

RUBÉN DARÍO EN LORCA*

*María José Merlo Calvente*¹

Llegó Rubén Darío, el Magnífico
Federico García Lorca.

En 1918 Federico García Lorca publica su primer poema, “Granada, elegía humilde”, en el periódico granadino *Renovación* que dirigía Antonio Gallego Burín. Con este poema García Lorca entraría a formar parte, como poeta, de aquel grupo del “Rinconcillo” que se reunía en el café Alameda: Alberto y José Álvarez de Cienfuegos, Miguel Pizarro Zambrano, José Mora Guarnido, José Fernández Montesinos, Luis Mariscal, Manuel Ángeles Ortiz, Constantino Ruiz Carnero o Melchor Fernández Almagro entre otros, formaban el grupo de intelectuales que abogaban por la cultura de la ciudad. Ellos, como antes hicieran sus predecesores con la revista *La Alhambra* dirigida por Francisco de Paula Valladar, crearon las revistas *Andalucía* y *Granada. Revista Mensual Ilustrada para el Fomento del Turismo*, publicaciones en las que se incluían textos desde los maestros noventayochistas a don Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez, al que consideraron como “padre espiritual” de esta primera publicación². La influencia que el Modernismo había ejercido y ejercía en la Península, no iba a pasar inadvertida para aquellos jóvenes de la tertulia del café Alameda. Tanto es así que en el discurso de recepción al ilustre poeta Isidoro Capdepón Fernández –figura inventada por algunos de los miembros de aquel grupo granadino, entre los que se encontraba Federico García Lorca–, que Antonio Espina lee en la Real Academia de la Lengua, arremete contra “cier-

***Nota del Director:** Por un lamentable error hemos publicado en el No. 65 de la *RCLL*, bajo el título de “Rubén Darío en García Lorca”, una versión de este artículo que no representa correctamente el pensamiento ni la voluntad de la autora María José Merlo Calvente. Esta impresión, y su reproducción –en este caso de libre acceso– en nuestra página <http://www.dartmouth.edu/~rcll>, sección correspondiente al No. 67, es la que para todo efecto debe ser tomada como la correcta.

tos jovencitos desaprensivos, conocidos desde hace treinta años con el nombre de modernistas, que ennegrecen, aún más de lo que está, el pavoroso cuadro del civismo rimado y que son los culpables del olvido en que yacen los viejos motivos de inspiración: la Religión, el Rey, la Patria, el Honor y la Mujer”³. Uno de aquellos desaprensivos jovencitos modernistas era sin duda Federico García Lorca, que cinco años antes del discurso de Antonio Espina, había publicado el poema referido “Granada, elegía humilde”, en versos alejandrinos y con rima asonante, al más puro estilo de la poesía dariana:

Tú que antaño tuviste los torrentes de rosas,
tropeles de guerreros con banderas al viento,
minaretes de mármol con turbantes de sedas,
colmenas musicales entre las alamedas
y estanques como esfinges del agua al firmamento.

Tú que antaño tuviste manantiales de aroma
donde bebieron regias caravanas de gente
que te ofrendaba el ámbar a cambio de la plata...
(OC vol. IV: 37-38)⁴

Aunque la evocación de la ciudad en ruinas es una tradición que viene del Romanticismo y la influencia de Zorrilla es clara (“Hoy, Granada, te elevas ya muerta para siempre/ en túmulo de nieve y mortaja de sol,/ esqueleto gigante de sultana gloriosa/ [...] Tus torres son ya sombras. Cenizas tus granitos”), encontramos que este primer poema publicado por García Lorca está repleto de otros rasgos formales y otros contenidos que podemos considerar modernistas: desde la añoranza y el llanto por la pérdida de una civilización muy concreta, la del Oriente (“Partió ya de tu seno el naranjal de oro/ la palmera extasiada del África tesoro/ [...] en cuyas riberas teñidas de escarlata/ las vieron con asombro los ojos del Oriente”) tan cantada por los poetas modernistas y exaltada por el propio Darío, hasta toda una serie de imágenes simbolistas.

Francisco García Lorca en *Federico y su mundo* cuenta cómo entre 1917 y 1918 Federico se vuelca en la escritura de tal manera que “llenaba cuartillas con avidez” (161). De esos años de exaltación literaria Francisco rescata algunos poemas de Federico García Lorca en los que “la sombra” del “maestro Rubén se proyecta inspiradora en el entonces balbuciente poeta” (162). Es indudable que poemas como el “Elogio de las cigüeñas blancas”, fechado el 30 de noviembre de 1917, tienen como único referente los versos de Rubén:

Inmaculados pájaros que encierran un enigma.
Veletas de las ruinas llenas de sol y yedra.
Esfinges inquietantes de ritmo seco y duro.

Fantasmas siempre fríos en la cresta del muro.
(OC IV: 227)

Luis García Montero en su artículo “El taller juvenil” escribe, refiriéndose a este poema que “es inconcebible sin el poema ‘Los cisnes’ de *Cantos de vida y esperanza*” (84)⁵. El poema de Darío está presente en la composición del poema, “los alejandrinos de este ‘Elogio de las cigüeñas blancas’ [escribe G. Montero] repiten el ritmo de la primera y la tercera parte de ‘Los cisnes’”. Muchas de las imágenes que usa en su poema Federico García Lorca, tales como la definición de las cigüeñas como “interrogaciones de la naturaleza”, son puramente darianas, tanto que Montero las considera proveniente de los versos de Darío:

Yo interrogo a la esfinge que el porvenir espera
con la interrogación de tu cuello divino. (1992, 213)
(G. Montero: 85)

No es de extrañar que encontremos, sin mucha dificultad, la huella del poeta nicaragüense en los primeros versos del poeta granadino, por la influencia, muy cercana todavía, de aquella generación inmediatamente anterior a Federico García Lorca a la que nos referíamos al inicio de este artículo. Lo que resulta un tanto peculiar es que García Lorca nunca se deshiciera de la sombra de Rubén Darío. Es interesante resaltar que si el primer poema que publica Federico García Lorca tiene como *leitmotiv* la ciudad de Granada, su ciudad, también será este escenario el eje central por el que transcurran los versos de su último poemario, el *Diván del Tamarit*. Granada es la ciudad en la que confluye “el choque de Oriente con Occidente en dos palacios rotos y llenos de fantasmas. El de Carlos V y la Alhambra” escribe Lorca en la conferencia “Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre” (OC III: 141). Es el escenario ideal para los modernistas, tan proclives a lo exótico que en su obsesión por construir un mundo literario paradisíaco no pueden resistir la tentación que les ofrece la leyenda de Al-Andalus. Será a través de la traducción de la obra del alemán A. F. von Schack, realizada por don Juan Valera en 1867 y titulada *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, como se conocerá la poesía árabe-andaluza durante el fin de siglo español. Pero sobre todo son los andaluces los que, conmovidos aún por la recuperación de lo árabe que hizo el romántico José Zorrilla, los que se considerarían no sólo los herederos del refinamiento de la cultura árabe sino como los únicos capaces de entender y sentir, de recuperar, este antiguo mundo paradisíaco.

En el tránsito entre un siglo y otro, la identificación de lo andaluz con lo árabe se reconoce, sobre todo, desde el punto de vista del

ideal paradisíaco. Se crea así la necesidad de buscar un espacio, la mayoría de las veces irreal o imaginario (casi todas nostálgico de tiempos pretéritos), en donde sólo rijan las leyes del arte, el placer, la belleza... La artificialidad capaz de “ser” la realidad (el “hacer rosas artificiales que huelan a primavera” de Rubén Darío). Esta idea es la que recoge Juan Carlos Rodríguez, cuando en el análisis que hace de la poesía de Rubén Darío nos asegura que ésta es “ante todo la *ficción* de una *ficción*” y apostilla que Rubén “finge esa ficción como si fuera real”⁶. Granada es entonces escenario ideal. De ella escribiría Rubén Darío:

He venido, por un instante, a visitar el viejo paraíso moro. [...] Y cuando he admirado la ciudad de Boabdil, he tenido muy amables imaginaciones. He pensado en visiones miliunanochescas.⁷

Granada es el espacio perfecto en el que sólo rigen las leyes del arte, del placer y la belleza. Es ese espacio ideal deseado por románticos y modernistas. El lugar donde se funde lo irreal, lo deseado, el espacio imaginario, con lo real y lo tangible, pues se trata de la ciudad que existe, aquella en la que el poeta vive cotidianamente. Es ese escenario de “ficción”, pero también es la ciudad que arroja al poeta. “Granada es apta para el sueño y el ensueño. Por todas partes limita con lo inefable” escribirá Federico García Lorca en la conferencia “Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Un poeta gongorino del siglo XVII” (OC III: 82).

En el *Diván del Tamarit* Federico García Lorca recrea ese espacio mágico que es Granada y lo hace desde la impresión de “paraíso moro” que percibe Rubén Darío al enfrentarse a la ciudad andaluza. Convierte la ciudad real, que tan profundamente conoce el poeta por ser el lugar que habita, en ese espacio de ficción al que nos referíamos. Andrew Anderson, en su edición crítica del *Diván del Tamarit* de Federico García Lorca, escribe:

[...] en la mayoría de los casos, lo árabe se identifica con lo granadino, y mientras los títulos y términos crean este ambiente arábigo-andaluz, el verdadero escenario para casi todos los poemas, y en cierto sentido el auténtico protagonista del libro es nada menos que Granada. Granada, sin lugar a dudas, filtrada por una conciencia sino árabe, en sintonía con lo árabe. (1988: 25)

La concepción misma del poemario surge como homenaje a la poesía arábigo-andaluza. Emilio García Gómez narra cómo en 1931, reunidos muchos de los miembros del “Rinconcillo” en un restaurante de Granada después de asistir a la lectura que Federico García Lorca hizo de *Yerma* en la Casa de los Tiros, habla por primera vez

del *Diván del Tamarit* como homenaje a la cultura árabe: “Lorca nos dijo entonces que él tenía compuesto en homenaje a estos antiguos poetas granadinos, una colección de casidas y gacelas, es decir, un Diván, que del nombre de una huerta de su familia [...] se llamaría del Tamarit”. (139s)

Los elementos léxicos que pueblan este poemario, cómo escribiría Emilio García Gómez en el prólogo para la edición fallida del *Diván del Tamarit* que iba a publicar la Universidad de Granada, “se tornasolan con una policromía de miniatura irania”⁸. Elementos que García Lorca utiliza en sus primeros poemas y sobre los que volverá siempre que aluda al Oriente o quiera recrearlo, elementos cargados de un gran exotismo. A este respecto escribe Andrew Anderson: “Además, puede ser que algunos elementos léxicos se utilicen por su reverberación exótica, sino específicamente árabe: jacinto, tulipán, faisanes, elefantes, caballitos persas” (sic) (F. García Lorca 1988: 185).

Mario Hernández en la edición crítica que elabora del *Diván del Tamarit*, al referirse al aspecto léxico de este libro, subraya:

Distinto es el caso en el *Diván*, la presencia de faisanes, elefantes, caballitos persas, tal vez garza y colibrí, que pudieron llegarle al poeta por una vía más visual: son miniaturas, pinturas, tejidos y tapices. La presencia del colibrí, pájaro tropical americano ¿supone un desliz geográfico de ambientación? No importa. [...] García Lorca ha elegido en su búsqueda de una tonalidad exótica, que continuamente trasciende y que no es en modo alguno “modernista”. (1985: 35)

¿Por qué no? Es evidente la presencia del modernismo en la obra del poeta granadino desde las primeras composiciones, “Granada, elegía humilde” o el “Elogio de las cigüeñas blancas”, como hemos visto anteriormente, hasta las últimas. Podríamos ir rastreando sin mucha dificultad la huella de Rubén Darío en el *Diván del Tamarit*. ¿Qué hay si no en la Casida VII “De la rosa”?:

La rosa,
no buscaba ni ciencia ni sombra:
confín de carne y sueño,
La rosa,
no buscaba la rosa;
inmóvil por el cielo
buscaba otra cosa. (OC I: 604s)

¿No están en este último poemario de Federico García Lorca los ecos de Rubén Darío del poema “Yo persigo una forma...”? “Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo,/ botón de pensamiento que busca ser la rosa”. (1977: 240)

El término “colibrí” es utilizado por Federico García Lorca en la “Gacela del amor imprevisto” perteneciente también al *Diván del Tamarit*:

Nadie sabía que martirizabas
un colibrí de amor entre los dientes.
(OC I: 591)

Se trata de un elemento léxico que sin duda García Lorca descubre en la obra de Rubén Darío. “Colibrí” está presente en el poema “Tutecotzim”, perteneciente al poemario *Canto errante*: “Su vasto aliento lanzan los bosques primitivos,/ vuela al menor ruido los quetzales esquivos,/ sobre la aristoloquia revuela el colibrí...”, en “El clavicordio de la abuela” publicado en *Poema de Otoño y otros poemas*: “bello es que el bello colibrí/ bata alas de oro y carmesí/ sobre la nieve azul del lirio...”, o en “Los regalos de Puck. Versos del Año Nuevo”, publicado en 1891 en San José de Costa Rica: “Para tapiz compra el buche/ de un ligero colibrí,/ y a una granada un estuche/ de rubí”. (1977: 318, 382, 438)

¿No es más lógico que el término “colibrí” lo recoja García Lorca de Darío, cuya obra constituyó un pilar base en la formación del joven poeta? ¿Por qué no puede tratarse de un término “modernista”? El uso de “colibrí” que hace Federico García Lorca en su obra es fruto de la riqueza de las diversas fuentes que han ido nutriendo al poeta. Más si tenemos en cuenta que la crítica, a la hora de hablar del *Diván*, coincide en que se trata del libro de poemas de madurez de Federico García Lorca, donde se recoge de forma más clara toda la formación que hizo de García Lorca el poeta que luego fue. Andrés Soria opina al respecto que el *Diván del Tamarit* tiene la perfección de la madurez:

El autor tiene ya detrás todas las versiones de la vanguardia europea y las ha puesto en un contacto fructífero con los principales géneros y procedimientos de la tradición hispánica, culta y popular, de los romanceros a la oda, del flamenco a los versículos de la Biblia, de la escritura automática al rigor gongorino, de los cancioneros a la greguería ultraísta. (353)

La influencia del máximo exponente del Modernismo será, por tanto, un referente cuya presencia constante enriquece la obra de García Lorca.

El orientalismo fue un elemento fundamental de los creadores modernistas que llenaban sus versos de simbología oriental y alusiones a los mitos egipcios, hindúes, etc., como consecuencia de la profunda crisis de creencias aparecida a finales del siglo XIX. Como habían hecho antes los románticos ingleses y harán después los

simbolistas franceses, los modernistas mantendrán en su “estética” personal el pensamiento cabalista y hermético, el gnosticismo, el pitagorismo, el espiritualismo de las filosofías ocultas, etc. Édouard Schuré en su libro *Los grandes iniciados* escribe:

El mayor mal de nuestro tiempo es que la Ciencia y la Religión aparecen como fuerzas enemigas e irreductibles. Mal intelectual, tanto más pernicioso cuanto que viene de lo alto y se infiltra cautelosamente en todos los espíritus, como sutil ponzoña que se respira en el aire. Y todo mal de la inteligencia viene a ser a la larga un mal del alma y, por consecuencia, un mal social. (13)

No debemos olvidar que estamos ante el libro de cabecera de Rubén Darío. De él sacamos conceptos como:

La Verdad era otra cosa muy distinta para los sabios y teósofos del Oriente y de Grecia. Ellos sabían que no se la puede abarcar ni equilibrar sin un sumario conocimiento del mundo físico; pero también sabían que reside ante todo en nosotros mismos, en los principios intelectuales en la vida espiritual del alma. Para ellos el alma era la sola, la divina realidad y la llave del Universo. [...] Krishna, Budha, Zoroastro, Hermes, Moisés, Pitágoras, Jesús fueron poderosos moldeadores de espíritus, formidables vivificadores de almas, saludables organizadores de Sociedades. (Schuré: 15s)

A partir de esa tradición pitagórica y ocultista, mezclada con la tradición filosófica más tradicional en Occidente (“la moral pura” de Kant), construirán los modernistas su propia “moral estética”.

Álvaro Salvador en la edición *Prosas Profanas y otros poemas* de Rubén Darío, publicada en la editorial Akal (1999), alude a la tradición esotérica de la esfinge como representación del andrógino y cita la definición que Joséphin Péladan hace de ésta en la poesía de Darío: “...esotéricamente representa al estado inicial del hombre, identificado con su estado final, preámbulo de su regreso a la Idea”. (Rubén Darío, 1999: 33)

Este es otro de los conceptos fundamentales que sostienen al *Diván del Tamarit*. Así, las imágenes que nos evocan la Muerte en este poemario aparecen de manera explícita: “Que brillen los dientes de la calavera”, “Los muertos llevan alas de musgo”, (tu cuerpo) “era, muerto en la orilla, un arcángel de frío”, “Me separa de los muertos/un muro de malos sueños”, “No quiero que me repitan que los muertos no pierden la sangre”, “Quiero morir mi muerte a bocanadas”, “¿Dónde está mi sepultura?”... etc.

La muerte física, la muerte metafórica referida a la pérdida de la infancia ante la llegada de la edad adulta, es la imagen que dibuja la “Gacela del niño muerto” o que vemos también en la casida “Del

herido por el agua”. La idea de la Muerte como principio y fin es una constante en el *Diván del Tamarit*, concepto que por otra parte fue básico en la poesía árabe clásica. Escribe Adonís a propósito de la presencia continua de la muerte en la poesía de Abu-Nuwas: “Principio y fin, vida y muerte en un solo instante”(p.42). Quizás esta frase resume a la perfección el final de la “Gacela del Amor Imprevisto”, primer poema del *Diván del Tamarit*:

la sangre de tus venas en mi boca,
tu boca ya sin luz para mi muerte.
(1997: 11)

Federico García Lorca convivía con ese “orientalismo” que Rubén y el resto de los modernistas tiene que buscar en los libros o en los viajes. Lorca vive en la ciudad de la Alhambra, monumento que podemos ver recogido en los versos de Darío, por ejemplo en “Al Rey Oscar”:

Sire de ojos azules, gracias: por los laureles
de cien bravos vestidos de honor; por los claveles
de la tierra andaluza y la Alhambra del moro (1977: 249).

La idea del *Diván del Tamarit* como homenaje a la poesía arábigo-andaluza y, por ende, el “orientalismo”, fundamental en la estética modernista, está presente en todo el libro. Luis Cernuda considera el *Diván del Tamarit* como: “la obra a la que Lorca quiso darle cierto color oriental [...], estimulado acaso por la fundación de una cátedra de estudios árabes en la Universidad de Granada”⁹.

Desde el título mismo del poemario *Diván del Tamarit*: “Diván” como recopilación de “gacelas” y “casidas” y “Tamarit”, arabismo (de *tamr hindi*, “dátil indio” –Soria Olmedo: 355) que además era el nombre de una huerta perteneciente a la familia (aún existe hoy), próxima a la Huerta de San Vicente en la que el poeta pasó los diez últimos veranos de su vida.

De todos los escenarios posibles de la ciudad, Federico García Lorca acota el poemario a uno fundamental: el huerto, elemento clave en la composición de aquel “paraíso moro” al que Rubén se refería. En “Arquitectura del cante jondo”, García Lorca nos describe ese escenario con las siguientes palabras: “paseaba con Manuel de Falla por una calle granadina donde surgen a veces esos típicos huertos orientales que van siendo únicos en el mundo.” (OC. III: 33)

El valor que se le daba al jardín en la cultura árabe era grande, pues ocupaba el lugar privado para la meditación y el retiro. Candelas Newton en su libro *Lorca una escritura en trance* viene a definir el jardín árabe como el paraíso prometido en la tierra: “En el jardín

persa los árabes encontraron la contrapartida terrenal del paraíso prometido en el Corán” (129).

El elemento siempre presente en el jardín árabe es el agua. En Granada el agua constituye un rumor constante. García Lorca, descubriéndonos la ciudad de Soto de Rojas en su conferencia “Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Un poeta gongorino del siglo XVII”, escribe: “Vamos a entrar en el jardín de nuestro poeta. [...] El poeta describe el jardín [...] También describe su argumento floral y el agua. Agua que no juega, que es lo distintivo de Granada; agua que sufre; no para la sed, sino para el oído.” (OC III: 83)

La presencia del agua que tanto fascinaría a los modernistas, no podía pasar desapercibida para Rubén Darío que, después de visitar Granada, escribiría en el artículo “Granada” recogido en *Tierras Solares*:

El agua por todas partes, en las copiosas albercas, en los estanques que reproducen las bizarrías arquitecturales, en las anchas tazas como la que sostienen los leones del famoso patio, o simplemente brotando de los surtidores colocados entre las lisas losas de mármol. Comprendían aquellos príncipes imaginativos que hablaban en tropos pomposos, que la vida tiene hechizos que hay que aprovechar antes de que sobrevenga la fatal desaparición. (1991: 101)

Federico García Lorca, en una carta que escribe a Melchor Fernández Almagro en 1922, expresa esta misma fascinación que le provoca la presencia del agua:

He visto un libro admirable que está por hacer y que quisiera hacerlo yo. Son *Las meditaciones y alegorías del Agua* [...] El poema del agua que mi libro tiene se ha abierto dentro de mi alma. Veo un gran poema entre oriental y cristiano-europeo, del agua; [...] Una gran Vida del Agua, con análisis detenidísimos del círculo concéntrico, del reflejo, de la música [...] Y luego, cuando trate [...] del agua muerta, ¡qué poema tan emocionante el de la Alhambra vista como panteón del agua! (OC III: 743s)

Federico García Lorca trasladará, en cierto sentido, esta idea metafórica del agua al *Diván del Tamarit*, donde su valor simbólico es fundamental. Andrew Anderson realiza el siguiente análisis:

El agua [...] tan estrechamente identificada con la ciudad –y con la cultura y estética árabes– ofrece quizás el mejor ejemplo de un elemento poético que funciona tanto como valor literal [...] como con valor figurativo [...] El agua simbólicamente puede sugerir (y dar) o la vida o la muerte o una difícil y ambigua mezcla de ambas y con idéntico sentido aparece en Granada” (García Lorca 1988: 27)

Aunque en 1917 Federico García Lorca ya está escribiendo sobre

la poesía árabe y sus poetas (“¡Magnífico oriental con esplendor de luna! [...] Omar Kayyam, pecador de espiritualidad [...] ¡Oh maravilloso oriental con resplandor de luna! En las profundidades de nuestros pensamientos te quisiéramos imitar!”)¹⁰, resulta curioso sin embargo que la primera vez que realiza un estudio más exhaustivo sobre el tema, lo haga en relación con lo que la poesía árabe tiene en común con el cante jondo. En 1921 Lorca le escribe a Adolfo Salazar las siguientes palabras: “lo flamenco es una de las creaciones más gigantescas del pueblo español [...] el hilo que nos une con el Oriente” (OC III: 717).

Y, un año después de esta carta, en un trabajo introducido casi como isla aparte dentro del artículo “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado ‘cante jondo’”, Federico García Lorca hace todo un estudio comparativo enfrentando los temas propios de las letras de la siguiriyas con los temas que utilizan los poetas árabes en sus composiciones. En este estudio, Lorca analiza los versos de tres autores árabes de los que tiene noticia a través de las *Poesías Asiáticas* que publica Gaspar María de la Nava: Serage al Warak, Ibn Ziati y al persa Hafiz. Escribe Federico:

Fue para mí, pues, de una gran emoción la lectura de estas poesías asiáticas traducidas por don Gaspar María de la Nava y publicadas en París el año 1838, porque me evocaron inmediatamente nuestros *jondísimos* poemas (OC III: 1301).

Esta idea de poner en contacto a poetas árabes con los cantes populares ya la lleva a cabo Rubén Darío en un artículo publicado el 27 de mayo de 1912 en el diario *La Nación* de Buenos Aires. Un artículo que titula “Poesía Andaluza. Cante hondo” y en el que reseña el libro *Cante Hondo* de Manuel Machado que Darío había conocido en París meses antes de salir publicada su reseña. Aunque no de un modo tan exhaustivo como lo hace García Lorca en su artículo, Darío propone una reflexión parecida a la de Lorca, equiparando el cante jondo con la poesía árabe:

El cante jondo –aspirad la hache– sorprende primeramente al extranjero con su grito gutural, su melopea arábica, sus hipos y el aspecto y manera singular de los cantaores. Pero luego os conquistará [...]

Es el atavismo morisco. Es algo que tiene la filosofía del viejo Omar Kayyam. Los metros son distintos, los metros del cante en la copla andaluza, en el verdadero cante jondo, en las solear [sic], en las malagueñas, soelariyas [sic], y seguiriyas gitanas, coplas–onuflas fuera de otras poesías que son del virtuoso que revela su saber de recursos, en cosas cortas, intensas y de un ritmo anterior y musical que sabrán apreciar los conocedores [sic]. (Barcia vol. I: 251)

La presencia de esas figuras típicas modernistas es tan evidente en Federico García Lorca que las encontramos en sus artículos de modo explícito. Escribe Federico García Lorca en “Arquitectura del Cante Jondo”:

Las coplas tienen un fondo común: El Amor y la Muerte..., pero Amor y Muerte vistos a través de la Sibila, ese personaje tan oriental, verdadera esfinge de Andalucía. En el fondo de todos los poemas late la pregunta. Pero la terrible pregunta que no tiene contestación. Nuestro pueblo pone los brazos en cruz mirando a las estrellas y espera inútilmente la señal salvadora. Es un gesto patético, pero verdadero. El poema o plantea un hondo problema emocional, sin realidad posible, o lo resuelve con la Muerte, que es la pregunta de las preguntas. (OC III: 1291)

Ambos, Federico García Lorca y Rubén Darío, van escogiendo en sus respectivos estudios temas propios de los cantares populares andaluces y los comparan con los temas principales que aborda la poesía árabe. Darío, por ejemplo, en su análisis al libro de cantares de Manuel Machado, escribe: “El poeta concreta en una estrofa liminar el alma de su voluntad: ‘Vino, sentimiento, guitarra y poesía/hacen los cantares de la patria mía’.” (Barcia, vol. I: 252) Lorca en su estudio señala cómo: “También existe una gran afinidad entre nuestros siguiyeros y los poetas orientales en lo que se refiere al elogio del vino” (OC III: 1301).

Rubén Darío en su artículo aproxima las letras de las siguiyias a la “filosofía del viejo Omar Kayyam” del mismo modo que años después Lorca reflejaría en su trabajo los puntos de encuentro entre “las siguiyias y los elementos más viejos del Oriente” (1298).

El llanto es “otro tema peculiarísimo y que se repite en infinidad de canciones (las más)” (1296), escribirá Federico García Lorca refiriéndose a los cantares populares andaluces, pero también a los versos de los principales poetas árabes: “Cuando Hafiz trata el tema del llanto lo hace con las mismas expresiones que nuestro poeta popular, con la misma construcción espectral y a base de los mismos sentimientos” (1296s). También Darío en su reseña destaca, de las palabras de Manuel Machado, las referentes al llanto: “Sólo las costumbre de llorar cantando, propia de nuestro pueblo, es capaz de encerrar tanta pena y tantos amores en los tercios de una mala-gueña o en el canto de una siguiyia” (Barcia vol. I: 251).

Es improbable que Federico García Lorca leyera el artículo publicado por Rubén Darío en 1912, por lo que resulta mucho más interesante comprobar los puntos en común que ambos tienen. Y cómo en ambos casos la poesía árabe surge a propósito del cante jondo y de las letras de las siguiyias.

En 1921 Federico García Lorca escribe una carta a Melchor Fer-

nández Almagro en la que dice:

Se trata, queridísimo Melchor, de hacer en los terrenos que ofrece Soriano en su finca de la Zubia un morábito en honor de Abentofail y dos o tres más genios de la cultura árabe granadina. Dentro se pondrían una biblioteca de cosas árabes granadinas. [...] Además, sería el primer recuerdo que se tuviera en España para estos sublimes hombres, granadinos de pura cepa, que hoy llenan el mundo del Islam. [...] Pensamos además invitar a sabios moros de todo el Oriente, que vendrían a Granada, y hacer una antología de Abentofail dirigida por Navarro, con cosas más que yo haré para entonces. (OC III: 738)

El gusto por la cultura árabe que Federico García Lorca profesaba está en el origen mismo de la educación del poeta que habitaba la ciudad más “oriental” de todo el Occidente: Granada. Y tanto en actitudes como las apariciones en distintas fotografías vestido de árabe¹¹ –muy típicas, por otro lado, también en los modernistas–, como en las declaraciones que recoge Andrew Anderson en su edición crítica al *Diván del Tamarit*, de compañeros de residencia en Nueva York que señalaban cómo Federico se refería a lo moro o a lo morisco con veneración, había siempre un intento de identificarse a sí mismo y a los suyos con la sangre de esta gente. Frecuentemente Federico García Lorca mencionaba que la mejor parte de la herencia cultural de Andalucía era la de los moros y se mostraba siempre ansioso por identificarse con ella. Le gustaba imaginarse vestido con chilaba y turbante árabe y a la mínima oportunidad hacía mención al hecho de que su familia tenía una fina sangre mora¹².

A estas observaciones habría que añadir las múltiples alusiones, siempre elogiosas, hacia la cultura árabe del propio Federico que pueden encontrarse por todo su epistolario. En una entrevista que le hace Luis Bagaría el 10 de Julio de 1936, “Diálogos de un caricaturista salvaje”, cuando Bagaría le pregunta a Federico si creía que fue un momento acertado devolver las llaves de la ciudad de Granada, éste contesta:

Fue un momento malísimo aunque digan lo contrario en las escuelas. Se perdieron una civilización admirable, una poesía, una astronomía, una arquitectura y una delicadeza únicas en el mundo, para dar paso a una ciudad pobre, acobardada; a una “tierra del chavico”, donde se agita actualmente la peor burguesía de España. (OC III: 637)

Rubén Darío adoraba la música. Y para los modernistas la música es clave en la métrica y en la rima como tradición que permanece desde el Romanticismo donde se la considera como el arte mayor por excelencia. Federico García Lorca estudió música. Quería irse a París para completar su educación musical. La música unirá la estre-

cha amistad que hacia 1920 inicia con don Manuel de Falla. Juntos se encargarán de la organización del Primer Concurso de Cante Jondo que se celebrará en Granada en 1922 y que será el motor que impulse la redacción de la conferencia “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado ‘cante jondo’” al que tanto hemos recurrido en este artículo. La música estará siempre presente, latiendo como un corazón entre los versos de sus poemarios.

En el primer texto en prosa publicado en 1917, “Fantasía simbólica”, vemos ya esa presencia musical en la descripción que hace de Granada: “el viento convierte en órgano a Granada, sirviéndole de tubos sus calles estrechas [...] el viento tiembla y el bosque tiene sonidos metálicos y de violonchelos” (OC IV: 39). La música será una constante en la vida y en la obra de Federico García Lorca, y la vemos en la serie de las *Suites*, la recuperación de las canciones populares, el libro *Canciones*, el *Poema del Cante Jondo*, *La Soleá*. Está en su teatro, en *Bodas de Sangre*, estructurado a partir de *La vida breve* de Manuel de Falla. Y, cómo no, está en el *Diván del Tamarit* en el poema “Gacela del mercado matutino”, compuesto por dos sextillas y una cuarteta que se repite como estribillo, en el que según Daniel Devoto “resuenan reminiscencias de los romances moriscos y los romances populares andaluces” (102): “Por el arco de Elvira/ quiero verte pasar,/ para saber tu nombre/ y ponerme a llorar.” (1996: 33). Y la “Gacela del amor que no se deja ver”, que arranca de una copla granadina de la que incorpora, en claro homenaje a la ciudad de Granada, como señala Mario Hernández, “dos de los versos tal como se cantan”. Dice la copla popular:

Quiero vivir en Graná
solamente por oír
la campana de la Vela
cuando me voy a dormir. (1981,25)

Escribe García Lorca en su gacela:

Solamente por oír
la campana de la Vela
te puse una corona de verbena. (1996,17)

La música es “Arte por naturaleza” señala Federico García Lorca en “Divagación. Las reglas en la música”: “La música es el campo eterno de las ideas [...] Para poder hablar de ella, se necesita una gran preparación espiritual y, sobre todo, estar unido íntimamente a sus secretos” (OC IV: 42).

Lorca utiliza el procedimiento *sinestésico* de la tradición esotérica, la “harmonía”, la “analogía universal”, vivir el arte como la vida y

la vida como arte que Rubén Darío describe en “Prosas Profanas”:

Ama tu ritmo y rima tus acciones
bajo su ley, así como tus versos;
eres el universo de universos
y tu alma una fuente de canciones (1999:16)

A los versos de este poema alude Federico en su conferencia “Divagación. Las reglas de la música” donde describe a Darío como demiurgo, como ser supremo que se sitúa por encima de toda regla de la naturaleza, es decir, del Arte, y lo equipara a Beethoven, Wagner, Richard Strauss, Ravel y Debussy. Las reglas son para los mediocres, para los mundanos no para los divinos. Y escribe:

Llegó Rubén Darío, *el Magnífico*, y a su vista huyeron los sempiternos sonetistas de oficio que son académicos y tienen cruces, y huyeron aquellos de las odas a lo Quintana, y los que hacían poemas a lo Ercilla. Y él rompió todas las reglas, pero con aquella cantidad de ideas y de espíritu que guardaba en su corazón, y dio el silencio cuando cantó su “Marcha triunfal”, y es que las reglas se han hecho tan sólo para las mediocridades, que a la fuerza se empeñan en hacer una obra y se aprenden esos infectos manuales y dale que le das hasta que enseñan o un soneto hecho en tres años o una misa en do mayor. (OC IV: 42s).

Como vemos, Rubén Darío y la estética modernista está mucho más presente en la obra de Federico García Lorca de lo que hasta el momento se ha subrayado. Desde los primeros versos del autor granadino, que son claramente testimonio de la influencia que Darío ejercía en el joven poeta, hasta el *Diván del Tamarit*, su último poemario. No quiero decir con esto que el *Diván del Tamarit* sea un homenaje al Modernismo, sino que, en cierto modo, la estética modernista nunca abandonó al poeta.

NOTAS:

1. Licenciada en Filología Española en la Universidad de Granada, en la que actualmente realiza sus estudios de doctorado. Trabaja como guía en la Casa-Museo de Federico García Lorca “Huerta de San Vicente” en Granada.
2. Andrés Soria en su libro *Fábula de Fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca* señala cómo “En cuanto a lo poético ‘Andalucía es implacable con los poetastros y despiadadamente cruel con los cursis’. Yendo sobre seguro, incluían ‘Mis poetas’ de Antonio Machado y aceptaban la ‘paternidad espiritual’ de Juan Ramón Jiménez” (101).
3. Espina, Antonio: “En la Real Academia Española: recepción solemne de don Isidoro Capdepón”, *España*, núm. 375. Madrid, 23 de Junio de 1923. Cita tomada de Soria Olmedo: 117.

4. García Lorca, Federico: *Obras Completas*, En adelante: OC, vol. y la página correspondiente.
5. El mismo artículo aparece en Luis Fernández Cifuentes, editor: *Estudios sobre la poesía de Lorca*, pp. 353-355.
6. Rodríguez, Juan Carlos: “¿Es Azul el color de Azul?” en *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, págs. 423s.
7. Darío, Rubén: “Granada”, *Tierras Solares* (1991: 97, 106).
8. Este prólogo al *Diván del Tamarit* de Emilio García Gómez está recogido en la edición al *Diván...* de Andrew Anderson (García Lorca 1988: 188).
9. Cernuda, Luis, “Federico García Lorca (1898-1936)” (1975: 449).
10. García Lorca, Federico, “Comentarios a Omar Kayyam” (OC IV: 46, 47).
11. En *Poesía, Revista Ilustrada de Información Poética*, Federico García Lorca, nº 43, Madrid, 1998. En la pág. 73 aparece Federico García Lorca con un albornoz y una toalla en la cabeza a modo de turbante árabe. La fotografía está dedicada a Pepín Bello (1924-1925). Y en *Álbum fotográfico de Federico García Lorca*, Colección Huerta de San Vicente, Granada, ed. Comares, 1996. Foto perteneciente a la misma serie que la publicada en la revista *Poesía*, en la que se ve al poeta con idéntica indumentaria, y en la que en la parte inferior escribe a su familia: “Os mando estas fotos. Aunque estén mal os harán gracia. Una de ellas soy yo vestido de moro después de tomar una ducha y parezco efectivamente un beduino o un camellero de los que salen en los cuentos árabes.”
12. “Whenever he spoke of the Moors or anything Moorish it was with the greatest veneration, and there was nearly always some attempt to identify himself and his own blood with that people. [...] He frequently said that the best part of Andalusia’s cultural heritage was from the Moors, and was most anxious to identify himself with that current. He liked to think of himself dressed in a Moorish toga and turban [...], and at every opportunity made it a point to mention that his family had fine Moorish blood in it”. *Diván del Tamarit*, edición de Andrew Anderson (García Lorca 1988: 24).

BIBLIOGRAFÍA:

- Abdo Hatamleh, Mohammed. *El tema oriental en los poetas románticos españoles del siglo XIX*. Granada: Anel, 1972.
- Adonis. *Introducción a la poesía árabe*. Madrid: Publicaciones del Instituto de Estudios Orientales y Africanos, Universidad Autónoma de Madrid, 1976.
- Barcia, Luis. *Escritos dispersos de Rubén Darío* (Recogidos de periódicos de Buenos Aires). 2 volúmenes. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 1968.
- Cernuda, Luis. *Prosa completa*. Barcelona: Barral, 1975.
- Devoto, Daniel, “Introducción” a *Diván del Tamarit*. París: Ediciones Hispanoamericanas, 1976.
- Fernández Cifuentes, Luis (editor). *Estudios sobre la poesía de Lorca*. Madrid: Clásicos y Críticos, Istmo, 2005.
- García Gómez, Emilio. *Silla del Moro y nuevas escenas andaluzas*. Madrid: Revista de Occidente, 1948.
- García Lorca, Federico. *Diván del Tamarit, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Sonetos*. Edición de Mario Hernández. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

- . *Diván del Tamarit, Seis Poemas Galegos, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Edición de Andrew A. Anderson. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.
- . *Diván del Tamarit*. Granada: Colección Huerta de San Vicente, Comares-Fundación Federico García Lorca, 1996.
- . *Obras completas*. Vols. I-IV. Edición de Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia-Gutenberg, 1996-1997.
- García Lorca, Francisco. *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza Tres, 1980.
- García Montero, Luis. "El taller juvenil" en Andrés Soria Olmedo (editor): *La mirada joven. Estudios sobre la literatura juvenil de Federico G. Lorca*. Granada: Cátedra Federico García Lorca, Univ. de Granada, 1997; 84-85.
- Machado, Manuel. *Poesías Completas*. Edición de Antonio Fernández Ferrer. Sevilla: Renacimiento, 1993.
- Newton, Candelas. *Lorca, una escritura en trance. Libro de poemas y Diván del Tamarit*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1992.
- Rodríguez, Juan Carlos. *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Granada: Comares, col. De guante blanco, 2002.
- Rubén Darío. *Poesía*. Edición de Ernesto Mejía Sánchez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- . *Tierras Solares*. Edición de Noel Rivas Bravo. Sevilla: Don Quijote, 1991.
- . *Azul. Cantos de vida y esperanza*. Edición de Álvaro Salvador. Madrid: Espasa-Calpe, Colección Austral, 1992.
- . *Prosas profanas y otros poemas*. Edición de Álvaro Salvador. Madrid: Akal, 1999.
- Schack, A.F. *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*. Madrid: Hiperión, 1988.
- Schuré, Édouard. *Los grandes iniciados*. Barcelona: Ed. Comunicaciones, S.A., 1989.
- Soria Olmedo, Andrés. *Fábula de Fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2004.

NOTAS:

Licenciada en Filología Española en la Universidad de Granada, en la que actualmente realiza sus estudios de doctorado. Trabaja como guía en la Casa-Museo de Federico García Lorca "Huerta de San Vicente" en Granada.

Andrés Soria en su libro *Fábula de Fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca* señala cómo "En cuanto a lo poético 'Andalucía es implacable con los poetas y despiadadamente cruel con los cursis'. Yendo sobre seguro, incluían 'Mis poetas' de Antonio Machado y aceptaban la 'paternidad espiritual' de Juan Ramón Jiménez" (101).

Espina, Antonio: "En la Real Academia Española: recepción solemne de don Isidoro Capdepon", *España*, núm. 375. Madrid, 23 de Junio de 1923. Cita tomada de Soria Olmedo: 117.

García Lorca, Federico: *Obras Completas*, En adelante: OC, vol. y la página correspondiente.

El mismo artículo aparece en Luis Fernández Cifuentes, editor: *Estudios sobre la poesía de Lorca*, pp. 353-355.

Rodríguez, Juan Carlos: "¿Es Azul el color de Azul?" en *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, págs. 423s.

Darío, Rubén: "Granada", *Tierras Solares* (1991: 97, 106).

Este prólogo al *Diván del Tamarit* de Emilio García Gómez está recogido en la edición al *Diván...* de Andrew Anderson (García Lorca 1988: 188).

Cernuda, Luis, "Federico García Lorca (1898-1936)" (1975: 449).

García Lorca, Federico, "Comentarios a Omar Kayyam" (OC IV: 46, 47).

En *Poesía, Revista Ilustrada de Información Poética*, Federico García Lorca, n.º 43, Madrid, 1998. En la pág. 73 aparece Federico García Lorca con un albornoz y una toalla en la cabeza a modo de turbante árabe. La fotografía está dedicada a Pepín Bello (1924-1925). Y en *Album fotográfico de Federico García Lorca*, Colección Huerta de San Vicente, Granada, ed. Comares, 1996. Foto perteneciente a la misma serie que la publicada en la revista *Poesía*, en la que se ve al poeta con idéntica indumentaria, y en la que en la parte inferior escribe a su familia: "Os mando estas fotos. Aunque estén mal os harán gracia. Una de ellas soy yo vestido de moro después de tomar una ducha y parezco electivamente un beduino o un camellero de los que salen en los cuentos árabes."

"Whenever he spoke of the Moors or anything Moorish it was with the greatest veneration, and there was nearly always some attempt to identify himself and his own blood with that people. [...] He frequently said that the best part of Andalusia's cultural heritage was from the Moors, and was most anxious to identify himself with that current. He liked to think of himself dressed in a Moorish toga and turban [...], and at every opportunity made it a point to mention that his family had fine Moorish blood in it". *Diván del Tamarit*, edición de Andrew Anderson (García Lorca 1988: 24).

BIBLIOGRAFÍA:

Abdo Hatamleh, Mohammed, *El tema oriental en los poetas románticos españoles del siglo XIX*. Granada, Anel, 1972.

Adonis, *Introducción a la poesía árabe*, Madrid, Publicaciones del Instituto de Estudios Orientales y Africanos, Universidad Autónoma de Madrid, 1976.

Cernuda, Luis, *Prosa Completa*, Barcelona, Barral, 1975.

Devoto, Daniel, *Introducción a Diván del Tamarit*, París, Ediciones Hispanoamericanas, 1976.

Fernández Cifuentes, Luis (editor): *Estudios sobre la poesía de Lorca*. Madrid: Clásicos y Críticos, Istmo, 2005.

García Gómez, Emilio, *Silla del Moro y nuevas escenas andaluzas*, Madrid, Revista de Occidente, 1948.

García Lorca, Federico: *Obras Completas*, Edición de Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, vols. I-IV, 1996-1997.

Diván del Tamarit, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Sonetos, ed. Mario Hernández, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

Diván del Tamarit, Seis Poemas Galegos, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, ed. Andrew A. Anderson, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.

Diván del Tamarit, Granada, Colección Huerta de San Vicente, ed. Comares/Fundación Federico García Lorca, 1996.

García Lorca, Francisco: *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza tres, 1980.

García Montero, Luis: "El taller juvenil" en Andrés Soria Olmedo (ed.): *La mirada joven. Estudios sobre la literatura juvenil de Federico G. Lorca*. Granada: Cátedra Federico García Lorca, Univ. de Granada, 1997, págs. 84/85.

Machado, Manuel, *Poesías Completas*, ed. Antonio Fernández Ferrer, Sevilla, Renacimiento, 1993.

Newton Candelas, *Lorca una escritura en trance*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1992.

Rodríguez, J.C., *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, col. De guante blanco, Granada, Comares, 2002.

Rubén Darío, *Azul. Cantos de vida y esperanza*. Edición de Álvaro Salvador. Madrid: Espasa-Calpe, Colección Austral, 1992.

Prosas Profanas y otros poemas, ed. de Álvaro Salvador, Madrid, Akal, 1999.

Poesía, ed. de Ernesto Mejía Sánchez, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1977.

Tierras Solares, ed. de Noel Rivas Bravo, Sevilla, Don Quijote, 1991.

Schack, A.F., *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, Madrid, Hipérion, 1988.

Shure, Edouard, *Los Grandes Iniciados*, Barcelona, Ed. Comunicaciones, S.A., 1989.

Soria Olmedo, Andrés, *Fábula de Fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2004.