

LAS CASAS DEZA, *Hijos ilustres... de la provincia de Córdoba*, se guarda también en la B. N. M. (ignoro la signatura). La Biblioteca Pública de Boston posee, en la Colección de Ticknor, un ms. de *La Estrella de Sevilla*, del siglo XIX (85 pp.; sign. D.24). Lo he examinado. Parece ser de Gayangos; es copia de la edición corta, y lleva al final el nombre de Lope; convendría confrontar el texto con los de las ediciones impresas¹⁷.

Para terminar, Alonso toma nota, tácitamente, de mi hallazgo en Nicolás Antonio de un suceso importante en la vida de Cárdenas y Angulo, cual es el haber publicado la primera edición (*typis mandari curavit primus*) de las poesías de Góngora, precedidas de un breve pero elegante prólogo en elogio del poeta. Dice Alonso (p. 70): "El haber protegido [Cárdenas] a Góngora e intervenido personalmente en la primera salida al mundo de las *Soledades* y el *Polifemo*, merecen toda nuestra atención".

Doy las más sinceras gracias a mi amigo y antiguo compañero del Centro de Estudios Históricos de Madrid, Dámaso Alonso, por las alabanzas que me dedica, al par que a Aubrey F. G. Bell, al comienzo de su artículo. Si el servicio prestado por los míos no fuera otro que el de haber motivado el suyo, constituiría la mayor satisfacción a que pudiera yo aspirar.

HOMERO SERÍS

Centro de Estudios Hispánicos,
Syracuse University.

EL SIMBOLISMO DEL SOL EN LA POESÍA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

En otras ocasiones nos hemos referido al carácter cósmico de la poesía de Federico García Lorca, y al puesto preponderante que en ella ocupa la luna con sus ciclos periódicos, su tradición folklórica y astrológica, y su carácter de divinidad mítica que rige con implacable inexorabilidad el destino del hombre¹. El *sol*, aunque en menor medida, completa este

¹⁷ En la misma Colección existen los siguientes libros: *Sancho Ortiz de las Roelas*, o *La Estrella de Sevilla*, tragedia con anotaciones, sin portada, 96 pp., sign. D.147.3 [J. Smallfield Hackney, ca. 1820], y J. C. ZEDLITZ, FREIHERR VON, *Der Stern von Sevilla, Trauerspiel*, Stuttgart und Tübingen, 1830, sign. D.149.1. Según nota manuscrita de Ticknor, esta obra se basa en el "excelente sumario" y fiel traducción inglesa de partes de *La Estrella de Sevilla* que incluyó LORD HOLLAND en su *Life of Lope*, t. 1, pp. 155-200. También se basó en Lord Holland la escritora y actriz FANNY KEMBLE (Frances Ann) para su versión inglesa de *La Estrella*, New York, 1837 (la Kemble fantaseó mucho, y añadió multitud de escenas de su propia inventiva: véase J. P. W. CRAWFORD, "An early 19th-century English version of *La Estrella de Sevilla*", en *Estudios eruditos in memoriam de A. Bonilla y San Martín*, Madrid, 1930, t. 2, pp. 495-505). La primera traducción inglesa completa y directa es la ya citada de HENRY THOMAS, basada en ambos textos, y con una excelente introducción, que debe leerse (en la portada se lee: "attributed to Lope de Vega"). Recientemente ha aparecido una nueva traducción al inglés del texto largo, debida a ELIZABETH C. HULLIHEN (Charlottesville, Virginia, 1955), sin introducción ni notas, con el nombre de "Cardenio" al final, pero con el de Lope de Vega Carpio en la portada, como autor.

¹ Véase nuestro libro *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Eugene, Oregon, 1957, y mi artículo "El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca", *PMLA*, 72 (1957), 1060-1084.

sistema de símbolos debido a su relación constante con la luna en el horizonte, y al hecho de presidir con ella el sucederse ininterrumpido de los días y las noches. En especial, los fenómenos del atardecer y del amanecer, con sus rápidos cambios de luz, son reveladores de un profundo dinamismo temporal que coincide con el devenir mismo de la vida humana. De ahí la importancia que estos dos momentos adquieren en la poesía de Lorca, y la extensa área de metáforas y de símbolos en que suelen revelarse. Uno de éstos es la *grupa* reluciente de un caballo cósmico, cuyo movimiento identificado al de la bóveda celeste se hace particularmente manifiesto a la hora del alba y del ocaso. Ahora bien, la presencia subitánea de uno de los astros y la consiguiente desaparición del otro dan origen a una interrelación de carácter mítico-trascendente especialmente apta para traducir modalidades de la vida afectiva del poeta. Nos proponemos examinar la presencia del sol en esta poesía y la naturaleza de sus relaciones simbólicas con el astro de la noche. Veamos sus varias manifestaciones a lo largo de la obra de García Lorca.

En el *Libro de poemas* (1921) el sol adquiere un matiz religioso que se revela en dos maneras de significación. En consonancia con el sentimiento panteísta de algunos de los poemas de la colección, su luz sirve de vehículo para la presencia de la divinidad: "La luz es Dios que desciende, / y el sol / brecha por donde se filtra" (p. 114)². De mayor importancia para la evolución posterior del símbolo y para la fijación de su significado esencial es la alusión indirecta al ocaso en la *Canción de luna*. La luna es aquí trasunto del sol a través de la imagen trascendente de la Verónica: "Blanca tortuga, / luna dormida, / casta Verónica / del sol, que limpias / en el ocaso / su faz rojiza" (p. 142). Es decir, el sol aparece como una divinidad cristianizada de carácter masculino, cuya crucifixión a la hora del atardecer se refleja en la imagen femenina de la luna (Verónica). Más tarde, esta visión primera de la luna se convierte en divinidad cristianizada independiente, al aparecer en la extensión del firmamento como la "divina Madre de Dios, / Reina celeste de todo lo criado", en una de las versiones del poema *Luna y panorama de los insectos*, de la sección *Poemas sueltos* (p. 540).

El libro de *Canciones* nos ofrece un muestrario de referencias simbólicas al sol y a la luna, totalmente distintas de las señaladas en el *Libro de poemas*. El poema *Arlequin*, por ejemplo, se refiere conjuntamente (p. 293) a los dos astros a la hora del crepúsculo, en una visión impresionista, con la coloración roja hacia el Occidente (sol) y la de plata hacia el Oriente (luna):

Teta roja del sol.
Teta azul de la luna.
Torso mitad coral,
mitad plata y penumbra.

Aunque la imagen procede de la terminología del circo, su índole es claramente cósmica, y sugiere dos animales celestes a través de atributos zomórficos (teta y torso). En esta colección surge también la correspondencia entre ciertos momentos del día y determinadas frutas como el *limón* y la *naranja*, la primera de las cuales se relaciona con el día naciente, y la se-

² Citamos por las *Obras completas* de la ed. Aguilar, Madrid, 1954.

gunda con la plenitud vespéral del sol. El aprovechamiento de estas correspondencias tiene una raíz folklórica, aunque es evidente que el color, sabor y tamaño de las dos frutas tienen que ver con su incorporación en la poesía de Lorca. En el plano de la vida afectiva el limón expresa un amor que se halla en sus comienzos o que no logró alcanzar culminación, al paso que la naranja es reveladora del florecimiento de la pasión amorosa. Veamos algunos ejemplos. En el poema *Adelina del paseo* (p. 303), el poeta no podrá cosechar naranjas y tendrá que contentarse con el "zumo de lima y de limón":

La mar no tiene naranjas,
ni Sevilla tiene amor.
Morena, qué luz de fuego.
Préstame tu quitasol.
Me pondrá la cara verde
—zumo de lima y limón—,
tus palabras —pececillos—
nadarán alrededor.
La mar no tiene naranjas.
Ay, amor.
¡Ni Sevilla tiene amor!

En *Dos lunas de tarde*, la ensoñación de la hora vespertina es propicia a la expresión de este sentimiento: "La tarde canta / una *berceuse* a las naranjas. / Mi hermanita canta: / La tierra es una naranja" (p. 320). En *Cancioncilla del primer deseo*, la identificación de naranja y amor es evidente: "Alma, / ponte color naranja. / Alma, ponte color de amor". En el poema *Naranja y limón* existe una posterior correspondencia simbólica entre *naranja-niña* y *limón-niño* (esto es, *novio*):

Naranja y limón.
¡Ay de la niña
del mal amor!
Limón y naranja.
¡Ay de la niña,
de la niña blanca!
Limón.
(Cómo brillaba
el sol.)
Naranja.
(En las chinás
del agua.)

El poema sugiere también una relación entre *niña* y *luna* (*niña blanca*) en el momento en que la luna está descolorida por la aparición del sol naciente (limón). Esta última correspondencia se revela también en el poema *El niño loco*, quien va en busca de la tarde y se encuentra con una luz encogida como de niña: "(Y la luz encogía / sus hombros como una niña)" (p. 330). La identificación del sol con el principio vital y de la luna con la muerte es también manifiesta en el libro de *Canciones*. En el poema *Madrigalillo* (p. 335), los *granados* son esta vez reveladores de plenitud amorosa, en tanto que los cipreses, identificados con la luna, son indicadores de muerte. La ausencia del huerto responde a la desolación en el corazón del poeta.

El desdoblamiento del atardecer en dos símbolos idénticos —dos palomas—, en virtud de la luz igualmente indecisa de los dos astros, se revela en el poema *Canción*, del grupo de *Primeras canciones*: “Por las ramas del laurel / van dos palomas oscuras. / La una era el sol, / la otra la luna” (p. 280). El poeta pregunta por el lugar de su propia sepultura y las dos palomas cósmicas señalan el sitio donde lo esperan: “En mi cola, dijo el sol. / En mi garganta, dijo la luna”. La posterior metamorfosis de las palomas en águilas con su sentido de rapacidad destructora y su petrificación en mármol, indican la tumba definitiva del poeta con la ausencia total de luz en el horizonte.

De particular importancia en el libro de las *Primeras canciones* es el soneto *Adán* (p. 279), que nos revela el mito del nacimiento del día como un parto de la luna al ser fecundada por el sol:

Árbol de sangre moja la mañana
por donde gime la recién parida.
Su voz deja cristales en la herida
y un gráfico de hueso en la ventana.
Mientras la luz que viene fija y gana
blancas metas de fábula que olvida
el tumulto de venas en la huida
hacia el turbio frescor de la manzana.
Adán sueña en la fiebre de la arcilla
un niño que se acerca galopando
por el doble latir de su mejilla.
Pero otro Adán oscuro está soñando
neutra luna de piedra sin semilla
donde el niño de luz se irá quemando.

El sol y la luna son aquí dos míticos amantes, de cuyo amoroso abrazo ha nacido la criatura prístina —el *día*— que se acerca galopando hacia las metas amplias del firmamento. La herida del parto se manifiesta en los tintes rojizos del amanecer, y la palidez esquelética de la luna, con su gráfico de hueso en la ventana, señala el momento de su muerte. La correspondencia simbólica de estos fenómenos astrales con la modalidad afectiva del poeta queda establecida en el último terceto, que introduce una nota de pesimismo individual frente a la afirmativa del resto del poema. La fábula mítica llena de incertidumbre al poeta, haciéndole pensar que la criatura primordial que se alberga en él (Adán) no ha de alcanzar su pleno desarrollo en el futuro. Los dos astros revelan, asimismo, características esenciales que han de perdurar a través de toda la obra del autor. La luna, símbolo de la feminidad, desempeña una función de madre cósmica; bajo su influencia la naturaleza orgánica muestra el espectáculo de una renovación permanente. El sol, por su parte, es símbolo de virilidad y de poder generativo, con su expresión radiante de agresiva masculinidad. El *día*, hijo mítico de esta pareja inmemorial, es portador de luz y, como tal, símbolo de la inteligencia del hombre y de su realización espiritual.

El *Romancero gitano* revierte a un simbolismo de tipo metafórico que va de acuerdo con la elaboración imaginística de la mayor parte de estos poemas. El “zumo de limón / agrio de espera y de boca” (p. 363) que llora Soledad Montoya en el *Romance de la pena negra*, alude sin

duda a su esperanza frustrada de un amor que nunca llega a la hora de la madrugada. En cambio, la metáfora fabular de los limones en *Prendimiento de Antoñito el Camborio* (p. 371) se refiere a las ilusiones con que el gitano se pone en marcha hacia Sevilla. En este mismo poema, los tintes rojizos del crepúsculo se revelan en la imagen de la "larga torera", cuando ya el gitano viene en medio de los guardias civiles. En el siguiente poema, *Muerte de Antoñito el Camborio*, la hora de la madrugada es señalada con la imagen taurina de los erales que sueñan "verónicas de alhelí" (p. 373). La presencia del sol como un "candil mortuorio" expresa la tristeza cósmica por este acontecer sangriento: "Un ángel marchoso pone / su cabeza en un cojín. / Otros de rubor cansado, / encendieron un candil" (p. 374). Una alusión al alba es también evidente en la anécdota del niño muerto en el *Romance de la luna, luna*. El niño es una criatura de carne y hueso que ha recibido el embrujo de la luz lunar, pero su presencia en el cielo, de la mano de la luna, alude a un día naciente de luz velada, en momentos en que la luna huye en el horizonte: "Por el cielo va la luna / con un niño de la mano..." (p. 352). A la muerte del niño (día) corresponde, asimismo, el carácter funerario de la atmósfera enlutada (día nublado y sin sol): "El aire la vela, vela [la fragua]. / El aire la está velando".

Poeta en Nueva York es importante en cuanto a la fijación de los matices simbólicos de la luna, el sol y el día naciente. En la visión atormentada y agónica de este libro aparece el mito de la fecundación de la luna por el sol, pero en su aspecto negativo. Es decir, el abrazo amoroso no logra efectuarse por la condición caduca de los dos amantes, o al menos produce un parto enclenque, enfermizo y condenado irremisiblemente a la muerte prematura. La luna y el sol aparecen aquí identificados con la vaca y el toro. El *día* es la criatura mítica (el *niño*) que pugna por nacer. La condición desmedrada de la vaca (luna), con sus "rojas patitas de mujer" (p. 326), sólo produce "delicadas criaturas del aire / que manan la sangre nueva por la oscuridad inextinguible" (p. 422). Hay un *niño recién nacido* en un paisaje que no logra convertirse en pleno día por la ausencia del sol en el horizonte, y hay multitud de imágenes que indican la fragilidad esencial de la criatura: "mañana de venas recientes" (p. 419), "niños idiotas" (p. 421), "niño nuevo" (p. 418), "dientes de azúcar" (p. 426), "muchachos heridos" (p. 420), "pequeñas criaturas del cielo enterradas bajo la nieve" (p. 421), "mano momificada del niño" (p. 420), "niños de cera caliente" (p. 414), "criatura de pecho devorado" (p. 419), "vena que se rompe" (p. 440), "ramitos de venas" (p. 418). Su muerte se anuncia, asimismo, en diversidad de formas: "esperaban la muerte del niño en el velero japonés" (p. 415), "No importa que el niño lllore cuando le clavan el último alfiler" (p. 415), "el niño que enterraron esta mañana lloraba tanto / que hubo necesidad de llamar a los perros para que callase" (p. 419), "A veces las monedas en enjambres furiosos / taladran y devoran abandonados niños" (p. 423). El poema *Crucifixión* (p. 458) es una síntesis de todos estos elementos cosmológicos en una dimensión profundamente religiosa, con el ritual de la muerte del astro (sol) a manos de gentes farisaicas y la final regeneración de la multitud frente a la presencia nocturna de la divinidad femenina (la luna).

La muerte del niño se complementa con la del sol propiamente dicho en la forma de asesinato de la figura mítica a la hora de la madrugada o del atardecer. En el poema *Nacimiento de Cristo*, el alba es un toro agujereado (día lluvioso) que profetiza el destino trágico del Salvador del mundo: "y el toro sueña un toro de agujeros y de agua" (p. 422). En *Nocturno del hueco*, la hora del atardecer se revela como el *degüello* de un toro cósmico en el gran circo del horizonte. El espectáculo se asocia a los ruidos de la hora: "En la gran plaza desierta / mugía la bovina cabeza recién cortada" (p. 433). En este mismo poema la madrugada se le muestra al poeta en medio de su soledad del *circo* con el "hueco blanquísimo de un caballo" de "crines de ceniza" (p. 435), es decir, con el hueco de un nuevo día sin luz.

Sólo excepcionalmente se hallan los símbolos cósmicos en este libro con un sentido afirmativo. En el poema *Vaca* (de la sección *En la cabaña del Farmer*, que se refiere a la permanencia del poeta en el campo americano de Vermont) aparece el niño con su virtud agresiva masculina dando muerte a la figura femenina (la luna), que se tiende en el horizonte en forma de "vaca herida". El triunfo del día es una invitación al festín para comerse a la divinidad mítica sacrificada con el cuchillo (rayos del sol) del recién nacido: "Que se enteren las raíces / y aquel niño que afila la navaja / de que ya se puede comer la vaca" (p. 430). De la misma manera, el sol en todo el empuje de su virtud primaria preside el ímpetu primitivo de la raza negra. En *Oda al rey de Harlem* (p. 407), la regeneración de esa raza se encuentra en la búsqueda de un sol prístino en las incorruptas tierras de África:

Buscad el gran sol del centro
hechos una piña zumbadora.
El sol que se desliza por los bosques
seguro de no encontrar una ninfa,
el sol que destruye números y no ha cruzado nunca un sueño,
el tatuado sol que baja por el río
y muge seguido de caimanes.

También la juventud del poeta, ya desvanecida, se ilumina con el recuerdo de un sol apolíneo que ofreció a su amante en otros tiempos: "Norma de amor te di, *hombre de Apolo*, / llanto con rui señor enajenado" (p. 401).

La poesía hermética del *Diván del Tamarit* nos muestra variaciones diversas de estos símbolos. En la *Casida del herido por el agua*, la hora de la madrugada en un día lluvioso se presenta como el estertor de un niño próximo a morir: "El niño herido gemía / con una corona de escarcha" (p. 494). Entre tanto la ciudad de Granada duerme sin darse cuenta de la soledad de la criatura. Su postración final acaece con la lluvia torrencial que al caer al suelo se refracta sobre sí misma: "El niño y su agonía, frente a frente, / eran dos verdes lluvias enlazadas. / El niño se tendía por la tierra / y su agonía se curvaba" (p. 494). La *Casida del sueño al aire libre* nos sitúa frente al sol y la luna en una relación distinta. La peregrinación nocturna de la luna (niña) en forma de un "toro de jazmines" comienza con el *degüello* del toro solar a la hora del crepúsculo: "La niña finge un toro de jazmines / y el toro es un san-

griente crepúsculo que brama" (p. 497). Después de su marcha "por el inmenso pavimento oscuro", el toro recoge nuevamente el esqueleto de la luna a la hora de la madrugada.

El trozo en prosa *La degollación del Bautista* incorpora tradiciones varias del simbolismo del sol. Este pequeño cuadro impresionista nos presenta la salida del astro y su muerte posterior como un formidable degüello de la divinidad solar, identificada aquí con la cabeza de Juan Bautista. El espectáculo adquiere una amplitud de circo con multitud de gentes que contemplan la lucha encarnizada de los negros con los rojos. Es evidente que los negros denotan la oscuridad nocturna y un horizonte nublado, y los rojos la luz rojiza del amanecer que pugna por imponerse en el horizonte. La inminente hora de la madrugada se expresa en el miedo de la luna al parto de sangre: "La recién parida tenía un miedo terrible a la sangre, pero la sangre bailaba lentamente con un oso teñido de cinabrio bajo sus balcones" (p. 18). Las nubes no se resuelven en lluvia, y la sangría se efectúa sin la ayuda de los paños blancos. Numerosos signos desmerecedores, de esencial afinidad a los que frecuentemente encontramos en *Poeta en Nueva York*, completan este cuadro de contornos negativos. La figura de Salomé que exige la decapitación es la amada falsa y putrefacta que ofrece una redoma de veneno a su enamorado: "Salomé tenía más de siete dentaduras postizas y una redoma de veneno". A la hora de la degollación se oye un enorme vocerío en todos los establos de Palestina, lo cual corresponde a los ruidos del amanecer. El triunfo de los rojos sumerge finalmente a los espectadores en un mar de sangre que tiñe sus vestidos: "La cabeza del luchador celeste estaba en medio de la arena. Las jovencitas se teñían las mejillas de rojo y los jóvenes pintaban sus corbatas en el cañón estremecido de la yugular desgarrada". El Bautista pide luz y los luchadores invocan obstinadamente la presencia del filo (p. 20):

La cabeza del Bautista: ¡Luz!

Los rojos: Filo

La cabeza del Bautista: ¡Luz! ¡Luz!

Los rojos: Filo filo

La cabeza del Bautista: Luz luz luz

Los rojos: Filo filo filo filo

El análisis precedente nos ha permitido delimitar la índole y extensión del simbolismo del sol en la poesía de Federico García Lorca y sus relaciones con el astro de la noche. Podemos distinguir diversos planos en la configuración de este simbolismo. Una visión esencialmente imaginística se revela en el poema *Arlequin*, cuyos contornos eminentemente plásticos señalan cierta afinidad con las representaciones de este personaje en la pintura europea del siglo xx³. Otro plano está integrado por la tradición folklórica de frutas como el limón y la naranja, de amplia utilización en la copla popular⁴. La posterior extensión de estos elementos populares

³ Recuérdense en particular los arlequines de Picasso. Salvador Dalí tiene una pintura de este personaje (1925), cuya mitad vertical iluminada y la otra en sombras sugieren una interpretación de características cósmicas. Véase JAMES THRALL SOBY, *Salvador Dalí*, New York, 1941, p. 33.

⁴ Véase DANIEL DEVOTO, "Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca", *Fil*, 2 (1950), p. 320.

a los conceptos de *niño* y *niña* respectivamente constituyen un rasgo personal del poeta. La visión del crepúsculo en forma de dos palomas que al metamorfosearse en piedra se convierten en la tumba del poeta, es una estilización metafórica y simbólica de poderosa individualidad, a la vez que aprovecha la tradición corriente de considerar a estas aves como prototipo de la unión amorosa.

De particular interés es la cristianización de los dos astros en las figuras del Redentor del Mundo (sol) y la Madre de Dios (luna). La referencia indirecta a un Calvario en el *Libro de poemas* culmina con el simbolismo de la pasión y crucifixión de un Cristo-Sol en el poema *Crucifixión de Poeta en Nueva York*. Esta deificación del sol incorpora un simbolismo presente en la tradición cristiana desde los tiempos medievales. Cristo fue asociado desde un principio al *Sol Invictus*, y su vida interpretada a la luz del ciclo solar⁵. En las prácticas litúrgicas el sacrificio de la Misa fue, asimismo, configurado según el ciclo del sol⁶.

El mito de la fecundación de la luna por el sol y del parto de ésta a la hora de la madrugada se expresa también en un plano trascendente, si bien de carácter arquetípico. Aunque la asimilación del sol a una deidad masculina y de la luna a una deidad femenina dista de ser general entre los pueblos primitivos⁷, tal interpretación existe en la tradición bíblica, en los pueblos del Cercano Oriente y en gran parte del folklore mediterráneo y europeo, principalmente dentro de las lenguas romances⁸. En particular, encontramos en la mitología egipcia una modalidad que coincide fundamentalmente con el simbolismo lorquiano de los dos astros. Isis, la vaca divina identificada con la luna, aparece como la esposa de Osiris (el toro Apis), la divinidad más importante de la cultura egipcia⁹. Tal identificación aparece en la poesía de Lorca, especialmente den-

⁵ La profusa utilización del sol en el pensamiento exegético de la Edad Media y su incorporación en el simbolismo cristiano y las prácticas litúrgicas, puede estudiarse en H. FLANDERS DUNBAR, *Symbolism in medieval thought and its consummation in the Divine Comedy* (New Haven, 1929), y en HUCO RAHNER, "Das christliche Mysterium von Sonne und Mond", *EJb*, 10 (1944), 305-405.

⁶ DUNBAR, *op. cit.*, pp. 408 ss.

⁷ "It is almost universal among primitive races that both sun and moon should be regarded as alive and quasi-human in nature. Their sex differs among different races, but the moon is more commonly male and the sun female", dice E. N. FALLAIZE, "Sun and Moon (Primitive)", en HASTINGS, *Encyclopædia of Religion and Ethics*, Edinburgh, 1909.

⁸ El sol fue motivo de adoración secreta por parte de los judíos en el Antiguo Testamento (JAMES HASTINGS, *Dictionary of the Bible*, New York, 1951, s. v. *Sun*). En Grecia, el culto del sol ocupó un lugar prominente con la presencia de Apolo-Helios y la cohorte de héroes semidivinos de origen solar: Hércules, Teseo, Belerofonte. Para el culto de Helios, véase KARL KERENYI, "Vater Helios", *EJb*, 10 (1944), 81-124. Los trabajos de Hércules y la final extinción del héroe han sido interpretados también a la luz del ciclo solar. Véase WILLIAM TYLER OLCOTT, *Sun lore of all ages*, New York, 1914, pp. 70-74. El *Sol Invictus* caracteriza a la última religión romana según PAUL SCHMITT, "Sol Invictus. Betrachtungen zu spätromischer Religion und Politik", *EJb*, 10 (1944), 169-252. Para las relaciones del sol (en la religión romana) con la divinidad Mithra, de origen indo-iranio, cf. WALTER WIL, "Die römischen Sonnengottheiten und Mithras", *EJb*, 10 (1944), 125-168, y FRANZ CUMONT, *Les mystères de Mithra*, Paris, 1902.

⁹ El denso y significativo ritual del sol en la cultura egipcia puede estudiarse en GEORGE NAGEL, "Le culte du soleil dans l'ancienne Égypte", *EJb*, 10 (1944), 10-55.

tro del contexto de la relación mutua de los dos astros. Por lo demás, el poema *Vaca* de *Poeta en Nueva York* y la mención de “la vaca del viejo mundo” en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* se refieren sin duda a la divinidad femenina de la mitología egipcia. Si la hora del crepúsculo es conmemorativa de la muerte del dios Osiris, el incidente mitológico coincide con la muerte y degüello del toro en esta poesía. Asimismo, la divinidad solar Horus, nacida de la unión de Isis y Osiris, correspondería en Lorca al símbolo del *niño*, que aparece ya con las características de esta criatura divina en el poema *Adán* de *Primeras canciones*. En *Poeta en Nueva York* el niño muere asesinado por el cúmulo de símbolos negativos que atentan contra su fragilidad inocente. El poema *Nacimiento de Cristo* de esta colección representa una fusión de los símbolos católicos y de los primitivos arquetípicos. El símbolo del *barco* con sus numerosas alusiones a naufragios y hundimientos tiene también evidente conexión con el barco solar que en la mitología egipcia hace su viaje nocturno a través del océano, permitiendo al astro emprender de nuevo su carrera triunfal por el cielo a la hora de la madrugada¹⁰. En otra esfera de conceptos, el simbolismo del sol identificado con el toro se enriquece también con la densa y significativa presencia de este animal en la cultura española y la profusa escenografía de las corridas de toros. La imagen del *circo* queda así trasladada a la amplitud del horizonte cósmico donde se cumple el desgarramiento de la divinidad solar en espectáculo sangriento.

La muerte del toro a la hora de la madrugada (“bovina cabeza recién cortada”, p. 433) nos sitúa frente a otra tradición en el simbolismo solar de la poesía de Lorca. El poema en prosa *La degollación del Bautista*, en el cual se identifican el degüello del toro y la decapitación del nuncio de Jesucristo, evoca el mito bíblico de Salomé. Esta tradición deriva sin duda de los simbolistas franceses, y en particular de Mallarmé con el “Cántico de San Juan” de su *Hérodíade*¹¹, si bien en este poema el símbolo solar parece aludir al solsticio de verano, mientras que Lorca lo asimila a la salida del astro con los tonos sangrientos del amanecer¹².

Para un pormenorizado análisis de su mitología zoomórfica, véase también W. MAX MÜLLER, “Egyptian mythology”, en *The mythology of all races*, t. 12, Boston, 1918, pp. 1-245. La interpretación de Osiris según el ciclo vegetal del año y su relación con otros dioses han sido indicadas por Sir JAMES G. FRAZER, *The Golden Bough*, abridged edition, New York, 1953, pp. 420-447.

¹⁰ MÜLLER, *op. cit.*, p. 95.

¹¹ La escena de la danza de Salomé y la decapitación del Bautista, narrada por los evangelistas San Mateo y San Lucas y por el historiador judío Flavio Josefo, ha sido motivo de representación artística desde los tiempos medievales. Véase al respecto HUGO DAFFNER, *Salome, ihre Gestalt in Geschichte und Kunst*, München, 1912. Los simbolistas franceses la incorporaron a sus temas, después que Flaubert publicó su *Salammbo* en 1862 y su *Hérodias* en 1877. Laforgue se inspira en este último cuento para su *Salomé* de las *Moralités légendaires*, publicadas en 1885. Anteriores a esta fecha son los célebres cuadros *Salomé* y *L'Apparition* (1876) del pintor Gustave Moreau, los cuales ejercieron grande influjo sobre la literatura de la época. Mallarmé asocia la decapitación al simbolismo del sol en la tercera parte de su poema *Hérodíade*. Oscar Wilde, por el contrario, en su drama *Salome* (1893), asimila el mito a la presencia de la luna. Lorca pudo conocer la tradición de este tema literario en el libro de RAFAEL CANSINOS-ASSENS, *Salomé en la literatura*, Madrid, 1919, que contiene versiones españolas de la Salomé de Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugénio de Castro y Apollinaire.

¹² Véase WALLACE FOWLIE, *Mallarmé*, Chicago, 1953, p. 140. Importa recordar que

Nuevamente hallamos aquí la fusión de símbolos religiosos con los de inspiración puramente primitiva y arquetípica.

El estudio del simbolismo del sol en la poesía de Lorca nos revela, por consiguiente, una vez más, su carácter cósmico y nos da una clave para conocer la índole de su inspiración y el horizonte de su mundo lírico. La visión imaginística y metafórica queda pronto superada por una perspectiva simbólica de características trascendentes. La presencia desgarrada del astro a la hora del atardecer y del amanecer traduce la frustración de la vida afectiva del poeta y es un poderoso símbolo del destino humano violentamente truncado. Asimismo, la fragilidad de la criatura mítica es representativa de la ausencia de realización espiritual. Finalmente, la identificación del sol con divinidades cristianas y arquetípicas confiere a la vida del hombre una dimensión sacramental y religiosa.

GUSTAVO CORREA

Yale University

TRADICIÓN Y NOVEDAD EN UN POEMA DE JULIÁN DEL CASAL

Se ha realizado ya, con esmerada erudición (caso tal vez único en la crítica hispanoamericana), el estudio de las influencias extranjeras en la obra de Casal. Pero, a pesar de la exactitud con que se pueden medir sus deudas para con la literatura francesa que tanto amaba, y de la paciencia con que se han señalado en su verso los ecos conscientes e inconscientes de sus lecturas, el lector de Casal se siente perdido todavía, sin una clave de comprensión o valoración. El enigma de la personalidad de Julián del Casal parece repetirse en su obra.

La obra, en realidad, no es sino reflejo lejano de una biografía o de los pormenores de una vida de la cual nos interesa aquí solamente lo definidor, la melancolía y el tedio sin causa tantas veces expresados en el poeta, "la tristeza profunda de ser hombre". Es costumbre describir la angustia nihilista de Casal y colocarlo entre los primeros modernistas, la generación de iniciadores, como un innovador que tomó de Baudelaire y del parnasianismo determinadas formas e ideas y directivas poéticas que se incorporarían luego a la literatura hispánica. De esa manera se oculta a veces, con el análisis del detalle, una verdad más honda: la tradicionalidad de la poesía de Casal. De ahí que se haya descuidado el estudio de los pocos momentos válidos de su obra, para hacer hincapié en la profusión de reflejos de lo extranjero. Se ha olvidado que en todo estudio de literatura comparada deben ir de la mano la indicación de la fuente extranjera y la definición de la originalidad del autor que la incorpora a su obra propia.

Y lo más original y propio es a menudo lo tradicional que se renueva en una mentalidad moderna. A pesar de las lecturas extranjeras, se afirma

la fiesta de San Juan Bautista es el 24 de junio, fecha que corresponde casi exactamente al solsticio de verano.