

Modelos de paisaje antropomórfico en la poesía de Federico García Lorca : (Prendimiento de Antoñito el Camborio y Gacela del mercado matutino)

Autor(en): **Perugi, Maurizio**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): - **(2009)**

Heft 13-14

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1047371>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Modelos de paisaje antropomórfico en la poesía de Federico García Lorca¹. (*Prendimiento de Antoñito el Camborio y Gacela del mercado matutino*)

Maurizio Perugi

Université de Genève

I

1. En el universo surrealista de Federico García Lorca el ocaso tiene una boca, la tarde mueve la cabeza («Cabecea la tarde»), el murciélago «muerde el talón del día», la noche se pone a deshacer su propia cabellera, que es verde y «límica». En *Versos en el nacimiento de Malva Marina Neruda*, Federico desearía poder «quebrar los pies oscuros» de la noche, la que, como un perro, no para de ladrar por los peñascos; desearía también «detener el aire inmenso y triste» que se lleva las dalias y en su lugar deja sombras². La palabra misma *paisaje* aparece en Lorca con una frecuencia muy elevada. A veces con sus brazos bien abiertos, otras veces se le atribuye un «alma dormida»; es capaz de mostrarse ‘casta’, como de aparecer «escaleno de espumas y de olivos»; puede ocurrir que se escurra por una fisura inmensa («y el paisaje se va / por un bisel inmenso»)³.

La tendencia de Lorca a crear paisajes con valor antropomórfico descansa sobre procesos bastante complejos. Trataremos de ilustrarlos tomando como punto de partida dos poemas, que consideramos desde este punto de vista, completamente ejemplares: se trata precisamente de *Prendimiento de Antoñito el*

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 13-14 (primavera-otoño 2009).

¹ Este texto fue presentado en una conferencia el 20 de enero 2007, en la Universidad de Basilea, en ocasión del Coloquio interuniversitario *Paisajes: descripción y escritura del paisaje*, organizado por la Asociación suiza de literatura general y comparada.

² OC I: 637 (cf. p.1022), 640, 703, 761, 1063.

³ OC I: 35, 122, 754, 1042, 1105.

Camborio en el camino de Sevilla y de Gacela del mercado matutino; el primero se encuentra en *Romancero gitano*, el otro en *Diván del Tamarit*.

Detenido por la guardia civil, Antoñito el Camborio⁴ contempla el crepúsculo por la ventana de la cárcel donde acaban de encerrarlo. En este momento, piensa, el primer toro acaba de salir a la arena; seguramente el torero lo está esperando con su capa. En el trasfondo de su alma gitana, Antoñito lamenta no estar allá, participando como un espectador entre otros, de la *función*, y su pena se expresa de repente por medio de un estado de trance, que da lugar a una proyección visionaria de la *fiesta* con el atardecer como telón de fondo⁵: la oscuridad que se esparce por sobre el mar y los ríos, para él se transforma en la capa que el día, como un perfecto espada, despliega frente al animal, con un movimiento tan majestuoso como definitivo. Mientras la suerte se despliega (con su infinita lentitud, parece no llegar nunca hasta el final), la capa deja ver sus anchas bandas alternas bermejo y amarillas: son, esas bandas, los tintes suntuosos del crepúsculo que el diestro, una vez la suerte cumplida, recoge sobre su hombro, como una capa elegantemente ceñida.

Entre las suertes que componen la faena de capa, una de las más conocidas es la *larga*, un lance que se realiza toreando el capote con una sola mano. Existen algunas variantes, y es F. Allen Josephs quien tiene el mérito de haber reconocido lo que Lorca designa aquí con el término genérico de «larga torera», precisamente el tipo llamado *larga cordobesa*, cuya definición damos a continuación: «es larga regular (la que se remata por abajo, siempre en la línea natural del toro) mientras se lleva toreando al astado, pasando a ser cordobesa cuando el diestro dirige la tela a su espalda. Ahí, sobre su hombro, deberá dejar reposar el capote, al tiempo que sale andando de la cara del toro con parsimonia»⁶. En efecto, no hay

⁴ A propósito de este personaje, cf. Couffon 1967: 31. Se puede encontrar un cierto parecido con ese poema en el 'cantar popular' intitulado *Los Mozos de Monleón* (Ledesma, *Cancionero salmantino*), en OCI : 1124-5. Ver además el 'romance' señalado por J.C. Foster.

⁵ Es la noche de la víspera de Navidad (*Las aceitunas aguardan/la noche de Capricornio*, v.21-22). «Josette Blanquat [1963] has observed that the oil used for the sacrament of extreme unction is traditionally pressed from olives gathered on the night of 24th-25th December, which would be the *noche de Capricornio* in the Julian calendar» (Harris 1981:334).

⁶ Cf. Josephs 1974: 69-70. Sacamos la definición de la *larga* del periódico *Plaza de toros de Almería*, 4 de Julio de 2006. Aquí está la definición que se encuentra en el léxico de Huamán Cayo (2003: 27): «Es un lance de capote que consiste en que el

ninguna duda que la actitud del día-*torero*, en el momento en que «se va despacio,/ la tarde colgada a un hombro», evoca precisamente esta variante de *larga*⁷ cuya elegancia imaginada por Antoñito no es de extrañar: ¿no le hemos visto acaso, al principio del poema (v.6), cuando él *anda despacio y garboso*?⁸

No está de más recordar que esta suerte fue inventada por Rafael Molina «Lagartijo»⁹, uno de los cuatro toreros que repreñola» del toreo. El estilo de Lagartijo, con su «duende romano»¹⁰ forma parte de la cultura y de la imaginación de Antoñito, lo que reviste una profunda significación simbólica: por medio de esta *larga* tan apasionadamente soñada, este gitano se vuelve, en el espacio de un instante, la personificación de «el alma de Andalucía, lucha y drama del veneno de Oriente del andaluz con la geometría y el equilibrio que impone lo romano, lo bético».¹¹

Bajo la apariencia de un «torero mordido por el duende», cuando «da una lección de música pitagórica»¹², es pues un paisaje de arquitectura matemática y órfica lo que Lorca quiere representar,

torero se coloca de perfil y cogiendo el capote con la mano derecha, llama al toro. Y al producirse el encuentro, el animal pasa, quedándose colgado el capote sobre el hombro del torero».

⁷ Podríamos sin embargo preguntarnos por la razón de ser de ese *hysteron próteron*, en la medida en que la capa debe ser recogida sobre el hombro inmediatamente después, no antes, de que la *larga* se haya cumplido. Evidentemente el gerundio *dando* corresponde a *al dar*: manera de subrayar la casi simultaneidad de los dos gestos, así como de explicar la razón por la cual la capa termina en esta postura. Más clara pero quizá no completamente fiel, la perífrasis dada por Eich (1970: 94-95): «esta imagen del día como un torero que se despide, y de la tarde como una capa de seda rosa que, pendiendo del hombro, se arrastra con elegante indolencia sobre el mar y los valles» (no parece en absoluto verosímil que en un conocedor como lo fue Lorca, una suerte no se termine esquivando al toro).

⁸ «El garbo es una forma expresiva del cuerpo humano que se manifiesta en la actitud y el ademán, correspondiendo aproximadamente a lo que nosotros entendemos por elegancia y gracia. Es, por decirlo así, una gracia de provocativa perfección y también, muy a menudo, la expresión del duende» (Eich 1970²: 88-89)

⁹ «Hasta él [1841-1900] la lidia había sido lucha, caza; con él empezó a ser un juego artístico con plástica y belleza» (palabras del Curro Meloja, crítico muy conocido en el campo del toreo). Se dice de él que era un «esteta de la lidia».

¹⁰ «Lagartijo con su duende romano, Joselito con su duende judío, Belmonte con su duende barroco y Cagancho con su duende gitano» (*Juego y teoría del duende*, OC III: 317). En otra parte Lorca canta loas de su «estética estatuaria, mortal y sensual» (*Sol y sombra*, OC III: 391).

¹¹ *Romancero gitano*, OC III: 342

¹² *Juego y teoría del duende*, OC III: 316-7. Cf. *Presentación de Ignacio Sánchez Mejías* (ibid.: 418): «Torero. Héroe. Reloj. Héroe dentro de un tiempo medido, tiempo casi de compás musical. Héroe dentro de una estrecha regla de arte y de otra regla más estrecha aún de perdonar».

tal cual es percibido por el protagonista durante su trance. Lorca ha forjado esta imagen acaso inspirándose de la norma del más solar de entre todos los toreros, el que justamente «amaba el desnudo y la línea concreta, amaba la circunferencia del sol, y suprimió el ángulo infinito de la sombra; ángulo medroso y proyectado, donde suenan anchos ríos bajo ramas silentes». Ese manto de sombra que se extiende con lentitud solemne, por encima del mar y los ríos de Andalucía, parece impregnarse de una especie de luminosidad eterna¹³.

La expresión «larga torera» desde hace mucho tiempo se ha vuelto popular en el lenguaje de los periodistas especializados¹⁴; más recientemente, su empleo se ha extendido al dominio de la política¹⁵. En cuanto a la *larga cordobesa*, es hoy, entre otras cosas, el nombre de una peña de Córdoba.

En la primera redacción de ese cuarteto¹⁶, Lorca emplea la expresión, un tanto enigmática, «larga de flores»¹⁷. Es posible que se haya procedido a un cruce, un poco abusivo, entre la *larga*, figura que pertenece al primer tercio, y el *pase de las flores*, que, siendo efectuado con la muleta, sólo puede tener lugar en el último tercio: «Es un adorno de muleta que consiste en que el matador se coloca de perfil, y cogiendo la muleta y la espada de ayuda con la mano derecha, las cuales lleva a su espalda adoptándose la forma de los pétalos de una flor, llama al toro. Y al producirse el

¹³ En efecto, los toreros, «antes que domar el toro, tienen que organizar sus actitudes en este día y noche abrazados en lo redondo y inseparables» (*Sol y sombra*, OC III: 391).

¹⁴ «Como epílogo a la bella suerte, Alfonso [Ramírez *el Calesero*] salió de la jurisdicción como una vieja estampa de Lagartijo el Grande, arrastrando garboso el capote sobre el hombro, o dicho sea en romance lorquiano: dando una larga torera sobre el mar y los arroyos» (Julio Téllez García, *El toreo de El Calesero, Un camino para llegar al arte*, Plaza México, 14 de febrero de 1954); «Cuando Antonio Domecq entró a matar con el estoque, ya la luz se había amortiguado a eso de las ocho o las ocho y cuarto de la tarde. Se adormeció. Y se entenebreció levemente el cielo de La Maestranza por encima de las tejas y de las copas de los árboles. Se marchaba despacio, lánguida y friolenta, la tarde ecuestre y torera. Se marchaba, como en el romance lorquiano, dando una larga torera sobre el mar y los arroyos. Pero sin limones redondos» ((*El Mundo*, 23 de abril de 1995: *Toreo campero de los Domecq y frío polar*).

¹⁵ «Cada vez que se han pedido responsabilidades, el conseller ha dado una larga torera y las cosas han seguido su curso sin ningún acto de contrición de por medio» (*El Mundo*, 1º de octubre de 2001: *Cataluña/Prima: El poder de las eléctricas* por José Luis López Bulla).

¹⁶ En el 1º número de la revista *Litoral* (Noviembre 1926).

¹⁷ «con la tarde sobre un hombro,/ dando una larga de flores» (Allué y Morer 1971:237): cf. *Canción* 13-14 «Y yo con la tarde/sobre mis hombros/como un corderito/muerto por el lobo»

encuentro, el toro pasa rozando la espalda del matador y sigue su curso»¹⁸.

Además de que se emplee solamente en el último tercio, la muleta es evidentemente roja, mientras que Lorca «based the comparison between the cape and evening on pastel colour and slow movement»: en efecto, se trata de un «*lance in wich the pink and yellow cape (never red) is trailed slowly in the sand as the torero runs the bull past him*»¹⁹.

Si alguna vez el capote fue rojo, fue en los orígenes de la *fiesta*: «Hoy la capa empleada es de seda rosa de un lado, de percal amarillo del otro. Hay que señalar que el rojo no es el color de uso habitual»²⁰. No obstante, Paepe afirma que «el nexo metafórico debe ser el color rojo, común al capote y al crepúsculo»²¹. Era quizá la idea del autor en ocasión de la primera redacción del poema, en que escribió *larga de flores*: pero como la larga es un asunto de capa, y no de muleta, Lorca finalmente ha optado por un crepúsculo con tintes rosa y oro.

2. «El español se siente de pronto arrastrado por una fuerza seria que le lleva al juego con el toro, fuerza irreflexiva que no se explica el mismo que la siente y está basada en una emoción en la que intervienen los muertos asomados en sus inmóviles barreras y contrabarreras de luz lunar»²². Es la misma tragedia, terrestre y celeste a la vez, en que se consuma la muerte de Ignacio Sánchez Mejías. El lazo entre *duende* y *fiesta* está establecido claramente por Lorca, cuando hace alusión a «la liturgia de los toros, auténtico drama religioso donde, de la misma manera que en la misa, se adora y se sacrifica a un Dios»²³.

¹⁸ Huamán Cayo 2003: 35. Observar los rasgos comunes a las dos figuras : aquí y allí, el diestro se pone de perfil; al final, tanto la capa como la muleta terminan encontrándose recogidas sobre su hombro.

¹⁹ Davies/Marvin 1987: 549 (por otro lado, el valor simbólico que los autores han atribuido a esta imagen, está lejos de ser aceptable) ; ver también Eich, arriba citado.

²⁰ Testas 1974:76; es por otra parte lo que se lee hoy en cualquier descripción de la *fiesta*: «una capa de color rosa o fucsia por su frente y amarilla por su reverso; la parte que se ofrece al toro es la de color fucsia. Se le da rigidez con baños de goma»; y esto a pesar de la definición consignada en el *Diccionario usual* de la Real Academia Española: 'Capa de color vivo, por lo común rojo, algo más larga que el capote de paseo, usada por los toreros para la lidia'.

²¹ Paepe 1991: 234.

²² *Alocuciones argentinas*, OC III: 470.

²³ *Juego y teoría del duende*, OC III: 316 (Paepe 1991: 82 recurre a este pasaje con miras a establecer un lazo —que es según nuestra opinión totalmente arbitrario— entre «las metáforas taurinas» en los dos 'romances' del *Camborio*, y las «características cristológicas de sacrificio litúrgico» reconocibles en la captura y

Proyección del alma gitana del autor, Antoñito ama profundamente la *fiesta*, más que cualquier otra cosa adora los dos momentos en los que la presencia del duende se revela indispensable: «en la faena de la capa, con el toro limpio todavía de heridas, y en el momento de matar, se necesita la ayuda del duende para dar en el clavo de la verdad artística»²⁴. Precisamente en ese instante en que el duende ha venido a visitarlo²⁵, Antoñito se vuelve capaz de esta magia: ver la puesta del sol bajo la apariencia de un *toreo celeste*²⁶.

Al identificar al protagonista ya sea con el toro imaginado, ya sea con el torero mismo²⁷, una buena parte de la crítica evidentemente se equivocó. De hecho por intervención de este estado de gracia, la visión de Antoñito se vuelve, bajo la pluma de Lorca, un maravilloso ejemplo de estilo indirecto libre. De manera algo paradójica, el 'código del realismo', tal cual se había impuesto desde hace mucho tiempo en la novela del siglo XIX, hace ahora su aparición en el universo surrealista de Lorca. En el instante supremo del *duende*, en que la imaginación y la nostalgia del gitano iluminan y vivifican el paisaje, la puesta del sol toma a sus ojos la apariencia de una *fiesta de toros*: la que justamente está sucediendo a esa misma hora; la que jamás podrá ver en su manifestación real —y sin embargo, la imagen que se ha hecho de la misma en su mente es tan real, que esta sobrecarga de realidad acaba por coincidir con la poesía.

La actitud visionaria que Antoñito extrae de su propia cultura gitana, es decir profundamente popular²⁸, es por otro lado la misma que caracteriza a todo verdadero espectador de la fiesta:

muerte del protagonista). Cfr. por otro lado *Alocuciones argentinas* (OC II: 470): «El hombre sacrifica al bravo toro, hijo de la dulcísima vaca, diosa del amanecer que vive en el rocío. La inmensa vaca celestial, madre continuamente desangrada, pide también el holocausto del hombre y naturalmente lo tiene».

²⁴ *Juego y teoría del duende*, OC III: 316.

²⁵ «Al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre» (*Juego y teoría del duende*, OC III: 308). Desde ese punto de vista, Antoñito se encuentra en condiciones ideales: acaba de sufrir el impacto del encarcelamiento; presiente de alguna manera que la muerte vendrá pronto a visitarlo («el duende no llega si no ve posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa», *ibid.* :314-5). «Antoñito is already marked by death with the description *moreno de verde luna*» (Harris 1981:334).

²⁶ Cf. *Casida V* : «Le niña finge un toro de jazmines /y el toro es un sangriento crepúsculo que brama».

²⁷ Cf. Davies/Marvin 1987: 549.

²⁸ En la composición de un 'romance' juvenil inédito, Lorca se inspira de un cuarteto, que él mismo califica como «popular»: «Y aquí torito valiente /Y aquí

«Es el único público que no es de espectadores, sino de actores. Cada hombre torea al toro al mismo tiempo que el torero, no siguiendo el vuelo del capote, sino con otro capote imaginario y de manera distinta de la que está viendo»²⁹.

Sin embargo, la *fiesta* de Antoñito, o más bien la doble imagen de la *fiesta*, aún no ha llegado a su conclusión. En ese crepúsculo que parece no terminar nunca³⁰, la brisa³¹ se compara con un caballo (el del *picador*?) que recorre las crestas de la montaña azul y gris («de plomo»)³². Luego, cuando cae la noche, el cielo resplandece «como la grupa de un potro»³³. Lejos de ser casual, esta transición imperceptible a una *corrida de rejoneo* se concreta en el poema siguiente, que cuenta la muerte de Antoñito: la noche en que matan a este gitano, a orillas del Guadalquivir, se ven las estrellas hundir sus lanzas en el agua gris³⁴, mientras que los *novillos* contemplan en sus sueños «verónicas» violáceas y amarillas como alhelies»³⁵. El breve día de Antoñito se abre y se cierra con imágenes de faena de capa. En cuanto al lazo cromático entre *verónica* y *alhelí*, hay que aclarar que existen varias clases de alhelies, entre las más comunes está la llamada también *encarnado* o *cuarenteno*; de hecho la paleta de colores es mucho más vasta. En

torito galán./Yo soy el de la otra tarde/ Acábame de matar». (Paepe 1991:92). Se debe observar que, en el lenguaje codificado de los cantos flamencos, los senos de la mujer se comparan a los cuernos del toro (García Plata 2004: 232, nota 11).

²⁹ *Alocuciones argentinas*, OC III : 470-1. Por lo cual el autor afirma, algo paradójicamente por cierto, que en su libro «no hay ni una chaquetilla corta ni un traje de torero» (*Romancero gitano*, OC III: 340).

³⁰ «La eternidad es una larga cordobesa» como dice el escritor Jorge F. Fernández.

³¹ «brisa judía» o «brisa romana»? Cf. *Romancero gitano*, OC III:340.

³² Cf. *Oda a Salvador Dalí* 19 «en los mares de plomo».

³³ Cf. *Así que pasen cinco años* 1101 «Pudiste ser para mí/potro de plomo y espuma,/el aire roto en el freno/y el mar atado en la grupa». «La asimilación de la bóveda celeste a la hora de la madrugada con la grupa de un caballo cósmico se halla ya en el poema *Santiago* de *Libro de Poemas*» (Correa 1970: 238, note 36).

³⁴ Cf. *Segundo aniversario* 1-2 «La luna clava en el mar/un largo cuerno de luz», imagen surrealista formada a partir de Verlaine 8-9 «y la luna picaba/con un rayo en el agua»; ver también *Paisaje* 49-51 «Ya es de noche, y las estrellas/clavan puñales al río/verdoso y frío» (Massoli 1982: 141). Se trata por otra parte de un recurso bastante frecuente en Lorca, cf. *La sirena y el carabinero* 13-14 «Cornetines de cobre clavan sus agujetas,/en la manzana rosa del cielo más lejano» ; *Mariana Pineda*, OC II:233 «El aire helado/que clava agujas sobre los pulmones» .

³⁵ Estrellas y rejonos sugieren la múltiple herida que se repite y que se ensaña sobre algo, el agua gris, indefensa e inmóvil; de la misma manera sugiere algo indefenso y estático el joven toro que sueña con los pasos, verónicas, de otro ballet de muerte, la corrida, que tanto tiene de pelea y que es parte del destino inescapable del eral» (Fernández de los Ríos 1986: 153).

todo caso, sea *encarnado, rosa, púrpura* o *violeta*, se trata de un matiz muy próximo del característico del *capote*³⁶. Podemos agregar que el *alhelí* es precisamente la flor que, en el *Romancero gitano*, borda la Monja gitana (v.3) sobre una tela amarillo-paja.

Se ha dicho que el comportamiento de Antoñito frente a la guardia civil debe interpretarse como «una traición a la masculinidad radical, traición que implica, no ya sólo a quien la hace, sino a un raza entera»³⁷. Seguramente no es el punto de vista del autor, quien en ese personaje, «el único de todo el libro que me llama por mi nombre en el momento de su muerte», ve un «gitano verdadero, incapaz del mal»³⁸. A cargo de la crítica, se trata evidentemente de más un error de perspectiva³⁹: los reproches dirigidos al personaje, que es acusado de cobarde (v. 29-38), son de hecho un nuevo ejemplo de estilo indirecto, que reproduce en esta ocasión los chismes del pueblo, empezando por los *guardias civiles* mismos⁴⁰. Por otra parte es Antoñito, en persona el que se encarga de desmentir esos rumores, y lo hace aún a costa de su vida: la «fuente / de sangre, con cinco chorros» que debería de haber hecho salir de los cuerpos de los cinco *guardias civiles*, en efecto anuncia la valiente lucha que va a entablar en el poema siguiente, inmediatamente antes de exhalar su último aliento: «Bañó con

³⁶ Podemos preguntarnos por qué el mismo Lorca describe como roja dos veces esta flor, en *Doña Rosita la soltera*, acto I : «que me están abriendo heridas/ rojas como el alhelí» ; y en *Yerma*, acto II : «Yo alhelíes rojos/ y él rojo alhelí». Hecha la abstracción de las exigencias métricas, probablemente se trate de un empleo genérico del término, como parecería probarlo la correspondencia entre el primer pasaje y *Campo (Libro de poemas)* 5-6 «Tiene sangre reseca/la herida del ocaso», lo que sugiere – al menos para el crepúsculo – la posibilidad de un matiz más cargado.

³⁷ López-Morillas 1950: 246. El mismo error de interpretación se repite en el artículo, bastante decepcionante por otro lado, de Manuel Antonio Arango (cf. Arango 1989: 1614).

³⁸ *Romancero gitano*, OC III: 345.

³⁹ Compartida por Paepe 1991: 109-111, quien asigna a estos versos un «nivel textual que podría llamarse lírico-expresivo», y particularmente una «forma de implicación directa del narrador».

⁴⁰ «La *gente* representa, en los cantos flamencos, la comunidad social. Este conjunto social compacto sólo actúa con la palabra: habla (*hablar*), critica (*criticar*) o divulga rumores (*tener de boca en boca*) y su función es juzgar el comportamiento de los personajes puestos en escena tomando en cuenta la relación de los mismos con los valores y las reglas de conducta propuestas por el código moral» (García Plata 2004: 232, nota 9).

⁴¹ Como Ignacio Sánchez Mejías, *Lamento* II 81-82: «Busca su perfil seguro,/y el sueño lo desorienta». En efecto, «el perfil tiene que ver con el individuo y su personalidad, frecuentemente mas allá de la muerte» (Anderson 1988: 292, note 81).

sangre enemiga / su corbata carmesí (...) / Tres golpes de sangre tuvo / y se murió de perfil» /v.9-10, 41-42)⁴¹.

Antoñito es pues un perfecto representante de la humanidad protagonista del *Romancero gitano*⁴²: «El libro en conjunto, aunque se llama gitano, es el poema de Andalucía; y lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, lo más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal»⁴³.

II

1. El paisaje, en *Diván del Tamarit*, no está tratado de un modo diferente con respecto a las selecciones precedentes de Lorca: la puesta del sol también es personificada por un niño que muere cada tarde (Gacela V 1-2 «Todas las tardes en Granada, / todas las tardes muere un niño»)⁴⁴, y la tormenta es un gigante que se lanza sobre la montaña (íbid. 13 «Un gigante de agua cayó sobre los montes»). Sin embargo, en la *Gacela del mercado matutino*, no es el paisaje el que está vivificado; por el contrario, una mujer se convierte en paisaje. Ahora bien, esta particularidad que la crítica no dejó pasar por alto⁴⁵, no es otra cosa que la estructura superficial respecto de un mensaje que se revela mucho más profundo y complejo.

El estilo particularmente oscuro no es el único enigma presentado en el poema. Primeramente, se trata de su ubicación en

⁴² Ver Paepe 1991: 81 sobre «la coincidencia geográfica (Sevilla, Guadalquivir)» entre *San Gabriel* y los 'romances' del Camborio: «También el retrato del arcángel agitanado inaugura una serie de retratos de gitanos [i.e. *Muerto de amor* et *El emplazado*], cuyo prototipo es una vez más Antoñito».

⁴³ *Romancero gitano*, OC III: 340. Por otro lado el mismo Lorca, en varias oportunidades, tomó distancia del *gitanismo* que generalmente se le atribuye a nivel solamente personal; ver *Nota autobiográfica*, OC III: 397-8; *Estampa de G.L.*, OC III: 504 como en particular ese fragmento de entrevista: «Yo no soy gitano. – ¿Qué eres? – Andaluz, que no es igual, aun cuando todos los andaluces seamos algo gitanos. Mi gitanismo es un tema literario y un libro. Nada más» (*Itinerarios jóvenes de España: F.G.L.*, OC III: 496-7). Ver también Paepe 1991: 49-50; 57.

⁴⁴ Cf. v.8 «y el día es un muchacho herido» así como el comentario de Anderson.

⁴⁵ «La voz amada, el grito estremecedor se traducen aquí en términos puramente pictóricos: vista y tacto, colores y materias. Púrpura y terciopelo ajado del clavel. Oro y sol desgranado del trigo. Fantástica economía de recursos verbales para una creación genial: dos versos y cuatro palabras para *ver* el grito desgarrador de un Van Gogh al pintar amapolas en un trugal» (Marcilly 1988: 134).

Diván: de hecho es el único poema intitulado *Gacela*⁴⁶ no comprendido en el cancionero original (11 *gacelas* + 9 *casidas*)⁴⁷. El texto que conserva el autógrafo, fue publicado en dos periódicos de Madrid⁴⁸ antes de aparecer el mismo año, en *El Defensor de Granada* del 20 de junio de 1935 (*Suplemento especial para el día de Corpus Christi*). Este poema no figura tampoco en el índice del cancionero redactado por García Gómez, que debería de haber cerrado la edición planeada: no existe ninguna copia pasada en limpio, así como ninguna prueba.

La crítica no ha sido capaz de explicar porqué Lorca finalmente excluyó ese poema del cancionero en el que tendría que haber sido incluido en principio. A propósito, Eduardo Blanco-Amor nos dejó una serie de testimonios bastante confusos, de los que se puede extraer los siguientes detalles: que Lorca lo habría concebido en «una tarde Corpus»; «que escribió a mi lado en un café del Zacatín —y cuya fugaz fuente de inspiración sólo yo conozco»; «que yo sé cuándo, por qué y para quién la escribió, que naturalmente nunca llegó a enterarse ni tal vez la hubiera entendido»⁴⁹. Según Anderson el poema debe haber sido escrito durante una de las visitas de Blanco-Amor a Granada en 1934

⁴⁶ «Llámase *casida* en árabe a todo poema de cierta longitud, con determinada arquitectura interna, cuyo detalle no hace al caso, y en versos monorrimos, medidos con arreglo a normas escrupulosamente estereotipadas. La *gacela* —empleada principalmente en la lírica persa— es un corto poema, de asunto con preferencia erótico, ajustado a determinados cánones técnicos y cuyos versos son más de cuatro y menos de quince. *Diván* es la colección de las composiciones de un poeta, generalmente catalogadas por orden alfabético de rimas» (García Gómez, *Nota*, in Anderson 1988: 184). «Nell'ambito delle letterature islamiche, *qasîda* e *ghazal* si rivelano componimenti affini, poiché fanno uso dello stesso tipo di verso ritmico monorimo (*beit*) diviso in due emistichi. La differenza consiste nel fatto che la *qasîda* (...) è un componimento lungo composto di due parti: il *tashbîb* o *nasîb*, di contenuto erotico-lirico, e il *madîh*, o panegirico. Il *ghazal* —che, sorto, pare, dall'estrapolazione e dall'uso autonomo del *nasîb* della *qasîda*, raggiunse la sua forma classica solo in terra persiana a partire dal sec. XIII— si caratterizza invece per la sua brevità: varia da cinque a quindici *beit*. Il *ghazal* 'tecnico' (quello di un Sa'dî o di un Hâfez) si distingue inoltre dal *ghazal* 'generico' —il quale rimane assai vicino al *nasîb* della *qasîda*— per il *taghazzol* ('un insieme concettuale di vino-amore-primavera unito ad elementi mistici'), nonché per l'alto magisterio tecnico che impronta le sue forme chiuse e stilizzate» (Panebianco 1981: 14-15).

⁴⁷ Según la definición de Anderson 1988: 100, el original corresponde al «juego de las copias en limpio, en que Lorca hizo un número de revisiones»; la combinación de las copias pasadas en claro se hizo probablemente en septiembre/octubre 1934.

⁴⁸ *Almanaque literario* (Madrid, enero 1935), elegido por Anderson como texto de base; *Heraldo de Madrid*, 7 febrero 1935.

⁴⁹ Cf. Anderson 1988: 93. Amigo de Lorca, Blanco-Amor es el autor del *Prólogo* a *Seis sonetos gallegos*.

(abril-mayo o septiembre), o durante la fiesta de *Corpus*. Después de la muerte del poeta, *Gacela* figuraba, junto a otras cuatro poesías de *Diván*, en el programa de recitales de Mony Hermelo realizados dentro del marco del *Homenaje de escritores y artistas a F.G.L.*, organizado por Norberto Frontini en Buenos Aires y en Montevideo, el 23 y el 26 de junio de 1937 respectivamente.

Ausente de la edición «princeps» de *Diván* (1940)⁵⁰, fue integrada en el índice por iniciativa de Guillermo de Torre, desde la 3ª edición del volumen VI de las *Obras Completas* (24 de octubre de 1943), donde figura como *Gacela* 12.

2. No es posible entender bien el sentido de ese poema sin hacer una identificación previa de las fuentes. El punto de partida de nuestra investigación es un soneto de Góngora, tempranamente señalado por la crítica⁵¹. Nos parece oportuno reproducir en su integralidad esta pieza, intitulada *De una dama que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler*:

Prisión del nácar era articulado
De mi firmeza un émulo luciente,
Un diamante, ingeniosamente
En oro también él aprisionado.
Clori, pues, que a su dedo apremiado
De metal aun precioso no consiente,
Gallarda un día, sobre impaciente,
Lo redimió del vínculo dorado.
Mas ay, que insidioso latón breve
En los cristales de su bella mano
Sacrílego divina sangre bebe:
Púrpura ilustró menos indiano
Marfil; envidiosa sobre nieve,
Claveles deshojó la Aurora en vano.⁵²

Las metáforas diseminadas en los tercetos, es justamente lo que nos interesa en el texto: primero ese *alfiler*, que además sólo aparece en el título, bebe de una copa de cristal (el hueco de la mano blanca) la sangre que sale de la herida que él mismo causó; luego esta imagen se agranda en los contornos de un paisaje matutino, en el que el cristal se transforma de repente en nieve; en

⁵⁰ Tomo VI, núms. 3-4 de la *Revista Hispánica Moderna*, número coordinado por Ángel del Río con la supervisión de Francisco, hermano del poeta.

⁵¹ El primero en señalar este texto fue Daniel Devoto (1976), en su *errata-corrige*.

⁵² El último verso fue retomado por Lorca en su *Elegía a Doña Juana la Loca*, v.32 «deshojando una rosa de olor entre los labios».

un vano esfuerzo por empañar, con manchas rojas, esta deslumbrante blancura, la Aurora esparce pétalos de claveles que acaba de deshojar. La ecuación entre cristal y mano blanca, permite eliminar la ambigüedad de la metáfora, el cristal, de tradicional polisemia, tanto en Lorca⁵³ como en sus modelos posibles⁵⁴. En cuanto al *alfiler*, es evidente que su función es eminentemente simbólica, como también en Jiménez, *La mano contra la luz* 1-6:

No somos más que un débil saco
de sangre y huesos,
y un alfiler, verdad, puede matarnos;
pero corre en nosotros la semilla
que puede dejar fuera de nosotros
la mariposa única

Es la presencia de la *semilla* la que confirma la pertinencia de nuestro reenvío. Por otra parte, el verbo asesinar⁵⁵ figura también en Jiménez: «impaciencia que asesinas / a los días!»

La mujer protagonista de *Gacela* se ha herido su bella mano blanca⁵⁶. Sabemos desde el principio que hay en su rostro una palidez inquietante: su mejilla está claramente exangüe, en el sentido estricto de la palabra⁵⁷; y este efecto de contraste entre rojo y blanco continúa en el verso siguiente, en la oposición entre *semilla / de llamarada* y *nieve*.

La *llama* a menudo tiene en Lorca una connotación sexual. En un contexto todavía vagamente petrarquiano, primero encontra-

⁵³ Cristal es característica del silencio en *Elegía del silencio* (*Libro de poemas*): «Quién cierra tus heridas / cuando sobre los campos / alguna vieja noria / clava su lento dardo / en tu cristal inmenso?»; mientras que en Machado, se refiere a un sueño: «Quién enturbia / los mágicos cristales de mi sueño?» (*Galerías*, LXII 5-6: observar, aquí como en *Elegía del silencio*, el mismo esquema de interrogación que caracteriza *Gacela*).

⁵⁴ Así, en Lope de Vega, una vez más son las manos («y como cristales / sus manos bellas»), pero también el corazón («el cristal del corazón»); por otra parte, en la 'letrilla' integrada en *Lo fingido verdadero*, Acto VI, se compara la boca al coral y la rosa, contrastando con «el blanco pecho / de nieve o cristales hecho» (cf. la ed. Carreño 2003: 503, 778 et 511).

⁵⁵ Vuelve, como veremos, en uno de los *Poemas sueltos* de Lorca. En cuanto al *cactus*, lo encontramos nuevamente en *Gacela* II 13-14: «Pero no ilumines tu limpio desnudo / como un negro cactus abierto en los juncos». Como Anderson lo sugiere, «su forma, además de la de sus espinas, es fálica».

⁵⁶ Esta iconografía, por supuesto, se remonta últimamente a Petrarca: «la man ch'avorio et neve avanza»; «la man bella et bianca»; «quelle mani eburne» (*Rvf* 181,11; 208,12; 234,7).

⁵⁷ Cf. Antonio Machado, *Elogios*, CXLIX A Narciso Alonso Cortés, poeta de Castilla, v. 19, donde el tiempo «apaga la mejilla y abraza la hoja verde».

mos la «llama lenta del amor» en un *Soneto gongorino*⁵⁸. Por otra parte el amor en Lorca es «un licor raro que lento se derrama» y sin embargo se puede esfumar en un solo día, «pues el amor que es fuego puede cambiarlo en llama / o el corazón doliente lo derrama del todo»⁵⁹. En *El macho cabrío* (*Libro de poemas*) el macho cabrío personifica al diablo que los ermitaños «vieron entre la sombra / soplar la llama / de lo sexual». Por el contrario, «la llama gris de la muerte» es la única capaz de ponerle fin a un amor que pretende ser tan carnal como eterno en *Madrigal apasionado* (*Poemas sueltos*), un poema en el que encontramos muchos de los símbolos evocados en nuestra *Gacela*, entre los cuales el oro de la cabellera, como también el fuego y la sangre que se oponen a la nieve⁶⁰.

En la tradición petrarquista, la nieve puede referirse tanto a los dientes como a la piel. *Rvf* 131,9 «le rose vermiglie infra la neve» significa los labios rojos (a menudo asociados a las «perlas» de los dientes) en contraste con la blancura del rostro; para completar el estereotipo, se agrega la cabellera color oro (*Rfv* 219,5 «Quella ch' a neve il volto, oro i capelli»). Sin embargo, el color intenso de la mejilla, se asocia normalmente al fuego o a la llama⁶¹; ésta puede representar también la «fiamma d'amor» (*Rfv* 127,25)⁶². Cuando en Lorca esta llama se apaga, quiere decir que el amor se pierde o se transforma en muerte: «La muchacha mojada/era blanca en el agua,/y el agua, llamada» (*Casida VIII*); luego de haberse ahogado la muchacha queda blanca, pues el agua ha apagado su llama natural⁶³.

⁵⁸ *Soneto gongorino en el que el poeta manda a su amor una paloma* (en *Poemas sueltos*). Cf. «Si encubre las llamas/de nieve y jazmín» (Lope de Vega, *Seguidilla* incluida en *Pedro Carbonero*, Acto XI, ed. Carreño 2003: 509).

⁵⁹ *Leyenda a medio abrir* (en *Poemas sueltos*); cf. *Granada, Elegía humilde* (ibid.): «Hoy, Granada, te elevas guardada por cipreses/(llamas petrificadas de tu vieja pasión)»: Granada es una ciudad enterrada a partir de ahora y para siempre «en túmulo de nieve».

⁶⁰ «Quisiera estar en tus labios/para apagar me en la nieve/de tus dientes./ Quisiera estar en tu pecho/para en sangre deshacerme./Quisiera en tu cabellera/de oro soñar para siempre».

⁶¹ Ver *Rvf* 127,79 «e le guancie ch'adorna un dolce foco»; 146,5 «o fiamma, o rose sparse in dolce falda/di viva neve». Cfr. abajo expuesta la asociación, en Lope, entre «mejilla» e «rosa encarnada».

⁶² Por ej. en *Rvf* 202,1-2 «D'un bel chiaro polito et vivo ghiaccio/move la fiamma che m'incende et strugge» ('la llama amorosa que me incendia y me destruye irradia un hielo viviente, que es liso y pulido'). Cf. Lope, ed. Carreño (2003: 261): «Etna de amor, que de tu mismo hielo/despides llamas entre mármol paro». En Lorca la llama en la cara es también un llamado de amor, como en este poema al (?) gusto 'popular' *Los cuatro muleros* (*Cantares populares*): «A qué buscas la lumbre/la calle arriba,/si de tu cara sale/la brasa viva?».

⁶³ Este sacrificio de una joven virgen parece estar acompañado de una

Como conclusión, podemos postular en nuestra *Gacela* dos ecuaciones posibles: la primera entre *semilla de llamarada* y las mejillas bermejas, y la otra entre *la nieve* y la blancura de la piel. Poco a poco el enigma de este texto comienza a revelarse: «¡Qué pálida estás! ¿Quién ha segado los rojos granos sembrados en tu mejilla? ¿Y qué aguja ha herido tu mano antaño tan blanca?» Nos queda descubrir cómo en la siguiente estrofa, el clavel loco y los haces de trigo pudieron integrarse en esta secuencia simbólica.

3. La imagen de un clavel, mancha solitaria roja perdida en un campo de trigo, no ha de extrañar en la poesía lorquiana. En *Estío* (*Poemas sueltos*), el mismo autor compara las espigas a las lágrimas de Ceres, cuyo pecho está acribillado de amapolas: «Ceres ha llorado/sus lágrimas de oro (...)/Ceres está muerta/sobre la campiña,/su pecho/acribillado de amapolas» (recuérdese Doña Juana la loca, la mártir andaluza, comparada también a Ceres: una Ceres devorada por el deseo de sacrificar sus espigas de oro al amor).

Y sin embargo, en nuestro caso este elemento del paisaje sólo representa, se dijo, la estructura superficial. De hecho el clavel sólo puede corresponder a la boca⁶⁴ en la medida que ésta viene oportunamente a completar la secuencia simbólica ligada al estereotipo de la belleza femenina. Elevado a canon en Petrarca, ese estereotipo literario ha sido traducido, de una vez por todas en lenguaje barroco por Góngora, en el probablemente más célebre de sus sonetos:

Mientras por competir con tu cabello,
oro bruñido al sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;
mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano;
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello:
goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,
no sólo en plata o viola troncada

purificación del agua que toma, como dice Bachelard 1942: 148, «la limpieza de la sustancia femenina disuelta».

⁶⁴ Y no a una flor que adorna la cabellera, como sin embargo es el caso en Góngora mismo en *Belerifa, mora enamorada*, v.61-62 «ya en el oro del cabello/engastando algún clavel».

se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

La clave de ese soneto corresponde a una secuencia de ecuaciones simbólicas, por otro lado perfectamente aplicable a nuestra *Gacela*: cabello = oro; frente = lilio; labio = clavel⁶⁵; cuello = cristal⁶⁶.

Como la presencia del *clavel* una vez más lo confirma, existe una estrecha cercanía, en el universo de la poesía lorquiana, entre la mujer de nuestra *Gacela* y la princesa Juana la Loca, cuyo amor insatisfecho es también comparado a un incendio apagado por la nieve (*Elegía a Doña Juana la Loca*, 5-8):

Eras una paloma con alma gigantesca
cuyo nido fue sangre del suelo castellano,
derramaste tu fuego sobre un cáliz de nieve⁶⁷
y al querer alentarle tus alas se troncharon

mientras que la princesa misma es comparada primero a un clavel solitario, perdido en el corazón de un valle desolado: «Princesa enamorada sin ser correspondida./Clavel rojo en un valle profundo y desolado»; luego se la compara con un clavel ensangrentado (v.45-48):

Eloisa y Julieta fueron dos margaritas,
pero tú fuiste un rojo clavel ensangrentado⁶⁸
que vino de la tierra dorada de Castilla
a dormir entre nieves y cipresales castos.⁶⁹

⁶⁵ Cf. nuevamente Góngora (ed. Ciplijauskaité 1985), son. 93,1-4: «Dulce arroyuelo de la neve fría/bajaba mudamente desatado,/y del silencio que guardaba helado/en labios de claveles se reía»; Lope, *Epístola que canta Jacinto en El peregrino en su patria*, ed. Carreño 2003: 225, v.203-4: «en la rosa encarnada tus mejillas,/tu bella boca en los claveles rojos».

⁶⁶ En el soneto 23 de Garcilaso (ed. Morros 1995: 43), modelo del soneto de Góngora, la secuencia está formada por *rosa, azucena, oro*.

⁶⁷ Cf. v.50-51: «la sierra, tu retablo./Un retablo de nieve que mitigue tus ansias».

⁶⁸ Estes versos (v.1-2) vuelven a resonar en los v.59-60, al principio de la última estrofa.

⁶⁹ Una versión ampliada de esta *Elegía* que lleva la misma fecha diciembre 1918, es consagrada a una «Mártir andaluza», cuyos rasgos distintivos son los mismos que los de la princesa. Esta *Mártir* allí es comparada, entre otras cosas, a un cisne que nada en un lago, cuyas aguas son agitadas por «espumas de rojos claveles». Cuando llega la hora de su entierro, el poeta le vaticina: «De tus ojos saldrán dos claveles sangrientos,/y de tus senos, rosas como la nieve blancas».

La transición del «clavel ensangrentado» de Doña Juana, al «clavel enajenado»⁷⁰ de esa mujer —pues se trata de una mujer— con la que el poeta se encuentra en el mercado, implica en consecuencia una reducción semántica, que se ve favorecida por el modelo de Góngora, del símbolo inherente al *clavel*: primeramente un ‘cuerpo destinado al amor’⁷¹, luego, más precisamente, una ‘boca’⁷².

Finalmente, si es verdad que el clavel es la boca, el haz de trigo sólo puede ser el oro de la cabellera, lo que completa este retrato de mujer con un detalle que a pesar de ser lo esperado⁷³ es expresado de una manera muy original. No es la primera vez en Lorca que el *montón de trigo* es empleado de un modo metafórico. En el soneto *El poeta dice la verdad (Poemas sueltos)*, v.5-8, esa imagen se parece a la otra, ya encontrada del asesinato:

Quiero matar al único testigo
para el asesinato de mis flores
y convertir mi llanto y mis sudores
en eterno montón de duro trigo

Diferente es la exégesis de ese «montón» propuesta por Anderson, que remite en su comentario a un pasaje del *Cantar de los cantares*, a saber 7,1-2 «Venter tuus, sicut acervus tritici, vallatus liliis»; creemos oportuno citarlo de la traducción clásica de Reina-Valera (1909)⁷⁴: «¡Cuán hermosos son tus pies en los calzados, oh

⁷⁰ El mismo epíteto al final del verso, en un contexto semejante, vuelve en *Soneto de la dulce queja (Poemas Suelos)*: «Tengo miedo a perder la maravilla / de tus ojos de estatua, y el acento / que de noche me pone en la mejilla / la solitaria rosa de tu aliento (...) y decora las aguas de tu río / con hojas de mi otoño enajenado».

⁷¹ Cf. Rubén Darío, *Divagación* 83-84 «amor que da el clavel, la flor extraña / regada con la sangre de los toros». Recordamos que el semantismo ‘ampliado’ de *clavel* se aplica, en Lorca, tanto a las mujeres como a los hombres: además de la «voz de clavel varonil» del *Camborio*, cf. *Gacela* III 12 «entregando a los sapos [primero: a la muerte] mi mordido clavel».

⁷² La interferencia de los campos semánticos entre «clavel» y «enajenado» aparece ya en Lorca en *Soneto a Carmela Condon (Poemas sueltos)*, en que se ve la espiga como el resultado de la locura que se apodera del trigo en el momento en que, sumergido en el silencio, éste sueña con granar: «aire débil de alumbre y aguja de quimera / pone loco de espigas el silencio del grano»; cf. también *Perspectivas* (ibid.): «(El trigo sueña enormes / flores amarillentas)».

⁷³ Por la frecuencia de este tópico en la lírica española del ‘siglo de oro’ cf. p.ej. Lope, éd. Carreño 2003: 167, nota 41.

⁷⁴ Se trata de la *Antigua Versión* de Casiodoro de Reina (1569) revisada por Cipriano de Valera (1602); las revisiones que se hicieron a continuación datan de los años 1862, 1909, 1960, 1989, hasta la última de 1995.

hija de príncipe! Los contornos de tus músculos son como joyas, Obra de mano de excelente maestro./Tu ombligo, como una taza redonda, Que no le falta bebida. Tu vientre, como un montón de trigo, Cercado de lirios».

Se observará que la interpretación avanzada por Anderson, no podría ser dejada de lado: se trata más bien de una lectura que hay que ubicar en un nivel diferente, respecto del nivel en el que se identifican los rasgos distintivos de un léxico tomado esencialmente de Góngora.

4. Hemos visto que el esquema de interrogación, sobre el cual se está construida la estrofa inicial de nuestra *Gacela*, no está aislado dentro de la obra de Lorca; a los ejemplos ya mencionados, agregaremos el que se encuentra en su poesía juvenil *Nido* (1919):

¿Qué es lo que guardo en estos
momentos de tristeza?
¡ Ay, quién tala mis bosques
dorados y floridos!
.Qué leo en el espejo
de plata conmovida
que la aurora me ofrece
sobre el agua del río?
.Qué gran olmo de idea
se ha tronchado en mi bosque?
.Qué lluvia de silencio
me deja estremecido?
Si a mi amor dejé muerto
en la ribera triste,
qué zarzales me ocultan
algo recién nacido?

Ciertamente aquí se trata de una sucesión de preguntas hechas a sí mismo, mientras que por ejemplo, en *El paso de la siguiriya* (*Cante jondo*) el autor se dirige a su propio poema: «qué luna recogerá/ tu dolor de cal y adelfa?» Más cerca de nuestra pieza, por cronología y estilo, la secuencia ternaria de interrogaciones que el autor dirige a Nueva York, en la Oda a Walt Whitman: «Nueva York de cieno,/ Nueva York de alambre y de muerte./ ¿Qué ángel llevas oculto en la mejilla?/ ¿Qué voz perfecta dirá las verdades del trigo?/ ¿Quién el sueño terrible de tus anémonas manchadas?». El esquema simbólico aquí es el mismo, como lo demuestra la tríada formada por *mejilla, trigo, anémonas manchadas*.⁷⁵

⁷⁵ Véanse también estos dos versos que encontramos luego en la evocación de Whitman : «ni tus hombros de pana gastados por la luna,/ ni tus muslos de Apolo

Dicho esto, el verdadero modelo de este esquema retórico, tal como se encuentra enunciado en *Gacela*, se sitúa fuera del universo lorquiano, más exactamente, corresponde al soneto n° 188 de *Amours* de Ronsard, cuyos cuartetos reproducimos a continuación⁷⁶:

Quelle langueur ce beau front déshonore?
Quel voile obscur embrunit ce flambeau?
Quelle palleur despourpre ce sein beau,
Qui per à per combat avec l'Aurore?
Dieu medecin, si en toy vit encore
L'antique feu du Thessale arbrisseau,
Las, pren pitié de ce teint damoyseau,
Et son lis palle en oeillets recolore.

Se puede observar claramente que la correspondencia con *Gacela* no se limita a la triple interrogación anafórica: en el texto de Ronsard, encontramos aún la oposición entre lirio pálido y clavel (en el sentido más general de rojo encarnado) así como el empleo del prefijo *des-*, común por un lado a *despourpre*, y por otro lado a *desangró*⁷⁷; además, puede establecerse una relación entre *llamarada* y *flambeau* ('mirada') del v.2, al cual se agregará el v.11 «Deflamme aussi le tison de ma vie».

Denominador común de estos dos modelos del siglo XVI, Góngora y Ronsard, un pequeño incidente que pone en riesgo la salud de la dama aludida en el canto. En Góngora, es una herida causada por una aguja; en cuanto a Ronsard, «Su dama estaba enferma, pide a Apollon y a Esculape que la curen, pensando que si ella moría, para él sería imposible seguir viviendo»⁷⁸. Nada de todo esto se encuentra en la pieza de Lorca, en la que todo se reduce a una simple palidez: no obstante, la causa que la provocó, probablemente de origen sexual, es percibida como un ataque a la pure-

virginal». La implicancia sexual se hace precisa inmediatamente: «anciano hermoso como la niebla/que gemías igual que un pájaro/con el sexo atravesado por una aguja».

⁷⁶ Ed. Weber 1998: 118-9. Con respecto al tema de la enfermedad de la amada, los comentaristas remiten a Tibulo, IV, 5-6: «Effice, ne macies pallentes occupet artus, / Neu notet informis pallida membra color» (esta plegaria se dirige, también, a Apollon).

⁷⁷ Quizá habrá que contar con la mediación de Machado, *Nuevas canciones*, CLXIV *Glosando a Ronsard y otras rimas* I, 5-6 «y el estrago/ del tiempo en la mejilla».

⁷⁸ «Sa dame étant malade d'une fièvre, il prie Apollon, & Esculape de la guerir, disant, que si elle meurt, il est impossible qu'il vive» (Buzon/Martin 1999: 229).

za cristalina de la mujer, o más bien como un asesinato irreparable, puesto que su blancura perfecta se encuentra manchada para siempre.

En el Acto I de *Doña Rosita la soltera*, pieza de teatro que data también al último período de la producción lorquiana, el diálogo entre la protagonista y las tres *manolas* está enmarcado por una reduplicación del mismo esquema; Rosita empieza por preguntar: «¿Para quién son los suspiros/de mis tres lindas Manolas?»; y agrega a continuación: «¿Qué manos recogerán/los ayes de vuestra boca?»; y finalmente se encuentra la réplica «¿Quién los recoge?» que dirige a Rosita la primera de las tres manolas. Pero hay más; nuevamente está ese mismo esquema que resuena por última vez en el romance entonado por Rosita inmediatamente después de este diálogo: «¿Qué manos roban perfumes/a sus dos flores redondas?» Posiblemente no sea por acaso, si el crepúsculo evocado a continuación nos recuerda al crepúsculo contemplado por Camborio en su visión: «La catedral ha dejado/bronces que la brisa toma/(...)/La noche viene cargada/con sus colinas de sombra»⁷⁹.

5. «La mujer tan frecuente en la poesía oriental, sólo aparece en *Diván* como objeto estrictamente telúrico, sin ningún aura de sentimiento amoroso o ternura», afirma Emilio Barón Palma⁸⁰ comparando dos versos de Hafiz («De mirar tu mejilla y poner freno/al ardiente deseo ¿qué se saca?») al v.8 de *Casida IV* «sin encontrar la luz de su mejilla»: se trataría, en esta *Casida*, del «único ejemplo de mujer en *Diván*»⁸¹.

Alejándose del escepticismo expresado, con tonalidades diferentes, primeramente por García Gómez en su *Nota* a la primera edición de *Diván*, luego por Hernández en su edición⁸², Barón Pal-

⁷⁹ OC II : 899. Recuérdese también la rosa que, en el crepúsculo, «se pone blanca, con blanco/de una mejilla de sal» ; la misma que, en la aurora, «se deshojó suspirando/por los cristales del alba» (ibid.: 889, 906, 943 ; 936).

⁸⁰ Barón Palma 1990: 49 (el título de su ensayo, *Agua oculta que llora*, fue sacado de una pieza de Manuel Machado consagrada a Granada). Cf. ibid.: 80, a propósito de la *Casida IV* : «Lorca no ha escogido por capricho una mujer desnuda para significar lo terrible de la muerte, ya que así golpea a la vida en su principio mismo».

⁸¹ Este poema ya ha sido citado, ibid. :37, a propósito del «débil talle», detalle anteriormente evocado por García Gómez en la introducción a sus propias traducciones: «Efectivamente, el contraste entre la cadera pingüe y el talle frágil constituía para los andaluces, la suprema belleza femenina».

⁸² Hernández 1981: 34 (en esta edición, *Gacela* figura en apéndice con las dos 'décimas' intituladas *Dos normas*). Cf. ya Hernández 1977.

ma quiere demostrar que la lectura precoz de las traducciones de Gaspar María de Nava dejó su marca en *Diván*⁸³ mientras que la publicación de las traducciones de García Gómez⁸⁴ habría actuado de alguna manera, como catalizador de ese proyecto de *Diván*⁸⁵ que encontramos demostrado en Lorca en una época ya antigua⁸⁶.

En particular Barón Palma menciona (p.51-53) una serie de palabras-clave comunes a Hafiz y a Lorca, entre las que se encuentra *mejilla*:

Cuando Lorca escribe: *¿Qué luna gris de las nueve/te desangró la mejilla?* está tocando un tópico de la poesía árabe: la mejilla que se desangra, si bien intensificando el dolor hasta llevarlo a los confines de la muerte. Véanse los siguientes ejemplos árabes, en gradación creciente: 'La escanciadora mía/le traslada el ardiente/color de su mejilla' (...) 'Como si la sangre ansiosa/de mi corazón huyera/y a depositarse fuera/en su mejilla preciosa' (...) 'A quién no roba la sangre/de la mejilla la pena?'. Con lo que ya estamos tocando la variación creada por Lorca. Y cuando éste, en la misma gacela, escribe: *¿Qué voz para mi castigo/levantas por el mercado!*⁸⁷ nos trae al recuerdo estos versos de Hafiz: '¿Qué bulla,

⁸³ En ocasión de su conferencia *El Cante Jondo*, pronunciada el 19 de febrero de 1922 (nueve años antes de la publicación de la crestomatía de García Gómez), Lorca menciona las *Poesías Asiáticas* traducidas por Gaspar María de Nava, Conde de Noroña (publicadas primero en París, Julio Didot Major, 1833 [no en 1838, como Lorca dice], luego en Madrid, Biblioteca Universal, 1882). En realidad se trata de versiones hechas a partir de la traducción inglesa del arabista inglés William Jones, incluido su *Discurso sobre la poesía de los orientales*. El poemario comprende poemas árabes (entre los cuales hay fragmentos de *casidas*), persas (Ferdusi, Sadi, Hafiz: 36 *gacelas* en total), turcos así como algunos poemas compuestos por el traductor mismo.

⁸⁴ *Poemas arábigoandaluces* (1930), de los cuales una parte había sido publicada anteriormente en *Revista de Occidente*, año VI, XXI, núm. 62 (agosto 1928), p.177-203.

⁸⁵ En septiembre de 1934, en Granada, Lorca leyó algunos poemas del futuro *Diván* en una reunión de amigos, entre ellos Antonio Gallego Burín, decano de la Facultad de Letras, así como García Gómez: Es en esta ocasión que el primero tomó a cargo la publicación del poemario, mientras que el segundo aceptó escribir una introducción. De hecho, ésta apareció sólo catorce años después (cf. la nota anterior). El autor allí testimonia «Lorca nos dijo entonces que él tenía compuesto, en homenaje a estos antiguos poetas granadinos, una colección de *casidas* y *gacelas*, es decir, un *Diván*»; se trataba en suma de «un homenaje de simpatía» (véase García Gómez 1948: 139-140 ; 145). Sólo en la edición de Mario Hernández esta *Nota* de introducción fue finalmente reubicada al principio de *Diván*. Actualmente puede leerse en Anderson 1988: 183-8.

⁸⁶ En una carta a Melchor Fernández Almagro, con fecha en 1921, Lorca hace ya alusión a su proyecto de componer «un gran poema entre oriental y cristiano, europeo, del agua».

⁸⁷ Nuevamente se mencionan los dos versos en la p. 70 en un contexto parecido: «Que este amor entre el poeta y el joven era de índole erótica (y nada más), queda claro en las evocaciones que el primero hace».

ruido o confusión es esta/que tu ahora excitaste/mostrando tu figura hermosa, enhiesta?’ (G-12). O, todavía en la *gacela* XII, cuando Lorca escribe: ‘para beber tus ojos’, nos remite a este verso de otro de los poetas traducidos por el Conde de Noroña: ‘Quiero beberme el aliento’ (pág. 474).

Palma, como por otra parte la mayoría de los otros críticos, está seguro de que en nuestra *Gacela* el poeta se dirige a un hombre: «También en la *Gacela* XII, el poeta alaba la figura del muchacho, bella entre los seres anodinos : ¡*Qué clavel enajenado/en los montones de trigo !* ». Se trataría del mismo joven que es el protagonista en *Diván*⁸⁸, excepto que en este poema, es presentado como alguien que vuelve: «el joven resucita y pasa por la puerta de Elvira»⁸⁹, pero está muerto: es un muerto que camina por una calle imaginaria (...)». Un muerto como el Stetson eliotiano a quien el poeta inglés interpela en *The Waste Land* (I, v.69)

La referencia a Eliot es mucho más pertinente de lo que el crítico mismo piensa⁹⁰. En esta parte de su poema, Eliot ve una procesión de muertos caminando en dos sentidos, y suspirando, como si se encontraran en un ‘limbo’ dantesco, a lo largo de King William Street (una de las avenidas de la *City*, «Unreal City», cerca de London Bridge). Encuentra una cara conocida, la llama: «¡Stetson!»⁹¹. Los v.66-68 son, a nuestro entender, los más pertinentes: «Flowed up the hill and down King William Street,/To where Saint Mary Woolnoth kept the hours/With a dead sound on the final stroke of nine». Así como el mismo autor lo sugiere, se trata de un espectáculo que tuvo la ocasión de observar varias veces: en

⁸⁸ Pues el poemario habría estado inspirado en «la muerte en el agua de un joven amado por el poeta», ver Barón Palma 1990: 69 y 57; cf. *ibid.*, p.95: «Cactus y juncos, como magnolia, designan al cuerpo del joven: ‘Pero no ilumines tu limpio desnudo/como un negro cactus abierto en los juncos’ (G-II) (...). Y masculino es asimismo el clavel: ‘¡Que clavel enajenado!’ (G-XII), dirá el poeta refiriéndose al muchacho; y, a su propia virilidad: ‘entregado a los sapos mi mordido clavel’ (G-III)».

⁸⁹ Barón Palma 1990: 75-76, a propósito del verso *Por el arco de Elvira/quiero verte pasar* : «Deseo de muerte, por un lado, y voluntad de rescatar el recuerdo – doloroso – del ahogado».

⁹⁰ En efecto, queda satisfecho con un simple reenvío a *Death by Water*, cuarta sección del poema de Eliot : «Lo que nos cuenta el *Diván* es lisa y llanamente el dolor del poeta por la pérdida de su amado, muerto como el eliotiano Phlebas el Fenicio» (Barón Palma 1990: 58; cf. ya el v.55 del poema de Eliot : «The Hanged Man. Fear death by water»).

⁹¹ Es, como es conocido, el nombre de un sombrero militar : puede indicar que alguien vuelve de la guerra, si no se trata a fin de cuentas del mismo Ezra Pound, quien justamente tenía la costumbre de usar un sombrero-stetson.

efecto, a las nueve horas los empleados de la *City* comenzaban su jornada de trabajo⁹².

No es la única vez que Lorca, en *Diván*, recuerda a T.S.Eliot. Al margen de *Gacela* X 12-13 «y las manos del hombre no tienen más sentido / que imitar a las raíces bajo tierra», Anderson remite a *The Waste Land*, I: *The Burial of the Dead*, v.71-72 «That corpse you planted last year in your garden, / Has it begun to sprout? Will it bloom this year?»⁹³. Por otro lado, se conoce la influencia ejercida por el poema de Eliot en el poemario *Poeta en Nueva York*⁹⁴. Es entonces Eliot quien nos permite deshacer el último enigma que nos quedaba por resolver en *Gacela*, el de *la luna gris de las nueve*: «¿De la mañana?» Anderson se pregunta, con toda simpleza en su nota; y tiene razón, pues en efecto, es muy probable que la hora designada sea justamente las nueve de la mañana.

Una luna gris marca el comienzo de este episodio lorquiano que se desarrolla en el mercado⁹⁵. Su pálido resplandor se refleja en el rostro, también lívido, de esta desconocida: el matiz rosa encarnado ha sido arrasado, como segado por alguien, el mismo que ha empañado la blancura inmaculada de su piel. Ella vende en subasta: su voz que retumba por el mercado, es un verdadero tormento para el poeta que la escucha; sus labios de vendedora, siempre listos para lanzar gritos, cobran más relieve en el pálido fondo de su rostro, rodeado por una cabellera con reflejos de oro. Y el poeta le lanza una *copla* inspirada por un sentimiento de nostalgia amorosa⁹⁶: «¡Qué lejos estoy contigo, / qué cerca cuando te vas!»⁹⁷. La evocación de los muslos, como demuestra la lectura

⁹² Por otra parte se ha sugerido que podría ser una referencia al momento de la muerte de Cristo.

⁹³ Por otra parte, en nuestra *Gacela* compuesta por tres estrofas, el verso inicial «Me he perdido muchas veces por el mar», repetido en la tercera estrofa en el v.15, y cambiado en la segunda en el v.4 («Muchas veces me he perdido por el mar»), lleva a recordar el principio de un célebre soneto de John Keats.

⁹⁴ Eliot había sido estudiado por León Felipe, quien enseñaba en Cornell hacia fines de los años 20, y por Ángel Flores, quien trabajaba en 1929 en la traducción española de *The Waste Land*: ambos eran amigos de Lorca (Duran 1986 ; ver también Rodríguez 1980).

⁹⁵ En cuanto al empleo del adjetivo *gris*, compárese *Estampas del jardín* 9-10 (*Poemas sueltos*) «Desfilan bajo grises / tulipanes de escarcha» a la *gacela* VII 15-16 «es un tulipán enfermo / la madrugada de invierno».

⁹⁶ «No hay duda que aquí existe un *esquema de nostalgia* que es antieuropeo, pero que no es oriental. Andalucía» (carta de 1927, en Maurer 1983, II: 78).

⁹⁷ Cf. Antonio Machado, CLXI, *Proverbio y cantares* (nº 86 de *Nuevas canciones*): «Tengo a mis amigos / en mi soledad; / cuando estoy con ellos / ¡qué lejos están!» (citado por Anderson); además, el principio de la poesía *A Margarita* [*Xirgu*] (*Poemas sueltos*): «Si me voy, te quiero más, / si me quedo, igual te quiero».

del autógrafo⁹⁸, recuerda por otro lado las palabras pronunciadas por Salomón: «Los contornos de tus muslos son como joyas»⁹⁹.

Cuando la vendedora en el mercado se transforma en Sulamita¹⁰⁰ se entiende por fin porqué este poema habría podido formar parte de *Diván*, poemario tan impregnado del espíritu oriental. Y sin embargo, la verdadera Sulamita es morocha y sin mancha (4,7 «Toda tú eres hermosa, amiga mía/Y en ti no hay mancha»); sus labios son como un hilo púrpura, y bella es su palabra (4,3 «Tus labios, como un hilo de grana,/y tu habla hermosa»); mientras que la vendedora de Puerta Elvira es rubia, el amor carnal ha empañado su belleza, sus labios se agitan locamente, sus gritos torturan los oídos del que la oye.

REFERENCIAS BIBLIORÁFICAS Y ABREVIATURAS

- Anderson 1988 = F.G.L., *Diván del Tamarit, Seis poemas galegos, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Ed. crit. de Andrew A. Anderson, Madrid, Espasa-Calpe, 1988
- Bachelard 1942 = Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942
- Barón Palma 1990 = Emilio Barón Palma, *Agua oculta que llora: El 'Diván de Tamarit' de G.L.*, Granada, Editorial Don Quijote, 1990
- Blanquat 1963 = Josette Blanquat, *Mithra et la 'Rome andalouse' de F.G.L.*, RLC, 37 (1963), 337-349
- Buzon/Martin 1999 = Ronsard & Muret, *Les Amours, leurs Commentaires (1553)*, éd. de Christine de Buzon et Pierre Martin, Paris, Didier Érudition, 1999
- Carreño 2003 = Lope de Vega, *Poesía selecta*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1984¹, 2003⁴
- Ciplijauskaitė 1985 = Luís de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, ed., introd. y notas de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1969, 1985⁵

⁹⁸ En el autógrafo de nuestra *Gacela*, Lorca primero había escrito *para sufrir tus muslos* (con *nombre* tachado antes de *muslos*).

⁹⁹ Lorca hace alusión a los muslos de Juana la Loca en *Elegía*, v.22: «Nadie besará tus muslos de brasa». En lo que concierne a los *montones de trigo* la imagen del vientre femenino, comparado a un haz de trigo, vuelve un poco antes, en los v.17-18: «Como Ceres dieras tus espigas de oro/si el amor dormido tu cuerpo tocara».

¹⁰⁰ En el margen de la *Gacela* V 10 «cuando yo te encontré por las grutas del vino», evocación del Sacromonte ennoblecido bíblicamente, Anderson cita un pasaje del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz: «En la interior bodega/de mi amado bebí...». Mejor sería mencionar el original, es decir *Cant.* 2,4 «Llévome a la cámara del vino,/Y su bandera sobre mí fue amor».

- Devoto 1976 = Daniel Devoto, *Introducción al Diván del Tamarit de F.G.L.*, Paris 1976
- Davies/Marvin 1987 = Catherine Davies & Garry Marvin, *Control of the Wild in Andalusian culture: Bull and horse imagery in Lorca from an anthropological perspective*, «Neophilologus», 71 (1987), 543-558
- Eich 1970 = Christoph Eich, *F.G.L. poeta de la intensidad*. Versión española de Gonzalo Sobejano, Madrid, Gredos, 1958, 1970²
- Fernández de los Ríos 1986 = Luís Beltrán Fernández de los Ríos, *La arquitectura del humo: Una reconstrucción del 'Romancero gitano' de F.G.L.*, London, Tamesis Books, 1986
- Foster 1970 = J.C. Foster, *Posibles puntos de partida para dos poemas de Lorca*, «Romance Notes», 11 (1960-70), 498-500
- García Gómez 1942 = Emilio García Gómez, *Poemas arabigoandaluces*, Madrid, Plutarco, 1930; luego Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1942
- García Gómez 1948 = Emilio García Gómez, *Silla del Moro y Nuevas escenas andaluzas*, Madrid, «Revista de Occidente», 1948
- García Plata 2004 = Mercedes Gómez-García Plata, *La 'juerga' flamenca : le plaisir du 'duende'*, in: S. Salaün et F. Etienvre (éds), *Le(s) plaisir(s) en Espagne (XVIII^e-XX^e siècles)*, n°1 (mis en ligne: octobre 2004), p. 230-242 (coll. «Les travaux du CREC en ligne»)
- Harris 1981 = Derek Harris, «The theme of the Crucifixion in Lorca's Romancero gitano», *Bulletin of Hispanic Studies*, 58 (1981), 329-338
- Hernández 1977 = Mario Hernández, «Huellas árabes en el Diván del Tamarit», *Insula*, 370 (1977), 3-5
- Hernández 1981 = F.G.L., *Diván del Tamarit. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Sonetos*, Edición de Mario Hernández, Madrid, Alianza Editorial, 1981
- Huamán Cayo 2003 = Alejandro Huamán Cayo, *El léxico taurino : Estudio semántico, lexicográfico y antroponímico*, Tesis digitales, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2003
- Josephs 1974 = F. Allen Josephs, *Toreo and modern Spanish Literature*, «South Atlantic Bulletin», 39 (1974), 69-70
- López-Morillas 1950 = Juan López-Morillas, *G.L. y el primitivismo lírico : reflexiones sobre el 'Romancero gitano'*, «Cuadernos Americanos» IX,5 (1950), 238-250
- Marcilly = Charles Marcilly, *Historicidad de la imagen poética en la obra de F.G.L.*, in: *Valoración actual de la obra de G.L.*, «Actas» del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez (13/14-III-1986), Madrid, Universidad Complutense, 1988: 131-9
- Massoli = Marco Massoli, *F.G.L. e il suo «Libro de Poemas»: Un poeta alla ricerca della propria voce* (Introduzione, testo critico, commento), Pisa, C. Cursi, 1982
- Maurer 1983 = *Epistolario de F.G.L.*, ed. de Christopher Maurer, 2 vols., Madrid, Alianza, 1983
- Morros 1995 = Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de Bienvenido Morros, estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995

- OC = F.G.L., *Obras completas*. Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo. Prólogo de Jorge Guillén. Madrid, Aguilar, 1954¹, 1986-7²², 3 vols.
- Paepe 1991 = F.G.L., *Primer Romancero gitano*, ed. crit. de Christian de Paepe, Madrid, Espasa-Calpe, 1991
- Panebianco 1981 = Candido Panebianco, *Simbolo e «pathos» nel Diván del Tamarit di F.G.L.*, Roma, Bulzoni, 1981
- Rodríguez 1980 = Luisa Fernanda Rodríguez, *T. S. Eliot, F. García Lorca y el movimiento simbolista*, ES 10 (1980), 225-58
- Rvf = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a c. di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996, 2004²
- Testas 1974 = Jean Testas, *La Tauromachie*, Paris, P.U.F, 1953, 1974²
- Weber 1998 = Pierre de Ronsard, *Les Amours*, éd. de H. et C. Weber, Paris, Classiques Garnier, 1998

