SALVADOR RUEDA Y GARCIA LORCA

POR

CARLOS EDMUNDO DE ORY

Algunos críticos extranjeros de Lorca se han visto obligados, creo yo, a remover con prisa un cierto material de fuentes ya evocadas por sus exegetas españoles de la primera hora. Estos últimos, por supuesto, tenían un conocimiento más directo de la cuestión. Aunque el problema de los precedentes no haya sido visto a fondo para ser estudiado con ecuanimidad. O fue visto con malos ojos. Acaso les dictaba la prudencia académica (no reñida, sin embargo, con la erudición) o el temor de ofender con veredictos de plagios burdos la respetable labor de un poeta auténtico. La misma fama de Lorca, más allá de lo intrínseco del lenguaje en su expresión vital idiomática, convierte en tabú la supuesta incidencia del plagio. Pero el plagio no es, aunque sea copia literal, incluso cuantiosa, un delito (salvo judicial) en la entraña misma de la escritura, y su puesta en práctica supone un acto voluntario, menos cuando se trata de robo vil. Es el momento de pensar en los plagios eminentes demostrados suficientemente por terceras personas neutrales, cuando no malvadas, bajo el silencio matemático de la erudición o (ya no matemático, sino inmoral) de la denunciación. «Virgilio, autor de la *Eneida,* toma más de una perla en el tesoro de Lucrecio, y no lo dice. Macrobio hizo el inventario de sus latrocinios» (Blanchet, *Sobre Lucrecio).* Me parece una buena costumbre, siempre que se ponga en el «banquillo» a un gran ladrón de caminos. Rimbaud pensaba que el poeta es «voleur de feu». La palabra es fuego o hielo, según las manos que la toquen. Hay fragmentos de poesía escrita, olvidada o perdida que los poetas más grandes usurparon. Dante, Saint-John Perse, García Lorca, entre ellos, entraron a saco en el espacio espectral de la retórica infinita. Desespera un poco, sin embargo, ver las mejores metáforas de un poeta como perlas de un estuche ajeno. Pero esto es común cuando no es pura coincidencia. Es más: vale aquí recordar ese «plagio presentado como sano ejercicio literario», expuesto por Lautréamont al ver en la necesidad de plagio un proceso implícito: «Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste.» *(Préface à un livre futur.)*

Este estudio comparativo tiende a dilucidar una tendencia relativamente afín entre Salvador Rueda y García Lorca, poetas andaluces, no contemporáneos; afinidad directiva, de la cual se desprende el eco real de aquél en la voz real de éste, sujeta por su propiedad misma a una estilística personal. Hemos dicho «eco», pero no acento. Y aunque todo eco condiciona una percusión como influencia sonora particular, situada en el espacio, es precisamente en el espacio donde se modifica temporalmente, como *tempo* y como ritmo figurado. No se trata, en estos procesos auditivos, de repetir lo ya dicho, ni mucho menos de comerse hambrientamente los restos de un banquete, sino de apropiación deliberada en un sentido que pudiera identificarse con la vivencia del «correlato objetivo» de T. S. Eliot. Pero que puede ser también, y es lo más seguro, un impacto expresivo incapaz de ser dominado por sensibilidades asimilativas como la de Lorca.

Es un hecho palmario, bien que aparentemente y absolutamente decisivo, el impacto expresivo y verbal de Rueda en la cosa de Lorca, aventuradamente, y por vía de literalidades conceptuales y metafóricas, originadas así en virtud de la primera impronta. Huellas, reflejos, reminiscencias y ecos que determinan, en su conjunto difuso, un síntoma seguro de influencia sufrida en toda conciencia. Que aquí determinemos únicamente esta confrontación de retóricas afines en la dádiva ruedana acogida por el otro nos lo permite la grandeza misma de Lorca, sin comparación posible a la otra grandeza, limitada por sus propios límites y la capacidad de su ambición, llegada a una meta definitiva. No sería lo mismo ni del mismo interés considerar la lección de Salvador Rueda en Juan Ramón Jiménez por imperativos cronológicos; pero sí, de manera eventual, recordar que la influencia del poeta malagueño rigió asimismo, aunque menos imperativa, por evidente que fuese, en compañeros de Lorca, como Luis Cernuda y Vicente Aleixandre. Este aserto fue ya difundido por Vicente Núñez en un texto publicado en la revista *Caracola,* de Málaga, y que dice así: «Nos encontraríamos, por de pronto, con la sorpresa de una curiosa serie de antecedentes léxicos y hasta, lo que aún es más, temperamentales respecto a la poesía de algunos de los más eximios representantes de la generación de 1925 (Aleixandre, Cernuda), aparte de percibir una cierta homogeneidad de arranque, de móvil sensualismo, de refinada extremosidad agotadora, sometidos a la andadura de un ancho cauce de figuración y ambientación poéticas.» («A propósito de *Claves y símbolos,* un libro póstumo de Salvador Rueda», revista citada, núms. 62-63, diciembre-enero 1957-1958.) Vicente Núñez olvida deliberadamente el nombre de Lorca, junto a los dos mencionados, bien que, a modo de ejemplo, señala «algunas de esas correspondencias, de

cualquier modo, pálidas al ser desgajadas de su contexto», y con ese olvido parece dejarnos a nosotros el añadido exclusivo del nombre de Lorca, con el mismo fin de ofrecer «correspondencias», que también, es de suponer, por la misma razón, han de ser pálidas. Pero que son numerosas. Son numerosas y esporádicas, y por su índole paralelística, interesantes. Considero eficaz el cotejo en virtud —lo repito— de la supremacía artística del poeta granadino, cuyo modelo pasajero supera en matices y genio sintético dentro del plano total de lo lírico. Pero acometo también las analogías y sus repercusiones teniendo en cuenta el mecanismo de un proceso mimético insuficientemente formulado respecto a esta influencia marginal en la creación lorquiana.

En efecto, dos de sus críticos más relevantes, pertenecientes a su generación y compañeros de letras, estimaron de distinto modo la huella dejada por Salvador Rueda en Lorca: uno, aseverándola, sin analizarla totalmente; otro, negándola como tal.

Veamos, en primer lugar, la nota de Guillermo Díaz-Plaja referente al problema, exponiendo esa influencia en su libro *Federico García Lorca,* que quiere ser un testimonio y una aportación «de su generación», donde se ofrecen datos y puntos de vista acaso útiles a la obra crítica futura «que todos le debemos». Así, en el capítulo dedicado al *Libro de poemas* escribe: «La influencia de Salvador Rueda no ha sido valorada en su verdadera importancia, intensidad y extensión. La encontramos en *Libro de poemas* y también en obras posteriores; el propio *Romancero gitano* le debe, como veremos, una sugestión temática. En primer término, Rueda significa la conjunción del modernismo y el andalucismo, y García Lorca es en este momento un andaluz esencial, sugestionado por los maestros modernistas; en segundo lugar, hay en Rueda un desbordamiento vital, paganizante, pánico, que empalma con el sentido que de la naturaleza tiene el joven poeta.» Cita a continuación dos estrofas, de cuatro versos cada una, tomadas de la composición de Lorca «El canto de la miel», indicando que están dentro de la técnica de Salvador Rueda. Transcribe inmediatamente después catorce versos seleccionados de una «Elegía», donde se canta la Andalucía sensual «con una vena que está también en Rueda y en Darío». Al tratar del *Romancero gitano,* en su capítulo correspondiente, señala índices expresivos y temáticos de Rueda (los gitanos, las monjas), y a lo largo de su estudio crítico menciona varias veces el nombre de Salvador Rueda como «origen literario próximo» de cierta metáfora lorquiana de origen popular y «sometida a la vez a una manipulación erudita». Mas la reserva de un «acaso» no está ausente de su presunción.

Si apruebo la clarividencia de este crítico, confirmando sus asertos con algo más que con vislumbres, doy un mentís al otro crítico, antes aludido, quien únicamente reconoce una semejanza esporádica como resultado del contexto tradicional. Me refiero esta vez a Enrique Díez-Canedo, en cuyo artículo sobre Salvador Rueda, publicado en el diario *La Nación,* de Buenos Aires, en 1933 (ocho días después de la muerte del poeta malagueño), alude a Lorca diciendo: «...García Lorca, cuyos versos de mocedad tenían extraño parecido con los comienzos de Rueda, sin duda desconocidos por el poeta del *Romancero gitano.* No hablo, pues, de imitación, ni siquiera de influencia; sí de parentesco, esto es, de tradición. Salvador Rueda, en esos momentos en que su literatura parece desprendida de todo contacto literario lo estrecha con el pueblo, poetizando a su modo, sin tampoco imitarlo, vuelto sólo a la Naturaleza.»

Otro documento a esgrimir aquí, referente a la crítica capacitada, y que viera inconfundiblemente el problema tan eludido (si problema es) de la lección de Rueda recibida por Lorca, lo tenemos en un artículo de Melchor Fernández Almagro titulado «Salvador Rueda» *(Caracola,* número citado), en el cual escribe, adelantándose a nuestro énfasis: «Muy familiarizado con el campo, García Lorca hubiese incorporado a su poesía, en cualquier supuesto, a los animalillos y bichejos de menos tradición literaria, o de ninguna, o francamente contraindicados. Pero fue Salvador Rueda quien mostró la posibilidad poética de la mosca, la lagartija, la curiana. Esta fuente, en determinado aspecto, de la genial inspiración de García Lorca, está por estudiar.» *Esta fuente,* dice el crítico enterado. Y como fuente es origen, nuestro énfasis en este estudio se distingue en dejar ver, de tiempo en tiempo, los pies de Lorca (ya que no la cabeza), bañándose en los charcos del lluvioso Rueda.

Resta el testimonio incomparable de Juan Ramón Jiménez, supercrítico de poesía. No sólo dijo que «cuando aparecieron Antonio Machado y él, sólo había en España Rueda, Núñez de Arce, Campoamor..., y que ellos crearon las nuevas formas, que luego aparecen en las obras de Salinas y los demás jóvenes» (es decir, la generación de Lorca) (Juan Guerrero Ruiz, «Juan Ramón, de viva voz», 1961, *Insula),* sino que incluyó a García Lorca en lo que llamó «alhambrismo», como último representante de esa corriente poética cultivada por Salvador Rueda, a la zaga de Zorrilla: «los mismos caminos», y todavía vio que Rueda «anduvo mucho entre los animalitos que luego habían de tentar al granadino Federico García Lorca.»

Salvo estos raros juicios perentorios, enmarcando las similitudes entre los dos poetas andaluces, y desde ellos hasta el grupo de *Caracola*

(homenaje a Salvador Rueda (1857-1957), dedicado a conmemorar el centenario del poeta, es de notar, en la ya abundante lista de biógrafos de Lorca, un mutismo engañoso respecto a la influencia que nos ocupa. Mientras que Vicente Núñez analiza «la base admisible desde la que poder atribuir a Rueda la paternidad de una "poesía andaluza" contemporánea» y el género lírico, que, más allá del modernismo, «arraiga en los poetas de 1925», y que el propio Luis Cernuda contempla en las *Poesías completas* (1911) del poeta malagueño «un acento nuevo en nuestra lírica», haciendo hincapié en su ímpetu y en su arranque como valores absolutos, pudiendo gustar con los escasos lectores un «tipo de poesía no raro en nuestra literatura moderna desde Zorrilla a Miguel Hernández», y que Antonio Oliver, apelando a una «valoración más equitativa y justiciera de la lírica ruedana», nos recuerda las palabras de Federico de Onís: «Hay que reconocer, venciendo toda repugnancia, que los aciertos de Salvador Rueda son innumerables; que de su obra varia y multiforme ha surgido una influencia difusa, que se encuentra por todas partes»; es de notar, repito, la fabulosa falacia de los críticos parciales. Se observa en ellos más bien la tendencia unánime a minimizar la lección de Salvador Rueda, englobándola con la de otros maestros de la juventud de Lorca que dejaron sus huellas en el *Libro de poemas* y, naturalmente, en poesías anteriores perdidas o inéditas, las cuales evoca su biógrafo español José Luis Cano, haciendo recaer en ellas, no sin abuso de exclusividad, «evidentes influencias rubenianas y ecos de Villaespesa y de Salvador Rueda». Es más: en ese período inicial, en el que el joven poeta se muestra «lector infatigable de Zorrilla, Rubén Darío, Salvador Rueda, Villaespesa», limita Cano tales influencias visibles a las poesías de 1918 y 1919 y menciona dos títulos de poemas calcados de Juan Ramón Jiménez, otros dos de Rubén Darío y ninguno de Salvador Rueda, dejado en último lugar con esta breve precisión: «y de Salvador Rueda, al que sigue en el tema de la cigarra». Ya José Mora Guarnido, en su libro *Federico García Lorca y su mundo,* cuyas páginas nos relatan hechos y ambientes de la infancia y juventud del poeta, compañero suyo entonces, recurre a los mismos consabidos nombres de maestros, en tanto que «material poético circundante», del que se sirvió Lorca en sus primeros versos que no «caracterizan definitivamente una personalidad original en absoluto». Lo cierto es que la magistratura ruedesca trasciende más allá de los iniciales escarceos estilísticos de García Lorca.

Fué, por lo demás, una lección ampliamente sugestiva, casi automática, que se distingue curiosamente del concierto de imitadores de la época. No fue, ante todo, de tipo escolar pobremente mimético, sino

condicionada por el aspecto intelectual de un complejo retórico. Se diría, mirando bien sus resultados, que correspondía a raíces maternales estrictamente lingüísticas, etimológicas y de audacias expresivas. Fervientes poetas del mundo natural, no solamente el amor por los animalitos, les indujo por igual a plasmar graciosos dibujos caricaturescos de parecido trazo, pero también los minerales acuden con sus nombres fijos y fónicos —palabras insólitas— en esos terrenos lingüísticos. José María Pemán lo tiene bien en cuenta en ese encantador diálogo entre «El Profesor y la Poesía», allí donde la Poesía dice al profesor y crítico: «Vengo a recordarte, Profesor, que hace cien años nació en Málaga un gran poeta.» Tiene en cuenta, digo, eso de los minerales:

barra de nitrato de plata enrojecido

¿Has oído, profesor? ¡Nitrato! Tenía la pasión de las no usadas palabras, de rescatar voces para la poesía. Los minerales le arrebataban: «Dime, sodio enigmático; / decid, calcio, silicio...» A Lorca le arrebataban con idéntica pasión; de ellos hizo claves y símbolos. Precisamente el libro póstumo de Salvador Rueda se titula *Claves y símbolos,* claves, no ya claveles. Y en el estudio, antes citado, de Vicente Núñez sobre dicho libro se advierte esta desintegración, esta alquimia final del naturalismo vernáculo en «partícula viva de poesía»; describen el estado último del poeta viejo, que todavía escribe en 1932-1933: «aislado y caduco, aunque en pie, pudo vérsele solitario al umbral casi de nuestros días». Había dejado, en el olvido comprensible, mucho fárrago; pero lo fuerte y fresco, lo original, cayó incomprensiblemente en el olvido. Aquello era una cierta modernidad avanzada, no digamos precursora formalmente, sino hija de la novedad, una novedad no *ísmica,* ciertamente; no de vanguardia, pero sí específica, genética, y, sin embargo, malparada por la puerilidad y la carencia de cultura profunda. José María de Cossío, al referirse a *Sinfonías del año* (1888), pudo escribir que «la novedad del poema reside en algunos rasgos que parecen presentir, no ya el advenimiento del *modernismo,* sino de actitudes líricas aún más avanzadas y modernas»; y todavía añade, descubriendo el aspecto *ísmico,* que existen allí algunas imágenes «tan recortadas y asépticas como las mejores del posultraísmo» *(Cincuenta años de poesía española.* Madrid, 1960). Esto confirma, sin más, la creadora renovación del poeta malagueño.

Habiendo encontrado una cantera de ideas, conceptos y vocabulario en el poeta malagueño, Lorca callaría (como Virgilio) la deuda contraída con su predecesor. Excepto cuando se refería a sus amados clásicos —Góngora, el granadino Soto de Rojas y demás modelos tradi-

cionales—, siempre adoptaba una distancia crítica dictatorial para poner en su sitio final a sus maestros inmediatos. Exaltó la memória y la enseñanza de Rubén Darío en los mejores poetas del novecientos (maestros a su vez de Lorca), no sin recordarnos «su mal gusto encantador» y «sus ripios descarados», llegando a la denegación en nombre de una «asepsia» adquirida en la obra propia; solía repetir burlonamente el verso dariano: «Que púberes canéforas te ofrezcan el acanto», para decir, extrañado por los arcaísmos: «De todo eso yo no entiendo más que la palabra *que*.» ¿Era irrespeto o conciencia de superación? En cuanto a Salvador Rueda, toda su música polifónica le sonó, sin duda, a falsete, comparada con la guitarra popular. Pensando así de Rueda, es evidente que lo negaba, olvidando cuanto tomara de él. Tal parece deducirse de un párrafo en el que alude a Rueda, colocando su nombre junto al de otros poetas populares (incluso el mismo Manuel Machado) para menoscabar su importancia al enfrentarlos con la auténtica musa anónima del pueblo: «Nuestro pueblo canta coplas de Melchor del Palau, de Salvador Rueda, de Ventura Ruiz Aguilera, de Manuel Machado y de otros; pero ¡qué diferencia tan notable entre los versos de estos poetas y los que el pueblo canta! ¡La diferencia que hay entre una rosa de papel y otra natural! *(El cante jondo,* 19 de febrero de 1922). ¿Habló más tarde con elogio de Rueda? No lo sé. Mas es ya incomprensible que tache la poesía andaluza ruedesca de artificial —«rosa de papel»— cuando por entonces, 1922, cosecha sus flores líricas.

Ya hemos dicho que no sólo influyó en Lorca; sabido es que Rueda dejó su marca en los comienzos de Juan Ramón Jiménez, quien lo confiesa sin escrúpulos en las cariñosas líneas de recuerdo que escribe llamando a Rueda «El Colorista Nacional». En 1913, en el apogeo de su fama, el mismo Rueda se refirió con amargura a sus numerosos imitadores: «Los mismos poetas que se apropiaban mis innovaciones y estilo me apedrearon, sumándose todos contra mí. Fueron injustos aquellos hombres que ya empezaban a ser "ajenjistas", "eteristas" y "morfinistas", con mi musa, que bebió siempre agua pura, y que extraía sus ritmos y temas del seno brioso de la Naturaleza». Aludía a los modernistas decadentes que se inspiraban entonces en los poetas malditos de Francia. También replica con soberbia humillada a los menoscabos que sufriera, principalmente de la parte de Rubén Darío, más grande que él, evocando a ese Rubén Darío en una conversación que cita Rafael Alberti: «¿Rubén Darío? Gran poeta, ¿cómo no? ¿Pero usted cree que hubiera podido existir sin Rueda? Muchos, tanto aquí como allá, lo deben todo a Rueda, aunque no quieran confesarlo.»

Tracemos ahora un breve retrato literario de Salvador Rueda al final de su carrera (1857-1933). Titán de sones rotundos, discípulo de Zorrilla, satisfecho de su arte sincero, era físicamente un noble anciano menudo, de origen humilde. Se había jubilado a los setenta años del Cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios, en el que prestara extraordinarios servicios por mucho tiempo. Conoció la gloria en el continente y en los países de ultramar, efectuando viajes triunfales por Hispanoamérica, donde fuera coronado solemnemente «poeta de la raza hispánica», en La Habana (1910) y en Buenos Aires (1913), capitales que le rindieron calurosos homenajes oficiales. Alcanzando larga edad, el poeta rústico que había comenzado a escribir a los trece años, «renovador» de ritmos, admirado y elogiado por los más prestigiosos intelectuales de su época, sobreviviéndose en el olvido de las sucesivas generaciones, dejaba atrás una obra fecunda, desconocida por los poetas recién venidos.

De esta obra lírica, varia y profusa, repartida en cuantiosos libros, él mismo resumió la característica esencial: «Algunas veces he puesto de subtítulo a composiciones mías: *Escalas de vidas,* y, por sabido, no debí ponerlo, puesto que no muchas serán las poesías escritas por mí que no sean *escalas de vidas* y no lleven esa filosofía trascendental. Acaso todos mis libros debieran titularse del mismo modo: *Escalas de vidas.* Criado a imagen y semejanza de la Naturaleza, así fui, así soy, así seré.» Ciertamente, fue un apasionado cantor de la Creación y de la Humanidad, que se detuvo, con una constancia excepcional, en la vida de los insectos. Con fasto decorativo y abundancia de imágenes, desarrolló una estética vibratoria y plástica en la que música y pintura (temas descriptivos) se conjugan en estrofas mensajeras de la sana alegría meridional del vitalismo entusiástico. Su obra, de espíritu ochocentista, en su conjunto caduca, merece una revisión, sobre todo en lo tocante a la invención metafórica. El diluvio, el torrente verbal de imágenes, a veces insólitas, consiguió que se le llamase «Monstruo de la imagen».

Pero antes que nada era el cantor regional de Andalucía. Y es aquí donde Lorca va a beber gotas de agua pura. El intimismo recóndito del poeta granadino no comulga con aquellas visiones gigantescas, un tanto futuristas aunque de entusiasmo infantil; porque Lorca se contenta, después de todo, con un «arte menor», entre lo popular y lo musical. Estos son sus distintivos mayores; no abraza mundos, no wagneriza. Poeta esencialmente dramático, prefiere la guitarra quejumbrosa. Aunque meridionales ambos, panteístas y gongorinos, ninguna afinidad de naturaleza parece imponerse: el viejo maestro se movía en el entusiasmo universal, el progreso y el tesoro de arque-

tipos de la Creación, no sin ráfagas de dolorismo profundo y hasta de «tremendismo», mientras que el presunto discípulo comulgaba con la ironía romántica, el humor lúdico y el misterio poético. Vecinos geográficos de la luz mediterránea, ciertos motivos domésticos coinciden en sus versos. La temática específicamente ruedesca la encontramos en Lorca más o menos desfigurada, transfigurada diríamos mejor: la granada, las espigas, las rosas, la miel, la lluvia, el silencio, la mujer andaluza, los gitanos, la guitarra, la monja, la riña entre hombres y, muy particularmente, los animalitos descritos también bajo caricaturas antropomórficas.

La técnica del ritmo, ciertas estructuras sintáctico-lingüísticas, así como la fantasía de metáforas y metagoges con que adorna Rueda sus versos de modo tan sensitivo, contagiaron sin duda a Lorca, cuya poesía es muchas veces disfraz críptico y traje de arlequín o pieza de moneda vieja en nuevo cuño.

Tratándose de un artista escrupuloso de la autenticidad como lo era Lorca, parece impropio sacar a relucir plagios o imitaciones serviles. Si recogió mucho material de Rueda, en el acto lo rehizo, cambió timbres, enmascaró rasgos de expresión inteligible. No obstante, se hacen visibles numerosos calcos demasiado literales. Hay que decir también que el poeta malagueño, reflejándose a sí mismo, se repite constantemente, aunque reajuste sus imágenes preferidas a mutaciones de ideas. Pero sus expresiones más felices constituyen tópicos a granel. El aporte de este dispensador de recetas poéticas queda menguado cuando se impone la calidad de los versos lorquianos. Federico vino después y fue siempre un niño; nunca el mundo pudo saber nunca —¡ni imaginar!— un Federico García Lorca como un Giuseppe Ungaretti o nuestro Salvador Rueda, nuestro Juan Ramón Jiménez. Por esta infancia maravillada y medrosa, por venir después y ser un poeta con *daïmon* (mientras que el otro era solamente un pequeño anciano seráfico), poseyó un don telúrico aterrador, un gusto certero, una disciplina impaciente, una intuición abismática y un sentido del misterio ausente por completo en la meridiana claridad ruedesca. Por todo ello, Lorca se apresta a liberar de su antigua dependencia lo que ha cogido, apropiándoselo en su verdadero contenido purificador. Pese a esta metamorfosis, se hace patente el detalle hereditario en la transformación expresiva, puesto que en ella persiste, discontinuo, el eco ruedano como origen. Sólo que otro equilibrio rige ahora en los timbres; otro estado emocional los colma de resonancias inéditas. La contundente nitidez de Rueda logró ser oscurecida bajo el barroquismo pronunciado de una lógica interior completamente lorquiana. Resumiendo: Lorca ha volado sobre la tierra prometida de metáforas,

hipérboles, tropos, cazando selectivamente el pájaro fantástico. Ejecuta variaciones atmosféricas de los temas de Rueda, rompiendo en ocasiones con la lógica racionalista de éste.

Toda una serie de vocablos ruedescos, determinantes de conceptos y sintaxis figurados, entran a formar parte de los versos de los primeros libros de Lorca, hasta el *Romancero gitano* inclusive. Creemos que este proceso de mímesis se determinó con la lectura del primer volumen de *Poesías completas* de Salvador Rueda (515 páginas), editado en 1911 en Barcelona, Maucci, y *Cantando por ambos mundos* —nueva colección de poesías—, publicado en 1914, Madrid, Fernando Fe. Estas dos antologías son las que hemos empleado para nuestras verificaciones. ¿Leyó dichos libros con fiebre? Es incuestionable que Lorca conocía a Rueda como a Rubén Darío y demás poetas del modernismo. Melchor Fernández Almagro, en el artículo citado anteriormente, atestigua esta lectura como cosa fundamental, si bien referida, por de pronto, a *La procesión de la Naturaleza,* de Rueda *(Poesías completas),* verdadero Parque Zoológico, «cuya lectura, por mí brindada a García Lorca —dice el crítico—, poeta incipiente, le causó profundo efecto».

Animalitos. ¿Dónde descubrió Lorca el encanto miniaturista de la pequeña zoología? En su Granada natal. El mismo confiesa su iniciación en lo diminuto y en los diminutivos, verdadero tesoro de sensibilidad, originario de la tradición granadina: «Granada ama lo diminuto. Y en general toda la Andalucía.» Empero, lo «diminuto» y la palabra misma, es en la obra poética de Rueda una constante genuina. En Lorca también. Hasta en *Poeta en Nueva York* reina esta cálida atmósfera de bestiario íntimo. La hormiga aparece siempre abarcando lo infinitamente pequeño, lo diminuto arquetipal frente al hombre. Es fácil comprender cuál es el pensamiento de Lorca cuando recorre el espacio que va del insecto al hombre. El diminutivo *animalitos* es frecuente en su obra lo mismo que la palabra *diminuto* (que ya decimos abunda en el léxico de Salvador Rueda). He aquí Lorca:

Con los animalitos de cabeza rota
El diminuto banquete de la araña

Hemos citado dos versos de *Poeta en Nueva York,* en cuyo poema «Luna y panorama de los insectos» el poeta pide a la Virgen que le dé «la pura luz de los animalitos» y termina su plegaria así: «Sabes que yo comprendo la carne mínima del mundo». Otro rasgo característico que une a Lorca con Rueda es el cariño por los animalitos disfrazados de gente. Su poesía, en este terreno naturalista, conserva pa-

radójicamente un aspecto artificial, puramente artístico. El animalito —resumen del universo minúsculo— es visto con lentes de aumento. Y la amplificación deviene antropomórfica. Igual que Rueda viste con trajes humanos de mayor o menor gala no importa qué bestezuela. La semejanza que adquiere en este proceder con Rueda, humanizando la zoología, puede verse en el breve paralelo Rueda-Lorca bajo la indicación *Animalitos* al final de este ensayo. También, ya en un plano estético, asombran las expresiones recreativas que estos poetas conciben para inflar de humanidad a los bichos.

Examinemos ahora ciertas asimilaciones del léxico metafórico y de la fraseología procurando reducir su extensión a los casos de mayor trasparencia. Un cotejo exhaustivo del asunto, susceptible de llevarse a cabo, resultaría en extremo metódico y meticuloso. Ni interesa tampoco al espacio que impongo a este estudio. Tres series de paralelos seleccionados se encuentran al final como apéndice de comparaciones sintetizadas, seguida de un último paralelo de títulos de poemas; títulos que se revelan por su identidad o analogía confirmando así el dominio de la influencia.

He aquí un bello verso de Lorca:

La Penélope inmensa de la luz

Resulta penoso eliminar la autenticidad aparente de una metáfora tan brillante, reconociendo su origen en la fantasía ruedesca; si dos de sus composiciones («La fiesta» y «Las conchas») evocan a Penélope, nombrándola dentro de su contexto homérico, vemos surgir, por otra parte, al griego Sísifo ya en una metagoge: «Sísifo enorme». Se trata del viaducto de Alcoy. Aunque ahí pueda estar la clave de la metáfora lorquiana, es de notar que los adjetivos «inmenso» y sus sinónimos «grande», «enorme», frecuentemente usados por Rueda en su gigantismo metafórico, denuncian la misma marca de fábrica. Bastarán unos cuantos ejemplos que indican asimismo ideas de luz (sol, día, cielo, atmósfera). Rueda llama al sol, «inmenso delantal» o «corazón inmenso»; al día, «inmenso cántaro»; a la atmósfera, «inmenso tul», y así sucesivamente al mar y otros elementos de la Naturaleza. Retengamos esta hipérbole del paisaje: «un gran Atlántico de espigas» llenando de luz los horizontes. Lorca reincide en la imagen aumentativa de tipo ruedesco: «inmensa araña» (la selva); «inmenso dosel» (la noche); «inmensa flor de loto» (el cielo).

Otra preciosa metáfora lorquiana se encuentra en la pieza titulada «Madrigal», cuya orfebrería imaginista es, por lo demás, bien ruedesca. He aquí el verso de Lorca:

mi dolor salomónico

De nuevo el gigantismo metafórico *exclusivo* del poeta malagueño, quien no se contentó con hablar de «templo salomónico», mas ideó la hipérbole escultórica de unos «senos salomónicos» en su composición «Seno de mujer»; en «Horas de fiebre» describe unos brazos de mujer que retiemblan como «dos alas salomónicas». Otra vez dice Lorca:

mi senda salomónica

El esdrújulo «filarmónico», adjetivo de la musicología ruedesca, es término de otra metáfora lorquiana sugestiva:

mi sangre filarmónica

Rueda, explotando el hallazgo de esta voz, no hace de la imagen atributo de un sujeto personal, sino del animalito sonoro: «vidrio filarmónico» y «filarmónico cristal» (el canario), «filarmónica cigarra», «filarmónico panal» (el enjambre) o «baile filarmónico» de las cañas.

Veamos aún tres esdrújulos del léxico modernista: *pentagrama, pirámides, góndolas.*

El poema de Lorca «Hora de estrellas» comienza así:

El silencio redondo de la noche
sobre el pentagrama
del infinito

Y un verso del poema «Lluvia» confunde su corazón, donde repercute la lluvia en forma de llanto, con ese «canto primitivo»:

en un negro y profundo pentagrama sin clave

En «La canción del poeta», Rueda forja la misma identificación:

Mi cuerpo es un pentagrama de vida musical

y también:

Pentagrama es la carne sonora del poeta

Pero otras veces el ave lira «es hoja de pentagrama» o bien pregunta a los tallos de las grutas: «¿quién creó los sones que hay en tu pentagrama?» o compara las hormigas con las notas musicales que al andar van recitando: «por el raro laberinto del pentagrama ideal» («Sobre el pentagrama»).

En el poema «Veleta», de Lorca, las «brisas, gnomos y vientos», símbolos de alada inspiración, son:

Mosquitos de la rosa
de pétalos pirámides

Para Rueda son igualmente «gnomo y duende y silfo de alada inspiración»; mas el gigantismo resumido en pirámides ofrece varias versiones ruedescas: «pirámides de rimas» (el palomar), «bíblicas pirámides» (los árboles), «insigne pirámide» (el surtidor), «pirámide inmortal» (el sol), «pirámide... de roca» (el elefante).

En «El lagarto viejo» (poema burlesco de sello ruedesco) vemos aparecer las «góndolas» que Lorca vio en la ideal Venecia de su modelo:

Las góndolas sin remos
de las ideas, cruzan
el agua tenebrosa
de tus iris quemados

Se trata de una imagen acuática que empleó Rueda en su composición preciosista «Sinfonía del año», de cuyo lenguaje extrajo Lorca varias recetas incluidas en nuestro paralelo sintético. Baste aquí un ejemplo:

El pez en el estanque
deshecho en duro hielo,
desliza bajo el agua
su góndola de fuego

En este poema de Rueda se presenta también la idea de iris anexa a la idea de la góndola: «Los faisanes teñidos por el iris/como en góndola irán...»

El carácter determinativo de lo que llamaremos «semiplagios» (aunque el plagio completo se consuma en ocasiones, como podrá verse en los paralelos) se sitúa en la apropiación lorquiana desde la base: VOCABULARIO-TROPOLOGÍA-IDEA MOTRIZ. Bien que la imagen y la ideación se aglutinan a menudo destruyendo la apariencia congruente del origen. En cuanto al desarrollo argumental de los mismos temas, Lorca ejecuta variaciones en medio de analogías casi o completamente literales. Una mayor extensión de ejemplos no está en nuestro ánimo, repetimos; nuestros paralelos recogen en abundancias las «correspondencias», que, sin embargo, restan pálida fuera del contexto.

Fijemos, por fin, una lista de vocablos reiterados en la lírica de Salvador Rueda, cuyo empleo en Lorca desde *Libro de poemas* hasta *Romancero gitano* es evidente: *incensario, cráneo, manto, espectro,*

culebra, estalactita, pedrería, araña, rastrojos, aceite, resumen, sacerdote, siglos, esfinge, semen, iglesia, yunque, idea, ciencia, contacto, pedazos, rubio, baraja, viril, varonil, metafísica, tinta, norma, cerebro, nieve, arquitectura, prisma, extrahumano...

Es cierto que en los libros posteriores de Lorca, tales *Diván del Tamarit* y *Poeta en Nueva York,* algunas de estas palabras retornan obsesivamente codificando símbolos de su universo poético personal. La palabra «vals», por ejemplo, eminentemente ruedesca, representa en la obra lorquiana la misma nostalgia romántica muy chopiniana.

He aquí Lorca:

Este vals, este vals, este vals
. . . . . .
que moja su cola en el mar

He aquí Rueda, el modelo:

el vals primoroso y vivo
que van tocando las olas

Esta nostalgia se intensifica en *Poeta en Nueva York,* de donde extraigo esos versos («Huida de Nueva York» - *Pequeño vals vienés*), lleno de frases febriles como: «bailaré contigo», «amor mío» y

Toma este vals que se muere en mis brazos

¿No compuso Salvador Rueda un poema titulado «El vals», igualmente febril? El lector juzgue de estos dos versos:

Bendigo el vals, pues logro mientras gira
tenerte entre mis brazos, mujer hermosa

Una nota sobre la diferencia

El lector que haya leído este ensayo, con un conocimiento suficiente de la obra poética de Federico García Lorca y la ignorancia de aquélla de Salvador Rueda, convendrá conmigo en el hecho de la superficialidad de la marca o sello impresos en la caligrafía sensible del poeta granadino que demostramos visibles en la influencia estudiada y que los esquemas paralelísticos confirman. Esta superficialidad resulta de un contacto en suma epidérmico con una materia atractiva y hasta fascinante que tuvo que ser palpada y por veces hurgada con dedos meticulosos. La mano de Lorca estaba desnuda siempre para cualquier plagio aventurado, tan sólo su cabeza enguantada. Veamos,

por ejemplo, cómo el «alhambrismo» reúne, hasta Lorca, unos cuantos poetas coligados por el tema oriental. A finales del siglo XIX brillaban en España tres astros representantes del romanticismo huero. La gloria de estos poetas «civiles», venerados por la nación, era inmensa. Hacían vibrar la lírica patriótica y doméstica con grandes énfasis sociales, hasta filosóficos. Se les estudiaba en las aulas como a los máximos exponentes de la virtud idiomática. Lorca los juzga despiadadamente en 1927, aunque por Zorrilla (que fuera coronado «Emperador de la Poesía» en Granada) manifestó amplias simpatías parciales: «en el Instituto... os elogiaban a Núñez de Arce, el insípido; a Campoamor, poeta de estética periodística, bodas, bautizos, entierros, viajes en expreso, etc., o al Zorrilla malo (no al magnífico Zorrilla de los dramas y las leyendas)». Zorrilla, el más popular trovador de castillos y orientalismo, inaugura el «alhambrismo» legendario cantando *La carrera de Alhamar,* primer rey moro que inicia la construcción de la Alhambra. Lorca, heredero de ese linaje poético, reconoce la paternidad del «magnífico Zorrilla», al escribir su «Fantasía simbólica» de la ciudad romántica: «Sobre las torres cobre y bronce de la Alhambra flota el espíritu de Zorrilla.»

Siendo estudiante en Granada, la vocación poética de Lorca se reveló al contacto de un grupo de intelectuales jóvenes, granadinos como él, la *élite* espiritual de la vieja ciudad mora; reivindicaban el aspecto árabe de Granada que los versos sonoros y las falsas casidas del poeta Villaespesa sentimentalizaron con excesiva melancolía. Villaespesa se había hecho famoso gracias a su drama *El alcázar de las perlas,* donde se contaba con nueva pedrería lírica la fantástica leyenda de Alhamar el Grande y la construcción de la Alhambra. Pues bien, Villaespesa era un discípulo de Zorrilla, de Rueda y de Rubén Darío. Justamente, tras Villaespesa (1877-1935), venía Lorca a continuar un «alhambrismo» finalmente melancólico.

En efecto, la supervivencia zorrillesca, el costumbrismo y el súbito entusiasmo hacia el «modernismo» de Villaespesa coincidían con las recientes influencias que gravitaban entonces en la juvenil poesía española. Pero el andalucismo de Manuel Machado y el colorismo de Salvador Rueda dejaban también sus huellas, bien perceptibles, en los seguidores del nuevo estilo. J. Mora Guarnido, reconociendo la impronta de estos maestros en Federico, «atento a todo el panorama que percibe», pone de relieve la imaginería propia que comienza a iniciarse en la postura personalísima adoptada por el joven Lorca, «deseando sin concesiones ni desmayos dar siempre su nota». Naturalmente, rehuía el granadismo cursi, eludía el refrito, el *pastiche,* lo convencional. En Zorrilla, Rueda y Villaespesa había mucho de «españolada». El «co-

lorismo» ambiental y estético irá despojándose de ropajes vistosos para alcanzar en Lorca la desnudez esencial. El latido dramático convive con un aleteo de misterio. Una Andalucía de *De profundis* y de caminos teñidos por la sangre, no por el sol.

Fue Juan Ramón Jiménez quien vio en el alhambrismo una poesía artificial con brillos orientales. El poeta de Moguer resumía el granadismo de Zorrilla y de Rueda confrontándolo con el de Villaespesa y el de Lorca. Llamó a los cuatro «alhambristas». En una declaración que data de 1936, Juan Ramón Jiménez vuelve a exponer su idea del «alhambrismo» como forma poética caduca; su propio interlocutor transcribe sus palabras: «Hoy, la figura de Federico García Lorca le recuerda todo la de Francisco Villaespesa. La línea poética bien se ve dibujada: Zorrilla, Rueda, Villaespesa, Lorca. Los mismos caminos, iguales éxitos, trapisondas en uno que en otro. No sé cómo habrá sentado por ahí que yo lo diga, pero es cierto» («Juan Ramón Jiménez, de viva voz», Juan Guerrero Ruiz. *Insula,* Madrid, 1961). No hace más que reiterar su profunda convicción, expuesta años atrás, del linaje de una poesía ligera, que venía de lejos: «Lope de Vega, Zorrilla, Rueda, Villaespesa, García Lorca; éste es el torrente, el río, la cascada, el mar.. , el naufragio. Como lo fueron Zorrilla y Rueda y lo es hoy García Lorca, Villaespesa fue siempre un alhambrista. Todos ellos han vivido realmente en el alcázar de las perlas, con diversos horizontes cada uno, es claro» (*ibídem*). Digamos solamente aquí que el arabismo delirante de Lorca en el *Diván del Tamarit,* rompiendo con el alhambrismo ditirámbico, nos acerca de manera entrañable a la esencia lírica musulmana, sensual y metafórica. La fusión de modernismo y andalucismo produce el lorquismo. Tales son las perlas del collar de adolescencia de Lorca, último poeta alhambrista. Cuando él empezaba a escribir versos, la lírica española se había enriquecido notablemente, gracias a los ritmos y cadencias, los nuevos metros y temas de Manuel Reina y Salvador Rueda, vecinos de Granada, que iban a ser la herencia más próxima del andalucismo lorquiano. Ellos fueron «alhambristas» fervientes, aunque convencionales. «Luz, ambiente, ruiseñores», es un verso de Manuel Reina al comienzo de su poema «La Alhambra»:

La Alhambra; las escalas de oro y seda,
y el callado jardín lleno de luna,
donde suspira una mujer hermosa.

¿No leímos en Lorca una Granada «del jardín callado» y de «los suspiros»?

Pero la diferencia con sus modelos se encuentra en la voz. Sin embargo, hasta que no llegase a ser *voz*, los poetas leídos se le quedaron en la oreja:

Aprendí secretos de melancolía,
dichos por cipreses, ortigas y yedras;
supe del ensueño por boca del nardo,
canté con los lirios canciones serenas.

Aunque Lorca leyó a los poetas ingleses de la *época victoriana*, es casi cierto que los versos que acabamos de citar en su «Invocación al laurel» (*Libro de poemas*) fueron directamente inspirados por Salvador Rueda, quien se expresó del mismo modo en sus sonetos «Los torrentes» y «La tristeza de los libros». Escribió en el primero:

Yo aprendí desde niño entre los montes
el trueno de los vastos horizontes
y del fiero relámpago la ira

Y en el segundo:

Dice más una gota de rocío
temblando entre las cañas rumorosas
que la Suma gigante de las cosas
que hay en todo el humano poderío

Otro poema de la juventud de Lorca, titulado «Preguntas», expone idéntico sentimiento de la frustración de la sabiduría humana ante la ciencia divina; el poeta, discípulo de la Naturaleza, interroga a Marco Aurelio y luego a Sócrates, sobre su vano saber y poca fe, poniéndoles como ejemplo de pensamiento a las cigarras:

Un pleno de cigarras tiene el campo.
—¿Qué dices, Marco Aurelio,
de estas viejas filósofas del llano?
¡Pobre es tu pensamiento!

Y como ejemplo también al agua del río:

Corre el agua del río mansamente.
—¡Oh Sócrates! ¿Qué ves
en el agua que va a la amarga muerte?
¡Pobre y triste es tu fe!

No dudamos de la sinceridad del poeta adolescente, aunque copiara aquí, una vez más, al viejo Salvador Rueda, cuyo soneto «La eterna

mentira» evoca asimismo a los hombres más sabios del mundo que no descubrieron la ansiada felicidad de los mortales:

¿Dónde encontrar la dicha deseada?
¿La descubrió Diógenes severo?

Y su interrogación sobre la misma pregunta atañe, uno por uno, a Salomón, Platón, Jesús, Job, Confucio, Mahoma, Nerón, San Juan y los sabios de la antigua Alejandría.

También Lorca pregunta a los santos:

Se deshojan las rosas en el lodo.
¡Oh dulce Juan de Dios!
¿Qué ves en estos pétalos gloriosos?
¡Chico es tu corazón!

Con esta última estrofa termina sus «preguntas».

A) CONCEPTOS-LEXICO

Rueda	Lorca
carbones negros	negros carbones
—	—
los azules montes	los montes azules
—	—
como en las cuerdas de un arpa	como las cuerdas del arpa
—	—
los áridos rastrojos	los rastrojos quemados
—	—
candela del rubio día	rubio cuervo/del día
—	—
Mi infantil empuje	Oh poeta infantil
—	—
flotantes pompas hechas con frágiles espumas	Una pompa de espuma sobre el agua
—	—
del manto de tu undosa y real cabellera	Deja tu cabellera extendida y solemne como un manto
—	—
Los palomos roncos de acentos viriles	La tristeza viril de los robles
—	—
¿Qué gran sacerdote de frase severa? ... ¡sólo, tú, severo...	¡Oh gran sacerdote del saber antiguo!
—	—
canto varonil	Dafne varonil

RUEDA	LORCA
aceite de aroma y de gracia, la ardiente poesía	sólo pido/ aceite de palabras
—	—
guerreros sin fusiles luchan del campo rudo con la aspereza	¡Arboles! ... ¿Qué terribles guerreros os lanzaron?
—	—
Altos melocotones de hermosura («Seno de mujer»)	De los negros melones de tus pechos
—	—
y al semen de su música que es sol y brío ... Relincha el gran Pegaso ... se colgará a los techos como una estalactita	El semen sin futuro de Pegaso. La terrible simiente ... por el sol del ocaso hicieron estalactitas mis te quiero
—	—
yo adoro las culebras porque en su cuerpo estuve	Pero mi corazón / roído de culebras, el que estuvo colgado...
—	—
cuerpo de incensario ... candente incensario	incensarios carnales ... incensario lleno de deseos
—	—
boca de un abismo (la guitarra)	boca redonda (la guitarra)
—	—
seno de sol y nardos	mujer... de ébano y de nardo
—	—
esfinge de lo eterno	esfinge del pecado
—	—
Luzbel y Nazareno ...	Dios y Luzbel ... a Jesucristo y a Satán
—	—
Sus hojas acongojadas lloran sangre...	Los dos ríos de Granada, uno llanto y otro sangre. (1)
—	—
los perros de los cortijos ladran...	dan voces los perros vegueros
—	—
a la tradición escucha cuentos de brujas y duendes	en la vega se escuchan los relatos brumosos del cuento

(1) *Sangre-sangriento.* Esta voz y su derivado es muy frecuente en la lírica lorquiana: «sangre resbalada gime...», «sangre de la luna», «sangre del viento», «sangre de la mar», «prado de sangre vieja», «mi sangre sobre el campo», «luz sangrienta»...

Salvador Rueda ve en la nube: «un dragón sangriento».

RUEDA	LORCA
—	—
hablan mozas y comadres	rodeadas de buenas comadres
—	—
La pura Margarita	Margarita morena
...	...
«¡Enrique, Enrique», exclama, ya próxima al no ser	Y oiré una tarde ciega mi ¡Enrique!, ¡Enrique!
—	—
Es bisturí tu cetro	Hunde tu cetro en él
—	—
tus muslos luminosos	tus muslos de brasa
—	—
Tu alto cuerpo... es una gran magnolia...	Te marchitarás como la magnolia
—	—
el alma redonda del paisaje	el silencio redondo de la noche
—	—
metafísico es el traje que lo viste («El cisne»)	bellotas metafísicas («Encina»)
—	—
la rienda a mi Pegaso	Mi pegaso andaluz
—	—
borda las orillas	la luna bordada sobre el río
	...
	Málaga... ciudad bordada ... sobre la mar azul (2)
—	—
la Venecia del lago	su ideal Venecia
—	—
de plata y nieve	de sol y nieve
—	—
y en tanto que los campos se embozan en la nieve	Y el fondo es un campo de nieve
—	—
bailan sus rigodones las pardas moscas	el rigodón de los astros
—	—
Jesús, por extrahumano	dolor extrahumano
	...
	cazadores extrahumanos
—	—
una espiga paróse a ver Pitágoras	un chopo solitario —el Pitágoras de la casta llanura
—	—
daré al aire cantos nuevos	sed de cantares nuevos («Cantos nuevos»)

(2) *Bordar*. Este verbo es bastante empleado por Rueda en sentido figurado: «borda de flores mis ensueños», «Abril borde mis sueños», «bordan los velos del alba», «bordándole a mi vida...»

RUEDA	LORCA
—	—
pasa zumbando la abeja	borracha de luz (la cigarra)
...	...
viene borracha de luces	Los bueyes
...	siempre van suspirando
teje, borracha de lógica y belleza	...
la red de sus capullos la gran Naturaleza	borrachos de luceros
	...
	el pinar, borracho de aroma y sonido
	...
	la tarántula
	teje una gran estrella
—	—
soñando...	Las rosas estaban soñando en la lira,
...	tejen las encinas oros de leyendas
con oros que parecen las cuerdas de una lira	
—	—
donde gime y canta el aire	donde gime la recién parida
—	—
Caen en el frágil yunque del manantial sonoro	Golpean rayos de luna
las gotas como breves martillos de cristal	sobre el yunque de la tarde
—	—
talla de siglos	músculos de siglos
...	...
araña de los siglos	martillo de los siglos (3)
—	—
un espectro calcinado	Largo espectro de plata conmovida,
finge la naturaleza	el viento de la noche suspirando
—	—
Los grandes bueyes bíblicos	Los bueyes tienen ritmo
	de campanas antiguas
—	—
Ruth, la de claros senos...	por los campos de Ruth...
—	—
En la ciudad, el sol se despedaza	El aire del invierno
...	hace tu azul pedazos
Su pecho como el cordaje	...
hecho pedazos, de un arpa	Un silencio hecho pedazos
	por risas de plata nueva

(3) *Siglos.* Voz obsesiva de Rueda, concentrada en su poesía «Brindis sagrado»: «tu Vino de siglos», «fiesta de siglos», «siglos de siglos», «procesión de un siglo»; en el mismo poema, las frases: «gotas de vida» y «de todas las razas» concuerdan con Lorca: «gota de siglos» y «de todos los siglos», también el verso «los ojos pensadores de los siglos» del mismo Lorca procede de la fuente ruedesca: «inmensos siglos», «aunque rueden los siglos», «La Sarah que los siglos»...

Rueda	Lorca
cama de flores	cama de luceros
—	—
Tiene la roja granada en su seno una colmena	La granada es como un seno ... Es colmena diminuta
—	—
¡Oh Ceres... tu seno de espigas ... Ceres es la diosa del cuerpo dorado, del cuerpo con haces de espigas	Como Ceres dieras tus espigas de oro
—	—
El poema de las rosas	*La oración de las rosas*
rosas de Oriente que traían de la inmortal Jerusalén fulgores ... sois la gran negación de la tristeza ... ¡oh santas rosas! ... vosotras reís, cálidas rosas, cual sangre de la vida... ... bocas juntas ... incensarios de ascuas fervorosas	¡ave rosas, estrellas de luminosa Sión! ... que sois tristes... ... Santas rosas... ... Vosotras junto al mármol la sangre sois de él ... bocas... ... incensarios carnales del alma

B) ROMANCERO GITANO

Rueda	Lorca
el aire conmueve... ... Enseña la luna su círculo leve ... Cansancio lúbrico bate los pechos	En el aire conmovido mueve la luna sus brazos y enseña, lúbrica y pura, sus senos de duro estaño. ... un círculo de pájaros
—	—
A la sombra de los juncos ... la anfibia rana se oculta	a las orillas de juncos ... por un anfibio sendero
—	—
los cortijos duermen ... del campo los hombres guardadores fieles	los carabineros duermen ... guardando las blancas torres

RUEDA	LORCA
—	—
el manto de la nieve	el liso gong de la nieve
...	...
pasa furioso gimiendo («El viento») (1)	el viento, furioso, muerde
...	
muerde furioso el aguacero (2)	
—	—
hojas acongojadas / lloran sangre	sangre resbalada gime
—	—
en la noche / sus íntimos coloquios	La noche se puso íntima
—	—
La monja en oración	*La monja gitana*
el juego alegre de un prisma	Vuelan en la araña gris siete pájaros del prisma
...	...
la pura monja dirige hacia el cielo sus pupilas (pasan por sus negros ojos dos relámpagos brillantes) (3).	Por los ojos de la monja galopan dos caballistas
...	...
Idealidades de luna entre sus ropas se filtran	¡Qué azafranes y qué lunas en el mantel de la misa!
...	...
Mira muy lejos, muy lejos; mira arriba, muy arriba	y al mirar nubes y montes en las yertas lejanías
...	...
	¡Oh!, qué llanura empinada con veinte soles arriba
...	...
pegada a la celosía (ajedrez, prismado de arabescos) (3).	la luz juega al ajedrez alto de la celosía
—	—
sobre la tez de nácar	montado en potra de nácar
—	—
sobre su trono de *espadas* («Los lirios»)	las espadas de los lirios

(1) *Viento.* Del *Romancero* de Rueda. Puede verse en su romance «El viento» una correspondencia temática con el romance de Lorca «Preciosa y el aire» donde el viento trae significado erótico. Pero se trata, en los dos casos, de un viento personificado:
RUEDA: *El está lleno de manos.*
LORCA: *Abre en mis dedos antiguos.*
Manos y dedos que actúan: «que rasgan fúnebres lienzos» (Rueda), «que levante tu vestido» (Lorca).

(2) *Morder-furioso.* Voces empleadas por Rueda en otras partes similarmente: «muerden las trémulas llamas / a los fragmentos de encina», «del temporal que acercóse furioso», «del viento el furioso embate».

(3) De otro sitio.

RUEDA	LORCA
—	—
la Alhambra llena de encajes	San Miguel lleno de encajes
...	(Granada)
Mezquita llena de encajes	
—	—
tonos berberiscos	primor berberisco
—	—
cantara su arquitectura («Málaga)»	Córdoba de arquitectura
—	—
su club de pétalos rojos	Pétalos de lata débil
la sabia rosa despliega (4)	recaman los grises muros
...	de la brisa, desplegada
De fimbrias vistosas recámase el prado	
—	—
No hay fiesta donde se mire,	no hay palma que se le iguale
ni casorio adonde vaya,	ni emperador coronado
ni reja donde se asome	ni lucero caminante
—	—
domador de abismos	domador de palomillas
	...
	domador de sombrías
	mariposas
—	—
(Romancero) *Los gitanos*	*(Romancero gitano)*
ásperos bucles tendiendo	Sus empavonados bucles
sobre el cuero empavonado	le brillan entre los ojos
...	...
los grandes ojos perdidos	Sus ojos en las umbrías
en horizontes inmensos	se empañan de inmensa noche
...	...
impasibles como el bloque	Niños de cara impasible
—	—
El sol, despacio, se acuesta	El día se va despacio,
...	la tarde colgada a un hombro,
La tarde cierra sus luces	dando una larga torera
tendiendo sobre los campos	sobre el mar y los arroyos.
largas y débiles sombras	
de montes y campanarios	
—	—
y sobre el líquido claro	cortó limones redondos
que hasta los bordes la llena,	y los fue tirando al agua
nada un limón de esmeralda	hasta que la puso de oro

(4) *Desplegar*. Uso frecuente en Rueda: «su muestrario de colores / despliega la mariposa»...

Rueda	Lorca
—	—
Se acabaron los jolgorios	¡Se acabaron los gitanos
—	—
Las torres que tú levantas son torres que el humo eleva	pues si la sombra levanta la arquitectura del humo
—	—
gritos de muerte ... (suenan gritos y amenazas)	voces de muerte sonaron
—	—
pantorrillas... amasadas con leche y con adelfas	y ese cutis amasado con aceituna y jazmín
—	—
Perdónala, Santa Virgen porque puedes perdonarla	Acuérdate de la Virgen porque te vas a morir
—	—
consulta sus ansias ... ... consultando/... tus cartas	consulta naipes
—	—
De la lustrosa botella dentro del recinto verde, la atmósfera irrespirable cuajó en topacio el aceite («El frío»)	el coñac de las botellas se disfrazó de noviembre
—	—
Su visión pinta en la mente abrasados arenales ... (mareó mi frante con luces de ensueño)	Que te busquen en mi frente. Juego de luna y arena.
—	—
... aristas doradas...	... redoraba / las aristas
—	—
de tus floridos almendros cuando Marzo los corona	Con flores de calabaza, la nueva luz se corona
—	—
donde gime y canta el aire paraíso diminuto ... (se abre el mundo diminuto) (5)	donde sus pechos estaban se ven cielos diminutos
—	—
Flora de pálidas tintas prendida entre los boscajes	Flora desnuda se sube por escalerillas de agua

(5) *Diminuto.* Voz común a los dos poetas, concentrada en el verso de Lorca: «el diminuto banquete de la araña» («Poeta en Nueva York»). Rueda designa con ella a los animalitos: «bajel diminuto» (libélula), «sierra diminuta» (abejorro), «mil insectos diminutos», «mundo diminuto», «lentejuela diminuta» (nitídula)...

RUEDA	LORCA
—	—
es bisturí tu cetro	al bisturí de las llamas
...	
(El bisturí que rota dejó la especie humana) (Napoleón)	
—	—
Reposa en su quieto fondo un millar de conchas bellas	Nieve ondulada reposa
—	—
dice: ¡Milagro, Milagro!	dicen: Santo, Santo, Santo (6)
—	—
Tus muslos luminosos	Su desnudo iluminado
—	—
Chispas de escarcha menuda	Grandes estrellas de escarcha
—	—
crecen los lirios morados bajo los viejos olivos	en las tierras de aceituna bajo el rumor de las hojas
—	—
Apaga los lamentos	Apaga tus verdes luces
...	...
(Apaga la dalia / su luna de fuego)	su luna de pergamino
—	—
Sobre sus cuellos relucen	Sobre las capas relucen
—	—
Por la vereda lejana lucen vivas llamaradas	Aridos lucen tus ojos paisajes de caballistas
—	—
... de los martillos; y los yunques, tremendo campanario (7)	Y los martillos cantaban sobre los yunques sonámbulos
—	—
Si tú piensas que me porto cual se porta un hombre recto	Me porté como quien soy. Como un gitano legítimo.
—	—
Y sobre palmas y luces retumba el órgano grave	Barandales de la luna por donde retumba el agua
—	—
Las púrpuras de la tarde pliegan sus manos pequeñas	Lleno de manos cortadas y coronitas de flores, el mar de los juramentos
	...
	(¡Oh dulce muerte de pequeña mano!) («Epitafio a Isaac Albéniz»)

(6) Giovanni Giuseppe Lunardi cita como antecedente un verso de Dante:
dicea con gli etri: Santo, santo, santo.
(«Martirio de Santa Olalla», Entregas de Poesía, Barcelona, 1946, núm. 21.) Rueda también: «va diciendo: ¡Miserere!»

(7) *Yunques.* Muy común en ambos. En Lorca es, sobre todo, metáfora: «el toro de los yunques», «yunques ahumados sus pechos», «yunque de mariposas».

RUEDA	LORCA
—	—
y allá, entre el rumor confuso	bajo el misterio confuso
—	—
Vitrina de hielo	una vitrina de espuelas
—	—
tantos émbolos que avanzan	Embolos y muslos juegan
—	—
las cuerdas del arpa	las cuerdas del arpa

C) ANIMALITOS

RUEDA	LORCA
El mirlo se pone	Con su verde levita
su levita negra	de abate del diablo (el lagarto)
—	—
al cuello mística estola	en esa gran papada
y una casulla teñida	de arzobispo cristiano (ídem)
...	
Vestida de sacerdote	
...	
... tu dalmática (la nitídula)	
—	—
cátedra lírica (abejas)	viejo catedrático (ídem)
—	—
amigos de ruinas	vieja amiga de las ranas
y de campanarios	y de los oscuros grillos
los libres murciélagos	tienes sepulcros de oro (la cigarra)
salen de su claustro	
—	—
estrella de las flores (el gusano de luz)	estrella sonora (la cigarra)
...	
ascua sonora (la cigarra)	
—	—
—	—
y negro el traje (el abejorro)	un traje de grillo
...	
tu traje... (el cisne)	
...	
abejorros de traje funerario	
—	—
el abejorro...	el pájaro Griffón
... de negro todo vestido	se vestía de gris
—	—
De la pasionaria	¡Pasionaria azul! Yunque de mari-
...	posas
pósate en los clavos («La Mariposa»)	

Rueda	Lorca
—	—
tienden una rueca (las arañas)	Y las arañas tienden sus caminos de seda
—	—

D) TITULOS DE POESIAS

Rueda	Lorca
«Palimpsesto»	«Palimpsestos»
«La chumbera»	«Chumbera»
«El friso»	«Friso»
«La campana»	«Campana»
«El silencio»	«El silencio»
«El fondo del silencio»	«Elegía del silencio»
«La guitarra»	«La guitarra»
«Grito»	«El grito»
«La esfinge»	«La hora esfinge»
«Esfinge»	
«Oriental»	«Canción oriental»
«Málaga»	«En Málaga»
«Madrigal»	«Madrigal»
«El poema de las rosas»	«La oración de las rosas»
«Prólogo»	«Prólogo»
«Canción primaveral»	«Canción primaveral»
«Día de lluvia»	«Lluvia»
«Primavera interior»	«Balada interior»
«En el campo»	«Campo»
«La cigarra»	«¡Cigarra!»
«La cigarra»	
«Paisaje lírico»	«Paisaje»
«La monja en oración»	«La monja gitana»
«Desposorio»	«Desposorio»
«La espiga»	«Espigas»
«Horas de fuego»	«Hora de estrellas»
Horas de fiebre	
«Baile»	«Bailadora»
«El árbol de las estrellas»	«Arbol de canción»
«El árbol de la música»	
«Variaciones sobre un color»	«Variación»
«Los conciertos en primavera»	«El concierto interrumpido»
«Otoño»	«Ritmo de otoño»

*

Carlos Edmundo de Ory
545 rue Saint Fuscien
80 Amiens (France)