

# Dos o tres soluciones poéticas a la fugacidad del tiempo en las *Suites* de Lorca

ROCÍO ORTUÑO CASANOVA

*University of Manchester, UK*

## RESUMEN:

El tema de la fugacidad del tiempo y la angustia por ello es muy recurrente en la literatura de la modernidad. La pose de poeta angustiado por lo breve de la vida, es adoptada a menudo por Lorca que en sus obras propone dos formas de ‘permanecer’, con el significado de no ser olvidado para no morir (la eternidad): la primera, tener descendencia, — Lorca manifestará frustración hacia esta opción en varios poemas —; la segunda, simplemente escribir, y ser recordado en cada una de las lecturas. En este trabajo mostramos cómo Lorca utiliza en las *Suites* (1920–21) una tercera vía, complementaria a las anteriores, que consiste en insertarse en una tradición mítica por medio de la inclusión de mitos que son correlato de la experiencia y deseo del yo lírico en el poema, puesto que, según Ricoeur (1974: 426), el mito es un discurso eterno que se actualiza a lo largo de la historia sirviendo de arquetipo en el que encajan las diversas experiencias humanas. Además, Lorca escoge como línea mítica en la que insertarse la de aquellas deidades capaces de ser fértiles *sine concubitu*. De este modo las *Suites* se convierten, en su forma de poesía intelectualizada y prácticamente arreferencial, pero a su vez plagada de imágenes relacionables con diversos mitos de la fecundidad, en uno de los primeros intentos del poeta por ‘ser eterno’, haciendo que sus poemas sean siempre vigentes independientemente de quién y cuándo se lean.

**PALABRAS CLAVE:** Fecundidad, Federico García Lorca, fertilidad, generación del 27, maternidad, mito, mitología, modernidad, muerte, mujer, olvido, poesía española contemporánea, religión y literatura, Virgen María

## Introducción

El tópico de lo fugaz de la vida y la preocupación por la temporalidad ha sido una constante en los poetas españoles desde Manrique a Cernuda. En el caso de

Lorca, la melancolía por el paso del tiempo se filtra de los poemas a las cartas, emborronando los límites entre la actitud poética y la crisis vital, al insistir en los dos ámbitos en el miedo a la muerte y su nostalgia por la infancia e inocencia perdida. En una carta a Adriano del Valle fechada en 1918, Lorca expresa por primera vez esta obsesión por la muerte y el olvido y su angustia por lo inexorable del tiempo:

A veces me tiro de espaldas al suelo a jugar a comadricas con mi hermana la pequeña (es mi encanto) [...] pero el fantasma que vive en nosotros y que nos odia me empuja por el sendero. Hay que andar porque tenemos que ser viejos y morirnos, pero yo no quiero hacerle caso . . . y, sin embargo, cada día que pasa tengo una idea y una tristeza más. ¡Tristeza del enigma de mí mismo! Hay en nosotros, amigo Adriano, un deseo de querer no sufrir y de bondad innata, pero la fuerza exterior de la tentación y la abrumadora tragedia de la fisiología se encargan de destruir. (García Lorca 1983a: 17)

Con sólo veinte años que contaba el poeta al escribirla, la carta muestra una irreal decadencia del cuerpo del poeta que se corrompe sin remedio, mientras su espíritu anhela la infancia negándose a avanzar. En el drama que presenta, Lorca es el protagonista romántico que sufre y que ha de buscar una solución. El tema se encuentra a lo largo de toda su trayectoria literaria y vital: desde la juventud — Gibson afirma que la idea de la muerte le obsesionaba desde muy joven (1985: 56–57) — hasta sus últimas obras, como *Así que pasen cinco años* de 1931 (recordemos que el subtítulo es *La leyenda del tiempo*)<sup>1</sup>, o en el ‘Llanto por Ignacio Sánchez Mejías’ de 1935:

No te conoce el lomo de la piedra,  
ni el raso negro donde te destrozás.  
No te conoce tu recuerdo mudo  
porque te has muerto para siempre.  
El otoño vendrá con caracolas,  
uva de niebla y montes agrupados,

---

<sup>1</sup> Un ejemplo de la plasmación del miedo que estamos tratando en este artículo lo encontramos en el acto segundo de la obra:

JOVEN: no es tu engaño lo que me duele. Tú no eres nada. Tú no significas nada.  
Es mi tesoro perdido. Es mi amor sin objeto. ¡Pero vendrás!

NOVIA: ¡No iré!

JOVEN: para que no tenga que volver a empezar. Siento que se me olvidan hasta las letras.

NOVIA: ¡¡No iré!!

JOVEN: Para que no muera. ¿Lo oyes? ¡Para que no muera!

Según mi lectura, el ‘no morir’ sería equivalente a permanecer. Por eso necesita el joven a la novia, para tener descendencia y poder ‘permanecer’ o ‘no morir’.

pero nadie querrá mirar tus ojos  
porque te has muerto para siempre.  
Porque te has muerto para siempre,  
como todos los muertos de la Tierra  
como todos los muertos que se olvidan.  
(García Lorca, 1998b: 392, vv. 200–10)

La conjunción de muerte y olvido, como en el caso de la elegía a Ignacio Sánchez Mejías, constituyen un tema central en el poeta: si el miedo a la muerte le obsesiona, en su actitud romántica, muerte y olvido son dos muertes. La muerte y el desconocimiento generalizado que conlleva son las únicas cosas que duran para siempre. Dada esta situación, en el mundo lorquiano parece haber dos salidas posibles para intentar permanecer y combatir el miedo a la desaparición y el olvido: bien permanecer físicamente, es decir, teniendo descendencia que continúe su legado y le recuerde, o bien poéticamente: permaneciendo en sus obras. En este artículo me dispongo a desarrollar, además de las dos salidas propuestas, una tercera que las aglutina: la auto inserción, por medio de los textos, en una tradición mítica y por tanto duradera, que asegure de algún modo su vigencia. En el caso del Llanto, la inserción en la tradición mítica cristiana ha sido ampliamente discutida por la crítica, incluyendo la identificación del poeta con el Cristo del Calvario, como nos recuerda Javier San José Lera (1993: 328). También se ha establecido la intención del poeta de rebatir la muerte y el olvido del torero al dedicarle versos que lo immortalicen, como dice Gustavo Correa, ‘El poeta canta para inmortalizar la memoria de Ignacio y así salvarlo de la muerte. Canta para fijar el *perfil* de su eternidad’ (1957: 113). El poema guarda la esencia del torero y al ser leído constantemente, es constantemente actualizado. Además, el insertarse en la tradición mítica cristiana hace de Ignacio Sánchez Mejías una especie de nuevo Cristo, actual, que hace presente al antiguo en una nueva versión de la historia. Aplicado a Lorca mismo, en la concreción poética, el mito (especialmente el mito relacionado con formas de permanencia, de reproducción de uno mismo) representará la esperanza y la admiración, y la descendencia física se plasmará como frustración en muchas de las obras del poeta (véase Martínez Nadal, 1980: 99).

El libro de poemas escogido para este análisis son las *Suites*, escritas entre 1920 y 1921, pero no publicadas hasta 1983. Lo he escogido por la modernidad en la forma: se compone de poemas breves, aparentemente inconexos, agrupados en secciones. Su concentración y brevedad hace pensar en los haiku que puso de moda en occidente el modernista Ezra Pound en las primeras décadas del siglo xx y a su vez, en la fugacidad del propio poema, de tan breve y ligero. En estos poemas encontraremos reflejado el temor por el paso del tiempo, plasmado en elementos míticos apenas vislumbrados en los versos, y con los dos ejes temáticos que propongo: la frustración por los hijos no tenidos como actitud poética hacia una de las opciones de perdurar en el tiempo desechada y la admiración hacia aquellos

que sí han tenido hijos, que síhan sabido perdurar, especialmente si ha sido de manera no convencional, es decir, los que han tenido hijos *sine concubitu*, lo cual equivaldría en cierta manera a escribir literatura: permanecer de forma alternativa. Además, los poemas de las *Suites* son poemas ‘deshumanizados’, muy intelectualizados, como tantos de los escritos en los años veinte. Esto hace que respondan al patrón de lenguaje ‘arreferencial’ descrito por Gadamer que él aplica al lenguaje religioso y al lenguaje poético, que permite la interpretación de forma exenta del poema, independientemente de cualquier contexto geográfico o temporal, contribuyendo así a su universalidad y a la posibilidad de actualizarlo en las distintas lecturas (Gadamer, 1980: 86–98)<sup>2</sup>.

## El mito

En 1969 se publica por primera vez en francés una colección de artículos de Paul Ricoeur sobre la interpretación, en los que propone una teoría que definiría la frontera entre leyenda y mito, y que explicaría la adquisición de valores añadidos del mito a lo largo de la historia, y la ilustra con el bien conocido ejemplo de la promesa de Dios a los hombres: la historia de la alianza de Yahveh y el pueblo de Israel que se constituye con Abraham, se renueva con Moisés y se vuelve a renovar con Cristo. Debido a su constitución espiral, que vuelve sobre sí y progresa en el tiempo, la historia y la metáfora dejan de ser historia y metáfora y pasan a ser mito, un discurso actualizado insertado en una tradición que siempre es vigente (Ricoeur, 1974: 426). Esta descripción del mito es complementaria a la idea fenomenológica de la actualización del texto literario en cada lectura en función del contexto del lector, con la diferencia de que el mito, al ser una historia fundacional de una cultura, se inserta en una tradición compuesta de otras historias fundacionales relacionadas — que, mediante su actualización permanece siempre vigente. Es decir, la primera conclusión que podemos extraer es que el mito es una forma de permanencia:

---

<sup>2</sup> Gadamer afirmaba que el lenguaje poético y el religioso (y en este incluyo el mito) eran en cierto modo inseparables, puesto que ambos se interpretaban de forma exenta: independientemente de cualquier contexto geográfico o temporal, el texto poético y el texto religioso estaban creados para ser eternos. Cualquier lector de cualquier época debería y podría comprender su significado puesto que en principio ambos son lenguajes no referenciales. En cuanto al lenguaje religioso, aún siendo conscientes de que puede ser eterno y de hecho tener como misión principal pervivir a través de los tiempos, debemos matizar que no es ni mucho menos fijo y su interpretación depende del contexto histórico y cultural en que se lea, sí que es cierto que las historias permanecen y se repiten durante siglos, creándose así el mito (Ricoeur, 1974: 425). También he de discrepar en parte en lo que concierne al lenguaje poético: obviamente no todos los poemas son ni arreferenciales ni construidos para ser eternos, aunque sí que sea aplicable a las *Suites*

siempre antiguo y siempre actual, lo que llamaríamos una historia — porque básicamente es esto, una historia eterna.

Pasemos ahora a observar el particular uso del mito que hace el poeta. En la conferencia de 1927 ‘La imagen poética de Luis de Góngora’, Lorca destaca el valor de la metáfora ‘limpia de realidades que mueren’ (García Lorca, 1986: 235) y más adelante, apreciando el uso del mito en Góngora, dice de él que ‘ha llegado a tener un sentimiento teogónico tan agudo que transforma en mito todo cuanto toca’ (García Lorca, 1986: 240). Una admiración tan profunda, hacia el poeta cordobés, se convierte a menudo en inspiración en los poetas del veintisiete; recordemos el origen del nombre del grupo en la conmemoración que celebraron en tal año por la muerte del poeta y los versos gongorinos que descubrimos en ocasiones en Alberti (*Cal y canto*) o en Diego (*Fábula de Equis y Zeda*). En este caso, Lorca tampoco se diferencia mucho de sus coetáneos: según mi lectura, el granadino se inspira en el uso que hace Góngora del mito y no lo repetirá, sino que lo ‘recreará’, de la forma particular en la que Falla le enseñó a reinterpretar la tradición (Maurer, 2007: 25), actualizándolo a su manera, y aplicándolo a su propia situación y frustraciones, insertándose así en una tradición milenaria que le hará perdurar en el tiempo a través de su obra.<sup>3</sup>

Rosa María Aguilar destaca este uso del mito, o de fragmentos de mito apenas vislumbrados en el poema que hacen que se puedan reconstruir en la mente del lector entrenado, en su interesante artículo acerca del mito griego en Lorca. Afirma Aguilar: ‘el mito, con el tiempo, va transformándose en un referente cada vez más lejano. Se estiliza y su presencia está sólo en la evocación de algunas palabras que terminan por ser claves’ (Aguilar, 1998: 78); al desciframiento de dichas claves es a lo que intenta llegar este artículo, animado en parte por las declaraciones del propio Lorca que, en la conferencia citada, anima a ‘perseguir razonablemente’ la poesía de Góngora, en lugar de esperar que venga a nosotros, puesto que muy a menudo él transforma el mito o ‘da sólo un rasgo saliente que lo define’ y elogia el uso de la mitología que hace Góngora, proponiendo como causa de la oscuridad que se le ha achacado durante años el desconocimiento generalizado de mitología. Dado que los poemas de las *Suites* también han sido tachados de ‘oscuros’,

---

<sup>3</sup> Aunque consciente del riesgo que entraña el aventurar las causas para el uso de éste o aquel recurso, me acojo en este caso a los antecedentes que establece Isabel Román Román en cuanto al mito ‘como correlato objetivo de la voz poética’ (Román Román, 2003: 398–405), que propone a Pan, Narciso, o Diana como trasunto lírico de algunos rasgos y preocupaciones del poeta. En este trabajo se trata, como hemos explicado anteriormente, de la plasmación de dos rasgos fundamentales: la preocupación por la muerte y cierta frustración — relacionada con la preocupación anterior por la imposibilidad de tener descendencia, que se materializarán en las figuras de Ceres, diosa de la maternidad, Afrodita nacida de las aguas de forma milagrosa, o la Virgen María, madre sin haber conocido varón.

sugiero que es necesario buscar el mito en sus versos para comprender el sentido total de los mismos.

La mitología pagana aparece desde muy temprano en la obra del granadino, como indican Isabel Román y Rosa M<sup>a</sup> Aguilar (García Lorca, 1981: 100; Román Román, 2003: 387–88; Aguilar, 1998: 76–78)<sup>4</sup>. Aparece frecuentemente en la *Juvenilia* editada por Christian de Paepe (García Lorca, 1994), en forma de personajes como el dios egipcio Ibis, o fragmentos de historias mitológicas como la sucesión de los días y las noches gracias a la acción de los dioses primordiales Nix y Erebo en el poema ‘La mujer lejana’ (García Lorca, 1994: 96, v. 6). Paralelo a este gusto por la mitología clásica, es conocida la afición de Lorca por la iconografía católica y las celebraciones religiosas populares, manifestada desde pequeño, y muy especialmente por la virgen María (Gibson, 1998: 29, 595). La combinación de ambas aficiones resultó en la yuxtaposición de las mismas en algunos poemas lorquianos, a veces para entretorse, y a veces para oponer la severidad católica a la sensualidad de las mitologías paganas. Pongamos por ejemplo el poema ‘Elegía’ de *Libro de poemas*, en el que precisamente aparecen ambas opciones: el poema ilustra la soledad y la frustración de la mujer anciana que morirá virgen, y contrapone su virginidad a la sensualidad que la caracterizara años atrás, mediante la contraposición entre elementos cristianos como símbolo de castidad, y elementos paganos como símbolo de sexualidad y sensualidad:

Eres el espejo de una Andalucía  
Que sufre pasiones gigantes y calla,  
Pasiones medidas por los abanicos  
Y por las mantillas sobre las gargantas  
Que tienen temblores de sangre, de nieve  
Y arañazos rojos hechos por miradas.  
Te vas por la niebla del otoño,  
virgen como Inés, Cecilia, y la dulce Clara,  
siendo una bacante que hubiera danzado  
de pámpanos verdes y vid coronada.  
(García Lorca, 1998a: 195, vv. 45–56)

Gareth Walters destaca el efecto llamativo de esta oposición (2002: 69). Pero el poema no sólo llama la atención sobre la sensualidad y la oportunidad perdida, sino también sobre la maternidad frustrada — veremos que el tema es recurrente y lo encontraremos otra vez en las *Suites* —, para lo cual entretese en una estrofa del mismo poema dos arquetipos de fertilidad virginal, sin necesidad de interacción sexual (aunque antes lamenta que no haya experimentado el placer del sexo):

---

<sup>4</sup> Francisco García Lorca afirma en *Federico y su mundo* que su hermano poseía de pequeño un ejemplar de la *Teogonía*, de lo que podemos presumir que Federico tenía conocimientos mitológicos razonablemente amplios. (García Lorca, 1981: 100).

Ceres como diosa de la fertilidad de la tierra, y María como heroína que tuvo a su hijo virgen:

En tus manos blancas,  
Llevas la madeja de tus ilusiones,  
Muertas para siempre, y sobre tu alma  
La pasión hambrienta de besos de fuego  
Y tu amor de madre que sueña lejanas  
Visiones de cunas en ambientes quietos,  
Hilando en los labios lo azul de la nana.  
Como Ceres dieras tus espigas de oro  
Si el amor dormido de tu cuerpo tocara,  
Y como la Virgen María pudieras  
Brotar de tus senos otra vía láctea. (vv. 11–20)

Para ilustrar el drama de la anciana desde ambos puntos de vista, cristiano y pagano, el poeta atribuye a María la creación de la Vía Láctea, que, según la mitología, fue creada por Hera, al rechazar al hijo bastardo de su marido, Hércules, que intentaba mamar de su pecho. La confusión está en parte justificada por el paralelismo entre el hijastro bastardo de Hera, Hércules, y el hijo bastardo de María (puesto que no es hijo de su marido), Jesús, ambos hijos de un dios todopoderoso (Yahveh y Zeus), y mitad dioses, mitad humanos, que logran tras muchos suplicios la inmortalidad. La ambigüedad de la situación había sido representada por Rubens, cuyo cuadro ‘la creación de la Vía Láctea’ parece en realidad un cuadro de tema sacro. Con la explicación de estos versos pretendo ejemplificar la complejidad que se esconde tras algunas de las referencias míticas de Lorca, y la ambigüedad que se crea entre las representaciones de mitología cristiana y mitología pagana. Pero, además, es una muestra temprana de la representación mítica del tema de la frustración por la ausencia de hijos y el olvido por la muerte sin descendencia que se ilustra en los últimos versos:

Tu cuerpo irá a la tumba  
Intacto de emociones.  
Sobre la oscura tierra brotará una alborada.  
De tus ojos saldrán dos claveles sangrientos  
Y de tus senos rosas como la nieve blancas.  
Pero tu gran tristeza se irá con las estrellas  
Como otra estrella digna de herirlas y eclipsarlas. (vv. 69–76)

Si Lorca utiliza con maestría el mito para expresar lo que pretende — frustración por la ausencia de descendencia, admiración hacia aquellos que sí que han logrado permanecer bien por medio de mitos, bien mediante descendencia —, el resultado poético podría ser la inserción poética en dicha tradición mítica, la actualización de mitos milenarios en sus propios textos, para expresar frustraciones y sentimientos actuales, y de este modo, insertarse en la tradición, sumar sus historias a las ya legendarias, y su significado al significado del mito, permitiendo así que su historia se redescubra la próxima vez que alguien identifique su propia



frustración con el arquetipo mítico. En cierto modo, una manera de conjurar el olvido y de alguna forma, alcanzar la eternidad. La presencia de dichos mitos en las *Suites* la desarrolla algo más adelante en el artículo para dar constancia de ella.

## La descendencia como conjuro contra el olvido

Cada vez que la crítica aborda el tema de la maternidad en Lorca es normalmente para referirse a la obra teatral *Yerma*, escrita en 1934. Lo justifica la evidencia del tema central, popularmente subtulado ‘drama de la maternidad frustrada’, que adelanta y resume el propio título y el nombre de la protagonista como metáfora de la tierra infértil referida a la mujer estéril. Gustavo Correa afirma al respecto que tanto en *Yerma* como en *Bodas de sangre*, de 1931, la mujer se identifica con la tierra generosa que si no es fecundada por el hombre queda inútil (Correa, 1957: 61, 87). Binding afirma (1985: 175) que Lorca se identifica con la protagonista de *Yerma* en su ansia e imposibilidad por tener hijos; sin embargo, Mira afirma que tal identificación es una forma de homofobia de la crítica literaria que interpreta que la homosexualidad del poeta se explica con el desarrollo de una femineidad esencial en un cuerpo masculino (Mira, 2004). No es mi intención en este artículo entrar en temas de identificación del poeta y sus personajes o en temas relativos a la sexualidad. Mi aproximación al tema de la reproducción en Lorca funciona como solución poética a un problema en parte poético y en parte personal, sin que sea sencillo delimitar dónde acaba cada una de las partes. Vemos la ambigüedad entre una y otra permanencia (poética y física) en la carta de 1921 a Regino Sáinz de la Maza en la que el poeta explica el siguiente sueño: ‘Había mil Federicos Garcías Lorcas, tendidos para siempre en el desván del tiempo, y en el almacén del porvenir, contemplé otros mil Federicos Garcías Lorcas muy planchaditos, unos sobre otros, esperando que los llenasen de gas para volar sin dirección’ (García Lorca, 1983a: 29). La metáfora de los ‘mil Federicos Garcías Lorcas’ es ambigua y habla sin duda de una reproducción de sí mismo, bien humana o bien en la plasmación del poeta en la obra de arte, un reflejo del mismo poeta que lo proyecta a una pervivencia en el futuro. La insistencia del tema de la frustración por la descendencia no tenida es, como veremos, suficientemente recurrente como para tenerla en cuenta en relación al problema que nos ocupa. Dicha frustración englobados subtemas que desarrollaré en las próximas páginas: en primer lugar, el lamento por los hijos no tenidos y por las oportunidades perdidas para tener descendencia. En segundo lugar, la admiración hacia aquellos seres míticos fecundos, capaces de prolongarse en el tiempo.

En las *Suites*, el tema de lo ‘no logrado’, y en especial la frustración por la imposibilidad de la descendencia, ha sido discutido y aceptado por críticos como Belamich, que observa su presencia en ‘El jardín de las toronjas de Luna’ (García



Lorca, 1983b:13), por Marcilly (1986) y por Maurer, que en su artículo de 2007 redescubre el tema en ‘El jardín de las toronjas de luna’ y añade ‘La Suite de los espejos’. Esta frustración, según mi lectura, se relacionaría con la pose romántica del poeta melancólico por la inexorabilidad del paso del tiempo, y, una vez más, la imposibilidad de permanecer. Encontramos la misma representación del tema — en forma de hijos no nacidos — o similares en otros poemas de las *Suites* que me dispongo a analizar (aparte de en los poemas ya propuestos por los críticos mencionados).

Los hijos no nacidos, como decía, suelen representar un reflejo del propio poeta en el futuro, es decir, su prolongación en el tiempo. La cantidad de espejos que aparecen en las *Suites* parece una temprana respuesta al problema de la muerte, distinta aunque relacionada con la paternidad: el desdoblarse (o reproducirse) en otros ‘yo’. En “‘Berceuse’ al espejo dormido’ se muestra esta analogía entre el espejo/reflejo-hijo, al personalizarlo y cantarle una nana:

Duerme.  
No temas la mirada errante.  
Duerme.  
Ni la mariposa, ni la palabra,  
ni el rayo furtivo de la cerradura te herirán.  
Duerme. Como mi corazón así tú  
espejo mío.  
Jardín donde el amor  
me espera. (401, vv. 96–109)<sup>5</sup>

Lo trata como al niño que no tiene, como a su reflejo y única forma de permanecer. Suele suceder que el poeta lamenta las ocasiones perdidas de ‘prolongarse físicamente en el tiempo’, en el poema teniendo hijos, como ocurre en ‘Madrigal’ (430–31), donde Lorca lamenta las mujeres que no tuvo o que rechazó perdiendo así la oportunidad de ser fecundo. La más interesante para nuestro propósito es la última de las féminas, en los versos 74–75, la ‘Atigrada y fecunda / Eva’, a la que tampoco aceptó (vv. 80–81: ‘¿Y mi corazón? / ¿Era de Cera?’). El nombre ‘Eva’ en sí ya tiene que ver con la fecundidad: en hebreo significa ‘vida’ y es por esto que el Génesis dice ‘Y el hombre llamó a su mujer Eva, porque fue la madre de todos los vivientes’ (Gn. 3,20). Tras la amargura de rechazar el primer paso para tener hijos, tener una mujer, llega la amargura del hijo perdido en sí en cuatro de los últimos poemas del libro: ‘Arco de Lunas’ (475), ‘Canción del Muchacho de Siete Corazones’ (476), ‘Cancioncilla del niño que no nació’ (477) y ‘Poema de la Feria’ (480). ‘Arco de lunas’ presenta un ambiente de pesadilla en que la voz poética es acosada por los hijos que no ha tenido.

---

<sup>5</sup> Para las citas de las *Suites* utilizo la edición de Miguel García-Posada en Akal (García Lorca, 1998a). Todas las referencias serán tomadas de dicha edición salvo indicación en contrario.

Un arco de lunas negras  
sobre el mar sin movimiento.

Mis hijos que no han nacido  
me persiguen.

«¡Padre, no corras; espera!  
el más chico viene muerto!»  
Se cuelgan de mis pupilas.  
Canta el gallo.

El mar, hecho piedra, ríe  
Su última risa de olas.  
«¡Padre, no corras!...»

Mis gritos

Se hacen nardos.

Los versos parecen imagen de su agobio por el tiempo, por su incapacidad para prolongarse en el futuro, por ‘haber negado’ a sus hijos, como parece indicar el verso<sup>47</sup> mediante la referencia bíblica del canto del gallo (Mt. 26, 74). El niño que viene muerto, su oportunidad de reflejo futuro, quizá sea el de ‘Poema de la Feria’, que en los versos 13–14 dice ‘Y hay un niño que pierden / todos los poetas’. La culpabilidad aparece en el hecho de ‘perder’ a los hijos, no es que no los haya tenido, es que ha perdido la oportunidad de forma voluntaria, ha perdido a sus niños, y pero eso le persiguen. Muy en la línea de todo esto continúa la ‘Cancioncilla del niño que no nació’. En este el niño que no ha nacido canta quejándose y se siente abandonado en el Limbo, que es donde según la tradición cristiana van los niños sin bautizar cuando mueren, se ve imposibilitado para pasar al cielo, incapaz de ‘pasar a la luz’:

¡Me habéis dejado sobre una flor  
de oscuros sollozos de agua!

El llanto que aprendí  
se pondrá viejecito,  
arrastrando su cola  
de suspiros y lágrimas.

Sin brazos, ¿cómo empujo  
la puerta de la Luz?  
Sirvieron a otro niño  
de remos en su barca. (vv. 73–82)

La culpabilidad se combina con la frustración, y se pone de relieve en los tres poemas desde diferentes voces poéticas; ‘Canción del muchacho de siete corazones’ se suma de forma metafórica a este conjunto de poemas que parecen mostrar la frustración por la paternidad. El título del poema se presenta como el ‘negativo’ de otra figura recurrente en el imaginario lorquiano: la Virgen con siete puñales en el corazón, la Dolorosa que aparecerá en el *Poema del cante jondo* y en algunos dibujos de Lorca: la Virgen sólo tiene un corazón y ha sido herido con siete espadas por causa de los sufrimientos por su hijo. El muchacho tiene siete corazones para herir, pero todos están ilesos (y además no siente ninguno suyo: ‘siete corazones / tengo / ¡Pero el mío no lo encuentro!’), vv. 70–72). La presentación del negativo de la Virgen Dolorosa, arquetipo de fertilidad y empatía con el hijo, llevando consigo dolores propios del amor y la maternidad que hacen sentir que su corazón está vivo, supone la negación de este arquetipo y la frustración hasta el punto de mitificar el dolor maternal, cuya ausencia supone una alienación de los sentimientos. Pasemos ahora a examinar el otro subtema incluido en el de la frustración en las *Suites* explorándolo en los mitos.

## Imágenes míticas paganas de la fecundidad

La doble actitud ante los mitos reproductivos en Lorca, recordemos, consta de una vertiente de frustración y otra de admiración. Esta segunda aglutina los mitos centrados en la admiración de lo fecundo en la naturaleza, y en concreto al sùmmum de la fecundidad, el tema de la madre virgen, que se repite en diversas mitologías. Saintyves (1908) repasa algunos de los casos que se dan en las diferentes culturas o rasgos de dichos casos que se insertan en mitos diferentes. El primer ejemplo dentro de la obra de Lorca en que se habla de un caso mitológico de virgen madre está en la colección llamada *Poesía inédita de juventud* (García Lorca, 1994: 236) y se trata de la generalización de Venus como símbolo de maternidad que aparece en el poema ‘Aria de primavera que es casi una elegía del mes de octubre’. Así canta el poeta a la primavera:

Sólo veo en ti el ardor  
Que te prestan vagos sexos  
Que tu viento se llevó.  
Metempsicosis extrañas  
De una carne a una flor.  
[...]  
Y esas peonías henchidas,  
Lujuria en rosa mayor,  
Sexos de mujer potente,  
Fecunda, brava, feroz.  
¡Primavera de los valles,  
Asómate a tu balcón!  
En los aires cristalinos

Hay músicas en honor  
De Venus virgen y madre  
Símbolo franco de amor  
Que en todas las religiones  
El hombre sabio implantó.  
(vv. 154–58 y 167–78)

Normalmente Venus es tratada en los poemas de Lorca como símbolo de la mujer sin madre, nacida de la nada o del mar (Aguilar, 1998: 80–82).<sup>6</sup> Sin embargo en un cruce de mitos, aquí se identifica con un arquetipo maternal como pudieran ser Isis o la Virgen María.<sup>7</sup> En estos primeros poemas Lorca crea un arquetipo de la fecundidad, extrayendo para ello la esencia de mitos cristianos como el de Isabel, madre de Juan Bautista, Sarah, esposa de Abraham o María, y la esencia de mitos paganos como Venus, Ceres, o Isis, aplicándola en este caso a Venus, a la que describe como símbolo universal del amor (los versos hacen referencia a su aparición en todas las religiones), añadiendo a ese amor los conceptos contrapuestos de castidad y fecundidad. La Venus de Lorca es un ejemplo de actualización del mito en distintas culturas, en un proceso como el que describía Ricoeur, que mantiene el mito siempre vigente. Así pues, Venus es admirada como símbolo de fecundidad y como mujer eterna.<sup>8</sup>

Tras estos inicios, en las *Suites*, que datan en su mayoría de 1920–21, vuelven a aparecer algunas de las diosas relacionadas con nacimientos milagrosos o con la tierra y la naturaleza. En primer lugar, en ‘Tres estampas del cielo’ aparece otra vez Venus. Aparte de su ya mencionado nacimiento extraordinario y de ser arquetipo del amor, Venus ha sido identificada con la fertilidad desde tiempos anteriores al imperio romano — las estatuillas paleolíticas femeninas que representan la fecundidad se han llamado Venus — Así como estas estatuillas resaltan los órganos reproductores femeninos haciéndolos desproporcionados, Lorca, en el poema ‘Venus’ (413) también destaca dichos atributos:

Efectivamente,  
tienes dos grandes senos

---

<sup>6</sup> Venus, la versión romana de la diosa griega Afrodita, nació del mar *sine concubitu* entre su padre Urano y su madre Tetis o la diosa Mar, es decir, sin que su madre conociera varón, detalle que le incluye por méritos propios en esta tradición lorquiana.

<sup>7</sup> Cabe destacar que en este poema también aparece representada la lujuria y el erotismo que han caracterizado a Venus como diosa del amor y de la belleza y madre de Cupido/Eros, aunque se la califique en el verso 175 de ‘virgen y madre’.

<sup>8</sup> Un dato de interés relacionado con la fecundidad de Venus es que en la época romana, se le llegó a llamar Venus Genetrix, en su faceta de madre del pueblo romano que es como se le consideraba generalmente al ser la madre de Eneas. En este sentido podemos ver el paralelismo con la Virgen, llamada a menudo madre de los cristianos por ser madre de Cristo.

y un collar de perlas  
en el cuello.  
Un infante de bruma  
te sostiene el espejo.

Aunque estás muy lejana,  
Yo te veo  
llevar la mano de iris  
a tu sexo,  
y arreglar indolente  
el almohadón del cielo.

¡Te miramos con lupa,  
yo y el Renacimiento!

Al leer los versos, el lector contemporáneo podría rememorar la imagen tantas veces vista de la Venus de Willendorf, pero sobre todo es consciente del énfasis puesto en los senos y el sexo como centros de la reproducción femenina en el poema (y como objetos de deseo erótico con el que tradicionalmente se ha relacionado a Venus).<sup>9</sup> Continuando con los poemas, en el poema ‘Estío’, también de las *Suites* (450), aparece Ceres, diosa romana de la fecundidad y las cosechas. Ceres ha sido identificada muchas veces con la Madre Tierra–Gaia y con la diosa egipcia Isis, que concibió de forma parecida a la que Venus fue concebida: Anubis mató y descuartizó al marido y hermano de Isis, Osiris. Isis logró encontrar todas sus partes menos el pene, pero a pesar de ello, estaba tan ‘impregnada’ de él que concibió a Horus. Es otro ejemplo de procreación de manera anormal. Por ello, por lo que Frazer (1954: 383) llama ‘graciosa promesa de inmortalidad’ que ofrece la diosa a sus creyentes y por las muchas coincidencias en su culto y su representación, es por lo que también se ha relacionado muchas veces a Isis con la Virgen María. En realidad, podríamos decir que todas las diosas mencionadas se han identificado con María a lo largo de la historia del cristianismo — especialmente en sus orígenes — por su papel de madres prototípicas, papel que ha cumplido en diversas culturas la Madre Tierra–Gaia. En los versos 15–20 de ‘Estío’, aparece lo siguiente referido a Ceres:

Ceres está muerta  
Sobre la campiña.  
Su pecho  
Acribillado de amapolas.  
Su corazón  
Acribillado de cigarras.

---

<sup>9</sup> Si bien los elementos del poema (infante sosteniendo el espejo y almohadón) apuntan a una evocación de la Venus del espejo de Velázquez, el yo lírico se posicionaría delante de Venus para ver sus senos, el collar y la mano en el sexo, justo enfrentando al espectador del cuadro, que sólo puede observar la espalda de la diosa.

La imagen de la madre con el pecho acribillado y las manchas rojas metaforizadas en amapolas y que evocan como referente sangre derramada, especialmente en un contexto andaluz o cristiano, trae a un primer plano de la mente del lector la imagen mencionada acerca de la ‘Canción del muchacho de siete corazones’, de las Vírgenes de los Dolores con el corazón atravesado por espadas.<sup>10</sup> En el *Poema del cante jondo*, coetáneo a las *Suites*, vuelve a aparecer el ‘corazón malherido / por cinco espadas’ que tal y como aparece en los versos 26–27 de ‘La Guitarra’ se refiere metafóricamente a la guitarra siendo ‘atacada’ por los cinco dedos de la mano; la imagen del corazón atravesado de espadas tiene su origen en la profecía de Simeón del evangelio de San Lucas (Lc. 2, 34–35). Mediante el uso de referencias míticas, Lorca va perfilando aún más el arquetipo de madre bella (Venus) casta, sufriente y capaz de todo por sus hijos. La figura de esta ‘madre’ que, recordemos, se prolonga en el tiempo al tener descendencia, es la persona eterna por excelencia, que ha atravesado todos los tiempos y todas las religiones.

En ‘Estío’ Ceres además es la Madre Tierra, cuyas lágrimas se convierten en granos de trigo:

Ceres ha llorado sus lágrimas de oro.  
Las profundas heridas de los arados  
han dado racimos de lágrimas.  
El hombre, bajo el sol  
Recoge el gran llanto de fuego. (vv. 1–9)

Pero casi más que la fecundidad, los versos llaman la atención sobre el dolor al que va vinculado: la identificación lágrimas / trigo y heridas / zanjas del arado habla, así como el pecho acribillado, de la indisolubilidad del dolor y la reproducción, como amenaza cumplida de la maldición echada por Yahveh a Eva en el Génesis (Gn. 3, 16). Dicha unión se repite en una imagen cristiana unos pocos versos más adelante, (otra vez imágenes paganas e imágenes cristianas coexisten en unos pocos versos): ‘El gran llanto de Cristo / recién nacido’ (vv. 10–11). El nuevo elemento, Cristo, crea una red de relaciones entre el doble sentido del dolor, madre-criatura que viene al mundo, diosa cristiana (María), diosa pagana (Ceres) y el vínculo entre ambas representado por Cristo y las lágrimas, ambos trigo (Cristo es el ‘pan de vida’, las lágrimas de Ceres, trigo). El prototipo de madre que está dibujando Lorca da frutos de casi sin querer, espontáneamente, abundantes, para siempre, pero no sin sufrimiento, lo cual nos hace pensar en una comparación entre el proceso de tener hijos y el de escribir poemas: siendo ambos procesos

---

<sup>10</sup> La flor roja como metáfora de la mancha de sangre fue famosamente utilizada por Lorca algo más tarde en los versos del ‘Romance sonámbulo’ del *Romancero gitano*: ‘trescientas rosas morenas / lleva tu pechera blanca’.

creadores, ambos son de algún modo dolorosos.<sup>11</sup> Ceres-Tierra es fecundidad, es madre que sufre, como María, cuando le arrancan su fruto, y comparte también con ella la custodia de Cristo recién nacido.

En el poema 'Abandono' (452) la tierra fecunda aparece nuevamente, pero esta vez la supuesta esterilidad del poeta, incapaz de permanecer, vuelve estéril la tierra y el poema toma forma de plegaria o de queja a Dios:

¡Dios mío, he venido con  
la semilla de las preguntas!  
Las sembré y no florecieron. (vv. 31–33)

En este caso la esterilidad es de respuestas. La forma de plegaria de los versos, iniciados con el vocativo 'Dios mío', contrasta con la ausencia de respuestas que se sugiere a partir de la esterilidad de sus preguntas, escenificando una ausencia de fe, con Marcilly considero más cerca de la fe en la creación que en la fe religiosa (Marcilly, 1986: 45). El poeta presenta una imagen de ser torturado dado que su único fruto posible, la creación literaria, no aparece. Entretanto, todo en torno al poeta esfértil. En el contexto del resto de poemas, parece que en torno al poeta estéril, todo sea fecundidad. En el poema 'Madre' (419), incluso la constelación de la Osa mayor cría:

La osa mayor  
da teta a sus estrellas  
panza arriba.  
Gruñe  
y gruñe.  
¡Estrellas niñas, huid;  
estrellitas tiernas!

La brevedad del poema enlaza como decía al principio, con la concentración temática de los haikus. Éstos, a menudo también ofrecen una mirada a la naturaleza, como ocurre en este poema. Lorca, mirando a la naturaleza, descubre la ternura que refleja en el poema, y en la inmutabilidad del cielo, la eternidad que se representa otra vez por medio de la descendencia. Siguiendo con las constelaciones, en el poema 'Cometa' (421) se afirma que 'En Sirio / hay niños'. 'Cometa', el título, resalta dos rasgos del poema: su fugacidad (cometa o estrella fugaz), pero también la aparición de una estela, en este caso una 'estela' mítica, tras el foganazo brevísimo de los dos versos, puesto que nos devuelven al mito de Isis: Sirio es la estrella más brillante de lo que los egipcios llamaban 'la constelación de Isis', y Frazer relaciona Sirio con la Estrella del Mar (*Stella Maris*), sobrenombre que hoy en día se otorga en el catolicismo a la Virgen María (Frazer, 1954: 384). El que en la estrella Sirio haya niños enlaza con el poema 'Madre' y

---

<sup>11</sup> Recordemos aquí la actitud 'malditista' del poeta desde el romanticismo, al que tortura su vocación que no le da opción de dejar la escritura



con la fecundidad de Isis por el antiguo nombre de su constelación. Además, ‘Cometa’ va seguido del poema ‘Venus’ (421), esta vez referido a la estrella o ‘lucero del alba’, que abre y cierra el día. El poemita trata de modo milagroso otro nacimiento, el del día, vinculándolo con la magia y lo maravilloso con las palabras ‘ábrete sésamo’, y recordando una vez más, la fugacidad del tiempo, que transcurre sin cesar, día y noche, como aparecen en el poema. Pero si miramos más allá, las sugerencias relacionadas con lo maravilloso prosiguen en estas cuatro palabras: de acuerdo con Saintyves (1904: 178), algunos de los nacimientos milagrosos y los nacimientos de héroes y dioses, se solían dar bajo la influencia de una estrella. Por ejemplo, el nacimiento de Krishna fue anunciado por Bhagarat, un meteoro luminoso. También una luz celeste luminosa anuncia la concepción de Buda, otro hijo de madre virgen según la leyenda.<sup>12</sup> Pero si el título ‘cometa’ nos tiene que llevar a nacimientos milagrosos, el más relevante en la cultura española, tradicionalmente católica sería el nacimiento de Cristo, nacido bajo el advenimiento de la estrella que guió a los magos según el evangelio de San Mateo (Mt. 2, 2 y 9, 11). Saintyves afirma (1904: 181) que Mateo podría haber querido mostrar una tradición asiática, introduciendo en su relato una tradición de origen caldeo: la estrella y los magos fabulosos. La estrella guía vuelve a aparecer en las *Suites* de Lorca en el poema ‘Norte’ (389, vv. 1–2): ‘Las estrellas frías / sobre los caminos’ y en ‘Rincón del cielo’ (417):

La estrella  
vieja  
cierra sus ojos turbios.  
La estrella  
nueva  
quiere azular  
la sombra.

(en los pinos del monte  
hay luciérnagas).

Este poema se halla en el libro rodeado de alusiones a la natividad de Cristo en poemillas que parecen villancicos. De momento tomo el poema por separado para fijarme otra vez en el paso del tiempo, y la muerte de lo viejo que deja asegurada su continuidad por medio de algo nuevo: la estrella vieja es reemplazada por la nueva, a pesar de que se apague la primera, cumple con su misión de permanecer en el tiempo. Describiendo el atardecer, Lorca parece seguir pensando en la continuidad.

---

<sup>12</sup> Según hace constar Saintyves, la reina Maya, madre de Buda, fue fecundada por un elefante de seis colmillos que bajó del cielo hiriéndola levemente en el vientre.

Cabe para completar esta sección, mencionar algunas referencias a elementos que tradicionalmente han sido relacionados con ritos o diosas de la fertilidad. Hay dos elementos fundamentales, el agua y el viento, ambos masculinos y femeninos, dependiendo de la ocasión, representando indistintamente maternidad o paternidad en los que en mi opinión prima el hecho de la fecundidad frente a los roles sexuales de los fecundadores, ya que, recordemos, seguimos hablando de problemática poética. Según Saintyves las diosas de la fertilidad obtuvieron originalmente sus atributos de los rituales de fertilidad que se venían efectuando en diferentes culturas desde tiempos en que no se identificaba el acto sexual con el embarazo (Saintyves, 1908: 1). Estos ritos incluían a menudo baños en fuentes determinadas, como *Thespiae* en Grecia, donde se acabó instaurando el culto a Afrodita. También la tradición popular en cuanto a *Lucena sine concubitu* rastreada por Daniel Devoto en un comentario a la copla 507 de los *Milagros de Nuestra Señora*, incluye a menudo romances en los que las mujeres se quedan embarazadas al pasar por determinados lugares en los que había corrientes de aire (Devoto, 1957: 12). El viento volverá a aparecer como macho lascivo en el *Romancero Gitano*, en ‘Preciosa y el aire’. Sin embargo, aquí aparece primero, en el poema ‘Aire’ (402) como fecundado y no fecundador:

El aire  
Preñado de arcos iris  
Rompe sus espejos  
Sobre la fronda.

Aire fecundado, ‘preñado’ que en un gesto violento como es la rotura (recordemos que también en el parto se ‘rompe’ aguas), multiplica los espejos: de un solo reflejo suyo, a múltiples pequeños reflejos de sí mismo, en un gesto metafórico de reproducción (preñez y parto) que representan la multiplicación real. Luego el aire va adquiriendo connotaciones viriles ya en forma de viento, especialmente en la sección ‘Historietas del viento’ (442), en versos como ‘el viento venía rojo / por el collado encendido’ o en el tercer poema de la sección, en que además aparece una sensualidad erótica bastante gráfica:

La brisa  
es ondulada como los cabellos  
de algunas muchachas.  
Como los marecitos  
de algunas viejas tablas.  
La brisa  
brota como el agua, y se derrama  
-ténue bálsamo blanco- por las cañadas,  
y se desmaya  
al chocar con lo duro  
de la montaña. (443, vv. 219–32)

Creo que la relación más sexual con la fecundidad, o mejor, con la fecundación, está más o menos clara. La evolución prosigue hasta identificarlo completamente con lo viril en lo que formalmente es una recreación del catecismo, por la estructura de preguntas y respuestas fijas y memorizadas, en el poema ‘Escuela’ (444, vv. 39–48):

*Maestro*  
¿Qué doncella se casa  
con el viento?

*Niño*  
La doncella de todos los deseos.

*Maestro*  
¿Qué le regala  
el viento?

*Niño*  
Remolinos de oro  
y mapas superpuestos.

*Maestro*  
¿Ella ofrece algo?

*Niño*  
Su corazón abierto.

En los recuerdos de aquellas recitaciones en la escuela, fijas y pesadas, irrumpen las ensoñaciones del universo lorquiano, que rompen la cuadratura con imágenes fantásticas, o bien míticas si pensamos en los dioses del viento (Quetzalcoatl para diversas culturas precolombinas, Vayu en el hinduismo o Céforo — entre otros — en la cultura griega, a quien se supone marido de su hermana Iris, la diosa del arco-iris). El mundo poético y el mundo mítico irrumpen en el mundo del rito cotidiano, atrayendo reminiscencias de tradiciones ancestrales.

En cuanto al agua, mencionaba antes la fuente de Thespieae en la que se bañaban las griegas para ser fértiles. Es una de las muchas fuentes en las que se bañan mujeres y diosas para concebir niños. En el fragmento ‘Surtidores’ de las *Suites*, el agua también tiene forma masculina, fertilizadora, no fertilizada; en el poema ‘jardín’ la forma es ciertamente fálica:

Hay cuatro caballeros  
con espadas de agua  
y está la noche oscura.

las cuatro espadas hieren  
el mundo de las rosas  
y os herirán el corazón.

¡No bajéis al jardín! (447)

En la unión arquetípica del símbolo fálico masculino y el símbolo femenino de la rosa, se incluye el dolor y el amor en un conjunto que nos devuelve a la fecundación. Ya hemos atisbado cómo se incluye la figura de la Virgen María en la construcción del arquetipo maternal femenino. Debido al contexto del poeta y a su conocida devoción desde joven por la figura mariana y su mito de maternidad, éste es especialmente recurrente en sus poemas, siempre de forma fragmentaria. Por ello dedicaré la próxima sección a desarrollar exclusivamente este mito, cuya interpretación apunta en la misma dirección que los mitos de fertilidad ya vistos hasta ahora.

## La virgen ‘sin pecado’ y la natividad

Tradicionalmente, uno de los rasgos distintivos del catolicismo ha sido la defensa a ultranza de la virginidad de María, la madre de Cristo. Es significativo que uno de los primeros poemas de ‘El jardín de las morenas’, la primera parte de las *Suites*, en concreto el tercero, ‘Encuentro’ (382), sea un canto mariano. El poema dedicado a *María del Reposo* no tiene ninguna mención directa a la fecundidad, sin embargo, introduce en el libro la mezcla de folclore y religión que ya había sido característica en el *Poema del cante jondo* por medio del género de los cantos y vítores a la Virgen. El poeta tiene un encuentro con María del Reposo ‘Junto a la fuenfría / del limonar’ (vv. 20–21). El ‘limonar’ es precisamente el protagonista del siguiente poema: ‘Limonar. / Senos donde maman / las brisas del mar’ (vv. 40–42); en este juego visual, típico de la poesía lorquiana y probablemente heredado de las greguerías de Gómez de la Serna — conexión que han hecho ver algunos críticos tanto españoles como anglosajones, pongamos a Manuel Durán, Javier San José Lera, Christopher Maurer, o Gareth Walters como ejemplos (Maurer, 2007: 20; San José, 1993; Walters, 2008: 115) —, sí se puede identificar la referencia a la maternidad al comparar los limones con senos amarillos, que no son senos sensuales sino maternos, puesto que son capaces de alimentar a ‘las brisas del mar’. La Virgen vuelve a aparecer explícitamente en ‘La selva de los relojes’ en el poema ‘Vista general’ (456), en que la voz poética se apiada de la Virgen y podríamos decir que se apiada de su eterna ‘no consumación’, de no haber sido tocada por hombre, a pesar de haber sido madre:

Toda la selva turbia es una inmensa araña  
que teje una red sonora a la esperanza.  
¡A la pobre virgen blanca  
que se cría con suspiros y miradas! (vv. 36–41)

Parece hablar de la Virgen de la Esperanza, pero ¿la esperanza de qué? El verso 41 habla de una esperanza que se cría con ‘suspiros y miradas’, parece que la virgen blanca flirtea, que realmente quiere ser tocada y que su maternidad no la ha hecho

del todo mujer.<sup>13</sup> Se acentúa la distancia entre el poeta y la Virgen, pero ambos tienen algo que el otro anhela: la Virgen tuvo un hijo en circunstancias sobrenaturales y quiere ser tocada por varón; Lorca ha sido tocado por varón y quiere tener un hijo sabiendo que lo cumplirá de forma natural.

El resto de alusiones a la maternidad de la Virgen desde una óptica cristiana tienen que ver con la Navidad. Las menciones a la natividad de Cristo se dan de forma tangencial, al mencionar elementos incluidos tradicionalmente en la escena bíblica (no necesariamente en los evangelios canónicos), y de forma mucho menos directa que en *Poeta en Nueva York*, por ejemplo, donde hay una ‘Navidad en el Hudson’. En el poema ‘Preludio’ (416) los versos 10–15 dicen:

El buey  
cierra sus ojos  
lentamente...  
(calor de establo).

Este es el preludio  
de la noche.

Una vez más observamos en unos pocos versos la fusión de elementos cristianos y elementos paganos. El buey alberga en sí varias contradicciones: la de ser un ser estéril, dada su naturaleza de toro castrado, y la de ser dios de la fertilidad en su forma de dios egipcio Apis. Los tres primeros versos, presentan la muerte del buey, que cierra los ojos. La muerte del buey sin descendencia, sin futuro. Pero los versos continúan con el ‘calor de establo’ y la mención de ‘la noche’, con determinante. ¿Qué noche? Para un lector versado en las costumbres cristianas, y conociendo el gusto por la religiosidad popular de Lorca, la conjunción en pocos versos de las palabras ‘buey’, ‘establo’, ‘calor’ y ‘la noche’ traen a la mente la imagen del portal de Belén. La lentitud y el calor mencionados llevan al entorno pacífico del nacimiento.<sup>14</sup> Otra paradoja: muerte del buey en la primera lectura, ensueño del buey y nacimiento de un niño en la segunda. Muere lo estéril y nace lo eterno, Cristo, representando quizás el triunfo de lo fértil, tanto Apis como Cristo, en detrimento de la figura literal del buey como toro — que suele ser símbolo de

---

<sup>13</sup> Recordemos aquí que el arquetipo de feminidad maternal en Lorca incluye a la vez la maternidad y la sensualidad de las diosas paganas. La ausencia de uno de los factores dejaría a la mujer incompleta.

<sup>14</sup> El buey, a pesar de referir al portal de Belén, no aparece en la escena bíblica, en la que simplemente se menciona que María tuvo que poner a Jesús en un pesebre (Lc. 2, 7). Sin embargo desde el principio de las representaciones de la escena del nacimiento, iniciadas por San Francisco de Asís, se incluye un buey basándose en la cita de Isaías 1, 3 (‘Conoce el buey a su amo, y el asno el pesebre de su señor, pero Israel no conoce, mi pueblo no comprende’) y en los evangelios apócrifos de la infancia.

virilidad en el imaginario colectivo — capado. Vuelve a aparecer la tradición popular y el momento del nacimiento de Cristo en ‘Cuatro baladas amarillas’, en que las partes I, II, y III tienen estribillos de villancicos populares. En el primero se recuerda la adoración a los pastores que aparece en el evangelio de Lucas (Lc. 2, 15–20). El estribillo, ‘pastor que vas, pastor que vienes’ tiene resonancias de varios villancicos, como ‘pastores venid, pastores llegad’ o ‘la nochebuena ya viene, la nochebuena se va’. En la segunda parte se repite la misma idea de la adoración de los pastores en el estribillo ‘orillo, orillo / pastorcillo’, las similitudes entre los versos y los villancicos suponen la presencia de una serie de referencias populares al nacimiento de Cristo, otro nacimiento de fertilidad prodigiosa, que une fecundidad y dolor y representa lo eterno.

Lo que se ha intentado al destacar la presencia de mitos o mitologemas de diversas tradiciones relacionados con la fecundidad, es descubrir en una de las obras tempranas de Lorca, la forma de representar tres cosas: el miedo — real o figurado — a la esencia temporal de la modernidad, la solución al problema de la fugacidad de la vida (lo temporal), es decir, a la muerte y el olvido por medio de la reproducción física o de la creación poética, y el dolor que ambas, la reproducción física y la creación poética suponen. Por un lado, la especial relevancia de los mitos relacionados con madres vírgenes y descendencia concebida de forma sobrenatural, haría pensar en el conflicto sexual al que se enfrenta el propio poeta, en cuanto al tema de la descendencia: la homosexualidad del autor se vería en este caso como una traba para tener descendencia, es decir, para vivir en el futuro. Por otro lado, puesto que no toda creación poética está destinada a perdurar, el autor ha de seguir ciertas pautas para lograrlo: en primer lugar, ha de ser una creación poética intelectualizada — recordemos que las *Suites* son poemas aún muy insertos en la estela juanramoniana, poemas ‘deshumanizados’, con elementos que recuerdan al modernismo, en sus acepciones anglosajonas e hispanas, y a la poesía pura a la vez —, para que dicha creación poética sea arreferencial y pueda ser apreciada por cualquier lector en cualquier momento, lo cual la mantendría vigente. En segundo lugar, ha de insertarse en una tradición eterna, la mítica. Una tradición constantemente actualizada y que escenifica tópicos siempre presentes en la humanidad. Los poemas de Lorca siguen, mediante la mención o narración de historias míticas, la estela de poemas milenarios que no han caído en el olvido, lo cual parece dar cierta garantía figurada de permanencia. En ellos, además, mezcla elementos cristianos y paganos, siendo ambas tradiciones milenarias que representan valores complementarios.

Dentro de los temas míticos, ya de por sí medios para entrar en la ansiada eternidad, se da preferencia a los mitos sobre lo fecundo, hacia lo que la voz poética expresa a menudo admiración. A partir de los versos de las *Suites* y de las referencias a lo fecundo, se construye un arquetipo perfecto de fecundidad femenina

por medio de la fusión de mitos. Perfecto porque es portador de vida, por voluptuoso y por eterno y universal, quizá aspiraciones del poeta para su obra. Lorca continuará ensayando soluciones míticas al problema de la modernidad en obras venideras, eso sí, con cambios notables respecto a las de las *Suites*, que supone uno de sus primeros intentos.

## Bibliografía

- Aguilar, R. M. 1998. El mito griego en la poesía de García Lorca. *Cuadernos de Filosofía de la Complutense*, 8: 75–102.
- Binding, P. 1985. *Lorca: the Gay Imagination*, Londres: GMP Publisher.
- Correa, G. 1957. *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Eugene, Oregon: University of Oregon.
- De Man, P. 1991. *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- Gadamer, H. G. 1980. Religious and Poetical Speaking. En: A. M. Olson, ed. *Myth, Symbol and Reality*. Notre Dame: University of Notre Dame, pp. 86–98.
- Gala, C. 2003. Lorca's *Suites*: Reflections on Cubism and the Sciences. *Bulletin of Hispanic Studies*, 80(4): 509–24.
- García Lorca, F. 1981. *Federico y su mundo*, ed. M. Hernández. Madrid: Alianza. García Lorca, F. 1983a. *Epistolario*, ed. C. Maurer. Madrid: Alianza.
- García Lorca, F. 1983b. *Suites*, ed. A. Belamich. Barcelona: Ariel.
- García Lorca, F. 1998a. *Obras I: poesía 1*, ed. M. García Posada. Madrid: Akal. García Lorca, F. 1998b *Obras II: poesía 2*, ed. M. García Posada. Madrid: Akal. García Lorca, F. 1994. *Poesía inédita de juventud*, ed. C. de Paepe. Madrid: Cátedra.
- Gibson, I. 1985. *Federico García Lorca: de Fuentevaqueros a Nueva York*. Barcelona: Grijalbo.
- Gibson, I. 1998. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898–1936)*. Barcelona: Plaza y Janés. Marcilly, C. 1986. Las 'Suites' de García Lorca: el jardín de las semillas no florecidas. *Revista de Occidente*, 65: 33–50.



- Martínez Nadal, R. 1980. *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*. Madrid: Cátedra.
- Maurer, C. 2007. Poetry. En: F. Bonaddio, ed. *A Companion to Federico García Lorca*. Woodbridge: Tamesis, pp. 16–38.
- Nagy, G. 1990. Ancient Greek Poetry, Prophecy and Concepts of Theory. En: J. L. Kugel, ed. *Poetry and Prophecy: The Beginning of a Literary Tradition*. Ithaca: Cornell University Press, pp. 56–64.
- Paz, O. 1974. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- Ricoeur, P. 1974. *The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics*. Evaston: Northwestern University Press.
- Román Román, I. 2003. Los mitos clásicos en la poesía de Federico García Lorca. *Anuario de Estudios Filológicos*, 26: 387–405.
- San José Lera, J. 1993. Federico, Ramón y el toreo. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 328: 514–15. Saintyves, P. 1908. *Les Vierges mères et les naissances miraculeuses*. Paris: E. Nourry.
- Silver, P. 1972. *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*. Madrid: Alfaguara.
- Walters, G. 2002. *Canciones and the Early Poetry of Lorca*. Cardiff: Cardiff University Press.
- Walters, G. 2008. The Painful Gift: Critical Phases in the Poetry of Machado, Lorca, and Espriu. *Hispanic Research Journal*, 9: 326–38.