García Lorca como poeta petrarquista

«Eros... con su culto a la pasión oscura, su antipatía al neoplatonismo y su culto a la muerte y al misticismo».

Traducido de Martin C. D'Arcy, S.J., *The Mind and Heart of Love* (New York: Henry Holt, 1947), pág. 310.

No soy el primero ni, seguramente, seré el último en señalar la relación entre Lorca y la tradición petrarquista. Ya lo han hecho un poeta-prologuista de la magnitud de Jorge Guillén [1], y críticos como Mario Hernández [2], Fernando Lázaro Carreter [3], y alguno que otro más [4]. Sin embargo, todos los casos anteriores ofrecen observaciones hechas más bien de paso; nadie hasta la fecha, que yo sepa, se ha detenido en indagar las múltiples vinculaciones [5]. El trabajo presente, por consiguiente, tiene la intención de tratar mucho más extensivamente y profundizar la cuestión, tanto en sus facetas temáticas como técnicas y estilísticas.

Más abajo veremos y consideraremos unos ejemplos llamativos de «coincidencias» entre el lenguaje poético de varios representantes importantes de la tradición petrarquista y el de Lorca. No obstante, debería aclararse desde el principio que el propósito esencial aquí no es el de establecer ni probar la imitación o la influencia de tal tradición en Lorca, ni de cuantificarlas ni de medir el impacto de éstas en su obra, sino más bien de utilizar la tradición, todo ese conjunto de temas y rasgos estilísticos petrarquistas, como un principio investigador, una «piedra de toque», para identificar y analizar unas de las venas más fundamentales y profundas en la poesía (sobre todo) tardía de Lorca.

Antes de continuar, cabe una nota parentética sobre los términos críticos que van a emplearse. En su estudio ya clásico sobre el petrarquismo europeo, Leonard Forster establece una serie de contrates básicos que serían muy útiles para utilizar aquí si no fuera por la dificultad de verterlos al español. De todas maneras, siempre tenemos que distinguir —por lo menos mentalmente— entre el poeta mismo, Petrarca, su obra el *Canzoniere* (o *Rime sparse*), y lo relativo a él y su propia poesía, «Petrarchian» (petrarquista), y los imitadores de su poesía: «petrarchists» (petrarquistas); el conjunto de sus obras y la tradición que llegan a formar: «petrarchism» (petrarquismo); y lo relativo a ellos y sus composiciones: «petrarchistic» («petrarquístico», para crear un neologismo algo bárbaro) [6].

[1] *Federico García Lorca*, Sonetos del amor oscuro, *prólogo de Jorge Guillén, nota textual de Mario Hernández, aguafuertes de Miguel Rodríguez-Acosta Carlström (Barcelona: Maeght, 1980), s.p.: «El soneto amoroso mantiene viva la gran corriente de Petrarca».*

[2] *«Jardín deshecho: los "Sonetos" de García Lorca».* El Crotalón. Anuario de Filología Española, *I, (1984), 193-228: «En una estela petrarquista, Lorca poetiza incluso la cronología de su pasión amorosa» (pág. 210).*

[3] *«Poesía de García Lorca recuperada»,* ABC, *17 de marzo de 1984: «De él [el amor humano] sólo cabe salvación huyendo, apartándolo o apartándose: Petrarca instauró este tópico* —fuggire *es el verbo clave del* Canzoniere— *que resuena aún en ese fundamental soneto de la serie, unido al de la dolorosa y complacida aceptación del yugo» (pág. 3).*

[4] *Federico García Lorca,* Obras II. Poesía, 2, *edición de Miguel García-Posada (Madrid: Akal, 1982): Introducción: «empalme con el común fondo petrarquista» (pág. 133); Miguel García-Posada, «Un monumento al amor»,* ABC, *17 de marzo de 1984: «la larga tradición del petrarquismo» (pág. 44).*

[5] *El único ejemplo análogo que yo conozco es el meritorio artículo de Robert Havard, «Pedro Salinas and Courtly Love. The "amada" in* La voz a ti debida: *Woman, Muse and Symbol»,* BHS, *56 (1978), 123-44.*

[6] The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism *(Cambridge: CUP, 1969), p. viii. Ver también las definiciones que da Ernest H. Wilkins,* Studies in the Life and Works of Petrarch *(Cambridge, Mass.: The Mediaeval Academy of America, 1955): «A General Survey of Renaissance Petrarchism», págs. 280-81. Alonso Zamora Vicente,*

Federico en Buenos Aires, junto con Norah Lange, Oliverio Girondo, Pablo Rojas Paz y otros intelectuales argentinos

Asimismo, al hablar de Petrarca, los petrarquistas y el petrarquismo, tampoco quisiera dejar de reconocer que tanto él como todos sus seguidores se inscriben en una tradición mucho más antigua y larga, temática tanto como estilísticamente. Petrarca es uno de los verdaderos «clásicos» de las literaturas europeas vernáculas, y en su obra se hallan y se concentran —quizá hasta su grado máximo— toda una serie de elementos característicos asociados. Por tanto, aunque el uso representativo de la obra de Petrarca y la tradición petrarquista facilitará el enfoque de considerar rasgos que nos remiten a fenómenos tan íntimamente vinculados como el amor cortés, la poesía cancioneril, la novela sentimental, la poesía española italianista, y el misticismo español.

Queda fuera de las coordenadas y las posibilidades de este estudio el rastrear detenidamente el origen y la transmisión de unos conceptos, unas frases claves y unos *topoi*, hallados frecuentemente en diversas tradiciones paralelas que repetidamente, a lo largo de los siglos, se han tocado y se han influido recíprocamente. Sólo cabe recordar, muy esquemática y fragmentariamente, que ciertas ideas matrices sobre el amor se manifiestan o se cristalizan en la obra de Platón, de Ovidio, y en el *Cantar de los cantares* salomónico, y se desarrollan, se complican y a veces se transforman en el neoplatonismo bizantino, la patrística, el amor caballeresco, el misticismo cristiano medieval, el escolasticismo, y, sobre todo, en ese fenómeno tan estudiado y tan escurridizo que es el amor cortés provenzal. De allí en adelante tenemos que tomar en consideración la poesía vernácula de tipo tradicional (de estirpe tan vieja precisamente en España), los cancioneros gallegos-portugueses, la poesía neolatina y la poesía culta vernácula (sobre todo la línea italiana que conduce a Dante). Dentro de este contexto escuetamente bosquejado se inscribe la figura de Petrarca, hito importantísimo en la concepción y la expresión del amor que luego evolucionarán adquiriendo nuevas formas en la poesía cancioneril española del siglo XV, la novela sentimental, el neoplatonismo humanista (Ficino, Pico della Mirandola, Bembo, Castiglione, respresentado en su vertiente española por León Hebreo), la poesía de Boscán, Garcilaso y las generaciones sucesivas italianistas, la novela pastoril, la poesía a lo divino, el misticismo español del siglo XVI (Santa Teresa, San Juan), y hasta la poesía culta española del siglo XVII (Lope, Góngora, Quevedo)[7].

Al volver a la obra de Lorca, cabe señalar que ha sido una decisión consciente asentar esta investigación sobre su poesía tardía, aunque tal enfoque no niega ni ignora la existencia de elementos «petrarquistas» en su poesía más temprana y en su drama, ni dejará de referirse a éstos cuando convenga. Por cierto, la obra poética vernácula de Petrarca se relaciona casi por sinonimia con el soneto, aunque el *Canzoniere* contiene poemas en varios otros metros (317 sonetos de un total de 366 composiciones). De hecho, la forma característica del soneto constituído por dos cuartetos y dos tercetos, con ciertas determinadas combinaciones de rima, ha recibido su nombre. No nos sorprenderá, por tanto, el que se encuentre la mayor frecuencia de «conexiones» en los *Sonetos (del amor oscuro)* tardíos de Lorca[8], aunque

en «Sobre petrarquismo», De Garcilaso a Valle-Inclán (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1950), llega a hablar del «amor petrarquesco» (pág. 43), adjetivo recogido por el diccionario de la RAE pero poco empleado por los críticos que he consultado.

[7] *La bibliografía sobre tales tradiciones de la concepción y la expresión del amor es, como era de esperar, inmensa. Vale la pena mencionar por su propio mérito intrínseco más que por su calidad representativa los libros de Peter Dronke,* Medieval Latin and the Rise of the European Love Lyric, *2 tomos, 2a. edición (Oxford: OUP, 1968); Roger Boase,* The Origin and Meaning of Courtly Love *(Manchester: MUP, 1977); Nicolas J. Perella,* The Kiss Sacred and Profane *(Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1969); y seguramente el mejor y más estimulante libro sobre el amor en la literatura española de esta época, Alexander A. Parker,* The Philosophy of Love in Spanish Literature. 1480-1680, *editado por Terence O'Reilly (Edinburgh: EUP, 1985).*

[8] *Para una consideración bien fundada del título discutido de la colección jamás acabada, y de las probables fechas de composición, ver el artículo de Mario Hernández citado más arriba.*

también en el *Divân del Tamarit* (escrito entre 1931 y 1934) se da un número relativamente alto de reminiscencias y coincidencias llamativas. El caso del *Canzoniere* y los *Sonetos* es interesante también en cuanto a la organización que se da a los textos individuales dentro de la colección. Si se atribuye a Dante la innovación de ordenar artísticamente un grupo nutrido de poemas en serie narrativa[9], entonces Petrarca ofrece el segundo ejemplo y al mismo tiempo introduce la próxima innovación de prescindir de los pasajes retrospectivos en prosa que en la *Vita Nuova* explican las circunstancias de composición y proveen ciertos comentarios técnicos[10]. A causa de su trágica muerte temprana, Lorca nunca pudo imponer ni indicar el orden «artístico» de su ciclo de *Sonetos,* caso que a su vez nos recuerda lo sucedido con los sonetos dirigidos por Quevedo a Lisi, tampoco con ordenación definitiva[11]. No obstante, al leer estas composiciones tardías lorquianas, y al fijarnos en las situaciones amorosas y los elementos anecdóticos que contienen, bien podemos apreciar e imaginar que hubieran podido formar una serie artísticamente «narrativa» bajo la voluntad ordenadora del autor.

Al pasar de lo formal a lo temático y luego a lo estilístico, vale la pena repetir e insistir en que aquí nos interesa el petrarquismo entendido en el sentido muy amplio que ya se ha bosquejado, y que se utilizará como paradigma, guía, piedra de toque o tornavoz para facilitarnos la identificación, el análisis y la apreciación de ciertos rasgos fundamentales en la poesía de Lorca, rasgos que tienen historia y resonancia milenarias pero que al mismo tiempo reciben un tratamiento singular, original y único en sus manos. También es ya tópico consagrado o perogrullada, pero eso no quita ni desprestigia necesariamente el valor de repetirla aquí, la difícil divisibilidad de forma y contenido, de técnicas y temas. En ningún otro lugar es esto más importante que aquí, donde bastante frecuentemente la expresión verbal (por ejemplo, la paradoja o el oximoron) constituyen en sí misma la verdadera esencia del tema abstracto ejemplificado. No obstante, las ventajas metodológicas y de presentación clara (si artificial) pesan más que los inconvenientes y las objeciones. Por tanto, a continuación se considerarán temas y rasgos estilísticos, luego unas reminiscencias verbales específicas, y para terminar se propondrá unas sugestiones sobre el funcionamiento de la relación entre la obra de Lorca y la larga tradición petrarquista.

Huelga decir que existen muchas e importantes diferencias entre el petrarquismo «clásico» y la obra de nuestro poeta moderno: con el paso del tiempo y con una *Weltanschauung* radicalmente distinta no podía ser sino así. Para dar nada más que un ejemplo, toda la faceta de la visión y la fe cristianas que es tan importante en Petrarca y muchos otros poetas petrarquistas desaparece en el Lorca de los años treinta, quien ha superado el período de crisis de la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar» y mostrado su desengaño existencial en los poemas «religiosos» de *Poeta en Nueva York.*

Por consiguiente, los principales temas que nos interesarán aquí tienen que ver con la vida humana en este mundo, y más específicamente con la naturaleza del amor, la vida amorosa, las relaciones humanas íntimas y la muerte. Esa visión o descripción de la naturaleza (de la experiencia) del amor humano que la define sobre todo en términos de lo eternamente contradictorio y conflictivo es quizá la característica más común y básica del amor petrar-

[9] *Petrarch,* Selected Poems, *edición de T. Gwynfor Griffith y P.R.J. Hainsworth (Manchester: MUP, 1971): Introducción, pág. 19.*

[10] *Petrarch,* Lyric Poems, *edición y traducción de Robert M. Durling (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1976): Introducción, págs. 9-10. During cita a su vez a C.S. Lewis. Es llamativo el paralelo — si sólo en lo que se refiere a lo formal — entre la constitución de la* Vita Nuova *y la relación entre* Poeta en Nueva York *y la conferencia-recital correspondiente.*

[11] *Otis H. Green,* Spain and the Western Tradition, *vol. I (Madison: University of Wisconsin Press, 1963). pág. 252.*

quista, emoción y experiencia que, evidentemente, ya habían alcanzado un alto grado de expresión y emotividad en los versos de los trovadores provenzales. Este nexo se encuentra en la poesía de Lorca, en términos generales pero conmovedores, en el soneto «El poeta pregunta a su amor por la ciudad encantada de Cuenca»:

> ¿No viste por el aire transparente
> una dalia de penas y alegrías
> que te mandó mi corazón caliente? [12]

La inseparabilidad de las dos emociones, su co-existencia contradictoria pero concomitante se ve muy bien en el comienzo de la «Gacela de la huida»:

> Me he perdido muchas veces por el mar
> con el oído lleno de flores recién cortadas,
> con la lengua llena de amor y de agonía. [13]

Más allá de cierta sinestesia, el paralelismo entre los versos 2 y 3 es notable: las flores (fugaz imagen de lo agradable, lo alegre, lo bello, lo coloreado, lo perfumado, etc.) están recién cortadas, (¿con sus tallos tronchados todavía resonando en el oído?), mientras que en su boca (más paralelismo: oído-lengua) tiene el «sabor» mezclado de estas dos emociones y no puede ni hablar (lengua) de una sin tener inevitablemente que hablar en el mismo aliento de la otra. Contrapunto igualmente estrecho se evidencia en el cuadro quinto de *El público,* donde los Estudiantes se regocijan mientras que el Hombre 1 (desdoblamiento del Desnudo Rojo «crucificado» en su cama de moribundo) sufre, lamenta y expira:

> Est. 1. ¡Alegría! ¡Alegría!
> .....
> Hombre 1. Agonía.
> .....
> Est. 5. *(Huyendo por los arcos con el Estudiante 1.)* ¡Alegría! ¡Alegría!
> Alegría
> Hombre 1. Agonía. Soledad del hombre... [14]

Las razones para esta experiencia tan contradictoria del amor son múltiples. Una reside en esa tensión que existe entre la insatisfacción emocional (y hasta cierto punto física) que repetidamente encuentra en poeta el las relaciones amorosas y la insistencia en su deseo de cumplir precisamente esos anhelos. Este dilema o apuro continuo, sin solución y sin salida, es quizá el que realmente define su situación o condición humana de persona quien ama frustránea y frustradamente. La situación se observa en la mayoría de los poemas amorosos tardíos. En «Gacela del amor imprevisto» el cuerpo de la persona amada [15] será para

[12] *Cito de mi propia transcripción y edición de los* Sonetos, *todavía inédita. La única edición relativamente fidedigna hasta la fecha es la de García-Posada,* ABC, *17 de marzo de 1984, págs. 45-56, que contiene alguno que otro error textual y varios casos de puntuación discutible.*

[13] *Cito de mi propio texto del* Diván del Tamarit, *establecido para la edición crítica autorizada en preparación. La edición de Mario Hernández* Diván del Tamarit. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Sonetos *(Madrid: Alianza, 1981) ofrece dos o tres lecturas erróneas y una puntuación de vez en cuando discutible.*

[14] El público y Comedia sin título, *edición de Rafael Martínez Nadal y Marie Laffranque (Barcelona: Seix Barral, 1978), págs. 143-45.*

[15] *Hay que aclarar e insistir en que se utiliza el término «el poeta» para el «yo poético» quien habla en primera persona en los poemas, y no como sinónimo del hombre real histórico Federico García Lorca. Igualmente se prefiere la denominación «la persona amada» a «el amado» o «la amada», puntualización que afortunadamente no ha de hacerse en inglés con el término indeterminado «the beloved». Es verdad que en uno de los* Sonetos, «*El amor duerme en el pecho del poeta*», *llegamos a leer «estás dormido», pero en general Lorca quiso mantener indefinida la persona a quien dirigía la palabra el «yo poético». Ya que estos textos tratan del amor más bien como fenómeno universal, se prefiere respetar la vaguedad de identidad de la persona amada, vaguedad que, en efecto, recuerda bastante la figura estilizada, convencional e indistinta de la amada en la mayoría de los poetas petrarquistas. Más de un crítico ha hecho hincapié en el hecho que a los poetas del amor cortés y del petrarquismo mucho más les interesan la naturaleza y la experiencia del amor que la especificación de la relación individual o de la persona amada.*

el poeta «fugitivo para siempre»; «Gacela del amor desesperado» presenta la aparente imposibilidad o gran dificultad de «reunirse»; «Gacela del recuerdo de amor» presenta al poeta triste en las secuelas de una relación rota; en «Llagas de amor» el poeta está en su «cama de herido»,

> donde sin sueño, sueño tu presencia
> entre las ruinas de mi pecho hundido,

y en «El amor duerme en el pecho del poeta» él asevera que «tú nunca entenderás lo que te quiero».

Aquí debe indicarse una diferencia entre la situación de amante petrarquista convencional y el amante lorquiano. Si al principio de la tradición cortés en la lírica provenzal no se excluía la posibilidad de la entrega física final, último galardón que ansiaba el trovador, y si en ciertas etapas muy desarrolladas de la tradición petrarquista, por ejemplo en Shakespeare, se admitía otra vez la unión sexual, no obstante en la tradición «alta» del amor cortés e igualmente en Dante, Petrarca y muchos otros escritores posteriores, la relación se mantenía casi *sui generis* en un estado de insatisfacción física, aunque no sería exacto decir que la posibilidad de la entrega no se concebía imaginariamente. El amante cortés tenía que vivir con el sufrimiento de lo incumplido porque sufrir de tal manera era, precisamente, lo que probaba la verdad de su amor y su nobleza, y al *seguir* sufriendo, prolongaba su amor tanto como aumentaba su valor y nobleza [16]. En la poesía de Lorca, la insatisfacción se eleva a un nivel emocional y espiritual, mientras que el hacer el amor físico no provee una satisfacción adecuada ni mucho menos una duradera. En «Gacela del amor que no se deja ver», el poeta dice:

> me abrasaba en tu cuerpo
> sin saber de quién era.

En «Soneto de la dulce queja» el poeta habla de «tus ojos de estatua» —vacíos e incomunicantes— y de «la *solitaria rosa* de tu aliento»; y en «Noche del amor insomne» la persona amada tiene un «débil corazón de arena».

Habrá ocasión más tarde para volver a la experiencia del amor sexual, pero aquí nos detendremos un momento en el porqué esencial de esta insatisfacción que tiene que ver con la visión «existencialista» del hombre. Ningún cuerpo y ninguna conciencia pueden fundirse —unirse— con otro, y de allí se deriva la fundamental separación, soledad y enajenación del hombre. Al mismo tiempo esa conciencia que tiene conciencia de sí misma quiere superar su aislamiento, su «otredad», pero precisamente por el hecho y las condiciones de su propia existencia —lo términos de su autodefinición— nunca podrá hacerlo. De allí ese apuro humano básico de ansiar juntarse penetrar, fusionarse en otro, y la inevitable imposibilidad de tal anhelo [17]. Mientras que los místicos tenían en esta vida el consuelo de la unión «ultima» con Dios, y los poetas corteses, Dante, Petrarca y otros petrarquistas tenían el consuelo de la unión con Dios en el paraíso, en la vida de ultratumba, unión anticipada en su poesía (a veces mediante la vía neoplatónica de su amor puro para su amada) o a veces hon-

[16] *Ver Green, libro citado, pág. 95; Parker, libro citado, págs. 13, 17, 21, etc.*

[17] *Ver el apéndice «La dialéctica de la soledad», en Octavio Paz,* El laberinto de la soledad, *2a. edición (México: FCE, 1973), especialmente pág. 175, para un resumen elocuente y perspicaz de esta condición. Ver también el capítulo VII, «Amor, dolor, compasión y personalidad», en* Del sentimiento trágico de la vida *de Unamuno. La lectura de la glosa ofrecida por Parker (págs. 77 78) de lo que dice León Hebreo sobre el tema es realmente revelador: la limitación corporal imposibilita la unión completa, mientras que la unión imperfecta que logra el amante le hace anhelar cada vez más la unión perfecta que nunca puede alcanzar. Otro acercamiento al tema se evidencia claramente a lo largo de* El público.

damente esperada en sus palinodias, para el hombre moderno que vive en un mundo donde ni se entrevén esas creencias y esperanzas, la situación es quizá aún más cruel.

La falta de verdadera comunicación y de unión puede expresarse vivamente en términos espaciales en la ausencia verdadera o metafórica de la persona amada o en la separación —posiblemente por larga distancia— de los amantes. Al mismo tiempo, la ausencia de la persona amada hace que el poeta anhele más que nunca la menuda satisfacción que por lo menos recibe de la relación. A veces, la situación da lugar a la paradoja de sentirse solo en compañía de otro o no poder soportar igualmente ni la presencia ni la ausencia de la persona amada (ver «Gacela de la terrible presencia»). En muchos de los *Sonetos,* lo anecdótico del contenido poético sitúa al poeta lejano de la persona amada: le envía varias cartas: «El poeta pide a su amor que le escriba», «El poeta pregunta a su amor por la ciudad encantada de Cuenca»; le manda un «regalo poético»: «Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma» (un verso reza «la ausencia de tu boca»); hasta emplea modos más modernos de comunicación: «El poeta habla por teléfono con su amor». La impaciencia del poeta por reunirse con la persona amada se expresa en «Gacela del amor desesperado» en términos de una conspiración cósmica del día y de la noche para impedir su encuentro. El otro está allí y «no está allí» en «Soneto de la dulce queja», «El amor duerme en el pecho del poeta» y «Noche del amor insomne», mientras que el poeta expresa lo contradictorio de su propia condición en «Gacela del mercado matutino»:

> ¡Qué lejos estoy contigo,
> qué cerca cuando te vas!

condición que recuerda la de Petrarca cuando escribe «ché da lunge mi struggo et da presso ardo» [18].

Otra razón para esta experiencia contradictoria y por la cual el poeta no puede (ni quiere) librarse de ella es que el amor se ha convertido en una obsesión, una locura, una enfermedad, visión que concuerda perfectamente con la concepción médica y psicológica de la pasión humana a la cual se suscribía generalmente en la Edad Media [19]. El poeta reconoce lo desproporcionado de su sentimiento, pero al mismo tiempo no puede hacer más que abandonarse a ello: en «Llagas de amor» habla precisamente de «este dolor por una sola idea» y en «El poeta pide a su amor que le escriba» se dirige a la persona amada así: «Llena pues de palabras mi locura».

Con la idea de aflicción y de enfermedad que sugiere el amor como obsesión loca, llegamos a uno de los nexos más fundamentales y más profundos de la concepción «petrarquista» del amor: el amor como sufrimiento, como enfermedad, y en íntima vinculación con la muerte. La proyección metafórica del comienzo del amor como dolor físico agudo tiene cierta base en la realidad; el momento del enamoramiento se ha comparado con el clavar de una flecha desde tiempos inmemoriales; el estar enamorado, y sobre todo el no estar «herido» desde épocas remotas, así lo encontramos también en la poesía de Lorca (y no sólo en la tardía) [20], quien debe de inspirarse tanto en la tradición popular como en varias tradiciones cultas:

[18] Canzoniere, *núm. 194: todas las citas de Petrarca remiten a la edición de Durling mencionada más arriba.*

[19] *Ver la introducción de Durling, edición citada, págs. 18 19; Parker, libro citado, pág. 79; Pedro Salinas,* Jorge Manrique o tradición y originalidad *(Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1947), pág. 14; Diego de San Pedro,* Obras completas, II: Cárcel de amor, *introducción y edición de Keith Whinnom (Madrid: Cátedra, 1971), págs. 26-27. Los moralistas hablaban de un «loco amor» (cf.* la Celestina, *la «Égloga segunda» de Garcilaso); los médicos hablaban de una enfermedad,* amor hereos: *ver Boase, libro citado, pág. 1, y Whinnom, introducción citada, págs. 14 15.*

[20] *Ver, por ejemplo, el soneto temprano «Soneto [Largo espectro de plata conmovida]» (compuesto 1925), incluído en* Canciones. *Allí «mi vieja herida» es glosada como «llaga de amor».*

en «Casida del herido por el agua» leemos «¡Ay qué furia de amor, qué hiriente filo!»; en «*Llagas* de amor» el poeta está en su «cama de herido»; en «¡Ay voz secreta del amor oscuro!», al glosar el primer verso, el poeta exclama sencillamente «¡ay herida!».

A pesar de la divulgación y dispersión de esta metáfora, llega a tener su fuerza máxima y su propio sitio dentro de una red de ideas e imágenes articuladas, elaborada en la poesía del amor cortés y del petrarquismo. Aquí, como queda dicho, el amor es obsesión/locura/aflicción/enfermedad/ herida, condiciones todas que causan el dolor físico y el sufrimiento emocional y psíquico del amante. En efecto, el amor cortés ha sido descrito o definido a veces como un culto al sufrimiento [21], y no queda duda de que éste está en el centro de la experiencia. La relación amorosa está llena de movimientos repentinos de esperanza y desesperanza, de alegría y pena, de aceptación y rechazo; de esta mezcla siempre inestable de elementos contrarios, y de la inevitable insatisfacción ya mencionada, nace el sufrimiento continuo. Ya unos críticos han postulado el sadismo de la amada fría, desdeñosa y cruel, y el correspondiente masoquismo del amante cortés que sigue fiel y empedernido en su sufrimiento [22]. De la absoluta necesidad de éste (cuya lógica ya se bosquejó) a la sospecha de que el amante realmente en cierto sentido goce de su sufrimiento no hay gran trecho. Si la verdad y la nobleza del amor cortés se definían precisamente en términos de la intensidad y la duración del sufrimiento, para el amante lorquiano la situación es distinta pero el sufrimiento es una necesidad paradójica igualmente perentoria.

Para el hombre moderno en un mundo sin Dios y enajenado (en el sentido ya sugerido) de sus prójimos, es mucho más fácil llegar a dudar de su propia identidad y hasta de su misma existencia. Ya escribió Unamuno, en *Del sentimiento trágico de la vida:*

> ¿Qué te aterraría más: sentir un dolor que te privase de sentido al atravesarte las entrañas con un hierro candente, o ver que te las atravesaban así, sin sentir dolor alguno? ¿No has sentido nunca el espanto, el horrendo espando, de sentirse sin lágrimas y sin dolor? El dolor nos dice que existimos; el dolor nos dice que existen aquellos que amamos; el dolor nos dice que existe el mundo en que vivimos... [23]

Por tanto, el mayor miedo del poeta no es sufrir o seguir sufriendo sino todo lo contrario: perder el amor que le hace sentir y así garantiza, por así decirlo, su sentimiento «sentido» de vivir, de existir, que representa su seguridad ontológica. En «Gacela del recuerdo de amor», el poeta espera poder conservar por lo menos y nada más que el doloroso recuerdo, ya que «Me separa de los muertos/ un muro de malos sueños». En «Soneto de la dulce queja», expresión máxima de esta paradoja, el poeta teme no poder alimentar «el gusano de mi sufrimiento» y suplica a la persona amada que «no me dejes perder lo que he ganado», ganancia que podemos imaginar ser, en términos absolutos, bien reducida y mixta. Asimismo, con la misma impresión de lo mezquino y al mismo tiempo lo fundamental de la emoción inestable (emoción que se registra precisamente por su inestabilidad), en «El poeta dice la verdad» éste espera (contra su propia conciencia de la limitación y la mortalidad humanas):

> Que no se acabe nunca la madeja
> del te quiero me quieres, siempre ardida
> con decrépito sol y luna vieja.

[21] *Ver Green, libro citado, vol. IV, pág. 132; Parker, págs. 16-18.*

[22] *Ver C.P. Bagley, «Courtly Love-Songs in Galicia and Provence», 2 (1966), 74-88, pág. 75; Forster, pág. 15; Green, vol I, pág. 171.*

[23] Obras completas, *VII, edición de Manuel García Blanco (Madrid: Escelicer, 1966), págs. 231 32. J. Ortega y Gasset,* Estudios sobre el amor, *2a. edición (Madrid: Revista de Occidente/Alianza, 1981), cita el caso reflejado en las cartas de la monja portuguesa quien «prefiere las angustias que el hombre amado le origina a la indolora indiferencia» (pág. 16).*

Con el sufrimiento están íntimamente relacionados el dolor físico, una sangre literal y figurativa que corre de la herida del amor, y la muerte, el nexo final en esta pesquisa temática. Nicolás Perella rastrea la conexión entre el beso y el mordisco, entre el deseo de amar (sexualmente) a una persona y el de comerla, donde el factor común es la idea de posesión y de incorporación en su sentido literal y etimológico [24]. Perella cita las observaciones de Malinowski de las prácticas amorosas melanesianas (sorber y morder los labios hasta que corra la sangre), cita a Briffault y los egipcios antiguos, un pasaje del obispo Bossuet donde compara el amor sexual y el amor de Jesús mediante la idea de comer, y un trozo de *De rerum natura* de Lucrecio. Ya se entrevé la posible analogía entre la unión sexual y la comunión cristiana, donde besar/comer a la persona amada se iguala con comulgar/comer la eucaristía. Más llamativo aun es el caso citado de Proust, quien en un pasaje luego suprimido se refería no sólo a la eucaristía sino al viático dado a una persona moribunda, donde «morir» no ha de tomarse, como ya veremos, sólo en sentido literal [25]. Muy sugestivos también son los versos de un poema de Swinburne con el título tan apropiado de «Dolores»:

> By the ravenous teeth that have smitten,
> Through the kisses that blossom and bud,
> By the lips intertwisted and bitten,
> Till the foam has a savour of blood. [26]

No nos sorprenderá demasiado si encontramos que la vinculación íntima de besar, morder, la boca, la sangre, la vida y la muerte ocurra varias veces en la poesía tardía de Lorca. En «Gacela de la huida» se observa que:

> No hay nadie que, al dar un beso,
> no sienta la sonrisa de la gente sin rostro,

mientras que la «Gacela del amor imprevisto» se cierra así:

> la sangre de tus venas en mi boca,
> tu boca ya sin luz para mi muerte.

El primer terceto del «Soneto de la guirnalda de rosas» reza:

> Goza el freso paisaje de mi herida,
> quiebra juncos y arroyos delicados,
> bebe en muslo de miel sangre vertida.

y después de la «Noche del amor insomne» la aurora descubre a los dos amantes:

> sobre la cama,
> las bocas puestas sobre el chorro helado
> de una sangre sin fin que se derrama.

Las observaciones hechas arriba demuestran que ya no podemos aplazar más el reconocer y considerar la significación de ese aspecto del petrarquismo centrado en términos e imágenes religiosos que se emplean para expresar la situación del amante. El uso de palabras que describen una relación amorosa humana para intentar expresar el amor de Dios, y el uso de conceptos religiosos para sugerir lo intenso y a veces lo puro de un amor humano, deben de ser antiquísimos. Si el amor humano y el amor divino se cristalizan en los términos Eros y Agape, no obstante la existencia de *una* sola palabra para denominar el amor en las len-

[24] *Libro citado más arriba, págs. 2-4 y nota 9, pág. 272. En «El poeta pide a su amor que le escriba», aquél ha «sufrido» a éste «en duelo de mordiscos y azucena».*

[25] *Perella, pág. 249 y nota 6, pág. 340.*

[26] *Citado por Perella, pág. 272.*

guas vernáculas, es uno de los factores que facilitó esta transferencia recíproca. La «religión de amor», frase ya consagrada, llega a su auge precisamente en el amor cortés y continúa en el petrarquismo. Todavía no se han resuelto las polémicas ni sobre el origen de este fenómeno (si, por ejemplo, el misticismo del siglo doce inspiró a los trovadores, o vice versa, o si los dos fueron resultados paralelos de otra tradición más vieja), ni sobre la intención de los poetas profanos al echar mano a tales imágenes. De todas manera, cabe notar que el léxico en parte compartido ofrece una vena riquísima de expresividad, como se ve muy claramente, por ejemplo, en la lírica profana contrahecha a lo divino y aun más en las escrituras de los místicos españoles del siglo dieciséis.

En la poesía de Lorca, libre de cualquier preocupación teológica ortodoxa, pero lista para sacar provecho de una larga tradición poética y de su contexto inmediato católico, el poeta frecuentemente se representa, figurativamente, como Jesucristo, pero donde el énfasis cae firmemente en la vida en *este* mundo, en el *via crucis* y la pasión de Jesús, en el hecho de que esta figura paradigmática fue crucificada precisamente de y por amor a la humanidad. En consecuencia, el dolor y el sufrimiento, por ejemplo, se expresan frecuentemente como «martirio(s)», metáfora «muerta» en el lenguaje común que Lorca llega a resucitar mediante su yuxtaposición con otros términos y elementos cristológicos: «martirio(s)» hay en «Gacela del recuerdo de amor» y en «Gacela de la muerte oscura». De una manera exactamente igual, las heridas de amor encuentran su equivalente en las «cinco llagas de Cristo», llagas que son «de amor» como en el soneto de ese título y que recuerdan más que cualquier otra la herida abierta en el costado izquierdo de Cristo por la lanza del soldado romano Longino. En un estudio fascinante, Wolfgang Riehle ha investigado el tema de la conexión entre el *Cantar de los cantares* y unas metáforas para el amor. Se fija en la frase «vulnerasti cor meum» (4.9) y rastrea la imagen de la herida que expresa la pasión mística del amor [27]. Ésta alcanza su máximo desarrollo en el misticismo franciscano, donde una analogía intencional se establece entre la *vulva* femenina, lugar de éxtasis sexual y el *vulnus* de Cristo como lugar de unión mística extática del alma con su amado divino [28]. Es de notar que la imagen del costado izquierdo aparece más de una vez en la poesía de Lorca: por ejemplo, en «Poema doble del lago Edem» *(Poeta en Nueva York)* —«ay voz de mi abierto costado» y más explícitamente en otro poema suelto del período americano, «Infancia y muerte» —«Niño vencido... agonizando con su propio hombre que masticaba tabaco en su costado siniestro»—. La visión de estos ejemplos de la herida como boca añade otro elemento suplementario a la red de imágenes y analogías que hemos ido investigando [29].

La representación del poeta como Jesucristo (que sufre de, en y por el amor) y la yuxtaposición de varios elementos asociados se encuentran en varios poemas tardíos lorquianos. «Gacela del amor imprevisto» evoca sobre todo la agonía de Jesús en el jardín de Getsemaní: «jardín

[27] The Middle English Mystics *(London: RKP, 1981), págs. 34-55. De paso menciona la imagen de las llagas de Cristo como un nido para el alma (basada otra vez en el* Cantar: *«Columba mea, in foraminibus petrae» [2.14], metáfora que es posible ver asimilada en el soneto temprano de Lorca ya citado:*

Llaga de amor que me dará la vida
perpetua sangre y pura luz brotando.
Grieta en que Filomela enmudecida
tendrá bosque, dolor y nido blanco.
(Canciones).

[28] *Estoy glosando a Riehle, pág. 46. Toda una serie de analogías derivadas es posible: entre los «labios» de la* vulva *y de la herida; entre las flechas de Amor que penetran el corazón y la lanza que abre el costado siniestro; entre la lanza y un falo, etc. (ver Riehle, págs. 47-48). Perella cree que fue Orígenes, en su comentario sobre el* Cantar de los cantares, *el primero en transponer los dardos de Amor en la herida cristiana (pág. 110).*

[29] *Ver también* El público, *edición citada, Cuadro quinto, pág. 121. Si Eva nace de una costilla de Adán, y la humanidad nace de la vulva de Eva, entonces la humanidad vuelve a nacer en/de la llaga en el costado izquierdo de Cristo.*

de mi agonía», donde (el cuerpo de) la persona amada es descrito precisamente como la escena (e implícitamente la causa) del sufrimiento del poeta [30]. En «Gacela del amor maravilloso» nada menos que «Campos y cielos/ azotaban las llagas de mi cuerpo», y en «Soneto de la dulce queja», «si eres mi cruz y mi dolor mojado», otra vez el poeta «es» Jesucristo y ahora la persona amada es su cruz, cruz y crucifixión que le hacen sufrir pero donde también, en su martirio, hace/expresa el amor (la asociación entre cruz y cama es explícita en el cuadro quinto de *El público* [31]). Finalmente, en el soneto «El poeta pregunta a su amor por la ciudad encantada de Cuenca», hay toda una serie de analogías establecidas más bien implícitas que explícitamente entre la situación del poeta y el calvario de Cristo [32].

El término y la idea al centro de estas analogías, y que realmente da la clave de este sistema de conexiones, es la pasión, palabra sólo una vez mencionada por Lorca en esta poesía pero siempre presente. «Llaga de amor» contiene un verdadero catálogo de dolores amorosos a pesar de los cuales (y hasta cierto punto, simultánea y paradójicamente, a causa de los cuales) el poeta no puede más que seguir pensando en y enamorado del «tú» a quien dirige la palabra. El segundo terceto concluye y resume así:

> y aunque busco la cumbre de prudencia
> me da tu corazón valle tendido
> con cicuta y pasión de amarga ciencia.

Seguir amando será amargo, venenoso, hasta un tipo de suicidio («cicuta», «amarga»), experiencia conscientemente anticipada en la mezcla de emoción amorosa intensa y sufrimiento contenida en «pasión» y la amarga ciencia —sabiduría, conocimiento y conciencia— de que inevitablemente va a resultar así.

Erich Auerbach ha estudiado magistralmente el desarrollo etimológico de la palabra «pasión» tan rica de connotaciones [33]. Traza su historia desde el latín *passio* —aflicción, ataque, sufrimiento (algo esencialmente pasivo y éticamente neutro), por los estoicos y San Agustín (movimiento del alma ahora hasta cierto punto activo, contrario a la razón) a muchos autores cristianos donde las *passiones* se relacionan con apetitos y deseos de la carne —concupiscencia— y por tanto con los pecados. No obstante, los cristianos no oponen a las pasiones la impasibilidad estoica, sino más bien un contra-sufrimiento, un sufrimiento apasionado en el mundo y que conducirá a la trascendencia del mundo por vía del sufrimiento. Por tanto, a la carne y al sufrimiento malo por la pasiones de este mundo, se opone la *gloriosa passio* que brota del amor ardiente de Dios. Los dos sentidos «sufrimiento» y «pasión» no son contradictorios en el uso cristiano de la palabra, y por ende llegamos a la interpretación mística del sacrificio/martirio de Jesucristo: las llagas abiertas de Cristo amparan al mártir y hasta tal punto encienden la llama de amor dentro de él que triunfa extáticamente sobre las tormentas de su propio cuerpo: ellas le testimonian el amor de Dios [34].

Ya en San Bernardo de Claivaux los dos sentidos de *passio* —«Sufrimientos» y «amor extático, creativo»— casi se vuelven sinónimos, mientras que en el tratado famoso de Andreas Capellanus, *De amore libri tres*, el primer capítulo sobre «Quid sit amor» se abre rotunda-

[30] *He estudiado este poema in extenso en «Análisis de la "Gacela del amor imprevisto" del* Diván del Tamarit», *en* Hommage à Federico García Lorca *(Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1982), págs. 189-96.*

[31] *Perella nos asegura que la interpretación erótica del Cristo crucificado era común en la Edad Media (nota 50, pág. 295). En autores representativos como San Pablo o Jacopone da Todi, la contemplación de la cruz les lleva a los extremos de la alegría y el dolor.*

[32] *Espero poder dedicar dentro de poco todo un artículo a la dilucidación de este paralelismo extendido.*

[33] «*Excursus:* Gloria Passionis», *en* Literary Language and its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages, *traducción de Ralph Manheim (New York: Bollingen Foundation, 1965), págs. 67-81.*

[34] *Estoy glosando a Auerbach, págs. 67-71.*

mente: «Amor est passio quaedam innata...». Tras rastrear el efecto de este parentesco en la elaboración de ideas y de metáforas en muchos textos místicos, Auerbach nota la presencia de complejos de imágenes idénticas en la poesía profana, desde los trovadores provenzales a Dante y Petrarca y de allí hasta los tiempos modernos [35]. Evidentemente, Lorca también se aprovechó de la tradición exegética: como ya hemos visto, el poeta «es» Jesucristo humano, y la serie de equivalencia sugestivas y a veces aparentemente paradójicas se organiza alrededor de este eje: pasión como amor y sufrimiento intensos; herida y llaga de amor; sufrimiento y martirio de vivir y amar.

Inevitablemente, la pasión conduce a la muerte, y con esto llegamos al último elemento o aspecto en esa trayectoria temática que empezó con la interpenetración de lo agradable y lo doloroso con la experiencia del amor. Si fuera posible, el término «morir»/«la muerte» trae consigo quizá más connotaciones y ambigüedades que cualquier otro, y es fuente de toda una serie de comparaciones y paradojas, éstas mismas a veces contradictorias una con otra. En la tradición petrarquista, la enfermedad y la herida del amor intenso puede causar la muerte del amante, otro reflejo de creencia común medieval [36]. El sufrimiento en el amor es tanto que es comparable e iguala a la muerte, y por consiguiente vivir estando enamorado es una «viva muerte». Si la persona amada es todo para el amante, el sufrimiento causado por su ausencia es igual a la muerte, pero, paradójicamente, su presencia le perturba tanto que otra vez experimenta un tipo de muerte. De todas maneras, si el amante ha perdido su corazón y/o su alma, en poder de la amada, queda desalmado en otra «viva muerte». Según el *Cantar de los cantares* «fortis est ut mors dilectio» (8.6), y de allí se derivan no sólo muchas comparaciones, sino también una tradición primero religiosa y luego seglar que el amor es más fuerte que la muerte: el amor a Dios salva para vida mejor al moribundo, mientras que héroes y heroínas como Tristán e Isolda afirman la trascendencia de su amor humano y mundano más allá de la muerte. De hecho, por su amor mutuo intenso que motiva su deseo de unirse y de morirse juntos, encontramos quizá la primera gran representación en lengua vernácula de la ecuación entre la muerte y el acto sexual y uno de los orígenes de la tradición de la voluptuosidad de morir [37]. La única manera de logar una verdadera unión y la reintegración del yo enajenado es en la muerte [38]. Al mismo tiempo, la representación figurativa del orgasmo como muerte, metáfora que se basa entre otras cosas en la pérdida momentánea de conciencia (de su propia identidad), tiene larga historia en épocas antiguas antes de convertirse en lugar común en la poesía isabelina [39]. Por tanto, llegamos a conceptos poéticos típicos como la muerte (real física o bien figurativa sexual) que puede poner fin, de una manera u otra, al sufrimiento del amante.

En el campo religioso-místico encontramos varias analogías: la doctrina cristiana de la muerte en la vida y la vida en la muerte, el hecho que Cristo murió de/por amor y que sufre la muerte y sigue viviendo, los mártires que jamás podían amar a Cristo lo suficiente y por eso morir por él representaba la alegría máxima, y los amantes místicos, que tienen que

[35] *Jane Y. Tillier ha dedicado un artículo interesante a este fenómeno en la poesía cancioneril, tan influida por el amor cortés:* «Passion Poetry in the Cancioneros», BHS, *62 (1985), 65-78.*

[36] *Ver Boase, pág. 124; Green, vol IV, págs. 91-92. Rastrear la vertiente popular antiquísima de tal creencia sería probablemente imposible.*

[37] *Perella, pág. 139; Riehle, pág. 138; Perella nota esta voluptuosidad en Tristán e Isolda y más tarde en Tasso, págs. 140, 203-06.*

[38] *La búsqueda de uno, de la «unidad» es tema de* El público, *especialmente visible en el cuadro segundo.*

[39] *Ver Riehle, págs. 47, 138; Chandler B. Beall,* «A Quaint Conceit from Guarini to Dryden», MLN, *64 (1949), 461-68; Gordon Williams,* «The Coming of Age in Shakespeare's Adonis», MLR, *78 (1983), 769-76; Perella, págs. 139-40, 190, 202; Forster, pág. 20, etc. Sigmund Freud sugiere otra conexión entre Eros y Tánatos en su* Civilization and its Discontents, *traducción de James Strachey (New York: W.W. Norton, 1961 [1930]).*

morir en el mundo para nacer en Dios, para conseguir esa unión mística mientras viven, y que anhelan tan fuertemente morir físicamente para alcanzar la unión paradisíaca divina ya intuída o vislumbrada.

Lorca aprovecha varios de estos *topoi* mientras que en algunos aspectos se define en oposición a la tradición. Otra vez las ideas matrices se evidencian en toda su obra aunque cobran mayor resonancia dentro del contexto más petrarquista de la poesía tardía. En el prólogo del drama muy temprano *El maleficio de la mariposa* leemos:

> ¡Ya es que la Muerte se disfraza de Amor! ¡Cuántas veces el enorme esqueleto portador de la guadaña, que vemos pintado en los devocionarios, toma la forma de una mujer para engañarnos y abrirnos las puertas de la sombra! parece que el niño Cupido duerme muchas veces en las cuevas vacías de su calavera. ¡En cuántas antiguas historietas, una flor, un beso o una mirada hacen el terrible oficio de puñal! [40].

Parece hacer eco de la tradición popular el título de su romance gitano «Muerto de amor», mientras que en el argumento de una pieza como *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* encontramos un protagonista que decide morir de/por el amor, y en el nexo temático central de *Bodas de sangre* volvemos a identificar los mismos motivos del parentesco amor-sexo-muerte y de la interpenetración de vida y muerte [41].

En el mundo de Lorca, como ya vimos, no hay ningún Dios y no hay ningún anhelo de la muerte física. En efecto, se encuentra todo lo contrario: existe un miedo casi mórbido y una aprensión recelosa de la muerte venidera, y la condición del hombre se define en (su conciencia de) la mortalidad humana. Por otro lado, el amor físico se consuma, pero el placer carnal parece ser a menudo si no siempre violento, breve e insatisfactorio; lo que no se cumple jamás es el deseo de alcanzar una satisfacción humana, emocional y/o espiritual en la relación amorosa. Por consiguiente, el poeta lorquiano se encuentra en dos dilemas sin salida: consciente de su propia mortalidad, busca el alivio y el olvido temporáneo, entre otras cosas, en el amor, pero, de una manera cruelmente irónica, la misma experiencia del sexo y del amor sólo sirve para recordarle aun más agudamente la muerte, a causa de y por los varios vínculos entre los dos que ya se han establecido. Ausente de la persona amada, sufre porque la echa de menos y tiene miedo de perderla y caer en una situación sin emoción alguna; junto con la persona amada, como se ve, sufre a causa de la naturaleza mortífera del amor y la insatisfacción de cualquier relación.

La unión carnal que logran los amantes es violenta, fugaz e irremediablemente asociada con derramar la sangre y la extinción física. En «Noche del amor insomne»:

> La aurora nos unió sobre la cama,
> las bocas puestas sobre el chorro helado
> de una sangre sin fin que se derrama.

mientras que, paralelamente, en «Soneto de la guirnalda de rosas» el poeta urge y exclama:

> Pero ¡pronto! que unidos, enlazados,
> boca rota de amor y alma mordida,
> el tiempo nos encuentre destrozados.

Más usualmente, los vocablos «morir»/«la muerte» cobran un sentido primariamente metafórico, sexual, pero evidentemente con el recuerdo y el vínculo siempre presentes de su significación literal. En «Gacela del amor imprevisto» leemos:

[40] Obras completas, *20a. edición, vol II, edición de Arturo del Hoyo (Madrid: Aguilar, 1978), pág. 6.*

[41] *Ver mi artículo «¿De qué trata* Bodas de sangre*?», en* Hommage à Federico García Lorca. *Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1982), págs. 53-64.*

Nadie sabía que martirizabas
un colibrí de amor entre los dientes.

y más abajo:

la sangre de tus venas en mi boca,
tu boca ya sin luz para mi muerte.

mientras que en «Gacela del amor desesperado» el poeta lamenta:

Ni la noche ni el día quieren venir
para que por ti muera
y tú mueras por mí.

En «Gacela del niño muerto» y «El poeta dice la verdad» los sentidos literal y metafórico tienen un valor más o menos igual:

Tu cuerpo, con la sombra violeta de mis manos,
era, muerto en la orilla, un arcángel de frío.

y:

que lo que me des y no te pida
será para la muerte que no deja
ni sombra por la carne estremecida.

donde la evocativa ambigüedad reside no poco en el estremecimiento tanto en el orgasmo como en las ansias de la muerte.

De la investigación del nexo amor-muerte llegamos al último concepto y frase asociado, «viva muerte», idea que se deriva precisamente de las paradojas anteriores y de los dilemas amorosos irresolubles. Para el amante cortés o el petrarquista ciertas experiencias dentro y fuera del amor podrían describirse en término de «viva muerte», y Lorca sigue esta tradición utilizando la frase para expresar ambas situaciones. En «El poeta pide a su amor que le escriba» aquél se dirige a éste en los términos siguientes: «Amor de mis entrañas, viva muerte». Aquí la persona intensamente amada («de mis entrañas») inspira en el poeta exactamente esa mezcla tan característica de esperanza y desesperanza, de sufrimiento y de gozo, que justifica el oximoron «viva muerte». Otra «viva muerte» (aunque la frase misma no aparece) es la vislumbrada en «Gacela de la muerte oscura», donde la muerte física se describe, en una visión de pesadilla, como literalmente una vida de ultratumba, futuro que evidentemente el poeta anhela evitar o trascender a toda costa:

alejarme del tumulto de los cementerios.
. . . . . .
No quiero que me repitan que los muertos no pierden la sangre;
que la boca podrida sigue pidiendo agua.
No quiero enterarme de los martirios que da la hierba, [42]

Pero sin duda la noción que expresa más frecuentemente —aunque otra vez implícitamente, sin pronunciarse— la frase, es la vida absolutamente neutra, sin ningún estímulo emocional, sin ningún sentimiento que le haga a uno sentir que de veras vive, la verdadera «viva muerte». Es la posibilidad, la perspectiva entrevista en «Soneto de la dulce queja» donde el poeta expresa, entre nostálgico, melancólico y desesperado, su deseo de mantener en todo lo posible el estado en que se halla actualmente. La opción de renunciar, de prescindir de este estímulo o garantía ontológica se bosqueja más visiblemente en «El poeta pide a su amor que le escriba». Anticipa dos posibilidades futuras: la continuación de su amor

[42] *Miguel García-Posada trata el tema ampliamente en «La vida de los muertos: un tema común a Baudelaire y Lorca»*, 1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, *I, (1978), 109-118.*

que para él es de todas maneras una «viva muerte»: «Llena pues de palabras mi locura», o bien el aislamiento y sobre todo el desasimiento «corazón interior» que le dejará en un estado «elemental» e insensible, emocionalmente neutro y nulo:

> El aire es inmortal; la piedra inerte
> ni conoce la sombra, ni la evita.
> Corazón interior no necesita
> la miel helada que la luna vierte.

Aunque se desarrolla el paralelo en conexión con el proceso de abandono y de expurgación de las cosas sensuales de este mundo que experimenta el místico en una etapa de la vía mística, no obstante la «serena —y no atormentada— noche del alma» que el poeta se propone sería el término final de su viaje y no un paso intermedio: en contraste llamativo no tiene concepción ni mucho menos tiene esperanza de pasar, superar o dejar atrás esta anulación viva «para siempre oscura»:

> o déjame vivir en mi serena
> noche del alma para siempre oscura.

Entre estas dos posibilidades, evidentemente la de seguir viviendo, sufriendo y sabiendo que se vive es la generalmente preferida. Si ésta se acepta, el amante tiene que quedarse —mantenerse— en ese estado o situación inestable y hasta precario del equilibrio más o menos bien igualado entre las «penas y alegrías», mezcla contradictoria con que precisamente se abrió esta pesquisa temática. En otras palabras, y otra vez paradójicamente, si la experiencia del amor es así, no obstante esta misma experiencia tiene que ser buscada, cuidada, alimentada y conservada. De una manera absolutamente análoga, y con cierta «identidad» de propósito cuando el poeta es el amante, el poeta tiene sin cesar que buscar y procurar fijar la expresión de tal estado en su propia poesía, paralelo literario exacto de la precaria experiencia amorosa vivida [43]. Consecuentemente, no nos sorprende nada que el tropo predilecto petrarquista sea la antítesis y específicamente el oximoron.

Al concluir la investigación temática y abrir la estilística, se observa —incluso se siente— claramente la ilusoriedad de la división entre «contenido y forma» y se aprecia la verdad del *dictum* de Marshall McLuhan de que «el medio *es* el mensaje». El título lorquiano más petrarquista es quizá el del «Soneto de la dulce queja», oximoron que emplea certeramente el adjetivo sin duda más utilizado por Petrarca en combinación con un sustantivo opuesto para sugerir la experiencia agridulce: dulce(s), deseos, guerrera, desdén, mal, dolor, hielo, yugo, cadenas, grilletes, miedo, llanto, veneno, error, pena, enemiga, enfermedad, heridas, enojo, sufrimiento, peso, llama, amargura, envidia, destino, suspiro, muerte, carga, chispas, relámpagos, ojos, golpe, rigores, etcétera. Si esta lista incompleta da cierta impresión de lo ubicuo del epíteto, cabe leer en su totalidad el soneto de *Canzoniere* núm. 205, verdadera culminación de lo agridulce.

En otros sonetos de Lorca se encuentran diversos ejemplos de oximoros o cuasi-oximoros [44]. En la repetición de la pareja de adjetivos «dulce y lejana», «lejana y dulce» en cada verso de los dos tercetos de «El poeta habla por teléfono con el amor», hay una especie de juego entre la ausencia de la persona amada y la «proximidad» de su voz, y entre el tono agradable para el oído del poeta y la actitud quizá emocionalmente distante de parte de

[43] *Comenta Forster en su libro anteriormente citado que «la interpenetración del placer y del dolor, y la satisfacción que podría derivarse de mantener estos dos elementos opuestos en un equilibrio inquieto, es básico en la obra de Petrarca y llega a ser el tema fundamental de la convención petrarquista» (mi propia traducción literal, pág. 13).*

[44] *En* Diván del Tamarit, *por otra parte, sólo hay uno que otro ejemplo como la «oscura magnolia» en «Gacela del amor imprevisto».*

la persona amada. «El poeta pide a su amor que le escriba» contiene toda una serie de imágenes y frases antitéticas: «viva muerte», «miel helada», «tigre y paloma», «mordiscos y azucenas», y en otros poemas pueden observarse una que otra más: «vierte y suma» en el «Soneto gongorino...», «balido sin lanas» en «[Ay voz secreta del amor oscuro]», etcétera.

Además del uso del oximoron, encontramos también otras imágenes reminiscentes del petrarquismo que emplean, por ejemplo, elementos de calor/fuego y frío/nieve-hielo. En «Gacela del amor que no se deja ver» el poeta lamenta que «me abrasaba en tu cuerpo»; en «Casida de la muchacha dorada»:

> La muchacha de lágrimas
> se bañaba entre llamas,
> y el ruiseñor lloraba
> con las alas quemadas.

y en «Llagas de amor» la experiencia amorosa se describe precisamente en términos de «Esta luz, este fuego que devora». Asimismo, la beldad pero al mismo tiempo la frialdad, el desdén y la crueldad de la persona amada, pueden evocarse juntas en las imágenes de blancura, frialdad, nieve y hielo[45]. Por tanto, en «Gacela del amor imprevisto», la cintura de la persona amada es «enemiga de la nieve», enemiga tanto en el sentido de rival (en su grado de frialdad y blancura) como en el de oponente (en su calor y fluidez). Más llamativa aun es la yuxtaposición de ambos elementos para sugerir el estado contradictorio del amante o la actitud ambivalente de la persona amada. En «Gacela del amor maravilloso» leemos:

> Con sur y llama
> de los malos cielos,
> eras rumor de nieve por mi pecho.

En «Gacela del mercado matutino» el poeta se queja de la sospechada infidelidad de la persona amada:

> ¿Quién recoge tu semilla
> de llamarada en la nieve?

El «Soneto gongorino...» tiene ambas imágenes de blancura y frialdad, y de calor y fuego: «escarcha», «nevada», «copos»; «llama lenta de amor»; y las dos se combinan en el oximorón «caliente espuma». Finalmente en «[Ay voz secreta del amor oscuro]» el poeta alude a su propia «caliente voz de hielo».

Otro tópico metafórico de la tradición cortés-petrarquista es la encarcelación figurativa del amante por el amor obsesivo que siente. En «Gacela del amor maravilloso» el poeta tiene «cadenas en mis manos» y en «Noche del amor insomne» «las quejas mías/ [eran] momentos y palomas en cadena». Referencia más oblicua se encuentra en «El poeta pregunta a su amor por la ciudad encantada de Cuenca» en el juego de palabras con «la serpiente/ prisionera de grillos y de umbrías», mientras que el caso más obvio se da en el «Soneto gongorino...»: el poeta es «preso en la cárcel de amor oscura». Otro tópico asociado es el paralelo entre la relación del amante con su dama y del hombre con su señor feudal: el amante se convierte en vasallo que debe servicio a su dama quien es siempre superior[46]. Ejemplo extraordinario de actitud parecida se observa en el «Soneto de la dulce queja» donde el poeta exclama

[45] *Forster se fija en «todo un repertorio de conceptos acerca de la dureza de corazón de la dama, usualmente expresados en forma comparativa —más duro que la piedra, el acero o el diamante - y acerca de su frialdad. Las diversas imágenes para la blancura de su cuerpo —alabastro, nieve - pueden combinarse aptamente con aquéllas» (mi traducción literal, pág. 15). En «Noche del amor insomne» el poeta lamenta y se queja de que «tu desdén era un dios».*

[46] *Ha habido críticos que han visto en el sistema social de la época uno de los orígenes o fuentes de la posición adoptada en la poesía cortés.*

y asevera que «soy el perro de tu señorío», declaración que quizás nos recordará los atisbos de masoquismo registrados en otros momentos de este estudio [47].

Como ya queda dicho, el propósito principal de este estudio ha sido el de poner en evidencia ciertos temas básicos lorquianos mediante el «utensilio» del petrarquismo con que comparte algunos rasgos estrechamente en común. No obstante, al preparar el artículo hemos topado inevitablemente con palabras, imágenes, giros y frases que nos han recordado fuertemente cierto texto específico de Lorca. Por lo tanto, para completar esta pesquisa, faltan dos apartados más. Un rápido registro de unas de las reminiscencias textuales más sugestivas, y una consideración de las posibles razones por las cuales Lorca recurre a precisamente esta tradición y cómo el lector que reconoce esta conexión puede mejor reaccionar ante tal tipo de alusividad.

Al iniciar este registro mencionado, hace falta una advertencia importante: en cualquier tradición tan antigua, larga y compleja como la del amor cortés-petrarquismo, es frecuentemente imposible averiguar cuándo y dónde se originó cierto *topos* o cierta imagen, y más difícil aun rastrear de quién o de dónde lo sacó un autor posterior. Tal situación es sin duda favorecida por la aceptada doctrina clásica de la imitación, que urgía la adopción de modelos y desconocía en absoluto nuestra moderna concepción del plagio. Una tradición de este tipo se convierte en una verdadera convención, un sistema de ideas recibidas y lugares comunes que penetran la misma fibra de una cultura [48], y por lo tanto sería descabellado intentar aseverar con pretensión a certeza que tal escritor tomó tal rasgo de tal otro escritor: sólo vamos a catalogar unas reminiscencias que nos parecen especialmente representativas o llamativas.

Curioso eco se encuentra, por ejemplo, en el *Cantar de los cantares* donde el coro describe las bellezas de la esposa: «tu vientre, acervo de trigo», imagen que no se puede descartar al acercarse al soneto «El poeta dice la verdad»:

> [Quiero] convertir mi llanto y mis sudores
> en eterno montón de duro trigo.

El estudio detallado textual de todos los trovadores provenzales y de los otros poetas (franceses, sicilianos e italianos) que forman los eslabones en la tradición entre aquéllos y Petrarca rebasa y mucho los límites y las posibilidades de este estudio. Basta observar que es fundamental a base de este cuerpo de poesía que se han sintetizado los rasgos generales de lo que se identifica como el «amor cortés», rasgos que ya se han utilizado ampliamente en el apartado temático.

Al llegar a Petrarca mismo, más allá de los grandes tópicos que con él y sus seguidores se asocian, podemos aún señalar ciertos motivos más específicos que parecen tener eco en

[47] *Sin embargo, éste no es un ejemplo totalmente aislado. En el contexto bastante distinto de* Bodas de sangre *podemos cifrar palabras y actitudes análogas:*
Novia

> *Y yo dormiré a tus pies*
> *para guardar lo que sueñas.*
> *Desnuda, mirando al campo,*
> (Dramática.)
> *como si fuera una perra,*
> *¡porque eso soy! ¡Que te miro*
> *y tu hermosura me quema!*

Edición de Mario Hernández (Madrid: Alianza, 1984), pág. 157.

[48] *Para dar un solo ejemplo característico, nos parece elocuente el hecho de que un autor neoplatónico tal como León Hebreo, si no en la corriente principal italiana, llegue a hablar de la «amarguísima dulçura del amor»* (Diálogos de amor, *citado por Otis H. Green, vol I, pág. 84).*

la poesía de Lorca. El giro consagrado «viva muerte» aparece en el famoso soneto núm: 132: «O viva morte, o dilettoso male», y vuelve en frases menos sucintas en núms. 23 «mezzo tutto del dì tra vivo et morto» y 216 «questa morte che si chiama vita». La insistencia en el amor y el sufrimiento que duran día y noche aflora en varios poemas del *Canzoniere* (por ejemplo núms. 50, 71, 212, 270), y reaparece en el «Soneto gongorino...» y en forma más elaborada en «El poeta dice la verdad»: «decrépito sol y luna vieja». El insomnio de Petrarca —por ejemplo en núm. 223— vuelve en forma más intensa y dramática en el soneto «Noche del amor insomne». Si Laura es una paloma (núm. 187), pero tiene «un cor di tigre» (núm. 152), otra vez las imágenes se transforman juntándose y aplicándose al amante en «El poeta pide a su amor que le escriba»: «tigre y paloma sobre tu cintura». Mientras que Petrarca quiere seguir amando y sufriendo, porque «sì dolce è del mio amaro la radice» (núm. 229), el poeta en «Gacela de la raíz amarga», después de describir el dolor que sufre, exclama:

¡Amor, enemigo mío,
muerte de raíz amarga!

En otra metáfora digna de atención, Petrarca evoca vivamente su dolor amoroso:

Mentre che 'l cor dagli amorosi vermi (núm. 304)
ché legno vecchio mai non rose tarlo
come queti'l mio core, in che s'annida
et di morte lo sfida. (núm. 360)

metáfora también utilizada y desarrollada por Lorca en «Soneto de la dulce queja», donde su mayor recelo:

es no tener la flor, pulpa o arcilla
para el gusano de mi sufrimiento.

Otros rasgos más diversos incluyen el uso de anáfora insistente (Petrarca, núms. 161, 253, palabra repetida «O» — Lorca, «Llagas de amor», «este», y «[Ay voz secreta de mi amor oscuro]», «ay»), la celebración de «la ciudad o el paisaje donde vive la dama o que ha visitado recientemente» [49] que se utiliza de una manera sutil en «El poeta pregunta a su amor por la ciudad encantada de Cuenca», y hasta el tema del ataque contra el papa (Petrarca, por ejemplo núms. 136, 137, 138) que tiene su reflejo en «Grito hacia Roma (desde la torre del Chrysler Building)» de *Poeta en Nueva York* [50].

Lo que queda dicho de la poesía provenzal puede aplicarse también a los cancioneros gallegos-portugueses y los cancioneros castellanos más tardíos: representan un cuerpo de poesía dentro del cual, a pesar de varias modificaciones y cambios de énfasis, siguen intactos los elementos básicos del amor cortés tal como había llegado a cristalizarse [51]. Sólo cabe citar dos ejemplos arbitrarios pero quizá algo representativos. Pedro Salinas se fija en el movimiento tripartito del verso:

yo soy el que, por amaros,
estoy, desque os conocí,
sin Dios y sin vos y mí. [52]

que recuerda tanto la cadencia en el verso de «El poeta dice la verdad»: «con un puñal, con besos y contigo» como el juego de palabras en «El poeta pide a su amor que le escriba»:

[49] *Forster, pág. 12.*

[50] *Debo la sugerencia a mi buen amigo y colega Christopher Maurer, a quien agradezco debidamente.*

[51] *C.P. Bagley trata muy bien las semejanzas y las diferencias en su artículo ya citado. La poesía cancioneril castellana ha sido objeto recientemente de un renacimiento de interés, desde los estudios «clásicos» de Pedro Salinas y Otis Green hasta los modernos de Whinnom, MacPherson y otros.*

[52] *Citado en su libro sobre Manrique citado más arriba, pág. 16.*

«que si vivo sin mí, quiero perderte». Este mismo segundo verso también suple el verbo «perder(te)» que fascina a Keith Whinnom en su estudio de un poema especialmente conceptista y difícil de Diego de San Pedro [53]. Cita siete sentidos para «perder» y siete más para la forma reflexiva. No cabe duda de que existe un juego de palabras parecido, con la consecuente acumulación de significaciones múltiples e interrelaciones, en el verso de Lorca. Para empezar, no cumple nuestra «expectativa» con la versión anticipada que rezaría «si vivo sin ti, quiero perderme», y el intercambio de pronombres subraya, entre otras cosas, el hecho de que la persona amada «es» la propia vida del poeta. Al mismo tiempo el amante está enajenado («sin mí»=fuera de sí) otra vez en sus dos sentidos (enajenado existencialmente y en un delirio amoroso), y si tiene que vivir así, querrá i) hacer que la indiferencia o resistencia de la persona amada se rompa o se caiga («perderte»), ii) tomar venganza en la amada al traerla a la perdición («perderte»), y/o iii) prescindir totalmente de (la presencia de) la persona amada, dejar de tener o poseerla («perderte»).

Al pasar revista rápidamente a la novela sentimental, cabe notar que una frase típica que se halla entre otros en Petrarca, «Servo d'Amor» (núm. 207), aflora también en el título del prototipo de la novela sentimental española, *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón. La novela quizá más famosa de este género, *Cárcel de amor* del mismo Diego de San Pedro, nos brinda todo tipo de lugares comunes del amor cortés y especialmente un juego de paralelismos entre el sino del protagonista, Leriano, y la pasión y muerte de Jesucristo [54], y, por supuesto, la formulación ya convencional que se repite en el verso del «Soneto gongorino...»:

> Así mi corazón de noche y día
> preso en la cárcel del amor oscura
> llora sin verte su melancolía

Tengo la sospecha, aunque sería imposible probarlo, que Lorca absorbió mucho de su «petrarquismo» de la poesía, y particularmente las églogas, de Garcilaso, a quien vamos a dedicar unas observaciones [55]. Más allá del hecho que la poesía de Garcilaso representa un compendio de los lugares comunes del petrarquismo, podemos otra vez señalar ciertas coincidencias verbales notables. Creemos encontrar otro eco del verso lorquiano ya comentado arriba en la «Canción II»:

> ... siendo vuestro más que mío,
> quise perderme así
> por vengarme de vos, señora, en mí. [56]

Fuente posible o eco muy sugestivo del primer verso del mismo soneto, «El poeta pide a su amor que le escriba» —«Amor de mis entrañas, viva muerte»— se evidencia en la «Égloga segunda»: «aquesta viva muerte en las entrañas» (pág. 146, l. 349). Pero sin duda el soneto más garcilasista es el «Soneto de la dulce queja», donde el oximorón titular encuentra formulación casi idéntica en la «Égloga primera»: «[Salicio] se quejaba tan dulce y blandamente»

[53] *Ver Diego de San Pedro,* Obras completas, III: Poesía, *edición de Dorothy Severin y Keith Whinnom (Madrid: Castalia, 1979): Introducción, págs. 51-56, y Keith Whinnom,* La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos *(Durham: University of Durham, 1981), págs. 73-81.*

[54] *Considerada, entre otros, por Parker en su libro citado, págs. 22-24.*

[55] *El epígrafe del «Poema doble del lago Edem»* (Poeta en Nueva York) *es un verso de la «Égloga segunda»: «Nuestro ganado pace, el viento espira» (l.146). Otra vez queda fuera de los límites y propósitos del ensayo un estudio detenido de las relaciones entre Lorca y todos los poetas cultos españoles del Siglo de Oro, influídos en mayor o menor grado por las tradiciones italianas renacentistas y el petrarquismo. Por otro lado cabe recordar el auge de Garcilaso entre los poetas jóvenes de los años treinta y su parte en el renacimiento de interés en el género del soneto.*

[56] *Cito de la edición de las* Poesías castellanas completas *de Elias L. Rivers (Madrid: Castalia, 1979), pág. 82, ll. 63-65.*

(pág. 121, l. 52). Además, la imagen del hombre como (tronco del) árbol con o sin ramas se da en la «Égloga tercera»:

y de ti despojado yo me vea cual queda el tronco de su verde rama, (Pág. 205, ll. 315-5)

y se repite en:

Tengo miedo de ser en esta orilla
tronco sin ramas,

mientras que una llamativa formulación verbal casi idéntica se halla tanto en Garcilaso como en Lorca:

y lo que siento más es verme atado
(«Égloga primera», pág. 129, l. 292).

y lo que siento más es que la carta
(«Égloga tercera», pág. 194, l. 21)

... y lo que más siento
es no tener...
(«Soneto de la dulce queja»)

Una fuente indiscutible de Lorca, y poeta que a su vez ya se había apropiado de ciertos motivos básicos del amor cortés-petrarquismo para sus distintos propósitos, es San Juan de la Cruz [57]. En el *Diván* encontramos unas reminiscencias basadas en la tradición común: mientras el poeta en «Gacela del amor que no se deja ver» «me abrasaba en tu cuerpo» (de la persona amada), el místico describe su experiencia en «[Super flumina Babilonis]»:

yo me metía en su fuego
sabiendo que me abrasaba [58]

Asimismo, la «Gacela del niño muerto» ofrece un eco llamativo: si el «rendez-vous» entre amantes se celebra «por las grutas del vino», en el «Cántico espiritual» San Juan escribe:

En la interior bodega
de mi Amado bebí,... [59] (pág. 255)

Las reminiscencias se amontonan al leer los *Sonetos:* en algunos casos es casi nada más que un eco vebal, como la «oscura corza herida» en «El poeta habla por teléfono con el amor» que nos recueda el «ciervo vulnerado» del «Cántico espiritual» (pág. 252) o la «llama lenta de amor» del «Soneto gongorino...» que nos trae a la memoria el primer verso del poema «Llama de amor viva» (pág. 263). En otros poemas se evidencia una coincidencia de situación y de léxico: en «El amor duerme en el pecho del poeta» éste dice «porque duermes en mí y estás dormido», idea que se reproduce en la «Noche oscura»:

En mi pecho florido,
que entero para él sólo se guardaba
allí quedó dormido (pág. 262)

Igualmente, «esta luz, este fuego que devora» de las mismas «Llagas de amor», evocan las líneas de «[Super flumina Babilonis]»:

Allí me hyrió el amor
y el coraçón me sacaba.
Díxele que me matase
pues de tal suerte llagava (pág. 292)

[57] *Ver el comentario de paso que hace García-Posada, introducción citada, págs. 132-33, y nota.*

[58] *Utilizo la edición de las* Poesías *de Domingo Ynduráin (Madrid: Cátedra, 1984), pág. 292.*

[59] *Es de notar que la metáfora de la embriaguez del amor se deriva, básicamente, del* Cantar de los cantares.

y el verso «no me dejes perder lo que he ganado» del «Soneto de la dulce queja» utiliza la misma antítesis que este pasaje del «Cántico espiritual»:

> diréis que me e perdido,
> que, andando enamorada,
> me hize perdediza y fuy ganada. (pág. 255)

Pero sin duda el poema con más reminiscencias es «El poeta pide a su amor que le escriba». Los versos 1 y 4: «Amor de mis entrañas, viva muerte», «que si vivo sin mí, quiero perderte», recuerdan toda una serie de giros de esa glosa famosa de la cual tanto San Juan como Santa Teresa hicieron cada uno una versión: «Vivo sin vivir en mí» [60]. La estrofa segunda del soneto lorquiano pasa a hablar del «Corazón interior», concepto que coincidiría, en algunos aspectos por lo menos, con el desasimiento místico. Así, en los «Dichos de luz y amor» San Juan pondera el «*interior* desasimiento a todas las cosas» y en los comentarios «Subida del Monte Carmelo» y «Cántico espiritual» llega a hablar varias veces de un «corazón libre», «desnudo» [61]. Finalmente, la conclusión del poema de Lorca: «mi serena/ noche del alma para siempre oscura», trae una alusión al «Cántico espiritual» —«en la noche serena,/ cual llama que consume y no da pena» (pág. 258)— y lo pone en cierta tensión con la alusión más evidente a la dolorosa «Noche oscura» [del alma] (pág. 261), noche de la cual San Juan va a salir pero no el poeta moderno — al alcanzar la unión mística divina.

Los sonetos de Shakespeare representan una de las cumbres de la tradición petrarquista y al mismo tiempo una lectura a veces muy crítica de tal tradición. Su relación con el petrarquismo es más compleja que la de cualquier otro poeta aquí mencionado, y su investigación adecuada no cae dentro de nuestros propósitos presentes. No obstante, vale la pena subrayar que Luis Astrana Marín publicó su traducción de los *Sonetos* en Madrid, Editorial Aguilar, en 1933, fecha llamativa por varias razones, dadas las tendenias estéticas de esos años. En efecto, la indagación en las posibles conexiones o coincidencias merece un estudio aparte [62], pero no queremos dejar por completo de mencionar rápidamente unos ejemplos evocativos. Shakespeare dedica una serie de poemas a su «*dark* lady», y los poemas más numerosos a un «amigo» le representan', como en el caso de los sonetos lorquianos, más joven que el poeta, quien se siente en «el otoño de sus años» (*Sonnets*, núms. 22, 62, 138). El soneto número 73 coincide con el «Soneto de la dulce queja» en describir la edad y el sentimiento del poeta en términos de un árbol que va perdiendo sus hojas:

> That time of year thou mayst in me behold,
> When yellow leaves, or none, or few do hang
> Upon those boughs which shake against the cold, [63]

Buen número de los *Sonnets* se dirigen como epístolas al «amigo» desde el poeta ausente, quien lamenta su separación (núms. 27, 36, 98, etc.). Él se representa otra vez en una situación de vasallaje para con la persona amada (núms. 26, 58, 141), y hasta llega a presentarse como un «esclavo» (núms. 57, 58, 133, 141). Por otro lado, la persona amada representa un tesoro (recordemos el «tesoro oculto mío») para el poeta (núms. 52, 75), y en el número 99 su aliento se compara al olor de una rosa (recordemos «la solitaria rosa de tu aliento»). En el número 147 leemos, escuetamente, «la solitaria rosa de tu aliento»). En el número

[60] *Es de notar que la conocida paradoja «muero porque no muero» aparece por primera vez en dos poemas amorosos cancioneriles: ver Keith Whinnom.* La poesía amatoria..., *pág. 100, nota 68.*

[61] Vida y obras de San Juan de la Cruz, *edición de Matías del Niño Jesús y Lucinio Ruano, 10a. edición (Madrid: BAC, 1978): ver el «Ideario práctico».*

[62] *Ver los comentarios también necesariamente breves de García-Posada en su artículo citado sobre los sonetos, pág. 44.*

[63] *Cito de la edición de J. Dover Wilson, 2a. edición (Cambridge: CUP, 1967).*

147 leemos, escuetamente, que «Desire is death», mientras que en el número 92 el poeta asevera que su misma vida depende del amor que sigue recibiendo:

> And life no longer than thy love will stay,
> For it depends upon that love of thine.

Podemos concluir que, mientras el «Soneto de la dulce queja» sea quizá el poema más imbuido con un determinado sabor shakespeariano, los sonetos en general manifiestan rasgos que les vinculan con la vena petrarquista que se halla en Shakespeare.

Al cerrar este examen panorámico, quedan dos cuestiones principales: ¿cuál es exactamente la naturaleza de la relación de la poesía tardía de Lorca con la tradición petrarquista?, y ¿por qué recurre conscientemente Lorca a esta tradición, a veces casi subrayando la filiación con la densidad de las alusiones léxicas y/o temáticas? Podemos aventurar algunas respuestas.

Ya que su poesía tardía tiene como una de sus preocupaciones principales el amor, y dado el hecho que el amor cortés y el petrarquismo representan una de las corrientes más importantes de visiones y representaciones del amor, no es de sorprender que se estableciera alguna que otra conexión. Esto no quiere decir, ni mucho menos, que Lorca rechaza ni se despoja de su herencia más inmediata romántica, siendo el fenómeno del romanticismo considerado como otro hito importantísimo en la historia y evolución de las teorías y las creencias sobre el amor[64]. De hecho, se trasluce en su obra su lectura o conocimientos de autores como Espronceda, Hugo, Baudelaire, Verlaine, Darío, entre muchos otros, y hasta cierto punto encontramos en la poesía tardía una fusión de estos elementos[65]. Pero todavía cabe afirmar que la primera razón por la cual integró elementos petrarquistas debe de haber sido que encontró en la tradición una fuerte vitalidad humana y una serie de profundas afinidades y resonancias de sus propias experiencias y percepciones del amor. No vamos a repetir ni recapitular lo que ya se examinó extensamente en la sección temática de este ensayo, pero cabe recordar que esas características como las emociones amorosas paradójicas o el íntimo vínculo entre el amor y la muerte son, en último término experiencias potencialmente universales[66].

Paralelamente, el petrarquismo provee todo un «idioma poético» para expresar estas experiencias, una forma y un marco de referencia amplio y apto dentro del cual sólo unas ligeras alusiones adquieren una riqueza, vibración y expresividad extraordinarias. A veces Lorca utiliza giros estilísticos que coinciden con los ya consagrados, y a veces crea nuevos giros —que pueden tener un sabor bien tradicional o bien moderno— pero que caen claramente dentro de la tradición. Ciertas tendencias preexistentes en el uso lorquiano de metáforas y símbolos católicos y la representación del poeta como mártir y como una especie de Cristo sufriente permean su obra. Si es así, Lorca va a encontrar en la tradición del amor cortés y su llamada «religión de amor» una vena rica, sugestiva y perfectamente adecuada para sus propios propósitos. De todas maneras, el efecto completo de cualquier giro o imagen de este tipo de-

[64] *Para un tratamiento y vista de conjunto, ver Irving Singer,* The Nature of Love, *vol 2: Courtly and Romantic (Chicago: Chicago University Press, 1984).*

[65] *Es de notar que podemos observar actitudes «románticas» que recuerdan el petrarquismo en algunos de estos escritores previos, por ejemplo Baudelaire: ver F.W. Leakey, «The Amorous Tribute: Baudelaire and the Renaissance Tradition», en* The French Renaissance and its Heritage: Essays Presented to Alan M. Boase *(London: Methuen, 1968), págs. 93-116. Forster alude al «redescubrimiento de Petrarca por los Románticos en toda Europa» (pág. 58).*

[66] *Como dice Philip Martin en* Shakespeare's Sonnets. Self, Love and Art *(Cambridge: CUP, 1972): «las realidades que señala la convención petrarquista son humanas y duraderas: encima de cualquier otra cosa, el anhelo por lo malcanzable, que la convención localiza en términos de la pasión de un amante para su dama inasequible» (mi traducción literal, pág. 82). Dronke en su libro citado más arriba, arguye contra la denominación del amor cortés como fenómeno bien determinado precisamente a causa de la universalidad de las experiencias y las actitudes amorosas.*

pende precisamente del *reconocimiento* por parte del lector de tal vínculo, y cuantos más poetas petrarquistas haya leído tanto mayores serán el impacto y la resonancia. En un buen número de los sonetos lorquianos, la densidad de estos efectos muestra sin duda que éste es un efecto buscado por el autor y hace que la alusividad del texto cobre gran valor e importancia —aunque no únicos— en el funcionamiento y la apreciación del poema [67].

Pero el reconocimiento de la filiación de estos textos a una tradición, y sobre todo una tradición tan larga, conocida e institucionalizada, podría sugerir, superficialmente, que las emociones expresadas no fuean «sinceras» (ese concepto tan difícil de la sinceridad en la literatura) no hondamente sentidas. Debemos combatir esta posible tendencia aseverando todo lo contrario. El orden, cierto rigor, el marco expresivo, pueden en efecto hasta posibilitar la expresión de emociones que de otra manera podrían resultar demasiado dolorosas, difíciles o corredizas para comunicar [68]. Como dice Forster, «Petrarca había forjado para la posteridad un idioma poético de gran flexibilidad... que permitía la concentración poética intensa», y más adelante, refiriéndose al ejemplo del petrarquista inglés Wyatt, «utiliza traducciones y adaptacioes (a menudo de Petrarca) para expresar sus propias emociones profundamente sentidas en circunstancias identificables» [69]. Asimismo, nos encontramos de acuerdo con las conclusiones de Havard sobre Salinas y Jorge Manrique cuando escribe que aquél «está... utilizando la convención cortesana... a causa de su adecuación a la que hemos empezado a percibir como la situación verdadera en *La voz*» y que «adopta la "fórmula de amor cortesano" (*JM*, pág. 24) por la misma razón que multitudes de poetas en el pasado: sus hipérboles le permiten el equilibrio tanto en la ironía como en el entusiasmo; su lógica fantástica le permite explorar emociones extremas; su concisión formularia da a su expresión una soltura brillante» [70].

Si la convención puede emplearse muy eficazmente para expresar emociones, puede servir también al mismo tiempo para *esconderlas*. Forster describe el idioma «que podría utilizarse para ostentar emociones ficticias o para ocultar las verdaderas» (pág. 8), y Havard escribe que la convención «funciona como una especie de diversión literaria y por ende como un disfraz adicional de esa situación [real]» (pág. 127). Tal posibilidad nos recuerda vivamente varias declaraciones hechas por Lorca en cartas a Jorge Zalamea y Sebastián Gasch, tanto como su propia práctica estética en los poemas estrictamente formales —odas, sonetos tempranos, etc.— escritos entre aproximadamente 1925-29. Recordemos que la década de los veinte era la de la llamada deshumanización, es decir, no de la supresión completa de emociones en el proceso artístico ni en la obra literaria sino más bien la supresión de un excesivo énfasis en ellas en la obra y en la apreciación de ésta por parte del público. Así, pudo Lorca escribir a Zalamea:

> procurando constantemente que tu estado no se filtre en tu poesía porque ella te jugaría la trastada de abrir lo más puro tuyo ante las miradas de los que no deben *nunca* verlo. Por eso, por disciplina, hago estas *academias* precisas de ahora... [71]

Al pasar en revista la obra poética de Lorca, vemos el extremo de versolibrismo en *Poeta en Nueva York*, colección correspondiente a una fase de creación que separa las *Odas* y otros

[67] *Ver, para comparación y contraste, mi artículo sobre «Some Shakespearian Reminiscenses in García Lorca's Drama»*, Comparative Literature Studies, *22 (1985), 187-210, especialmente las observaciones preliminares donde se enfatiza la condición mucho más autoconsciente del teatro de Lorca.*

[68] *Claro que me refiero al caso específico de Lorca. No excluyo para nada el otro extremo del «juego petrarquista», de la imitación superficial pero técnicamente hábil o aun brillante.*

[69] *Libro antes citado, págs. 8 y 76.*

[70] *Artículo citado, págs. 127 y 135.*

[71] Epistolario, *II, edición de Christopher Maurer (Madrid: Alianza, 1983), pág. 119.*

poemas formales de los años 1925-29 de las composiciones más contenidas del *Diván* y la vuelta al formalismo y al convencionalismo en los últimos *Sonetos* [72]. Si en éstos Lorca no quiere ni puede velar completamente el *tono* autobiográfico y confesional, no obstante, el frasco de cristal [73] en que se encuentra modera, fija y universaliza lo petencialmente torrencial o desbordante de la materia prima.

Más allá del aplomo o equilibrio literario que trae consigo un género formal y consagrado —el soneto— y la inserción en una larga y conocida tradición —el petrarquismo—, quisiera mencionar antes de terminar otra posible faceta de la relación más bien en la forma de pregunta o sugerencia que en la de conclusión firme. Mientras que afirmaría que todo lo que acabamos de registrar es cierto en cuanto a la naturaleza de la relación entre la poesía tardía lorquiana y la tradición y las razones por las cuales se adopta, no obstante caben unas observaciones suplementarias aun más complejas [74]. ¿Cuál es exactamente, por ejemplo, la conexión entre un soneto de Lorca y la poesía de San Juan, poesía que a veces es clara y voluntariamente evocada en las reminiscenicas? Llegamos en esta pesquisa quizá al corazón de la ambigüedad que caracteriza la exégesis del *Cantar de los cantares* desde tiempos inmemoriales, a saber, esa facilidad con que se mueve de una interpretación humana, profana, de ciertos textos amorosos a una igualmente divina, mística, con, o quizá por medio o a causa de, la correspondiente coincidencia del lenguaje —humano— que se emplea para describir los dos fenómenos. Éste no es el sitio para indagar en la cuestión de la aplicación del lenguaje del amor humano en lo divino o vice versa, pero debería constar que ha habido un constante movimiento para un lado y otro a lo largo de los siglos. El fenómeno del amor cortés, que aparentemente se apropia de un lenguaje religioso, y el fenómeno paralelo de los místicos, que entre otras cosas se sirven de una convención ya más que consagradamente seglar, son dos buenos ejemplos del proceso, sin entrar en otros casos como, por ejemplo, las parodias profanas de materia religiosa, todo el subgénero de la poesía contrahecha a lo divino, etc. etc.

Lo que nos interesa aquí, realmente, es el hecho que Lorca combina, a veces en el mismo poema, elementos derivados de una tradición que ha pasado por fases y manifestaciones tanto profanas como divinas, e incluso mezcla claras reminiscencias tanto de Petrarca y Garcilaso como de San Juan. Precisamente en lo que concierne a los místicos, encontramos en un texto como, por ejemplo, «El poeta pide a su amor que le escriba», varios ecos evidentes y el recuerdo voluntario de esa faceta petrarquista que se presta a un tratamiento divino. Pero al mismo tiempo encontramos así vinculados dos poetas que en muchos aspectos son muy distintos, especialmente en cuanto a la situación, actitud y creencias del protagonista —el «yo» poético— que se evidencia en el texto e su totalidad [75]. Suspendiendo por un momento la verdad aceptada de la «falacia intencional», no podemos dejar de preguntarnos cuál sería el verdadero intento de Lorca en tales casos: si es que, por ejemplo, como se sostiene con referencia a los trovadores provenzales, él procura elevar y/o intensificar la expresión

[72] *Sobrepasa los límites de este ensayo la consideración de la posición que ocupa estos sonetos dentro de la tendencia más amplia, observable en España en los años inmediatamente anteriores a la guerra civil, de la vuelta a la poesía amorosa y al soneto, fenómenos a veces coincidentes (por ejemplo, en Germán Bleiberg,* Sonetos amorosos).

[73] *De paso hago alusión a un comentario de Lorca sobre su soneto temprano «En la muerte de José de Ciria y Escalante»: «el soneto guarda un eterno sentimiento que no cabe en otro frasco más que en este aparentemente frío».* Epistolario, *I, pág. 96.*

[74] *La investigación podría llegar a los extremos de abarcar toda la cuestión de la realidad entre la tradición y la creatividad/originalidad, y la visión e interpretación práctica que tenía Lorca del principio clásico de la imitación.*

[75] *En este sentido, la relación entre Lorca y San Juan sería hasta cierto punto análoga a la existente entre un poeta como Tasso y Petrarca mismo: ver el artículo de C.P. Brand, «Petrarch and Petrarchism in Torquato Tasso's Lyric Poetry».* MLR, *62 (1967), 256-66, passim.*

de este amor humano obsesivo, o si es que podemos vislumbrar una nota más bien maliciosa o hasta ligeramente perversa. Al fin y al cabo, al escoger a veces específicamente el marco místico —y no el más amplio del petrarquismo en general— como una de sus posibles modalidades expresivas, y al «invertir» el «préstamo» por parte de los místicos del lenguaje amoroso profano, Lorca renueva la convención de una manera original y pone en juego una fusión de elementos que, por sus propias connotaciones diversas, puede llegar a ser sugestiva, sorprendente, provocante, o perturbadora.

Las posibles ramificaciones del estudio de la tradición petrarquista en relación con cualquier poeta amoroso moderno deben de ser muy amplias, y, como hemos señalado a veces es nota aparte, no creemos haberlas ni aún tocado todas en el presente artículo. A pesar de las inevitables omisiones, esperamos no obstante haber mostrado los efectos aclaratorios y enriquecedores de una lectura, por así decirlo, «lado a lado», y haber probado que realmente puede valer la pena acercarse a la obra, especialmente la tardía, de Lorca mirándole, dentro de nuestra definición, como poeta sumamente petrarquista.

Andrew A. Anderson