas sus antecesoras y sucesoras, corresponde a la existencia entre la espada de sus pretendientes amorosos y la pared de unas imposiciones familiares, en el constante temor y la perenne convicción de que cualquier paso en falso pueda costarle la vida. Sin embargo, como demuestra el final de la *Tragicomedia*, incluso en los casos más extremos de tragedia, cabe la posibilidad de que la violencia a la que las mujeres se someten se retuerza contra los verdugos de la libertad femenina. Al fin y al cabo, si para lograr una verdadera liberación de las mujeres del martirio cotidiano en el que se encuentran alguien tiene que pagar con su sangre, sería más conveniente que esta responsabilidad recayese sobre los que sangre no tienen.

³⁷ Antes del fracasado estreno de *El maleficio de la mariposa* en el Teatro Eslava de Madrid, su director artístico, Gregorio Martínez Sierra, había requerido a García Lorca que aportase sustanciales modificaciones a su representación. De este modo, la comedia lorquiana, que llevaba primordialmente el título de *La infima comedia* y que estaba inicialmente concebida para el teatro de guiñol, fue interpretada por unos actores de carne y hueso.

³⁸ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 89.

2.2 Mártires y verdugos del conflicto ideológico: *Mariana Pineda*

El estreno del primer drama histórico de García Lorca tuvo lugar el 24 de junio de 1927 en el Teatro Goya de Barcelona y fue presentado por la compañía teatral de Margarita Xirgu, actriz catalana que interpretó el papel de su protagonista, Mariana Pineda. El origen de un interés lorquiano hacia la mujer granadina del siglo XIX que se convirtió en un símbolo de la lucha liberal frente al absolutismo monárquico podría remontarse a la infancia del escritor y, más concretamente, a los días pasados en la casa del campo de Asquerosa, en la Vega de Granada. En una carta enviada a su familia desde la Residencia de Estudiantes de Madrid en abril de 1920, García Lorca expresa su tristeza por la reedificación de la vetusta vivienda en la que había podido mover sus primeros pasos por los senderos del mundo literario³⁹. A su decir, la construcción de la casa rural se remontaría a una época en la que, por las calles de España, «se gritaba “¡Mueran los franchutes⁴⁰! y se espera[ba] al Deseado⁴¹ en las calles de Madrid...”⁴². La época a la que García Lorca se refiere es la misma que vio concretizarse la tragedia de Mariana Pineda, una historia que todavía debía de resonar por las calles de aquella pequeña localidad campesina.

En otra carta madrileña enviada a su familia en marzo de 1923, el escritor señala por primera vez su intención de dedicar un proyecto literario a la mujer granadina del siglo XIX. En este testimonio, García Lorca cuenta a sus padres sobre su último viaje de estudio a san Sebastián, en el que pudo asistir a unas clases en las que anotó dos versiones del romance de Mariana Pineda⁴³. En junio de aquel mismo año, el granadino envió otra misiva a Antonio Gallego Burín⁴⁴, quien, por aquel entonces, era compañero de Federico en la tertulia rinconcillista, informándole acerca de su intención de llevar a cabo una obra teatral que tuviese como protagonista a la heroína liberal: «Tengo el proyecto de hacer un gran romance teatral sobre Marianita Pineda [...]. Mi pensamiento es poner en escena los

³⁹ F. García Lorca, *Epistolario completo*, edición crítica de A. A. Anderson y C. Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 70.

⁴⁰ El término «franchute» puede entenderse como la versión despectiva del adjetivo «francés».

⁴¹ Así apodaron a Fernando VII los defensores de la monarquía durante los años del exilio del rey en Francia.

⁴² F. García Lorca, *Epistolario completo*, edición crítica de A. A. Anderson y C. Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 70.

⁴³ *Ivi*, pp. 182-183.

⁴⁴ Tras el estallido de la guerra civil española, Antonio Gallego Burín se incorporó en las fuerzas de la Falange de Francisco Franco, convirtiéndose, en breve tiempo, en alcalde de la ciudad de Granada, un cargo que mantuvo casi ininterrumpidamente desde 1938 hasta 1951.

últimos días de la gran mujer granadina»⁴⁵. En la carta, García Lorca solicita a su amigo información biográfica sobre la vida de Mariana Pineda y las vicisitudes conspirativas que la condujeron al patíbulo, suponiendo un posible estreno de la obra teatral para el año venidero: «Creo que el año que viene se podría estrenar»⁴⁶. Sin embargo, Gallego Burín, quien en aquel entonces estaba redactando un libro acerca del mismo tema, no quiso ofrecer su contribución al proyecto lorquiano debido a la posibilidad de que sus datos pudiesen plagiarse, lo cual retrasó ulteriormente el estreno de la obra⁴⁷.

La búsqueda por parte de García Lorca de gran autenticidad en la representación del drama teatral de Mariana Pineda debe atribuirse a su temor de otorgar un homenaje insuficiente a una figura tan significativa en su desarrollo personal. «Si tengo miedo de hacer este drama, es precisamente por *enturbiar* mis recuerdos delicadísimos de esta viudita rubia y mártir»⁴⁸, comentaría el granadino a su amigo Fernández Almagro a finales de 1923, añadiendo: «(Mariana es) un caso de amor magnífico de andaluza en un ambiente extremadamente político [...]. Ella resulta mártir de la Libertad, siendo en realidad (según incluso lo que se desprende de la historia) *víctima* de su propio corazón enamorado y enloquecido»⁴⁹. Al seguir las palabras de las cartas lorquianas, en la composición del drama, García Lorca pretendía otorgar dignidad al personaje de Mariana Pineda, elevándola como una figura mártir de un ideal más amoroso que de tipo histórico. En resumen, la decisión de destacar el valor de la granadina como ser desligado de alguna simbología estrechamente política se deriva de la intención lorquiana de presentar al público «*una obra de arte puro* [...] sin interés político»⁵⁰.

Mientras tanto, los rumores acerca del nuevo proyecto emprendido por García Lorca se extendieron más allá de su ámbito familiar y amistoso, hasta alcanzar la atención de una gran parte de la escena teatral de esa época. El granadino había seleccionado para el estreno de *Mariana Pineda* el Teatro Eslava de Madrid, el cual, en aquel entonces, era el centro de difusión más prolífico de las novedades teatrales de España. Sin embargo, el director artístico del Eslava, Gregorio Martínez Sierra, tuvo que rechazar la

⁴⁵ F. García Lorca, *Epistolario completo*, edición crítica de A. A. Anderson y C. Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 186.

⁴⁶ *Ivi*, p. 187.

⁴⁷ *Ivi*, p. 188.

⁴⁸ *Ivi*, p. 208.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 208-209.

⁵⁰ *Ivi*, p. 254.

representación de la pieza de García Lorca ante el temor de que la censura se la pudiese prohibir, interpretando la obra como una crítica al recién instaurado régimen dictatorial del general Miguel Primo de Rivera. De hecho, el hecho de presentar un tema tan delicado ante un público en un período de fuertes turbulencias políticas causadas por el ascenso al poder del cirujano de hierro⁵¹ y la consiguiente instauración de un régimen militar era una decisión más que atrevida. El nuevo gobierno, instaurado en septiembre de 1923, impuso importantes restricciones a los medios de comunicación nacionales, estableciendo un rígido sistema de control sobre los materiales intelectuales de la época. Tras el rechazo de ese «cabrón de Martínez Sierra»⁵², García Lorca se quedó con una pieza de gran potencial que, aparentemente, ningún empresario se atrevería a representar. De esta manera, el drama de Mariana Pineda permaneció en el éter hasta principios de 1927, cuando Xirgu y su compañía teatral aceptaron un trabajo que el granadino tenía preparado desde hace años.

De todos modos, el estreno catalán fue un gran éxito y fue apoyado, entre otros artistas, por Salvador Dalí, amigo del granadino desde los tiempos de la Residencia de Estudiantes de Madrid, para la elaboración de las escenografías. La recepción de los espectadores de Barcelona resultó tan buena que, apenas unos meses después, *Mariana Pineda* fue presentada al público burgués del Teatro Fontalba de la capital española. El estreno madrileño se puede considerar como la primera consagración oficial de García Lorca como dramaturgo de éxito, una revancha a su fracasado primer estreno de 1921⁵³ y evento que le brindó una gran reputación en el ambiente teatral de la época, lo que le permitió llevar a su Marianita⁵⁴ a todos los escenarios más destacados de España.

Como se ha mencionado previamente, la historia de Mariana Pineda se desarrolla en la Granada del siglo XIX, en un período dominado por el reinado de Fernando VII. Durante estos años, el monarca hegemonizó la escena política española en tres etapas

⁵¹ Este era el apodo que el general Miguel Primo de Rivera se asignó a sí mismo. La expresión se deriva de un artículo del escritor regeneracionista Joaquín Costa Martínez titulado «Oligarquía y caciquismo como forma actual de gobierno en España: urgencia y modo de cambiarla», publicado en 1902. En este escrito, el autor se refiere a una hipotética figura que pudiese ayudar a España a superar su crisis existencial después de la derrota de las fuerzas españolas en la guerra hispano-estadounidense de 1898 y la consecuente pérdida de sus últimas colonias de ultramar en el Caribe y en el océano Pacífico.

⁵² F. García Lorca, *Epistolario completo*, edición crítica de A. A. Anderson y C. Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 331.

⁵³ Recordemos que el primer estreno oficial de García Lorca fue el de *El maleficio de la mariposa* en 1921 en el Teatro Eslava de Madrid.

⁵⁴ «Marianita» es el apodo utilizado por García Lorca para referirse a Mariana Pineda en las cartas dirigidas a su familia y a sus amigos.

cruciales de su desarrollo. En 1814, tras el regreso de Fernando VII de Francia a su España natal, comenzó el Sexenio Absolutista (1814-1820), una fase histórica en la que la Constitución de Cádiz quedó abolida y se restauró un régimen absolutista en el país. En aquel período, muchos de los partidarios liberales fueron perseguidos mientras que sus líderes fueron ejecutados. En un breve lapso temporal, conocido como el Trienio Liberal (1820-1823), se procedió a la revisión de un modelo constitucional fundamentado en los principios de La Pepa⁵⁵ gaditana. Durante los tres años de gobierno liberal se llevaron a cabo diversos intentos de reestablecer un sistema absolutista, hasta el momento en el que, en 1823, el Reino de Francia envió a España un contingente de tropas conocidos como los Cien Mil Hijos de San Luis con el objetivo de poner fin al régimen constitucional y reponer a Fernando VII como rey absoluto. Empezó así la Década Ominosa (1823-1833), una fase de la historia decimonónica de España marcada por la pérdida de buena parte de las colonias de ultramar y la entrada del país en una profunda crisis económica. A partir de ese momento, cualquier intento de rescatar la Constitución de 1812 sería castigado con la pena capital.

En este contexto histórico tan complejo se encuentra la vicisitud personal de Mariana de Pineda Muñoz, una granadina nacida en 1804 en el seno de una familia noble, quien quedó viuda tras la muerte de su marido en 1828. En 1831, acusada de haberse implicado en una conspiración liberal y haber mandado bordar una bandera para su causa política, la mujer fue enviada a la cárcel. Ante los carceleros, decidió no traicionar a los jefes de la insurrección liberal, lo cual le habría concedido amnistía y, finalmente, fue condenada al garrote vil el 23 de mayo de 1831.

En el prólogo de la obra, García Lorca nos presenta una canción dedicada a la heroína granadina, anticipando el trágico epílogo de la historia que se va a presentar en el drama: «¡Oh! Qué día tan triste en Granada, / que las piedras hacía llorar / al ver que Marianita se muere / en cadalso por no declarar»⁵⁶. Para determinar el origen del canto de introducción a la pieza, hay que acudir a una declaración pronunciada por el escritor al periódico madrileño *La Nación* el 29 de diciembre de 1933, recogida por García-Posada en el tercer volumen de sus *Obras completas* de Federico. En relación con el canto en

⁵⁵ La Constitución de Cádiz fue aprobada en 1812 en el día de san José (19 de marzo), lo que le atribuyó el apodo «La Pepa» a nivel popular.

⁵⁶ F. García Lorca, *Obras completas II: teatro*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 84.

cuestión, el granadino afirmaría que los versos citados pertenecían a una serie de cantos que él y los niños de su misma edad solían recitar, «tomados de la mano en corros»⁵⁷, y que en ese momento de su infancia pudo percibir que «Mariana Pineda era una mujer, una maravilla de mujer, y la razón de su existencia, el principal motor de ella, el amor y la libertad»⁵⁸. La libertad, ley e igualdad son precisamente los valores que se representan en la bandera que la mujer teje en su hogar, lejos de miradas indiscretas, para los líderes de los conspiradores liberales granadinos, al comienzo de la pieza.

La muerte de la protagonista se evoca desde el inicio del drama, cuando doña Angustias, la madre adoptiva de la joven, quien había estado observando a Mariana bordando a escondidas, comenta a su sirvienta Clavela: «Parecía el hilo rojo, entre sus dedos, / una herida de cuchillo sobre el aire»⁵⁹. Angustias está al tanto de que el destinatario de la bandera que teje Mariana está destinada a don Pedro de Sotomayor, el líder de los liberales granadinos del que su hija está profundamente enamorada. No obstante, la madre de la joven granadina desea para su hija una vida libre de cualquier implicación en asuntos políticos: «¡Qué le importan las cosas de la calle! / Y si borda, que borde unos vestidos / para su niña, cuando sea grande. / Que si el Rey no es buen Rey, que no lo sea; / las mujeres no deben preocuparse»⁶⁰.

Otra evocación a la muerte se puede apreciar en el momento en el que Mariana se encuentra conversando con sus amigas Amparo y Lucía, hijas del Oidor de la Chancillería granadina. En ese momento, Amparo relata a Mariana acerca de su reciente visita a Ronda, donde tuvo la oportunidad de presenciar a un encierro en el que se asesinaron cinco toros. En el evento presentado en esta ocasión, se puede observar un contraste entre los animales taurinos, emblemas de una España que cultiva a lo salvaje en sus propias entrañas para reducirlo a la domesticación, y el torero, símbolo de la aniquilación de lo indómito ante la fuerza de lo humano. Esta oposición antrozoológica, en el ámbito de las interacciones antropológicas, podría considerarse como la lucha que se produce entre los defensores de la libertad y sus opresores.

⁵⁷ F. García Lorca, *Obras completas III: prosa*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 490.

⁵⁸ *Ivi*, p. 491.

⁵⁹ F. García Lorca, *Obras completas II: teatro*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 86.

⁶⁰ *Ivi*, p. 87.

Más tarde en la pieza, Fernando, el hermano de Amparo y Lucía, pone a Mariana al corriente de que un liberal se ha fugado de la cárcel. La mujer comprende que se trata de don Pedro, el hombre del que está enamorada, y solicita a Fernando que le corra en ayuda con un pasaporte y un caballo para escaparse en la sierra. En esta ocasión, la protagonista resalta el valor de la libertad como una fuerza que justificaría la aplicación de medidas contra la ley: «Él ama la Libertad, / y yo la quiero más que él»⁶¹. Fernando acepta la petición de Mariana, con la esperanza de que la mujer corresponda algún día a su amor, y corre en socorro a don Pedro con el fin de no ver sufrir a su amada. Otra referencia al trágico final de la pieza se encuentra en el momento en que Angustias pone al corriente a Mariana de que sus niños se han encontrado con la bandera que borda en secreto y que, para jugar, se tendieron en ella fingiéndose muertos.

Don Pedro consigue evitar que Pedrosa, el alcalde del crimen de Granada, le capture gracias a la ayuda de Mariana y a la intervención de Fernando, y, en un momento dado, aparece en la casa de la mujer para agradecerle su respaldo a la causa política que defiende. Don Pedro y otros conspiradores liberales de la ciudad se reúnen en la casa de Mariana, pero uno de ellos, recién regresado de Málaga, aguarda noticias desfavorables para el grupo: en todas partes de Andalucía, el gobierno está acechando a los opositores del rey. Unos instantes después, Pedrosa se presenta a la entrada de la casa de Mariana y don Pedro y sus cómplices se escapan por una ventana. El recién llegado pregunta a la mujer sobre una bandera «de tafetán morado y verdes letras»⁶² que fue hallada en el Albaicín de Granada, acusándole de haberla bordada «en contra de las leyes del Rey»⁶³. Mariana refuta proporcionar a Pedrosa cualquier tipo de información que pueda ayudarle en su actividad de búsqueda y captura y este le comunica su intención de detenerla y condenarla a la pena capital en el caso de que no se disponga a colaborar con la justicia. En este momento, Mariana comparte un lamento con doña Angustias y Clavela por su trágico destino: «¡Ahora empiezo a morir!»⁶⁴.

Mariana decide trasladarse a un convento, convencida de que en un momento u otro don Pedro llegará para rescatarla o morirse junto a ella. Pedrosa aparece en el convento, recordándole a Mariana su sentencia y pidiéndole por segunda vez información sobre la

⁶¹ *Ivi*, p. 110.

⁶² *Ivi*, p. 145.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ivi*, p. 148.

conjuración para evitar condenarla a muerte. No obstante, la mujer no se deja corromper por las palabras del hombre, decidiendo finalmente no colaborar con la justicia y decretando su martirio. Antes de que el Juez llegue para llevar a Mariana al patíbulo, Fernando visita a la prisionera con el fin de comunicarle que don Pedro nunca estuvo enamorado de ella y que se fue a Inglaterra, con lo cual, no vendrá a salvarla. Al final de la pieza, Mariana está convencida de que su martirio será recordado como un homenaje a la libertad y que servirá de ejemplo para todos los seres humanos en el futuro. «Yo soy la misma Libertad. Doy mi sangre, / que es tu sangre y la sangre de todas las criaturas»⁶⁵, confiesa Mariana a Carmen, la jefa del convento, quien le auspicia encontrar por fin paz en los brazos de Dios. Las últimas palabras de la protagonista pronunciadas a las monjas del convento para despedirse de ellas contribuyen, una vez más, a reforzar el lazo que vincula a su persona al concepto de libertad como ideal por el que merece la pena inmolar la vida: «¡Yo soy la Libertad porque el amor lo quiso! / ¡Pedro! La Libertad, por la cual me dejaste. / ¡Yo soy la Libertad, herida por los hombres! / ¡Amor, amor, amor y eternas soledades!»⁶⁶.

A lo largo de la obra, Mariana se evidencia como una defensora de un ideal libertario que se deriva de unas exigencias fundamentalmente amorosas. En el final de la pieza, la protagonista del drama se confirma como la encarnación viviente de la libertad, un concepto que, a su decir, sería directamente dependiente del sentimiento de amor. Desde una perspectiva que considera el contenido exclusivamente factual de los sucesos narrados en el drama, se podría inferir que la mujer fallece debido a su obstinación en la defensa de unas concepciones ideológicas liberales. Sin embargo, desde un punto de vista que tiene en consideración las razones sensibles que impulsan a la mujer a actuar en contra de un sistema socialmente establecido, resulta evidente que estas acciones responden a una exigencia de mantenerse fiel a unos ideales más éticos que políticos. Por esta razón, en la última parte de la pieza, Mariana anhela ser recordada como mártir de la libertad y no como representante del movimiento político liberal en el que se involucró durante su vida.

La fidelidad es uno de los atributos de la protagonista que más se resalta a lo largo de la pieza. Esta característica de Mariana está simbolizada, entre otras cosas, por el anillo

⁶⁵ *Ivi*, p. 172.

⁶⁶ *Ivi*, p. 173.

de bodas que lleva puesto en su dedo a pesar de la muerte de su esposo. Mariana no acepta que los individuos que la rodean puedan actuar en contraposición con sus propios ideales, por lo tanto, hasta el momento en el que se le otorga condena, está completamente convencida de que don Pedro vendrá a rescatarla o a morir junto a ella, pero él finalmente decide escaparse a Inglaterra. En esencia, el martirio de la mujer representa un elogio al concepto mismo de libertad, entendido como una facultad que los seres humanos poseen para actuar en concordancia con unos dictámenes personales que se sustentan en un sistema de creencias que tienen a la base una ética comportamental. Para Mariana, la libertad es un privilegio que no se puede dar por sentado, sino que se debe proteger a capa y espada, incluso ante la amenaza de la muerte.

En el extremo idealista opuesto al de Mariana se encuentran las fuerzas opositoras al concepto de libertad, entendido como principio ético que domina las acciones humanas. Estas fuerzas se condensan en la figura de Pedrosa, el firme defensor del *statu quo* y delegado del sistema organizativo estatal monárquico. El hombre en cuestión es el representante de una concepción del mundo igualmente idealista que la de la protagonista, pero radicalmente opuesta. Mariana concibe a los seres humanos como entidades impulsadas por unos ideales fundamentalmente éticos, mientras que Pedrosa considera al ser humano como un sujeto predestinado, desde una perspectiva innata, a seguir unos impulsos racionales y unas necesidades utilitaristas. En este contexto, los dos antagonistas desempeñan el papel de representantes de dos formas de comprender el mundo completamente diferentes y radicalmente contrapuestas. En un sentido, se ubica el sistema de ideales que se deriva de una exploración de las posibilidades sentimentales humanas en el intrincado contexto de las relaciones interpersonales, mientras que, en otro sentido, se encuentra el sistema de ideales que se deriva de la salvaguarda de una sistematización artificiosa de la realidad que rodea los seres humanos.

Sin embargo, Pedrosa no es el único representante del segundo bando, puesto que todos los personajes que, por una u otra razón, interactúan con Mariana a lo largo de la pieza parecen estar sujetos a los mismos principios pragmáticos que el representante del orden establecido. En *Mariana Pineda*, además del antagónico Pedrosa, todos los personajes femeninos (a excepción de Mariana) contribuyen a la defensa de los sistemas tradicionalistas encabezados por los hombres. En este sentido, Brenda Frazier⁶⁷ clasifica

⁶⁷ B. Frazier, *La mujer en el teatro de Lorca*, Madrid, Playor, 1973, pp. 87-89.

las mujeres que aparecen en la pieza en dos macro categorías distintas. En la primera se encuentran Angustias, la madre preocupada por el bienestar de su hija, y Clavela, la sirvienta encargada de cuidar a los niños de la protagonista. Asimismo, pertenecen a esta categoría las monjas del convento en el que Mariana se clausura al final de la pieza, además de Amparo y Lucía, las representantes de una burguesía superficial y frívola. Según Frazier, Mariana es la única representante de la segunda categoría de mujeres, cuyo valor del sentimiento de amor «no depende de la calidad del ser querido sino de las emociones del ser que se ama y de las circunstancias que han deformado su sentido de objetividad»⁶⁸.

En resumen, se podría afirmar que en *Mariana Pineda* García Lorca pretendió exhibir, más que un contraste entre dos perspectivas políticas distintas, un contraste entre dos concepciones idealistas del mundo diametralmente opuestas. Para los idealistas que aparecen en *Mariana Pineda*, la defensa de su conjunto de ideales es más importante que la existencia terrenal misma, puesto que es precisamente del mundo de las ideas que surgen los pilares sobre los que pretenden edificar su propia realidad. En la última parte de la pieza, García Lorca nos presenta una evidente derrota de las fuerzas idealistas éticas ante las racionales. No obstante, el mensaje de fondo que se desprende del martirio de Mariana Pineda no se limita al momento histórico en el que se desarrolla la historia de la granadina. Mariana, unos instantes antes de ser trasladada al patíbulo, anhela que su martirio se recuerde en un futuro, para servir de ejemplo a los idealistas éticos del porvenir en el contexto de una lucha contra las fuerzas racionales que trasciende cualquier límite temporal. Para García Lorca, los defensores de los valores de la eticidad son las fuerzas motrices de la humanidad, y sus acciones, faroles que iluminan el sendero individual en una sociedad cada vez más dominada por una norma fundamentada en una racionalidad de fines utilitaristas.

2.3 Mártires y verdugos del conflicto social: el *Poema del cante jondo* y el *Romancero gitano*

Los textos de García Lorca de la década de 1920 que más se relacionan con unas temáticas de reivindicación de las injusticias sociales son el *Poema del cante jondo*, escrito en 1921 y publicado solamente en 1931, y el celeberrimo *Romancero gitano* de

⁶⁸ *Ivi*, p. 89.

1928, cuya primera edición corrió a cargo de la *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset⁶⁹. Los dos textos se enfocan en el gitanismo como tema central de la reflexión poética lorquiana, pero de dos formas radicalmente distintas. En particular, en el *Poema del cante jondo*, a través de una reinterpretación de los motivos del primitivo canto de Andalucía, el escritor granadino presenta a los gitanos como individuos dominados por una batalla constante entre el dolor y la muerte, como personajes dominados por un estado de permanente amenaza y opresión que el calé sublima mediante la expresión canora en un lamento profundo. A partir de este punto de vista, se podría afirmar que la agonía del gitano es el verdadero protagonista del *Poema del cante jondo*, siendo su malestar una temática que García Lorca aborda aplicando a su desarrollo poético una reinterpretación lírica del canto flamenco más hondo, mientras evoca en sus composiciones los característicos palos flamencos de la siguiriya, la soleá y la saeta, unas formas de las cuales el escritor granadino toma libremente inspiración para la creación de su obra poética.

Por otra parte, en el *Romancero gitano*, la agonía vital del pueblo calé se encuadra más específicamente en la lucha a la que los gitanos se someten de manera cotidiana, viéndose su sufrimiento constantemente alimentado por las instituciones estatales militares de la España del primer tercio del siglo XX. A este respecto, a pesar de la centralidad del gitanismo, cabe señalar que el poemario no debe interpretarse como una obra fundamentada de forma hermética en la representación del mundo cingaro. Para García Lorca, aunque lleva en su título la denominación de gitano, su romancero es ante todo «el poema de Andalucía»⁷⁰, el reflejo más radical de una región andaluza que ha experimentado sobre su propia tierra la inseminación y el crecimiento de la gitanería en todas sus formas y expresiones más características e irrepetibles. En cambio, lo que sí determina la centralidad de la figura del gitano en la colección es, como diría el poeta en la famosa «Conferencia-recital del “Romancero gitano”», el hecho de que «el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de

⁶⁹ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 912. La primera edición del poemario lorquiano apareció en la *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset con el título de *Primer romancero gitano*, mientras que, como nos indica García-Posada, la cubierta original de la publicación lleva el más simple título de *Romancero gitano*. De aquí en adelante, se empleará exclusivamente la forma abreviada para referirnos a este texto.

⁷⁰ F. García Lorca, *Obras completas III: prosa*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 179.

su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal»⁷¹. En otras palabras, para el poeta, el gitano representa las raíces telúricas de una Andalucía dominada en la modernidad por unas fuerzas sociales que tratan de extirpar a base de golpes de escopeta las malas hierbas que infestan sus entrañas.

Por esta razón, a pesar de su centralidad en el libro, el calé no puede considerarse como el verdadero protagonista del *Romancero gitano*. Desde esta perspectiva, el verdadero personaje que se esconde detrás de cada una de las situaciones que se presentan en los textos del poemario en las que se describe el eterno calvario de los gitanos es la Pena, un sentimiento que, para el poeta, «no tiene nada que ver con la melancolía, ni con la nostalgia, ni con ninguna otra aflicción o dolencia de ánimo»⁷². De hecho, la Pena a la que el granadino alude a lo largo del poemario también se identifica como algo «que se filtra en el tuétano de los huesos y en la savia de los árboles [...] (y) que es un sentimiento más celeste que terrestre»⁷³. En definitiva, ella es, siguiendo las palabras de García Lorca contenidas en la ya mencionada «Conferencia-recital del “Romancero gitano”», «pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender»⁷⁴.

De todas formas, el tema del gitanismo probablemente debió de inspirar a García Lorca desde la más temprana edad, como también confirman los biógrafos del granadino. En efecto, a lo largo de su vida, el escritor nunca descartó la posibilidad de tener unas raíces familiares gitanas⁷⁵. Además, su padre, Federico García Rodríguez, era un gran amante del arte musical, y solía invitar a guitarristas y cantaores flamencos a la casa familiar de los García Lorca de Fuente Vaqueros⁷⁶. Este interés del granadino hacia el mundo calé debió de incrementarse con el paso del tiempo y la llegada de la edad adulta, como confirma la participación del granadino en primera línea para llevar a cabo el proyecto del Primer Concurso del Cante Jondo. Lo cierto es que, entre 1921 y 1928, Federico no cesó de llenar hojas dedicadas a su nueva temática inspiradora, como evidencian las cartas

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ I. Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Barcelona, Debolsillo, 2016, p. 22. Como indican las fuentes biográficas, el bisabuelo paterno del padre de Federico se llamaba Antonio García Vargas. Dada la extensa recurrencia del apellido Vargas en las comunidades calés de Andalucía, según Ian Gibson, es probable que la madre de este tuviese origen gitano.

⁷⁶ J. Monleón, *García Lorca: vida y obra de un poeta*, Barcelona, Aymá, 1974, p. 10.

que el poeta dirigió a sus amigos y familiares en este arco temporal. A sustento de esta hipótesis, en una carta enviada a Adolfo Salazar en 1921 el granadino relata a su amigo las frecuentes visitas de músicos y cantaores flamencos gitanos a su casa de Asquerosa, siguiendo la tradición familiar inaugurada por su progenitor unos años antes en la vivienda que le vio nacer: «Todas las tardes vienen a enseñarme *El Lombardo* (un gitano maravilloso) y Frasquito *er de la fuente* (otro gitano espléndido)»⁷⁷.

2.3.1 El nacimiento de la tragedia gitana

El proceso de inmersión en la cultura gitana de García Lorca pasó por unas etapas distintas, como evidencian las discrepancias temáticas entre la mayoría de los poemas que aparecen en el *Poema del cante jondo*, escritos principalmente en 1921, y en los dos textos añadidos al libro por el poeta en 1925. De hecho, mientras que los primeros escritos del poemario se enfocan en la condición vital dolorosa del pueblo gitano y en las formas de su canto como válvula de escape a su condición de sufrimiento perpetuo, estos dos textos en particular parecen estar más relacionados con las modalidades prácticas que determinan el sometimiento de los cingaros en la sociedad andaluza de principios del siglo XX.

El primero de estos escritos es la «Escena del teniente coronel de la Guardia Civil», un diálogo entre un teniente coronel y un Sargento de La Benemérita⁷⁸ bruscamente interrumpido por la entrada a la escena de un gitano. En el texto, los atributos característicos de los guardias se acentúan de manera grotesca, contraponiéndose al recién llegado al cuartel. A través de sus dos representantes, García Lorca presenta a la Guardia Civil como una fuerza institucional dominada por la vanagloria y, aún más importante, por la incontrovertible racionalidad de sus miembros. De manera contraria, la perspectiva del mundo del gitano se encuentra en las antípodas de la concepción de la realidad de los guardias, dado que su dialéctica parece contradecir cualquier lógica aparente, tal como se evidencia en los intercambios dialógicos entre el calé y el tutor de la ley. En el final del texto, el teniente coronel se revela incapaz de mantener el diálogo con el gitano, quien,

⁷⁷ F. García Lorca, *Epistolario completo*, edición crítica de A. A. Anderson y C. Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 123.

⁷⁸ La Guardia Civil recibió el apodo de La Benemérita en 1929 en el momento en el que el Consejo de Ministros trámite el Real Decreto 2.088 concedió al instituto armado la Gran Cruz de la Orden Civil de la Beneficencia.

entre otras afirmaciones aparentemente absurdas, afirma haber inventado unas alas para volar. Ante las discrepancias dialógicas de su interlocutor, el teniente coronel acaba por desplomarse exangüe al suelo, dejando exhalar de su cuerpo un «alma de tabaco y café con leche»⁷⁹. Al concluirse el escrito, una acotación de García Lorca revela al lector que, tras el fallecimiento del militar, «En el patio del cuartel, cuatro guardias civiles apalean al gitanillo»⁸⁰. Por medio de esta acotación entendemos que, en el final del romance, las fuerzas gubernamentales han tomado represalia contra el representante del pueblo gitano, reiterando las dinámicas de un conflicto perpetuo de armas dispares en el que los partidarios de la libertad imaginativa siempre terminan pagando con su cuerpo en el contexto de una batalla contra los prosélitos de un hermetismo que no permite ningún vuelo pindárico en sus cuarteles.

El segundo texto del *Poema del cante jondo* ligado a la represión que se ejerce contra el pueblo gitano en la sociedad andaluza contemporánea a García Lorca es la «Canción del gitano apaleado», un escrito que se encuentra después de la «Escena del teniente coronel de la Guardia Civil», y que se comunica directamente con su antecesor. El poema en cuestión tiene como fecha el 5 de julio de 1925, lo que podría relacionar su escritura con una carta que el granadino dirigió al pintor Benjamín Palencia en la primera quincena de ese mismo mes: «La Guardia Civil mata un gitano cada día y apunta su nombre en una lista larga y ondulante como un dragón chino»⁸¹. En el poema, se presenta a un gitano apaleado, posiblemente por unos guardias civiles, por un número creciente de bofetadas en la cara: «Veinticuatro bofetadas. / Veinticinco bofetadas»⁸². A partir del maltrato recibido, el protagonista libera su fantasía, imaginando su adormecimiento en un lecho de papel de plata y solicitando a los agentes policiales unos sorbos de «agua con peces y barcos»⁸³. El poema se concluye con el trágico lamento del gitano, quien se destina a vivir el resto de su vida manchado por el abuso que se le acaba de cometer: «¡No habrá pañuelos de seda / para limpiarme la cara!». ⁸⁴

⁷⁹ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 337.

⁸⁰ *Ivi*, p. 337.

⁸¹ F. García Lorca, *Epistolario completo*, edición crítica de A. A. Anderson y C. Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 286.

⁸² F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 338.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*.

Debido a las reflexiones en relación con el drama vital de los gitanos que se pueden extrapolar de los dos poemas citados, resulta evidente que ambos fueron incorporados al *Poema del cante jondo* en un segundo momento. En efecto, ambos escritos parecen estar más relacionados con las temáticas abordadas por el granadino en el más maduro *Romancero gitano*, presentándose, desde una perspectiva retrospectiva, como indicios estéticos de una conflictividad que, más adelante verá contrapuestos, de forma antitética, dos bandos cuyos agentes se convertirán en mártires y verdugos de un verdadero conflicto social. En el poemario posterior, este conflicto vería enfrentadas, por un lado, las fuerzas de la libertad imaginativa encabezadas por la figura del calé, y por el otro lado, los gerentes del orden público quintaesenciados en el instituto armado de la Guardia Civil.

2.3.2 La luna como símbolo de muerte y resurrección

En 1924, tres años después de completar la mayoría de los textos del *Poema del cante jondo*, García Lorca escribe al amigo Fernández Almagro, anticipándole, quizás con exceso de apresuramiento, el inminente completamiento de su *Romancero gitano*: «estoy terminando una serie de *romances gitanos* que son por completo de mi gusto»⁸⁵. Dos años después, el viejo compañero rinconcillista recibió una carta con una primera versión del romance de apertura del nuevo proyecto inspirado en el gitanismo, cuyo título primitivo era «Romance gitano de la luna luna de los gitanos»⁸⁶, posteriormente acortado en «Romance de la luna luna». García Lorca afirmó en diversas ocasiones que el romance en cuestión, además de ser el romance de apertura del poema, fue el primero en verse completado. En cuanto a esta coincidencia, de acuerdo con la macroestructura arquitectónica del libro ofrecida por Christian De Paepe, el texto se concebiría como un romance-prólogo de la serie de escritos que abordan los «mitos y tipos nuevos o actualizados de la mitología gitano-andaluz»⁸⁷ (romances de 1 a 14), coincidiendo su posicionamiento en el conjunto textual con un ordenamiento cronológico debido a su primacía redaccional⁸⁸.

⁸⁵ F. García Lorca, *Epistolario completo*, edición crítica de A. A. Anderson y C. Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 241.

⁸⁶ *Ivi*, p. 322.

⁸⁷ F. García Lorca, *Primer romancero gitano*, edición crítica de C. De Paepe, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 72.

⁸⁸ *Ivi*, p. 70.

En el poema, el mitológico personaje de la luna captora de infantes dialoga con un niño, quien se ve raptado por el astro hacia el mundo del sueño perpetuo que es la muerte. El individuo que acaba por verse martirizado en este caso es un muchacho, cuyo poder imaginativo le impulsa a establecer un diálogo con la luna, un elemento natural que se personifica, presentándose con todos los rasgos de un sujeto de sexo femenino. En el poema, el astro viste un polisón de nardos y enseña al aire sus «senos de duro estaño»⁸⁹, mientras el niño trata de avisarle del peligro inminente: «Si vinieran los gitanos, / harían con tu corazón / collares y anillos blancos»⁹⁰. Aquí la primera referencia a la muerte, vinculada a la labor habitual de los gitanos como herreros de metales. Una segunda alusión al final trágico del romance se encuentra en las primeras palabras pronunciadas por la luna en respuesta al niño: «Cuando vengan los gitanos, / te encontrarán sobre el yunque / con los ojillos cerrados»⁹¹. En el final del poema, la profecía astral se revela acertada, ya que, antes de que los gitanos lleguen con sus caballos a la fragua, el gitanillo ya «tiene los ojos cerrados»⁹². Las últimas estrofas del poema se acompañan por la doble personificación del canto de la zumaya y del árbol, mientras la luna se lleva al niño de la mano por un cielo nocturno y los gitanos de la fragua lloran por la desaparición del infante.

Al evaluar las formas en las que se produce el martirio del pequeño protagonista del «Romance de la luna luna», en comparación con otras manifestaciones trágicas presentadas por García Lorca en su primera etapa literaria, la primera característica que llama la atención es la total ausencia de violencia. En los actos de condena de los santos del cristianismo, así como en los castigos otorgados a los seres zoomorfos del *Libro de poemas*, a los sujetos femeninos del teatro lorquiano y, aún más significativamente, a Cristo, se había destacado la presencia de un acto sancionatorio como un elemento fundamental para reconocer a aquellos individuos que padecen la muerte a todos los efectos como mártires.

A partir de estas premisas, se podría inferir que el elemento que acomuna a los asesinatos mencionados es un acto de violencia carnal o, en otras palabras, algún tipo de suceso que conduzca a la muerte implicando como elementos esenciales la fuerza física

⁸⁹ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 415.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ibidem*.

y el derrame de sangre. En este sentido, los santos se revelan como tales en el momento en el que se les impone el extremo castigo, un acto que convierte sus carnes mortales en una fuente de adoración perpetua para los creyentes. De manera similar, García Lorca reconoce unas posibilidades salvíficas en las muertes truculentas de los seres zoomorfos, puesto que del derrame de sus linfas vitales se revelan las posibilidades regenerativas de la vida terrestre. La misma situación se presenta en el caso de los martirios femeninos, en los cuales la liberación de la mujer de las imposiciones sociales tiene que pasar necesariamente por el derrame de sangre, ya sea este procedente de las subyugadas como de sus tiranos. En última instancia, no se puede negar el elevado valor de la sangre en el martirio de Cristo en la cruz, cuya veneración se convierte en el filtro de expiación de los pecados de los creyentes cristianos y la garantía más auténtica de la salvación de la componente anímica de los mortales en el mundo ultraterreno de Dios.

A partir de estas premisas surge espontánea una pregunta con respecto al «Romance de la luna luna»: ¿De qué manera podemos comprender la muerte del niño como un acto de martirio? Para responder a esta cuestión, resulta imperativo examinar el valor que poseen los protagonistas del poema, ya que solamente mediante un acercamiento más exhaustivo a su caracterización se pueden apreciar las verdaderas fuerzas que entran en juego dentro del romance.

En primer lugar, tenemos al niño, cuya doble naturaleza de infante y gitano implica una actitud al mundo profundamente exploratoria e imaginativa. El muchacho es el representante de una visión del mundo ancestral, libre de cualquier subyugación a dictámenes lógicos impuestos por la sociedad, puesto que es precisamente su deseo de conocimiento hacia la esencia más primitiva de las cosas lo que le lleva a instaurar un diálogo con el astro. Por otra parte, el segundo agente del poema es la luna, un elemento que, tal como señala Álvarez de Miranda⁹³ en su estudio sobre la religiosidad primitiva en la literatura lorquiana, en las religiones antiguas siempre ha estado asociado a potencialidades divinas debido, en particular, a las correspondencias entre los ciclos lunares y los ciclos de regeneración de la vida humana, animal y vegetal. En el satélite lunar, como en ningún otro elemento de la naturaleza, se recrean las dinámicas de muerte y regeneración vital que se producen en el mundo de los seres vivos, de allí que se

⁹³ Á. Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2011, pp. 77-125. En los últimos capítulos de su obra, Álvarez de Miranda profundiza el valor simbólico de la luna en la literatura de García Lorca.

desprenda su inmenso valor simbólico para el humano. La luna, además de desempeñar una función de patronazgo en la vida terrestre, es el más auténtico símbolo de certeza de que las dinámicas que se generan en la tierra están destinadas a reiterarse de manera infinita a lo largo del tiempo. Con lo cual, la muerte, al igual que cualquier otro acaecimiento de la existencia humana, no sería más que una fase transitoria, un evento al que todos los seres vivos estamos destinados a presenciar con la certeza de que la naturaleza en algún momento nos brindará una resurrección asegurada.

Por todas estas consideraciones, se podría considerar la muerte del niño del poema de apertura del *Romancero gitano* como un acto de valor simbólico necesario al poeta para presentar, desarrollar y explicar el tema central de su obra, es decir, la interminable angustia de vivir del pueblo calé en la oprimiente y represiva sociedad andaluza. El fallecimiento del pequeño protagonista del «Romance de la luna luna», su defunción corporal, es el testimonio de que la vida de cualquier ser está destinada a desaparecer del escenario de la vida terrenal en un momento u otro. Los gitanos se enfrentan cotidianamente a la amenaza de la muerte, puesto que muchos de ellos sufren y mueren cada día ante las vejaciones de los gerentes del ordenamiento social, quintaesenciados en la figura de la Guardia Civil española, la institución estatal que se erige como máxima antagonista de la libertad de pensamiento del ser humano de la cual el calé es el intérprete más excelente. Sin embargo, el martirio cotidiano del pueblo gitano no se puede concebir como un acto infructífero. En efecto, a través de su derrame sanguíneo, así como el de todos los otros componentes de la naturaleza, se asegura el acto de resurrección más importante: la replicación de la vida en la tierra.

2.3.3 Primeros rasgos de conflictividad

En el *Romancero gitano*, la Guardia Civil se presenta por primera vez como un agente completamente antagonista al mundo de los gitanos en los dos poemas que siguen el «Romance de la luna luna», titulados «Preciosa y el aire» y «Reyerta». Los dos textos representan, respectivamente, el segundo y tercero de los escritos del poemario que abordan los «mitos y tipos nuevos o actualizados de la mitología gitano-andaluza»⁹⁴, y forman la subcategoría de los romances deliberadamente inventados por García Lorca de

⁹⁴ F. García Lorca, *Primer romancero gitano*, edición crítica de C. De Paepe, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 72.

acuerdo con la clasificación planteada por De Paepe. A partir del análisis de estos textos de apertura, se puede apreciar que García Lorca, para su *Romancero gitano*, quiso abordar el tema del conflicto entre la realidad de los gitanos y el mundo institucionalizado de la Guardia Civil por niveles. En «Preciosa y el aire» y «Reyerta», aún no se evidencian los aspectos más concretos de este conflicto entre los calés y los tutores de la ley, sino que en estas composiciones se puede apreciar más bien la indiferencia de los segundos en relación con la vida de los primeros y la habituación de ambos bandos a una batalla que parece repetirse de manera interminable, respectivamente.

En el primer escrito de esta nueva serie de romances, los carabineros de La Benemérita se presentan como individuos soñolientos, despreocupados por las circunstancias que ocurren en el mundo de los gitanos. Los gendarmes desempeñan el papel de vigilantes de las blancas torres erigidas por los ocupantes ingleses de Andalucía, mientras que los gitanos, alejados de cualquier tipo de civilización, levantan glorietas de caracolas y ramas de pino. En el mundo de los cingaros, un viento personificado en la figura de un San Cristobalón desnudo persigue a una muchacha llamada Preciosa con el fin de violarla sexualmente.

El viento acosador que aterroriza a la joven en el poema podría interpretarse como una caricatura de san Cristóbal, un mártir de la tradición hagiográfica que dedicó parte de su vida al culto al demonio y que se convirtió al cristianismo después de haber tenido la oportunidad de cargar al Niño Jesús sobre sus hombros para ayudarlo a atravesar un río⁹⁵. De acuerdo con las premisas establecidas, para Jeremy Foster⁹⁶, la referencia al santo no debería interpretarse como una alusión a algún tipo de conflictividad entre un representante del mundo cristiano y la realidad cotidiana de los gitanos, sino más bien como un reflejo de los impulsos que caracterizaban la vida del ser humano previamente al advenimiento del cristianismo, comunicando incluso con el personaje de Cristobita, el protagonista de *Los títeres de Cachiporra* lorquianos.

⁹⁵ En la tradición hagiográfica, san Cristóbal se presenta como un gigante rudo originario de la región Canaán, en el actual Estado de Israel. El hombre, movido por el deseo de servir al más grande soberano de la tierra, sirvió al Rey de Canaán, para después convertirse al culto del demonio y, sucesivamente al de Cristo. San Cristóbal desarrolló su actividad de predicador del cristianismo y conversor de paganos después de haber tenido la oportunidad de cargar al niño Jesús sobre sus hombros para permitirle atravesar un río. Las actividades de predicación le llevaron a ser perseguido por el rey de Licia, en la actual Turquía, quien le impartió una serie de torturas, hasta que ordenó a sus verdugos que le decapitasen, decretando su martirio.

⁹⁶ J. C. Foster, «Aspects of Lorca's Saint Christopher», *Bulletin of Hispanic Studies*, 43:2 (1966), pp. 112-113.

Finalmente, el poema termina con la imagen de Preciosa que encuentra reparo en la casa del cónsul de los ingleses y con la llegada de unos guardias civiles. El inglés ofrece leche y ginebra a la gitana, pero la muchacha rechaza la bebida alcohólica-símbolo de la contaminación cultural anglófona en las tierras de Andalucía, mientras el viento ruge en las tejas de la vivienda. En este cuadro, los ingleses se contraponen, al igual que los guardias civiles, al mundo del gitanismo. En efecto, en su actuación insensible se puede apreciar una alusión al mundo de la modernidad, completamente ausente de capacidad comprensiva en cuanto al miedo atávico que Preciosa ha sufrido en su encuentro con el viento; un miedo similar al que todos los gitanos están destinados a experimentar sobre su piel desde los tiempos más inmemorables⁹⁷.

El tercer texto del *Romancero gitano*, titulado «Reyerta», presenta la misma indiferencia e insensibilidad que los tutores de la ley exhiben en relación con el mundo de los gitanos que la de su antecedente. El poema se abre con la imagen de un barranco en el que rueda el cuerpo sin vida de Juan Antonio el de Montilla. A partir de esta situación, un juez llega a la escena, acompañado por unos guardias civiles, y no puede hacer más que constatar que en el lugar ha ocurrido lo más habitual: «aquí pasó lo de siempre. / Han muerto cuatro romanos / y cinco cartagineses»⁹⁸.

En el contexto expuesto, la evocación de la confrontación entre los romanos y los cartagineses podría considerarse como una metáfora de la relación contrastiva que ha experimentado España a lo largo de su historia entre los nativos habitantes de la península ibérica y sus invasores. En tal sentido, a los ojos del juez, los gitanos no serían más que usurpadores de las tierras españolas, contrapuestos a los representantes del orden establecido. Desde esta perspectiva, en el extremo opuesto al de los calés se encontraría la Guardia Civil, el organismo militar encargado de defender a España de la contaminación extranjera, cuyo emblema distintivo contiene el haz de lictores, un símbolo que en la antigua Roma estaba relacionado con el poder imperial. En este texto el martirio al que se someten los gitanos de manera cotidiana por parte de los beneméritos no es más que el resultado de una lucha inacabable, un conflicto que solamente engendra muerte y destrucción y en el cual difícilmente se pueden distinguir los ganadores de los

⁹⁷ F. García Lorca, *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*, edición de A. Josephs y J. Caballero, Madrid, Cátedra, 2009, p. 221.

⁹⁸ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 419.

perdedores, ya que estos, debido al número de víctimas que se producen en ambos bandos, resultan prácticamente indistinguibles.

2.3.4 Las personificaciones femeninas del dolor gitano: la Pena Negra y Soledad Montoya

Con la serie cuaternaria de textos «Romance sonámbulo», «La monja gitana», «La casada infiel» y el «Romance de la pena negra» la dramaticidad de la vida gitana pasa de describirse desde un punto de vista colectivo de todo el pueblo romaní a enfocarse en una perspectiva gitano-femenina, contribuyendo a formar la categoría de los romances resumible en los «cuatro tipos míticos femeninos»⁹⁹ según la clasificación ofrecida por De Paepe. Todos los poemas citados están protagonizados por mujeres, quienes se conforman como encarnaciones de diferentes tipos de sufrimiento, lo que determinaría su encasillamiento en la categoría de modelos ejemplificativos femeninos del martirio secular del pueblo gitano.

Muchas han sido las claves de lectura proporcionadas por la crítica literaria en relación con el muy conocido «Romance sonámbulo» de García Lorca¹⁰⁰. La imposibilidad de ofrecer una versión unánime de la historia que se narra en el poema se debe, entre otros factores, a la ingente cantidad de simbología que el poema reúne y al fuerte grado de ambigüedad que esta transmite al lector. El romance se abre con unos versos que se han convertido en uno de los lemas más célebres de la poesía lorquiana: «Verde que te quiero verde. / Verde viento. Verdes ramas. / El barco sobre la mar / y el caballo en la montaña»¹⁰¹. Esta estrofa de apertura se repite al final del romance, otorgando un sentido de ciclicidad al poema.

La historia narrada en el poema es la de un hombre herido que se presenta a la casa de otro compadre, dejando manchas de sangre en su camino. El recién llegado comunica al compadre la motivación que le ha impulsado a presentarse ante él: quiere conmutar los elementos que hasta el momento han formado parte de su vida (caballo, montura y

⁹⁹ F. García Lorca, *Primer romancero gitano*, edición crítica de C. De Paepe, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 72.

¹⁰⁰ Para un acercamiento a las numerosas interpretaciones que la crítica ha ofrecido con respecto al «Romance sonámbulo», véase: F. Blackwell, «Deconstructing Narrative: Lorca's Romancero Gitano and the Romance Sonámbulo», *Cauce*, 26 (2003), pp. 31-46.

¹⁰¹ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 420.

cuchillo) por unos nuevos (casa, espejo y manta). Debido a los elementos simbólicos presentes en el poema y el discurso emitido entre los dos individuos, se puede inferir que el hombre herido es un bandolero, recién arribado de uno de sus viajes de contrabando por el mar y gravemente herido¹⁰². Su último anhelo antes de morir es ver por última vez a su amada en las altas barandas de la casa del compadre-padre de la joven. En un primer momento, el progenitor se rehúsa a dejar pasar al contrabandista, aduciendo al hecho de que ya no es dueño de su propia persona ni de su propia casa, una condición que le lleva a vagar por el mundo con un aire sonámbulo: «Pero yo ya no soy yo. / Ni mi casa es ya mi casa»¹⁰³.

Finalmente, ante las insistencias del joven, los dos hombres suben hasta las altas barandas, lugar en el que se revela el trágico epílogo de la historia. En el final del poema, desde la perspectiva del amante y del padre de la joven, se presenta al lector la imagen de la muchacha, recostada sobre el aljibe de su hogar, mientras sus carnes asumen el color verde de la muerte y sus ojos exhiben un tono argentado, puesto que el fallecimiento ha hecho entornar sus ojos hacia arriba en posición de eterno descanso: «Verde carne, pelo verde, / con ojos de fría plata»¹⁰⁴. La joven se ha muerto esperando a su amado (probablemente a causa de un suicidio), quien ha llegado demasiado tarde y no tendrá la posibilidad de ver por última vez a su querida antes de fallecer. En efecto, el romance se concluye con un grupo de guardias civiles ebrios que llaman a la puerta de la casa del compadre en búsqueda del bandolero herido para rematarle. En la última estrofa de la composición, se repiten los versos de apertura del poema.

Precisamente la presencia de elementos simbólicos en reiteración, tanto en el «Romance sonámbulo», como, más en general, en todo el *Romancero gitano*, podría proporcionar una base de interpretación para este poema lorquiano tan enigmático. Según Jorge Murillo¹⁰⁵, el símbolo es la base del pensamiento mítico premoderno, por lo tanto, su utilización en la actualidad debe considerarse como un procedimiento que recupera la

¹⁰² Además de los elementos simbólicos del barco sobre el mar y el caballo en la montaña que podrían remitir a la vida de un contrabandista, precisamente el deseo del hombre herido de permutar su caballo, montura y cuchillo (símbolos de una vida nómada y bandolera) por una casa, un espejo y una manta (símbolos de una vida matrimonial aquietada), podrían interpretarse como la voluntad del hombre de abandonar su pasado delincuente y casarse con la hija del compadre.

¹⁰³ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 421.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 422.

¹⁰⁵ J. Murillo, «El romance sonámbulo de Federico García Lorca: una búsqueda de la sacralidad cósmica», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 18:2 (1992), pp. 18-19.

mecánica de la hierofanía, es decir, la manifestación empírica de lo sagrado. En este sentido, teniendo en cuenta el valor simbólico del verde (valor intermediario por su ubicación axiológica terrestre entre el azul del cielo y el rojo infernal), el mismo color debería interpretarse como la revelación del deseo humano de establecer contacto con la sacralidad¹⁰⁶. De igual manera, a través de otras asociaciones que pueden otorgarse al verde (asociación al ciclo regenerativo de la vida natural vegetal, a las aguas primordiales y a la mujer por la evidencia periódica de la fertilidad en la tierra), este entrañaría un sentido de regreso a una condición prenatal, en otras palabras, el paso previo a un futuro renacimiento¹⁰⁷.

De este modo, al igual que la luna en el «Romance de la luna luna», el color verde en el «Romance sonámbulo» no sería más que el reflejo de la perspectiva que García Lorca tiene en relación con la existencia de todos los seres: un eterno regreso en el que la vida y la muerte no son más que fases transitorias, destinadas a perpetuarse cíclicamente en el infinito. A pesar de que la muerte del bandolero no se explicita en el final del texto, la llegada de los guardias civiles borrachos unida a la repetición del adjetivo «verde», son elementos más que suficientes para hipotetizar que el martirio del hombre se va a concretizar pronto. No obstante, su muerte, al igual que la de su amada, no debería verse como un suceso aislado o infructífero, sino como un reflejo de unas dinámicas universales, destinadas a repetirse en un ciclo regenerativo continuo que, en algún momento, desembocará de manera sistemática en la proliferación de nueva vida. En tal sentido, si la muerte es el epílogo más obvio de la vida, el mundo natural nos brinda la certeza de que a cada final corresponde un nuevo comienzo, un nuevo prólogo para la vida.

Sin embargo, la muerte física no es la única tragedia relacionada con las representantes femeninas del mundo gitano. El segundo romance del *Romancero gitano* dedicados al mundo de las mujeres calés es «La monja gitana», un poema que contiene en su mismo título un evidente oxímoron, ya que las consecuencias que la adopción de una vida de clausura monástica implica no coinciden en absoluto con el nomadismo y la vitalidad del pueblo romaní. En el poema, la protagonista es una monja de origen cingaro, quien se dedica a bordar alhelies en eterno para el mantel de la misa mientras sueña con bordar

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 20.

¹⁰⁷ *Ivi*, pp. 20-21.

«flores de su fantasía»¹⁰⁸. La monja gitana experimenta el mismo drama que atormenta toda mujer privada de la posibilidad de liberar sus impulsos sexuales más irreprimibles, unos estímulos simbolizados por los caballistas que galopan por los ojos de la religiosa y por el ruido que, mientras esta queda absorta en sus pensamientos, de repente le despegan la camisa.

Desde cierto punto de vista, la melancolía de vivir de la monja gitana es el mismo estado existencial al que se deben adaptar las protagonistas de las piezas inconclusas de la *juvenilia* de García Lorca y de los dramas rurales de su madurez teatral. En estas mujeres se encierran las potencialidades más elevadas de la existencia humana, desgraciadamente ocluidas detrás del muro de unas rigurosas imposiciones sociales y religiosas. La monja gitana se encuentra físicamente encerrada en su habitación, pero en su intimidad psicológica es plenamente consciente de que esa no es la realidad que le pertenece por naturaleza y que los mandamientos de la Iglesia no son más que gruñidos, sonidos indescifrables para la naturaleza humana, proferidos por hombres que ostentan grandeza pero que, desde la perspectiva de García Lorca, tienen la misma credibilidad que la de un indefenso «oso panza arriba»¹⁰⁹.

En este contexto, el «Romance de la pena negra» corona la secuencia de romances enfocados en el drama gitano femenino. La protagonista de este poema es Soledad Montoya, un personaje que, al seguir las palabras pronunciadas por García Lorca en la «Conferencia-recital del “Romancero gitano”», no sería sino la «concreción de la Pena sin remedio, de la pena negra, de la cual no se puede salir más que abriendo con un cuchillo un ojal bien hondo en el costado siniestro»¹¹⁰. El escritor prosigue su discurso, señalando las características fundamentales de la pena percibida por la protagonista del poema: «La pena de Soledad Montoya es la raíz del pueblo andaluz. [...] es un ansia sin objeto, es un amor agudo a nada, con una seguridad de que la muerte (preocupación perenne de Andalucía) está respirando detrás de la puerta»¹¹¹. En síntesis, Soledad Montoya es un personaje que, como sugiere su nombre y apellido, encarna la pena a la que se enfrenta constantemente el pueblo romaní. Su nombre (Soledad), se refiere a la

¹⁰⁸ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 423.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 426.

¹¹⁰ F. García Lorca, *Obras completas III: prosa*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 183.

¹¹¹ *Ibidem*.

condición de apartamiento a la que se ha condenado a vivir el calé, aislado de cualquier forma de comunicación con el mundo de la civilización, mientras que su apellido (Montoya), es una clara referencia a su origen gitano.

En el poema, la mujer desciende de un monte oscuro mientras unos gallos «cavan buscando la aurora»¹¹², una metáfora del acercamiento de un alba y, en consecuencia, de un nuevo día que se asoma. El descenso de Soledad Montoya al mundo desde la altura, unido a la imagen de una naturaleza en fase de despertamiento, podría simbolizar la llegada de nueva vida a la escena. Sin embargo, García Lorca prontamente desmiente las expectativas del lector, procediendo a describir a la protagonista del romance. Soledad Montoya es «cobre amarillo»¹¹³, su cuerpo desprende olor a «caballo y a sombra»¹¹⁴ y sus pechos son «yunques ahumados»¹¹⁵ que, a través de un desplazamiento calificativo, «gimen canciones redondas»¹¹⁶. En resumen, ella engloba en su esencia todos los elementos típicos de la gitanería (el cobre, el caballo y los yunques¹¹⁷), pero estos elementos en su caso se encuentran connotados por elementos adjetivales o nominales que denotan negatividad. La mujer se presenta como cobre amarillo, es decir, tiene un color que en la literatura lorquiana suele estar asociado a la decadencia¹¹⁸, pero que también representa uno de los materiales utilizados para la elaboración de ostensorios, objetos fundamentales en el ritual sagrado de la eucaristía. Por otra parte, el aroma a sombra que desprende su cuerpo y el humo que emana de los pechos de la mujer podrían interpretarse más inequívocamente como el reflejo de su esencia. A pesar de que sus rasgos físicos resultan perceptibles a la vista, ella es, desde un punto de vista sustancial, un ser inmaterial, un alma que transita por el mundo con el halo de sexualidad apagada y, por consiguiente, infructífera.

En tales circunstancias, ni siquiera el interlocutor que establece el diálogo con Soledad Montoya en su romance parece comprender el dolor que sufre la mujer. Su drama se

¹¹² F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 426.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ En los tiempos de García Lorca, los gitanos solían dedicarse a la metalistería (en particular del cobre), un oficio en el que los instrumentos principales son el yunque y el martillo. Asimismo, en la misma época, los calés a menudo se dedicaban a la crianza de caballos.

¹¹⁸ R. C. Gómez, *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, México, Editorial Universitaria Potosina, 1985, p. 34.

describe como una pena tan grande que permite la conversión de sus lágrimas en agrío zumo de limón, metáfora de un sufrimiento cegador, y que le lleva a recorrer su casa como un ser desposeído privado de cualquier razón: «¡Qué pena tan lastimosa! / Lloras zumo de limón / agrío de espera y de boca»¹¹⁹. En esencia, Soledad Montoya es un personaje cuyo único desahogo es el llanto interminable, un ser privado de cualquier tipo de raciocinio, y que, al igual que el padre de la joven mártir del romance del «Romance sonámbulo», transita por el mundo sin rumbo ni dirección.

Mientras tanto, el interlocutor-poeta puede dar solamente un consejo a su heroína: «Soledad: lava tu cuerpo / con agua de las alondras»¹²⁰. Con respecto a estos versos, para Eutimio Martín¹²¹, la referencia al lavado en aguas de aves podría considerarse como una clara exhortación al amor físico, un imperativo a la reunión de la mujer con el mundo natural que le pertenece. Por otra parte, según el crítico lorquiano¹²², su descenso del monte oscuro para acercarse al mundo humano no sería más que una versión opuesta de la ascensión a lo divino que para San Juan de la Cruz representaba la «Subida al monte Carmelo» y trayecto que se superpone al ascenso de Cristo, puesto que, en ambos casos, se manifiesta la voluntad de bajarse de la altura del Gólgota para acercarse al mundo de los hombres. A partir de estas consideraciones, desde la perspectiva de García Lorca, lo divino se configuraría como algo que no reside en la altura del cielo, contrariamente a lo propuesto por las doctrinas del misticismo, sino en la tierra de los mortales¹²³. Desde esta perspectiva, la mayor concretización de lo sagrado sería la unión entre seres, la replicación de la vida orgánica, ya que es precisamente de la imposibilidad de reproducción vital que se alimenta la Pena Negra en el mundo¹²⁴.

¹¹⁹ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 426.

¹²⁰ *Ivi*, p. 427.

¹²¹ E. Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo XXI, 1986, p. 360. En particular, según Eutimio Martín, de la relación explícita entre el agua y los pájaros se derivaría la relación implícita entre el semen y el miembro del aparato reproductivo masculino.

¹²² *Ivi*, pp. 364-366.

¹²³ *Ivi*, p. 364.

¹²⁴ *Ibidem*.

2.3.5 Las personificaciones masculinas del dolor gitano: Antoñito el Camborio y el Amargo

Después de una sección del *Romancero gitano* dedicada a los tres arcángeles san Miguel, san Rafael y san Gabriel, respectivamente, patronos de las que García Lorca definió como «las tres Andalucías»¹²⁵ de Granada, Córdoba y Sevilla, se abre una nueva serie de textos dedicada a los «tres tipos míticos masculinos»¹²⁶. En esta categoría de escritos, se reúnen los dos romances dedicados a la figura de Antoñito el Camborio, titulados «Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla» y «Muerte de Antoñito el Camborio», además de los titulados «Muerto de amor», y «El emplazado». En estos textos, la tragedia existencial del pueblo gitano se describe desde el punto de vista masculino en las dos personificaciones que se verán a continuación.

El primer mártir de esta sección es Antoñito el Camborio, un personaje al cual García Lorca dedica dos poemas que aparecen en sucesión. En el «Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla» el poeta introduce el primer protagonista de la nueva serie de romances. Se trata de un personaje libremente inspirado en un gitano realmente existido, conocido en la región de la Vega granadina y cuyo traspaso, según las narraciones populares, se atribuyó a una caída de caballo en la que el hombre se hirió mortalmente con su cuchillo¹²⁷. Para García Lorca, Antoñito es un «gitano verdadero, incapaz del mal»¹²⁸, en su simplicidad, uno de los «héroes más netos»¹²⁹ de su repertorio poético. En el poema citado, Antoñito se presenta como Antonio Torres Heredia, descendiente de la familia de los Camborios, quien se dirige con una vara de mimbre en la mano a Sevilla para presenciar una corrida de toros mientras a su paso corta limones de los árboles para arrojarlos al río. De pronto, unos guardias civiles irrumpen a la escena para llevar al gitano al calabozo, quebrando la armonía inicial de la escena. En el final del poema, Antoñito queda encerrado en su celda, convirtiéndose en símbolo de la libertad

¹²⁵ F. García Lorca, *Obras completas III: prosa*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 183. Así llamaba García Lorca las tres ciudades en la «Conferencia-recital del “Romancero gitano”».

¹²⁶ F. García Lorca, *Primer romancero gitano*, edición crítica de C. De Paepe, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 72.

¹²⁷ F. García Lorca, *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*, edición de A. Josephs y J. Caballero, Madrid, Cátedra, 2009, p. 256.

¹²⁸ F. García Lorca, *Obras completas III: prosa*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 184.

¹²⁹ *Ibidem*.

del pueblo calé, un pueblo sujeto injustamente a las imposiciones de una fuerza policial cuyo único objetivo es la aniquilación total de cualquier índole individual.

De la supresión del ser por acción de fuerzas reguladoras del orden social, se procede al correspondiente contrario en el poema titulado «Muerte de Antoñito el Camborio». Aquí es precisamente el incumplimiento de cualquier dictamen reglamentario la causa que determina el trágico martirio del protagonista gitano. En el poema, Antoñito sucumbe cerca del río Guadalquivir, tras haber participado en una pelea en la que ha resultado herido por cuatro puñales. Al concluirse la reyerta, los elementos del clavel, carmesí y alhelí, relacionados con el color rojo de la sangre, dejan espacio a la aproximación de una verde luna, una señal de la inminente partida del protagonista. A través del diálogo que se establece entre el gitano protagonista del romance y el propio Federico-poeta se comprende que los asesinos de Antonio son sus cuatro primos Heredias procedentes del pueblo de Benamejí, en la provincia de Córdoba. García Lorca se dirige al calé moribundo, invitándole a una última reflexión religiosa antes de que su alma expire: «Acuérdate de la Virgen / porque te vas a morir»¹³⁰. Al final del poema, se presenta una nueva alusión a la ciclicidad de la existencia terrestre, entendida como un devenir continuo en el que la vida y la muerte no son más que fases cíclicas en el orden natural de todas las cosas del mundo. Al darse cuenta de la muerte inminente del gitano, la evocación a la Virgen, la madre por antonomasia del cristianismo sirve al poeta como instrumento de beatificación y regeneración de la figura de Antonio, para quien se perfila eterno recuerdo y una promesa de nueva vida, puesto que su figura es y será para siempre: «Viva moneda que nunca / se volverá a repetir»¹³¹.

Los dos poemas que cierran la sección del *Romancero gitano* dedicada a los representantes masculinos de la gitanería son «Muerto de amor» y «El emplazado». El primero de estos dos textos se presenta como un diálogo entre una madre y un hijo, aparentemente destinado a fallecer pronto. La acción se desarrolla a las once de la noche bajo una luna menguante en forma de «ajo de agónica plata»¹³², un presagio de la inminente desgracia que, sin embargo, no se describe en el texto. De hecho, a partir del verso 27 el poema experimenta un cambio radical, asumiendo la perspectiva del difunto,

¹³⁰ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 436.

¹³¹ *Ivi*, p. 437.

¹³² *Ibidem*.

quien asiste a su propio entierro, evento al que presencian «viejas mujeres del río»¹³³ llorando a los pies de un monte por el que otros sujetos femeninos, las «tristes mujeres del valle»¹³⁴, acaban de bajar su sangre. La escena descrita nos recuerda uno de los últimos momentos de la pasión de Cristo: el episodio del descendimiento del Mesías de la cruz, narrado en todos los Evangelios canónicos. Los evangelistas narran que, una vez que José de Arimatea y Nicodemo procedieron a desclavar a Jesús de la cruz, el mártir del cristianismo fue trasladado al lugar destinado a convertirse en su sepulcro, y que a su entierro presenciaron un número imprecisado de mujeres, algunas de las cuales también visitaron la tumba en los días posteriores a la sepultura¹³⁵.

Asimismo, otro factor que contribuye a relacionar la muerte del protagonista del poema lorquiano con el martirio de Cristo en la cruz es la razón que determina el fallecimiento de los dos individuos. A pesar de que en el texto poético no se explicitan las causas que determinan el fallecimiento del gitano, García Lorca, mediante el título del poema, nos comunica que el hombre es un muerto de amor. Se trata, por tanto, del mismo sentimiento del que Cristo, quien se dispuso a renunciar a su propia vida para librar la humanidad del pecado original, es representante extremo. De esta manera, la muerte del gitano protagonista del poema, al vincularse con una sentimentalidad amorosa entendida como la expresión más sagrada del ser humano, resulta equiparable a un martirio divino. En este sentido, sacralidad de la figura del muerto de amor lorquiano también está confirmada por la presencia de ambos gitanos y serafines a coronar la descripción de su partida del mundo terrenal. Al finalizarse la representación del entierro, el hombre vuelve a ponerse en contacto con su madre, exponiéndole su voluntad de ser recordado en el futuro. Mientras esto ocurre, la escena se contornea por la reiterada presencia del siete («Siete gritos, siete sangres, / siete adormideras dobles»¹³⁶), un número que, debido a su

¹³³ *Ivi*, p. 438.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ Los evangelistas ofrecen versiones diferentes con respecto al número y a la identidad de las mujeres que presenciaron al entierro y que visitaron el Santo Sepulcro antes de la Resurrección de Cristo. En el Evangelio de Mateo, se menciona la participación de María Magdalena y de otra María en el acto de la sepultura, mientras que se menciona la presencia de María Magdalena y de otra María (Mateo 27:57-61). Según el Evangelio de Marcos, María Magdalena fue acompañada por María, la madre de José (Marcos 15:42-47). Por otra parte, en el Evangelio de Lucas se menciona un grupo de mujeres de Galilea (Lucas 23:26-30). Por último, en el Evangelio de Juan no hay mención a mujeres presenciando al entierro de Jesús (Juan 19:17-18).

¹³⁶ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 438.

simbología religiosa, podría asociarse a un presagio funesto¹³⁷. Finalmente, el poema se concluye con la representación de un mar resonante y «lleno de manos cortadas / y coronitas de flores»¹³⁸, unos elementos que podrían relacionarse con las manos clavadas de Cristo en la cruz y a la corona de espinas que ceñó su frente en el viacrucis hacia el martirio.

El último protagonista de la serie de romances dedicados a los martirios masculinos en el *Romancero gitano* es el Amargo, el personaje al que se dedica el poema de «El emplazado». Para García Lorca, el Amargo es, en esencia, una «fuerza andaluza, (un) centauro de muerte y de odio»¹³⁹. En relación con la figura del Amargo es importante destacar que esta no es la única aparición de este individuo en el repertorio poético lorquiano. De hecho, su primera mención se remonta al *Poema del cante jondo* y, en particular, a la sección conclusiva del poemario, dedicada al «Diálogo del Amargo». En este poema, el Amargo conversa con un Jinete, quien, al igual que él, se dirige a Granada de noche. El Jinete trata de persuadir al Amargo a comprar uno de sus cuchillos, aparentemente adecuados para clavarse en los corazones y para cortar cuellos. El Amargo, en primera instancia, rechaza las propuestas de su acompañante, ya que para él los cuchillos solo se utilizan para cortar el pan. Los dos siguen su camino, hasta acercarse a las luces de los miradores granadinos, pero el Amargo, a diferencia del Jinete, quiere detenerse más tiempo en el camino, puesto que él no tiene aparente razón que alimente su andar por el mundo. El «Diálogo del Amargo» se concluye con la «Canción de la madre del Amargo», en la que se describe la muerte del gitano, fallecido el «día veintisiete de agosto / con un cuchillito de oro»¹⁴⁰ en unas circunstancias que no se explicitan. Desde la perspectiva de la progenitora del difunto Amargo, los lloros ante la cruz no sirven de nada: «La cruz. No llorad ninguna»¹⁴¹. En efecto, «el Amargo está en la luna»¹⁴², es decir, ya se ha incorporado su fisicidad mortal con el universo astral, símbolo del poder regenerativo de la vida después del traspaso físico del ser humano.

¹³⁷ F. García Lorca, *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*, edición de A. Josephs y J. Caballero, Madrid, Cátedra, 2009, p. 266.

¹³⁸ *Ibí*, p. 438

¹³⁹ F. García Lorca, *Obras completas III: prosa*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 184.

¹⁴⁰ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 343.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ibidem*.

En el poema titulado «El emplazado» del *Romancero gitano*, el personaje del Amargo vuelve a aparecer, esta vez presentándose a través de su trágico lamento como un hombre dominado por la soledad: «¡Mi soledad sin descanso!»¹⁴³. A través del soliloquio del Amargo, se comprende que sus ojos «no se cierran por la noche»¹⁴⁴ sin permitirle descansar ni contemplar el alejamiento de su «sueño de trece barcos»¹⁴⁵. Por otra parte, mediante referencia al número trece, el signo que en el tarot simboliza la muerte y que conlleva también un sentido de renovación y renacimiento¹⁴⁶, se presagia el trágico destino del Amargo. En su estado de insomnio perpetuo, el protagonista no puede dejar de contemplar un norte de metales fríos y peñascos hostiles, un lugar de descanso infinito en el que el Amargo reconoce su cuerpo exangüe en el acto de consulta de unos naipes congelados, unos símbolos que remiten a un destino ya sellado: «mis ojos miran un norte / de metales y peñascos / donde mi cuerpo sin venas / consulta naipes helados»¹⁴⁷. La visión por parte del protagonista de su propio fallecimiento se complementa con el intenso sonido de unos martillos dando impactos sobre unos yunques, ecos que dictan el paso del tiempo y, por ende, el acercamiento del Amargo hacia el cumplimiento de su martirio. Sin embargo, no se trata de la única dramatización del tiempo que fluye que se encuentra en el poema, ya que el mismo valor trágico se halla en la sentencia de muerte dictada al Amargo:

El veinticinco de junio
le dijeron al Amargo:
Ya puedes cortar, si gustas,
las adelfas de tu patio.
Pinta una cruz en la puerta
y pon tu nombre debajo,
porque cicutas y ortigas
nacerán en tu costado,
y agujas de cal mojada
te morderán los zapatos.¹⁴⁸

A través de estos versos, se entiende que el Amargo está plenamente consciente del día exacto en el que se le va a impartir condena, aunque no se especifican las razones que le han conducido hasta este punto. Los verdugos exhortan al protagonista lorquiano a

¹⁴³ *Ivi*, p. 439.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *A Dictionary of Symbols*, London, Penguin Books, 1996, p. 278.

¹⁴⁷ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 439.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 440.

prepararse para su muerte, exhortándole a cortar las adelfas de su patio, unas flores tradicionalmente ofrendadas a los difuntos en las funciones funerales. Asimismo, los condenadores recomiendan al Amargo que pinte una cruz en la entrada de su hogar escribiendo su nombre debajo de ella. En el poema «Muerte de Antoñito el Camborio» se había evidenciado la invitación en la que García Lorca aconsejaba al gitano moribundo que pensase en la Virgen antes de morir («Acuérdate de la Virgen / porque te vas a morir»)¹⁴⁹. En este contexto, la invitación lorquiana es la de una aproximación a la figura de Cristo en la cruz del calvario. Si en el primer caso, la Virgen es un símbolo o promesa de nueva vida, en este caso, la referencia a Cristo es la garantía de una resurrección asegurada. Las recién cortadas adelfas, un símbolo de cariño y amor hacia el difunto, se transformarán con el paso del tiempo en cicutas y ortigas que infestarán el cuerpo exánime del Amargo, por lo tanto, las recomendaciones que se dan al hombre antes de que se le otorgue condena son las de aprender a rezar y acostumbrarse a la idea de su inminente partida: «Aprende a cruzar las manos, / y gusta los aires fríos / de metales y peñascos. / Porque dentro de dos meses / yacerás amortajado»¹⁵⁰. En el final del poema, las promesas de muerte otorgadas al Amargo en vida se revelan acertadas, dado que, como se nos anuncia en la última estrofa del romance: «El veinticinco de junio / abrió sus ojos Amargo, / y el veinticinco de agosto / se tendió para cerrarlos»¹⁵¹.

2.3.6 El definitivo martirio del pueblo gitano: el «Romance de la Guardia Civil española»

El «Romance de la Guardia Civil española» es el poema que concluye la sección del *Romancero gitano* dedicada a los «Mitos y tipos nuevos o actualizados de la mitología gitano-andaluza»¹⁵². En este texto, García Lorca logra elevar a un nivel extremadamente poético la conflictividad entre el mundo de la libertad del pueblo gitano y el sistema opresivo de la sociedad española, quintaesenciado en la figura de la Guardia Civil, la parca que se dedica a cortar las vidas de los seres de sangre. Aunque en los primeros textos del *Romancero gitano* la relación entre los calés y los beneméritos se había descrito

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 436.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 440.

¹⁵¹ *Ivi*, pp. 440-441.

¹⁵² F. García Lorca, *Primer romancero gitano*, edición crítica de C. De Paepe, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 72.

como un contraste de fuerzas estrechamente ligado a la cotidianidad del gitano, en estos escritos el conflicto planteado parece no alcanzar nunca su máximo potencial destructivo. Sin embargo, en el «Romance de la Guardia Civil española», las fuerzas del aparato estatal adquieren un potencial de aniquilación descomunal, lo cual conduce a la destrucción total de la ciudad de los gitanos y de sus habitantes cíngaros. Es probable que, para la redacción de este romance, García Lorca se viera influenciado por los sucesos políticos que sacudieron la ciudad de Granada en los últimos años de la década de 1910 y que llevaron el pueblo granadino a insurgir en una serie de protestas contra el cacique granadino Juan Ramón La Chica, eventos que culminaron, el día 11 de febrero de 1919, en el asesinato de varios sublevados¹⁵³. El poema se abre con algunos de los versos más conocidos de la producción poética lorquiana:

Los caballos negros son.
Las herraduras son negras.
Sobre las capas relucen
manchas de tinta y de cera.
Tienen, por eso no lloran,
de plomo las calaveras.
Con el alma de charol
vienen por la carretera.¹⁵⁴

Los primeros versos del poema describen el trayecto emprendido por los gendarmes de La Benemérita rumbo a la urbe que se convertirá en la sede del martirio más sangriento de todo el poemario. Los guardias civiles llegan a la ciudad vestidos con unas herraduras negras, un color que coincide con el de sus caballos acompañantes. Para comprender el funcionamiento de los primeros versos como evocación de un futuro evento siniestro, es necesario recurrir a la noción de «simbolismo de realidad o lógico»¹⁵⁵, una expresión acuñada por Carlos Bousoño, e instrumento en el que se traduce el primer tipo de irracionalidad poética en su obra *Superrealismo poético y simbolización*. Para Bousoño, los elementos que aparecen en los dos primeros versos del poema (caballos y herraduras negras) forman una serie bipartita de «símbolos heterogéneos»¹⁵⁶, es decir, símbolos que,

¹⁵³ Para profundizar, véase: J. Cepeda Adán, «Granada en la época moderna y contemporánea: apunte para su historia», *Información Comercial Española*, 13 (octubre 1975), pp. 25-26.

¹⁵⁴ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 441.

¹⁵⁵ C. Bousoño, *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos, 1979, pp. 27-30.

¹⁵⁶ *Ivi*, pp. 56-63. Bousoño diferencia los «símbolos heterogéneos» de los «símbolos homogéneos», ya que los primeros, a diferencia de los segundos, además de un significado irracional, también tienen un significado lógico en el contexto expresivo en el que se manifiestan.

desde su expresión explícita, no tienen una acepción negativa, pero que asumen una connotación negativa en el momento en el que el lector los asocia, de manera intuitiva e irracional, a un concepto secundario. De acuerdo con estas pautas, a través de la heterogeneidad simbólica que surge de los caballos y las herraduras negras, se produce en el lector un acercamiento de dichos términos al concepto de oscuridad, peligro y, finalmente, muerte, lo que resulta ser el verdadero elemento simbolizado en las estrofas de apertura del poema y *leitmotiv* implícito y subyacente al texto que contribuye a generar un clima de negatividad en la narración¹⁵⁷. La sensación funesta que surge de los primeros dos versos se incrementa en los siguientes versos (3 y 4). En el final del fragmento anteriormente citado, los beneméritos se encuentran envueltos por unas capas relucientes que, lejos de representar su heroicidad, mediante las «manchas de tinta y de cera»¹⁵⁸ que presentan, delatan su verdadera naturaleza impura (las manchas) y su conexión con el fuego (la cera).

De la caracterización visual de los policías se pasa, en los siguientes versos, a la individuación de sus rasgos caracteriales más esenciales. Ellos son seres cuyas esencias se pueden resumir en sus calaveras de plomo y su alma de charol. Aquí el segundo tipo de irracionalidad poética identificado por Bousoño, el «simbolismo de irrealidad o ilógico»¹⁵⁹. A este respecto, es evidente que no existe un ser humano en el universo en el que se puedan apreciar las características físicas señaladas por las palabras lorquianas en relación con los guardias civiles. En consecuencia, no nos quedaría otra opción que comprender los sintagmas nominales «calaveras de plomo» y «alma de charol» como «símbolos homogéneos»¹⁶⁰, es decir, símbolos de potencial evocativo que, a través de un rechazo de la validez lógica del enunciado, suscitan en el lector una respuesta emotiva que conduce a la revelación inconsciente del significado oculto de los versos. En el caso del primer sintagma («calaveras de plomo») el significado oculto corresponde a la identificación de los guardias civiles como personificaciones de la violencia elevada a su nivel extremo, ya que para el poeta son seres que llevan el material con el que se fabrican las balas en su propio ADN. En este contexto, la referencia al elemento craneal también podría interpretarse como una persistencia de la muerte en el mundo de los seres vivos.

¹⁵⁷ *Ivi*, pp. 28-29.

¹⁵⁸ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 441.

¹⁵⁹ C. Bousoño, *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos, 1979, p. 31.

¹⁶⁰ Véase: nota 156.

En efecto, desde un punto de vista simbólico, los huesos forman la materia imperecedera del cuerpo¹⁶¹. Asimismo, los beneméritos son «alma de charol», es decir, actores recubiertos por una capa protectora que obstaculiza cualquier tipo de infiltración externa. La esencia más íntima de estos seres queda entonces impoluta de cualquier influencia, incluso de las de tipo emocional; ellos son, en resumidas cuentas, unos seres deshumanizados y autómatas diseñados para la violencia desahogada. Además de las descripciones físicas de estos seres, se pasa en los versos siguientes a la descripción de su actitud comportamental:

Jorobados y nocturnos,
por donde animan ordenan
silencios de goma oscura
y miedos de fina arena.
Pasan, si quieren pasar,
y ocultan en la cabeza
una vaga astronomía
de pistolas inconcretas.¹⁶²

En el primer verso se presenta otro ejemplo de símbolo heterogéneo. Aquí, los guardias civiles se describen como «jorobados»¹⁶³, un adjetivo que, de por sí, no tendría una acepción necesariamente negativa, ya que podría simplemente describir el posicionamiento de los policías sobre sus corceles en el acto de la cabalgata. Sin embargo, en este caso, el lector puede asociar el mismo adjetivo a un concepto negativo (la joroba), como marca distintiva de su monstruosidad¹⁶⁴. Además, los beneméritos son seres que, a su paso, imponen el silencio y el miedo, preservando para aquellos que no cumplan su ley la amenaza de sus «pistolas inconcretas»¹⁶⁵, unas armas que en cualquier momento pueden activarse y desatar la furia bélica deliberada de sus propietarios. En estas líneas, como verdaderos verdugos de la libertad individual, los guardias civiles se configuran como peligrosos autómatas del mundo de la justicia, como seres destinados por naturaleza a sembrar destrucción a cada paso.

¹⁶¹ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *A Dictionary of Symbols*, London, Penguin Books, 1996, p. 888.

¹⁶² F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 441.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ C. Bousoño, *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos, 1979, p. 30.

¹⁶⁵ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 441.

Dentro del poema, la descripción de los militares contrasta con el retrato de la «ciudad de los gitanos»¹⁶⁶, un lugar que García Lorca identifica en Jerez de la Frontera. En la urbe jerezana, los gitanos se preparan para celebrar la Navidad, alumbrados por la luz de la luna e ignaros de que la muerte pronto va a llamar a sus puertas. La celebración del nacimiento de Cristo representa para los cingaros cristianos una de las celebraciones más importantes, puesto que la vida de Cristo representa para su culto el ejemplo más ilustre para alcanzar la aspiración más elevada de la paz¹⁶⁷. Sin embargo, el lugar de celebración se convertirá pronto en el teatro de la más sangrienta tragedia, puesto que todo lo que se encuentra en la ciudad está destinado a desaparecer, como anticipan los siguientes versos lorquianos, en los que el poeta apostrofa directamente a la ciudad de los calés: «¡Oh ciudad de los gitanos! / ¿Quién te vio y no te recuerda? / Ciudad de dolor y almizcle / con las torres de canela»¹⁶⁸.

Todo lo que forma parte de la «ciudad de los gitanos» está aparentemente destinado al olvido, a la indiferencia de todos aquellos que transitaron por sus calles y que ahora, tras su destrucción, prefieren no recuperar su memoria. El poeta parece ser el único capaz de recordarla, evocando su característico olor a almizcle, una sustancia aromática de origen animal utilizada para la elaboración de cosméticos, cuya aromaticidad se caracteriza por un olor suave y dulce que contrasta con el dolor que el recuerdo de la difunta ciudad evoca en la mente del poeta. Una ciudad cuyos edificios, desde la perspectiva reminiscente del poeta, se convierten en «torres de canela»¹⁶⁹, unos símbolos arquitectónicos que evocan el poder imaginativo del pueblo gitano, un potencial que pronto se verá suprimido por su antagonista más poderoso: las fuerzas represoras del aparato estatal.

Mientras tanto, en el interior de la ciudad, los gitanos se dedican a sus actividades más habituales. La noche es el momento en que los herreros del pueblo se encierran en sus fraguas para forjar «soles y flechas»¹⁷⁰, unos símbolos del poder mágico-mítico de su estirpe¹⁷¹. En el *cosmos* religioso de los cingaros, hasta la Virgen y San José asumen una

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ Para profundizar, véase: J. Pemán, *Religiosidad y moralidad de los gitanos en España*, Madrid, Secretariado General Gitano, 1991, p. 63.

¹⁶⁸ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 442.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ F. García Lorca, *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*, edición de A. Josephs y J. Caballero, Madrid, Cátedra, 2009, p. 275.

connotación verdaderamente gitana y fiestera, manteniendo, al mismo tiempo, un aspecto sagrado. Los padres de Jesús de Nazaret tocan castañuelas, acompañados por Pedro Domecq, un renombrado empresario de licores que estableció sus bodegas en Jerez de la Frontera, a la vez que, por tres sultanes de Persia, evidentes referencias a los Reyes Magos. En este ambiente, la Virgen y San José se adornan con collares de almendras y capas de seda, unos símbolos que, respectivamente, remiten a la iconografía de Cristo¹⁷², a la vez que a su noble apariencia. Sin embargo, detrás de la celebración de comunión entre el mundo gitano y el cristiano se encubre un presagio siniestro. En este contexto, la luna auspicia «un éxtasis de cigüeña»¹⁷³, es decir, la llegada de nueva vida (una referencia a la llegada del Niño Jesús en el día de Nochevieja), pero sus expectativas chocan con la triste danza de unas «bailarinas sin caderas»¹⁷⁴ sollozantes, símbolos de un espectáculo que no se puede llevar a cabo y que, por lo tanto, está destinado a suprimirse. Aquí viene la segunda y más trágica apóstrofe del poeta dirigida a la ciudad de los gitanos: ¡Oh ciudad de los gitanos! / En las esquinas banderas. / Apaga tus verdes luces / que viene la benemérita»¹⁷⁵.

Ya no hay tiempo para las celebraciones y García Lorca invita a los gitanos a ocultarse, apagando las verdes luces que iluminan sus hogares y fingiendo adormecimiento con el fin de prevenir su condena a muerte. Al mismo tiempo, una segunda invitación lorquiana se dirige a los guardias civiles que están a punto de entrar en la ciudad. El poeta ruega a los militares no afectar a la belleza indómita que caracteriza Jerez de la Frontera: «Dejadla lejos del mar / sin peines para sus crenchas»¹⁷⁶. Pero de nada sirven estas invitaciones, ya que los verdugos no parecen en ninguna medida obstaculizados en su paso. La ciudad que un tiempo podía disfrutar de la libertad más extrema se convierte ahora en un escenario dominado por la amenaza de una inminente aniquilación. El único sonido que se percibe en las vías de Jerez de la Frontera es el de las siemprevivas, flores que se insertan en las cartucheras de los militares al marchar hacia sus víctimas, mientras en las mentes de los beneméritos se multiplican imágenes de espuelas, unos instrumentos largamente

¹⁷² J. Chevalier, A. Gheerbrant, *A Dictionary of Symbols*, London, Penguin Books, 1996, p. 16.

¹⁷³ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 443.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

empleados en la cabalgadura y, por ende, objetos que se convierten en símbolos de la dominación de lo salvaje.

En la parte final del poema, al estar la población gitana ocupada en la celebración de la Navidad, los militares logran acceder a la ciudad que, en un pasado, se podía definir «libre de miedo»¹⁷⁷ pero que ahora multiplica sus puertas a los «cuarenta guardias civiles»¹⁷⁸ que «entran a saco por ellas»¹⁷⁹. Con la entrada de los beneméritos a la ciudad, se asiste a una interrupción del normal flujo del tiempo: «los relojes se pararon»¹⁸⁰. La presencia de los militares resulta tan inquietante que hasta los objetos inanimados temen por su incolumidad, intentando disimular su verdadera esencia y fingiendo inocencia. De este modo, los licores, símbolos del desenfreno idílico del ser humano, se convierten en inocentes botellas de jarabe para aliviar la tos de los infantes¹⁸¹: «el coñac de las botellas / se disfrazó de noviembre / para no infundir sospechas»¹⁸².

A partir de la entrada de los guardias civiles en la ciudad, se pasa al desencadenamiento de una serie de eventos dramáticos en rápida secuencia. En el medio de la agitación ciudadana, las gitanas viejas buscan reparo «por las calles de penumbra»¹⁸³, intentando esconder sus pertenencias más preciosas (sus «orzas de monedas»¹⁸⁴). Mientras tanto, las «capas siniestras»¹⁸⁵ de los guardias civiles desenvainan sus sables y acometen todo lo que se encuentra en su camino, dejando como única señal de su pasaje unos incesantes «remolinos de tijeras»¹⁸⁶, unos círculos mortales que sus armas dibujan en el aire mientras estos suben por las calles empinadas de Jerez de la Frontera y que no dejan posibilidad de supervivencia alguna a quienes toquen. Finalmente, los militares consiguen llegar al sagrado Portal de Belén, donde los gitanos supervivientes se reúnen en búsqueda de protección. En esta ocasión, lo sagrado se rescata como máximo punto de huida de las atrocidades que ponen en peligro la vida, siendo este el lugar donde los amenazados del mundo pueden encontrar amparo y protección de las atrocidades de la existencia. En el

¹⁷⁷ *Ibidem.*

¹⁷⁸ *Ibidem.*

¹⁷⁹ *Ibidem.*

¹⁸⁰ *Ibidem.*

¹⁸¹ F. García Lorca, *Primer romancero gitano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, edición de M. García-Posada, Madrid, Castalia, 1988, p. 196.

¹⁸² F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 444.

¹⁸³ *Ibidem.*

¹⁸⁴ *Ibidem.*

¹⁸⁵ *Ibidem.*

¹⁸⁶ *Ibidem.*

Portal de Belén, un San José profundamente lastimado coloca una mortaja sobre el cuerpo de una joven gitana fallecida; es ella la primera víctima certificada de la masacre que se está cumpliendo en la ciudad. Al mismo tiempo, la Virgen se dedica a curar a los niños gitanos «con salivilla de estrella»¹⁸⁷, de la misma manera en la que Cristo restituyó la vista a un ciego en la Biblia. El líquido corporal segregado por la Virgen se relaciona con las estrellas porque es ese el reino que compete a los seres sagrados en el universo literario lorquiano. En consecuencia, al establecer contacto con los niños gitanos, el fluido sagrado también podría determinar el acercamiento de los infantes al mundo divino. En este sentido, la unción con saliva de estrellas podría representar un último bautismo necesario para garantizar la restitución de la vida tras la muerte que se les perfila.

En efecto, de poco sirve la colaboración sanitaria de la Virgen y San José en el contexto destructivo en el que se halla la ciudad gitana: «Pero la Guardia Civil / avanza sembrando hogueras, / donde joven y desnuda / la imaginación se quema»¹⁸⁸. Al igual que en los episodios de encuentro entre los calés y los beneméritos en el *Poema del cante jondo*, ante los vuelos imaginativos de la expresividad más desenfrenada, la única respuesta posible de los militares es el ataque a fuego y espada, la aniquilación de todo lo que pueda poner en peligro la racionalidad que sustenta su arquitectura mental. En medio de esta batalla se encuentra la segunda víctima de la masacre y, quizás, el individuo que sufre la tortura más iconográfica de todo el poemario. Se trata de una mujer gitana a la que los militares han procedido exportar los senos y que lamenta su desgracia en la entrada de su hogar: «Rosa la de los Camborios, / gime sentada en su puerta / con sus dos pechos cortados / puestos en una bandeja»¹⁸⁹.

En cuanto a este pasaje, es importante señalar que la tragedia de Rosa la de los Camborios tiene antecedentes muy conocidos en la tradición hagiográfica. De hecho, entre las santas que sufrieron la exportación de los senos se encuentran las ilustres santa Águeda de Catania y santa Eulalia (o Olalla) de Mérida. La primera recibió la corona del martirio por orden del procónsul Quinciano, quien le impartió una serie de atrocidades, entre las que se incluye el corte de los pechos, órganos que la mujer sustenta en un plato en gran parte de las obras de arte a ella dedicadas¹⁹⁰. Por otra parte, la condena de santa

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ A. Butler, *Vidas de los santos: I*, traducción del inglés por W. Guinea, México, Collier's International / John W. Clute, 1965, pp. 264-265.

Eulalia se describe, entre otras fuentes más arcaicas, en el «Himno en honor del martirio de la Bienaventurada Santa Eulalia», contenido en el *Peristephanon* de Prudencio. El cantor de los mártires cristianos del IV siglo sitúa el martirio de la santa en Mérida, cuando la joven tenía tan solo doce años¹⁹¹. De acuerdo con la narración de Prudencio, la mujer se presentó ante el juez y los magistrados de su urbe natal con el propósito de desacreditar sus creencias religiosas paganas y denunciar públicamente las torturas cotidianas a las que estaban sometidos los cristianos bajo la regencia de Maximiano, quien en aquella época compartía el cargo de Augusto junto a Diocleciano¹⁹². Ante la imposibilidad de convertir a Eulalia a su culto, el juez ordenó a sus subordinados la extirpación de los senos de la joven virgen antes de someterla a una serie de tormentos que determinarían su definitiva expiración¹⁹³.

Teniendo en cuenta estos antecedentes hagiográficos, se podría relacionar la tortura a la que se somete Rosa la de los Camborios en el *Romancero gitano* con una verdadera experiencia martirial. En tal sentido, mientras que en el caso de las santas el martirio se presenta como una consecuencia inevitable de la contraposición que se da entre los gobernantes paganos y los creyentes cristianos, en el caso de la mujer gitana la misma condena se erige como un acto derivado de la contraposición entre el mundo de los calés, libre de cualquier domesticación, y el de los guardias civiles, más esquemático y racional. Al acercar a Rosa la de los Camborios a la experiencia vital de las santas del cristianismo, García Lorca eleva la gitana al grado de paladina de un sistema de creencias que se encuentran en contraposición al orden socialmente establecido del que los militares son los garantes más ejemplares. El alto grado de importancia que el poeta quiere otorgar a la mujer martirizada en el «Romance de la Guardia Civil española» está confirmado por el hecho de que este personaje se presenta con nombre y apellido propios. De hecho, además de servir al poeta para atestiguar y reconocer el origen calé de la mujer herida, su

¹⁹¹ Prudencio, *Obras completas*, edición de D. J. Guillen, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1950, p. 525. «Había vivido doce inviernos, cuando fuerte sorprendió a los desaprensivos verdugos sobre la hoguera chisposa que ella juzgaba un dulce suplicio».

¹⁹² *Ivi*, pp. 527-529. «Pero cuando la persecución sangrienta se ceba en los siervos del Señor y manda a los cristianos quemar el incienso sacrílego y depositar en las aras de los ídolos el hígado de las víctimas, se indignó el espíritu de Eulalia, y fuerte de carácter, se dispone a terminar con las crueles persecuciones; y, suspirando por la gloria de Dios, la virgencita desafía las armas de los hombres. [...] Ella, rápida en su diligente marcha, anduvo muchas millas antes que la región del oriente abriera el cielo, e intrépida, se presenta aquella mañana misma al juez y a los magistrados de la ciudad».

¹⁹³ *Ivi*, p. 531. «No se hacen esperar; sendos verdugos le arrancan sus pechos gemelos y el garfio horrible abre de una y otra parte sus costados y llega hasta los huesos mientras Eulalia cuenta tranquilamente las heridas».

nombramiento también se traduce en un acto de dignificación que el poeta ofrece al icono símbolo de la masacre más violenta del pueblo gitano.

Asimismo, en este contexto, es preciso señalar la importancia simbólica de los pechos extirpado del cuerpo femenino. Desde los tiempos más antiguos, los senos han sido empleados como símbolos de maternidad, comodidad, seguridad y abundancia, conectando con ideales de fertilidad y con la leche materna, el primer alimento de los seres humanos¹⁹⁴. Al privarse de sus órganos de lactación, Rosa la de los Camborios también se ve privada de la capacidad de cumplir con el amamantamiento de su prole, es decir, con el ritual más ancestral de nutrición del recién nacido. De aquí se desprende otro valor simbólico que se podría atribuir a la mujer martirizada por los guardias civiles. Además de configurarse como individuo símbolo de la contraposición entre el mundo de la libertad calé y la rigidez de los militares, ella también es símbolo de la sumisión gitana a una fuerza superior cuyo objetivo final es la definitiva supresión de la posibilidad de sostenimiento vital de cualquier forma de vida biológicamente en desacuerdo con unos parámetros raciales bien definidos y delimitados desde un punto de vista genético. Rosa la de los Camborios llora sentada en la entrada de su hogar puesto que ella, al igual que el padre de la joven mártir del «Romance sonámbulo» ya no es dueña de su propia casa. No obstante, sus lágrimas no son el resultado de una desgracia exclusivamente personal; en el llanto desesperado de la mujer se refleja la tragedia de todo el pueblo gitano, destinado a vagar por la eternidad por unos senderos de penas oscuras, en la constante amenaza de una inminente aniquilación.

2.3.7 Un caso de martirio histórico: el «Martirio de Santa Olalla»

El «Martirio de Santa Olalla», que abre la segunda macro sección del *Romancero gitano*, clasificada por el mismo García Lorca según la denominación de «Tres romances históricos»¹⁹⁵, es un romance dedicado a Santa Olalla, una de las mártires más ilustres de la tradición hagiográfica española cuya tragedia se preanuncia en el «Romance de la Guardia Civil española» que anticipa este poema. Una primera referencia a la decisión del poeta de dedicar un romance a la santa meridense se encuentra en una carta enviada a

¹⁹⁴ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *A Dictionary of Symbols*, London, Penguin Books, 1996, p. 118.

¹⁹⁵ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 446.

Jorge Guillén en 1926, en la cual el granadino, tras haber anexado una primera versión del «Romance de la Guardia Civil española», anuncia al amigo y escritor la composición de un texto enteramente dedicado a la mujer mártir: «Una vez terminado este romance y el “Romance del martirio de la gitana Santa Olalla de Mérida” daré por terminado el libro. Será bárbaro. Después no tocaré ¡jamás! ¡jamás! este tema»¹⁹⁶. En la carta, se resalta toda la voluntad de García Lorca de distanciarse de la temática del gitanismo, en respuesta a todas aquellas personas que en aquel período habían empezado a tacharle de gitano por su acercamiento al mundo de los calés. De igual modo, se aprecia en este fragmento la determinación del granadino de coronar la escritura de su *Romancero gitano* con un poema dedicado a la mártir meridense, brindando a su relato un lugar de evidente prestigio en la arquitectura del poemario.

Los sucesos narrados en el romance de Santa Olalla remontan al IV siglo, la época de la dominación romana de la península ibérica, en Emérita Augusta (hoy Mérida), una ciudad que, en aquellos tiempos en los que la santa recibió su martirio, formaba parte de la provincia Bética del Imperio romano. Precisamente por esta razón, se puede entender la aportación de la historia de Eulalia al *Romancero gitano*, el «poema de Andalucía»¹⁹⁷ de García Lorca. Dentro de este contexto histórico, la situación que el poeta granadino retrata es el de la lucha entre los paleocristianos por la libertad de su culto; una libertad que, en aquellos siglos, se veía frecuentemente obstaculizada por las violentas exacciones de los dominadores latinos. En este ambiente, dominado por un clima de opresión alimentado por los edictos de Diocleciano que obligaban a todos a ofrecer sacrificios a los dioses romanos tuvo sus natales Eulalia de Mérida, una joven que, según las fuentes hagiográficas, manifestó su anhelo de sufrir el martirio desde la más temprana edad¹⁹⁸. Ante el crecimiento de la hostilidad contra los cristianos en el Imperio romano, los padres de Eulalia decidieron llevarse a su hija al campo, pero la niña se escapó con el propósito de aparecer ante el juez Daciano del tribunal de Mérida y allí reafirmar el culto a su Dios¹⁹⁹. Ante la oposición por parte de Eulalia a ofrecer sacrificios a los dioses paganos

¹⁹⁶ F. García Lorca, *Epistolario completo*, edición crítica de A. Anderson y C. Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 394.

¹⁹⁷ F. García Lorca, *Obras completas III: prosa*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 179.

¹⁹⁸ A. Butler, *Vidas de los santos IV*, traducción del inglés por W. Guinea, México, Collier's International / John W. Clute, 1965, p. 527.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

y a apostatar su fe públicamente, el juez ordenó a sus verdugos que impartiesen a la joven una serie de torturas, incluyendo desgarros con garfios de hierro y quemaduras, y que determinaron su muerte alrededor del año 304²⁰⁰.

Entre las fuentes principales que atestiguan el martirio de Santa Olalla se encuentran el ya citado «Himno en honor del martirio de la Bienaventurada Santa Eulalia» que aparece en el *Peristephanon* de Prudencio²⁰¹, y el relato de la vida de la santa ofrecido por el sacerdote e historiador de la Iglesia toledano Pedro de Ribadeneyra en su *Flos Sanctorum*. De acuerdo con García-Posada, es probable que García Lorca se haya inspirado en estos autores para su recreación poética del martirio de Santa Eulalia²⁰². No obstante, en relación con las versiones de Prudencio y Ribadeneyra, la versión del mito lorquiano presenta diversas discrepancias. En efecto, contrariamente a Prudencio, en su romance, García Lorca minimiza cualquier conexión biográfica en relación con la figura de Eulalia²⁰³. Asimismo, en el «Martirio de Santa Olalla» no se encuentran referencias al guiño angélico de la santa en el momento en el que esta se dirige a Mérida de noche, ni al diálogo con el juez antes de que este le impartiera martirio, un cuadro que, sin embargo, resulta ampliamente descrito por el poeta latino²⁰⁴. De igual modo, según García-Posada²⁰⁵, serían invenciones lorquianas la sádica crueldad del cónsul romano y la humanización de la protagonista, frente a la representación heroica que Prudencio ofrece de la santa. Finalmente, en la versión de García Lorca, contrariamente a la de Ribadeneyra, no se describen de manera detallada las modalidades mediante las cuales los verdugos martirizan a Eulalia²⁰⁶.

Desde una perspectiva formal, el «Martirio de Santa Olalla» de García Lorca se compone de tres partes: «Panorama de Mérida» en la que el poeta presenta el ambiente en la que la tragedia de Eulalia se va a llevar a cabo, «El martirio» que retrata las torturas a las que se sometió la joven por los verdugos romanos, e «Infierno y gloria», sección en la que se configura la ascensión de la mártir hacia el mundo divino. El primer cuadro se

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ Para profundizar en la versión del mito de Prudencio, véase las páginas 172 y 173 de este trabajo.

²⁰² F. García Lorca, *Primer romancero gitano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, edición de M. García-Posada, Madrid, Castalia, 1988, p. 201.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ *Ibidem*.

abre con la imagen de un «caballo de larga cola»²⁰⁷ que transita libre por la calle, posiblemente, un símbolo remitente al ímpetu salvaje que se va a liberar de allí a poco. De la misma manera que los guardias civiles en el romance de «Preciosa y el aire», en esta ocasión, los soldados de Roma, dominadores de la ciudad de Emérita Augusta, se presentan como individuos infantiles, soñolientos y envejecidos, en definitiva, como seres fundamentalmente inofensivos²⁰⁸. En este mismo cuadro, aparece un anfiteatro, el elemento más icónico de la dominación cultural romana el cual, a través de las palabras de García Lorca, se presenta como un «medio monte de Minervas»²⁰⁹ que «abre sus brazos sin hojas»²¹⁰. Además, se presentan también señales de un Imperio romano cuya inminente decadencia se evidencia en los «torsos yacentes»²¹¹ y las «estrellas de nariz rota»²¹² que abundan en una noche destinada derrumbarse ante las grietas de un alba que se aproxima inexorablemente. En este ambiente desolado, se oyen «blasfemias de cresta roja»²¹³, una posible metáfora del canto mañanero de los gallos o de las voces desacralizadas de los centuriones romanos, mientras se emiten en el aire los gemidos de Eulalia, la «santa niña»²¹⁴ cuyo lamento trágico es tan intenso que «quiebra el cristal de las copas»²¹⁵. A continuación, se presentan los instrumentos de tortura con los que se va a llevar a cabo el martirio de la joven: «La rueda afila cuchillos / y garfios de aguda comba»²¹⁶. Un último indicio de muerte se encuentra en la imagen del «toro de los yunques»²¹⁷ que brama mientras la ciudad de Mérida se prepara a coronarse de nardos y tallos de zarzamora²¹⁸. Se produce en este punto el primer contacto entre Eulalia y la santidad, ya que tanto la flor del nardo como los órganos de sustento de las zarzamoras

²⁰⁷ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 446.

²⁰⁸ Con respecto a esta representación de los romanos, hay que señalar que el emperador Augusto había fundado la colonia de Emérita Augusta en el 25 a.C. con el fin de alojar en la ciudad a los soldados imperiales jubilados.

²⁰⁹ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 446.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ *Ibidem*.

se configuran como símbolos que podrían remitir al amor de Jesucristo y a la corona de espinas que cenó su frente en su martirio en la cruz, respectivamente.

Los presagios de muerte se convierten en trágica realidad en la siguiente sección del romance, titulada «El martirio», donde el destino trágico de Santa Eulalia se desvela en todo su horror. La imagen inicial que se presenta en este apartado es la de la joven desnuda que trepa unas escaleras hechas de agua, extendiéndose hacia lo alto del cielo: «Flora desnuda se sube / por escalerillas de agua»²¹⁹. Eulalia ya se ha convertido en Flora, en otras palabras, ya ha comenzado su unión panteística con la naturaleza. En este contexto, las escaleras de agua no son más que las lágrimas de la joven, las cuales no se pierden en las entrañas de la tierra, sino que ascienden hacia el mundo divino, puesto que ella es predestinada por la fuerza de su credo cristiano a convertirse en santa e ir a formar parte del reino de los cielos. El aura de santidad que emana Eulalia contrasta con la crueldad ínsita en el ánimo del cónsul romano, quien, en medio de la matanza, solicita a sus verdugos la amputación de los senos de la mujer: «El Cónsul pide bandeja / para los senos de Olalla»²²⁰. La exportación de sus órganos se presenta como un acto sumamente sádico, puesto que la joven ya está herida mortalmente por las navajas romanas: «Un chorro de venas verdes / le brota de la garganta»²²¹. Las venas verdes de la mujer tienen el mismo valor que el color verde suponía para la muchacha muerta del «Romance sonámbulo». Este es el elemento cromático que permite a Eulalia establecer una conexión con la sacralidad y que constituye la promesa de resurrección de sus carnes de la muerte²²². Asimismo, en este caso, el traspaso de la componente física de lo humano no supone un hundimiento en el olvido del ser fallecido, sino que, precisamente en su fallecimiento, se consagra su comunión con la naturaleza y, por consiguiente, también se asegura un vínculo de nueva vida con el mundo. En este caso, el derrame de sangre de Eulalia tiene el mismo color de la naturaleza, puesto que este no es más que el lazo de unión imprescindible que su carne establece con la tierra, el punto de partida y de llegada de todos los seres vivos.

Tras percibir la amenaza de la muerte corporal, los órganos reproductores de Eulalia son los primeros en activarse: «Su sexo tiembla enredado / como un pájaro en las

²¹⁹ *Ivi*, 447.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ *Ibidem*.

²²² Para una interpretación del significado del color verde en el *Romancero gitano*, véase las páginas 155 y 156 de este estudio.

zarzas»²²³. A través de este símil, García Lorca nos comunica que los genitales de la joven quedan atrapados como un ave sin posibilidad de volar, es decir, que a través de la defunción de la muchacha se prefigura también la imposibilidad por parte de esta de liberar su sexualidad. Otra referencia a la sexualidad desaprovechada de la mujer se encuentra en los versos siguientes, donde la solicitud del cónsul se encuentra finalmente satisfecha, revelando toda la barbarie ínsita en su propio ser. Los verdugos romanos han procedido a la exportación de los senos de Eulalia y, en el lugar donde estos se hallaban, salen ahora torrentes de leche maternal: «Por los rojos agujeros / donde sus pechos estaban / se ven cielos diminutos / y arroyos de leche blanca»²²⁴. En estos versos, la profanación corporal que experimenta el cuerpo de la santa resuena como eco de la violación a la que se había sometido Rosa la de los Camborios en el «Romance de la Guardia Civil española»²²⁵. Sin embargo, en esta ocasión la privación de los senos no suscita tristeza por parte de la mujer que sufre la amputación, sino que mediante el corte se libera un flujo de leche maternal del cuerpo virginal de Eulalia. La presencia de la componente láctea podría interpretarse como una referencia a una sexualidad femenina predispuesta para la fecundidad, pero irremediamente truncada antes de llegar a su aprovechamiento.

En medio de la matanza, incluso las manos de la joven quedan amputadas violentamente, permaneciendo en el suelo plasmadas en una posición de rezo, recordando al poeta una «oración decapitada»²²⁶. Sin embargo, la furia ciega de los verdugos no parece tener fin y el cuerpo de Eulalia se somete a una última tortura antes de que su muerte se concrete. Los azotes de los centuriones han convertido la espalda de la mártir en una arboleda sangrienta que, debido a la humedad que desprende de las heridas, ofrece momentáneo sosiego al fuego que empieza a invadir el cuerpo de la mujer: «Mil arbolillos de sangre / le cubren toda la espalda / y oponen húmedos troncos / al bisturí de las llamas»²²⁷. Una vez concluido el martirio, aparecen unos centuriones que acompañan a Eulalia hacia el cielo, el lugar en el que se lleva a cabo la definitiva unión ascética de la

²²³ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 447

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ Véase la sección de este trabajo titulada «El definitivo martirio del pueblo gitano» de este estudio dedicada al «Romance de la Guardia Civil española» del *Romancero gitano*.

²²⁶ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 447.

²²⁷ *Ibidem*.

joven con el mundo divino. Mientras esto sucede, en la tierra, el cónsul romano sostiene a modo de trofeo los pechos cortados de la joven, inconsciente de que la defunción física de la mujer no supone una muerte en todos los sentidos.

La sección final del «Martirio de Santa Olalla», titulada «Infierno y Gloria», se concluye con la representación de la mártir colgada a un árbol, mientras la nieve se acomoda sobre su cuerpo desvestido y carbonizado: «Nieve ondulada reposa. / Olalla pende del árbol. / Su desnudo de carbón / tizna los aires helados»²²⁸. En este pasaje, la atadura de Eulalia recuerda la imagen de Cristo en la cruz, mientras el color níveo de la nieve que ha caído del cielo se superpone al color oscuro del su cuerpo sin vida, el resultado de las torturas que su cuerpo mortal ha experimentado en vida. El color de la nieve, por su posicionamiento en las extremidades del espectro cromático, podría interpretarse como el símbolo de un proceso transitorio hacia un nuevo renacimiento vital, en otras palabras, una resurrección de la santa. Mientras tanto, en la tierra, con la llegada de la noche, los cuerpos autómatas de unos maniqués abrigados con trapos de sastre recubren el campo nevado y lloran el silencio que conlleva la muerte de Eulalia, resultado del martirio al que ha sido sometida en vida: «Negros maniqués de sastre / cubren la nieve del campo / en largas filas que gimen / su silencio mutilado»²²⁹. La imagen de unos individuos en luto ante el cuerpo colgado remite, de nuevo, a la iconografía del Cristo doliente del Gólgota. En este momento la nieve comienza a caer del cielo y los copos helados se insertan en las heridas de la santa: «Escuadras de níquel juntan / los picos en su costado»²³⁰.

De la oscuridad del paisaje anterior se pasa a la liberación de la luz divina en el momento en el que aparece una custodia reluciente, mientras, después de la tragedia se asiste a un triunfo de la naturaleza, simbolizado por unos ruiseñores que anidan en los árboles. La imagen de unas aves en libertad contrasta con la anterior imagen del pájaro-sexo cautivo de Eulalia, atrapado entre los arbustos. A través de una muerte sagrada, el cuerpo de la santa se ha librado de la amenaza de la esterilidad, puesto que sus carnes y líquidos corporales más esenciales (la sangre y la leche) pueden llegar a formar parte del panteón de la naturaleza, ofreciendo posibilidades regenerativas de vida en la tierra. El

²²⁸ *Ivi*, p. 448.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ *Ibidem*.

«Martirio de Santa Olalla» se concluye con la imagen de unos «vidrios de colores»²³¹ o rosetones de iglesias que tiemblan al propagarse en el aire la sagrada llamada de Eulalia al mundo divino. En la última escena del romance, el cuerpo de la mártir ya resulta indistinguible de la luz de Dios, ya que ella no es nada más que «blanco en lo blanco»²³² en el momento en el que unos coros de ángeles y serafines, los espíritus celestes más cercanos a Dios en la jerarquía angelical, decretan la ascensión e incorporación de Eulalia al mundo de la santidad, asociando su nueva naturaleza de santa al número tres de la Santísima Trinidad cristiana: «Olalla blanca en lo blanco. / Ángeles y serafines / dicen: Santo, Santo, Santo».²³³

2.4 García Lorca y Dalí: de la amistad en la Residencia de Estudiantes al debate estético sobre el martirio de san Sebastián

Como señalan algunos de los principales biógrafos lorquianos²³⁴, el primer encuentro entre Federico García Lorca y Salvador Dalí tuvo lugar en 1923 en la Residencia de Estudiantes de Madrid. El entorno en el que los dos artistas emprendieron sus primeros pasos independientes por los caminos de la literatura y la pintura constituía uno de los centros de enseñanza más avanzados de toda España. El internado madrileño, concebido en 1910 con el propósito de promover los ideales de la Institución Libre de Enseñanza del krausista Francisco Giner de los Ríos, se posicionaba como uno de los pocos núcleos de difusión cultural de la España de principios de siglo emancipados de cualquier injerencia estatal o eclesiástica. A partir de su fundación, intelectuales nacionales y extranjeros de gran prestigio recorrieron los pasillos de la Residencia y, en la década de 1920, esta se convirtió en el semillero más prestigioso para los jóvenes artistas de la vanguardia española del primer tercio del siglo XX, entre los cuales se inscriben García Lorca y Dalí.

García Lorca había ingresado a la Residencia en 1919 gracias a una carta de recomendación emitida por su profesor de derecho en la Universidad de Granada,

²³¹ *Ibidem.*

²³² *Ibidem.*

²³³ *Ibidem.*

²³⁴ Para profundizar, véase: I. Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Barcelona, Debolsillo, 2016, pp. 208-212; I. Gibson, *Lorca-Dalí: el amor que no pudo ser*, Barcelona, Plaza & Janés, 1999, pp. 69-111; A. Rodrigo, *Lorca-Dalí: una amistad traicionada*, Barcelona, Planeta, 1981, pp. 11-37.

Fernando de los Ríos, descendiente del famoso pedagogo fundador de la Institución krausista. En los últimos meses de 1923, Federico se encontraba en su ciudad natal, a punto de regresar a la capital para llevar a cabo su último examen de derecho. En el mismo período, Dalí llegó a Madrid para establecerse en la Residencia y asistir a las primeras clases de pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. A pesar de las discrepancias en cuanto a su edad (Federico tenía 25 años y Salvador 19 años), los dos estudiantes no tardaron mucho en hacerse amigos.

Más allá de las coincidencias de intereses personales, es probable que la relación amistosa entre los dos artistas incipientes se fundamentase en un profundo sentimiento de admiración mutua. Sin duda, desde su primer encuentro, García Lorca experimentó una sensación de atracción por una figura tan excéntrica como la de Dalí, quien se presentaba en fuerte desacuerdo con la forma de actuar de los disciplinados estudiantes de la Residencia. Al mismo tiempo, la publicación de *Impresiones y paisajes* y *Libro de poemas*, junto al estreno de *El maleficio de la mariposa*, habían convertido al estudiante granadino en uno de los talentos más prometedores de la escena literaria madrileña. La creciente fama de Federico, así como el inmenso carisma que emanaba su figura, determinaron una inmediata atracción por parte del recién llegado pintor catalán hacia el escritor, como confirma el mismo Dalí en un pasaje de su autobiografía, recolectado por Ian Gibson en su *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*:

La personalidad de Federico García Lorca produjo en mí una tremenda impresión. El fenómeno poético en su totalidad y en «carne viva» surgió súbitamente ante mí hecho carne y hueso, confuso, inyectado de sangre, viscoso y sublime, vibrando con un millar de fuegos de artificio y de biología subterránea, como toda materia dotada de la originalidad de su propia forma.²³⁵

Este primer contacto no era que el prelude de una de las amistades que más influencia ejercieron sobre el desarrollo artístico de García Lorca. De pronto, los dos se hicieron profundamente amigos, lo que les permitió establecer las bases para la creación de una verdadera tertulia artística, junto a otros excelentes estudiantes de la Residencia, entre los cuales figuraba el futuro director de cine aragonés Luis Buñuel. Después de los primeros años de convivencia en la capital, la relación entre García Lorca y Dalí pudo consolidarse, entre 1925 y 1927, a través de las frecuentes visitas del granadino a Cadaqués, el pequeño

²³⁵ Citado por I. Gibson de *La vida secreta de Salvador Dalí*. I. Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, Debolsillo, 2016, pp. 210-211.

pueblo de la costa catalana en el que Salvador tenía su residencia veraniega. En 1927, los dos artistas comenzaron a trabajar conjuntamente en el proyecto de *Los putrefactos*, un álbum que debía contener una serie de dibujos realizados por Dalí y un prólogo de García Lorca que, sin embargo, nunca se llegó a escribir. A ese mismo año se remonta la ya mencionada participación del pintor catalán en la primera puesta en escena de *Mariana Pineda*, el drama histórico lorquiano cuyo estreno contó con la aportación de decorados y trajes dalinianos. En última instancia, en 1927 se encuentran evidencias de la decisión de los dos de redactar conjuntamente el «Manifest antiartistic català» o «Manifest Groc», un trabajo que García Lorca no llegó a concluir y que fue publicado por Dalí junto a Sebastià Gasch y Luís Montanyá.

Fuera de las colaboraciones artísticas, la religión fue el mayor factor de discordancia por lo que concierne a la relación de amistad que mantuvieron García Lorca y Dalí en este período. A pesar de reconocerse ambos como fervientes anticlericales, no se puede negar que la fuerte espiritualidad cristiana del granadino constituyese un elemento de gran desacuerdo con la total falta de interés del catalán con respecto al mundo metaempírico. En una carta enviada al crítico de arte Sebastià Gasch en 1926, el mismo Dalí recordaría el surgimiento de este contraste metafísico de la siguiente forma:

La primera época de Madrid, cuando se inicia mi gran amistad con Lorca, se caracteriza ya por el violento antagonismo de su espíritu eminentemente religioso (erótico) y la anti-religiosidad mía (sensual). [...] a mí todo lo que hacía referencia al mundo interior me dejaba absolutamente indiferente, mejor dicho, se me ofrecía como algo extraordinariamente desagradable. En aquel momento me apasionaba por la geometría, todo lo que fuera emoción humana era rechazado; sólo tenía cabida en mis preferencias la emoción puramente intelectual.²³⁶

En el mismo año, los biógrafos lorquianos ubican el inicio de un debate estético entre García Lorca y Dalí con relación a la figura del mártir de la tradición hagiográfica san Sebastián. La activación en el ánimo del granadino de un profundo interés por la figura del santo está atestiguada por una carta enviada por el escritor a Jorge Guillen desde su ciudad natal en septiembre de 1926. En la misiva, García Lorca anuncia al amigo y poeta la preparación de un ciclo de tres conferencias sobre «El mito de San Sebastián», solicitando a su destinatario una fotografía del *San Sebastián* de Alonso de Berruguete²³⁷. Aunque la serie de conferencia anunciada en la epístola nunca se llevó a la práctica, este

²³⁶ *Ivi*, pp. 100-101.

²³⁷ F. García Lorca, *Epistolario completo*, edición crítica de A. A. Anderson y C. Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 374.

testimonio nos da la certeza de que, a finales de 1926, el granadino se encontraba inmerso en el estudio del mártir cristiano, por lo que debemos suponer que, en aquellas fechas, el debate entre el escritor granadino y el pintor catalán acerca de esta figura tan emblemática de la cristiandad ya se hubiese consumido. A pesar de que no es posible determinar con certeza los contenidos de esta diatriba estética, una serie de textos publicados por los dos artistas a partir de 1926 nos permitirían trazar las coordenadas reflexivas de ambos bandos.

De hecho, del debate sobre la figura hagiográfica surgió una serie de textos publicados en algunas revistas literarias de la época en los que los dos artistas expresan de forma más o menos implícita sus sentimientos recíprocos y sus visiones personales en cuanto a la figura del santo como emblema de su respectiva manera de entender la expresión artística. La «Oda a Salvador Dalí», publicada por García Lorca en la *Revista de Occidente* en abril de 1926, no es más que el prelude de esta correspondencia de contenido estético. En esta obra García Lorca ensalza el trabajo de su compañero de tertulia, describiendo los rasgos fundamentales de su trayectoria estética y aludiendo al santo mártir a través de una serie de símbolos que remiten a sus representaciones en el mundo del arte escultórico. A esta primera manifestación de comunicación literaria entre los dos sigue el «San Sebastià» de Dalí publicado en *L'Amic de les Arts* en 1927. Se trata de un texto en prosa en el que el pintor catalán expone su teoría estética acerca del santo de manera nítida y detallada.

Antes de adentrarnos en el análisis de estos textos, considero adecuado individuar una hagiografía parcial de san Sebastián, ya que solamente mediante un acercamiento de este tipo es posible comprender el enorme valor estético que el mártir tuvo para los dos artistas. Con este propósito, en los párrafos que siguen, se describirá el valor que el santo ha tenido, a lo largo de los siglos, en la historia del arte. De este modo se comprenderá cómo, desde sus primeras apariciones en el mundo de las artes plásticas en los primeros siglos de difusión del credo cristiano hasta su incorporación a los movimientos literarios de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. En este contexto, san Sebastián se convirtió en un símbolo de una función estética de la que García Lorca y Dalí se hicieron intérpretes animados, hasta sentar las bases para el definitivo cierre de sus actividades de colaboración.

Las *Actas* de los mártires relacionadas con la vida de san Sebastián atribuyen su natalidad a la ciudad de Narbona, la cual, a finales del siglo III, formaba parte de la región

imperial romana de la Galia Narbonense. El santo fue educado en Milán y se trasladó a Roma en el año 283 con el fin de trabajar en el ejército y en ese lugar brindar su apoyo a los confesores y mártires cristianos en secreto. En la capital del Imperio, se ganó la admiración de Diocleciano y de su estrecho colaborador Maximiano, quien, en aquella época, compartía el cargo de Augusto con el célebre emperador romano. Mientras tanto, san Sebastián continuó su labor de predicación, lo que le permitió llevar a cabo una serie de milagros a favor de las comunidades cristianas de la urbe romana. En el año 286, con el propósito de prevenir la rápida expansión del cristianismo entre la población, muchos cristianos fueron llevados a juicio y condenados a martirio por orden del emperador. Entre los condenados de esta época se encuentra san Sebastián, quien, por haber ayudado a tantos mártires en su estancia en Roma, fue condenado a la pena capital por orden del mismo Diocleciano. El cuerpo del santo fue atravesado por las flechas de los arqueros del emperador, y su cuerpo, aparentemente sin vida, fue abandonado. No obstante, el hombre no falleció en aquella ocasión y, tras haberse curado las heridas ocasionadas por las flechas, pudo regresar a la corte de Diocleciano para echarle en la cara todas las atrocidades que el César había permitido que se impartiesen a los cristianos. La actitud de san Sebastián volvió a despertar la cólera del emperador, quien le condenó a un violento apaleamiento, decretando su definitivo martirio en el año 288.

En el ámbito artístico, la mayoría de las obras escultóricas y, especialmente, pictóricas dedicadas a san Sebastián retraen al santo desnudo y atado a una columna, impasible ante las flechas que traspasan su carne. Esta forma de representación es de considerarse bastante tardía, puesto que las representaciones más arcaicas le retratan como un hombre anciano y barbudo sosteniendo la corona del martirio²³⁸. Al mismo tiempo que estas primeras manifestaciones iconográficas, en la península itálica septentrional y en la ciudad de Roma se difundió el culto a san Sebastián como protector contra las epidemias de peste. Las primeras obras de arte en las que se representa al santo en el acto de recibir las flechas de los verdugos romanos se remontan a la Baja Edad Media, momento artístico en el cual la figura del mártir se consolidó como uno de los más elevados protectores del

²³⁸ Véase, por ejemplo, el fresco conservado en las catacumbas de San Calixto en Roma, en las que se conserva una primitiva figuración del santo datada en el siglo IV, o los mosaicos dedicados a san Sebastián conservado en la basílica de San Apolinar el Nuevo en Ravena y en la basílica de San Pedro in Vincoli de Roma, remontantes al VI y VII siglo, respectivamente.

credo cristiano, asociándose su figura con la tortura de las flechas a las que fue sometido por la orden imperial.

Se remonta a ese tiempo *La leyenda dorada* (1260) del dominico Santiago de la Vorágine, una de las fuentes fundamentales para la reconstrucción de la hagiografía de la vida de san Sebastián. En este escrito se describe con precisión de detalle el episodio de la flagelación de las carnes del santo por los dardos de los soldados romanos, al punto que, en un fragmento del texto, el cuerpo del victimizado se compara a una «especie de erizo»²³⁹. El testimonio del hagiógrafo cristiano, así como otras leyendas que se propagaron durante la Edad Media, contribuyeron a reforzar la iconografía del mártir ataviado por las flechas paganas, mientras su adoración como protector contra los brotes pestilenciales se extendió por las ciudades italianas. En adición, en aquella época la imagen del santo comenzó a asociarse con la caducidad de la vida humana en la tierra y, en consecuencia, con una función de *memento mori* para los creyentes cristianos²⁴⁰. A partir del Renacimiento, los pintores que reprodujeron el martirio de san Sebastián comenzaron a incorporar en sus obras los elementos habitualmente asociados con su leyenda, tales como las flechas que atraviesan su carne desnuda y la columna o árbol a la que fue atado, y, en ocasiones, el derrame de la sangre de su cuerpo martirizado²⁴¹. Algo similar ocurre en las manifestaciones escultóricas del mártir, en las que generalmente se omiten, por cuestiones prácticas, los particulares de las flechas y de la sangre²⁴².

Una característica crucial para comprender el vínculo estrecho entre la experiencia estética de García Lorca y la figura de san Sebastián es la estrecha conexión que el mártir guarda con Cristo. Por supuesto, las representaciones más tradicionales del santo presentan muchas similitudes con la iconografía del Mesías en la cruz del calvario. De

²³⁹ S. de la Vorágine, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza Forma, 1999, p 115. «De nada sirvieron los razonamientos del acusado. El emperador mandó que lo sacaran al campo, que lo ataran a un árbol y que un pelotón de soldados dispararan sus arcos contra él y lo mataran a flechazos. Los encargados de cumplir esta orden se ensañaron con el santo, clavando en su cuerpo tal cantidad de dardos que lo dejaron convertido en una especie de erizo».

²⁴⁰ S. Barker, «The Making of a Plague Saint: Saint Sebastian's Imagery and Cult before the Counter-Reformation», *Piety and Plague: From Byzantium to the Baroque*, edición de F. Mormando y T. Worcester, Kirksville, Truman State University Press, 2007, p. 102. Entre las obras de arte mencionadas por Barker en este estudio, citamos el *Tríptico de San Sebastián*, realizado por Giovanni del Biondo en el siglo XIV y conservado en el Museo dell'Opera del Duomo de Florencia, y el *San Sebastián* de Andrea Mantegna de 1506, ubicado en el museo de arte de Ca' d'Oro de Venecia.

²⁴¹ Véase, por ejemplo, el contraste entre el *Martirio de San Sebastián* de Giovanni Antonio Bazzi y el *San Sebastián* de Guido Reni.

²⁴² Véase, entre las muchas esculturas dedicadas al santo, el *San Sebastián* realizado por Gian Lorenzo Bernini.

manera similar, es posible identificar una serie de paralelismos relacionados con la experiencia vital de ambos sujetos. De hecho, a lo largo de sus vidas, los dos predicaron el verbo cristiano en épocas particularmente adversas al cristianismo, resultando mortalmente heridos por los regentes del orden público de sus respectivas comunidades por haberse desviado de las normas establecidas por ellas. Asimismo, ambos experimentaron, en cierto modo, una resurrección de sus carnes antes de ascender al cielo por voluntad de Dios. Si se agrega que, junto a Cristo, san Sebastián es el único sujeto que puede ostentar una representación de desnudo en los ámbitos eclesiásticos, el acostamiento entre ambos mártires adquiere aún más sentido. Ciertamente, estas características no pasaron desapercibidas por García Lorca en su estudio de san Sebastián, ya que cierto grado de paralelismo entre el mártir y el Mesías del cristianismo también se refleja en una carta enviada en agosto de 1927 por el granadino a Dalí en respuesta a la lectura de su «San Sebastià»:

Todos tenemos una *capacidad* de San Sebastián bajo la murmuración y la crítica. A San Sebastián le dieron martirio con toda razón y estuvo dentro del orden y la ley de su momento. Pecaba contra su época... ¡pero no lo sabía! (Estética de la balanza.) Ningún mártir lo supo. Y todos lo fueron *por razón de Estado*. No los mataron *por adorar* a su Dios, sino *por no respetar* el Dios de los demás. Todos estaban fuera de la ley. Y *no tenían razón*.²⁴³

En este pasaje, García Lorca resalta el valor de la estoicidad de san Sebastián ante la muerte como un instrumento eficaz para proteger el ser humano de los murmullos críticos de la sociedad. De acuerdo con el escritor, cualquier individuo, ante la amenaza de la aversión social, puede adoptar una actitud similar a la del santo, lo que le permitiría defenderse de los ataques morales de sus parecidos. En esta ocasión por primera vez, se destaca un procedimiento de autoidentificación del granadino en san Sebastián, el segundo grande icono de su trayectoria artística después de Cristo. En efecto, después de haberse identificado en juventud en la figura símbolo del cristianismo, el granadino rescata en este momento la figura del mártir cristiano como un medio eficaz para salvaguardar su propio ser de los reproches que derivarían de una subyacente inconformidad que guardaría su persona en relación con los demás integrantes de su colectividad social²⁴⁴.

²⁴³ F. García Lorca, *Epistolario completo*, edición crítica de A. A. Anderson y C. Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 511-512.

²⁴⁴ Se remonta precisamente a 1927 *El beso*, un retrato realizado por García Lorca y, posteriormente, presentado en la exposición de dibujos que el granadino realizó en las Galeries Dalmau de Barcelona con

En relación con este asunto, es esencial tener en cuenta el proceso de incorporación a las artes literarias que la figura del santo ha experimentado desde la edad renacentista hasta la contemporaneidad vanguardista del poeta andaluz. De acuerdo con José Luis Plaza Chillón²⁴⁵, de todos los textos que, de una manera u otra, pudieron determinar una reexaminación de la figura de san Sebastián en el primer tercio del siglo XX por parte de García Lorca y Dalí, las mayores fueron, sin duda, *El retrato de Dorian Gray* de Óscar Wilde y *El martirio de San Sebastián* de Gabriele D'Annunzio. A pesar de que en la novela del escritor inglés se evidencia una sola evocación al mártir, en todo el relato subyace el discurso de una belleza ideal, antagonizada por una fuerza demoniaca que, teniendo en cuenta el trasfondo biográfico de Wilde, podría entenderse como una persecución contraria a sus conocidas inclinaciones homosexuales. Por otra parte, en la obra teatral del poeta italiano, a partir de la mezcla entre cristiandad y paganismo se produce un acercamiento explícito de la figura de san Sebastián al dios griego Adonis, un paralelismo que remite al vigoroso atractivo sexual que emana de la figura del militar romano. Como se ha podido apreciar, en estas dos versiones del mito (la primera simplemente alusiva y la segunda explícita), seguramente conocidas por el granadino y el catalán, se evidencia todo el potencial homoerótico y sexual que emana de la figura del santo en un entorno que se contrapone a la libre expresión del ser. En resumen, no es de descartar la hipótesis de que tales visiones puedan haber tenido una influencia significativa en la experiencia literaria de los dos artistas, cuyos trayectos vitales coincidían en una percepción de sí mismos como seres incompatibles con la sociedad a la que pertenecían debido, en particular, a la aparición de unas inclinaciones andróginas desde la más temprana edad.

Dos cartas escritas por el poeta entre 1927 y 1928 contribuyen a reforzar la hipótesis de una autoidentificación de García Lorca en mártir en este período. En la primera misiva,

el patrocinio de Dalí en el verano de ese mismo año. En la obra, el poeta granadino se une en un beso con un individuo de rostro anónimo y amarillento, cuyas únicas señales distintivas son una corbata y unos labios rojos. La expresión del poeta granadino es triste y sus pupilas tienen el mismo tono que los labios del segundo sujeto. Detrás del busto de García Lorca se erige la sombra del poeta (posiblemente iluminada por la luz que emana del anónimo individuo), cuyos rasgos más sobresalientes son el color rojo de su cabeza y unas agujas clavadas alrededor de su cuerpo. En esta representación, se puede observar una clara alusión al amor homosexual, al igual que no sería absurdo pensar en una identificación del incógnito sujeto en Salvador Dalí. Por otra parte, la sombra que se oculta tras la unión de las figuras protagonistas del dibujo, penetrada por elementos puntiagudos posibilitaría la idea de una autorrepresentación de García Lorca como un san Sebastián y, en consecuencia, como un mártir.

²⁴⁵ J. L. Plaza Chillón, «La iconografía de San Sebastián en Federico García Lorca: hagiografía y homoerotismo», *EMBLECAT, Estudis de la Imatge, Art i Societat*, 8 (2019), p. 94.

enviada desde el pueblo alpujarreño granadino de Lanjarón en agosto de 1927, el escritor expone al crítico de arte catalán Sebastià Gasch la profunda conexión que todo andaluz parece tener con la tradición martirial: «Aquí se comprenden las llagas de San Roque, las lágrimas de sangre y el gusto por el cuchillo clavado»²⁴⁶. Curiosamente, la ciudad de La Alpujarra de Granada tenía como patrón a san Sebastián, el mismo santo protector de Cadaqués, donde García Lorca y Dalí pasaron sus veranos juntos²⁴⁷. En vista de este referente epistolar debemos concluir que el granadino considerase a su Andalucía natal como el sitio ideal en el que comprender la experiencia del martirio, un paradero donde la sangre no tiene el mismo valor que en otros lugares del mundo como podía ser, por ejemplo, la Cataluña de Dalí. La segunda carta, enviada por García Lorca en marzo de 1928 desde su ciudad natal a Jorge Guillén, se complementa por dos fotografías retrayentes al poeta inmerso en la naturaleza de las Alpujarras granadinas. En el reverso de una de ellas, el escritor comenta lo siguiente: «Aquí estoy en Pitres, pueblo sin voz ni palomas de la sierra. Crucificado en la Y griega del árbol»²⁴⁸. Si en la primera carta la alusión a la autoidentificación del granadino como mártir resulta más sutil, aquí la misma resulta claramente explicitada.

Después de la publicación del «San Sebastià» de Dalí, con el fin de proseguir la diatriba estética acerca de la iconografía del martirio, García Lorca respondió al pintor catalán en diciembre de 1927 mediante la publicación en la *Revista de Occidente* de «Santa Lucía y San Lázaro», el primero de la breve serie de poemas en prosa del repertorio literario lorquiano. En este texto, la mártir siracusana y el hombre resurrecto por Cristo de las Sagradas Escrituras comparten un espacio común, ciertamente inédito, en el que el valor artístico que transmite la una complementa y, de cierta manera, integra el valor que desprende el otro. En 1929, la realización de Dalí y Buñuel de la película *Un chien andalou*, obra cumbre del cine surrealista, establecería el cese de la diatriba artística entre el escritor granadino y el pintor catalán. El título de este trabajo cinematográfico debe relacionarse con la aproximación del poeta andaluz al mundo de la gitanería para la realización de su *Romancero gitano* y la consiguiente ruptura definitiva con sus antiguos

²⁴⁶ F. García Lorca, *Epistolario completo*, edición crítica de A. A. Anderson y C. Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 510.

²⁴⁷ J. L. Plaza Chillón, «La iconografía de San Sebastián en Federico García Lorca: hagiografía y homoerotismo», *EMBLECAT, Estudis de la Imatge, Art i Societat*, 8 (2019), p. 95.

²⁴⁸ F. García Lorca, *Epistolario completo*, edición crítica de A. A. Anderson y C. Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 555.

compañeros de tertulia madrileños, quienes, por aquel entonces, estaban ya profundamente convencidos del declive de Federico hacia el mundo de los putrefactos del arte.

2.4.1 El dionisiaco lorquiano y el apolíneo daliniano: divergencias estéticas en el martirio de san Sebastián

La «Oda a Salvador Dalí» es el primero de la serie de escritos en los que García Lorca y Dalí intercambian sus visiones sobre el arte, incluyendo como símbolo de su diatriba artística la figura de san Sebastián. Castro Lee considera la oda como un poema «de encrucijada»²⁴⁹, el cual exhibe de manera nítida la habilidad de reflexión estética del granadino y que, al mismo tiempo, se revela como praxis de la teoría que en él se expresa, preparando el camino para el advenimiento surrealista de *Poeta en Nueva York*. Para la realización de este poema, el escritor granadino empleó la forma de la oda, una composición lírica de tonos elevados cuyo propósito es el ensalzamiento del sujeto al que se dedica. En este caso, el destinatario de la composición resulta explicitado en la figura de Salvador Dalí, el amigo y escritor catalán con el que García Lorca estuvo estrechamente relacionado desde su primer encuentro en la Residencia de Estudiantes de Madrid. A pesar de que en el texto no se presenten referencias directas a san Sebastián, algunas de las imágenes que se evocan en el poema se relacionan de forma suficientemente inequívoca con la iconografía más tradicional del santo, cuya leyenda hagiográfica, tal como se ha anunciado previamente, se encuentra estrechamente vinculada con la temática del martirio.

En la primera parte de la «Oda a Salvador Dalí» (versos 1-24) García Lorca presenta el sustrato cultural del que el arte de Dalí se nutre. El poema se abre con una serie de imágenes que remiten al mundo de la inspiración y expresión artística, y que podrían incluso llegar a asociarse con un significado religioso y martirial. En primer lugar, se presenta una rosa, uno de los símbolos más utilizados por los poetas desde la antigüedad y, debido a su existencia efímera, signo por excelencia de la caducidad de la materia orgánica²⁵⁰. La misma imagen de la rosa se relaciona con la idea del martirio cristiano por

²⁴⁹ C. Castro Lee, «La “Oda a Salvador Dalí”: significación y trascendencia en la vida y creación de Lorca y Dalí», *Anales de la literatura española contemporánea*, 11:1/2 (1986), p. 61.

²⁵⁰ M. Ferber, *A Dictionary of Literary Symbols*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 172-173.

su implícita asociación con el color rojo (color de la sangre y de las heridas humanas) y la persistencia de su perfume que sobrevive al corte de la flor del tallo, elemento que le confiere sustento vital (persistencia de lo sagrado ante la muerte)²⁵¹. García Lorca ubica la rosa-símbolo más elevado de la manifestación artística y de la más elevada expresión humana en un «alto jardín»²⁵², un lugar inalcanzable para lo terrestre y que se presenta como el destino aparentemente más anhelado por Dalí. La colocación del jardín deseado por el catalán en un nivel sobreelevado nos recuerda de inmediato el Edén cristiano, el lugar paradisiaco y símbolo de la perfecta sintonía entre Dios (el primer artista) y Adán y Eva (los productos más excelentes de la creación divina), de pronto quebrantada por la intromisión del pecado original²⁵³. La segunda imagen que García Lorca evoca en la oda es la de una rueda, un símbolo tradicionalmente asociado con la perfección, renovación y liberación de un estado de quietud²⁵⁴. Al relacionarse con la rosa, la rueda representaría la fuerza motriz que el arte de Dalí posee²⁵⁵, aparentemente capaz de contraponerse con vigor a «la pura sintaxis del acero»²⁵⁶, una forma que, debido a su relación con el metal, tiene connotaciones asépticas e inmóviles.

En términos generales, la idea que destaca de estos versos de apertura es la de un intento de comunicación de García Lorca con un interlocutor (Dalí) que ha logrado su plena capacidad artística. En este contexto representativo ideal, el pintor catalán es el representante más excelente de esa clase de artistas que, con su talento renovador, ha logrado despejar las montañas anubladas por la corriente pictórica impresionista de finales de siglo XIX. Sin embargo, se trata de un mundo que, para García Lorca, está únicamente poblado por hombres grises, unos individuos que tienen una connotación mortal y que no pueden hacer más que escrutar desde lo alto las «balastradas últimas»²⁵⁷ el preciso producto de una labor acuradamente premeditada y que no tiene más función

²⁵¹ *Ivi*, pp. 175-176.

²⁵² F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 457.

²⁵³ En relación con la correspondencia jardín-Edén, se recuerda la derivación etimológica del vocablo «paraíso» de la palabra griega παράδεισος (jardín).

²⁵⁴ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *A Dictionary of Symbols*, London, Penguin Books, 1996, p. 1099.

²⁵⁵ N. R. Orringer, «García Lorca's tribute to Cadaqués: Oda a Salvador Dalí», *Catalan Review*, 9:1 (1995), p. 99.

²⁵⁶ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 448.

²⁵⁷ *Ibidem*.

que evitar la caída desenfrenada hacia el vacío, el hueco que podría llegar a definir la renuncia de las certidumbres personales del ser humano²⁵⁸.

La segunda estrofa se abre con una primera referencia explícita a la labor artística de Salvador Dalí y termina con una evocación a san Sebastián desde el punto de vista de la estética que García Lorca interpreta como más propiamente daliniana. El catalán se posiciona como el perfecto representante de la clase de «pintores modernos»²⁵⁹ encerrados entre las paredes de sus «blancos estudios»²⁶⁰, los últimos puestos de avanzada de una concepción artística que, con todas sus fuerzas, evita la contaminación de agentes naturales exteriores. Es este el entorno desnaturalizado en el que la flor, símbolo de la belleza natural incontaminada que debería utilizarse para la realización de obras de arte, se sustituye por una raíz cuadrada, un signo de la sumisión al rigor casi matemático al que la estética moderna ha sido sometida. En este pasaje, la alusión se dirige al arte del cubismo, una corriente pictórica fundada en París a comienzos del siglo XX que se fundamenta en un proceso de descomposición de los objetos representados en figuras geométricas y movimiento que parece influir de manera preponderante en los dibujos de Dalí de aquella época. En esta misma estrofa, se encuentra la primera referencia a san Sebastián, un sujeto que se encubre tras la aparición de un «ice-berg de mármol»²⁶¹ abandonado en las aguas del Sena, el río parisino que separa en dos la gran ciudad-cuna de las innovaciones artísticas de los años veinte que inspiran a Dalí.

La gigantesca²⁶² roca sin labrar que aparece en estos versos, con su presencia, no tiene más poder que el de enfriar las ventanas y disipar las hiedras parisinas. En otros términos, se trata de un bloque de piedra amorfo que presenta todas las características sensoriales propias del hielo, un elemento que, por su manifestación en el mundo natural, no es más que el resultado del proceso de solidificación del agua debido a un suficiente descenso de la temperatura. El agua en su estado líquido es un símbolo que se asocia con la fuente de la vida, siendo vehículo de limpieza y, sobre todo, centro de la purificación²⁶³. En contraposición, su estado sólido conlleva un sentido de muerte y abandono. Por esta

²⁵⁸ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *A Dictionary of Symbols*, London, Penguin Books, 1996, p. 354.

²⁵⁹ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 457.

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² Por su equiparación con un iceberg, entendemos que la roca tiene un tamaño considerable.

²⁶³ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *A Dictionary of Symbols*, London, Penguin Books, 1996, p. 1081.

razón, el san Sebastián que transparenta en esta estrofa, abandonado en la corriente del río francés, no tiene más poder que el de helar los ventanales de los hogares y apartar las hiedras, respectivamente, instrumentos de protección que los humanos utilizan para mirar la vida natural sin acercarse directamente a ella y plantas trepadoras siemprevivas, símbolos de la fuerza de la naturaleza y de la persistencia del deseo²⁶⁴.

De todos modos, la versión del san Sebastián que se evoca en estos versos no desenchaja con el entorno en el que se sitúa, sino que se complementa perfectamente con él. En la tercera estrofa, García Lorca describe París como una ciudad de «calles enlosadas»²⁶⁵, una estructura ordenada y dominada por una esterilidad sensorial emblemática por las tiendas de perfume cerradas por orden del Gobierno francés. La alusión aquí es a la estética modernista y a su concepto de un arte sensorial, ya superado en la época en la que García Lorca escribe su oda²⁶⁶. La capital francesa, como buena máquina, prolonga sus códigos de comunicación binarios hacia el infinito. En otras palabras, es este el espacio de la indiferenciación, simbolizado por «una ausencia de bosques, biombos y entrecejos»²⁶⁷ que el espectador percibe sobre los tejados de los edificios de la capital, en definitiva, un lugar en el que no hay espacio para la carnalidad que el santo mártir representa para el granadino.

En las últimas estrofas de la primera parte asistimos a una apertura del cerrado panorama parisino hacia un mundo nuevo, aunque tan alejado de la religiosidad como el de la urbe. En el nuevo entorno descrito por García Lorca, unos «marineros que ignoran el vino y la penumbra»²⁶⁸, se dedican a decapitar sirenas en unos «mares de plomo»²⁶⁹. El vino es la bebida más habitualmente asociada con la sangre de Cristo y con Dionisio, el dios griego de la fertilidad, cuya iconografía tiene muchos rasgos en común con la de san Sebastián. Los hombres de mar descritos en este pasaje no son más que los habitantes de Cadaqués, el pueblo marino de Dalí. En consecuencia, la separación de la bebida alcohólica y de la oscuridad por parte de los conterráneos de Dalí podría interpretarse

²⁶⁴ *Ivi*, p. 546.

²⁶⁵ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 457.

²⁶⁶ C. Castro Lee, «La “Oda a Salvador Dalí”: significación y trascendencia en la vida y creación de Lorca y Dalí», *Anales de la literatura española contemporánea*, 11:1/2 (1986), p. 66.

²⁶⁷ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 457.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ *Ibidem*.

como una referencia al rechazo de cualquier ídole sagrada y sensual, lo cual justificaría, en cierto modo, la adopción de una actitud similar por parte del pintor. Si la vida se compara con un viaje por mar, las sirenas simbolizan el conjunto de trampas que se originan a partir de la pasión y el deseo²⁷⁰. Por ende, el acto de la decapitación de estos seres por parte de los marineros representaría su actitud adversa a las manifestaciones más pasionales de la sentimentalidad humana, una característica que coincide con el rechazo de Dalí por tales propensiones en la relación que mantuvo con García Lorca. En este entorno la noche se personifica en la «negra estatua de la prudencia»²⁷¹ que sujeta en su mano el «espejo redondo de la luna»²⁷², un símbolo que evoca una idea de muerte perfectamente medida y calculada al detalle. Es este el lugar en el que el instrumento de trabajo por excelencia del hombre es el «metro amarillo»²⁷³ y donde la diosa romana de la hermosura Venus ha perdido todo su esplendor llegando a equipararse a una «blanca naturaleza muerta»²⁷⁴. En términos generales, para García Lorca, la perspectiva aséptica que Dalí presenta en relación con la religiosidad y el sentimiento humano se configura como el reflejo exacto del ambiente que le vio crecer, un espacio que se caracteriza por una defensa a toda costa de la racionalidad frente al libre desenfreno de la sentimentalidad humana.

En la segunda parte del poema (versos 25-36) García Lorca proporciona una descripción detallada de Cadaqués, un lugar que, a su vista, parece completamente ausente de cualquier manifestación religiosa o martirial. Las riberas del pueblo costero catalán están dominadas por la presencia de pescadores que reposan «sin ensueño»²⁷⁵. Se trata de un descanso de ojos abiertos, que no permite el advenimiento del subconsciente onírico, un estado que en la teoría surrealista anticipa la expresión artística, ya que en ello se desatan los deseos intrínsecos de lo humano, irrecuperables en condiciones de plena vigilia. Mientras tanto, el horizonte que el observador puede contemplar desde el pueblo es «virgen de pañuelos heridos»²⁷⁶, es decir, no hay nada en ese ambiente que recuerde el martirio tal y como García Lorca lo concibe. En efecto, en ese lugar, la única corona que

²⁷⁰ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *A Dictionary of Symbols*, London, Penguin Books, 1996, p. 884.

²⁷¹ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 457.

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ *Ivi*, p. 458.

²⁷⁶ *Ibidem*.

se puede encontrar no es la de los mártires, sino la de los «blancos bergantines»²⁷⁷, los buques de palos y velas canas que rodean un paisaje de «frentes amargas y cabellos de arena»²⁷⁸.

En la tercera parte de la oda (versos 37-76) se encuentra la primera mención directa a Salvador Dalí. Aquí se comprende que el propósito de García Lorca no es el elogio de su «imperfecto pincel adolescente»²⁷⁹, un símbolo que remite a una expresión artística que el granadino interpreta como inmadura, sino la exaltación de los anhelos de perfección que el catalán posee, unos deseos que para el granadino se podrían representar mediante un oxímoron como «ansias de eterno limitado»²⁸⁰. A través de las palabras lorquianas, el pintor se convierte en un «alma higiénica»²⁸¹ que transcurre su vida sobre «mármoles nuevos»²⁸², unas piezas modernas que le apartan de una «oscura selva de formas increíbles»²⁸³. El arte de Dalí se fundamenta en la evocación de una «ancha luz de Minerva»²⁸⁴, la divinidad romana de la lucha, protectora de los artesanos y de la intelectualidad humana. La expresión artística del catalán trae inspiración de los ideales clásicos de perfección y equilibrio, y en ella no cabe espacio para la representación de toda creación que tenga que ver con la irracionalidad del subconsciente, un estado mental que para García Lorca entraña un mundo de «flora inexacta»²⁸⁵. La luz o inspiración artística de Minerva que Dalí solicita rechaza las vides de Baco, dios de la mitología romana correspondiente del griego Dionisio y, por lo tanto, figura también ligada a la liberación desenfrenada de la pasión humana. A través del paralelismo «el pez en la pecera y el pájaro en la jaula»²⁸⁶, García Lorca subraya la idea de perfección que domina el arte de su compañero, un ansia de constante control sobre cualquier elemento que pueda desestabilizar su arte.

La penúltima parte de la oda (versos 77-85) pone énfasis en la rosa como símbolo más elevado de comunión entre la experiencia artística de García Lorca y Dalí mientras

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ *Ibidem*.

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ *Ivi*, p. 459.

²⁸⁵ C. Castro Lee: «La “Oda a Salvador Dalí”: significación y trascendencia en la vida y creación de Lorca y Dalí». En *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 11, n° 1/2, 1986, p. 67.

²⁸⁶ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 459.

aparecen más símbolos relacionados con la iconografía del martirio. A pesar de las diferencias entre los dos en términos de ideal estético, el granadino eleva la flor del jardín de perfección daliniano como emblema que sustenta las producciones de ambas partes: «¡Siempre la rosa, siempre, norte y sur de nosotros!»²⁸⁷. La rosa, ubicada en el norte, representa la estrella polar de los artistas, índice de una dirección hacia la que ambos amigos apuntan en su recorrido vital siguiendo el ejemplo de los pescadores de Cadaqués²⁸⁸. Desde la perspectiva lorquiana, debido a la tranquilidad y concentración que evoca, la misma flor recuerda una «estatua ciega»²⁸⁹ que no puede percatarse de las consecuencias que su obsequio provoca en las mentes de los artistas. Este emblema de perfección también tiene para García Lorca los atributos de una «mariposa clavada que medita su vuelo»²⁹⁰.

Como señala Castro²⁹¹, la mariposa clavada es una imagen que conecta con una idea de equilibrio entre lo estático y lo dinámico que debería representar el arte desde la estética lorquiana. A mi juicio, a pesar de compartir esta perspectiva, resultaría imperativo incorporar a este símbolo un valor adicional de tipo religioso debido a una serie de características fundamentales que la susodicha imagen desprende. De hecho, el proceso vital de la mariposa que, desde su estado de crisálida, emerge hacia el mundo librando su vuelo hacia el cielo, a menudo se evoca como símbolo de resurrección o levantamiento de la tumba terrestre²⁹². Además del valor simbólico que emana de la mariposa, el uso de la adjetivación «clavada» que se encuentra en el fragmento citado posibilitaría el establecimiento de una equiparación entre el verso lorquiano y la iconografía más tradicional de Cristo o san Sebastián atados a sus patíbulos mientras esperan su vuelo o llamada hacia el Reino de Dios y, en consecuencia, su definitiva incorporación al mundo sagrado. En última instancia, cabe señalar que los últimos versos de esta sección contribuyen a reforzar la idea de una alusión lorquiana exclusiva al mártir romano, ya que la rosa-mariposa a la que tanto García Lorca como Dalí apuntarían, según el granadino,

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ N. R. Orringer, «García Lorca's tribute to Cadaqués: Oda a Salvador Dalí», *Catalan Review*, 9:1 (1995), p. 99.

²⁸⁹ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 459.

²⁹⁰ *Ivi*, p. 460.

²⁹¹ C. Castro Lee, «La “Oda a Salvador Dalí”: significación y trascendencia en la vida y creación de Lorca y Dalí», *Anales de la literatura española contemporánea*, 11:1/2 (1986), p. 66.

²⁹² J. Chevalier, A. Gheerbrant, *A Dictionary of Symbols*, London, Penguin Books, 1996, p. 140.

parece estar más vinculada a la estoicidad humana frente a la muerte que al manifiesto sufrimiento de Cristo en la cruz: «Rosa del equilibrio sin dolores buscados»²⁹³.

En la sección conclusiva de la oda (versos 86-113), se pueden encontrar ulteriores alusiones al martirio de san Sebastián. En estos versos García Lorca se dirige de nuevo a Dalí apostrofándole y volviendo a equiparar su arte con el producto de un «imperfecto pincel adolescente»²⁹⁴. En este caso, el elogio del granadino no se relaciona con las ansiedades de eterna limitación que rigen la labor artística de su compañero, sino con la «firme dirección»²⁹⁵ de las flechas arrojadas por el catalán en su búsqueda de un perfecto ideal estético. Se trata de otra referencia al martirio del santo, cuyas carnes fueron atravesadas por las flechas de los centuriones romanos. A continuación, el corazón de Dalí se relaciona con las barajas francesas que García Lorca interpreta como figuras «sin ninguna herida»²⁹⁶.

A pesar de ser plenamente consciente de la gran separación que la instauración de un ideal estético radicalmente contrapuesto ha causado entre los dos, García Lorca no puede evitar expresar a Dalí la voluntad de encontrar un espacio de convergencia común. Con este propósito, el granadino relega a un segundo plano el arte como valor de comunión entre los dos, aludiendo al amor y amistad que siempre los ha unido desde su primer contacto. En la penúltima estrofa de la oda se encuentra una alusión directa a la sangre, entendida como símbolo de la estrecha relación que la Cataluña natal de Dalí ha tenido, desde los comienzos de su historia, con la carnalidad y la muerte: «Huellas dactilográficas de sangre sobre el oro, / rayen el corazón de Cataluña eterna»²⁹⁷. La evocación de esta señal se relaciona con la fascinación lorquiana por el legendario origen de la *senyera* catalana, la bandera de los reyes de la antigua Corona de Aragón, precursora histórica de la moderna comunidad autónoma de Cataluña²⁹⁸.

La leyenda de la *senyera* está estrechamente relacionada con la figura de Wifredo el Velloso, el último conde de Barcelona designado por la monarquía de Francia. De acuerdo con las fuentes históricas más acreditadas, el conde se enfrentó a los normandos durante

²⁹³ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 460.

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ *Ibidem*.

²⁹⁸ N. R. Orringer, «García Lorca's tribute to Cadaqués: Oda a Salvador Dalí», *Catalan Review*, 9:1 (1995), p. 108.

una invasión y resultó mortalmente herido en combate. Tras su fallecimiento en el campo de batalla, Wifredo fue alabado por su feudatario, el emperador franco Ludovico I, quien recogió con sus manos su sangre derramada al suelo para teñir el escudo dorado del conde con cuatro rayas verticales, lo que se convirtió en uno de los símbolos más relacionados con el Reino de Aragón y que se transformó posteriormente en la bandera de Cataluña. En vista de este antecedente histórico, es posible comprender la invitación lorquiana que se encuentra en la sección conclusiva de la «Oda a Salvador Dalí» como un intento por parte del poeta de establecer un vínculo entre la experiencia artística de Dalí con las raíces ancestrales del ambiente catalán, tan intrínsecamente ligadas a la sangre; la misma sangre símbolo de la contraposición estética que ha minado su amistad.

Una respuesta concreta de Dalí respecto a la oda de García Lorca llegó con la publicación de «San Sebastià», un escrito en prosa publicado en catalán en *L'Amic de les Arts* en julio de 1927 y traducido al español para el primer número de la revista *Gallo*, fundada por el mismo granadino, en febrero del año siguiente. Para Tara Plunkett²⁹⁹, la decisión del pintor catalán de optar por la expresión prosística en respuesta a la poética del granadino se debe a la voluntad de Dalí de reflejar la forma de escritura de André Bretón, crítico de arte francés y teórico del surrealismo, quien propuso una primera definición del nuevo movimiento artístico en el primer *Manifiesto del surrealismo* de 1924. Además de proporcionar una respuesta a la «Oda a Salvador Dalí» de García Lorca, el propósito del «San Sebastià» consiste en establecer los cimientos de una teoría estética que Dalí mantendrá suficientemente fiel a lo largo de toda su trayectoria artística³⁰⁰. Desde una perspectiva formal, la obra se abre con una dedicatoria «a Federico García Lorca»³⁰¹ y se divide en ocho apartados encabezados por unos títulos que anteceden el contenido presentado en cada uno de ellos.

En el primer apartado, titulado «Ironía», Dalí presenta su interpretación de la figura de san Sebastián a partir de las teorías de Heráclito y Alberto Savinio (seudónimo de Andrea Francesco Alberto de Chirico y hermano del pintor Giorgio de Chirico) con relación a la observación de la naturaleza. El pintor catalán ha convertido en un mantra de su expresión

²⁹⁹ T. Plunkett, «‘Invitación al coágulo de sangre’: The Aesthetics of *Santa Objetividad* in Dalí's ‘San Sebastián’ (1927) and García Lorca's *Poemas en Prosa* (1927-1928)», *Bulletin of Spanish Studies*, 99:2 (2022), p. 244.

³⁰⁰ M. Visa, «Las llaves de San Sebastián», *Scriptura*, 18 (2005), p. 102.

³⁰¹ S. Dalí, «San Sebastián», *Gallo. Revista de Granada*, p. 9.

estética el postulado del filósofo presocrático «a la naturaleza le gusta esconderse»³⁰². Este aforismo fue retomado por Savinio, quien, en palabras dalinianas, «cree que este esconderse ella misma es un fenómeno de auto-pudor»³⁰³. Dalí está profundamente convencido de que «este pudor nace de la relación de la naturaleza con el hombre»³⁰⁴ y, antes de vincular esta teoría con su idealización de san Sebastián, propone el ejemplo del pescador de Cadaqués Enriquet. Al parecer, el hombre de mar mencionado por el pintor se siente más atraído por las olas representadas en los cuadros dalinianos que por las olas del mar, ya que las primeras, a diferencia de las segundas, «se pueden contar»³⁰⁵. En el pasaje citado se desprende el verdadero valor de la ironía para Dalí, entendida como el intento por parte del artista de proporcionar mediante su producción una forma definida a todo lo que en la naturaleza se manifiesta de forma indefinida, como es el caso de las olas del mar. A partir de este ejemplo, desde el punto de vista daliniano, el concepto de ironía se puede aplicar tanto a su propia concepción de san Sebastián, atléticamente ausente de cualquier manifestación expresiva que remita a su carácter mortal, como a la de García Lorca como ser dominado por el dolor físico.

Además de ser una muestra impecable de esta ironía, san Sebastián también es para Dalí el reflejo de un paciente equilibrio que se sitúa perfectamente entre un estado de inacción y pasión. El pintor relaciona el mundo de la paciencia con el lento remar del pescador Enriquet (una primera forma más próxima a la inacción) a la vez que con las pinturas de Johannes van der Meer, pintor del Siglo de Oro neerlandés (una segunda forma que se aproximaría más a la pasión). Finalmente, en el perfecto centro de equilibrio entre las antilogías de la inacción y la pasión, Dalí sitúa la paciencia elegante que, para él, caracteriza el «exquisito agonizar»³⁰⁶ del mártir. De este modo, el catalán sitúa su concepción del santo en un nivel que roza las calidades de Apolo, el dios griego de las artes y representante olímpico de las calidades humanas de serenidad y elegancia.

En vista de su idealización apolínea de san Sebastián, a través del relato de un viaje onírico por Italia, Dalí ubica el mártir romano en la cumbre de una escalinata marmórea blanca y negra, atado a un «viejo tronco de cerezo»³⁰⁷ y con sus pies inmóviles sobre un

³⁰² *Ibidem.*

³⁰³ *Ibidem.*

³⁰⁴ *Ibidem.*

³⁰⁵ *Ibidem.*

³⁰⁶ *Ibidem.*

³⁰⁷ *Ibidem.*

capitel roto. La decisión del pintor de situar la agonía del santo en lo alto de una escalera de un salón de mármol indica que no se trata de una visión exclusivamente religiosa, sino también plástica³⁰⁸. Además, al asociar el santo con el arte renacentista italiano, Dalí se hace portavoz de un sustrato cultural diferente con respecto al que García Lorca le había asociado en la «Oda a Salvador Dalí», desmitificando el título de afrancesado que el granadino le había otorgado previamente. En esta circunstancia, la «aséptica luz de la mañana»³⁰⁹ es el instrumento mediante el cual el catalán puede apreciar con precisión el cuerpo martirizado del santo:

La cabeza del santo estaba dividida en dos partes: la una completamente transparente formada por una materia parecida a la de las medusas y sostenida por un círculo finísimo de níquel; la otra mitad la ocupaba un medio rostro que me recordaba a alguien muy conocido; de este círculo partía un soporte de escayola blanquísima que era como la columna dorsal de la figura. Las flechas llevaban todas anotada su temperatura y una pequeña inscripción grabada en el acero que decía: “Invitación al coágulo de sangre”.³¹⁰

La bipartición de la cabeza del santo en dos unidades contrapuestas (la primera translúcida como una medusa y la segunda parecida a la de un conocido) es una evidente alusión a la diatriba acerca de san Sebastián que García Lorca y Dalí entretuvieron en esos años. El hemisferio de la cabeza del mártir que pertenece a la interpretación daliniana de su figura es el que se sostiene a través del metal y se contrapone a su lado humano y percedero remitente a la estética lorquiana. Otro dato interesante en cuanto a la visión de Dalí del santo radica en la presencia de flechas que indican la temperatura corporal de las diferentes partes del cuerpo del mártir y que tienen el poder de coagular su sangre, evitando un esparcimiento descontrolado al suelo del líquido corporal. Esta imagen resulta sumamente significativa, puesto que en ella se aprecia el distinto nivel de importancia que para los dos artistas juega la linfa vital humana en la descripción de los martirios. A este respecto, en el apartado dedicado al *Romancero gitano* lorquiano, se había recalcado la importancia que la sangre tenía como instrumento a través del cual los mártires se inscriben en el ciclo de muerte y regeneración del mundo natural. Sin embargo, en la versión de Dalí del mito de san Sebastián, esta conexión parece no verificarse debido a la coagulación de la linfa vital, lo que resulta en un martirio

³⁰⁸ T. Plunkett, «‘Invitación al coágulo de sangre’: The Aesthetics of *Santa Objetividad* in Dalí's ‘San Sebastián’ (1927) and García Lorca's *Poemas en Prosa* (1927-1928)», *Bulletin of Spanish Studies*, 99:2 (2022), p. 247.

³⁰⁹ S. Dalí, «San Sebastián», *Gallo. Revista de Granada*, p. 9.

³¹⁰ *Ibidem*.

sustancialmente improductivo para la naturaleza y cuya única utilidad consiste en un provecho artístico por parte del artista, quien tiene la posibilidad de mirar la muerte de cerca sin intromisión de elementos difícilmente gobernables y que puedan desequilibrar una representación que posee un potencial de medición milimétrica.

Para Dalí, al suprimirse la sangre, el dolor de san Sebastián se convierte en un «puro pretexto para una estética de la objetividad»³¹¹, un espacio artístico en el que la tragedia del santo se puede medir con unos instrumentos adecuados como el heliómetro para sordomudos. El heliómetro, un instrumento científico desarrollado con el objetivo de medir las distancias entre los astros y su diámetro, se convierte aquí en la herramienta ideal para la labor de los sordomudos, es decir, todas aquellas personas incapaces de recibir los mensajes verbales exteriores y, a su vez, de dar voz a sus palabras. En el caso de Dalí, la ceguera del oído y del habla no son simples condiciones patológicas, sino eliminaciones de capacidades perceptivas necesarias para la construcción de una estética de la objetividad elevada a su nivel más extremo³¹². Se trata de una precisión que tiene mucho que ver con el mundo de los astros, tan alejados de la experiencia humana terrenal y cuyos rasgos, sin embargo, resultan perfectamente medibles para las capacidades científicas del hombre. De este modo, para Dalí, el particular heliómetro se convierte en el instrumento ideal para medir con perfección la agonía de san Sebastián, respetando, al mismo tiempo, los valores que constituyen los cimientos de su trayectoria estética, los cuales quedan grabados en la montadura platinada del extraño aparato: «Invitaciones a la astronomía» y «Santa objetividad»³¹³.

Al lado contrario de su nueva concepción de objetividad, Dalí sitúa la estética de la putrefacción. En este contexto, lo putrefacto está relacionado con la materia orgánica que, después de la muerte, se descompone, lo que determina la reincorporación del difunto al ciclo de regeneración del mundo natural. A través de este encasillamiento, se produce una infranqueable grieta que separa la idealización del martirio daliniano de la concepción tanatológica lorquiana, fundada en una necesaria restitución tanto de la linfa vital como de la carne del individuo a la tierra-madre. Por otra parte, con la diatriba estética acerca de san Sebastián, se revela el papel fundamental que la sangre del mártir juega en la teoría martirológica del granadino. En resumidas cuentas, para García Lorca, la muerte

³¹¹ *Ivi*, p. 10.

³¹² M. Visa, «Las llaves de San Sebastián», *Scriptura*, 18 (2005), p. 108.

³¹³ S. Dalí, «San Sebastián», *Gallo. Revista de Granada*, p. 10.

sangrienta constituye el elemento determinante que permite la incorporación de todo ser vivo al mundo de la santidad perpetua³¹⁴. A partir de este enfoque relativo al valor de la sangre en la literatura lorquiana, quedaría por aclarar la cuestión del cuerpo que, en el caso de la diatriba estética con Dalí, para García Lorca parece tener un único destino posible: la vuelta a la tierra.

La necesidad lorquiana de restituir el cuerpo de san Sebastián al destino telúrico se evidencia en la evocadora carta enviada por el granadino en agosto de 1927 en respuesta al «San Sebastià» del pintor catalán. Como sugiere Gabriele Bizzarri³¹⁵, en la misiva, el sagrado icono del mártir vuelve a adquirir toda su sacralidad y el *pathos* del martirio de la carne convirtiéndose en una eficaz metáfora mediante la cual el poeta puede expresar su visión. De hecho, a través de las palabras del poeta, el santo se convierte en un ser de sangre a todos los efectos, en el que las flechas asociadas a su iconografía más tradicional reconquistan todo su potencial desgarrador, llegando a traspasar las carnes del mártir y asegurándole una partida corporal conforme a la doctrina que García Lorca parece haber adquirido en relación con la muerte en su trayectoria literaria. En la carta dirigida al catalán, san Sebastián se confirma como un ser herido y de carne, que tiene que morir en todos los momentos, ya que solamente a través de una defunción que implique un estadio de putrefacción física se garantiza la restitución de su esencia al destino y punto de partida que le corresponde por naturaleza:

Las flechas de San Sebastián son de acero, pero la diferencia que yo tengo contigo es que tú las ves clavadas, fijas y robustas, flechas cortas *que no descompongan*, y yo las veo largas... en el *momento* de la herida. Tu San Sebastián de mármol se opone al mío de carne que muere en todos los momentos, y así tiene que ser.³¹⁶

Un aspecto que queda como único punto de convergencia en las visiones daliniana y lorquiana del mito del mártir es la aparente impasibilidad que emana de la figura del santo al asomarse sobre su cuerpo la amenaza de la muerte. En efecto, se trata de una característica común a todo el trasfondo de obras de arte del que los dos artistas traen inspiración para su idealización de san Sebastián, pero que deriva de dos interpretaciones radicalmente opuestas de estas mismas manifestaciones estéticas. Por un lado, Dalí

³¹⁴ Véase, por ejemplo, el «Martirio de Santa Olalla» del *Romancero gitano* descrito en las páginas 174-181 de este trabajo.

³¹⁵ G. Bizzarri, «Le prose martiriologiche di Lorca tra avanguardia e *compromiso* umano», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 4 (2001), pp. 121-122.

³¹⁶ F. García Lorca, *Epistolario completo*, edición crítica de A. A. Anderson y C. Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 511.

interpreta el estoicismo del santo como una consecuencia directa de la ausencia en su cuerpo de cualquier dolor físico; por el otro lado, García Lorca ve en la misma imperturbabilidad un estado de serenidad, derivado precisamente de su contrario, es decir, de una fisicidad herida en lo profundo:

Pero lo que a mí me conmueve de San Sebastián es su *serenidad* en medio de su desgracia, y hay que hacer constar que la desgracia es siempre barroca; me conmueve su *gracia* en medio de la tortura, y esa carencia absoluta de *resignación* que ostenta en su rostro helénico, porque no es un *resignado* sino un *triunfador*, un triunfador lleno de elegancia y de tonos grises como un remero [¿romero?] constante que desconociese los paseos de la ciudad. Por eso San Sebastián es la figura más bella, si no de todo el arte, del arte que *se ve con los ojos*.³¹⁷

Como es evidente, ambas concepciones están intrínsecamente relacionadas con los conceptos antitéticos de apolíneo y dionisiaco, los dos principios espirituales fundamentales del ser humano evocados por Friedrich Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*. En su obra, el filósofo alemán identificó la componente racional del ser humano en el espíritu apolíneo, asociado con las calidades del divino Apolo, el protector de las artes en el *cosmos* religioso de la Grecia antigua. En el sentido contrario, Nietzsche ubica el espíritu dionisiaco como la esencia impulsiva del del ser humano, vinculada a Dioniso, el dios olímpico de la fertilidad y el vino. Desde la perspectiva nietzscheana, los griegos encontraron una oportunidad de equilibrio perfecto entre ambas componentes espirituales del ser humano en el arte de la tragedia, puesto que en esta forma de representación el espectador puede confrontarse abiertamente con la naturaleza contradictoria de su existencia humana.

A partir de estas premisas, no resulta arduo observar en esta dualidad de estímulos espirituales, aparentemente compleja de conciliar, los mismos rasgos de contraposición que caracterizaron la diatriba estética acerca de san Sebastián planteada entre García Lorca y Dalí en el bienio 1926-1927. En efecto, a partir de los testimonios textuales que acabamos de examinar, por lo que atañe a la figura del santo, el centro de interés daliniano parece gravitar en torno al rechazo de lo trágico mediante el ocultamiento de su manifestación más esencial: la del dolor. A través de este rechazo, el arte de Dalí se convierte en el reflejo de la perfecta supresión de los impulsos dionisiacos a favor de una exaltación del espíritu apolíneo de la naturaleza humana. En esta perspectiva artística, resulta imperativa la supresión de la sangre, el máximo símbolo de todos los impulsos

³¹⁷ *Ibidem*.

incontrolables que pueden determinar un descontrol de la pasión más intensa. De manera opuesta, García Lorca parece traer inspiración precisamente de los estímulos dionisiacos del ser en un intento de aproximación al mundo de la tragedia clásica. En esta forma estética, la sangre desempeña un papel fundamental, dado que se manifiesta en el instante en que las emociones más descontroladas del individuo, tal como la que deriva del dolor, encuentran su libre camino.

En relación con esta cuestión, también es importante destacar que, desde la perspectiva de Nietzsche, el héroe trágico no solamente representa la individualidad y la voluntad de poder. De hecho, en estos personajes, también se pueden reconocer características ligadas a aspectos de la experiencia humana tales como la transitoriedad de la vida y la necesidad del sufrimiento. En este sentido, la actitud heroica en la tragedia no se refiere a una concepción del individuo como ser perfectamente unitario e incorruptible, sino a una plena concienciación de su ruptura espiritual interior³¹⁸. Asimismo, en esta concepción, desempeña un papel fundamental el conocimiento, comprendido como la capacidad del hombre de reconocer sus límites terrestres de manera que el querer individual no rompa el vínculo con la limitación connatural humana³¹⁹.

Precisamente en la toma de conciencia de esta ruptura interior del ser y de la sumisión humana a las leyes de la naturaleza, interiorizada en el período de la diatriba estética con Salvador Dalí acerca de san Sebastián, García Lorca establece las bases para el desarrollo de un nuevo camino para su producción poética y teatral. Es este el punto de partida de una etapa creativa a la que el granadino, en una carta enviada a Sebastià Gasch en septiembre de 1928, atribuyó el epíteto de «nueva manera *espiritualista*»³²⁰. Una etapa caracterizada por la «emoción pura descarnada, desligada del control lógico»³²¹ que García Lorca inaugura adjuntado a la misiva dirigida al crítico y amigo catalán dos textos. Se trata de «Santa Lucía y San Lázaro» y «Degollación del Bautista», dos escritos que recaen en el exiguo repertorio de poemas en prosa lorquianos y que el mismo granadino se preocupó de pronto por descalificar de cualquier influencia surrealista, aludiendo a una nueva forma de conciencia como estímulo capaz de guiar su nuevo espíritu estético en

³¹⁸ E. Alonso Valero, «García Lorca y lo trágico: sobre Nietzsche y sus retornos», *Revista de letras*, 54:1 (2014), p. 112.

³¹⁹ *Ibidem*.

³²⁰ F. García Lorca, *Epistolario completo*, edición crítica de A. A. Anderson y C. Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 405.

³²¹ *Ibidem*.

esta fase literaria tan innovativa: «No es surrealismo, ¡ajo! la *conciencia* más clara nos ilumina»³²².

2.4.2 El corazón herido y resurrecto: «Santa Lucía y San Lázaro»

Una de las formas de escritura más marginales, no solamente en el ámbito de la literatura lorquiana, sino también en todo el panorama de la literatura española del siglo XX, es la del poema en prosa. Con el fin de adquirir una clave de lectura de esta forma textual tan singular en la que las artes de la poesía y la prosa entrelazan entre sí, nos puede servir de referencia la definición otorgada por Guillermo Díaz-Plaja en su obra titulada *El poema en prosa en España: estudio crítico y antología* (1956)³²³: «Denominamos “poema en prosa” toda entidad literaria que se proponga alcanzar el clima espiritual y la unidad estética del poema sin utilizar los procedimientos privativos del verso»³²⁴. Durante el siglo XIX, el poema en prosa en español adquirió cierta relevancia debido a los trabajos de experimentación con el género emprendidos por Rubén Darío en Hispanoamérica, así como de Gustavo Adolfo Bécquer y Pedro Antonio de Alarcón en el territorio peninsular ibérico. A la vuelta del nuevo siglo, los autores de la Edad de Plata española hicieron suyas las tendencias renovadoras de estos escritores de manera que tanto los noventayochistas como algunos miembros de la generación del 27 ofrecen un discreto número de poemas en prosa entre sus escritos³²⁵.

El corpus de los poemas en prosa del repertorio de García Lorca consta de una serie de textos escritos entre 1927 y 1928 y publicados en diferentes revistas literarias de la época. Entre estos escritos (seis en total), se encuentran: «Santa Lucía y San Lázaro»,

³²² *Ibidem*.

³²³ G. Díaz-Plaja, *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1956, pp. 10-24. Entre las características más sobresalientes de la prosa poética, Díaz-Plaja destaca la presencia de elementos tectónicos (resumibles en el uso de un determinado vocabulario o fraseología), elementos artísticos (identificables en la presencia de un ritmo particular), un binomio entre tensión y distensión (a través de inflexiones ascendentes y descendientes) y, por último, una forma que «puede alcanzar, en sus varios grados, el lenguaje de las imágenes y de las metáforas». En síntesis, en este ámbito de manifestación estética, el propósito del escritor consiste en otorgar a su producto artístico un clima que bordea el de la expresión poética, sin alcanzarla jamás de manera total. Para lograr su objetivo el artista puede utilizar tanto técnicas de escritura tradicionales como innovadoras, hasta experimentar con la «libertad vigilada» del poema en prosa.

³²⁴ *Ivi*, p. 3.

³²⁵ Entre los autores de la generación del 98 que cuentan con un discreto número de poemas en prosa, encontramos Miguel de Unamuno, José Martínez Ruíz (en arte, Azorín), Pío Baroja y Juan Ramón Jiménez. Por otra parte, de todos los escritores que se reúnen bajo la generación del 27, los más prolíficos con la prosa poética fueron Jorge Guillén, Federico García Lorca, Luis Cernuda y Miguel Hernández.

«Nadadora sumergida», «Suicidio en Alejandría», «Amantes asesinados por una perdiz», «Degollación del Bautista» y «Degollación de los inocentes». A pesar de que la crítica considere estos textos como los primeros verdaderos ejemplos de la experimentación de García Lorca con la tipología artística del poema en prosa, los rasgos de cierta tendencia lorquiana hacia la conmixión de géneros literarios ya estaban perfectamente visibles en el prosístico *Impresiones y paisajes* de 1918.

En tal sentido, a pesar de que *Impresiones y paisajes* se clasifique como un texto totalmente escrito en prosa, las numerosas alusiones al arte poético que aparecen a lo largo de la recopilación, además de los recursos literarios propiamente poéticos que el escritor emplea a menudo en las narraciones de los hechos de viaje, podrían determinar una inscripción del libro al género del poema en prosa. No obstante, como señala Ricardo Virtanen, la causa descalificadora primordial que no posibilitaría la inclusión de esta producción en el repertorio de la prosa poética lorquiana radicaría en que «en *Impresiones y paisajes* no hay intención de crear por parte de Lorca un *poema en prosa* al uso»³²⁶. Aunque esta intencionalidad pudiese considerarse del todo ausente en este primer prosístico de 1918, también es cierto que la misma pretensión se manifiesta explícitamente en diferentes escritos redactados por el granadino nueve años más tarde. Los testimonios que se van a presentar a continuación se remontan a una etapa en la que, vale la pena recordarlo, el desarrollo literario de García Lorca estuvo sumamente influenciado por las huellas de Salvador Dalí, señales indelebles en la piel estética del granadino y herencias de la diatriba acerca de san Sebastián que determinó el descarrilamiento de la aventura artística que los dos habían comenzado a emprender conjuntamente.

Una primera referencia epistolar al nuevo trabajo emprendido por el granadino aparece en una carta de mediados de agosto de 1927 enviada al amigo y periodista catalán Sebastià Gasch. En el texto, García Lorca describe a Gasch el renovado crecimiento en su ánimo de un profundo interés por el arte del dibujo, al tiempo que le pone al corriente de sus trabajos literarios y su involucramiento en un proyecto editorial que, apenas un año más tarde, culminaría en la creación de la revista vanguardista *Gallo*. Por lo que respecta a la actividad literaria, el granadino afirma lo siguiente: «En prosa hago ahora un ensayo en

³²⁶ R. Virtanen, «El poema en prosa de Federico García Lorca: principios y finales de una poética», Gilles del Vecchio y Nuria Rodríguez (eds.), *Voces y versos. Nuevas perspectivas sobre la generación del 27*, New York, Instituto de Estudios Auriseculares, 2021, p. 175.

el que estoy interesadísimo. Me propongo dos temas literarios, los desarrollo y luego los analizo. Y el resultado es un poema»³²⁷. El hecho de que, con estas palabras, García Lorca se refiriese a su experimentación con el poema en prosa está confirmado por la dedicatoria a Gasch con la que el granadino presentó al público su «Santa Lucía y San Lázaro», un texto que apareció en la *Revista de Occidente* de José Ortega y Gasset en diciembre de 1927.

Un primer dato relevante para comprender la relación que este texto guarda con la temática del martirio se encuentra en una segunda carta enviada por García Lorca a Gasch en enero de 1928, apenas un mes después de la publicación de «Santa Lucía y San Lázaro». En este escrito, el granadino alude a una falta de claridad que parece aneblar los panoramas de la escena intelectual madrileña de aquella época: «*¡No hay claridad!* Esto es lo mejor que se ha dicho en estos últimos tiempos»³²⁸. En las líneas siguientes, se puede inferir que la invectiva lorquiana se dirige a los artistas que han hecho de toda representación vivificada una ocasión estática y mortal: «La verdad es lo *vivo* y ahora quieren llenarnos de muertos y de serrín de corcho. El disparate, si está *vivo*, es verdad; el teorema perfecto, si está muerto, es mentira»³²⁹.

El hecho de que, con estas palabras, García Lorca quisiese referirse de manera específica al debate estético que mantuvo con Dalí sobre san Sebastián está confirmado por menciones directas a la labor daliniana, capaz de representar un santo tan cargado de serenidad y claridad, pero radicalmente equivocado en la perspectiva de la representación lorquiana del martirio sangriento. La Santa objetividad de Dalí, palmaria en el «San Sebastián» del pintor, es para el granadino una búsqueda de la «alegría por la alegría misma»³³⁰, un intento de dar forma estética placentera a un objeto (el martirio) que no tiene por sí estas pretensiones. En efecto, a toda muerte sagrada, si nos ajustamos a la manera de comprender la religiosidad del canon mediterráneo, corresponde una resurrección corporal del difunto, como sugiere el remitente de la misiva: «Recuerda que este ha sido siempre el canon mediterráneo: «“Creo en la resurrección de la carne”, dice Roma»³³¹. De este modo, la temática palingenésica anunciada por el poeta, aún ausente

³²⁷ F. García Lorca, *Epistolario completo*, edición crítica de A. A. Anderson y C. Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 513-514.

³²⁸ *Ivi*, pp. 542-543.

³²⁹ *Ivi*, p. 543.

³³⁰ *Ivi*, p. 544.

³³¹ *Ibidem*.

en los textos de García Lorca y Dalí sobre el martirio de san Sebastián, encuentra una puesta en práctica efectiva en el texto de «Santa Lucía y San Lázaro», el escrito en el cual la santa siracusana protectora de la vista comparte un espacio común con el más célebre resurrecto de la Biblia.

Antes de abordar el análisis detallado de este poema en prosa desde el punto de vista de las representaciones martiriales que aparecen a lo largo del texto, considero conveniente establecer una hagiografía parcial de los santos mencionados en el discurso lorquiano. En efecto, solamente mediante este tipo de acercamiento es posible destacar todas las alusiones a los mártires que aparecen en el texto.

De acuerdo con las *Actas* de los mártires, santa Lucía nació en Siracusa, en la provincia romana de Sicilia, de una familia noble, y se consagró a Dios en una edad muy temprana, manteniendo su voto de virginidad en secreto. Según la leyenda, Lucía había sido casada por su madre con un joven pagano y en un momento de su vida se dirigió a Catania para adorar el sepulcro de santa Águeda con el propósito de solicitar la curación de su progenitora de unas hemorragias. Las oraciones de la joven resultaron satisfechas y su madre le concedió la posibilidad de evitar el matrimonio con el hombre al que había sido prometida. Con el fin de vengarse del rechazo recibido, el pretendiente de Lucía denunció a la joven como cristiana ante las instituciones romanas durante la época de la gran persecución de Diocleciano. En consecuencia, los guardias del gobernador Pascasio intentaron llevar a la joven a una casa de prostitución para obligarla a romper su voto de virginidad, sin embargo, Dios la protegió haciéndola inamovible. Ante la imposibilidad de corromper a la muchacha sexualmente, los verdugos optaron por quemarla viva en una hoguera, pero no lograron que esta prendiese fuego, ya que su cuerpo se encontraba bajo protección divina. Finalmente, los servidores de Pascasio decidieron decapitarla, decretando su martirio en el año 304. De conformidad con la interpretación del hagiógrafo inglés Alan Butler³³², la iconografía que vincula a santa Lucía al sentido de la vista se derivaría de una tendencia generalizada en la Edad Media de invocar a la mártir, cuyo nombre se relaciona con el concepto de luz, como medio para la curación de las patologías oculares. A partir de ese momento, se generaron una serie de leyendas que incluían la extirpación de los ojos entre las torturas impartidas a Lucía.

³³² A. Butler, *Vidas de los santos IV*, traducción del inglés por W. Guinea, México, Collier's International / John W. Clute, 1965, pp. 549-550.

El segundo santo al que García Lorca dedica su poema en prosa es san Lázaro de Betania, cuyo relato aparece en el Evangelio de Juan. De acuerdo con el texto evangélico, Lázaro era un conocido de Jesús quien transcurrió la mayor parte de su vida en Betania, en las afueras de Jerusalén. Un día, las hermanas de Lázaro, María y Marta, transmitieron al Mesías la información de que su amigo estaba gravemente enfermo y a punto de morir. Al oír la noticia, Jesús, quien en aquel momento se encontraba en Transjordania para recibir el bautismo de Juan el Bautista, decidió regresar a Judea con el propósito de salvarle. Sin embargo, cuando llegó a su destino, el Mesías se percató de que Lázaro había muerto y que llevaba cuatro días en su sepulcro. Después de haber confortado a María y Marta, Jesús otorgó a las mujeres la promesa de la resurrección de su hermano. Acto seguido, se dirigió hacia la cueva en la que Lázaro había sido sepultado, ordenando que la piedra que tapaba la entrada de la tumba fuese retirada. Jesús llamó entonces al difunto, quien abandonó el sepulcro con sus propias piernas, cubierto de vendas y con el rostro envuelto en un sudario. La narración bíblica prosigue, describiendo las conspiraciones puestas en marcha por parte de los líderes de los sacerdotes judíos ante las continuas demostraciones milagrosas del Mesías. A partir de este momento, en el Evangelio de Juan, así como en los demás textos del Nuevo Testamento, no aparecen referencias adicionales a la vida de Lázaro de Betania.

A pesar de que en «Santa Lucía y San Lázaro» el lector se encuentra con una referencia hagiográfica y martirial explícita en el título, en el poema en prosa lorquiano las figuras de los santos tardan en evocarse de manera directa. De hecho, el texto se abre *in medias res* con la imagen de un viajero que, a las doce de la noche, llega a una ciudad cuyo nombre no se especifica y entra en un mesón para alquilar una habitación para la noche. Desde el comienzo, la narración está contornada por una gran cantidad de referencias al sentido de la vista y a su antónimo, la ceguera. La primera de estas alusiones se presenta en el momento en que el protagonista ingresa al mesón y escucha al propietario del establecimiento dirigirse a otro individuo «seccionado brutalmente por una faja»³³³ con las siguientes palabras: «“Una muchacha puede ser morena, puede ser rubia, pero no debe ser ciega”».³³⁴ Aquí se encuentra la primera evocación del martirio de santa Lucía, cuyo nombre, sin embargo, aún no aparece de manera explícita en el texto, lo que convierte en

³³³ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 487.

³³⁴ *Ibidem*.

un juego de escondite la posibilidad del lector de identificar la figura de la mártir en estas alusiones.

Las evocaciones del sentido de la vista prosiguen cuando el protagonista llega a la habitación que le ha sido asignada hasta la mañana siguiente, el momento en el que el protagonista decide abandonar el mesón para salir a la calle. En esta ocasión, el viandante interroga al posadero por el motivo de su afirmación acerca de la muchacha ciega, pero este, en lugar de responder, se pone a llorar junto a su mujer. Una vez abandonado el establecimiento, el viajero tiene la oportunidad de ver por primera vez el letrero que se encuentra en la puerta por la que entró la noche anterior: *Posada de Santa Lucía*. En esta ocasión, la acción se desarrolla en la luz del día, contrastando con el ambiente nocturno que acogió al protagonista en el momento en el que llegó a la ciudad. En este contexto, la luz se presenta como un sinónimo de conocimiento y, desde una lectura cristiana de su simbología, como un elemento que se asocia a las revelaciones de Dios a los hombres. Al revelarse el nombre de la santa, García Lorca proporciona al lector una acotación biográfica en la que se describe la historia de la mártir siracusana:

Santa Lucía fue una hermosa doncella de Siracusa.

La pintan con dos magníficos ojos de buey en una bandeja.

Sufrió martirio bajo el cónsul Pascasiano, que tenía los bigotes de plata y aullaba como un mastín.

Como todos los santos, planteó y resolvió teoremas deliciosos, ante los que rompen sus cristales los aparatos de la Física.

Ella demostró en la plaza pública, ante el asombro del pueblo, que mil hombres y cincuenta pares de bueyes no pueden con la palomilla luminosa del Espíritu Santo. Su cuerpo, su cuerpazo, se puso de plomo comprimido. Nuestro Señor, seguramente, estaba sentado con cetro y corona sobre su cintura.

Santa Lucía fue una moza adulta, de seno breve y cadera opulenta. Como todas las mujeres bravías, tuvo unos ojos demasiado grandes, hombrunos, con una desagradable luz oscura. Expiró en un lecho de llamas.³³⁵

En estas líneas, santa Lucía se asocia, en primer lugar, con un prototipo de belleza femenina juvenil, puesto que ella se describe según los atributos de una «hermosa doncella»³³⁶. En segundo lugar, García Lorca hace referencia a la forma de representación artística más tradicional de la santa, anexando a su figura dos «magníficos ojos de buey»³³⁷ ubicados en una bandeja. En este contexto, la alusión al animal bovino no puede considerarse como una señal de carácter casual, sino como un indicio del valor religioso

³³⁵ *Ivi*, p. 488.

³³⁶ *Ibidem*.

³³⁷ *Ibidem*.

de la mujer. De hecho, en el canon religioso cristiano, a partir de los textos del Antiguo Testamento, el buey se erige como uno de los animales más vinculados con el concepto de sacrificio divino. La presencia de una bandeja como objeto en el que se ubican los ojos de Lucía, de conformidad con la iconografía más tradicional que el cristianismo ha hecho de la santa, contribuye a establecer una relación entre los órganos visivos de la mujer con el ideal de sacrificio, comunicando con los «dos pechos cortados puestos en una bandeja»³³⁸ de Rosa la de los Camborios en el «Romance de la Guardia Civil española» del *Romancero gitano* lorquiano³³⁹. En ambos casos, los órganos extirpados del cuerpo femenino impulsan la ansiedad de postración de las mujeres hacia la voluntad divina, en un intento de aquietamiento del dolor que las invade. Sin embargo, en el caso de santa Lucía, se trata de un dolor que no se evoca directamente a lo largo del texto, relegando, de manera evidentemente intencional, la tragedia de la mujer a un nivel propositivamente secundario. Lo que resulta, en resumen, de un intento de someter la pasión de la mártir a los dictámenes de un ideal ciertamente más apolíneo que dionisiaco y, por lo tanto, más cercano a la estética daliniana que a la lorquiana.

La aparente conformidad de «Santa Lucía y San Lázaro» con los ideales estéticos de Dalí no puede traer en engaño el lector atento de esta prosa poética, ya que en ella se revelan trazas, sueltas y desencajadas pero firmes, que apuntan hacia una visión de la muerte de la santa radicalmente opuesta a la concepción daliniana del martirio. En el apartado dedicado a la hagiografía de santa Lucía, la belleza y devoción de su figura contrastan en la versión lorquiana del mito hagiográfico con la frialdad de Pascasiano³⁴⁰, el cónsul romano que le condenó al suplicio y correspondiente al insensible cónsul que pide bandeja para los senos de Olalla en el *Romancero gitano*. En este fragmento, el gobernador imperial se presenta a través de un símil que resalta su caracterización animalesca y en el que el hombre se equipara a un perro mastín. La comparación entre Pascasiano y el animal canino podría interpretarse, al igual que en el caso de santa Lucía y el buey, de acuerdo con unas pautas interpretativas relacionadas con el mundo de la religiosidad cristiana.

³³⁸ *Ivi*, p. 444.

³³⁹ Para una interpretación del valor simbólico de los pechos femeninos cortados, véase las páginas 172-174 de este trabajo.

³⁴⁰ Según las fuentes hagiográficas, el verdadero nombre del cónsul era Pascasio.

Bajo esta mirada, en las Sagradas Escrituras, el perro es un animal que a menudo se relaciona de forma metafórica con aquellos individuos que no comparten el culto a lo sagrado³⁴¹. En este sentido, en el texto bíblico, los perros se relacionan con lo inmundo y salvaje, puesto que se describen como bestias que se alimentan de la sangre y los restos de los cuerpos humanos³⁴². A través de la relación entre santa Lucía-buey y Pascasio-perro, se puede apreciar el verdadero valor simbólico de los personajes presentados. En suma, ellos se elevan a representantes de una dicotomía que separa la devoción incondicionada del creyente cristiano, dispuesto a defender su fe incluso ante la amenaza del martirio (Lucía), de la rígida frialdad de los gerentes de la ley pagana romana, verdugos por antonomasia de los paleocristianos (Pascasio). A partir de esta perspectiva, se puede observar el intento de García Lorca de conectar la representación del martirio, puesto en peligro por los ideales asépticos de la estética moderna daliniana, con su origen ancestral bíblico, desligado de la plasticidad y fundado en una polarización radical entre mártires y verdugos bien definidos.

Después de la presentación de la mártir y de su verdugo, se procede al recuento de la hiperbólica actividad milagrosa de santa Lucía y de su primer escape a la muerte. Como nos indica García Lorca, a lo largo de su vida, la mujer logró romper las leyes de la física, hasta vencer a «mil hombres y cincuenta pares de bueyes»³⁴³ en su enfrentamiento con la muerte. En el presente pasaje, los seres humanos y bovinos se perciben como autómatas del mundo de la racionalidad, contrastando con la transformación de Lucía en «la palomilla luminosa del Espíritu Santo»³⁴⁴, un animal que en la Biblia simboliza la liberación hacia el mundo de Dios. En este caso, la comunicación de García Lorca con

³⁴¹ En la Biblia, referencias a los perros como metáforas de los descreídos aparecen en el Evangelio de Mateo: «No den lo santo a los perros, ni echen sus perlas delante de los cerdos, no sea que las huelen con sus patas, y volviéndose los despedacen a ustedes» (Mateo 7:6); y en el libro del Apocalipsis de san Juan: «Bienaventurados los que lavan sus vestiduras para tener derecho al árbol de la vida y para entrar por las puertas de la ciudad. Afuera están los perros, los hechiceros, los inmorales, los asesinos, los idólatras, y todo el que ama y practica la mentira» (Apocalipsis 22:14-16), entre otras.

³⁴² Algunas referencias bíblicas con respecto a las tendencias antropófagas de los perros aparecen en el libro de los Reyes, en la profecía proferida por Dios contra el Rey Acab tras el asesinato del campesino israelita Nabot por la posesión de unas viñas: «Así dice el señor: “En el lugar donde los perros lamieron la sangre de Nabot, los perros lamerán tu sangre, tu misma *sangre*”» (1 Reyes 21:19); y, más adelante en el mismo libro: «También de Jezabel ha hablado el Señor: “Los perros comerán a Jezabel en la parcela de Jezreel”. Cualquiera de Acab que muera en la ciudad, lo comerán los perros, y el que muera en el campo, lo comerán las aves del cielo» (1 Reyes 21:23-24).

³⁴³ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 488.

³⁴⁴ *Ibidem*.

los Evangelios del canon cristiano resulta aún más evidente, puesto que la paloma es una de las aves más mencionadas en el Nuevo Testamento y su simbología está, en la mayoría de los casos, ligada al perseguido y a la demostración de la fe³⁴⁵. A partir de este testimonio, la paloma-fe cristiana se presenta como la única arma que los creyentes tienen a disposición para enfrentarse a los ataques de los enemigos de la libertad individual, y como válvula de escape última para asegurar una redención de los seres humanos ante la amenaza de la muerte.

La narración de las vicisitudes vitales de la mártir se acaba y se vuelven a destacar las características físicas de Santa Lucía, pero, en este caso, en términos fuertemente sexualizados. En este pasaje, el agraciado cuerpo de la mujer se convierte en un «cuerpazo»³⁴⁶ presidido por la figura de Dios sentado en la casta cintura de la mártir. Santa Lucía asume el peso del plomo, ya que, de conformidad con las leyendas hagiográficas, ante la amenaza de los guardias de Pascasio, Dios la convirtió en objeto inamovible para aquellos que deseaban contaminar su inmaculada pureza virginal. De este modo, la santa pasa de ser una «hermosa doncella»³⁴⁷ a ser una «moza adulta»³⁴⁸ de senos pequeños y caderas anchas. Los elementos de valor sexual representados por los pechos diminutos y las ancas amplias podrían interpretarse como símbolos de su temprana edad y de su gran fidelidad a Dios, respectivamente. Sin embargo, desde una perspectiva que tiene en cuenta el valor de regeneración vital que en la literatura lorquiana supone el cuerpo de la mujer, estas alusiones podrían conducir a una visión de la mártir como una entidad potencialmente prolífica desde el punto de vista reproductivo, cuyo potencial regenerador queda irremediablemente truncado por las espadas de los enemigos de la vida. Asimismo, en virtud de lo que se acaba de comentar, en este pasaje García Lorca parecería indicar al lector que, a pesar de la aparente distancia que ostenta la imagen de santa Lucía con el mundo de los mortales, en realidad, ella misma tuvo un origen humano

³⁴⁵ La paloma, además de ser el animal enviado por Noé desde su arca para averiguar la profecía de Dios en el libro del Génesis, también es el ave que se asocia al Espíritu Santo en todos los Evangelios. Por ejemplo, en el Evangelio de Juan, se relata de la siguiente forma la visión del Espíritu Santo por parte del discípulo de Cristo: «Juan declaró: “Vi al Espíritu descender del cielo como una paloma y permanecer sobre él. Yo mismo no lo conocía, pero el que me envió a bautizar con agua me dijo: ‘aquel sobre quien veas que el Espíritu descende y permanece, es el que bautiza con el Espíritu Santo.’ Yo lo he visto y por eso testifico que este es el Hijo de Dios”» (Juan 1:32-34).

³⁴⁶ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 488.

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ *Ibidem*.

antes de incorporarse al mundo de Dios. En este sentido, si cierto que, como nos recuerda el granadino, «Todos tenemos una *capacidad* de San Sebastián bajo la murmuración y la crítica»³⁴⁹, también es verdad que todos podemos tener una capacidad de santa Lucía ante los impulsos que puedan surgir de nuestra naturaleza carnal.

En el final del apartado a ella dedicado, la mujer se relaciona con el grupo de las «mujeres bravías»³⁵⁰, es decir, con toda esa clase de sujetos femeninos indómitos a la subordinación, de ojos grandes y hombrunos. En este pasaje, se describen los órganos visuales de santa Lucía como elementos que no se ajustan a su sexo desde una perspectiva biológica. Los ojos de la mártir son hombrunos, es decir, poseen rasgos genéticos de hombre, con lo cual, desde la perspectiva lorquiana, no encajan con un individuo femenino. En este caso, el aparato visivo humano se convierte, de forma sinecdótica, en el elemento distintivo que permite medir la disparidad conductual entre el hombre y la mujer. Con el fin de otorgar significado a estos factores de diferenciación genotípica, es necesario asociar a los órganos de la vista femeninos y masculinos determinadas características inherentes a la índole vital femenina o masculina. Características que se suponen ser la salvajez en el caso del hombre y la domesticación en el caso de la mujer, puesto que en el pasaje citado los ojos «hombrunos» se relacionan específicamente con la clase de «mujeres bravías» o salvajes.

A partir de esta visión de los ojos de santa Lucía, se podría inferir que, según García Lorca, la santa siracusana se enfrentó a las injusticias del mundo con ojos de hombre para luchar contra la sumisión y que, por esta razón, la mujer está inevitablemente destinada al martirio en un lecho de llamas por voluntad de los opositores de la libertad individual. Obviamente, no podemos comprender esta alusión como un intento por parte de García Lorca de demostrar la importancia de la mansedumbre como valor máximo al que el humano puede apuntar en la vida, puesto que la leyenda de santa Lucía, en última instancia, nos revela precisamente lo contrario. En otras palabras, el mensaje de fondo que se refleja en el apartado dedicado a la santa parecería resaltar más bien la urgencia de rechazo por parte del individuo de las normas establecidas por la sociedad como una pauta arriesgada pero necesaria para aspirar a una auténtica elevación personal hacia la

³⁴⁹ F. García Lorca, *Epistolario completo*, edición crítica de A. A. Anderson y C. Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 406.

³⁵⁰ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 488.

perfección. En este caso, el rebote en contra de la estética daliniana, ciertamente más conforme al gusto y la práctica de su época en comparación con la lorquiana, resulta más sutil, pero igualmente incisivo.

La religiosidad que domina el mundo de «Santa Lucía y San Lázaro» no se caracteriza únicamente por las referencias hagiográficas que aparecen en el texto, sino que también se evidencia en los sucesos narrados por García Lorca. El protagonista del poema en prosa, tras abandonar la *Posada de Santa Lucía*, se dirige hacia la catedral de la ciudad, sintiéndose como san Ramón Nonnato, quien, a decir del escritor, «pudo atravesar el mar desde las Islas Baleares hasta Barcelona montado sobre su capa»³⁵¹. Con respecto a este pasaje, cabe destacar que esta referencia al santo ha sido objeto de cuestionamientos en cuanto a la veracidad de las palabras lorquianas.

De acuerdo con José María Balcells³⁵², la evocación de san Ramón Nonato no sería más que el fruto de una equivocación de García Lorca, ya que el milagro de la travesía mencionado por el poeta se halla más bien en la leyenda de san Ramón (o Raimondo) de Peñafort, cuyo sepulcro se encuentra en la Catedral de Barcelona³⁵³. A partir de estas consideraciones, debemos suponer que el granadino conociese tanto la leyenda hagiográfica de san Ramón Nonato³⁵⁴ como la de san Ramón de Peñafort³⁵⁵ en el

³⁵¹ *Ivi*, p. 489.

³⁵² J. M. Balcells, «Perspectivas hagiográficas en García Lorca: “Santa Lucía y San Lázaro”», *Contextos*, 16:31-32 (1998), p. 193.

³⁵³ *Ivi*, p. 192. Curiosamente, la Catedral barcelonesa (también conocida como la «Seo») se encuentra al lado del Carrer de Santa Llúcia, la calle de la ciudad dedicada a santa Lucía y en la que fue erigida una capilla dedicada al culto de la mártir cristiana. Estas observaciones, junto con las descripciones urbanas proporcionadas a lo largo del texto por García Lorca, posibilitarían, según Balcells, avanzar la hipótesis de una ambientación de «Santa Lucía y San Lázaro» en la capital catalana.

³⁵⁴ A. Butler, *Vidas de los santos III*, traducción del inglés por W. Guinea, México, Collier's International / John W. Clute, 1965, pp. 448-449. San Ramón Nonato nació en 1204 en la localidad catalana de Portello. Según las fuentes más acreditadas, la madre del santo murió de parto antes de que el niño viese la luz, de allí que este recibiese el sobrenombre *non natus* (no nacido). El hombre pasó buena parte de su vida en el norte de África, donde se dedicó a hacer de rehén a los prisioneros cristianos encarcelados y a difundir el cristianismo entre los islamitas, consciente de que sus predicaciones podrían conducirle al martirio. De hecho, el gobernador local, iracundo por la conducta del santo, le impartió una serie de torturas, como la cerradura de los labios con un candado. Finalmente, san Ramón fue rescatado por algunos miembros catalanes de su propio orden mercedario y pudo regresar a Barcelona en 1239, ciudad en la que falleció de gripe en 1240.

³⁵⁵ A. Butler, *Vidas de los santos: I*, traducción del inglés por W. Guinea, México, Collier's International / John W. Clute, 1965, pp. 152-154. Por otra parte, san Ramón de Peñafort nació en 1775 en Peñafort, Cataluña, y murió en 1275 a la veneranda edad de cien años. Al igual que su homónimo, san Ramón de Peñafort dedicó buena parte de su vida a la predicación y a la conversión de los musulmanes al cristianismo, colaborando con la orden de los Mercedarios, quienes se ocuparon de rescatar a los cristianos que habían sido hechos prisioneros por los moros. Tras haber trabajado algunos años junto a Papa Gregorio IX en la Santa Sede, el santo emprendió otros viajes de conversión a los infieles en el sur de España y en el norte de África, hasta que decidió emprender un viaje a Mallorca con el rey Jaime de Aragón. Según narra la leyenda

momento en el que se dedicó a la escritura de «Santa Lucía y San Lázaro». La historia del primero está estrechamente ligada al tema de la muerte y, en particular a la experiencia martirial, puesto que su actividad de predicación en tierras de África le llevó, en ocasiones, a arriesgarse con la amenaza del martirio. Por otra parte, el milagro de la travesía marítima mencionado por García Lorca parece vincularse más apropiadamente con la experiencia de predicación de san Ramón de Peñafort, quien, abandonado por su rey en las islas Baleares, pudo regresar a su Barcelona natal montado en su capa. A pesar de la referencia equivocada del granadino podemos destacar en el nombramiento de una figura santa un intento de revelar la profunda religiosidad y predisposición a la devoción percibida por el protagonista del poema en prosa en el instante en el que este se aproxima a la catedral ciudadana, aparentemente consciente del espectáculo, supuestamente cargado de sacrificio, que se le va a ofrecer.

No obstante, las expectativas del viandante quedan irremediamente desilusionadas en el momento en que este ingresa al edificio sagrado, dado que en dicho lugar se evidencia el verdadero valor que la religión tiene en el mundo de «Santa Lucía y San Lázaro». Se trata de un valor que, en términos prácticos, se traduce en formas de devoción que exhiben todas las características de actuaciones de pura apariencia. El culto a lo sagrado está simbolizado por los enormes rebaños de fieles que, junto al protagonista, acuden a la catedral ciudadana con el propósito de glorificar los sagrados ojos de la mártir siracusana en la celebración de la «solemne novena a los ojos humanos de Santa Lucía»³⁵⁶. Sin embargo, la ceremonia religiosa a la que los creyentes asisten posee todos los atributos de una adoración de fachada, en la cual Dios no ocupa más que una posición de absoluto relieve. Se trata de una celebración en la que la emoción se remplaza por un estado de rechazo emocional, una condición sentimental que para el protagonista lorquiano se traduce en «el miedo al latido, y el horror al chorro de sangre»³⁵⁷, el mismo miedo que emana del «San Sebastià» de Dalí desde el punto de vista de García Lorca. En la catedral ciudadana, mediante la exhibición de sus ojos en una bandeja para la admiración popular, santa Lucía puede adquirir, al igual que en el apartado hagiográfico anteriormente citado, una connotación de animal martirizado: «Los ojos de la Santa

mencionada por García Lorca, después de haber sido abandonado en la isla por el soberano, san Ramón volvió a la capital catalana atravesando el mar montado en su capa.

³⁵⁶ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 490.

³⁵⁷ *Ibidem*.

miraban en la bandeja con el dolor frío del animal a quien acaban de darle la puntilla»³⁵⁸. En definitiva, una muerte que se limita a un procedimiento estrictamente necesario y, por consiguiente, privado de cualquier exuberancia prescindible, como puede ser la evocación del dolor que descompone la compostura humana.

De esta manera, en la celebración sagrada a la que asiste el protagonista, el martirio de la santa se priva de todos sus vínculos carnales más esenciales (el latido y el chorro de sangre), fundamentales para determinar la vuelta de la componente corporal de la mártir a su naturaleza originaria y la anexión de la santa al mundo de la sacralidad. En efecto, tal como se ha anunciado previamente en repetidas ocasiones, el fluir de la sangre a la tierra representa, en la literatura lorquiana, el lazo imprescindible para asegurar el regreso de la componente anímica de lo humano al mundo divino. En paralelo, el derrame del líquido vital debe complementarse con una restitución de la contraparte corporal del individuo a la tierra, determinando una unión que asegura el regreso de dicha componente al ciclo de regeneración orgánico al que pertenece por norma natural.

En la representación de la santa que acabamos de examinar se rompen ambos vínculos, puesto que su sangre queda suprimida y su carne, en lugar de responder a la llamada de la naturaleza, se relega a una condición de objeto incontaminado, un medio útil para satisfacer las necesidades esotéricas de todos esos seres que han perdido todo contacto con la profundidad de la existencia humana. De este modo, la función a la que asiste el protagonista lorquiano se convierte en un evento infructuoso, sin ningún potencial regenerador, tanto en términos divinos como naturales. En resumen, se trata de un evento celebrativo en el que la separación entre el creyente y el objeto sagrado se incrementa de manera exponencial, hasta el punto en el que mediante la observación de las reliquias el observador atento no puede percibir más que «espacio y distancia»³⁵⁹. Con esta perspectiva en la mente, en un momento dado, el protagonista logra su fatídica conclusión: a partir de esta idealización de los ojos de santa Lucía solamente se pueden componer una infinidad de naturalezas muertas, es decir, manifestaciones estéticas que tienen el único propósito de alejar el individuo del mundo de la putrefacción necesaria al cumplimiento del orden natural: «Pude componer perfectamente hasta ocho naturalezas muertas con los ojos de Santa Lucía»³⁶⁰.

³⁵⁸ *Ibidem*.

³⁵⁹ *Ibidem*.

³⁶⁰ *Ivi*, p. 491.

A pesar de su relevancia en el texto, es preciso destacar que en el universo de «Santa Lucía y San Lázaro», las instituciones religiosas no son las únicas en levantar catedrales. En este mundo, dentro de la Banca judía, los signos de suma y multiplicación han transformado la «sagrada señal de la Cruz»³⁶¹ en el símbolo de un combate oscuro, de hálito «de salitre y cirios apagados»³⁶². El conflicto al que se refiere García Lorca en este pasaje podría interpretarse como el ambiente de lucha que se instaura por la propagación del sistema económico capitalista en el mundo, entre aquellos que gozan de la riqueza más desenfrenada y aquellos que sucumben por la falta de recursos más esenciales. Una condición plutocrática en la que la adoración y contemplación obsequiosa de valores matemáticos ha suplantado el culto a lo divino en todos los campos de la vida humana. En suma, un sistema que, para García Lorca, está destinado a implosionar sobre sí mismo, como sugiere la referencia al salitre³⁶³, y destinado a suplantar, con su potencial de veneración, el modelo de religiosidad cristiano, cuyo derrumbe definitivo está simbolizado por los cirios apagados, velas sagradas abandonadas sin fuego que las anime. En 1929, el mismo modelo económico capitalista al que hace referencia el poeta en este pasaje encontraría, apenas dos años después de la publicación de «Santa Lucía y San Lázaro», su primer gran fracaso internacional en el crac de la bolsa de Nueva York. García Lorca pudo constatar con sus propios ojos las consecuencias que el terrible evento tuvo en la sociedad americana en su viaje a Estados Unidos, emprendido ese mismo año, y narrarlas sucesivamente en su *Poeta en Nueva York*, la obra símbolo del martirio cotidiano al que se somete el mundo natural en la sociedad americana y retrato emblemático de las consecuencias más lamentables de los ideales del libre mercado.

Como se ha demostrado, a lo largo de «Santa Lucía y San Lázaro», aparecen múltiples alusiones al sentido de la vista, a menudo asociadas con visiones que remiten al mundo del surrealismo. Desde esta perspectiva, un ejemplo adecuado son los «grandes ojos de megaterio»³⁶⁴ que se estallan sobre las fachadas de los edificios urbanos, principalmente destinados a acoger tiendas de óptica. Se incorporan a este contexto otras imágenes

³⁶¹ *Ivi*, p. 489.

³⁶² *Ibidem*.

³⁶³ «Salitre» es el nombre catalán que deriva, desde un punto de vista etimológico, de la expresión latina *sal nitrum* que en español designa al nitrato de potasio, un compuesto químico que en la antigüedad se empleaba a nivel bélico para la producción de pólvora.

³⁶⁴ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 489.

surrealistas, tales como unas gafas y vidrios ahumados en busca de una «inmensa mano cortada de la guantería»³⁶⁵ y un «poema en el aire, que suena, sangra y borbotea, como la cabeza del Bautista»³⁶⁶. En este pasaje, las gafas y los vidrios están contaminados por la oscuridad humosa mientras tratan de encontrar una mano desvinculada de su cuerpo, un emblema que evoca el principio del automatismo psíquico en el que el movimiento del surrealismo se fundamenta y que conecta, de nuevo, con las manos cortadas de la santa mártir del «Martirio de Santa Olalla» del *Romancero gitano*. A estos elementos se añade una evocación al martirio de san Juan Bautista, en el momento en el que la declinación artística de la poesía se compara con el brote sangriento que surgió tras la degollación del santo y conectando esta referencia con la «Degollación del Bautista». En este último texto en particular, perteneciente al repertorio de prosa poética lorquiana, el juego de experimentación por parte de García Lorca con las técnicas de escritura surrealista resulta aún más evidente en comparación con «Santa Lucía y San Lázaro».

Volviendo a nuestro «Santa Lucía y San Lázaro», la figura de san Lázaro se relega a la última parte del texto, cuando el protagonista, tras haber presenciado a la función sagrada dedicada a santa Lucía decide regresar a la posada. En esta ocasión, un interlocutor le interrumpe, comunicándole que se encuentra muy lejos de ella y revelándole que la catedral se encuentra cercana a la estación ferroviaria. En la oscuridad de la noche «cerrada y brutal»³⁶⁷ el viandante puede vislumbrar el nombre de la estación de ferrocarril aludida por el desconocido: *Estación de San Lázaro*. A continuación, se presenta un recuento de la leyenda hagiográfica de san Lázaro de Betania, más reducido en comparación con el de santa Lucía citado con anterioridad:

San Lázaro nació palidísimo. Despedía olor de oveja mojada. Cuando le daban azotes, echaba terroncitos de azúcar por la boca. Percibía los menores ruidos. Una vez confesó a su madre que podía contar en la madrugada, por sus latidos, todos los corazones que había en la aldea.

Tuvo predilección por el silencio de otra órbita que arrastran los peces, y se agachaba lleno de terror, siempre que pasaba por un arco. Después de resucitar inventó el ataúd, el cirio, las luces de magnesio y las estaciones de ferrocarril. Cuando murió estaba duro y laminado como un pan de plata. Su alma iba detrás, desvirgada ya por el otro mundo, llena de fastidio, con un junco en la mano.³⁶⁸

³⁶⁵ *Ibidem*.

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ *Ivi*, p. 490.

³⁶⁸ *Ivi*, p. 492.

En estas líneas, la vida del santo se vincula de manera estrecha con las temáticas de la muerte y el sufrimiento, una condición corpórea que se identifica como la forma más elevada de devoción cristiana. En efecto, García Lorca nos indica que el santo nació pálido, con un aspecto que bordea el de los cadáveres mientras que el olor de su cuerpo se compara al de una oveja mojada, es decir, de uno de los animales más inclinados a la domesticación. El adjetivo «mojado», en este caso, podría interpretarse como una referencia al bautismo cristiano, ya que, de acuerdo con el Evangelio de Juan³⁶⁹, en el momento en el que Jesús recibió la noticia de su enfermedad, el Mesías se encontraba en Transjordania para recibir el bautismo de Juan el Bautista. García Lorca, además, nos presenta con un santo de gran espiritualidad, al cual se le atribuye la extraordinaria capacidad de percibir el corazón de los que le rodean. Al igual que en el apartado lorquiano, en el texto evangélico, la vida de san Lázaro se vincula de manera indisoluble al acto de su resurrección por parte de Cristo, mientras que las fuentes con respecto a su definitivo fallecimiento son discordantes³⁷⁰.

En el poema en prosa de García Lorca, la entrada a la escena de san Lázaro coincide a nivel cronológico con la «noche de fiesta en la cual toda España se agolpa en las barandillas, para observar un toro negro que mira al cielo melancólicamente y brama de cuatro en cuatro minutos»³⁷¹. Para Balcells³⁷², la noche que se menciona en este pasaje no puede identificarse sino en el Viernes Santo, la fiesta que, según el calendario litúrgico cristiano, se celebra entre marzo y abril. Aunque tal interpretación, por un lado, contrastaría con la cronicidad de los eventos narrados (recordemos que el día de santa Lucía descrito en el poema en prosa se celebra el 13 de diciembre), por el otro lado, esta deducción permitiría destacar el valor estético del poema en prosa de García Lorca más allá de cualquier estructura lógica. Para los creyentes cristianos, el Viernes Santo es el día en el que se conmemora la muerte de Jesús en la cruz, el momento en el que se activa el proceso de ascensión al cielo de Cristo y su restitución corporal al ciclo natural del mundo. Como resultado, la aparición de Lázaro en esta fecha tan significativa podría

³⁶⁹ (Juan 11:1-16).

³⁷⁰ En el Evangelio de Juan, después de la resurrección de san Lázaro, no vuelve a aparecer más información con respecto a la vida del santo.

³⁷¹ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 493.

³⁷² J. M. Balcells, «Perspectivas hagiográficas en García Lorca: “Santa Lucía y San Lázaro”», *Contextos*, 16:31-32 (1998), pp. 195-197.

implicar la necesidad por parte de García Lorca de demostrar su fe innegable con relación a la doctrina de resurrección anímica propuesta por la cristiandad.

San Lázaro es el único viajero que puebla la estación de ferrocarril en la que el protagonista se encuentra y su vagar por el mundo de «Santa Lucía y San Lázaro» tiene todos los rasgos de una actuación más espiritual que corporal. El santo aparece envuelto por unas prendas blancas que recuerdan el sudario con el que abandonó su sepulcro en la Biblia, y se mueve por el andén de la estación de ferrocarril contornado por un ambiente descrito a través de una serie de elementos que remiten a la tradición martirial («La noche española, noche de almagre y clavos de hierro»³⁷³) mientras el viandante se mueve «con una lógica de pez en el agua o de mosca en el aire»³⁷⁴, esperando su llamada por el altavoz. La lógica a la que García Lorca alude en este pasaje no es más que la dirección contraria a la que surge de la estética del «pez en la pecera y el pájaro en la jaula»³⁷⁵ evocada por el granadino en la «Oda a Salvador Dalí», una fuerza liberadora de las pasiones más incontenibles del ser religioso (como es el granadino), quien tiene que esperar pacientemente su propio nombramiento para incorporarse al mundo de Dios. Es esta una llamada hacia todo lo que desde la lógica humana se encuentra irremediamente confuso y ofuscado, pero que en algún momento tiene que surgir, como revela la voz que hace desaparecer a Lázaro en las tinieblas de la estación de ferrocarril, recordando las palabras de Jesús que levantaron al hombre de su sepulcro según la Biblia: «“¡Lázaro! ¡Lázaro! ¡Lázaro!”»³⁷⁶.

En lo que atañe a la relación contrastiva que se establece a lo largo del poema en prosa entre los dos santos Lucía y Lázaro, Yara González afirma lo siguiente: «Santa Lucía representa la visión. San Lázaro representa el movimiento. Ambos son búsqueda y encuentro. Acto de ver y acto de moverse. Los santos representan esos actos fundamentales y de la perfecta relación de ambos surge el hombre como unidad plenamente conseguida»³⁷⁷. En «Santa Lucía y San Lázaro» los santos se configuran como representantes simbólicos del proceso de creación artística y, en particular, poética.

³⁷³ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 493.

³⁷⁴ *Ibidem*.

³⁷⁵ *Ivi*, p. 459.

³⁷⁶ *Ivi*, 494.

³⁷⁷ Y. González, «Los ojos en Lorca a través de Santa Lucía y San Lázaro», *Hispanic Review*, 40:2 (1972), p. 148.

En este sentido, el protagonista del poema en prosa no sería más que la transfiguración del mismo García Lorca, mientras que su viaje por la ciudad constituye una alegoría del proceso de experimentación con las posibilidades estéticas del universo³⁷⁸. Desde esta perspectiva, santa Lucía, la patrona del sentido de la vista, se erige como el símbolo del doloroso proceso de cognición de las adversidades del mundo a las que el poeta se somete no por voluntad personal, sino por predeterminación natural. A esta *pars destruens*, sintetizada en una visión fundamentalmente negativa del mundo, García Lorca opone una *pars construens*, simbolizada por Lázaro, el santo de la resurrección, en la que el artista poético puede liberar su imaginación.

Al final del poema, el protagonista logra regresar a su hogar y, en una habitación, se encuentra con unas gafas sobre la mesa y un guardapolvo en la silla. En este contexto, las gafas y el guardapolvo se unen a la mesa y a la silla de la misma forma en que santa Lucía se une a san Lázaro en su homónimo poema. De hecho, las gafas son los objetos que nos permiten ver de manera nítida la realidad mientras que el guardapolvo es el objeto que nos protege de las adversidades exteriores del mundo. El juego planteado por García Lorca en «Santa Lucía y San Lázaro» es, como resulta evidente en esta parte final, un ejercicio de acostamiento de contrarios, ocultamiento y revelación que se esconde y manifiesta todo el sustrato de ideas que contaminaron la experiencia literaria del granadino en aquellos años tan intensos como fueron los de la diatriba estética con Salvador Dalí. Un debate del que el granadino resultó ciertamente dañado en el profundo ya que conllevó la pérdida de la certidumbre de una amistad de rasgos amorosos, pero del cual no resultó herido mortalmente sino resurrecto, puesto que en él se sentaron las bases para una verdadera estética lorquiana, finalmente incontaminada de cualquier influencia externa limitadora y cada vez más directa a desvelar la verdadera esencia de las fuerzas que interactúan constantemente sobre la naturaleza humana.

2.5 Inmanencia y trascendencia de un Dios hecho mártir: la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar»

Hay un instinto innato de la belleza en el pueblo español y una alta idea de la presencia de Dios en el templo. Ahora comprendo el espectáculo fervoroso, único en el mundo, que es una misa en España. La lentitud, la grandeza, el adorno del altar, la cordialidad en la

³⁷⁸ *Ivi*, pp. 148-159.

adoración del Sacramento, el culto a la virgen, son en España de una absoluta personalidad y de una enorme poesía y belleza.³⁷⁹

Con estas palabras, escritas en un domingo de julio de 1929 desde su residencia provisional de Nueva York, García Lorca relata a su familia las emociones que le produjo su reciente participación en una misa católica celebrada por un cura inglés en la gran metrópolis. La manera del catolicismo estadounidense de celebrar la función eucarística, tan influenciada por la frialdad que sugiere el ceremonial protestante, por un momento, hace pasar a un segundo plano el palpitante anticlericalismo de nuestro poeta, ahora añorante de aquellos hombres que en su etapa juvenil llegó a equiparar, sin ambages, a unos «blancos espectros»³⁸⁰. «Esta mañana fui a ver una misa católica dicha por un inglés. Y ahora veo lo prodigioso que es cualquier cura andaluz diciéndola»³⁸¹, comenta a sus familiares un Federico naufrago en el místico olvido de las tierras americanas, reflexionando sobre aquella portentosa manifestación de espíritu sagrado que el gran «paraíso de Andalucía»³⁸² aguarda consigo. Como Adán desterrado del jardín del Edén, primacial paraje de la alianza entre el Dios-padre y el hombre-hijo, el escritor ha perdido su orientación en el mundo, pero, a diferencia del primer oriundo de la humanidad, lo único que aún le tiene anclado a la esperanza es una inquebrantable fe en la máxima divinidad del cristianismo que él mismo identifica en la figura de Dios:

Lo que el catolicismo de los Estados Unidos no tiene es solemnidad, es decir, calor humano. La solemnidad en lo religioso es *cordialidad*, porque es una prueba viva, prueba para los sentidos, de la inmediata presencia de Dios. Es como decir: Dios está con nosotros, démosle culto y adoración. Pero es una gran equivocación suprimir el ceremonial. Es la gran cosa de España. Son las formas exquisitas, la hidalguía con Dios.³⁸³

³⁷⁹ F. García Lorca, *Epistolario completo*, edición crítica de A. A. Anderson y C. Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 627.

³⁸⁰ F. García Lorca, *Obras completas IV: primeros escritos*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, pp. 544-545. Aquí nos referimos a un pasaje de la sección denominada «Almas blancas» de la «Mística de negrura y de ansia de santidad» contenida en las *Místicas* de García Lorca: «Poco a poco se acentúa el canto y una puerta de hierro gime y deja pasar a blancos espectros con cirios negros en las manos. Sus caras son inexpresivas y sus ojos sin brillo son ágatas sin color... Se arrodillan, inclinan la cabeza hasta el suelo y siguen cantando con las manos en Cruz. Parecen un campo de flores blancas...».

³⁸¹ F. García Lorca, *Epistolario completo*, edición crítica de A. A. Anderson y C. Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 627.

³⁸² *Ivi*, p. 295. La expresión «paraíso de Andalucía» aparece por primera vez en una tarjeta postal enviada por García Lorca a Manuel de Falla desde Málaga en el mes de agosto de 1925: «Un abrazo desde este paraíso de Andalucía».

³⁸³ *Ivi*, p. 627

Con respecto a la ceremonia eucarística peninsular, lo que más parece echar en falta el granadino, recién desembarcado en el Nuevo Mundo desde su vieja España, es la fuerte solemnidad que ella transmite al creyente. Al seguir las palabras de nuestro expatriado, el modelo solemne constituiría la base fundamental para el cumplimiento de la función mesiánica del catolicismo, puesto que en el ámbito sagrado este mismo modelo se conmuta en cordialidad, es decir, en manifestación de la fenomenología de Dios y prueba material de su interminable benevolencia. Si entendemos que, para García Lorca, los elementos más destacados que distinguen la misa española de la estadounidense, como él mismo nos anticipa, son «La lentitud, la grandeza, el adorno del altar, la cordialidad en la adoración del sacramento (y) el culto a la virgen»³⁸⁴, podemos concluir que la supuesta benevolencia de Dios a la que alude el escritor en la carta derive precisamente de la presencia de estos factores. Al este respecto, aunque es cierto que, por un lado, el granadino parece tener una comprensión clara de los modelos a seguir, también parece tener suficientemente claros cuáles son los modelos que cualquier creyente debería rechazar con toda fuerza:

No digamos nada de los cultos protestantes. No me cabe en la cabeza (en mi cabeza latina) cómo hay gentes que puedan ser protestantes. Es lo más ridículo y lo más odioso del mundo.

Figuraos vosotros una iglesia que en lugar de altar mayor haya un órgano y delante de él a un señor de levita (el pastor) que habla. Luego todos cantan, y a la calle. Está suprimido todo lo que es humano y consolador y bello, en una palabra.³⁸⁵

No es necesario ser expertos en confesiones religiosas para determinar que el elemento ausente en la celebración mesiánica protestante y el fundamento de su contraparte católica al que aluden las palabras lorquianas no puede ser otra cosa que el rito sacramental de la eucaristía. Como si estas pruebas no fuesen, de por sí, suficientes para señalar la suma relevancia que la figura de Cristo parece haber adquirido en la jerarquía religiosa lorquiana, el mismo escritor nos proporciona una ulterior pista para llegar a esta conclusión. En la misma carta dirigida a sus padres, el granadino continúa el relato de sus vivencias por los lugares de culto más exóticos de la Gran Manzana, mencionando su reciente visita a una sinagoga judía: «Hicieron una ceremonia muy bonita, muy solemne,

³⁸⁴ *Ibidem*.

³⁸⁵ *Ivi*, p. 626.

pero que a mí me resultó vacía de sentido. Me parece demasiado fuerte la figura de Cristo para negarla»³⁸⁶.

Llegados a este punto, teniendo en cuenta el extremo valor que García Lorca atribuye al rito de la eucaristía y a la adoración de Cristo como elementos que determinan la unicidad y superioridad del catolicismo frente a las demás confesiones del cristianismo y, sobre todo, a las demás religiones, merece la pena reflexionar sobre la supuesta «presencia de Dios»³⁸⁷ o «hidalguía con Dios»³⁸⁸ mencionada por el granadino como valor fundante de la función sagrada española. En consideración de este aspecto, todo lector que tenga familiaridad con las producciones lorquianas de juventud podría advertir la urgencia de anticipar a lo proferido de manera literal por el poeta una lectura figurada que debe pasar por una necesaria reinterpretación de la figura que se identifica en calidad de máxima entidad divina.

En el análisis de las *Místicas*, el primer encuentro del granadino con el misticismo literario nos condujo a una infranqueable separación entre los supuestos de la Trinidad de Dios y Cristo. En tal sentido, merece la pena evocar el réquiem lanzado por García Lorca al recordar la pasión del Mesías: «Llorad todos a aquel gran consolador de los hombres que fue crucificado, muerto y sepultado por dejar en la tierra una solución al tremendo problema de las almas»³⁸⁹. En sus escritos místicos, el granadino establece los fundamentos para la elaboración de una teoría salvífica a partir de la contraposición intrínseca del hombre entre el componente anímico y carnal de la creación humana, los dos antagónicos dominios antropológicos a los que García Lorca contrapone como medio de intermediación el aislamiento místico³⁹⁰. En la recopilación de reflexiones espirituales, desde la perspectiva lorquiana, la causa primordial de la problemática del alma debe identificarse en la figura del Dios bíblico del cristianismo, al que el granadino atribuye el papel de primer motor de la existencia terrestre. Para el escritor, en la «Mística en que se trata del dolor que vendrá», «las almas nunca estarán tranquilas y convencidas hasta que dejen el cuerpo para ser eternidad»³⁹¹, con lo cual, en la «Mística de sensatez, extravío y

³⁸⁶ *Ivi*, p. 628.

³⁸⁷ *Ivi*, p. 627.

³⁸⁸ *Ibidem*.

³⁸⁹ F. García Lorca, *Obras completas IV: primeros escritos*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 555.

³⁹⁰ F. García Lorca, *Prosa inédita de juventud*, edición de C. Maurer, Madrid, Cátedra, 1994, p. 22.

³⁹¹ F. García Lorca, *Obras completas IV: primeros escritos*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 524.

dudas crueles» se pregunta, «y si nuestras almas son para el encanto de la primera esencia, ¿por qué no crió almas sólo...?»³⁹². Asimismo, en esta lucha interina del ser humano, en contraposición a la figura de un Dios que es «burla sangrienta»³⁹³, se evidencia la función redentora que García Lorca atribuye a Cristo, el «gran consolador de los hombres»³⁹⁴ que «llenó de almas los senderos de la eternidad (y) fue crucificado»³⁹⁵ por sus parecidos. En suma, un salvador para el cual García Lorca desea el más elevado de los reconocimientos divinos: «aunque no fueras Dios serías Dios por tu grandeza»³⁹⁶.

A partir de estas consideraciones inherentes a la dolorosa bipartición divina del ser humano, se deriva en las producciones lorquianas posteriores a las *Místicas* una configuración escarnecedora del Omnipotente en contraposición a la identificación de un Mesías súcubo de la mezquindad todopoderosa. Excelente ejemplo de esta tendencia es el tratamiento de la relación trinitaria actuado por García Lorca en *Jehová*, la inédita pieza teatral en la que el supremo Creador asume los rasgos de un viejo malhumorado acechado por una incumbente senilidad y que tiene que hacer frente a las incumbencias determinadas por la irresistible doctrina cristológica en el mundo de los hombres. En efecto, en el esperpéntico drama inconcluso, el verbo evangélico parece haber despertado a un alarde de peligrosos seguidores, capaces de desafiar, con su amor a Cristo, la estabilidad del ya precario ordenamiento cosmológico celestial:

JEHOVÁ: Teresa de Jesús, ¿No fue ésta la loca que llegó con el pelo suelto preguntándonos por Cristo?

ÁNGEL: Ésa misma. Y continúa más loca.

JEHOVÁ: Dadle duchas frías.

[...]

JEHOVÁ: ¿Cargaste de cadenas al Cristo?

ÁNGEL: Sí

JEHOVÁ: Ten mucho cuidado con él: un loco así nos puede dar un disgusto el día menos pensado...³⁹⁷

Ahora, al regresar a nuestra epístola neoyorquina, surgen espontáneas dos preguntas. La primera: ¿sería posible que el Dios al que se refiere García Lorca en la carta dirigida

³⁹² *Ivi*, p. 571.

³⁹³ *Ibidem*. García Lorca compara la figura de Dios a una «burla sangrienta» en la misma «Mística de sensatez, extravío y dudas crueles» anteriormente mencionada: «¿Dios es suprema bondad para el hombre? No y mil veces no... Es suma bondad con el aire, es suma bondad con el agua... pero con los humanos... es burla sangrienta...».

³⁹⁴ *Ivi*, p. 555. «Mística que trata de nuestra pequeñez y del misterio de la noche».

³⁹⁵ *Ivi*, p. 617. «Mística en que se trata de Dios».

³⁹⁶ *Ivi*, p. 545. «Mística de negrura y de ansia de santidad»

³⁹⁷ *Ivi*, pp. 1009-1010.

a sus padres desde Nueva York sea en realidad Cristo? La segunda: ¿es posible que, en esta fase literaria lorquiana, Cristo haya efectivamente suplantado en el imaginario religioso del poeta a la figura de Dios? Para encontrar una respuesta a estas cuestiones, es conveniente dar un paso atrás en el tiempo, precisamente hasta los primeros meses de 1928.

Como es bien sabido, el desembarque de nuestro poeta en las tierras americanas en junio de 1929 coincide cronológicamente con un período de fuerte crisis sentimental y artística de García Lorca. Entre las circunstancias que determinaron la pérdida de los lábiles equilibrios personales lorquianos, la más desestabilizadora fue, sin lugar a duda, la inapelable separación de Salvador Dalí, el amigo que, desde los tiempos en los que ambos artistas compartieron techo en la Residencia de Estudiantes de Madrid, había alimentado con su aura la llama literaria del granadino. De hecho, el pintor no tardaría mucho en trasladarse a París, el gran polo de atracción artístico de gran parte de los intelectuales españoles de principios de siglo. De este modo, el catalán pudo satisfacer, en el año 1929, las persuasiones de Luis Buñuel, quien, ya asentado en la cuna del vanguardismo francés desde 1925, no había disimulado el recelo que le había causado el reforzamiento de la relación entre García Lorca y Dalí y no tuvo reparo alguno en tachar inequívocamente a sus antiguos compañeros de tertulia de asquerosos³⁹⁸.

Entre los últimos productos de la prolífica colaboración artística entre García Lorca y Dalí se encuentran los trabajos de experimentación literaria que los dos llevaron a cabo durante el bienio 1926-1927. Testimonios que, por un lado, revelan un animado intercambio de perspectivas estéticas, pero que, por el otro lado, esconden debajo de sus evocaciones oníricas y surrealistas las semillas de un profundo conflicto ideológico. En este contexto, las experimentales prosas poéticas lorquianas, junto al exitoso estreno barcelonés de *Mariana Pineda* de abril de 1927 con la participación de Dalí, constituyeron los últimos puntos de anclaje de una amistad irremediabilmente destinada a naufragar, lo que terminaría con un Federico solo en su mundo, aislado con los fantasmas de la soledad.

Después de haber abandonado Madrid a finales de 1927, de poco alivio sirvieron al granadino los preparativos para la publicación del primer número de la revista *Gallo* y el

³⁹⁸ I. Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Barcelona, Debolsillo, 2016, pp. 318-320.

viaje a Sevilla, realizado junto a otros ilustres inquilinos³⁹⁹ de la Residencia de Estudiantes, con el fin de rendir homenaje a Luis de Góngora en la celebración del tricentenario de la muerte del renombrado poeta del Siglo de Oro español. La separación forzosa de la gran ciudad y el consiguiente regreso de García Lorca a su Granada natal, primer lugar de encuentro lorquiano con el misticismo, determinarían, en el comienzo del año siguiente, un reaceramiento del escritor con la temática religiosa, solo en parte olvidada en el período de su estancia madrileña. En efecto, las raíces de esta reconciliación hacia el espiritualismo cristiano más ancestral ya están perfectamente visibles en una carta que el granadino dirige a Sebastià Gasch en enero de 1928. La epístola se concluye con unos versos que, tal como indica Eutimio Martín⁴⁰⁰, proceden del poema «Espiral» de las *Suites*, seguidos por una aguda comparación entre las figuras de Dalí y Cristo:

¡Oh línea recta!
¡Pura lanza sin caballero!
¡Cómo sueña tu luz
mi senda salomónica!
digo yo. Pero Dalí no quiere dejarse llevar. Necesita llevar el volante y además la fe en la geometría astral.
Me conmueve; me produce Dalí la misma emoción pura (y que Dios nuestro Señor me perdone) que me produce el niño Jesús abandonado en el portal de Belén, con todo el germen de la crucifixión ya latente bajo las pajas de la cuna.⁴⁰¹

En cuanto a esta comparación podemos aventajar las más imaginativas de las suposiciones. Es posible que García Lorca, con estas palabras, aludiera a los fracasos que Dalí había tenido con sus exposiciones pictóricas barceloneses, una primera señal de que la tan decantada estética de la Santa objetividad no podría tener el revuelo que había pronosticado el catalán, ahora metafóricamente crucificado por los clavos de su misma (desacertada) puntería calológica. De igual manera, la relación entre Jesús y Dios que se

³⁹⁹ *Ivi*, p. 320. Como señala Ian Gibson en su biografía del poeta granadino, entre los acompañantes de Federico en el viaje a la capital andaluza, que culminó con el homenaje a Luis de Góngora en el Ateneo de Sevilla, se encontraban Rafael Alberti, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Juan Chabás, Jorge Guillén, José Bergamín y el torero Ignacio Sánchez Mejías.

⁴⁰⁰ E. Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo XXI, 1986, pp. 261-262. Para descifrar los versos citados, no podría ser más útil la elocuente lectura del crítico lorquiano: «Desde el comienzo de su actividad literaria, Federico García Lorca ha dejado testimonios de carácter “salomónico” de su personal senda. Es el suyo un caminar en espiral, de derecha a izquierda y de izquierda a derecha desde un polo místico al otro erótico, desgarrado por una irresistible llamada de la más diáfana espiritualidad y de apetitos carnales tan irreprimibles como heterodoxos».

⁴⁰¹ F. García Lorca, *Epistolario completo*, edición crítica de A. A. Anderson y C. Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 544.

desarrolla en el texto bíblico nos recuerda la tortuosa relación paternofilial de Dalí con el autoritario padre del que adquirió su nombre. Un progenitor que terminaría, apenas unos años más tarde, por desheredar a su prole, impidiéndole el regreso a su idílica Cadaqués durante el resto de su vida. Por último, es factible comprender la comparación entre Dalí y Cristo como el proseguimiento del juego de propuestas estéticas que, hasta aquel momento, se había fundamentado en la figura del mártir san Sebastián. ¿Estaba ahora García Lorca dispuesto a responder a la diatriba con Dalí con su personal interpretación del más emblemático de todos los martirios? Como hemos prontamente anticipado, las interpretaciones que se pueden ofrecer al respecto tienen como única frontera los límites de nuestras posibilidades imaginativas.

Lo cierto es que, como nos confirma de forma inequívoca la carta dirigida a Gasch, la figura de Cristo debió de estar en el centro de las reflexiones de García Lorca en el momento coincidente con el distanciamiento de Dalí. Los primeros días de 1928 transcurrieron mientras el granadino, desde hace menos de un mes inmerso en el *locus amoenus* de su ciudad natal, relataba a Fernández Almagro la idea de elaborar un nuevo proyecto literario enfocado en la figura de Cristo, anticipando a su amigo la intención de volver a Madrid para un nuevo ciclo de conferencias⁴⁰². El texto al que alude el granadino no es más que la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar», el nuevo trabajo de vuelta a la temática religiosa que se revelaría como una de las empresas literariamente más complejas para García Lorca, quien, a mediados de 1928, aún se encontraba comprometido en la preparación de una producción que, a su mismo decir, se revelaría «difícilísima»⁴⁰³ de llevar a cabo⁴⁰⁴. A pesar de las dificultades en la escritura, en otra carta dirigida a Sebastià Gasch de agosto del mismo año, el poeta anticipa, con el apresuramiento que le distingue, la inminente conclusión de la oda, que ahora presenta

⁴⁰² *Ivi*, p. 550. La carta a la que se hace referencia en este pasaje fue redactada en la primera semana de febrero de 1928: «He terminado la *Zapatera Prodigiosa*, estoy con la “Oda al Santísimo”, y preparo la conferencia que he de dar en la Residencia de Estudiantes que será sobre el “patetismo de la canción de cuna española”».

⁴⁰³ *Ivi*, p. 576. De este modo, García Lorca relataba a Jorge Zalamea su labor en la nueva obra dedicada a Cristo en una carta de agosto de 1928: «Estoy enfrascado en la “Oda al Santísimo Sacramento del Altar”. Veremos a ver. Es difícilísima. Pero mi fe la hará».

⁴⁰⁴ *Ivi*, pp. 581-583. En otra carta enviada a Jorge Zalamea, el granadino aprovecha la ocasión para enviar al escritor colombiano las primeras cuatro estrofas de la tercera parte de la composición, enfocadas en la figura del demonio o, tal como el poeta le identifica, «segundo enemigo del alma»: «Me parece que este Demonio es bien Demonio. Cada vez esta parte se va haciendo más oscura, más metafísica, hasta que al final surge la belleza cruelísima del enemigo, belleza hiriente, enemiga del amor».

todos los rasgos de una producción «de una gran fuerza expresiva y de factura original y novísima»⁴⁰⁵.

Para comprender en qué medida el Mesías evangélico pudo aliviar los atormentados meses de 1928 del poeta granadino en su regreso al seno en el que se originó su espíritu religioso, propongo recurrir a algunas reflexiones proporcionadas por Javier Herrero⁴⁰⁶, ampliando su interpretación y, posiblemente, enriqueciéndola mediante una reflexión personal. De acuerdo con el estudioso lorquiano⁴⁰⁷, el poeta debió reconocer que todas las instituciones corruptas que él mismo identificaba bajo las grandes alas del catolicismo latino y del protestantismo anglófono, a la vez que de las demás declinaciones religiosas monoteístas en las que la figura cristológica resulta ausente, se encuentran subordinadas a una autoridad suprema última que es la del Dios-Padre del Antiguo Testamento. De esta manera, todos los organismos institucionalizados que promueven el verbo religioso, para García Lorca, no serían más que mendaces ilusionantes que con sus predicaciones encubren la verdadera luz de Cristo, dejando el Evangelio apartado detrás del velo de maya del inmutable sermoneo plurisecular y usurpando al adepto a su culto la oportunidad de interpretar con su propia racionalidad la voz del más excelso mártir que haya surcado los caminos de la tierra. Un ser de origen tanto divino como mortal que, tras haber predicado el amor durante toda su vida, fue maltratado, herido y martirizado por aquellos individuos que él llamaba hermanos. El mismo ser que, en el momento más trágico de su existencia, se vio abandonado por aquel progenitor cruel e incapaz de responder con humana piedad a la dolorosa llamada de su primo y unigénito hijo que respondía al nombre de Jesucristo de Nazaret.

El García Lorca que en 1928 completa las secciones «Exposición» y «Mundo», respectivamente, la primera y segunda parte de la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar»⁴⁰⁸, al igual que Cristo, es un hombre herido por el rechazo que las amistades que

⁴⁰⁵ *Ivi*, p. 579.

⁴⁰⁶ Las reflexiones a las que nos referimos en este pasaje se encuentran en un ensayo de Javier Herrero titulado «The Father Against the Son: Lorca's Christian Vision» contenido la recopilación de ensayos *Lorca's Legacy: Essays on Lorca's Life, Poetry, and Theatre* editada por Manuel Durán y Francesca Colecchia.

⁴⁰⁷ J. Herrero, «The Father Against the Son: Lorca's Christian Vision», *Lorca's Legacy: Essays on Lorca's Life, Poetry, and Theatre*, edición de Manuel Durán y Francesca Colecchia, New York, P. Lang, 1991, p. 12.

⁴⁰⁸ E. Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo XXI, 1986, p. 265. Como nos recuerda Eutimio Martín, «las dos primeras partes de la “Oda al Santísimo Sacramento del Altar” (“Exposición” y “Mundo”) aparecieron en la *Revista de Occidente*

ha cultivado a lo largo de su trayecto por el mundo le han ocasionado. Al mismo tiempo, el granadino también es un ser acribillado por el mal que su propio Dios parece haberle insertado debajo de la piel en su nacimiento. El mal suscita de manera inevitable el miedo, una sensación que en el caso de García Lorca se convierte en un temor a una incompatibilidad, tanto hacia los individuos que le rodean, incapaces de compartir su putrefacto amor a la tierra latiente, como hacia su propia identidad, destinada por guasa divina a perseguir el deseo erótico de la «carne que es mi misma carne»⁴⁰⁹. En otras palabras, el deseo de cumplir con un amor orientado hacia su mismo sexo a escondidas de una sociedad que no hubiese desistido en tacharle de invertido o anormal, condenándole al definitivo aislamiento por el resto de su vida. Como buen samaritano, el granadino siempre estuvo dispuesto a poner su otra mejilla para la salvaguarda de todos los menospreciados del mundo, como es el caso de los gitanos andaluces o, como será más adelante, de los negros neoyorquinos. En consonancia con la teoría expuesta por Herrero⁴¹⁰, estamos convencidos de que en este período García Lorca, precisamente por su misma condición de homosexual emarginado, debió de sentir la instintiva urgencia de identificarse en estos seres injustamente perseguidos y, por lo tanto, de que no pudo evitar hacer lo mismo con la figura de Cristo, quien ofreció su propia vida precisamente para rescatar a todo inocente de las atrocidades del mundo.

Herrero⁴¹¹ hace referencia a una supuesta instauración de una relación conflictiva entre Dios y Cristo, aparentemente perceptible desde la primera parte de la «Oda al Santísimo

(diciembre de 1928), acompañadas de una nota en la que se lee: “De un libro próximo de poemas que se publicará con fotografías”».

⁴⁰⁹ F. García Lorca, *Obras completas IV: primeros escritos*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 563.

⁴¹⁰ J. Herrero, «The Father Against the Son: Lorca's Christian Vision», *Lorca's Legacy: Essays on Lorca's Life, Poetry, and Theatre*, edición de Manuel Durán y Francesca Colecchia, New York, P. Lang, 1991, p. 12. Como señala Javier Herrero: «I would degrade Lorca's original religious vision if I asserted that this conception of God the Father as a cruel tyrant had its final root in his homoeroticism; but it is so obvious [...] that the violent rejection by contemporary Catholicism of homosexuality as the unspeakable sin [...] had to leave a profound imprint in his art [...]. By them Lorca felt a profound sense of identity with the forsaken and the persecuted, with the Andalusian gypsies, the negroes of New York, with all the children of the world that are victims of economic struggle and class oppression, with the little animals, with insects, symbols of everything that is small and defenseless; and finally, of course, with the Son of God, the Crucified, the innocent victim who died for them all».

⁴¹¹ *Ivi*, pp. 3-12. A continuación, se proporciona el extracto del texto de Javier Herrero al que nos referimos: «[...] this conflict between flesh and spirit and between dogmatic authority and personal religious elan, not only persisted but constituted the basis of his deepest preoccupations as reflected in his work, and that this essential struggle took the poetic form of the sacrificial suffering of the Son against the cruel persecution of God the Father». Más adelante, refiriéndose a la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar», Herrero continúa: «The poem, as a whole, expresses anger against the God-Father that sends his Child to be persecuted and killed by those dreadful enemies, and praises the glory of the God-Child that, through His

Sacramento del Altar». En la visión del crítico lorquiano, el poema en su conjunto expresaría la ira de García Lorca en contra del Dios-Padre, quien condena a su descendiente a la persecución y, en última instancia, a la muerte por mano de sus terribles enemigos, mientras que elogia la gloria del Dios-Hijo que, a través de su sacrificio extremo, rescata al hombre de las manos del mal⁴¹². En mi opinión, esta interpretación resultaría acertada solamente en parte por dos razones fundamentales que trataré de explicar a continuación.

En primer lugar, desde los primeros versos de la «Exposición» de la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar», en el aparente orden cosmológico lorquiano, Cristo aparece ya como un ser altamente superior al arquetípico Dios del cristianismo, al punto de que ha llegado a desplazarle de su apelativo calificativo («Cantaban las mujeres por el muro clavado / cuando te vi, Dios fuerte, vivo en el Sacramento»⁴¹³ y, más adelante, «Vivo estabas, Dios mío, dentro del ostensorio»⁴¹⁴). En estos versos, no se plantea la necesidad de la instauración de un definitivo conflicto entre los dos, puesto que Cristo ya aparece como un triunfante ganador frente a su progenitor. En segundo lugar, a mi juicio, la forma de Cristo de responder a los ataques de su Padre no se configuraría según los rasgos de una lucha divina, sino como la más espléndida manifestación de la inexpugnable fortaleza del Mesías frente a cualquier posible acecho externo. En el poema, el Hijo de la Trinidad es un ser que responde con aire irrisorio a los ridículos ataques de su Creador, lo cual se revela como una prueba manifiesta de su superioridad: «palpitante y desnudo como un niño que corre / perseguido por siete novillos capitales»⁴¹⁵. En este contexto, las armas del Padre atacan al Hijo, pero no tienen más fuerza que la de unos insignificantes becerros o, en alternativa, de una aguja, instrumento con el que el divino Creador intenta ocasionar daño al Mesías, pero que degrada un enfrentamiento potencialmente abrumador al nivel de un simple experimento científico de disección: «Punzado por tu Padre con aguja de lumbre. / Latiendo como el pobre corazón de la rana / que los médicos ponen en el frasco de vidrio»⁴¹⁶.

sacrifice, saves man from them. From the first lines the poem presents the conflict between the Father and the Son».

⁴¹² *Ivi*, p. 12.

⁴¹³ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 463.

⁴¹⁴ *Ibidem*.

⁴¹⁵ *Ibidem*.

⁴¹⁶ *Ibidem*.

En toda la oda, la fortaleza de Cristo radica precisamente en su capacidad de responder a la fuerza odiosamente decadente del Padre con amor, brindando en las siguientes secciones del poema una respuesta práctica al problema que el Omnipotente (ya no tan poderoso) instauró en las almas de los humanos *in illo tempore*, cuando aún podía presumir de la posición de mayor prestigio en el orden cosmológico divino. A demostración de esta tendencia, en las secciones siguientes de la composición, García Lorca atribuye a Cristo, desde su posición ya inigualable por cualquier otra entidad en la cosmología celeste, la esencial habilidad de rescatar al hombre de todas aquellas abyecciones que le fueron asignadas en la etapa inicial de la creación del mundo y aún refugiadas bajo su sombra. Para García Lorca, de todos los inconvenientes humanos, los que él mismo identifica de acuerdo con los apelativos de «mundo», «demonio» y «carne» son los más perjudiciales para el bienestar anímico del individuo. Se trata de los tres enemigos del alma contra los cuales, en el resto de la oda, el poeta se dedicaría a arrojar la lanza poética de una invectiva feroz, presentando como sola y única solución la fe en Cristo, el mártir que se convirtió en salvador de las almas humanas. Un ser digno, ahora sí, no solamente de elevarse al rango de Dios, sino también de destronar con su divina humanidad a ese «Dios de carne y hueso con cóleras y con venganzas»⁴¹⁷ de la ortodoxia cristiana más radical.

2.5.1 El «Mundo»: el «agujero sin fondo» de la sociedad moderna

En la segunda sección del poema dedicada al «Mundo», encontramos el primer enemigo del alma creado por el Dios de la tradición bíblica. El mundo, en el imaginario del poeta, es un sitio en el que se desprende una decadencia extrema. En este entorno se encuentran elementos de corte como una hoja de afeitar que atiende la decapitación de la cabeza de un ser vivo, un indicio que implica un sentido de sumisión de la esencia de la vida ante la adaptación a los impulsos de la modernidad: «La gillette descansaba sobre los tocadores / con su afán impaciente de cuello seccionado»⁴¹⁸.

⁴¹⁷ F. García Lorca, *Obras completas IV: primeros escritos*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 572. Este pasaje aparece en la «Mística de sensatez, extravío y dudas crueles».

⁴¹⁸ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 464.

En esta sección, el mundo se presenta como un espacio dominado por la paradoja, en el cual los seres humanos han perdido el significado de su existencia y se vuelven autómatas de una irracionalidad sin freno. Aquí, incluso los niños pierden cualquier conexión con la inocencia, para convertirse en rastreadores de serpientes: «En la casa del muerto, los niños perseguían / una sierpe de arena por el rincón oscuro»⁴¹⁹. En este caso, la casa del muerto podría representar una iglesia en la que se venera al difunto Omnipotente bíblico y en la que unos jóvenes acólitos han sido educados a cazar el pecado carnal de Adán y Eva, lo que evocaría un tema ya explorado por el poeta en su único escrito autobiográfico⁴²⁰. Asimismo, el mundo descrito por el granadino en la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar» es un entorno en el cual los seres humanos, quienes deberían reconocer su condición de eternos mártires de la crueldad divina, se han convertido ellos mismos en verdugos de la vida. De este modo, una muchedumbre de hombres armados de cuchillos se aproxima a terminar con la vida de un inerme rui señor, símbolo de la libertad de la poesía: «Para el asesinato del rui señor, venían / tres mil hombres armados de lucientes cuchillos»⁴²¹. En relación con esta interpretación, Eutimio Martín añade que esta imagen podría estar asociada con la aversión lorquiana por la propagación del autoritarismo político en toda Europa durante la década de 1920, con Italia llevando la primacía del fascismo continental desde 1922⁴²².

La única forma de rescatar a todo ser humano de la que se percibe como la más «triste noche del mundo»⁴²³ parece ser la fe en Cristo y, sobre todo, en la adoración de su sacramento. Al grito de «Sólo tú Sacramento de luz en equilibrio, / aquietaba la angustia del amor desligado»⁴²⁴ la voz poética evoca a la figura del Mesías para sanear el tormento existencial del cuerpo. Un cuerpo que, en el caso del poeta, resulta paralizado por el dolor que le ha causado la concienciación de su aspiración hacia un amor imposible, lo que le

⁴¹⁹ *Ibidem*.

⁴²⁰ F. García Lorca, *Obras completas IV: primeros escritos*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, pp. 856-858. En la autobiografía inacabada *Mi pueblo*, el escritor narra con detalle las profundas emociones que le produjo, cuando era niño, el descubrimiento del relato bíblico de Adán y Eva y su posterior expulsión del jardín del Edén por parte de un Dios excesivamente vengativo.

⁴²¹ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 465.

⁴²² E. Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo XXI, 1986, p. 295.

⁴²³ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 465.

⁴²⁴ *Ibidem*.

ha condenado a vagabundear por el mundo como un ser corrupto y contaminado por el drama del deseo homoerótico que le desliga del ciclo reproductivo de la naturaleza humana, viéndose respaldada esta idea también por la doctrina católica. En este contexto, resulta llamativo el empleo del adjetivo «desligado» en referencia a la sexualidad homoerótica. De acuerdo con Martín⁴²⁵, debemos suponer que García Lorca conocía la raíz etimológica de la palabra «religión», derivada del verbo latín *religare* (religar), con lo cual, nos resulta suficientemente inequívoco el uso del adjetivo citado para referirse a la homosexualidad. Sin embargo, el valor salvífico de Cristo no se limita exclusivamente al ámbito personal del poeta, sino que se extiende también a todos los demás seres humanos que habitan en un mundo contemporáneo dominado por una innatural celeridad a toda costa: «Sólo tú Sacramento, manómetro que salva / corazones lanzados a quinientos por hora»⁴²⁶.

En concomitancia con la aparición de Cristo en el poema, encontramos las primeras referencias implícitas a Salvador Dalí. En estos versos, el Mesías se erige como el medio fundamental para captar la verdadera esencia de la religión cristiana, por lo cual el poeta elogia a su entidad: «Porque tu signo es clave de llanura celeste / donde naipes y herida se entrelazan cantando»⁴²⁷. En relación con este aspecto, cabe destacar que en la «Oda a Salvador Dalí» los naipes (o baraja) «sin ninguna herida»⁴²⁸ se relacionan con la estética daliniana y, por lo tanto, se configuran como objetos contrarios a la concepción del arte lorquiano de esta etapa literaria⁴²⁹. En la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar», los mismos objetos consagrados por Cristo se unen a un «aroma de la rosa templada»⁴³⁰ que acompaña la evocación del Mesías. De este modo, la búsqueda de la perfección artística de García Lorca que en la «Oda a Salvador Dalí» tiene los rasgos de una rosa que apunta hacia las cuatro direcciones del compás estético en un espacio fundamentalmente físico, se mantiene ahora salda hacia una nueva dirección metafísica, la única dirección que

⁴²⁵ E. Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo XXI, 1986, p. 299.

⁴²⁶ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 465.

⁴²⁷ *Ibidem*.

⁴²⁸ *Ivi*, p. 460.

⁴²⁹ *Ibidem*. Recordemos aquí el verso de la «Oda a Salvador Dalí» en los que aparecen los naipes (o baraja) limpios de heridas: «Canto tu corazón astronómico y tierno, / de baraja francesa sin ninguna herida».

⁴³⁰ *Ivi*, p. 465.

pueda unir el Mundo de los seres caídos del cielo con el *hyperuránion* de los seres celestes⁴³¹.

García Lorca responde a la orfandad de los seres humanos determinada por el insensible Dios-Padre con una única solución, es decir, con la única entidad capaz de sintetizar en su esencia el conjunto de manifestaciones de la Trinidad divina que se han otorgado en el mundo terrenal. Se trata de la adoración del martirio de Cristo, un suceso que se revela como único medio en el que lo divino se degrada al nivel humano mientras, al mismo tiempo, lo humano se eleva a nivel divino, lo que constituye el imprescindible lazo entre dos esferas (la humana y la divina) que, de otro modo, estarían irremediablemente condenadas a la separación. De hecho, no se puede interpretar de otra manera la referencia inicial a la figura de Cristo como una «forma sacratísima»⁴³² en la que converge todo lo sumamente afirmativo y en la que todas las afiladas aristas del mundo se convierten en faros de luz sagrada («Oh forma sacratísima, vértice de las flores / donde todos los ángulos toman sus luces fijas»⁴³³). Si es cierto que en la «Exposición» Cristo es ante todo una dirección, en el «Mundo» García Lorca nos presenta el destino último de esa dirección en el sacramento de la eucaristía, la prueba transustancial en la que se condensa el martirio cristológico y que se conmuta en refugio metafórico para los seres humanos. Los mismos seres obligados por voluntad divina a experimentar un sinfín de dolor, pero librados por la única entidad capaz de rescatar a esa humanidad que habita el mundo del interminable hueco al que ha sido arrojada por el antiguo rey de toda la tierra, ya destronado de su corona celestial:

Mundo, ya tienes meta para tu desamparo.
Para tu horror perenne de agujero sin fondo.
¡Oh Cordero cautivo de tres voces iguales!
¡Sacramento inmutable de amor y disciplina!⁴³⁴

2.5.2 El «Demonio»: la atracción por el «enemigo Bello»

García Lorca no llegó a publicar en vida las dos últimas partes de la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar», tituladas «Demonio» y «Carne». Como señala Eutimio Martín⁴³⁵,

⁴³¹ *Ivi*, p. 459. De la «Oda a Salvador Dalí»: «¡Siempre la rosa, siempre, norte y sur de nosotros!».

⁴³² *Ivi*, p. 464.

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ *Ibidem*.

⁴³⁵ E. Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo XXI, 1986, p. 304.

debemos suponer que la decisión por parte del granadino de retener estos versos al público se debió a la adversa recepción o tanteo que los lectores cristianos (con Manuel de Falla, a quien iban dedicadas las primeras dos partes de la composición, en primera fila) habían expresado en relación con la publicación del poema en la *Revista de Occidente* en diciembre de 1928. Según el crítico lorquiano⁴³⁶, en las dos secciones últimas del poema la voz poética del granadino va tomando un ritmo inexorablemente más heterodoxo en comparación con las dos primeras, lo cual posiblemente le llevó a abandonar la publicación de sus nuevos versos. Vamos entonces a ver cómo se plantea esta supuesta heterodoxia lorquiana en la primera estrofa de esta tercera parte:

Honda luz cegadora de materia crujiente,
luz oblicua de espadas y mercurio de estrella
anunciaban el cuerpo sin amor que llegaba
por todas las esquinas del abierto domingo.⁴³⁷

En esta parte, el demonio se presenta, ante todo, como un ser que alumbraba el mundo mediante una luz que inebria los sentidos, contrastando con la claridad de Cristo con la que se concluía la parte dedicada al «Mundo». La luz del Maligno es «cegadora»⁴³⁸, es decir, tiene la capacidad de inebriar los sentidos de los seres humanos, al contrario de la luz de Cristo, que es para García Lorca una luz «en equilibrio»⁴³⁹ que evoca una condición de estabilidad. El halo infernal nos permite ver al demonio en toda su forma, desvelando su particular belleza: «Forma de la belleza sin nostalgia ni sueño»⁴⁴⁰. Aquí la primera señal de heterodoxia: al no poseer nostalgias ni sueño, su forma se configura como el reflejo de todas las acciones puestas en práctica por los hombres para complacer su ímpetu dionisiaco. En este sentido, el diablo es la satisfacción de los impulsos más esenciales e instintivos, a los que el hombre moderno ha sido habituado a responder con total abnegación, por lo que no puede añorarlas (en el caso en que las haya puesto en práctica) ni soñar con ellas (en el caso en que no las haya puesto en práctica). Por esta razón, en los versos siguientes, Satanás se describe según el epíteto «médula de presente»⁴⁴¹. Desde

⁴³⁶ *Ivi*, p. 305.

⁴³⁷ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 466.

⁴³⁸ *Ibidem*.

⁴³⁹ *Ivi*, p. 465.

⁴⁴⁰ *Ibidem*.

⁴⁴¹ *Ibidem*.

esta perspectiva, su esencia y sus ímpetus carnales se ponen en estrecha relación con el ADN humano, aunque estén esencialmente ocultos por la pudicia social.

La identificación de una conexión connatural entre la esencia demoniaca y la humana no implica un lanzamiento del poeta al desenfreno pecaminoso sino, más bien, todo lo contrario. De hecho, a pesar de que García Lorca reconozca los atractivos del demonio, también reconoce en su adoración una «seguridad fingida»⁴⁴² que conlleva el definitivo hundimiento del ser en el abismo: «de flotar sobre el agua con el torso de mármol»⁴⁴³. En este último verso, se aprecia un segundo intento de García Lorca de comunicar, a través de esta composición, con su «Oda a Salvador Dalí», el primer testimonio de la diatriba estética entre el granadino y el pintor catalán en el que san Sebastián se presenta como una roca de mármol que flota en las aguas del Sena parisino⁴⁴⁴. En los versos siguientes, el Maligno vuelve a presentarse como una esencia de belleza latente, pero de la que desprende, detrás de su aparente compatibilidad con el espíritu humano, toda su caducidad y limitación. Esto se debe a que lo que se encubre detrás de la «seguridad fingida»⁴⁴⁵ del demonio es un estado de perenne encadenamiento:

Cuerpo de la belleza que late y que se escapa;
un momento de venas y ternura de ombligo.
Belleza encadenada sin línea en flor, ni centro,
ni puras relaciones de número y sonrisa.⁴⁴⁶

En las grandes urbes del capitalismo, las «letras encendidas»⁴⁴⁷ por el demonio que dominan las fachadas de los edificios se contraponen a la luz del Mesías: «Altas esquinas grises y letras encendidas / señalaban las tiendas del enemigo Bello»⁴⁴⁸. Como señala Martín⁴⁴⁹, es posible vislumbrar en estos versos un presagio del poema «Nueva York (Oficina y denuncia)» de *Poeta en Nueva York*. Si en el poema neoyorquino la voz lorquiana se convertirá en una invectiva dirigida contra todos aquellos hombres que permiten el martirio cotidiano de todos los seres de sangre del mundo, en este caso, García

⁴⁴² *Ibidem*.

⁴⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴⁴ *Ivi*, p. 457. De la «Oda a Salvador Dalí»: «En las aguas del Sena un *ice-berg* de mármol / enfría las ventanas y disipa las hiedras».

⁴⁴⁵ *Ivi*, p. 466.

⁴⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁴⁹ E. Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo XXI, 1986, p. 308.

Lorca pretende desvelar la verdadera esencia del ángel caído, desmintiendo las aparentes formas de manifestación que este tiene en el mundo contemporáneo:

No es la mujer desnuda, ni el duro adolescente
ni el corazón clavado con besos y lancetas.
No es ser dueño de todos los caballos del mundo
ni descubrir el anca musical de la luna.⁴⁵⁰

Lo que se desmiente en estos versos es la imagen del demonio tradicionalmente promovida por la Iglesia. En este contexto, el poeta refuta cualquier relación del diablo con la satisfacción del erotismo (la «mujer desnuda»⁴⁵¹), la agresividad (el «duro adolescente»⁴⁵²), y la homosexualidad (los besos que se perciben como armas punzantes dado que derivan de un amor clandestino, remitiendo, posiblemente, a la satisfacción de un amor homosexual⁴⁵³). De este modo, a través del juego de negaciones en el que se encuentran más alusiones a san Sebastián⁴⁵⁴ y, en consecuencia, a la diatriba estética con Dalí, en los versos que siguen se procede al desvelo de la verdadera identidad de Satanás:

El encanto secreto del enemigo es otro.
Permanecer. Quedarse con la luz del minuto.
Permanecer clavados en su belleza triste
y evitar la inocencia de las aguas nacidas.⁴⁵⁵

Para Martín⁴⁵⁶, estos versos remiten a la irresistible llamada al goce del momento (quedarse en «con luz del minuto»⁴⁵⁷) sin preocupaciones de las consecuencias que puedan surgir (las «aguas nacidas»⁴⁵⁸). A mi modo de ver, la imagen de las aguas nacidas serviría más bien como una evocación de la figura de Cristo por una serie de razones que procederé a aclarar a continuación. En virtud de que las aguas son, como García Lorca nos indica, «nacidas», estas pueden originarse tanto desde las profundidades de la tierra (en este caso hablaríamos de manantiales) como desde el cielo (en este caso hablaríamos

⁴⁵⁰ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 466.

⁴⁵¹ *Ibidem*.

⁴⁵² *Ibidem*.

⁴⁵³ E. Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo XXI, 1986, p. 308.

⁴⁵⁴ Nótese la utilización de la adjetivación «clavado» que aparece en esta estrofa y en la siguiente.

⁴⁵⁵ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 467.

⁴⁵⁶ E. Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo XXI, 1986, p. 309.

⁴⁵⁷ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 467.

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

de lluvia). Acudiendo ahora al *Libro de poemas* de García Lorca y, precisamente, al poema «Manantial», vale la pena señalar la directa asociación entre el agua recién nacida (que sale precisamente de un manantial subterráneo) y la voz de Cristo:

¿Quién pudiera entender los manantiales,
el secreto del agua
recién nacida, ese cantar oculto
a todas las miradas
del espíritu, dulce melodía
más allá de las almas?...⁴⁵⁹

En «Manantial», el yo lírico se convierte en un árbol atrapado entre un arraigo a la tierra (sus raíces) y una propensión hacia el firmamento (sus ramas), uno de los símbolos lorquianos más vinculados al mundo divino. Al ser vegetal no le queda otra opción que acudir a las aguas de un manantial en las que resuenan las palabras de un muerto inocente e incorrupto por el pecado carnal: «nacimiento del Verbo en la tierra / por un sexo sin mancha»⁴⁶⁰. En este contexto, el verbo de un ser impoluto de manchas (el signo que en la iconografía católica está más relacionado con el pecado) no puede ser otro sujeto sino Cristo. No obstante, como hemos anticipado, las aguas nacidas no se originan exclusivamente del subsuelo, sino que también pueden derivarse de las precipitaciones atmosféricas. Desde esta perspectiva, en el poema «Lluvia» del *Libro de poemas*, el agua que cae desde el cielo se presenta como un fluido sagrado que posibilita la proliferación de la vida natural: «Es la aurora del fruto. La que nos trae las flores / y nos unge de espíritu santo de los mares»⁴⁶¹. En este caso, el agua que se precipita desde el cielo, al igual que Cristo para los hombres, asume la responsabilidad de transmitir el lenguaje de Dios (el unguimiento de espíritu santo) a un mundo terrenal que se revela corrupto por la humanidad.

En los versos siguientes, el poeta se dirige con ímpetu profético a todo individuo aturdido por los murmullos de la muchedumbre (el «balido reciente»⁴⁶²) y por las desequilibradas corrientes artísticas modernas (la «flor desnortada»⁴⁶³), así como a toda mujer privada de su sexualidad (la «monja dormida»⁴⁶⁴), ofreciendo como instrumento

⁴⁵⁹ *Ivi*, p. 156.

⁴⁶⁰ *Ibidem*.

⁴⁶¹ *Ivi*, p. 83.

⁴⁶² *Ivi*, p. 467.

⁴⁶³ *Ibidem*.

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

de redención de su condición el vigor de un «negro toro de límites maduros»⁴⁶⁵. En su iconografía más elemental, el símbolo del toro conlleva un sentido de fuerza y vitalidad⁴⁶⁶. Sin embargo, en este caso, por tener límites maduros, el animal presentado por el poeta también se configura como un ser plenamente consciente de sus características vitales y, por ende, capaz de responder con rebeldía a toda imposición que recaiga sobre cualquier individualidad a partir de fuentes externas (como el murmullo popular, el arte en boga en un determinado momento histórico o el celibato clerical como producto de las instituciones eclesásticas). La entrada del toro a la escena y, por lo tanto, la liberación del ser humano del dogmatismo popular y religioso anticipa la llegada de Cristo, quien trae consigo la solución a la llamada del demonio:

Para vencer la carne fuerte del enemigo,
mágico prodigioso de fuegos y colores,
das tu cuerpo celeste con tu sangre divina
en este Sacramento definido que canto.⁴⁶⁷

A partir de la llegada de Cristo, se produce un aquietamiento del deseable impulso demoníaco («la carne fuerte del enemigo»⁴⁶⁸) sobre el mundo. El ser celeste vence al diablo «sin espadas»⁴⁶⁹, es decir, sin ni siquiera combatir, contraponiendo a su adversario únicamente su cuerpo y sangre. El Mesías ofrece a la humanidad su cuerpo y sangre, elementos que no pueden ser etéreos para el creyente cristiano, sino que deben percibirse como realidad concreta para rescatar al mundo de su decadencia: «Desciendes a materia para hacerte visible / a los ojos que observan tu vida renovada»⁴⁷⁰. En definitiva, es el obsequio del martirio de Cristo, resumido en el sacramento visible, el instrumento más adecuado para combatir al demonio. Precisamente hacia esta renovada dirección apunta el nuevo compás de la estética lorquiana con su canto de alegría derivado de un desprendimiento de todo costumbrismo artístico a las modas del momento: «¡Aleluya, aleluya de la norma y el punto / sobre los cuatro vientos sin afán deportivo!».⁴⁷¹

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

⁴⁶⁶ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *A Dictionary of Symbols*, London, Penguin Books, 1996, p. 131.

⁴⁶⁷ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 467.

⁴⁶⁸ *Ibidem*.

⁴⁶⁹ *Ibidem*.

⁴⁷⁰ *Ibidem*.

⁴⁷¹ *Ibidem*.

2.5.3 La «Carne»: la redención de la «verde sangre de Sodoma»

La última parte de la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar» comienza con unos versos en los que resuenan los ecos del padre nuestro: «Por el nombre del Padre, roca, luz y fermento. / Por el nombre del Hijo, flor y sangre vertida»⁴⁷². La aparente ortodoxia de estos versos parece más un escamoteo puesto en práctica con el propósito de desmitificar, en el final del texto, la supuesta inmutabilidad jerárquica de la Trinidad cristiano-católica. En estos versos de apertura, el Padre se describe mediante los sustantivos «roca», «luz» y «fermento», es decir, palabras que forman parte del repertorio de parábolas con las que se presenta al divino Padre en el texto bíblico. En segundo lugar, encontramos al Hijo de la Trinidad, quien, contrariamente al Padre, mantiene una estrecha conexión con el mundo natural y con los seres de sangre que lo habitan, por ser, respectivamente, «flor»⁴⁷³ y «sangre vertida»⁴⁷⁴. Finalmente, en el tercer verso de la oración, la aparición del Espíritu Santo completa la evocación lorquiana a los supuestos de la Trinidad. A través del acostamiento entre la manifestación divina en el mundo terrenal y Eva, la primera mujer pecadora de la humanidad, comprendemos que en realidad es ella quien dirige la oración y que lo hace precisamente mientras trata de eliminar las manchas que le ha dejado el pecado original sobre sus manos: «en el fuego visible del Espíritu Santo / Eva quema sus dedos teñidos de manzana»⁴⁷⁵.

A partir de este desvelamiento se desprende lo que será el tema principal de toda esta parte de la oda. Se trata de un intento de redimir, a través de una reinterpretación de la primera disputa entre el mundo de los humanos y el Padre-Creador, a todo individuo inocente del pecado original que ha sido insinuado en su cuerpo por descendencia directa de la pareja del Edén en la primera etapa de la creación o «primer impulso torpe de los planetas»⁴⁷⁶.

En el contexto descrito por García Lorca a través de estos versos, las higueras arrasan con sus «flores calientes»⁴⁷⁷ los «blancos muros de disciplina»⁴⁷⁸ erigidos por el Creador, los cuales, hasta el momento en el que se consumió el pecado primigenio, habían privado

⁴⁷² *Ivi*, p. 468.

⁴⁷³ *Ibidem*.

⁴⁷⁴ *Ibidem*.

⁴⁷⁵ *Ibidem*.

⁴⁷⁶ *Ibidem*.

⁴⁷⁷ *Ibidem*.

⁴⁷⁸ *Ibidem*.

a sus creaciones humanas el acercamiento al fruto del conocimiento del bien y del mal. Para Martín⁴⁷⁹, las higueras son símbolos de sexualidad, puesto que en la conferencia de García Lorca sobre Góngora la última metamorfosis de Baco fue la del árbol del higo. Asimismo, esta visión se sustenta en el empleo que Adán y Eva hacen de las hojas del árbol, que se convierten en delantal para sus sexos tras la expulsión del Edén y la consiguiente instauración del sentimiento de vergüenza en el ánimo humano⁴⁸⁰. En los dos versos siguientes, el hacha de viento da la misma connotación sexual que desprende de la higuera, por ser el viento, ya a partir del poema «Preciosa y el aire» del *Romancero gitano*, un símbolo asociado al desenfreno sexual del hombre: «El hacha por el bosque daba normas de viento / a la pura dinamo clavada en su martirio»⁴⁸¹.

¿A qué martirio se refiere García Lorca en este pasaje? Al de Eva y de todos sus descendientes suponemos por una serie de razones fundamentales. En primer lugar, a mi juicio, deberíamos tener en cuenta que el lugar en el que opera el hacha sexualizada por sus «normas de viento»⁴⁸² y, por ende, por el instinto sexual humano, es el bosque del verso anterior. El bosque se presenta como un símbolo de la sabiduría y el conocimiento sobrehumano⁴⁸³ que, en el contexto del relato bíblico de Adán y Eva, no pueden derivar que de la apropiación de las nociones del bien y del mal. En segundo lugar, no se puede ignorar el valor dinámico que se puede atribuir a Eva como primera mujer que retiene en su florido seno reproductor el germen de toda la estirpe humana destinada a heredar el pecado original. A sustento de esta hipótesis, en la estrofa siguiente, es precisamente la sexualidad de la nativa del Edén lo que se revela, dejando entrever el lazo imprescindible de la mujer con todo ser humano: «Hilos y nervios tiemblan en la sección fragante / de la luna y el vientre que el bisturí descubre»⁴⁸⁴.

En el «Martirio de Santa Olalla» hemos apreciado que el primer impulso que se activa tras la toma de conciencia por parte de la santa de su inminente muerte es el de la

⁴⁷⁹ E. Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo XXI, 1986, p. 314. Presentamos aquí el extracto de la conferencia citado por el crítico lorquiano: «“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”».

⁴⁸⁰ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *A Dictionary of Symbols*, London, Penguin Books, 1996, p. 377.

⁴⁸¹ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 468.

⁴⁸² *Ibidem*.

⁴⁸³ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *A Dictionary of Symbols*, London, Penguin Books, 1996, p. 1124.

⁴⁸⁴ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 468.

reproducción sexual («Su sexo tiembla enredado / como un pájaro en las zarzas»)⁴⁸⁵. A diferencia del atrapado potencial prolífico de Olalla, en esta sección de la oda, el aparato reproductor de Eva, tras haberse visto en un primer momento libre («Sean fructíferos y multiplíquense»⁴⁸⁶) queda ahora, tras la apropiación del conocimiento humano del bien y del mal, irremediadamente dañado por el acto de violación del árbol prohibido. De esta manera, como bien señala Martín⁴⁸⁷, la «sección fragante / de la luna»⁴⁸⁸, por el valor que tiene el astro en el ciclo menstrual femenino, se presentaría como una clara alusión al sexo de Eva. Por otra parte, los «hilos y nervios»⁴⁸⁹ que en el aparato genital se activan no podrían evocar otra cosa sino el lazo de sangre que la mujer conserva con todo ser humano por descendencia directa⁴⁹⁰. En este contexto, el bisturí (elemento que tiene el poder de desgarrar los tejidos de los humanos), cumple una función similar a la de la «aguja de lumbre»⁴⁹¹ utilizada por el Creador en contra del Cuerpo de Cristo en la «Exposición» de la oda⁴⁹². Es esta la herramienta cortante con la que el vientre femenino recibe el corte o condena divina, otorgando a la escena todos los aspectos descriptivos de un parto por cesárea.

Dando por aclarada la similitud entre la aguja de lumbre del Padre que acecha a Cristo y el bisturí que aparece en contraposición al vientre de Eva, nos quedaría ahora por aclarar por qué este instrumento dañino se dirige específicamente hacia la primera mujer carnal. Una explicación de este tipo, por evidentes motivos, no puede prescindir de la exégesis del texto bíblico. Como se nos relata en el Génesis, de la ira y el deseo de

⁴⁸⁵ *Ivi*, p. 447.

⁴⁸⁶ «Y Dios creó al ser humano a su imagen; lo creó a imagen de Dios. Hombre y mujer los creó, y los bendijo con estas palabras: “Sean fructíferos y multiplíquense; llenen la tierra y sométanla; dominen a los peces del mar y a las aves del cielo, y a todos los reptiles que se arrastran por el suelo.”» (Génesis 1:27-28).

⁴⁸⁷ E. Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo XXI, 1986, p. 315.

⁴⁸⁸ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 468.

⁴⁸⁹ *Ibidem*.

⁴⁹⁰ E. Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo XXI, 1986, p. 316.

⁴⁹¹ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 463.

⁴⁹² *Ibidem*. A este respecto, recordamos que en la «Exposición» de la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar» el instrumento preeminente de Dios para causar daño a Cristo es precisamente una «aguja de lumbre», un objeto acuminado que, como nos dice García Lorca en el verso siguiente, tiene todo el poder de convertir el ataque en un evento similar a un experimento de disección de criaturas anfibias y, por ende, de una operación que implica el uso de un elemento de precisión cortante como puede ser, en la más probable de las opciones, un bisturí: «Punzado por tu Padre con aguja de lumbre. / Latiendo como el pobre corazón de la rana / que los médicos ponen en frasco de vidrio».

revancha percibido por el supremo Creador derivaron dos castigos fundamentales otorgados a la humanidad. El primero, dirigido directamente a Eva, consiste en la constricción del parto doloroso: «A la mujer le dijo: “Multiplicaré tus dolores en el parto, y darás a luz a tus hijos con dolor. Desearás a tu marido, y él te dominará”»⁴⁹³. El segundo obliga a Adán a buscar sustento vital por sí mismo, ya que de la expulsión del jardín del Edén deriva la imposibilidad por parte del hombre de gozar de la cornucopia del Creador divino⁴⁹⁴.

En el poema, en los versos siguientes el pecado original de Adán y Eva se convierte en una maldición congénita destinada a toda la humanidad, puesto que a través del acto sexual los seres humanos transmiten las manchas derivadas de la contaminación del fruto prohibido a sus descendientes. Para evocar esta transmigración hereditaria por medio de la copulación, García Lorca utiliza la imagen de un caballo manumiso que recorre los hombros y el seno de una «niña cuajada»⁴⁹⁵ a la vez que de unos «ayes»⁴⁹⁶ que pesan sobre el vientre de un «joven embalado»⁴⁹⁷. A este respecto, cabe precisar que el acostamiento entre la imagen del caballo y el acto sexual resulta suficientemente explícito en este caso, ya que la copulación parece desarrollarse en el mismo «diván de raso (en el que) los amantes aprietan / los tibios algodones donde (de norma) duermen sus huesos»⁴⁹⁸. De todos modos, el dato más relevante es que de la unión sexual entre los seres humanos pueden desprenderse dos opciones fundamentales.

La primera y más habitual de las opciones es que de la procreación sexual se deriven unas venas o prolongaciones de la sangre original, una extensión del fluido vital ya relacionada en las estrofas previas con el amor hetero que, según García Lorca, se dirige al descubrimiento de un abrumador «caimán enlunado»⁴⁹⁹: «Las venas alargarán sus puntas / para morder la cresta del caimán enlunado»⁵⁰⁰. El caimán es un ser anfibio y, por

⁴⁹³ (Génesis 3:16).

⁴⁹⁴ «Al hombre le dijo: “Por cuanto le hiciste caso a tu mujer, y comiste del árbol que te prohibí comer, ¡maldita será la tierra por tu culpa! Con penosos trabajos comerás de ella todos los días de tu vida. La tierra te producirá cardos y espinas, y comerás hierbas silvestres. Te ganarás el pan con el sudor de tu frente, hasta que vuelvas a la misma tierra de la cual fuiste sacado. Porque polvo eres, y al polvo volverás”» (Génesis 3:17-19).

⁴⁹⁵ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 468.

⁴⁹⁶ *Ibidem*.

⁴⁹⁷ *Ibidem*.

⁴⁹⁸ *Ibidem*.

⁴⁹⁹ *Ibidem*.

⁵⁰⁰ *Ibidem*.

lo tanto, forma parte del mismo grupo de animales rastreros de la serpiente bíblica que instauró la tentación en el jardín del Edén corrompiendo a Eva. El animal, precisamente por el hecho de estar enlunado (adjetivo equivalente a «alunado»), se presenta como un ser enloquecido por el astro lunar. Como se ha evidenciado en nuestro análisis sobre el *Romancero gitano*, la luna es un símbolo lorquiano que garantiza la resurrección tras la muerte. A partir de estas consideraciones, se podría interpretar el acto de morder la cresta del caimán enlunado como un intento por parte de los nuevos seres humanos nacidos de la copulación carnal de desvelar el secreto último de la regeneración terrestre (que queda confirmado eternamente en el astro) en un mundo que aparece irremediablemente oprimido por el dolor que ha causado el pecado original de Adán y Eva.

No obstante, García Lorca no podría ser más plenamente consciente de que el apareamiento heterosexual no es la única forma de amor posible entre los seres humanos. Por esta razón, en los versos que siguen, el poeta rescata el tópico bíblico de la destrucción de Sodoma, la ciudad destruida por la cólera del Omnipotente debido a los hábitos homosexuales de sus habitantes, en un juego de contraste entre la sangre que alimenta la vida de los seres vivos y la esterilidad que la unión entre seres de sexos iguales supone. Mientras que en el caso del amor entre hombre y mujer la sangre se presenta como una ocasión de prolongación de la vida («Las venas alargarán sus puntas»⁵⁰¹), en este caso, la «verde sangre de Sodoma»⁵⁰² de la que habla el poeta, que, precisamente por ser verde podría resultar potencialmente prolífica en el ciclo de regeneración humano, queda, sin embargo, expuesta a la desolación de la «sala de un yerto corazón de aluminio»⁵⁰³.

En cualquier caso, a la tristeza de la condición humana García Lorca no puede responder con el lloriqueo al que la Iglesia nos ha acostumbrado, sino con fuerza y vigor: «Es preciso que el llanto se derrame en la axila / que la mano recuerde blanda goma nocturna»⁵⁰⁴. ¿A qué alude García Lorca con estas palabras? Para aclarar estos versos propongo recurrir, en primer lugar, a la interpretación de Martín. El crítico lorquiano interpreta esta invitación como una llamada a acoger el llanto vergonzante del que sufre (el llanto por la axila) y que, al mismo tiempo, rescata las debilidades carnales de cada individuo, con una posible alusión velada al onanismo (la mano que recuerda la blanda

⁵⁰¹ *Ibidem*.

⁵⁰² *Ibidem*.

⁵⁰³ *Ibidem*.

⁵⁰⁴ *Ivi*, p. 469.

goma nocturna)⁵⁰⁵. En cuanto a este último punto en particular, siento la urgencia de proponer una segunda pista interpretativa que nos conduciría a la configuración de un García Lorca aún más heterodoxo de lo que se pueda pensar.

En una carta enviada a Salvador Dalí en agosto de 1927 desde Barcelona, el poeta relata de la siguiente manera las impresiones que su estancia en Cadaqués le ha dejado, presagiando para la localidad costeña una interesante renovación arquitectural: «Un día la luna [blanco: se?] mojará con elasticidad de pez mojado, y la torre de la iglesia oscilará de goma blanda sobre las casas, duras o *lastimosas*, de cal, o de pan mascado»⁵⁰⁶. Al parecer, la luna, el astro que respalda a los seres humanos la promesa de una nueva resurrección, actúa sobre Cadaqués con una elasticidad fálica (de pez mojado) que tiene el poder de ablandar las edificaciones erigidas por la Iglesia, convirtiendo, por propiedad transitiva, sus campanarios en goma blanda que recuerda la imagen de un profiláctico. Al retornar a los versos de la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar» con esta noción, la mano intenta a recordar un signo nos suena inequívocamente como una invitación por parte de García Lorca a rechazar el ya superado acto del santiguamiento trinitario promovido por la Iglesia a favor de un nuevo signo que rescate el valor de la carne humana que late como, por cierto, nos confirman los versos siguientes: «Es preciso que ritmos de sístole y diástole / empañen el rubor inhumano del cielo»⁵⁰⁷.

Al concluirse la invitación lorquiana a la revolución social y sexual de los seres humanos aparece la figura de Cristo en triunfo. García Lorca, librando la voz de su ímpetu místico, dirige su canto al Hijo de la Trinidad, asignándole unos rasgos fuertemente sexualizados: «Es tu cuerpo, galán, tu boca, tu cintura»⁵⁰⁸. Y no podría ser de otra manera, ya que Cristo, como sabemos, llegó al mundo predicando el amor libre, el amor por y para todos los seres que se encuentran atrapados por el drama de la carne heredado por su descendencia de la parturienta edénica, la primera manchada del pecado original. Como indica Martín⁵⁰⁹, quien plantea la idea de un acercamiento lorquiano a la lectura de las

⁵⁰⁵ E. Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo XXI, 1986, p. 317.

⁵⁰⁶ F. García Lorca, *Epistolario completo*, edición crítica de A. A. Anderson y C. Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 499.

⁵⁰⁷ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 469.

⁵⁰⁸ *Ibidem*.

⁵⁰⁹ E. Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo XXI, 1986, p. 313.

epístolas de san Pablo de Tarso, con la llegada de Cristo o segundo Adán a la tierra se sella el definitivo pacto para la nueva y eterna alianza entre el vengativo Creador del Antiguo Testamento, quien condenó a la estirpe humana al dolor. ¿Cómo se consiguió esta alianza? Precisamente en el acto de la encarnación de Cristo en María, el momento en el que la carne humana abandona su carácter pecaminoso para dignificarse en la figura del Mesías⁵¹⁰.

Llegados a este punto podríamos dar por terminada la cuestión, sin embargo, merece la pena reflexionar sobre un último aspecto en particular. A pocos meses de su llegada a Nueva York, García Lorca interrumpe la composición de la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar» para dedicarse a dos nuevos trabajos. El primero es la inédita «Oda a Sesostris», un poema en el que incluso las más mínimas trazas de ortodoxia religiosa desaparecen por completo. El segundo proyecto desembocará en *Poeta en Nueva York*, el poemario que se convertirá en el manifiesto fundamental del descubrimiento del valor salvífico de la acción poética sobre todos los seres subalternos del mundo. ¿Podría el descubrimiento del Nuevo Mundo determinar un ulterior desvío de la senda lorquiana hacia unos lugares alejados de la santidad y que pudiesen manifestar en todo su horror los dramas del mundo, del demonio y de la carne? En efecto, esta parece ser la nueva dirección estética adoptada por el poeta a partir de su estancia neoyorquina. Si en el final de la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar» es la «carne vencida, rota, pisoteada»⁵¹¹ de Cristo la que «vence y relumbra sobre la carne nuestra»⁵¹², la misma función la desempeña la voz poética en las composiciones lorquianas más tardías. Una voz igualmente vencida por las adversidades que la vida le ha revelado e igualmente decidida a rescatar la carne de todos aquellos seres condenados a un martirio que, sin embargo, estaremos destinados a soportar por los siglos de los siglos:

Es tu cuerpo, galán, tu boca, tu cintura,
el gusto de tu sangre por los dientes helados.
Es tu carne vencida, rota, pisoteada,
la que vence y relumbra sobre la carne nuestra.
Es el yerto vacío de lo libre sin norte
que se llena de rosas concretas y finales.
Adán es luz y espera bajo el arco podrido
las dos niñas de sangre que agitaban sus sienes.

⁵¹⁰ *Ibidem*.

⁵¹¹ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 469.

⁵¹² *Ibidem*.

¡Oh Corpus Christi! ¡Oh Corpus de absoluto silencio
donde se quema el cisne y fulgura el leproso!
¡Oh blanca Forma insomne!
¡Ángeles y ladridos contra el rumor de venas!⁵¹³

⁵¹³ *Ibidem.*

3. EN LAS TRINCHERAS DE LOS MÁRTIRES: LA LUCHA MARTIRIAL DE *POETA EN NUEVA YORK Y EL NUEVO COMPROMISO SOCIAL (1929)*

3.1 La gran odisea martirológica: *Poeta en Nueva York*

Antes de aventurarnos en el análisis de uno de los poemarios que, con derecho, puede considerarse como una de las producciones de Federico García Lorca más excelsas, propongo reflexionar sobre las motivaciones que condujeron al poeta a desembarcar el 26 de junio de 1929 en el Nuevo Continente, donde habría permanecido hasta el 4 de marzo de 1930. Como ya hemos mencionado, sin duda, la separación forzosa de Dalí fue uno de los factores determinantes que impulsaron al granadino a abandonar su España natal por una nueva meta. Sin embargo, no fue esta la única razón que animó al poeta a embarcarse en el más largo viaje de su vida en esta época tan convulsa a nivel tanto relacional como íntimo.

En 1927, García Lorca mantuvo una estrecha relación con Emilio Aladrén Perojo, un prometedor escultor y estudiante de la Escuela de Bellas Artes de San Bernardo que Dalí mismo había frecuentado. De esta manera, entre 1927 y 1928, la figura de Aladrén desempeñó un papel fundamental en el largo proceso de distanciamiento entre el granadino y el pintor catalán que terminaría con la inevitable separación entre los dos. En aquella época, posiblemente a través de las pasiones literarias del joven escultor, el poeta pudo entrar en contacto con algunos escritos de Marcel Proust relacionados con la temática homosexual y religiosa. Como Gibson indica¹, entre los textos más en boga en los círculos homosexuales de la época, se destaca el texto de «Sodoma y Gomorra», el cuarto libro de la novela *En busca del tiempo perdido* del escritor francés, el cual posiblemente fue fuente de inspiración para García Lorca en este período. Como señala el crítico lorquiano, de particular interés en este escrito son las consideraciones que Proust hace acerca del cristianismo en cuanto al amor homoerótico:

Son «una raza sobre la que pesa una maldición y que tiene que vivir en la mentira y el perjurio, porque sabe que se considera punible y vergonzoso, sin derecho a confesarse, su deseo sexual, deseo que representa, para todas las criaturas, la máxima dulzura de vivir».

¹ I. Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Barcelona, Debolsillo, 2016, p. 338.

Y eso que «no había anormales cuando la homosexualidad era la norma, ni anticristianos antes de Cristo».²

Se podría avanzar la hipótesis de que tales lecturas ejercieron una influencia significativa en la mente del poeta, quien en aquella época se dedicaba a la escritura de la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar», el poema en el cual el papel de Cristo en calidad de Redentor de todos los representantes de la anormalidad o del amor desligado desempeña una función central. Aunque resulta evidente que la relación con Aladrén supuso un beneficio notable para el granadino en un primer momento en términos intelectuales, el sucesivo distanciamiento entre los dos se convirtió en un ulterior factor de desequilibrio para el bienestar sentimental del poeta. De hecho, la relación con el joven escultor no podía terminar de peor manera para García Lorca, con su nuevo amante decidido a comprometerse con una inglesa que, apenas unos años más tarde, se convertiría en su mujer, lo cual tuvo como mayor consecuencia la inevitable separación entre los dos artistas. En cuanto a este tema, una carta dirigida a Carlos Morla en la primavera de 1929, dada a conocer solamente en 2008 y recogida por Gibson en su biografía del poeta, nos ofrece una visión nítida de los sentimientos del poeta al interiorizar el trauma que el abandono de Aladrén le había causado, mientras alude por primera vez a un posible abandono de su Granada natal por un nuevo ambiente. En efecto, tan intensa parece ser la sensación de atrapamiento que la estancia en su ciudad le está ocasionando, que el poeta compara su estado mental con el de Jonás, el protagonista del Libro de Jonás del Antiguo Testamento, quien vivió atrapado en el vientre de una ballena hasta que Yahveh, tras escuchar su oración, decidió otorgarle nuevamente la libertad:

En Granada estoy como Jonás dentro de la ballena [...]. El dolor que produce la muerte de una persona me parece un hermoso y noble dolor; pero este dolor de perder a una *persona viva* me parece insoportable porque no es lógico ni está amparado por Dios. [...] Es preciso que cambie de ambiente. Aquí desde luego me ahogo.³

De acuerdo con las palabras de Gibson, podemos afirmar que García Lorca en este período «no sólo se siente abandonado y rechazado, sino tan mártir del amor que ahora cree preferible no entregarse nunca más a nadie para no ser traicionado después»⁴. En

² Citado por I. Gibson de *Sodome et Gomorrhe*. I. Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Barcelona, Debolsillo, 2016, p. 338.

³ I. Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Barcelona, Debolsillo, 2016, pp. 367-368.

⁴ *Ivi*, p. 341.

conclusión, no cabe duda de que la separación del poeta de Aladrén tuvo un papel fundamental en la decisión del poeta de zarpar rumbo al Nuevo Mundo a comienzos de verano de 1929. No obstante, junto con estas motivaciones que podríamos clasificar como fundamentalmente íntimas, no podemos evitar tener en cuenta al mismo tiempo las motivaciones públicas que le llevaron a cruzar la frontera transatlántica en ese fatídico año.

El García Lorca que en la primavera de 1929 se prepara para el más prolífico peregrinaje de su vida es un escritor devorado en su ánimo por la etiqueta de poeta de los gitanos que tanto los entendidos literarios como el público de la época le habían deliberadamente asignado tras su acercamiento al mundo de los calés, una profundización que culminaría con la publicación de su *Romancero gitano* en 1928. Con respecto a este punto, cabe recalcar el hecho de que el poeta rechazó en numerosas ocasiones cualquier vínculo excesivo con el mundo de la gitanería, incluso antes de que se llevase a la imprenta la primera edición del poemario, como confirma una carta dirigida a Jorge Guillen en enero de 1927. En este testimonio, García Lorca describe la angustia que el encasillamiento de su obra poética en la equivocada categoría de las producciones literarias folclóricas le ha causado, comparando la nueva etiqueta que le ha sido impuesta a un encadenamiento o castigo martirial. En definitiva, una situación que tuvo que hacerse aún más agobiante en el período inmediatamente posterior a la publicación del *Romancero gitano*:

Me va molestando un poco *mi mito* de gitanería. Confunden mi vida y mi carácter. No quiero de ninguna manera. Los gitanos son un tema. Y nada más. Yo podía ser lo mismo poeta de agujas de coser o de paisajes hidráulicos. Además el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de *poeta salvaje* que tú sabes bien no soy. No quiero que me encasillen. Siento que me van echando cadenas.⁵

Dando por aclaradas las motivaciones fundamentales que impulsaron a García Lorca a abandonar su Granada en 1929, sería conveniente reflexionar ahora sobre las motivaciones que le impulsaron a optar precisamente por la metrópolis neoyorquina como meta para el peregrinaje más largo de su vida. De acuerdo con la teoría propuesta por Piero Menarini⁶, consideramos que la decisión del granadino de acompañar a su antiguo profesor de derecho Fernando de los Ríos en la travesada atlántica, más que como el

⁵ F. García Lorca: *Epistolario completo*, edición crítica de A. Anderson y C. Maurer. Madrid, Cátedra, 1997, p. 414.

⁶ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de P. Menarini, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, p. 31.

motivo principal del viaje, debería considerarse como la oportunidad de satisfacer una necesidad que el poeta percibía desde hace tiempo. De hecho, como se puede apreciar en algunas cartas escritas por Federico y dirigidas a diversos conocidos en los meses anteriores a la partida, incluso antes de comenzar el viaje, el granadino parece ser plenamente consciente de los horrores que la tierra de las oportunidades le aguarda. A soporte de esta tesis, Menarini⁷ hace referencia a una carta particularmente reveladora, escrita a Carlos Morla Lynch en principios de julio de 1929. El contenido de esta epístola evidencia de manera inequívoca una imagen desilusionada de la gran metrópolis que parece ya nítidamente impregnada en la mente del poeta:

Estoy en Madrid dos días para ultimar unas cosas y en seguida salgo para París-Londres, y allí embarcaré a New York. ¿Te sorprende? A mí también me sorprende. Yo estoy muerto de risa por esta decisión. Pero me conviene y es importante en mi vida. Pararé en América seis o siete meses y regresaré a París para estar el resto del año. New York me parece horrible, pero por eso mismo me voy allí. [...] Me encuentro muy bien y con una nueva inquietud por el mundo y por mi porvenir. Este viaje me será utilísimo.⁸

Una vez alcanzado su destino, las expectativas del poeta en relación con la ciudad no tardaron mucho tiempo en conmutarse en una realidad concreta. Entre los primeros testimonios escritos que narran las primeras vivencias neoyorquinas de García Lorca, se encuentra una carta dirigida a Philip Harry Cummings en los primeros días de julio de 1929. En esta ocasión, el escritor describe a su amigo americano Nueva York según los términos de una «babilónica, cruel y violenta ciudad»⁹. Teniendo en cuenta que la urbe no podría revelarse en todo su horror en tan solo unos días de permanencia, no nos quedaría otra opción que considerar las afirmaciones lorquianas como el resultado de una idealización de Nueva York previa al viaje mismo, ya madurada desde hace tiempo y que fue, quizás, la razón fundamental que impulsó el granadino a lanzarse hacia una exploración del mundo americano. A continuación, analizaremos con más atención qué tipo de valor adjunto podría representar la exploración del mundo neoyorquino para la experiencia artística de García Lorca.

Como señala Menarini¹⁰, los manifiestos vanguardistas de la década de 1920 habían vuelto cada vez más patentes sus fines instrumentales, soportando la gradual

⁷ *Ivi*, p. 32.

⁸ F. García Lorca, *Epistolario completo*, edición crítica de A. A. Anderson y C. Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 611.

⁹ *Ivi*, p. 624.

¹⁰ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de P. Menarini, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, p. 35.

transformación de la acción artística en un método de subversión de la ideología burguesa dominante. Dentro de los mitos burgueses para disipar no podía excluirse el culto al capital económico, ahora acérrimo enemigo de los hombres, y a la metrópolis que, en la época de los años veinte, tenía como epicentros globales las ciudades de Moscú y Nueva York¹¹. De esta manera, el primer surrealismo o estrella naciente del vanguardismo novecentista había hecho del desafío al mito metropolitano su caballito de batalla en el contexto de una confrontación entre dos opciones radicalmente opuestas: la libertad humana frente al cautiverio deshumanizado y deshumanizante de una civilización equivocadamente concebida¹². En general, la metrópolis es el sitio en el que esta oposición encuentra su máxima manifestación, puesto que en ella se aprecia de manera tangible el contraste cotidiano entre aquellos que aún resisten agarrados al sueño de una humanidad libre del atrapamiento capitalista y aquellos que han hecho del culto al vil dinero fruto de la maquinización forzosa de la sociedad su mantra vital o, dicho en otros términos, donde la más antitética interposición entre dominantes y dominadores se revela en toda su espléndida equivocación.

Con su viaje a Nueva York, García Lorca tiene la oportunidad de lanzar su más trágica advertencia a todo el género humano desde el baluarte más representativo de aquella mitad del mundo que sueña con amaestrar todo ser terrestre al yugo sin sentido del capital económico más desenfrenado. Y lo hace mientras toma abiertamente partido por aquella «otra mitad irredimible»¹³, en la que todos estamos destinados a precipitar «en la última fiesta de los taladros»¹⁴, la muerte física de nuestra componente carnal, como nos indica el poeta en «Nueva York (Oficina y denuncia)». Con respecto a este punto, resulta interesante apreciar que, precisamente mediante esta toma de partido, se activa la primera autoidentificación del poeta como víctima del sistema. Debido a esto, el escritor en «Vuelta de paseo» se reconoce como un ser asesinado por una invencible fuerza que gravita de manera constante sobre su precaria identidad y que le condena a vivir en la más terrible alienación identitaria por el resto de su vida: «Tropezando con mi rostro distinto de cada día. / Asesinado por el cielo»¹⁵.

¹¹ *Ivi*, pp. 35-36.

¹² *Ivi*, p. 36.

¹³ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de A. A. Anderson, Barcelona, 2015, p. 252.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ivi*, p. 165.

A partir de la toma de conciencia de su propio asesinato, el poeta procede al reconocimiento de las demás víctimas del sistema. Junto con García Lorca, entre los individuos que integran la mitad destinada a la subyugación se encuentran, en primer lugar, los afroamericanos del barrio neoyorquino de Harlem, quienes desempeñan el papel de seres más alienados de todo el poemario. Ellos son los extremos desterrados de la humanidad, condenados a vagabundear por un mundo que los ha obligado a renunciar de por vida a sus impulsos tribales más ancestrales. En este contexto, la metrópolis neoyorquina es el lugar de la alienación por antonomasia del hombre negro, un sitio inhóspito en el que al máximo representante de la negritud corresponde la inaceptable tarea de servir a los esclavistas blancos. Es este el caso del «rey prisionero con un traje de conserje»¹⁶ que aparece en «El rey de Harlem», el poema que constituye la piedra angular de la sección dedicada a «Los negros» de Nueva York. En este mismo texto, aún más inquietante que la esclavitud resulta ser el desesperado y alienado intento de los negros y mulatos de asemejarse a su blanca némesis dominadora, por el que proceden en grupo al forzoso blanqueamiento de sus carnes: «los mulatos estiraban gomas ansiosos de llegar al toso blanco»¹⁷.

Al lado del poeta y los negros, en el frenético mundo moderno, también todos los demás individuos no completamente alineados con el sistema de la explotación están destinados al sacrificio extremo. Entre ellos se encuentran aquellos niños pobres que, debido a su doble condición infantil y miserable, constituyen una amenaza más por un sistema que ha hecho del utilitarismo el principio valorativo que establece la línea de demarcación entre aquellos que pueden disfrutar de la vida y aquellos que están condenados a la muerte. Por consiguiente, en la metrópolis neoyorquina, en la mayoría de los casos, la llegada de una nueva existencia no se anuncia con alegría, sino con tristeza, puesto que todo nacimiento conlleva las semillas de un sacrificio más para la muchedumbre ya irremediablemente destinada al abismo. Por esta razón, en «Navidad en el Hudson», «No importa que cada minuto / un niño nuevo agite sus ramitos de venas»¹⁸. En tal sentido, Nueva York no es más que el término de un infinito ciclo de martirios inocentes que une el pasado con el presente en un hilo de sangre interminable, como se

¹⁶ *Ivi*, p. 180.

¹⁷ *Ivi*, p. 181.

¹⁸ *Ivi*, p. 203.

verá en «Danza de la muerte»: «De la esfinge a la caja de caudales hay un hilo tenso / que atraviesa el corazón de todos los niños pobres»¹⁹.

Pero a esta mitad irredimible no solo pertenecen seres humanos, sino también todos los representantes del reino de los insectos y los animales machacados por la industria alimenticia. A menudo, en *Poeta en Nueva York*, los insectos aparecen personificados, alcanzando, en ocasiones, el mismo nivel de alienación del que padecen los negros: «y los escarabajos borrachos de anís / olvidaban el musgo de las aldeas»²⁰. No obstante, a pesar de la función miserable que desempeñan los insectos en la sociedad moderna, ellos representan una parte esencial del ciclo de la naturaleza, al tanto de que incluso la muerte de una diminuta hormiga puede contribuir a la disminución del terrible vacío existencial del que el mundo padece: «El hueco de una hormiga puede llenar el aire»²¹. De manera parecida, el sustento de Nueva York parece derivarse de los fluidos vitales succionados de los animales que entran todos los días en la metrópolis pasando por las estaciones de ferrocarril de la gran ciudad: «los interminables trenes de leche / los interminables trenes de sangre»²². De esta manera, el panorama urbano de la Gran Manzana se tiñe cada día de una sangre animal que no permanece callada, sino que borbotea con su voluntad de revancha debajo de los cálculos matemáticos que los empresarios de la explotación cárnica llevan a cabo con el fin de subyugar la vida natural a la merced del mejor postor del mercado:

Debajo de las multiplicaciones
hay una gota de sangre de pato;
debajo de las divisiones
hay una gota de sangre de marinero;
debajo de las sumas, un río de sangre tierna.
Un río que viene cantando
por los dormitorios de los arrabales.²³

En *Poeta en Nueva York*, García Lorca parece estar completamente al tanto de los martirios provocados por el sistema capitalista que arrasa con esta muchedumbre de vidas. Al mismo tiempo, también parece tener suficientemente claro cuáles son los individuos contra los cuales lanzar su invectiva más feroz. Los enemigos de la vida son, en primer

¹⁹ *Ivi*, p. 194.

²⁰ *Ivi*, p. 179. «El rey de Harlem».

²¹ *Ivi*, p. 235. «Nocturno del hueco».

²² *Ivi*, p. 251. «New York (Oficina y denuncia)».

²³ *Ibidem*.

lugar, aquellos enriquecidos que continúan a perpetrar el sistema de vasallaje en el que se ha hundido la sociedad moderna. Un sistema que se puede resumir con precisión en la imagen de «los cocineros y los camareros y los que limpian con la lengua / las heridas de los millonarios»²⁴. Y, sin embargo, la aguda crítica de García Lorca ni siquiera perdona a los detentores del poder político y religioso, a menudo involucrados en el sistema esclavista de la modernidad, terminando por alcanzar a todo ser humano detentor de poder en el mundo. Asimismo, el poeta no concede ningún tipo de gracia a aquellos individuos que en silencio asisten al lento pero inexorable declive de la sociedad hacia el precipicio de la opresión totalitaria. En definitiva, a todas aquellas personas que, por una razón u otra, han sometido a los demás seres vivos al yugo de la moderna esclavitud, a modo de contrapaso, no será permitido arrimarse al sol que más calienta cuando llegue la revolución que por fin arrase con el inhumano sistema de la explotación:

¡Qué no baile el Papa!
¡No,
que no baile el Papa!
Ni el Rey,
ni el millonario de dientes azules,
ni las bailarinas secas de las catedrales,
ni constructores, ni esmeraldas, ni locos, ni sodomitas.²⁵

Si en la crítica a los poderosos del mundo se puede identificar la *pars destruens* de la lírica de *Poeta en Nueva York*, precisamente en el respaldo de una futura revolución se encuentra la *pars construens* de la poética lorquiana del período neoyorquino. En este contexto, desde la perspectiva del poeta, el más revolucionario motín que pueda arrasarse con el mecanismo de la explotación perpetua puede originarse exclusivamente en los estratos habitados por los subalternos del sistema. Como hemos podido apreciar, en la organización social global, García Lorca describe a los niños como los más relacionados con la estructura de la esclavitud: «No hay más que un millón de herreros / forjando cadenas para los niños que han de venir»²⁶. Al mismo tiempo, los negros se presentan como los más enajenados de la sociedad y, por ende, como aquellos que celan en su cuerpo la furia que pudiera arrasarse con el sistema mismo: «La sangre no tiene puertas en vuestra noche boca arriba. / No hay rubor. Sangre furiosa por debajo de las pieles»²⁷. A partir de

²⁴ *Ivi*, p. 182. «El rey de Harlem».

²⁵ *Ivi*, p. 195. «Danza de la muerte».

²⁶ *Ivi*, p. 263. «Grito hacia Roma».

²⁷ *Ivi*, p. 181. «El rey de Harlem».

estas premisas, no es sorprendente que el poeta vea en el nacimiento de un niño negro, el máximo representante del encadenamiento alienante impuesto por el mundo contemporáneo, la llegada de un nuevo mesías que pueda dar origen a la más grande revolución de la era moderna:

Quiero que el aire fuerte de la noche más honda
quite flores y letras del arco donde duermes
y un niño negro anuncie a los blancos del oro
la llegada del reino de la espiga.²⁸

¿En qué términos podemos comprender la referencia al «reino de la espiga» tan ansiado por García Lorca? Desde la «Canción oriental» del *Libro de poemas* sabemos que para el granadino la espiga es uno de los símbolos relacionados con la figura de Cristo: «La espiga es el pan. Es Cristo / en vida y muerte cuajado»²⁹. En el «Grito hacia Roma» de *Poeta en Nueva York*, el mismo símbolo se convierte en uno de los objetos ignorados por el «hombre vestido de blanco»³⁰, quien, al presentarse relacionado con la «gran cúpula / que unta de aceite las lenguas militares»³¹ de la basílica de San Pedro en Vaticano que se proyecta sobre el panorama de la urbe capitolina, puede identificarse de manera inequívoca en el Sumo Pontífice del cristianismo: «Pero el hombre vestido de blanco / ignora el misterio de la espiga»³². Lejos de querer atribuir a García Lorca el inoportuno papel de nuevo profeta del cristianismo occidental, propongo ahora reflexionar sobre la última reclamación contenida en la estrofa que concluye el «Grito hacia Roma». En efecto, el mensaje cifrado en estos versos nos brindaría la oportunidad de comprender de manera más clara la relación que parece establecerse entre la revolución auspiciada por el poeta y la referencia a un nuevo reino fundado en la espiga o voz del Evangelio:

porque queremos el pan nuestro de cada día,
flor de aliso y perenne ternura desgranada,
porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra,
que da sus frutos para todos.³³

²⁸ *Ivi*, p. 270. «Oda a Walt Whitman».

²⁹ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 142.

³⁰ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de A. A. Anderson, Barcelona, 2015, p. 264.

³¹ *Ivi*, p. 263.

³² *Ivi*, p. 264.

³³ *Ivi*, p. 265.

En palabras de Menarini³⁴, podríamos definir la posición lorquiana del período neoyorquino, situada en una esfera de afirmación que se encuentra en el límite de un posicionamiento apolítico y de evidente derivación cristiana, la cual se fundaría, además, en la explícita voluntad de predicar el rescate de los oprimidos frente a los opresores, de los pobres frente a los ricos. En tal sentido, el cuadro final del reino de la espiga o recuperación del ritual eucarístico, al igual que en la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar», se mantiene en *Poeta en Nueva York* como símbolo metafórico de salvación frente al conjunto de vejaciones que se perpetran, día tras día, en el mundo de los seres humanos en detrimento de los subalternos de la sociedad. A partir de estas consideraciones, la operación puesta en acto por García Lorca en el poemario neoyorquino nos parece aún más compleja de lo que a primera vista parece. En efecto, se trataría del primer caso, en el ámbito de la literatura lorquiana, en el que los valores religiosos del granadino se entremezclan y, en cierto sentido, complementan con un mensaje de fondo que se revela fundamentalmente social y veladamente político.

Desde este punto de vista, nos resulta perfectamente coherente el pensamiento de Gabriele Bizzarri³⁵, quien planteó la hipótesis de una clasificación del poemario lorquiano del período neoyorquino como obra puente o cremallera entre la estación vanguardista española y la estación del exilio o diáspora de la posguerra. Lo cual equivaldría, en un lenguaje puramente político, a revestir el *Poeta en Nueva York* de García Lorca del traje de más fiel manifiesto poético del período literario español que se sitúa entre la época de la Segunda República de Azaña y la época de la dictadura franquista que arrasaría con la oportunidad de una España exente de la rampante plaga del autoritarismo europeo de principios de siglo XX. En relación a este asunto, apartándonos de la posibilidad de atribuir a García Lorca el improbable papel de vaticinador de las conjeturas que determinarían el hundimiento del proyecto republicano a favor de los propósitos de la insurrección antidemocrática encabezada por el Generalísimo, nos quedaríamos con el más plausible retrato de un poeta ciertamente comprometido a nivel social, pero, al mismo

³⁴ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de P. Menarini, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, pp. 70-71.

³⁵ G. Bizzarri, «L'esilio poetico di Lorca», *Artifara*, 8 (2008), p. 33. «*Poeta en Nueva York* come opera ponte o cerniera, dunque, tra la stagione delle avanguardie e la stagione dell'esilio, un'opera fondamentale scissa che ricalca, al suo interno, le scomode contraddizioni di quella che definirei la sua vocazione mediatrice, il suo ruolo instabile nella storia delle idee e della cultura spagnola a cavallo tra individualismo e denuncia, tra libertà e costrizione, tra Repubblica e Dittatura».

tiempo, propositivamente alejado de cualquier aspiración política en el sentido estricto del término.

En resumidas cuentas, podríamos afirmar que la que se presenta a través de una palabra poética de rasgos rarefactamente proféticos en *Poeta en Nueva York* es una visión sustancialmente inédita del conflicto social en el ámbito de la literatura lorquiana. Es esta una perspectiva no solamente consciente de las incongruas dicotomías intrínsecas a la experiencia humana en el ya oprimente recinto sociológico, sino también prontamente decidida a fomentar a través de su verbo la sedición del bando subordinado de la humanidad frente a su refractaria contraparte dominante en el contexto de una revolución que pueda, en última instancia, volver a dibujar la arquitectura de la jerarquización social global. En suma, una revolución de los oprimidos frente a sus opresores o, si nos atenemos al lenguaje religioso que, como hemos visto, constituye el fundamento explicativo de la teología de la liberación del período neoyorquino de García Lorca, entre los mártires y verdugos de un conflicto ahora destinado a encontrar su definitivo equilibrio en la debacle sangrienta de los que, desde hace tiempos inmemoriales, siguen manchando de sangre inocente los engranajes de un sistema corrupto que dista mucho de ser imparable:

Porque si la rueda olvida su fórmula
ya puede cantar desnuda con las manadas de caballos,
y si una llama quema los helados proyectos
el cielo tendrá que huir ante el tumulto de las ventanas.³⁶

Basta solamente con un pequeño descuido numérico para provocar el cortocircuito del mecanismo mundial y desatar la revuelta de sangre que tendrá como única efigie la del temible mascarón, el símbolo de la atávica fuerza primordial que convertirá el horizonte de rascacielos de la moderna mecanización, anteriormente hecho de «columnas de cieno»³⁷, en un panorama de torres ensangrentadas tras la definitiva derrota de la modernización: «El mascarón bailará entre columnas de sangre y de números»³⁸. El paroxismo revolucionario lorquiano en este punto no encuentra límites, la sangre derramada de todos los oprimidos se tiene que pagar con la sangre de todos los dominadores. Ciertamente más marxista que socialista nos parece el pensamiento de

³⁶ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de A. A. Anderson, Barcelona, 2015, p. 194. «Danza de la muerte».

³⁷ *Ivi*, p. 209. En el poema «La aurora» de la sección «Calles y sueños», el panorama urbano de Nueva York se transforma en un espacio dominado por «columnas de cieno» que simbolizan los rascacielos de la ciudad: «La aurora de Nueva York tiene / cuatro columnas de cieno».

³⁸ *Ivi*, 194. «Danza de la muerte».

García Lorca en este aspecto, aunque cabe recalcar que la búsqueda de justicia por parte del granadino no se limita a una redistribución del poder entre clases sociales, sino a una violenta erradicación del sistema de dominación que engendra las víctimas y los carnífiles de la sociedad, declarándose abiertamente a favor de la construcción de una nueva realidad en la que las antiguas dinámicas de subyugación no puedan volver a perpetrarse.

Una vez finalizado el ciclo de poemas por las tierras americanas que, a partir de junio de 1929, verían el poeta vagabundear tanto por los barrios más ricos y pobres de Nueva York, como por los panoramas más amenos del Vermont junto a Philip Cummings y de las montañas del Catskill junto a Ángel del Río, en marzo de 1930 se marchó a Cuba, donde estuvo huésped de la Institución Cultural Hispano-Cubana hasta la fecha de su regreso a España. De regreso a su país natal, los poemas del ciclo neoyorquino tardarían una década en verse publicados en dos volúmenes que, debido a toda la literatura que se ha escrito al respecto, pueden considerarse todo menos que definitivos. El primero, en términos cronológicos, fue publicado a comienzos de 1940 en una edición bilingüe española e inglés por la editorial Norton de Nueva York. La segunda publicación se realizó enteramente en español por la editorial Séneca de México, fundada por José Bergamín, amigo del granadino y director del periódico *Cruz y Raya*, quien, apenas un par de meses antes del asesinato de García Lorca, había recibido en su despacho de Madrid el manuscrito original conteniente los poemas que confluirían en el *Poeta en Nueva York*.

Mucho se ha escrito acerca de la existencia de incongruencias entre las versiones neoyorquina y mexicana del poemario, las dos ediciones príncipes de la recopilación, por lo que Eutimio Martín en su trabajo sobre el poemario llegó a hablar de la «entidad proteica de *Poeta en Nueva York*»³⁹. Entre las discrepancias más significativas entre las dos versiones, se evidencia la ausencia del poema «Tu infancia en Menton» en la edición americana y una diferente organización de las secciones de la recopilación, además de una serie de variantes léxicas que afectan algunas composiciones del poemario. Estas diferencias llevaron a Martín a avanzar la hipótesis de la existencia de un segundo manuscrito redactado por García Lorca, un hipotético documento mediante el cual se podría justificar la diversa estructuración adoptada por las dos editoriales mencionadas

³⁹ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, edición de E. Martín, Barcelona, Ariel, 1983, p. 11.

con anterioridad⁴⁰. Hoy en día, si es posible destacar un aspecto en común en el que la gran mayoría de los expertos en *Poeta en Nueva York* coinciden, este es la modificación de algunos poemas por mano de Bergamín, quien probablemente llegó a modificar también la estructura del poemario antes de darla a la imprenta⁴¹.

Asimismo, podemos concluir que la amplia gama de reflexiones que se han formulado a lo largo del siglo pasado acerca de la cuestión neoyorquina surgieron como una inevitable respuesta determinada por la fundamental ausencia del manuscrito original entregado por García Lorca a Bergamín. En efecto, el pliego autógrafo del granadino, confiado en 1936 a las oficinas de *Cruz y Raya*, tardaría más de setenta años en reaparecer, devolviendo a la crítica lorquiana un documento de fundamental importancia para comprender una de las obras que, con todo derecho, puede inscribirse en el ámbito de la más elevada producción lírica del gran poeta de Granada. La más reciente y (presumiblemente) definitiva edición de *Poeta en Nueva York* con la que contamos en la actualidad fue publicada en 2013 por la editorial Galaxia Gutenberg, contando con el cuidado del hispanista y crítico lorquiano Andrew Anderson.

Es esta la edición del poemario que incluye por primera vez en la historia las reproducciones de los manuscritos de puño y letra de García Lorca. En definitiva, un documento que considero de suma importancia para realizar un análisis detallado de las cuestiones esenciales que, a mi parecer, parecen desarrollarse a lo largo de *Poeta en Nueva York* y que convierten a pleno título este poemario en la obra por antonomasia de la teoría martiroológica lorquiana. Una verdadera odisea por los caminos ensangrentado de la más arquetípica metrópolis de la época moderna, pasando por un reconocimiento de todas sus víctimas y el presagio de su definitivo rescate sobre todos los verdugos de la humanidad, hasta la vuelta al idílico paraíso perdido. Una poética del *hic et nunc* que, en esta fase crucial del desarrollo literario del granadino, ve en el futuro la posibilidad de un regreso a una condición original de rescate de los martirizados por el sistema no solamente una meta imaginable sino un destino concreta y decididamente alcanzable.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 12-13. Como señala Martín, «El poema “La Aurora”, que en la edición Séneca cierra la sección tercera (“Calles y sueños”), aparece en la edición Norton en la primera sección, entre los poemas “1910” y “Fábula y rueda de los tres amigos”, en tercera posición». Señalando otras importantes diferencias entre las dos ediciones, el crítico concluye que «las omisiones y añadidos son tan importantes que el manuscrito que sirvió a ambas versiones, tan distintas, hubo de ser forzosamente diferente».

⁴¹ *Ivi*, p. 25.

3.1.1 La metrópolis: el campo de batalla del poeta-mártir

La primera sección de *Poeta en Nueva York* está dedicada a los «Poemas de la soledad en Columbia University». Como sugiere el título de esta sección, la mayoría de los poemas que la conforman fueron escritos durante las primeras semanas de estancia de García Lorca en Nueva York, mientras el poeta se alojaba en una residencia de la Universidad de Columbia con el propósito de frecuentar un curso de lengua inglesa. El poemario se abre con unos célebres versos que pertenecen al poema «Vuelta de paseo», cuyo contenido resalta la posición ya consciente del granadino como primer mártir de la metrópolis neoyorquina:

Asesinado por el cielo.
Entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal
dejaré crecer mis cabellos.⁴²

Aquí García Lorca se reconoce como primera víctima de la masacre, asesinado por un cielo que poco tiene que ver con los azules metafísicos a los que el granadino nos había habituado en sus acerbos composiciones de juventud. A pesar de ocupar la primera posición entre los condenados, en «Vuelta de paseo» el poeta no es ciertamente el único individuo que se somete a la muerte. En esta ocasión, junto a él se presenta la trágica procesión de las formas o seres vivos que buscan en la metrópolis la sierpe y el cristal, símbolos de las geometrías puras de la arquitectura americana y la concitación que emana de las muchedumbres que atraviesan las calles de Nueva York, respectivamente⁴³.

La respuesta del poeta a su mismo asesinato puede suscitar una gran cantidad de reflexiones. Según Menarini⁴⁴, la decisión final del poeta que aparece en la primera estrofa del poema («dejaré crecer mis cabellos»⁴⁵) permitiría evidenciar el intento de García Lorca de abandonarse, en un primer momento, a la nueva dimensión metropolitana sin oponer resistencia. A mi juicio, este verso debería relacionarse con la primera constatación del poeta como sujeto victimizado («Asesinado por el cielo»⁴⁶). En tal

⁴² F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de A. A. Anderson, Barcelona, 2015, p. 165.

⁴³ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de P. Menarini, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, p. 48.

⁴⁴ *Ivi*, p. 49. «Al poeta non resta altro da fare, per il momento, che abbandonarsi alla nuova dimensione ed adeguarvisi senza opporre resistenza (*dejaré crecer mis cabellos*): tentare ora ora una reazione potrebbe significare un errore fatale».

⁴⁵ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de A. A. Anderson, Barcelona, 2015, p. 165.

⁴⁶ *Ibidem*.

sentido, el crecimiento del pelo del ya difunto granadino no sería más que la natural consecuencia del proceso de contracción de las carnes que se determina por el cese de las funciones vitales de su organismo, lo cual conllevaría el aparente alargamiento del vello craneal del individuo. En otras palabras, una respuesta sumamente natural a la condición desnaturalizada de la que, como se verá más adelante, padece todo ser vivo en el ambiente oprimente de Nueva York.

Junto con el poeta, más víctimas se suman a la masacre en la primera «Vuelta de paseo» del escritor por las calles neoyorquinas. En este caso, no se concede ninguna piedad a los seres vegetales, condenados al lento padecimiento determinado por la manipulación humana que trata de forjar a su antojo las arquitecturas de la naturaleza. El máximo símbolo de este indebido manejo es el «árbol de muñones que no canta»⁴⁷, una imagen que, como sugiere García-Posada⁴⁸, conllevaría una referencia metonímica al apuntar a los pájaros que habitarían sus ramas en unas condiciones de normalidad. Asimismo, en este espacio no hay cabida para la fragilidad de la infancia, cuya exclusión del juego del frenesís metropolitano se materializa en la evocación del difunto «niño con el blanco rostro de huevo»⁴⁹. A completar la macabra procesión de los victimizados de «Vuelta de paseo» participan los «animalitos de cabeza rota»⁵⁰ y la «mariposa ahogada en el tintero»⁵¹. En estos versos, el desfile de sujetos cadavéricos presentado por García Lorca parece recalcar los senderos de la muchedumbre de individuos que cotidianamente hunde sus pasos en los inmundos charcos o «agua harapienta de los pies secos»⁵² que infesta las aceras metropolitanas. Quizás, precisamente en esos charcos, pisoteados todos los días por el frenesís marchante de los viandantes neoyorquinos, el poeta puede, por primera vez, ver reflejadas las señas que la ciudad empieza a dibujar sobre su identidad, ya lastimada por su primer contacto con el insensible mundo norteamericano. Un mundo que no deja espacio a ninguna individualidad, obligando cada ser a tambalearse por las calles en busca de una identidad inalcanzable, con la única certeza de que, si no podemos existir

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ F. García Lorca, *Interpretación de "Poeta en Nueva York"*, edición de M. García-Posada, Madrid, Akal, 1981, p. 97.

⁴⁹ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de A. A. Anderson, Barcelona, 2015, p. 165.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

como individuos, posiblemente estemos ya muertos: «Tropezando con mi rostro distinto de cada día. / ¡Asesinado por el cielo!»⁵³.

Son estas las primeras evidencias de la alienación identitaria de la que todo ser padece en la gran ciudad, unas pruebas que se confirman en los siguientes poemas de la primera sección del libro, en los cuales se reconfirma el asesinato del poeta. En «Fábula y rueda de los tres amigos», el tercer texto de los «Poemas de la soledad en Columbia University», el mismo grado de confusión subjetiva deja de afectar al poeta de manera exclusiva, transfiriéndose a los demás individuos que habitan Nueva York. A este respecto, compartimos la opinión de García-Posada, quien, al referirse a este poema, habló de un intento lorquiano de «poetización de la alienación»⁵⁴ a través de la narración parabólica de la historia de los tres amigos: Enrique, Emilio y Lorenzo. A lo largo del poema, los cuerpos de los tres protagonistas se revelarán helados, quemados, enterrados y, en última instancia, momificados debido a la acción de fuerzas que conciernen con el potencial destructivo de la metrópolis: «Enrique por el mundo de las camas, / Emilio por el mundo de los ojos y las heridas de las manos, / Lorenzo por el mundo de las universidades sin tejados»⁵⁵. Pero el hecho más relevante radica en que las personalidades de los tres hombres están tan ausentes de rasgos distintivos que hasta sus nombres propios pueden intercambiarse de forma aleatoria. En este contexto, vale lo mismo decir «Enrique, / Emilio, / Lorenzo» que decir «Lorenzo, / Emilio, / Enrique» o designarlos con simples sucesiones numéricas: «Uno / y uno / y uno» o «Tres / y dos / y uno»⁵⁶. Por último, los tres amigos resultan heridos mortal y moralmente por la temible acción alienante de Nueva York que no concede ni siquiera la posibilidad de un último recuento de las víctimas que provoca. En fin, en la última estrofa de la «Fábula y rueda de los tres amigos», mediante la toma de conciencia del asesinato moral de los tres amigos se produce un nuevo reconocimiento del poeta como víctima de la masacre, el segundo después del asesinato celestial de «Vuelta de paseo»:

Quando se hundieron las formas puras
bajo el cri cri de las margaritas
comprendí que me habían asesinado.
Recorrieron los cafés y los cementerios y las iglesias.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ F. García Lorca, *Interpretación de "Poeta en Nueva York"*, edición de M. García-Posada, Madrid, Akal, 1981, p. 84.

⁵⁵ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de A. A. Anderson, Barcelona, 2015, p. 167.

⁵⁶ *Ivi*, p. 168.

Abrieron los toneles y los armarios.
Destrozaron tres esqueletos para arrancar sus dientes de oro.
Ya no me encontraron.
¿No me encontraron?
No. No me encontraron.
Pero se supo que la sexta luna huyó torrente arriba
y que el mar recordó ¡de pronto!
los nombres de todos sus ahogados.⁵⁷

La muerte del poeta ha llegado, no solamente acomunándose a las de los tres amigos, sino también superponiéndose a ellas de forma simbólica. Según la interpretación de García-Posada⁵⁸, los primeros cuatro versos de esta estrofa constituirían una respuesta poética de García Lorca al incómodo papel de poeta de corte que el público madrileño le había asignado tras la equivocada interpretación por parte de la crítica de su *Romancero gitano*. A partir de este íncipit, la restante parte de la estrofa se conformaría como un acto de rebeldía del granadino frente a su antigua lírica («Yo había matado la quinta luna»⁵⁹), a través del cual el poeta queda ahora metamorfoseado en la sexta luna de la poesía neoyorquina y dirigido hacia el encuentro con el arte poético más puro⁶⁰. Si, por un lado, esta interpretación desvelaría el oscuro papel del símbolo astral en el texto, por otro lado, la misma dejaría completamente apartada esta estrofa de la temática extremadamente trágica del texto y, desde una perspectiva más general, de toda la sección de los «Poemas de la soledad en Columbia University».

Más coherente con la temática central del texto resulta, en mi opinión, la interpretación que Menarini realizó de estos versos. De acuerdo con el crítico italiano⁶¹, a partir de la superposición de su propia muerte a la de los protagonistas y, en consecuencia, la equiparación de su propio dolor con el de los otros individuos, el verdadero salto hacia delante de la poética lorquiana que se deriva de estos versos radica en la capacidad de García Lorca de convertir su propia muerte en un sacrificio simbólico. A partir de este razonamiento, mediante el reconocimiento de un sacrificio personal, el poeta podría acercarse al rescate de su identidad de la condición de crisis en la que había precipitado

⁵⁷ *Ivi*, p. 169.

⁵⁸ F. García Lorca, *Interpretación de "Poeta en Nueva York"*, edición de M. García-Posada, Madrid, Akal, 1981, p. 84.

⁵⁹ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de A. A. Anderson, Barcelona, 2015, p. 168.

⁶⁰ F. García Lorca, *Interpretación de "Poeta en Nueva York"*, edición de M. García-Posada, Madrid, Akal, 1981, p. 84.

⁶¹ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de P. Menarini, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, p. 62.

y cuya búsqueda, como hemos podido anticipar en la sección anterior de este trabajo, constituía una de las razones fundantes del viaje a Nueva York⁶².

A pesar de compartir, en términos generales, la opinión de Menarini, no podemos dejar de evidenciar que la ofrenda por parte del poeta de su propia vida, reflejada en la sexta luna, como memorial para todos los ahogados del mundo, no puede limitarse a un acto enfocado en la resolución de una problemática exclusivamente individual como puede ser una crisis identitaria. Desde esta lectura, precisamente debido a su función de recordatorio de los nombres de todos los ahogados, el sacrificio del poeta apuntaría más bien hacia una dirección última que nos parece ciertamente más colectiva y que, solamente por reflejo, tiene la capacidad de satisfacer unas necesidades personales. A partir de esta suposición teórica, vamos ahora a analizar con más detenimiento la función que parece cumplir para el granadino su poética neoyorquina, metamorfoseada ahora en la famosa sexta luna de la que habló García-Posada.

En el texto de la «Fábula y rueda de los tres amigos» la infructuosa búsqueda por parte de los sujetos indeterminados que se ocultan tras los verbos declinados en tercera persona plural («recorrieron», «abrieron», «destrozaron» y «encontraron») se interrumpe tras la nómima de la sexta luna, como si solo la existencia del astro fuese, ya de por sí, suficiente para determinar la interrupción de las frenéticas actividades persecutoras de los innominados rastreadores. Es decir, que a los buscadores ni siquiera hace falta la vista del astro para aquietar sus impulsos de investigación, sino que basta con la intuición de su huida en dirección contracorriente para apaciguarlos: «Pero se supo que la sexta luna huyó torrente arriba»⁶³. También resulta especialmente notable que, en los últimos dos versos del poema, la misma luna pasa de tener una función apaciguadora a adquirir una función recordatoria y testimonial, ya que influye sobre la memoria de un mar evidentemente personificado: «el mar recordó de pronto / los nombres de todos sus ahogados»⁶⁴. En relación con esta última imagen, si consideramos que en el poema «Iglesia abandonada» de la sección de *Poeta en Nueva York* dedicada a «Los negros» el mar se convertirá en una de las metamorfosis de Juan, el hijo muerto y llorado por su progenitor en la iglesia desierta, no resultaría absurdo considerar el mar como el lugar de

⁶² *Ibidem*.

⁶³ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de A. A. Anderson, Barcelona, 2015, p. 169.

⁶⁴ *Ibidem*.

la pérdida de la subjetividad y de la incertidumbre identitaria en el que todo ser vivo sería destinado a abismarse en algún momento de su vida.

Asimismo, la idea de un mar-símbolo del lugar de hundimiento de la vida tiene mucho que ver con el tratamiento que García Lorca hace de la figura del marinero. Como señala Menarini⁶⁵, ninguno de los ocho poemas que componen la sección «Calles y sueños» puede considerarse exente de al menos una referencia al mundo marino y que, en términos generales dentro del poemario, cualquier elemento relacionado con el mar tiene una ineludible conexión con la muerte. A estas consideraciones habría que añadir que, conforme al estándar literario de la década de 1920, a partir de *Marinero en tierra* de Rafael Alberti, el navegante representaba el hombre capaz de abandonar la tierra firme en búsqueda de unos espacios felices y, sobre todo, incontaminados por la civilización⁶⁶. En tal sentido, el marinero representaría en *Poeta en Nueva York* todo aquel individuo capaz de resistir a las adversidades de los mares borrascosos de la modernidad y alejarse definitivamente de ellos para alcanzar un nuevo paraíso de libertad. Por consiguiente, los antónimos ahogados del mar representarían todos los individuos que, tras su lanzamiento en búsqueda de un mundo más libre pero terriblemente difícil de alcanzar, no han conseguido llegar a su meta, quedando sin alientos aplastados por el peso de un gigantesco mar que desde los tiempos del *Libro de poemas* es para García Lorca el demoníaco «Lucifer del azul»⁶⁷.

Como se ha podido observar con anterioridad, en el final de la «Fábula y rueda de los tres amigos» la imagen de la sexta luna conlleva una función recordatoria y testimonial de rasgos que podríamos definir vagamente catárticos con respecto al mar-vida del ser humano poblado por los ahogados-oprimidos del sistema. En el caso de que decidiéramos seguir la interpretación de García-Posada, según la cual la sexta luna sería el nombre empleado por García Lorca para referirse al poemario neoyorquino, entonces toda la poética lorquiana del viaje a Nueva York se revelaría en este poema como un intento de redención mediante el arte literario de todos los seres ahogados u oprimidos por la acción de un mar o vida en la época moderna que perjudica la búsqueda de la felicidad individual, dejando todo ser vivo hundido en una búsqueda imposible de satisfacer. En este contexto,

⁶⁵ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de P. Menarini, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, pp. 100-101.

⁶⁶ *Ivi*, p. 101.

⁶⁷ F. García Lorca, *Obras completas I: poesía*, edición de M. García-Posada. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 159.

dado que la poesía americana del granadino cumple una función declaradamente recordatoria o testimonial, a través de un acto de autoinmolación que pasa por el reconocimiento de su propio martirio individual, el poeta se hace explícitamente portavoz de todos los mártires de su contemporaneidad. A la par, su recopilación adquiere los rasgos característicos de un martirologio moderno, un catálogo de todos los muertos inocentes por querer vivir en nombre de la libertad en una época dominada por la subyugación de todo ser a la gran máquina de la modernidad.

De esta manera, en los primeros textos del poemario neoyorquino, el reconocimiento del asesinato individual del poeta, así como de las muertes de todos los oprimidos por el sistema, empiezan a tener una función de testimonio en el sentido más estricto del término, acercándose a aquel ideal de mártir que en los primeros textos bíblicos tenía la función de designar al testigo jurídico e historiográfico y que, con el paso del tiempo, se convirtió en vocablo empleado para designar a un individuo muerto por una causa ideológica y, en particular modo, religiosa. A estas alturas cognoscitivas del mundo, a partir de la toma de conciencia de su propio martirio moral, el poeta puede proceder en la restante parte de su estancia neoyorquina a la búsqueda de todos los demás asesinados de la ciudad, dejados sin aliento por el peso de las exigencias dictadas por un mundo moderno cuyas normas se han vuelto inalcanzables para la mayoría de sus participantes.

3.1.2 Los negros y los demás mártires de la sociedad moderna

Después del primer infausto contacto con la gran ciudad y la consiguiente inmersión reparatoria en el mundo de la infancia perdida y de la mitología clásica, cuyos resultados quedaron grabados en las extemporáneas diapositivas de «1910 (Intermedio)» y «Tu infancia en Menton», la urgencia del poeta es, una vez más, el lanzamiento a la calle, el lugar en el que el viandante granadino puede apreciar el potencial alienante de la metrópolis en todo su horror. En este ambiente, ya en parte explorado por el granadino, nos encontramos en seguida con los segundos verdaderos mártires de Nueva York propiamente reconocidos como tales. Dentro de esta perspectiva, la segunda sección de *Poeta en Nueva York*, titulada «Los negros», ofrece al lector una visión nítida de aquellos que para el poeta pueden considerarse, sin ningún tipo de duda, como las víctimas más emblemáticas retratadas en todo el poemario, es decir, los afroamericanos del barrio neoyorquino de Harlem. Con el fin de entender el papel que los representantes de esta

etnia desempeñan para el poeta en el frenético mundo metropolitano, acudimos, en primera instancia, al texto de la conferencia sobre *Poeta en Nueva York* titulada «Un poeta en Nueva York», la cual detalla el primer contacto entre el poeta y el mundo negro:

Y me lanzo a la calle y me encuentro con los negros. En Nueva York se dan cita las razas de toda la tierra, pero chinos, armenios, rusos, alemanes siguen siendo extranjeros. Todos menos los negros. Es indudable que ellos ejercen enorme influencia en Norteamérica y, pese a quien pese, son lo más espiritual y lo más delicado de aquel mundo. Porque creen, porque esperan, porque cantan y porque tienen una exquisita pereza religiosa que los salva de todos sus peligrosos afanes actuales.⁶⁸

Siguiendo el razonamiento de nuestro poeta, de todas las razas que habitan Nueva York, los menos extranjeros en el sentido estricto del término serían los negros. Sin embargo, estas palabras parecen contrastar con la representación que García Lorca brinda acerca de los afroamericanos neoyorquinos a lo largo de la sección a ellos dedicada. En efecto, en esta segunda serie de poemas los habitantes de Harlem se presentan como los seres más incompatibles con la sociedad norteamericana, dominados por una alienación insanable impulsada por una arquitectura social que respalda el sistema de la explotación del hombre blanco sobre el negro. A partir de estas premisas, surge espontáneo preguntarse: ¿cómo podemos interpretar el supuesto privilegio de autoctonía del que los afroamericanos gozarían en comparación con las otras etnias que pueblan el Nuevo Mundo descrito por García Lorca?

Ciertamente, a pesar de su subalterna condición en la época moderna, los negros norteamericanos representan una rareza de singular ascendencia y enorme potencial dentro de la sociedad norteamericana por una serie de razones fundamentales. En primer lugar, ellos constituyen una de las minorías sociales más longevas de la ecúmene primermundista de Estados Unidos, cuyo estatus social privilegiado y éxito en el ámbito económico actual debe mucho al proceso de importación en su circunscripción territorial originaria de mano de obra esclavizada proveniente de África durante siglos. En el contexto urbano de Nueva York, el negro constituye un ejemplar de hombre primitivo prototípico, desarraigado de sus raíces ancestrales y encadenado a la voluntad de una norma socioeconómica contemporánea que se rige en la programática enajenación de las individualidades particulares con el preciso objetivo de aniquilar cualquier potencial elemento de desestabilización. De este modo, a partir de una lectura superficial del rol de

⁶⁸ F. García Lorca, *Obras completas III: prosa*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 166.

esta componente colectiva en el ambiente social metropolitano, se podría llegar a evidenciar un cierto grado de cercanía entre la figura del gitano español de *Romancero gitano* y el negro neoyorquino de *Poeta en Nueva York*. Sin embargo, tal como señala José Ortega López, es preciso evidenciar dos características sustanciales que separan estas categorías colectivas:

El negro, como el gitano, ha sido alienado de la historia, pero el negro ha desarrollado una conciencia de clase por la larga y sistemática represión a que lo ha sometido el blanco. El gitano, por el contrario, no ha intentado integrarse en la cultura del payo a no ser para sobrevivir. Este fenómeno de integración se ha intensificado en las últimas décadas a raíz de los avances técnicos que han ido eliminando la práctica de oficios tradicionales. Otra diferencia entre estas dos minorías es que mientras que el gitano ha sabido guardar su tradición, al negro le fue arrebatado violentamente su pasado.⁶⁹

Por su abolengo, desde la perspectiva del poeta, los negros de Harlem son los últimos representantes de una estirpe de esclavos que, mediante una toma de conciencia de su condición de subyugación multiseccular, ha podido desarrollar en el ambiente opresor norteamericano una verdadera conciencia de clase, lo cual se configuraría como una característica aparentemente ausente en el pueblo gitano. En contraposición a sus contrapartes calés, igualmente retratados como mártires por el poeta, los afroamericanos han sido obligados a repeler su patrimonio cultural ancestral por una norma que rechaza la preservación de las diversidades etnológicas a favor de una homologación desnaturalizante que se fundamenta en un principio de pragmatismo que repudia cualquier preservación cultural a favor de una exclusiva idolatría de un único modelo normativo utilitarista.

En consecuencia, el martirio que experimentan los negros americanos sobre sus pieles todos los días tiene su origen en un estado de dominación psicofísico que convierte el sujeto afroamericano en guardián de una profunda aversión por un estándar social aparentemente invulnerable a primera vista. Es este el mismo criterio que los ha convertidos en siervos de un sistema al que nunca solicitaron participar y que los tiene encadenados como mártires a la espera de una condena que pende sobre sus cabezas de manera perpetua. Esta dúplice sentimentalidad de represión se conmuta por hiperestesia en verdadero odio reprimido en los primeros versos de abertura de la sección dedicada a «Los negros». En tal sentido, en «Norma y paraíso de los negros», se presenta el más

⁶⁹ J. Ortega López, «El gitano y el negro en la poesía de García Lorca», *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca*, 1:433-434 (julio-agosto 1986), p. 162.

fidedigno reflejo poético de la disconformidad entre lo que los negros abominan del mundo moderno y, por oposición, de un paraíso que ellos braman, pero que queda tan aislado de ellos al punto de que se sitúa en un ambiente imaginario, alejado de la experiencia terrenal que el limitado y limitante panorama de Estados Unidos puede ofrecerles:

Odian la sombra del pájaro
sobre el pleamar de la blanca mejilla
y el conflicto de luz y viento
en el salón de la nieve fría.
Odian la flecha sin cuerpo,
el pañuelo exacto de la despedida,
la aguja que mantiene presión y rosa
en el gramíneo rubor de la sonrisa.⁷⁰

Por haber conocido ellos mismos la naturaleza incontaminada (el pájaro), los negros odian que los rastros del ave (la sombra) puedan reflejarse en los opulentos rostros de los blancos (el pleamar de la blanca mejilla)⁷¹. En los dos versos siguientes, según la interpretación de García-Posada⁷², la relación contrastiva que se establece entre la luz y el viento conllevaría un sentido energético, como una fuerza vital que entra en el espacio glacial que habitan los blancos. Pero el catálogo de elementos repulsivos no termina aquí. La tercera imagen de odio que lector se encuentra es la de una flecha, el símbolo más primitivo de la caza, que no logra alcanzar su objetivo primordial, es decir, el cuerpo de un ser vivo. Según Menarini⁷³, esta imagen se asociaría con la desorientación que experimenta el negro al percibir el derrumbamiento del orden originario y connatural del mundo, ahora convertido en un lugar en el que las armas humanas dejan de tener una función utilitaria para el hombre, puesto que en la modernidad ya no existen animales salvajes para cazar. Es el definitivo abandono de un mundo primitivo el destino que se proyecta ante los ojos de los afroamericanos que, con un gesto melancólico (el que supone el malevolente pañuelo exacto de la despedida), abandonan sus vestigios primordiales para convivir a regañadientes con un entorno social que aprovecha de los instrumentos de precisión quirúrgica (la aguja) y fingir un bienestar que, a los ojos del agudo observador, no deja de presentarse como un torpe intento de felicidad disimulada (el gramíneo rubor

⁷⁰ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de A. A. Anderson, Barcelona, 2015, p. 177.

⁷¹ F. García Lorca, *Interpretación de "Poeta en Nueva York"*, edición de M. García-Posada, Madrid, Akal, 1981, p. 93.

⁷² *Ivi*, p. 139.

⁷³ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de P. Menarini, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, p. 67.

de la sonrisa). A partir del reconocimiento de las incompatibilidades idiosincrásicas que determinan la inadecuación del individuo negro al *diktat* de la metrópolis, se pasa en la segunda parte de «Norma y paraíso de los negros» a la nómina de una serie de imágenes relacionadas con las cosas que los afroamericanos aman del mundo y que, sin embargo, aparecen trágicamente desaparecidas en la metrópolis:

Aman el azul desierto,
las vacilantes expresiones bovinas,
la mentirosa luna de los polos,
la danza curva del agua en la orilla.⁷⁴

Al ritmo caótico de la civilización los negros contraponen el vacío (el azul desierto), un espacio de refugio ideal e impoluto de las contaminaciones de la época moderna. En este contexto, las vacilantes expresiones de las vacas simbolizan tanto la indolencia entendida como acto de desarraigo del mundo civilizado, como la parálisis existencial que atormenta a los afroamericanos de la metrópolis⁷⁵. En este espacio recortado para la evasión, ni siquiera la luna, el símbolo de muerte y resurrección por antonomasia de la literatura lorquiana, tiene un valor positivo, llegando a desmitificar, con su mentirosa actitud, su rol de eterno reflejo de los acaecimientos terrenales. En este juego de contrastes e incertidumbres, la imagen del agua danzante que rompe sus olas en las orillas de los grandes ríos africanos representa la última reminiscencia visual de un paraíso terriblemente alejado de la cotidianidad de los negros de Nueva York⁷⁶. Para Menarini⁷⁷, los versos que siguen contribuyen a reforzar la idea de un mundo negro paralizado, en definitiva, un lugar cristalizado en un imaginario subjetivo que contrasta totalmente con la realidad en la que los afroamericanos se hallan en la actualidad. Bajo esta mirada, podríamos describir «Norma y paraíso de los negros» como el punto de arranque de la cuestión de la inmovilidad, lo cual se convertirá en los poemas siguientes de la sección dedicada a «Los negros» en un subtema de acompañamiento al *leitmotiv* de la opresión que genera la temible máquina de alienación primermundista, convirtiendo lenta e inexorablemente todos los oprimidos en mártires del sistema.

⁷⁴ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de A. A. Anderson, Barcelona, 2015, p. 177.

⁷⁵ F. García Lorca, *Interpretación de "Poeta en Nueva York"*, edición de M. García-Posada, Madrid, Akal, 1981, pp. 126-127.

⁷⁶ *Ivi*, p. 126.

⁷⁷ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de P. Menarini, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, p. 68.

El mayor representante de esta inmovilidad patológica es el negro protagonista de «El rey de Harlem», tristemente convertido por la norma esclavista blanca en un «gran rey prisionero con un traje de conserje»⁷⁸. Tanto extremo como profundamente coherente con la amarradura del ímpetu negro nos resulta el gesto de desesperación actuado por el rey africano, ya desterrado de su reino paradisiaco, con el objetivo de reivindicar de manera momentánea su papel de líder sobre el mundo de la naturaleza: «Con una cuchara / le arrancaba los ojos a los cocodrilos / y golpeaba el trasero de los monos. / Con una cuchara»⁷⁹. El grotesco y patético acto de violencia perpetrado por el rey de Harlem contra los representantes del reino animal no nos parece más que una ejemplar demostración de la decadencia del antiguo monarca, ahora convertido en súbdito asfixiado por un uniforme injusta, fabricada con el propósito de extinguir el fuego que arde escondido en su ánimo.

Sofocación física y aturdimiento identitario son las armas de la máquina sistémica contra los seres vivos cuya subsistencia depende del lento y agonizante martirio de todos sus subyugados, tanto humanos como animales, tal como se evidencia en la imagen de los «escarabajos borrachos de anís»⁸⁰, quienes, de manera similar al negro rey de Harlem, se encuentran desposeídos del recuerdo de sus musgosas aldeas originales. Y, no obstante, el ardiente impulso primordial o «rubor negro»⁸¹ que habita en las pieles de los oprimidos es, para el poeta, una llama nunca apagada por completo. Es este rubor una fuerza dormita, pero siempre viva, que se puede desatar en el momento menos esperado para arrasar con el sistema de la esclavitud, ya que, como nos comunica de forma clara García Lorca a lo largo del poemario, la fórmula para dar comienzo al levantamiento subversivo parece tan sencilla como eficaz:

Es preciso cruzar los puentes
y llegar al rubor negro
para que el perfume de pulmón
nos golpee las sienes con su vestido
de caliente piña.⁸²

Solo hace falta cruzar los puentes para romper la lógica del sistema y respirar el aire de la revolución de los negros que pueda finalmente terminar con la vida de todo connivente a la norma del primer mundo. Llegados a este punto, las pautas que deben

⁷⁸ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de A. A. Anderson, Barcelona, 2015, p. 180.

⁷⁹ *Ivi*, p. 179.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

seguir el cruce hacia el otro lado de la lógica sistémica son a la vista de todos y siguen un esquema preciso: «Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente, / a todos los amigos de la manzana y de la arena»⁸³. Esto implica que no solamente los jefes del sistema son convocados a pagar con su propia sangre por el estado de dominio de clase en el que se ha hundido la sociedad moderna, sino también todos sus gregarios. Entre ellos, además de los embriagantes vendedores de pociones de enajenación sensitiva, García Lorca también llama a cuentas a los judíos. Para el poeta, los hebreos simbolizan los antiguos perseguidos de la historia, quienes, en la actualidad, han logrado hacerse con el poder económico, lo cual les ha permitido pasar de parias de la historia a convertirse en verdaderos explotadores dentro del sistema. Por esta razón, desde la perspectiva lorquiana, también: «es necesario dar con los puños cerrados / a las pequeñas judías que tiemblan llenas de burbujas»⁸⁴.

En otras palabras, la revolución de todos los oprimidos, para García Lorca, tiene que pasar por la liberación de la sangre de los negros (la «sangre estremecida dentro del eclipse oscuro»⁸⁵) y el consiguiente derrame de la sangre de todos los opresores del sistema de esclavitud. Es esta la dúplice naturaleza de «la sangre que viene, que vendrá / por los tejados y azoteas, por todas partes»⁸⁶ y que, algún día, acabará por inundar el panorama de Nueva York. En consecuencia, los versos siguientes constituyen una clara invitación lorquiana al distanciamiento de los hombres blancos de la ciudad antes de que sea demasiado tarde. «¡Hay que huir!»⁸⁷ es el mantra que domina en esta sección del poema, mientras el «tuétano del bosque»⁸⁸ (la sangre negra) penetra por las rendijas de los edificios neoyorquinos, al tiempo que los blancos, llamados en causa, se ven obligados a la retirada en los «últimos pisos»⁸⁹ o últimos bastiones de una guerra destinada a verlos, en última instancia y por primera vez, como los grandes y definitivos perdedores de la historia.

Apoderamiento y refundación es lo que García Lorca auspicia para los negros en los últimos versos del poema, mientras el yo lírico preconiza la fundación de una nueva

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ivi*, pp. 179-180.

⁸⁵ *Ivi*, p. 180.

⁸⁶ *Ivi*, p. 181.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*.

mitología a partir de la erradicación de los fundamentos paleocristianos de la civilización blanca. En este contexto, de particular relieve resulta el asesinato de «nuestro Moisés»⁹⁰ que, en el medio de la sublevación afroamericana, acompaña el proceso de apropiación del mundo blanco por parte de los negros. Para García-Posada, no hay duda, es evidente que «el poeta identifica la religión con el mundo blanco»⁹¹ y, en particular, cristiano. Y dado que, como se apreciará de manera aún más concreta en el «Grito hacia Roma», el cristianismo claramente no está del lado de los que sufren, sino de los que aniquilan, también todos sus profetas deben disponerse para el extremo sacrificio en el momento en el que llegue la fatídica revolución.

Paradójicamente, menos proyectado con el objetivo de resaltar la decadencia del sustrato cristiano sobre el que se funda el primer mundo resulta ser el poema «Iglesia abandonada» con el cual se concluye la sección de «Los negros», el cual ha sido objeto de cuestionamientos discordantes por parte de Menarini⁹² y García-Posada⁹³. De hecho, la cuestionable inclusión de este texto en esta parte del poemario parece encontrar justificación solamente si se considera el dimorfismo metamórfico del simbólico hijo protagonista como el cumplimiento de un proceso de conciencia personal que, pasando por el reconocimiento de la infecundidad que supone cualquier proceso de mistificación narcótica de lo real, se dispone a una definitiva aceptación de la realidad como único medio fecundo a los propósitos racionales y actuables con el fin de lograr un cambio eficaz en la sociedad.

Con estas premisas revolucionarias, se abre la sección «Calles y sueños» de *Poeta en Nueva York*, que debe comenzar con una «Danza de la muerte» o himno a la civilización originaria de los negros norteamericanos, ya definitivamente martirizada, pero cuyo recuerdo persiste palpitante bajo las pieles negras. Es este el poema a través del cual García Lorca plantea las bases de la construcción de una nueva civilización, radicalmente

⁹⁰ *Ivi*, p. 183.

⁹¹ F. García Lorca, *Interpretación de "Poeta en Nueva York"*, edición de M. García-Posada, Madrid, Akal, 1981, p. 77.

⁹² F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de P. Menarini, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, pp. 74-75. En relación con el poema «Iglesia abandonada», Menarini habla de una vuelta al tema del conflicto entre sueño y realidad, con una definitiva toma de conciencia por parte de García Lorca de que la única esperanza de salvación no puede residir en el sueño, sino en la aceptación de la realidad.

⁹³ F. García Lorca, *Interpretación de "Poeta en Nueva York"*, edición de M. García-Posada, Madrid, Akal, 1981, p. 31. Por otra parte, proponiendo la caracterización de «Iglesia abandonada» como un «poema de la infancia», García-Posada atribuye su posicionamiento en la sección de «Los negros», en primer lugar, al «estado desordenado y provisional del manuscrito lorquiano» proporcionado por el poeta a José Bergamín.

opuesta con respecto a la presente y fundamentada en un rechazo de una norma de vida oprimente a favor de una afirmación de un nuevo equilibrio de tipo natural que, en palabras de Menarini⁹⁴, no solamente no comprende el orden de la metrópolis, sino que lo rechaza como su opuesto y negación. El máximo icono de esta revolución es el mascarón africano que se traslada desde el continente africano hasta Nueva York para elevarse sobre la ciudad y cuya anunciación constituye el refrán del poema: «El mascarón. Mirad el mascarón / cómo viene del África a New York»⁹⁵. Igualmente, emblemática resulta la elección de Wall Street como lugar seleccionado para la celebración del último gran baile de la civilización primermundista, que ahora tiene que pagar con intereses por haber permitido la propagación de la alienación por el mundo con su culto al Dios-capital. Para García Lorca, la bolsa neoyorquina es, sin lugar a duda, el principal teatro de la enorme farsa del sistema occidental, la meca del imperialismo económico estadounidense y el desembocadero al que, como nos profiere el poeta, «llega el oro en ríos de todas las partes de la tierra y la muerte llega con él»⁹⁶.

No nos parece sorprendente que la denuncia de García Lorca llegue a desmitificar Wall Street por su «ausencia total del espíritu»⁹⁷ mientras clasifica el santuario de la economía neocapitalista como el lugar en el que se puede tener la impresión más concreta de «la muerte real, la muerte sin esperanza, la muerte que es podredumbre y nada más»⁹⁸. Para el poeta, este es el lugar más distorsionado de la realidad, puesto que en la Bolsa de Nueva York las leyes numéricas parecen haber suplantado las normas del mundo natural, ya tristemente condenado a la subyugación. Pero el granadino parece haberse percatado de un dato fundamental después de haber tenido la oportunidad de ver, con sus propios ojos, las dramáticas consecuencias del crac de la bolsa neoyorquina de 1929. A pesar de reconocer la fortaleza del sistema esclavista del capital que parece trascender los siglos uniendo el pasado con el presente en un sinfín de martirios («De la esfinge a la caja de caudales hay un hilo tenso / que atraviesa el corazón de todos los niños pobres»⁹⁹), García Lorca también se manifiesta consiente de la disimulada fragilidad intrínseca de este

⁹⁴ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de P. Menarini, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, p. 79.

⁹⁵ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de A. A. Anderson, Barcelona, 2015, p. 193.

⁹⁶ F. García Lorca, *Obras completas III: prosa*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 168.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de A. A. Anderson, Barcelona, 2015, p. 194.

mecanismo: «Porque si la rueda olvida su fórmula / ya puede cantar desnuda con las manadas de caballos, / y si una llama quema los helados proyectos / el cielo tendrá que huir ante el tumulto de las ventanas»¹⁰⁰. Lo cual significa que basta con el más mínimo fallo numérico de la gran máquina capitalista para romper ese hilo tenso que tiene a la gran mayoría de seres humanos martirizantes bajo la sombra del sistema de la esclavitud. Por lo tanto, resulta cada vez más evidente que aquel templo de aniquilación identitaria que es la Nueva York de la que nos habla García Lorca tiene, cada vez más, el aspecto de un tigre de papel, rugiente pero frágil, como una quimera que aguarda en su aliento el mismo fuego que pronto la arderá viva.

Si es cierto que, como hemos podido reconocer, «no es extraño para la danza / este columbario que pone los ojos amarillos»¹⁰¹, tampoco resulta sorprendente que al baile que celebra el fin de la civilización de la explotación no puedan participar todos aquellos individuos que han tenido en pie el sistema martirizante a lo largo de la historia. Por esta razón, en los versos que cierran la «Danza de la muerte» lorquiana se presenta un desfile de sujetos a los cuales cualquier tipo de celebración quedará estrictamente prohibida cuando llegue la revolución pronosticada por el poeta. En esta categoría, por evidentes razones, no se pueden excluir los detentores del poder temporal (el Papa) y estatal (el Rey), los que han cultivado su fortuna a través del sistema de la explotación (el millonario) y, por último, todos los conniventes del organigrama que rige la estabilidad del modelo explotador¹⁰²:

¡Que no baile el Papa!
¡No,
que no baile el Papa!
Ni el Rey,
ni el millonario de dientes azules,
ni las bailarinas secas de las catedrales,
ni constructores, ni esmeraldas, ni locos, ni sodomitas.¹⁰³

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² F. García Lorca, *Interpretación de "Poeta en Nueva York"*, edición de M. García-Posada, Madrid, Akal, 1981, p. 222. Si este valor de connivencia a la lógica del primer mundo parece, de por sí, suficientemente inequívoco por lo que respecta a las «bailarinas secas de las catedrales», a la vez que por lo que concierne a los «constructores» y «esmeraldas», para los «locos» y «sodomitas» se requiere una ulterior profundización. Los primeros, como señala García-Posada, constituyen un tema recurrente en las danzas de la muerte, mientras que los segundos parecen adquirir una significación negativa (pero no violenta) debido a su posicionamiento dentro de una retahíla que, a diferencia de cuanto ha podido expresar parte de la crítica, parece tener una lógica impecable dentro del discurso lorquiano, lo cual desmentiría la posibilidad de atribuir a esta serie apelativa los rasgos de una simple enumeración caótica.

¹⁰³ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de A. A. Anderson, Barcelona, 2015, p. 195.

El tema de la destrucción del mundo occidental que, tal y como hemos tenido la oportunidad de evidenciar, tiene su génesis en «El rey de Harlem», en «Danza de la muerte» en este poema encuentra su clímax, asemejándose a un verdadero apocalipsis de la civilización dominante. En este caso, la sublevación de la naturaleza, previamente subyugada al teorema de la explotación y que ahora se reapropia de los espacios que le pertenecen por derecho, no es más que la consecuencia inevitable provocada por el aprisionamiento del rey de Harlem en el injusto traje que había martirizado su esencia connatural. El grito del negro monarca, anteriormente sofocado por el atavío de una uniformidad propugnada por el sistema con el propósito de esquivar las desemejanzas que puedan chocar con el rígido reglamentario de su norma, encuentra libre desahogo y revancha en el diminuto pero inexorable susurro de los animales (las cobras) y en el lento movimiento de apoderamiento de las plantas (las ortigas) sobre los escombros de un mundo civilizado en decadencia. En este sentido, resulta sumamente coherente la visión de la cúspide del poder económico estadounidense convertida en piramidal ruina de un mundo indebidamente domeñado por una parte de la humanidad. Asimismo, si la sangre es la única moneda de cambio en la lógica de la extirpación del sistema mundial que mantiene a la mayoría de los seres vivos en una condición de perenne condena, tampoco es sorprendente que las lianas, símbolos de la progresión indómita de la naturaleza, puedan encontrar su desenfrenado crecimiento solamente después de la ejecución por fusilamiento de todos los verdugos del orden natural¹⁰⁴:

Que ya las cobras silbarán por los últimos pisos.
Que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas.
Que ya la Bolsa será una pirámide de musgo.
Que ya vendrán lianas después de los fusiles
y muy pronto, muy pronto, muy pronto.
¡Ay Wall Street!¹⁰⁵

Además de las suposiciones que se puedan hacer respecto a los métodos de implementación del proceso revolucionario de los victimizados del sistema pronosticado por García Lorca, cabe destacar una cuestión clave que tiene que ver con el propósito

¹⁰⁴ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de P. Menarini, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, p. 97. Como señala Menarini en su estudio sobre el poemario, la sustitución de los fusiles por las lianas puede interpretarse como un acto de liberación de un sistema de poder que impone con fuerza la explotación y la degradación. Al mismo tiempo, si comprendemos estos versos en términos de una fórmula consecucional, como la afirmación de un procedimiento de causa y efecto, se puede inferir que solamente después de haber utilizado los fusiles se verificará la revolución profetizada por el poeta.

¹⁰⁵ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de A. A. Anderson, Barcelona, 2015, pp. 195-196.

social, claramente expuesto por el granadino, en las últimas composiciones de «Calles y sueños». En mi parecer, en los poemas de cierre de esta sección, la voz poética lorquiana emprende un ulterior paso hacia adelante, apartándose significativamente de un posible enclaustramiento del yo lírico en la prisión de los martirizados por el sistema de esclavitud. En este contexto, si a los negros corresponde el evidente papel de detonantes de la sublevación de todos los oprimidos con todas las armas que puedan estar a su alcance, al poeta, ahora convertido en portavoz de todos los mártires que ha encontrado a lo largo de su recorrido, no queda otra arma defensiva sino la de su propia mirada o perspectiva hacia el mundo. De este modo, en «Paisaje de la multitud que vomita» la mirada atacada pero resistente del poeta se convierte en el único instrumento de preservación identitaria del viandante neoyorquino:

Esta mirada mía fue mía, pero ya no es mía.
Esta mirada que tiembla desnuda por el alcohol
y despide barcos increíbles
por las anémonas de los muelles.
Me defiende con esta mirada
que mana de las ondas por donde el alba no se atreve.
Yo, poeta sin brazos, perdido
entre la multitud que vomita.¹⁰⁶

Al dominio del alcohol o artilugio alienante de la metrópolis que infecta las perspectivas individuales y que consigue afectar incluso a la visión lorquiana por un instante, el granadino contrapone como arma defensiva su propia mirada. Una mirada antigua cuya supervivencia ha sido minada por un primer contacto a la intemperie del mundo y que ahora se requiere preservar a toda costa. Como nos comunica el mismo García Lorca, se trata de una perspectiva que trae su propia *raison d'être* de la existencia en el mundo de fuerzas (las ondas) que no gozan del privilegio de verse alimentadas por el sustento del sol (el alba que no se atreve a juntarse con ellas). Pero en Nueva York el estado de atenta observación de la realidad en el que se halla el poeta no conduce a una condición de pasividad total que pueda suponer la imagen de un mutilado poeta sin brazos, extraviado en una muchedumbre atormentada por una disfunción anabólica y que engulla sin conocimiento de causa el licor que determina su interminable condición de malestar.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 198.

En este sentido, la imposibilidad de reaccionar de manera física a la sensación de desazón que provoca la permanencia del poeta en la ciudad, en repetidas ocasiones, encuentra desahogo en las numerosas advertencias propugnadas por el granadino a lo largo del poemario. De esta manera, en el «Paisaje de la multitud que orina» el supérstite neoyorquino vuelve a subrayar las carencias estructurales del sistema de la explotación: «porque tan sólo el diminuto banquete de la araña / basta para romper el equilibrio de todo el cielo»¹⁰⁷. Según García-Posada, esto es como afirmar que, desde la perspectiva lorquiana, «todos los seres, incluso los más “secundarios”, como los que devora la araña, son necesarios para mantener el equilibrio de la vida»¹⁰⁸. Cada vez más consciente del horror, pero también de los límites estructurales de un sistema listo para explotar nos parece ahora el granadino.

Y, mientras tanto, a pesar de ser ya consciente de las modalidades mediante las que el sistema pueda derrocar, el poeta no puede evitar proseguir con su búsqueda impávida, la cual, no puede prescindir de un continuo recorrido por los recovecos más ocultos de la ciudad, donde los mártires viven y luchan todos los días. Esto es, por todos esos lugares en los que cualquier esperanza posible queda en cualquier momento truncada para todos esos viajeros de la vida que tratan de huir del tumulto de la modernidad, sin lograr nunca zarpar hacia esos paraísos ocultos que se hallan más allá del monótono ritmo de la conformidad urbana. De este modo, en «Navidad en el Hudson» el poeta se presenta como el último cooperador desangrado, cada vez más martirizado, pero todavía resistente, ocupado por el esfuerzo que supone la ayuda en la dura labor de esa muchedumbre de marineros, los resistentes de los barrios obreros de la ciudad, quienes se ven obligados a recoger las velas de un sueño de evasión repetidamente hecho añicos:

He pasado toda la noche en los andamios de los arrabales
dejándome la sangre por la escayola de los proyectos,
ayudando a los marineros a recoger las velas desgarradas,
y estoy con las manos vacías en el rumor de la desembocadura.¹⁰⁹

Llegados a este punto de la exploración, tan absurdo parece el sistema que ni siquiera un acontecimiento aparentemente positivo como la llegada de una nueva vida al mundo se saluda con alegría, sino con una tristeza consciente de que todos estamos, en última

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 199.

¹⁰⁸ F. García Lorca, *Interpretación de “Poeta en Nueva York”*, edición de M. García-Posada, Madrid, Akal, 1981, p. 132.

¹⁰⁹ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de A. A. Anderson, Barcelona, 2015, pp. 202-203.

instancia, condenados a una derrota existencial que nos convertirá en mártires de un sistema deshumanizante. Por esta razón, como nos profiere García Lorca, en Nueva York «No importa que cada minuto / un niño nuevo agite sus ramitos de venas»¹¹⁰, puesto que lo que puede encontrar el ser humano a lo largo de su trayecto por el mundo no puede ser más que «hueco. Mundo solo. Desembocadura»¹¹¹. En otras palabras, lo que el recién nacido puede experimentar en el mundo no es más que un estado de interminable vacío y soledad existencial que tiene como único fin una salida hacia la mar del aislamiento identitario que es la muerte corporal del individuo. Con lo cual, tanto la vida como la muerte se traducen en fórmulas de una ecuación inútil y que no puede proporcionar ningún resultado beneficioso para el ser vivo.

Por consiguiente, desde la perspectiva lorquiana, ni siquiera una vez concluido el improductivo ciclo existencial, la vida de los seres humanos parece hallar una auténtica consolación. De esta manera, en «Ciudad sin sueño» el poeta nos presenta la imagen de una serie de difuntos que, ni siquiera en su sepultura, pueden encontrar la paz de los sentidos. En este poema, a través de los versos lorquianos, no es difícil oír el lamento de los muertos enterrados en los cementerios ciudadanos: «Hay un muerto en el cementerio más lejano / que se queja tres años»¹¹². De esta manera, el niño nuevo de «Navidad en el Hudson» parece encontrar en este poema su único desahogo en un trágico lamento enterrado que acompaña el de los demás infantes sepultados en la metrópolis y que los verdugos del sistema de ocultamiento de la tragedia tratan insistentemente de acallar a base de espantosos ladridos caninos: «y el niño que enterraron esta mañana lloraba tanto / que hubo necesidad de llamar a los perros para que callase»¹¹³.

Es esta la actitud de un poeta convertido en verdadero profeta humano o, en palabras de García-Posada, en hombre «metafísico»¹¹⁴ que quiere sondar los más profundos lagos de la existencia humana para, a fin de cuentas, percatarse de que más allá de la existencia terrenal no hay reposo posible, sino un sinfín de dolor que conmuta el prometido paraíso del dogma cristiano en un «infierno atroz donde se prolonga el martirio que es nuestra

¹¹⁰ *Ivi*, p. 203.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ivi*, p. 204.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ F. García Lorca, *Interpretación de "Poeta en Nueva York"*, edición de M. García-Posada, Madrid, Akal, 1981, p. 66.

experiencia terrestre»¹¹⁵. Por lo tanto, no resulta extraño que García Lorca desee poner en guardia a todos los supervivientes del mundo de la peligrosidad que conlleva el abandono a un estado de ensoñación con respecto a la realidad que nos rodea y que pone en peligro a nuestra existencia en todo momento: «No es sueño la vida. ¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta!»¹¹⁶. Y si alguien, por un instante, se deja llevar por la corriente del abandono, igualmente conmensurada al dolor que supone la condición de perenne esclavitud tendrá que ser la reacción de la muchedumbre revoltosa: «Pero si alguien cierra los ojos, / ¡azotadlo!, hijos míos, ¡azotadlo!»¹¹⁷. Porque la humanidad no requiere de más conniventes al sistema de la esclavitud, sino de una milicia de hombres alertas, capaces de captar las inquietudes estructurales de la norma primermundista y enfrentarse a ellas en un último acto de rebeldía revolucionaria, encendida de cólera y ansiosa por vengar el dolor de las carnes oprimidas: «Haya un panorama de ojos abiertos / y amargas llagas encendidas»¹¹⁸.

Antes de concluir el trayecto por las «Calles y sueños» de Nueva York, cabe todavía espacio para un último saludo poético al panorama de la metrópolis. Si, a lo largo del tiempo, el poeta ha podido percatarse de que para los mártires del sistema capitalista cualquier día es igual que el anterior, entonces no tiene sentido imaginar ningún tipo de futuro para la civilización estadounidense, destinada a perpetrar en eterno un juego que en el pasado solamente ha podido generar muerte y desolación. Por esta razón, en «La aurora» la imagen cristalizada que tiene el poeta de Nueva York es la de un paradero inerte, donde ni siquiera la luz del sol puede revitalizar la esperanza de sus gentes para un mañana diferente: «La aurora llega y nadie la recibe en su boca / porque allí no hay mañana ni esperanza posible»¹¹⁹. De este modo, la ausencia de luz, metafóricamente atada en una pose que nos recuerda las condenas de los mártires cristianos en un entorno privado de cualquier raíz identitaria («La luz es sepultada por cadenas y ruidos / en impúdico reto de ciencia sin raíces»¹²⁰), contribuye a consolidar la imagen de la gran ciudad como un lugar postapocalíptico, dominado por la sombrías siluetas de unos rascacielos barrocos que se extienden sobre unos lagos de podredumbre mientras los marineros de Nueva York

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de A. A. Anderson, Barcelona, 2015, p. 204.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 205.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 209.

¹²⁰ *Ibidem*.

deambulan por las calles de los arrabales definitivamente naufragados en el mar de la moderna alienación:

La aurora de Nueva York tiene
cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.
[...]
Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
como recién salidas de un naufragio de sangre.¹²¹

Con estas palabras de desesperación se concluye la primera estancia de García Lorca en Nueva York, la cual ocupa aproximadamente el período comprendido entre junio y agosto de 1929. El poeta, ahora testigo consciente de las atrocidades que se cometen todos los días en el mundo, se reservaría unos meses (desde agosto hasta septiembre de 1929) para la que podríamos describir como una retirada estratégica del tumulto urbano a la tranquilidad del campo norteamericano, en primer lugar, en el estado de Vermont, invitado por Philip Harry Cummings, y después alojándose en las residencias americanas de Ángel del Río y Federico de Onís, en Catskills y Shandaken, respectivamente. Los resultados poéticos de este retiro espiritual quedarían grabados en las secciones cuarta, quinta y sexta de *Poeta en Nueva York*, tituladas «Poemas del Lago Eden Mills» y «En la cabaña del farmer» e «Introducción a la muerte».

3.1.3 La retirada estratégica en el campo

Hemos decidido emplear el término «retirada» para referirnos a la estancia de García Lorca en el campo estadounidense con el objetivo de evitar dirigir el lector hacia una interpretación de los poemas que conforman estas secciones como el resultado de una fuga organizada con la intención de huir de las atrocidades que se habían desvelado ante los ojos del poeta en Nueva York. En concordancia con Menarini¹²², pensamos que, llegados a este punto, el planteamiento de una actitud evasiva por parte del escritor resultaría patentemente contradictorio en relación con el discurso que el granadino ha venido estableciendo a lo largo de las primeras tres secciones del poemario. Para sustentar estas afirmaciones, el crítico italiano propone analizar un extracto de una carta enviada por el poeta a Ángel del Río en la que García Lorca describe su estancia en Eden Mills

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de P. Menarini, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, p. 106.

como un período caracterizado por un estado sentimental melancólico y desesperado¹²³. No obstante, para determinar la incompatibilidad que supondría la imagen de un García Lorca propositivamente intencionado a cumplir un proceso de autoaislamiento del caos metropolitano con el objetivo de librarse del agobio que en Nueva York pesaba sobre su identidad, bastaría con evidenciar un dato, ya observado por Gabriele Bizzarri en su ensayo sobre el exilio poético del granadino. Este dato se relaciona con una sensación estilística que, subyaciendo al poemario en su totalidad, resulta, en mi opinión, particularmente notable en las secciones dedicadas a la confrontación del poeta con el entorno metropolitano.

El caso es que, como señala Bizzarri¹²⁴, a partir de una interpretación fidedigna de la praxis surrealista en auge en los últimos años de la década de 1920, la lírica neoyorquina de García Lorca se fundamenta en una superposición de la visión del sueño a la vista de las calles. Esto quiere decir que el flujo espontáneo y libre de la imaginación poética se superpone de manera constante a la imagen que proviene del mundo externo, la cual se desmantela adquiriendo características maravillosas y, de este modo se convierte en un testimonio de una disolución entre la barrera tradicionalmente codificada en la ontología occidental que separa lo que está dentro de lo que está fuera o, en otros términos, entre el sujeto que percibe y el objeto que se percibe¹²⁵. A partir de estas premisas, que dejarían entrever un resquicio de compatibilidad entre el surrealismo más ordinario y la poesía lorquiana de esta época, no debemos olvidar que, en el caso específico del granadino, el yo lírico tiene la peculiaridad de presentarse como una entidad que no parece en ninguna medida integrada en las visiones de ensueño que emanan de su misma individualidad, lo que le permite mantenerse constantemente alerta y crítico ante ellas¹²⁶.

Teniendo en cuenta todas estas observaciones, no podemos dejar de observar en los productos de la digresión rural americana de García Lorca todo menos un intento de

¹²³ *Ivi*, p. 105. A continuación, proporcionamos el extracto epistolar presentado por Menarini: «Es un paisaje prodigioso, pero de una melancolía infinita [...]. Esta familia es muy simpática, y llena de encanto suave, pero los bosques y el lago me sumen en un estado de desesperación poética muy difícil de sostener».

¹²⁴ G. Bizzarri, «L'esilio poetico di Lorca», *Artifara*, 8 (2008), p. 39. «Come di consueto nella prassi surrealista, la *visione* del sogno si impone alla *veduta* di quelle strade, ovvero, il fluire spontaneo e libertario dell'immaginazione del poeta si sovrappone all'immagine proveniente dal mondo esterno».

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ *Ibidem*. «[...] nel caso dell'espressione surrealista lorchiana, il soggetto non appare empaticamente integrato nella visione che da lui emana, ma si mantiene, per così dire, moralmente vigile, criticamente estraneo, quasi patendo la trasfigurazione allucinata che è costretto ad imporre ad un reale che non riesce a cogliere ed interpretare e che diviene surreale sulla base di un inquietante equivoco percettivo».

proteger su ánimo de los horrores del mundo, ya permeados debajo de la piel del granadino de manera definitiva. En efecto, incluso en los poemas que retratan la estancia lorquiana en el campo norteamericano, el primer contacto con la ciudad parece haber dejado una marca indeleble en el poeta, que le obliga a contemplar el horror que se manifiesta en el mundo con los ojos abiertos mientras no le concede la posibilidad de evadir por caminos de ensueño y alejarse de la persistente temática de la muerte. Por esta razón, en el «Poema doble del Lago Eden», la alegría de la infancia, así como cualquier posibilidad de soñar con una realidad distinta, se convierten en unas posibilidades inalcanzables para el poeta, quien ya descarta la opción de encontrar en el sueño algún tipo de alivio paliativo: «Pero no quiero mundo ni sueño, voz divina, / quiero mi libertad, mi amor humano»¹²⁷.

En consecuencia, la libertad, entendida como el único medio para derribar el modelo opresivo que convierte todo ser en víctima del sistema, se convierte en el único combustible que alimenta el sentimiento de amor humano del poeta, ahora metafóricamente transformado en «un pulso herido, que sonda las cosas del otro lado»¹²⁸. En definitiva, de un hombre martirizado, al igual que todos los seres del mundo, pero sin duda no rendido, y que no puede dejar de recoger las piezas de un sueño de libertad humana quebrantado, cuyos fragmentos aún permanecen ocultos bajo las pilas de mártires que atienden con esperanza el regreso del profeta de Granada al infierno terrenal de la metrópolis. Y el poeta sabe muy bien que la única forma de redención de la carne rota y pisoteada solamente puede radicarse en la total abnegación de la alabada cultura de la civilización mediante la adopción de una actitud de profunda comunión con todas las cosas de lo creado que atienden con esperanza la voz que las libere de las cadenas que las amarran a la más tremenda agonía existencial. Por esta razón en «Cielo vivo», recordando su estancia en Nueva York, diría el poeta que solamente «Allí bajo las raíces y en la médula del aire / se comprende la verdad de las cosas equivocadas»¹²⁹.

¹²⁷ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de A. A. Anderson, Barcelona, 2015, p. 216.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Ivi*, p. 217.

3.1.4 El último grito del poeta-mártir contra la injusticia universal

La conciencia que García Lorca ha adquirido en su trayecto por las tierras americanas de 1929 parece haber alcanzado un nivel de madurez que trasciende el propósito primordial de reencuentro identitario que el viaje a Nueva York suponía en un primer momento, para proyectarse en una nueva esfera de entendimiento de la humanidad que supera las necesidades de resolución de unas problemáticas y necesidades estrechamente individuales y adquiriendo, por consiguiente, un valor verdaderamente colectivo. En palabras de Menarini¹³⁰, podríamos afirmar que en los testimonios escritos que relatan la retirada lorquiana de la metrópolis se pueden observar las primeras señales de una concienciación de que la solución definitiva propuesta por el poeta no se encuentra en el hombre, sino en los hombres. En tal sentido, aunque es verdad que en la triade poética compuesta por «El niño Stanton», «Vaca» y «Niña ahogada en el pozo» de la sección «En la cabaña del farmer» aún se puede apreciar un tratamiento del dolor como una característica vivencial circunscrita a la individualidad del ser, no debemos olvidar que en estas composiciones el sufrimiento personal, más que como perno sobre el que se articula la reflexión lorquiana, parece funcionar como punto de arranque para un objetivo colectivo explicitado por el poeta.

Válganos de ejemplo los versos de apertura de «El niño Stanton», en los cuales el poeta parece haber alcanzado un nivel de empatía con el niño protagonista, cuya condición enfermiza en estado terminal parece tener el poder de influir en la sentimentalidad del yo lírico en momentos de introspección solitaria: «Cuando me quedo solo / me quedan todavía tus diez años»¹³¹. Más adelante en el mismo poema, García Lorca expone las formas en las que el dolor individual puede convertirse en una manifestación vinculada a la experiencia colectiva del ser. Con este propósito, el cáncer que padece Stanton y que le conducirá finalmente a la muerte física, se describe en una perspectiva que trasciende la dimensión subjetiva en el momento en que la enfermedad terminal se transforma en una transposición poética de la condición patogénica que atenaza el mundo moderno, metamorfoseándose, por un momento, en el primer fruto de la perdición humana

¹³⁰ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de P. Menarini, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, pp. 109-110.

¹³¹ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de A. A. Anderson, Barcelona, 2015, p. 223.

recolectado por Adán y Eva en el jardín del Edén: «El vivísimo cáncer lleno de nubes y termómetros / con su casto afán de manzana para que lo piquen los ruiseñores»¹³².

Aún más agónica resulta la condición del moribundo protagonista de «Vaca», poema en el cual el símbolo de la fecundidad natural más libre se convierte en un recordatorio de los inconmensurables perjuicios que la naturaleza tiene que afrontar para satisfacer las exigencias carnales del hombre contemporáneo. Si el sacrificio del bovino es suficiente, en cierto sentido, para abastecer la sed de sangre que tiene el ser humano, ansioso de fagocitar los productos engendrados por una madre naturaleza cada vez más al borde de la ruina, García Lorca no puede eximirse de ofrecer su opinión crítica sobre un martirio indudablemente innecesario. De hecho, como nos comunica el poeta, los únicos que disfrutarán de las carnes martirizadas del animal serán aquellos que, desde cierto punto de vista, ya están muertos, puesto que sobre ellos grava el morbo de la alineación que todo inebria como alcohol para las venas y que los convierte en bestias de la más ínfima especie que haya surcado los caminos terrestres. Con lo cual, urge la necesidad de informar al primer astro de la vida y la muerte sobre el estrago que se acaba de cometer a sus espaldas:

Que se entere la luna
y esa noche de rocas amarillas
que ya se fue la vaca de ceniza.
Que ya se fue balando
por el derribo de los cielos yertos,
donde meriendan muerte los borrachos.¹³³

Pero si la desaparición de un animal como la vaca protagonista de este poema no es suficiente para perturbar el orden de las cosas del mundo, tampoco puede hacerlo la muerte de un ser humano. Desde esta perspectiva, al igual que en el caso de «El niño Stanton», la muerte de una «Niña ahogada en el pozo» no sirve más que de recordatorio de que, al fin y al cabo, el fallecimiento corporal representa el único destino capaz de unificar todo lo creado bajo un único común denominador. Sin embargo, la muerte física de un ser no se debe saludar con tristeza (los «silencios de almohada»¹³⁴ que busca la gente), sino con plena conciencia de que el decaimiento corporal no es más que el primer paso que algún día estaremos obligados a cumplir para alcanzar el regreso a la madre naturaleza que nos engendró: «Pero el pozo te alarga manecitas de musgo, / insospechada

¹³² *Ibidem*.

¹³³ *Ivi*, p. 226.

¹³⁴ *Ivi*, p. 227.

ondina de su casta ignorancia»¹³⁵. En este contexto, la respuesta de los habitantes del pueblo que aún no han comprendido que la muerte no es más que un estado transitivo de la experiencia terrenal de todo ser se traduce de manera inevitable en un esfuerzo por salvaguardar la vida a toda costa: «El pueblo corría por las almenas rompiendo las cañas de los pescadores»¹³⁶. Por el contrario, la respuesta del poeta, quien ha comprendido que solamente en la defunción de las carnes quedamos verdaderamente inmortales para la naturaleza, a pesar de que el corazón se nos pare y nuestras voces queden trágicamente truncadas como un concierto de «violines sin cuerdas»¹³⁷, no puede evitar reconocer en la muerte de la niña ahogada el don de la vida eterna en otras dimensiones y espacios: «tú lates para siempre definida en tu anillo [...] Eterna en los finales de unas ondas que aceptan / combate de raíces y soledad prevista»¹³⁸.

Después de los «Poemas de la soledad en Vermont», a partir de la sección titulada «Introducción a la muerte» nos resulta aún más evidente el propósito por parte de García Lorca de revestir su palabra de una función coral, para que su voz poética sirva como caja de resonancia para todas aquellas voces sofocadas por las cadenas que ata cada ser a la máquina metropolitana de la destrucción identitaria. De esta manera, en composiciones como «Muerte», «Nocturno del hueco», «Ruina» y «Luna y panorama de los insectos» asistimos a un lento pero inexorable abandono de una dimensión singular hacia una palabra de trascendencia coral, lo cual no sería sino el prelude para el lanzamiento del último grito de revancha de García Lorca. Un grito lanzado contra todos los verdugos de la libertad personal y a favor de todos los mártires que día tras día y hora tras hora dejan fluir sus fluidos vitales en «los interminables trenes de sangre»¹³⁹ que atraviesan las estaciones de ferrocarril de la metrópolis.

Sin embargo, antes de levantar la voz, es prioridad del poeta elaborar un último recuento de todos los seres que la sociedad primermundista convierte en víctimas por medio de las técnicas alienantes de las que Nueva York se ha hecho intérprete más excelente, queriendo sustituir el ritual connatural de la preservación identitaria por una perenne condición de búsqueda de una identidad otra y que siempre se revela, a fin de cuentas, inalcanzable. Con este propósito, en «Muerte» García Lorca expone el terrible

¹³⁵ *Ivi*, p. 228.

¹³⁶ *Ivi*, p. 227.

¹³⁷ *Ivi*, p. 228.

¹³⁸ *Ivi*, p. 227.

¹³⁹ *Ivi*, p. 251.

estado de confusión identitaria que grava sobre las múltiples subjetividades animales que habitan el panorama de la urbe y que, al final, resulta inútil, puesto que no conduce a ninguna transformación definitiva, repitiéndose en un círculo infinito:

Qué esfuerzo,
qué esfuerzo del caballo
por ser perro,
qué esfuerzo del perro por ser golondrina,
qué esfuerzo de la golondrina por ser abeja,
qué esfuerzo de la abeja por ser caballo.¹⁴⁰

Según Menarini¹⁴¹, estos versos revelarían la desesperada visión lorquiana de la muerte entendida como incapacidad de vivir en la realidad, buscando en la alienación (la metamorfosis de los animales) una solución que pueda suplantar todas las aspiraciones que no se logran alcanzar en la vida. En tal sentido, la muerte en Nueva York no se refiere a un sentimiento metafísico, sino a un dato concreto, relacionado con la cotidianidad y la imposibilidad de encontrar nuestro papel en la sociedad o incluso a refutarlo, como los animales que buscan la transformación en otras fisionomías¹⁴². Pero si la fuga de sí mismas es el destino de todas las formas animales del mundo, tampoco puede considerarse exente del mismo procedimiento el ser humano. Por consiguiente, el poeta se incorpora en el interminable juego de extravío identitario, volviéndose parte integrante del conjunto de seres zoológicos enajenados por la búsqueda de una identidad otra: «Yo, por los aleros, / qué serafín de llamas busco y soy»¹⁴³. Estas transformaciones ya han dejado una huella de corrosión indeleble en el rostro del poeta, el cual, en «Luna y panorama de los insectos» se convierte en una máscara de protección para desechar, ya que esta resulta carcomida por el interminable número de inútiles metamorfosis a las que ha sido sometida a lo largo del tiempo: «ya que yo tengo que entregar mi rostro. / ¡Mi rostro! Mi rostro. ¡Ay mi comido rostro!»¹⁴⁴.

A pesar de que estos versos podrían parecer como un intento de autocompasión a primer impacto, el poeta, en repetidas ocasiones, se preocupa por rechazar cualquier actitud determinística a favor de una renovada confianza en un porvenir mejor para todos los seres vivos. A estas alturas, el esfuerzo para colmar el vacío de sentido en el que

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 233.

¹⁴¹ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de P. Menarini, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, p. 126.

¹⁴² *Ivi*, p. 127.

¹⁴³ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de A. A. Anderson, Barcelona, 2015, p. 233.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 245.

continúa a hundirse el mundo se hace cada vez más infinitesimal, hasta rozar el volumen que pueda ocupar la más mínima de las formas vitales, ya dada por desaparecida junto a todos los demás seres que se encuentran en la metrópolis en «Nocturno del hueco»: «El hueco de una hormiga puede llenar el aire»¹⁴⁵. Es esta la toma de conciencia definitiva de que toda existencia posee el mismo valor en el sistema universal y que, por consiguiente, precisamente en la muerte podemos alcanzar un nivel de coparticipación con todas las cosas de la creación que supera cualquier jerarquía artificialmente concebida por el hombre en la época moderna. De este modo, con esta conciencia radicalmente panteísta de la realidad, García Lorca puede volver a examinar las injusticias que todos los días se presentan ante sus ojos en su definitiva despedida a Nueva York. La última «Vuelta a la ciudad» del granadino en la metrópolis de la alineación se convierte entonces en una oportunidad *in extremis* de ofrecer un testimonio de esperanza para un futuro en el que pueda estallar la revolución que por fin arrase con el sistema corrupto que, desde tiempos inmemoriales, continúa a generar una infinita procesión de mártires y verdugos por los senderos del mundo, ya convertido con pleno derecho en un infierno terrestre.

En «New York (Oficina y denuncia)» el poeta nos revela la verdadera naturaleza de este averno terrenal, ahora trasmutado en las calles que recorren la metrópolis neoyorquina: «No es el infierno, es la calle»¹⁴⁶. En este ambiente, el principal oficio de los explotadores del sistema consiste en comercializar la carne de todos sus oprimidos, tanto animales como humanos, cuya sangre queda atrapada debajo de las operaciones matemáticas que permiten medir el valor de cada ser vivo en el mercado global. De esta manera, gota tras gota, el fluido vital de los martirizados se convierte en un verdadero río que brota de los barrios pobres de Nueva York y cuyo fluir resuena por las viviendas de los arrabales, los lugares en los que dormitan los demás explotados del sistema, aún inconscientes de que, algún día, ellos también caerán en el arroyo de muerte que transita debajo de sus casas:

Debajo de las multiplicaciones
hay una gota de sangre de pato;
debajo de las divisiones
hay una gota de sangre de marinero;
debajo de las sumas, un río de sangre tierna.
Un río que viene cantando
por los dormitorios de los arrabales,

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 235.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 252.

y es plata, cemento o brisa
en el alba mentida de New York.¹⁴⁷

El poeta, ya plenamente consciente de la inutilidad que supondría un ulterior apartamiento del horror que distingue la ciudad, parece ahora decidido a destapar definitivamente su mirada para dirigirla hacia la gran masacre que se produce todos los días en el mundo. En consecuencia, al granadino corresponde la función de primer observador consciente y crítico de la sangre liberada de los cuerpos masacrados, la cual queda como única prueba concreta de los martirios que todos los días se cumplen a escondidas de la vista de la gran mayoría de los seres humanos. De este modo, como una verdadera reliquia de mártir, la sangre que se derrama a través de la explotación de todos los seres queda plasmada en la conciencia del poeta como la única fuerza motriz capaz de infundir esperanza para un futuro distinto, alejado de las armas de maquinización y en el que el espíritu humano pueda, en última instancia, reunirse con su estado natural primitivo:

Existen las montañas. Lo sé.
Y los anteojos para la sabiduría.
Lo sé. Pero yo no he venido a ver el cielo.
He venido para ver la turbia sangre,
la sangre que lleva las máquinas a las cataratas
y el espíritu a la lengua de la cobra.¹⁴⁸

A partir de esta nueva actitud, consciente de los métodos de ocultamiento de la tragedia que aflige a la humanidad y decidida a refutarlos para adquirir una nueva conciencia del mundo y liberar a los mártires del sistema de las cadenas que llevan enclaustradas sus esencias naturales, es normal que el granadino refute, en primer lugar, las expectativas que la norma social le va imponiendo por su oficio de poeta: «¿Qué voy a hacer? ¿Ordenar los paisajes? / ¿Ordenar los amores que luego son fotografías? / Que luego son pedazos de madera y bocanadas de sangre»¹⁴⁹. La respuesta del poeta verdaderamente comprometido con el objeto de su canto tiene que pasar por una rotunda e inderogable abnegación de lo que la norma social le impone, por lo que se rechaza la palabra que permita ordenar un caos ya percibido como un hecho incontrovertible. Por esta razón, para el granadino, quien ha visto el horror con sus propios ojos y percibirlo hasta el fondo

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 251.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ivi*, pp. 252-253.

no puede volver la mirada para el otro lado, hacia los paisajes incontaminados o hacia los amores lejanos que no tienen más valor que el de unas diapositivas que inmortalizan la existencia terrenal en un cuadro perfecto pero ficticio. En efecto, si de verdad deseamos que el amor se convierta en un faro que alumbrará el camino de la humanidad en la tierra, entonces alguien tendrá que levantar la voz y denunciar públicamente a los verdugos de la libertad natural de los demás. Por ende, el poeta, tras haber inmolado su propia carne en sacrificio para la causa de los agonizantes, tiene que ser el primero en proferir su grito de revancha a favor de la «mitad irredimible»¹⁵⁰, de la muchedumbre de seres de la que se hace portavoz y vaticinador de un futuro levantamiento revolucionario:

Yo denuncio a toda la gente
que ignora la otra mitad,
la mitad irredimible
que levanta sus montes de cemento
donde laten los corazones
de los animalitos que se olvidan
y donde caeremos todos
en la última fiesta de los taladros.
[...]
No, no; yo denuncio,
yo denuncio la conjura
de estas desiertas oficinas
que borran los programas de la selva,
y me ofrezco a ser comido por las vacas estrujadas
cuando sus gritos llenen el valle
donde el Hudson se emborracha con aceite.¹⁵¹

El papel que García Lorca ha venido madurando y atribuyéndose con el paso del tiempo puede considerarse como una respuesta inevitable a lo que la religión había significado para el poeta desde su infancia hasta su madurez espiritual. A este respecto, en «Cementerio judío» y en el «Grito hacia Roma» se aprecian las señas de una definitiva separación entre el poeta y el catolicismo contemporáneo. En estos poemas, el catolicismo aparece como un movimiento religioso ya exente de cualquier conexión con la doctrina cristiana más primitiva, la cual, predicando en nombre del amor, constituye la clave mediante la que el creyente puede establecer una relación empática con todo lo creado, fortaleciendo la resistencia y sublevación de los martirizados por el sistema. Pero los cristianos de hoy en día, desmemoriados de la doctrina de Cristo, no empatizan con la condición de sufrimiento en la que sus hermanos y hermanas permanecen atrapados en la

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 252.

¹⁵¹ *Ivi*, pp. 252-253.

era de la moderna civilización. De este modo, los niños de Cristo de «Cementerio judío» no pueden percatarse del dolor que invade el hebreo protagonista del poema, cuyas carnes quedan definitivamente adormecidas por el yugo del sistema capitalista:

Ya los niños de Cristo se dormían
cuando el judío apretando los ojos
se cortó las manos en silencio
al escuchar los primeros gemidos.¹⁵²

En este contexto, tras el extremo gesto del judío, quien se corta las manos con el fin de librarse de su eterna condena, desempeña un papel crucial el poema «Crucifixión», en el cual se presenta el primer testimonio de lo que el martirio de Cristo pueda significar para la experiencia neoyorquina de García Lorca. En el poema, el dato más relevante, ya evidenciado por Menarini¹⁵³, radica en que la salvación del mundo parece originarse precisamente en el nacimiento de un niño circunciso, es decir, judío. Este niño evidentemente es Jesucristo, el primer mártir que entregó su propia sangre para la causa de todos los victimizados por la humanidad. Por esta razón, en el poema, tras el acto de circuncisión del niño Jesús, se proyecta un rayo de luz en el cielo como presagio de una inminente redención universal: «Un rayo de luz violenta que se escapaba de la herida / proyectó en el cielo el instante de la circuncisión de un niño muerto»¹⁵⁴. A partir de este acto, para todos aquellos que sepan interpretar el mensaje de salvación proyectado en el cielo, quedaría garantizada la salvación anímica: «Se supo el momento preciso de la salvación de nuestra vida»¹⁵⁵.

En el mismo poema, resulta particularmente interesante apreciar como la luna, el astro que, desde el *Romancero gitano*, representaba el ciclo interminable de la existencia terrestre, ante la constatación del martirio de Cristo puede, por primera vez en la literatura lorquiana, detener su eterno movimiento regenerativo, interrumpiendo por un momento el vínculo que la convertía en transposición astronómica de los acaecimientos terrenales: «La luna pudo detenerse al fin [por] la curva blanquísima de los caballos»¹⁵⁶. A pesar de que la luna parece haber comprendido la importancia que supuso la llegada del Cristo al mundo, deteniendo propositivamente su curso para observar el nacimiento del Redentor,

¹⁵² *Ivi*, p. 256.

¹⁵³ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de P. Menarini, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, p. 149.

¹⁵⁴ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de A. A. Anderson, Barcelona, 2015, p. 257.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 258.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 257.

los fariseos depositarios del orden establecido que regula el sistema de la explotación no pueden evitar ver de mala manera la anunciación de salvación que deriva del nacimiento de Cristo: «entonces se oyó la gran voz y los fariseos dijeron: / “Esa maldita vaca tiene las tetas llenas de leche”»¹⁵⁷.

La blasfemia se impone sobre el verbo de los fariseos, quienes han comprendido hasta el fondo que la «maldita vaca» de Cristo tiene el poder de infundir la más fuerte esperanza de salvación en el mundo. Son precisamente los incrédulos del verbo cristológico los mayores detractores de la buena nueva, la cual, con su ímpetu revolucionario, puede amenazar la precaria estabilidad de un sistema-mundo sobre el cual los poderosos han podido edificar sus catedrales de cristal. El consiguiente martirio de Cristo por manos de los fariseos, evocado a través de la más común triade de elementos asociados a la crucifixión de Jesús en el Gólgota («¡Oh cruz! ¡Oh clavos! ¡Oh espina!»¹⁵⁸), implica de manera inevitable un escenográfico derrame de sangre al suelo. Se trata de la misma sangre que perseguirá los asesinos del Mesías, a los cuales, antes o después, tendrá que llegar el mensaje de Cristo, puesto que ninguno de ellos quedará absuelto de las manchas del asesinato del mártir que pudo redimir la humanidad de su interminable vacío existencial:

«Esa maldita vaca, maldita, maldita, maldita,
no nos dejará dormir», dijeron los fariseos,
y se alejaron a sus casas por el tumulto de la calle
dando empujones a los borrachos y escupiendo la sal de los sacrificios
mientras la sangre los seguía con un balido de cordero.¹⁵⁹

Llega a este punto el «Grito hacia Roma» lanzado por el granadino contra los últimos grandes conniventes del sistema de la opresión identitaria que, como hemos podido apreciar en las secciones anteriores del poemario, representan la causa primordial de la cantidad de mártires que habitan la metrópolis neoyorquina. El grito del poeta resuena como advertencia extrema y anunciación de un inevitable apocalipsis que, en su sinfín de maldiciones, recaerá sobre el domo que desde la «Danza de la muerte» lorquiana representa el centro neurálgico del poder eclesiástico: «mundos enemigos y amores cubiertos de gusanos / caerán sobre ti. Caerán sobre la gran cúpula / que unta de aceite

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 258.

las lenguas militares»¹⁶⁰. El motivo que lleva al poeta a presagiar el desahogo de las calamidades naturales precisamente en contra de la Santa Sede aparece claramente explicitado por García Lorca: «Porque ya no hay quien reparta el pan ni el vino, / ni quien cultive hierbas en la boca del muerto»¹⁶¹. En este poema, el antiguo acto litúrgico de la repartición del pan y el vino que debería representar la base ideológica de la doctrina cristiana ha sido completamente olvidado por el detentor del poder temporal de la Iglesia, quien, desde la perspectiva del granadino, es uno de los mayores responsables de la inicua repartición de los bienes que ofrece la tierra. En este contexto, mientras la palabra de Cristo parece inexorablemente olvidada en el mundo moderno, el único lenguaje que parecen predicar los hombres en la tierra es el de la esclavitud que convierte todo nacimiento en un martirio inútil y toda muerte en un suceso estéril que no puede acompañarse con ningún tipo de esperanza posible:

No hay más que un millón de herreros
forjando cadenas para los niños que han de venir.
No hay más que un millón de carpinteros
que hacen ataúdes sin cruz.
No hay más que un gentío de lamentos
que se abren las ropas en espera de la bala.¹⁶²

Y, no obstante, los proyectos de la Iglesia contemporánea, convertida cada vez más en una institución que ofrece sustento al sistema de la explotación mundial, continúan impertérritos a diseminar mártires inocentes por el mundo a cambio de la garantía de meros beneficios políticos y económicos. De este modo, el Pontífice del «Grito hacia Roma» se convierte en un simple hombre afectado por la codicia, propositivamente ignorante de que la tierra ofrece sus frutos para todo el mundo: «Pero el hombre vestido de blanco / ignora el misterio de la espiga»¹⁶³. Asimismo, García Lorca no se exime de soslayar también el uso, a menudo impropiaemente oportunista, que el Papa hace del vil dinero y, peor aún, del martirio de Cristo. De hecho, una renovación del mensaje de fraternidad para toda la humanidad que supone el sacrificio cristológico no solamente pondría en peligro el estatus socioeconómico del que goza la Iglesia en la época moderna, sino también la misma supervivencia del sistema de la esclavitud sobre el que se sustenta todo el sistema primermundista. Con lo cual, en la parte final del «Grito hacia Roma» la

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 263.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ *Ivi*, p. 264.

sangre mártir del Redentor se convierte en alimento de los faisanes idiotas, en palabras de García-Posada, «epulones»¹⁶⁴ que se aprovechan de la figura del mártir más excelso de la humanidad con fines utilitaristas: «ignora que la moneda quema el beso de prodigio / y da la sangre del cordero al pico idiota del faisán»¹⁶⁵.

Es decir, que el martirio de Cristo, que debería servir de ejemplo para toda la humanidad, desde la perspectiva de García Lorca se ha convertido en un simple instrumento más para la satisfacción del narcisismo o de la sed de poder de los hombres. Dentro de este marco, la sangre del Cristo-cordero que en la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar» tenía la función de rescatar a todo ser humano del agujero sin fondo de la humanidad transustanciándose en la sagrada hostia del ceremonial eucarístico, en el poema neoyorquino se desprende de su función purificadora para resaltarse en toda su extraordinaria inutilidad. Sin embargo, la descalificación del valor sagrado de la sangre de Cristo, en este caso, no es más que un pretexto para fomentar un verdadero cambio en la manera de comprender el sufrimiento de todos los mártires del mundo. En este sentido, desde la perspectiva lorquiana, la coparticipación colectiva en el sentimiento de dolor del que el mundo padece de forma crónica tiene que pasar, en primer lugar, por un acercamiento de los poderosos al dolor físico que atenaza las carnes, volviendo inútil cualquier logro material que el poder pueda determinar:

El hombre que desprecia la paloma debía hablar,
debía gritar desnudo entre las columnas
y ponerse una inyección para adquirir la lepra
y llorar un llanto tan terrible
que disolviera sus anillos y sus teléfonos de diamante.¹⁶⁶

Si, por un lado, García Lorca parece consciente de que en la modernidad ya no existen profetas del calibre de Cristo que puedan fomentar el sentimiento de amor entre los hombres mediante su verbo, no debemos olvidar que el mismo mensaje de amor universal que supone la doctrina del Redentor a menudo se oculta en los rincones más inexplorados de la tierra. Son estos los lugares en los que las víctimas del sistema luchan día tras día, sepultados en un silencio abismal por voluntad de los opulentos verdugos de la vida. Allí, donde las carnes quedan desgarradas por el anhelo de resistencia a la aridez del mundo y

¹⁶⁴ F. García Lorca, *Interpretación de "Poeta en Nueva York"*, edición de M. García-Posada, Madrid, Akal, 1981, p. 113.

¹⁶⁵ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de A. A. Anderson, Barcelona, 2015, p. 264.

¹⁶⁶ *Ivi*, pp. 263-264.

donde la lucha por resistir a los ataques que provienen de los explotadores, se encuentran los supervivientes al sistema. Son precisamente estos resistentes los futuros mártires de los que nos habla García Lorca, cuya lucha se convierte en faro de esperanza que ilumina el camino de todos los oprimidos del sistema para soñar con un futuro diferente, en el que las personas ya no tengan que remar constantemente contracorriente para preservar el único don cierto que la naturaleza nos brinda, el don de la vida:

El amor está en las carnes desgarradas por la sed,
en la choza diminuta que lucha con la inundación;
el amor está en los fosos donde luchan las sierpes del hambre,
en el triste mar que mece los cadáveres de las gaviotas
y en el oscurísimo beso punzante debajo de las almohadas.¹⁶⁷

Por lo tanto, será prioridad del poeta hacerse representante de todos esos mártires que ha podido reconocer a lo largo de su camino por el mundo contemporáneo, para incitar a la que se ha convertido a pleno título en su propia otra mitad a un último acto de rebeldía extrema en contra del sistema. Tanto los negros, los niños, las mujeres como, en resumen, toda la muchedumbre de personas que han sido explotadas por la máquina de la alienación tendrá que reunirse bajo el signo de un amor universal para lanzar su definitivo gran grito de esperanza. El teatro de este último gran acto extremo de la humanidad serán las calles que rodean las grandes cúpulas del poder donde los opresores dormitan ignaros de que en el bando de los oprimidos se está incubando la voluntad de abatir el sistema. Un deseo que se traducirá en un gran grito capaz de demoler los bastiones urbanos de la modernidad, ya irremediabilmente corrompidos y destinados a la desaparición, mientras se abrirán las prisiones donde todos los mártires quedan atados por cadenas a la espera de su definitiva condena:

Mientras tanto, mientras tanto, ¡ay!, mientras tanto,
los negros que sacan las escupideras,
los muchachos que tiemblan bajo el terror pálido de los directores,
las mujeres ahogadas en aceites minerales,
la muchedumbre de martillo, de violín o de nube,
ha de gritar aunque le estrellen los sesos en el muro,
ha de gritar frente a las cúpulas,
[...]
hasta que las ciudades tiemblen como niñas
y rompan las prisiones del aceite y la música.¹⁶⁸

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 264.

¹⁶⁸ *Ivi*, pp. 264-265.

El poeta ya sabe que no se encuentra solo en el mundo y, por esa razón, reviste su voz de una función coral, recurriendo a la única y sola solicitud que proviene del bando de los subyugados del que ya se ha hecho portavoz más interesado. Al grito de «porque queremos el pan nuestro de cada día»¹⁶⁹ García Lorca recuerda que el deseo de vivir no es más que la voluntad de cumplir con la norma natural del ser humano, que emana de la tierra misma y que no puede en ningún caso ser subyugada a los intereses de una parte de la humanidad que desea apoderarse de los bienes de la naturaleza, destinados a todo el mundo y no solamente a una minoría de individuos: «porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra, / que da sus frutos para todos»¹⁷⁰. En este contexto, el ejemplo ofrecido por Walt Whitman, el poeta estadounidense que antes del granadino se había hecho intérprete de la voz del pueblo norteamericano, sirve como prueba de que Federico ya está en el lado correcto de la historia. En la «Oda a Walt Whitman», al igual que los sodomitas de «Danza de la muerte», los «maricas de las ciudades»¹⁷¹ representan a todo connivente al sistema de la explotación, opuestos al niño negro que tendrá que anunciar, desde su posición de máximo alienado y martirizado de la historia, la llegada del nuevo reino de la espiga. En definitiva, una nueva realidad mundial en el que el mensaje de amor de Cristo y el de comunión de la madre naturaleza, que constituyen los fundamentos de la teología de la salvación lorquiana, se funden y complementan mutuamente:

Pero sí contra vosotros, maricas de las ciudades,
de carne tumefacta y pensamiento inmundo.
Madres de lodo. Arpías. Enemigos sin sueño
del Amor que reparte coronas de alegría.
Contra vosotros siempre, que dáis a los muchachos
gotas de sucia muerte con amargo veneno.
[...]
Quiero que el aire fuerte de la noche más honda
quite flores y letras del arco donde duermes
y un niño negro anuncie a los blancos del oro
la llegada del reino de la espiga.¹⁷²

El mensaje de esperanza que García Lorca ha venido elaborando a lo largo de su poemario por las tierras norteamericanas puede considerarse como el verdadero último testimonio de la teoría martirológica del escritor granadino. En su despedida del panorama metropolitano, desde el barco que le llevaría a desembarcar en Cuba antes del definitivo

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 265.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 269.

¹⁷² *Ivi*, pp. 269-270.

regreso a su España natal, Federico se concede una última mirada melancólica hacia la ciudad símbolo del martirio moderno. En el texto de la conferencia de «Un poeta en Nueva York» se narran las últimas impresiones lorquianas de los paisajes neoyorquinos mientras su nave se aleja, cada vez más, hacia «los perfumes de la América con raíces, la América de Dios, la América española»¹⁷³, es decir, la América que ha podido edificar su identidad a imitación de los modelos importados por España en la mayor isla de las Antillas. En este escrito, los mártires del sistema que el poeta ha venido sacando a la luz a lo largo de su peregrinaje estadounidense aparecen «encadenados y sordos»¹⁷⁴, a la espera de la ansiada revolución que pueda por fin «cortar el cuello»¹⁷⁵ a todos los verdugos de la libertad humana:

El Chrysler Building se defiende del sol con un enorme pico de plata, y puentes, barcos, ferrocarriles y hombres los veo encadenados y sordos; encadenados por un sistema económico cruel al que pronto habrá que cortar el cuello, y sordos por sobra de disciplina y falta de la imprescindible dosis de locura.¹⁷⁶

Un último elemento crucial sobre el que merece la pena reflexionar en relación con la experiencia de Federico García Lorca en Norteamérica tiene que ver con una sensación perceptible en las últimas líneas de la ya ampliamente citada conferencia sobre *Poeta en Nueva York*. La impresión que emerge de este testimonio es que el granadino, a través de su viaje americano, no solamente haya logrado una nueva conciencia del mundo que le rodea y de su misión en él, sino que también haya identificado el punto de partida de su personal revolución. El García Lorca que en la primavera de 1930 se dirige a Cuba para su último viaje antes de regresar a España es ahora un poeta plenamente consciente de que en todas las partes del mundo los seres humanos se enfrentan constantemente a un martirio cotidiano, ya sea este dictado por fuerzas metafísicas, ideológicas o sociales. Desde este punto de vista, los mártires que el granadino ha venido descubriendo en su última travesía transcontinental son, en cierto sentido, los mismos que ya había encontrado y que continuará a encontrar en su definitivo regreso a su España natal.

En este contexto, desde la perspectiva de García Lorca, vale lo mismo decir América, Europa o mundo; poco importa para un poeta que parece haber comprendido su verdadero

¹⁷³ F. García Lorca, *Obras completas III: prosa*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 173.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 172.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

papel en la sociedad. Y este es el de un simple hombre entre los hombres, destinado a compartir la condena de la infinita muchedumbre de mártires de la humanidad, persiguiendo el sueño de revancha de toda carne rota y pisoteada por las injustas normas sociales que los verdugos de la libertad humana imponen en la modernidad. Por estas razones, después de la experiencia neoyorquina, el nuevo punto de partida de Federico no puede ser otro sino la «Andalucía mundial»¹⁷⁷, el escenario pasado y futuro del gran poeta de Granada ya perfectamente reconocible, incluso a miles de kilómetros de distancia, mientras el escritor se prepara para desembarcar en La Habana. Es este el lugar desde el cual el nuevo portavoz de los oprimidos elevaría sus últimos gritos de esperanza, antes de ser silenciado definitivamente por las balas de unos verdugos que, comenzando por el asesinato de Federico, transformarían, una vez más, el «gran paraíso de Andalucía»¹⁷⁸, tantas veces soñado por el granadino, en el más deplorable cementerio de mártires de la historia española del siglo XX:

¿Pero qué es esto? ¿Otra vez España? ¿Otra vez la Andalucía mundial?
Es el amarillo de Cádiz con un grado más, el rosa de Sevilla tirando a carmín y el verde de Granada con una leve fosforescencia de pez.¹⁷⁹

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 173.

¹⁷⁸ F. García Lorca, *Epistolario completo*, edición crítica de A. A. Anderson y C. Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 295.

¹⁷⁹ F. García Lorca, *Obras completas III: prosa*, edición de M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 173.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso Valero, E. «García Lorca y lo trágico: sobre Nietzsche y sus retornos.» *Revista de letras* 54, nº 1 (2014): 111-127.
- Álvarez de Miranda, A. *La metáfora y el mito*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2011.
- Balcells, J. M. «Perspectivas hagiográficas en García Lorca: "Santa Lucía y San Lázaro".» *Contextos* 16, nº 31-32 (1998): 189-208.
- Barker, S. «The Making of a Plague Saint: Saint Sebastian's Imagery and Cult before the Counter-Reformation.» En *Piety and Plague: From Byzantium to the Baroque*, de F. y Worcester, T. Mormando. Kirksville: Truman State University Press, 2007.
- Barrachina, A. M. «"Arte puro, viejo y moderno": Federico García Lorca y los Títeres de Cachiporra de 1923, fiesta centenaria de tradición y vanguardia para la renovación teatral.» *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, nº 11 (2023): 387-460.
- Bizzarri, G. «Le prose martiriologiche di Lorca tra avanguardia e compromiso umano.» *Rivista di Filologia e Letteratura Ispaniche* 4 (2001): 119-144.
- Bizzarri, G. «L'esilio poetico di Lorca.» *Artifara*, nº 8 (2008).
- Blackwell, F. H. «Deconstructing Narrative: Lorca's Romancero Gitano and the Romance Sonámbulo.» *Cauce* 88, nº 2 (2003): 245-256.
- Blackwell, F. H. «Roots of a Religious Crisis: García Lorca and "El libro de poemas".» *Hispania* 88, nº 2 (mayo 2005).
- Borghesi, M. «Cristo y Prometeo. Tragicismo, titanismo, redención.» *Open Insight* 5, nº 7 (enero 2014): 9-31.
- Bousoño, C. *Superrealismo poético y simbolización*. Madrid: Gredos, 1979.
- Butler, A. *Vidas de los santos*. Traducido por W. Guinea. Vol. I. México: Collier's International / John W. Clute, 1965.
- . *Vidas de los santos*. Traducido por W. Guinea. Vol. III. México: Collier's International / John W. Clute, 1965.
- . *Vidas de los santos*. Traducido por W. Guinea. Vol. IV. México: Collier's International / John W. Clute, 1965.
- Campuzano, J. «Iconografía de los santos sanadores (II): San Cosme y San Damián.» *Anales de Historia del Arte*, nº 6 (1996): 255-266.

- Castro Lee, C. «La “Oda a Salvador Dalí”: significación y trascendencia en la vida y creación de Lorca y Dalí.» *Anales de la literatura española contemporánea* 11, nº 1/2 (1986): 61-78.
- Chevalier, J., y A. Gheerbrandt. *A Dictionary of Symbols*. London: Penguin Books, 1996.
- Dalí, S. «San Sebastián.» *Gallo. Revista de Granada*, 1928: 9-12.
- de Cesarea, E. *Historia Eclesiástica*. Editado por A. Velasco-Delgado. Traducido por A. Velasco-Delgado. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2008.
- de la Vorágine, S. *La leyenda dorada*. Vol. I. Madrid: Alianza Forma, 1999.
- Ellacuría, I. «¿Por qué muere Jesús y por qué le matan?» *Misión Abierta*, marzo 1977: 17-26.
- Ferber, M. *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Foster, J. C. «Aspects of Lorca's Saint Christopher.» *Bulletin of Hispanic Studies* 43, nº 2 (1966): 109-116.
- Frazier, B. *La mujer en el teatro de Lorca*. Madrid: Playor, 1973.
- García Lorca, F. *Epistolario completo*. Editado por A. A. Anderson y C. Maurer. Madrid: Cátedra, 1997.
- . *Impresiones y paisajes*. Editado por R. Lozano Miralles. Madrid: Cátedra, 1994.
- . *Interpretación de "Poeta en Nueva York"*. Editado por M. García-Posada. Madrid: Akal, 1981.
- . *Obras completas*. Editado por M. García-Posada. Vol. I: poesía. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996.
- . *Obras completas*. Editado por M. García-Posada. Vol. II: teatro. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996.
- . *Obras completas*. Editado por M. García-Posada. Vol. III: prosa. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996.
- . *Obras completas*. Editado por M. García-Posada. Vol. IV: primeros escritos. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996.
- . *Poema del Cante Jondo. Romancero Gitano*. Editado por A. Josephs y J. Caballero. Madrid: Cátedra, 2009.
- . *Poeta en Nueva York*. Editado por P. Menarini. Madrid: Espasa-Calpe, 1993.

- . *Poeta en Nueva York*. Editado por Andrew A. Anderson. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015.
- . *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*. Editado por E. Martín. Barcelona: Ariel, 1983.
- . *Primer romancero gitano*. Editado por C. De Paepe. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- . *Primer romancero gitano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Editado por M. García-Posada. Madrid: Castalia, 1988.
- . *Prosa inédita de juventud*. Editado por C. Maurer. Madrid: Cátedra, 1994.
- . *Teatro inédito de juventud*. Editado por A. Soria Olmedo. Madrid: Cátedra, 1994.
- Gibson, I. *Lorca-Dalí: el amor que no pudo ser*. Barcelona: Plaza & Janés, 1999.
- . *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Barcelona: Debolsillo, 2016.
- Gómez, R. C. *El lenguaje poético de Federico García Lorca*. México: Editorial Universitaria Potosina, 1985.
- González, Y. «Los ojos en Lorca a través de Santa Lucía y San Lázaro.» *Hispanic Review* 40, n° 2 (1972): 145-161.
- Hernández Sánchez, M. «Falla, Lorca y Lanz en una sesión granadina de títeres.» En *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, de Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos, 227-239. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Fundación Federico García Lorca / Tabacalera, 1992.
- Herrero, J. «The Father Against the Son: Lorca's Christian Vision.» En *Lorca's Legacy: Essays on Lorca's Life, Poetry and Theatre*, de Manuel Durán y Francesca Colecchia, 1-20. New York: P. Lang, 1991.
- Hesíodo. *Obras y fragmentos*. Traducido por A. Pérez Jiménez y A. Martínez Diez. Madrid: Gredos, 1990.
- Homero. *Himnos homéricos*. Editado por A. Bernabé Pajares. Madrid: Gredos, 1978.
- Huélamo Kosma, J. «Lorca y los límites del teatro surrealista español.» En *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia*, de Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos, 207-214. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Fundación Federico García Lorca / Tabacalera, 1992.
- Lehner, E., y J. Lehner. *Folklore and Symbolism of Flowers, Plants and Trees*. New York: Tudor Publishing Company, 1960.

- López Castro, A. «La aventura poética de Federico García Lorca.» *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, nº 66 (enero-diciembre 1990): 167-212.
- Martín, E. *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*. Madrid: Siglo XXI, 1986.
- Maurer, C. «Sobre la prosa temprana de García Lorca (1916-1918).» *Cuadernos Hispanoamericanos* 1, nº 433-434 (julio-agosto 1986): 13-30.
- Monleón, J. *García Lorca: vida y obra de un poeta*. Barcelona: Aymá, 1974.
- Muñoz-Alonso López, A. *Teatro español de vanguardia*. Madrid: Castalia, 2003.
- Murillo, J. «El romance sonámbulo de Federico García Lorca: una búsqueda de la sacralidad cósmica.» *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 18, nº 2 (1992): 17-23.
- Orringer, N. R. «García Lorca's tribute to Cadaqués: Oda a Salvador Dalí.» *Catalan Review* 9, nº 1 (1995): 91-111.
- Ortega López, J. «El gitano y el negro en la poesía de García Lorca.» *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca* 1, nº 433-434 (1986).
- Plaza Chillón, J. L. «La iconografía de San Sebastián en Federico García Lorca: hagiografía y homoerotismo.» *EMBLECAT, Estudis de la Imatge, Art i Societat*, nº 8 (2019): 85-108.
- Plunkett, T. «‘Invitación al coágulo de sangre’: The Aesthetics of Santa Objetividad in Dalí's ‘San Sebastián’ (1927) and García Lorca's Poemas en Prosa (1927-1928).» *Bulletin of Hispanic Studies* 99, nº 2 (2022): 239-266.
- Prudencio. *Obras completas*. Editado por D. J. Guillen. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1950.
- Ruiz Bueno, D. *Actas de los Mártires*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2003.
- Sordi, M. «La svolta del II sec. d.C. e la nascita del concetto ecclesiale di ‘martire’.» *Aevum* 77 (enero-abril 2003).
- Soria Olmedo, A. *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004.
- Vidal Pérez, J. «Santa Irene (Contribución al estudio de un romance tradicional).» *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 4 (1943): 518-569.
- Virtanen, R. «El poema en prosa de Federico García Lorca: principios y finales de una poética.» En *Voces y versos. Nuevas perspectivas sobre la generación del 27*, de

Nuria Rodríguez y Gilles del Vecchio, 173-185. New York: Instituto de Estudios Auriseculares, 2021.

Visa, M. «Las llaves de San Sebastián.» *Scriptura*, nº 18 (2005): 101-114.

Wells, C. M. «The Natural Norm in the Plays F. García Lorca.» *Hispanic Review* 38, nº 3 (julio 1970): 299-313.