

# La luna antes de Lorca: herencia y diacronía del símbolo selénico en la tradición poética

## The moon before Lorca: heritage and diachrony of the selenic symbol in the poetic tradition

Marta CABRERA INIESTA

### Authors:

Marta Cabrera Iniesta  
Universidad de Alicante  
marta.cabrera.iniesta@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-3638-1346>

Date of reception: 02-03-2020

Date of acceptance: 11-03-2020

### Citation:

Cabrera Iniesta, Marta, «La luna antes de Lorca: herencia y diacronía del símbolo selénico en la tradición poética», *Anales de Literatura Española*, n.º 33 (2020), pp. 9-30.  
<https://doi.org/10.14198/ALEUA.2020.33.01>

### Funding data:

The work published in this article has not received any type of public or private finance.

### Licence:

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



### Resumen

Si bien la luna fue siempre un espacio común en la historia literaria, no hubo autor que la tratase con la misma insistencia que Federico García Lorca. En el interior de la suya quedó una semántica ambiciosa y de compleja categorización, que puede ser explicada como el resultado de una asimilación instintiva de la lírica precedente: cada segmento que confluye en el símbolo se configuró en diálogo con la luna que durante siglos fue edificando la literatura; especialmente tras la superación de los moldes del pensamiento clásico. A través del tratamiento de autores que aportaron una significación relevante, en distintas corrientes y puntos geográficos, la luna de extraña codificación que trascendió en Lorca encuentra un sentido firme.

**Palabras clave:** Diacronía; Lorca; Luna; Simbología; Simbolismo.

### Abstract

Even though the moon has always been a common space in literary history, there has been no author to describe it as Federico García Lorca. In his moon rest ambitious semantics, which can be explained as a result of an instinctive assimilation of precedent poetry. Each segment that converges on the symbol was configured in conversation with a moon that has been building itself for centuries in the literary world. Especially after the overcoming of the classical way of thinking. Therefore, through the treatment of authors from different geographies and Movements, the strange moon of Lorca can find a solid meaning.

**Keywords:** Diachrony; Lorca; Moon; Symbology; Symbolism.

Con la muerte de Federico García Lorca el género elegíaco sostuvo un corpus profuso de poemas que se edificaron en torno al sustantivo *luna*.<sup>1</sup> La insistencia del astro nocturno en la trayectoria del poeta, ligado a la complejidad semántica y al enlace con otras estampas de su idiosincrasia, hizo que el símbolo se consagrara como el más distintivo de su escritura. No obstante, el carácter ambiguo y la multiplicidad de significados que adquiría la luna en la poética lorquiana no nacían únicamente de su concepción particular del mundo; sino, más bien, de la asimilación consciente o inconsciente de una espiritualidad primitiva y de una herencia literaria; especialmente de la poética nocturna irrupida en el Romanticismo y renovada durante el Simbolismo. Desde su entrada en la lírica grecolatina a las corrientes de principios del siglo XX, la imagen selénica fue resignificándose como centro alegórico de múltiples entendimientos líricos, que asistieron a su encuentro en la configuración de un signo poliédrico y atento a su historia. De ahí que pueda ser explicado como parte de una herencia a través del rastreo diacrónico en la literatura que precedió al poeta.

### La luna previa a la irrupción de la modernidad

El pensamiento en la antigüedad clásica y en los períodos que hicieron renacer sus formas estaba sujeto a los límites de la semejanza. La similitud era el modo de conocimiento; de manera que, en el plano de la literatura, las imágenes se construían mediante signos convergentes y metáforas racionales. La lógica poética tenía por instrumentos al silogismo y a la *imitatio* de unos discursos primarios, lo que dificultaba la renovación semántica de las imágenes y la exaltación de la personalidad individual que, más tarde, caracterizarían a la modernidad. Un culto a la luna o una concepción metafísica del símbolo no tenía cabida en ese contexto. En cambio, sí existió una primera imagen que impregnó tímidamente los poemas clásicos y renacentistas, atada a la mitología pagana y a la descripción paisajística.

En la antigua Grecia el símbolo lunar experimentó una doble encarnación divina: la de Selene, complementaria al dios Helios, y la de Hécate, en relación con la nigromancia y hechicería, de modo que su presencia se hacía vital para el espiritismo. El arte renacentista solía retratarla en actitud protectora y pasiva, bien sobre un carro de plata tirado por dos toros o caballos, bien cabalgando sobre ellos. Además, como organismo femenino, era frecuente relacionarla con la belleza y la fecundidad (Hall, 1967; Becker, 1996; Revilla, 2012). En

---

1. «La luna lo anda buscando, / Rodando, lenta, en el cielo» (Emilio Prados, 1937); «Ya no hay luna, Federico; / no hay luna para nosotros» (Rafael Beltrán Logroño, 1944); «...verde luna te dejaron / retratada en la mejilla» (César Miró, 1950).

la cultura romana el trasvase cultural la convirtió en Diana, entremezclando las personalidades de Artemisa y Selene, de forma que el astro pasaba a ser un signo adverso, vinculado ya no solo con la protección, sino también con la violencia de la caza.

Ahora, aunque Lorca asumió esos aspectos en su poesía, elaborando una imagen dicotómica de la luna, protectora a la vez que violenta, y en relación con la fertilidad, lo divino, el toro y el jinete, la representación de la luna en la antigüedad poética no tuvo tanto que ver con los espacios míticos como con la mimesis de la nocturnidad paisajística. Debido a la limitada importancia que Selene tuvo en la mitología, las grandes obras de la tradición grecolatina —Virgilio, Horacio— no denotaron una presencia sustancial de la luna; mucho menos la presentaron como elemento temático. Safo de Lesbos, por su parte, elogió en sus poemas al astro que alumbraba la noche en términos racionales, sin la comparativa con una divinidad ni la asimilación del objeto a un «yo» o a un «tú» poético: «Alrededor de la hermosa luna / los astros ocultan sus brillantes cuerpos, / cuando más que todos alumbra, / llena, sobre la tierra oscura»; «...se han puesto la luna y las Pléyades; ya es media noche; las horas avanzan, pero yo duermo sola» (1986: 31); «...ya puesto / el sol, la luna de manos de rosas / ...cubre con su luz las saladas aguas del mar / y los campos de abundantes flores» (1986: 93). La luna ayudaba a recrear en Safo un *locus amoenus* nocturno; un paisaje idílico que acaecía en el instante exacto en que el sol se escondía y dejaba paso al satélite, de modo que no abandonaba los cauces de la naturaleza vista únicamente como escena.

En el contexto del Renacimiento, aunque Garcilaso recogió la imaginería mítica de Selene en la *Égloga II* —como ocurre en el retrato de la diosa sobre el carro: «...la luna d'allá arriba bajaría / si al son de las palabras no impidiese / el son del carro que la mueve y guía» (2013:183)—, continuó primando la interpretación puramente paisajística del símbolo, como alumbraba la *Égloga III*: «Los rayos ya del sol se trastornaban, / escondiendo su luz al mundo cara / tras altos montes, y a la luna daban / lugar para mostrar su blanca cara» (2013: 221).

Donají Cuéllar afirmó, en otro orden, que «la poética de la noche surgió durante el Renacimiento español», unas décadas más tarde, a través de Francisco de la Torre (2002: 65). Sin eliminar la vuelta al clasicismo que amparó el discurso humanista de la época, en sus poemas se rastreó un primer entendimiento de la luna bajo los efectos que adoptaría la poesía consecuente; es decir, como una entidad *viva* que era, además, testigo forzado del amor y fiel compañera del sujeto agónico. Verbigracia el soneto XLII, donde el autor recreó una súplica a la luna —y por extensión al resto del cielo— buscando consuelo a la herida de amor que, como si del mito de Galatea y Polifemo se

tratase, desencadenaba en él la ninfa que huía de su deseo: «Luna, gloria y honor de la cautiva / gente del llanto, cuyas altas penas / alivias cuando tu beldad ajenas / del cielo, ¿viste Ninfa más esquiva?» (2006).

De la Torre llegó a contemplar a su vez a la luna como la valedora divina de la sabiduría. Con el soneto XXIV la dotó de un pasado en el que, opuesta a la arrogancia y altivez del presente, adquirió la capacidad de amar. Un «yo» mísero imploraba allí el recuerdo de la experiencia; buscaba la ayuda que solo ella, en la comprensión de sus sentimientos, podía ofrecerle:

Clara luna, que altiva y arrogante  
vas haciendo reseña por el cielo  
de tu hermosura, que el nevado hielo  
de tus cuerpos la torna rutilante,  
  
si en la memoria de tu dulce amante  
no se ha muerto la gloria y el consuelo,  
que recibiste amando, y el recelo  
con que le adormeciste en un instante,  
  
vuelve a mirar de la miseria mía  
  
la sinrazón, si acaso graves males  
hallan blandura en tus serenos ojos [...].

Con todo, a pesar de que la imagen del astro nocturno comenzó a perfilarse desde los orígenes mismos de la historia literaria, y una poética de la noche ya se anunciaba en el contexto renacentista, el símbolo no sufriría una verdadera trascendencia hasta los umbrales del pensamiento moderno.

En lo que concierne al Barroco, la tendencia a los contrastes de luz y oscuridad, unida a la predilección por los sueños y los encantos como alegoría de la percepción deformada de la realidad que brindan los sentidos, propició la aparición de la hora nocturna y de la luna; que era, en suma, el único punto de claridad en el cielo de la noche. En tanto que los signos —señalaba Foucault (1968: 58-66)— empezaron a olvidar «las bellas figuras rigurosas y obligatorias de la similitud» y «el mundo circular de los signos convergentes [fue] remplazado por un despliegue al infinito», se hizo también lícita la convergencia de múltiples asociaciones en el interior del símbolo selénico.

Para Luis de Góngora, cúspide poética para la generación del 27, la imagen lunar supuso una copiosa cantidad de significaciones sin aparente correlación entre ellas. Por un lado, en una concepción paisajística del símbolo, la luna se presentó como el rostro que iluminaba lo que antes permanecía oculto —«...los rayos de la luna / descubrieron sus adargas» (1927: 69)—, pero también fue

la silueta de Diana —«...casta Lucina<sup>2</sup>—en lunas desiguales— / tantas veces repita sus umbrales» (1998: 109)— y, por metonimia de la noche, la hora en que los sentimientos de añoranza y padecimiento se incrementaban: «Llorando la ausencia / del galán traidor, / la halla la Luna / y la deja el Sol, / añadiendo siempre / pasión a pasión, / memoria a memoria, / dolor a dolor» (1927: 86).

Al mismo tiempo, el astro adquirió una importancia capital en la poética de Sor Juana, donde quedaba enlazada al mundo onírico y, por ende, a la irracionalidad. Quienes habitaron la noche vivificaron como consecuencia «la naturaleza perfecta de Dios en su estado de desgracia» (Ibsen, 1989: 73). El *Primero Sueño* (1692) de Sor Juana se construyó en torno a lo que ella llamó *el mundo sublunar*: «...en cuya casi elevación inmensa, / gozosa, mas suspensa, / suspensa, pero ufana / y atónita, aunque ufana la suprema / de lo sublunar reina soberana / [...] libre tendió por todo lo criado» (1997: 284); «...el pincel invisible iba formando / de mentales, sin luz, siempre vistosas / colores, las figuras / no sólo ya de todas las criaturas / sublunares, mas aun también de aquellas / que intelectuales claras son estrellas» (1997: 279). En la demencia nocturna, todas las criaturas desfilaban a la luz de un astro dominador. La luna era en el cielo una entidad soberana; pero su representación iba más allá: imaginada con distintos rostros, como analogía de las distintas fases lunares, asistía en su interior a unas tensiones contradictorias que la llevaban a adoptar también la forma de Hécate o de Diana, en una encarnación más pura o maligna del símbolo.<sup>3</sup>

En definitiva, la forma de concebir el signo lunar de García Lorca se vio afectada por la hondura semántica y la mezcla de vertientes que el Barroco aportó a la poética de la noche, en la que fue entendida como un elemento paisajístico, pero también como el centro de convergencia entre metáforas oníricas, irracionales y alejadas entre sí.

### La devoción romántica al astro lunar

La llegada del siglo XIX propició un culto a la imagen y a la individualidad del artista que sobrepasó los modelos clásicos. La naturaleza comenzó a experimentar una serie de transformaciones mediante las cuales dejó de transitar paisajes y contextos razonados para ser mostrada en la escena espiritual como sinónimo del alma del artista. Los símbolos naturales suscitaron, a partir de

2. En la mitología romana Lucina era el sobrenombre de Diana, dada la asimilación de la diosa a la luz y los alumbramientos en su origen lunar. Dicho sobrenombre se haría patente en la poesía española del Romanticismo: véase «A la luna» de José Zorrilla.

3. Los distintos rostros de la luna en Sor Juana han sido estudiados por Adriana Valdés (1997) y Kristine Ibsen (1989).

entonces, la sentimentalidad interior del yo lírico. A grandes rasgos, la luna del Romanticismo fue la compañera perenne de los sujetos poéticos; el punto de benevolencia al que podía acudir en su tristeza cósmica el hombre romántico. Bebió del imaginario folklórico, como también lo haría, de manera menos acusada, el ulterior Simbolismo (Salazar, 1999), de forma que en los poemas quedó plasmada una huella de la espiritualidad ancestral, de las leyendas y mitos e incluso de las supersticiones, tales como la creencia del influjo lunar acerca del discurrir de las pasiones o del crecimiento de las enfermedades. La proximidad del hombre al cielo nocturno y el instinto reflexivo al que suele inducir la intimidad de la noche hicieron del astro uno de los iconos de mayor frecuencia y carga simbólica de la época. No hubo, a excepción de la trayectoria literaria de García Lorca, un período más prolífico del símbolo lunar que el romántico. Las consecuentes poéticas nocturnas bebieron de los espacios selénicos configurados durante el período.

En el contexto alemán, como anuncio temprano del Romanticismo, Novalis inauguró la presencia del paisaje nocturno radicalmente opuesto al razonado. En él, la noche se conceptualizó como «la gran reveladora» del inconsciente, centro de la lucidez del poeta, en cuya atmósfera «los ojos del sueño se abren en las profundidades y descubren la vida más secreta» (Béguin 265, apud Cuéllar 2002: 66). Para el poeta romántico, la naturaleza nocturna fue concebida como el absoluto inteligible, a cuyo conocimiento se llegaba únicamente a través de la indagación en los sentimientos que conmovían al hombre. El interior de este era la copia «oculta» de la naturaleza «oculta»; de ahí la excesiva presencia de la nocturnidad en la poesía:

Novalis creyó que el acceso al absoluto le permitiría llegar al conocimiento exacto de la naturaleza o «mundo exterior», después de haber indagado la naturaleza propia, a la que llamó «hombre interior», «mundo interior» o «noche interior». El poeta creía que la transformación interior del hombre conduciría necesariamente a la transformación del universo. En esta poética el conocimiento es, como para Aristóteles, revelación de un orden superior (Cuéllar: 2002: 66).

En los versos de *Enrique de Ofterdingen* (1802), la luna se presentó como la fuente de paz y consuelo de la vorágine interior. Asimismo, presidida por su lucero, la hora nocturna hizo posible el desvanecimiento del dolor existencial en el sujeto poético, permitiendo un espacio en el que habitase el amor. La interioridad del yo se ancló a la imagen lunar, y el astro se hizo el guardián que acompañaba y protegía a los amantes: «Cansado corazón, ¿cómo no estallas / estando bajo un cielo extranjero? [...] / Con el lucero de la noche / se elevan hacia mí dulces canciones. Se puede confiar en el amado» (2004: 137); «Por

una senda oscura iba el Amor, / sólo la Luna le miraba; / el reino de las sombras florecía» (219).

El astro nocturno formaba parte del cosmos creado por la mano divina, de manera que inducía a una meditación contemplativa donde el poeta, como testigo humano que se aproxima a lo absoluto, quedaba sobrecogido por su belleza. El Romanticismo fue el período en que la luna quedó consagrada como un espacio común. La imagen concurrió en la lírica a modo de núcleo de la revelación espiritual, y la noche creó una atmósfera de tranquilidad propicia a la reflexión y a la mirada ensimismada del artista. Entre los poetas que introdujeron las configuraciones semánticas más influyentes se encontró Giacomo Leopardi, en cuyos versos el símbolo era contemplado como el único tú, apariencia de algo más que un satélite, al que se dirigía el sujeto. Leopardi trató de establecer un diálogo, a veces en calidad de semejantes, a veces en calidad de dios o creación divina, con la luna, de modo que dirigió hacia ella preguntas sobre el cuestionamiento de una existencia encaminada al vacío. El yo lírico —o en su defecto, el hombre universal— se mostró como el doliente y eterno desconocedor en contraste con la sabiduría de la luna. En su Canto XXIII, comparada su presencia y ocultamiento diurno con el trabajo del pastor, la luna servía al poeta como metaforización de una vida que se asumía cíclica y carente de sentido: «Nace el hombre a la pena, y es un riesgo de muerte el nacimiento». La nota discordante entre el hombre y la luna se encontraba únicamente en la bóveda celeste: desprendida del mundo terrenal, ella, en su devenir cíclico, seguía conociendo la verdad oculta a ojos del poeta; su silencio solemne no hacía sino agravar la angustia poetizada:

Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai  
 Silenziosa luna?  
 [...] Ancor non prendi a schivo, ancor sei vaga  
 Di mirar questa valli?  
 [...] Dimmi, o luna: a che vale  
 Al pastor la sua vita,  
 La vostra vita a voli? dimmi... (1978: 172-174).<sup>4</sup>

Leopardi confeccionó una dinámica, adelantada en Francisco de la Torre, que sería muy acusada a lo largo del Romanticismo. La luna predisponía una atmósfera a la intimidad y al cuestionamiento existencialista, en la cual se hacía conveniente el trato de la *materia oscura* del alma, entendiendo a esta como la subversión de la mirada a los espacios de la conciencia —inefables, misteriosos,

4. «¿Qué haces, luna, en el cielo? Dime, ¿qué haces, / silenciosa luna? / [...] ¿No te coge el hastío todavía, y aún deseas / mirar estos valles? / [...] Dime, oh luna, ¿para qué le sirve / al pastor su vida, / y a ti la tuya? Dime...» (173-175).

incomprensibles—, en los que, dada la vida encauzada a la tragedia del sujeto lírico, se hacía patente la sentimentalidad fatal —el miedo, la melancolía, la soledad—: «O graciosa luna, io mi rammento / Che, or volge l'anno, sovra questo colle / Io venia plien d'angoscia a rimirarti» (110).<sup>5</sup>

En el marco español, el astro del temprano Romanticismo se presentó como un báculo de luz que adquiriría no solo la capacidad de escuchar al ser humano, sino también de colmarlo. Alberto Lista y Aragón —neoclásico que anuncia la entrada del movimiento— habló en unos versos de resonancia explícita a la *Égloga I* de Garcilaso, «El convite del pescador», del encuentro entre el tú humano y la naturaleza nocturna, la cual, lejos del confort que evocaban los espacios cerrados, permitía la elevación de las almas:

Deja, mi Elisa, la feliz cabaña,  
que alberga tu hermosura,  
y descienda el placer de la montaña  
a la playa segura.

Cuando esparce la noche el negro velo,  
mas lucientes y bellas  
verás el claro mar, émulo al cielo,  
retratar sus estrellas;  
Y en ascendiendo a la celeste cumbre  
la luna sosegada,  
rielar en largo surco su alba lumbre,  
por las ondas quebrada (1837: 289).

Asimismo, bajo el título de «La luna», el poeta consagró una de sus poesías amorosas al culto del astro, atándola nuevamente a una semántica de claridad. La imagen selénica quedó allí transmutada en una actitud maternal hacia la materia que dormitaba a su abrigo: «Mueve la Luna el carro soñoliento / [...] y mientras se adormece / [...] las tinieblas disipa» (292).

El esquema del astro como faro y ente que colma un alma previamente inundada de hastío pervivió en composiciones plenamente románticas, como «La luna es una ausencia» de Carolina Coronado, cuyos versos imploran la visión y presencia del astro, alegoría al ser amador, por su capacidad de silenciar la oscuridad terrenal que empapaba a la poeta: «...yo te aguardaba, y cuando vi tus rojos / perfiles amor con lenta calma, / como tu rayo descendió a mis ojos, / tierna alegría descendió a mi alma» (1991: 231); de igual modo, «A la luna» de Zorrilla se hace un canto al «consuelo, de paz y de amor» que evoca la imagen selénica: «Y vienen contigo los sueños de plata, / Las lindas quimeras

5. «Oh graciosa luna, yo recuerdo / que, ahora hace un año, sobre esta loma / yo venía, lleno de angustia, a contemplarte» (111).



de antiguo placer, / Las sombras queridas que alegre retrata / La mente, olvidada del duelo de ayer» (1905).

La luna del siglo XIX fue, en suma, una entidad *superior* con la capacidad de escuchar y mecer al hombre; pero también, en tanto que el mundo fue percibido por el romántico como un lugar trágico y sombrío que encarcelaba al hombre y lo sometía a un sufrimiento perpetuo, la imagen que agrava y permitía explorar el malestar cósmico, e incluso el lugar que hacía patente tales contradicciones —ocurre, por ejemplo, en Víctor Hugo y Aloysius Bertrand<sup>6</sup>—: la calma serena que evocaba la luz lunar permaneció a menudo rodeada de los sonidos confusos y dolientes de la noche (lamentaciones, aullidos), a semejanza de la faz desconocida y oculta del alma y la existencia. El aura de irrealidad, opuesta a la tranquilidad que transmitía en el centro poemático el astro de Selene, aportó de esa forma un malestar que trascendió el plano consciente.

### La huella lunar en los movimientos postrománticos

«Igual que sucedió en el período romántico —escribe Salazar Rincón—, el poeta simbolista en todo lo que existe reconoce un alma, una sugerencia imprevisible, [...] un conjunto de correlaciones y extrañas afinidades, que, aunque están veladas a nuestros sentidos, no lo están a los ojos del artista» (1999: 26). Federico García Lorca, atraído por la concepción metafísica del oficio de poeta, como ser dotado de una sensibilidad nueva capaz de percibir la realidad subterránea de la naturaleza externa, imaginó su luna a través de la fuente poética inagotable que fueron los simbolistas franceses y españoles. Aunque el astro experimentó un demérito con el agotamiento de las fórmulas románticas, fue acogido por los nuevos poetas de finales del XIX y principios del XX, e interpretado desde una visión radicalmente novedosa.

Desde la poesía de Charles Baudelaire la luna asistió a una dualidad simbólica, estirada hasta lo imposible en el lenguaje lorquiano, que en el poeta maldito supuso la canalización perfecta de su *spleen et idéal*. Los dos puntos de vista, la belleza y la influyente atracción del ideal luminoso, así como la repulsión y la melancolía que evocaba la transición de la noche, fueron contrapuestos en una imagen paisajística de la luna de París. El lucero fue la belleza que contrastaba con la faceta lacerante de la realidad alumbrada: «Sans lune et sans rayons, trouver où l'on héberge / Les martyrs d'un chemin mauvais!» (2003: 130);<sup>7</sup> pero no fue el único juego de oposiciones que concurrió en

6. Véase Martínez Cuadrado y López Alcaraz (2000).

7. «Sin luna ni destellos, ¿dónde hallarán albergue / los que sufren en los malos caminos?» (131).

el símbolo. Hasta entonces entendido como una divinidad suprema, el astro asistió a un profanamiento sacrilego de su imagen, en representación de lo humanamente amado. Baudelaire, aun considerándola como el máximo absoluto, hizo descender la luna a la esfera de lo real, permitiéndole romper con la idealización a la que tradicionalmente había sido sometida. A partir del poeta maldito, la luna pasó a entenderse como cuerpo susceptible de ser atravesado, igual que los sujetos, por el hastío del mundo: «...Come lui, / O Lune de ma vie! emmitoufle-toi d'ombre; / Dors ou fume à ton gré; sois muette, sois sombre, / Et plonge tout entière au gouffre de l'Ennuï» (98).<sup>8</sup> El propio poeta describió las significaciones de su luna en *Le Spleen de Paris*, acercándola a la esfera terrestre mediante su analogía con la mujer fatal:

La compararía a un sol negro, si acaso se pudiera concebir un astro negro capaz de verter luz y felicidad. Pero hace pensar antes en la luna [...]; no la luna blanca de los idilios, que se parece a una fría novia, sino la luna siniestra y embriagadora, suspendida al fondo de una noche de tormenta y zarandeada por las nubes que corren; ¡no la luna apacible y discreta [...] sino la luna arrancada del cielo [...]! (1981: 107).

Hacia finales del siglo XIX, la apariencia mítica de la luna y la contemplación que deviene en el malestar del poeta<sup>9</sup> coexistieron, pues, con una nueva orientación que se encauzaba hacia el erotismo y la sensualidad. Además de Baudelaire, ese fue el caso de Apollinaire, quien hizo de la luna la representación del anhelo y el goce carnal, a semejanza de *la miel en los labios*:

Lune mellifluente aux lèvres des déments  
 Les vergers et les bourgs cette nuit sont gourmands  
 Les astres assez bien figurent les abeilles  
 De ce miel lumineux qui dégoutte des treilles  
 Car voici que tout doux et leur tombant du ciel  
 Chaque rayon de lune est un rayon de miel  
 Or caché je conçois la très douce aventure [...] (1920: 123).

Ahora bien, entre todos los autores simbolistas, la influencia más directa que recibió el poeta andaluz en lo que al astro se refiere fue la de Juan Ramón Jiménez. De él tomó Lorca la poetización del símbolo en términos de delicada tristeza —«En una fuente sola, será una luna en llanto» (1978: 204)—, su coloreado en tonalidades alógicas —«la luna rosa y triste» (163); «la gran luna de carmín» (613)—, o sus impresiones folklóricas. Como el poeta romántico,

8. «...Imítale, / oh luna de mi vida, y arrópate con sombras. / Duerme o fuma a tu gusto; sé muda, sé sombría, / y húndete por entero en la sima del Tedio» (99).

9. La poetización de esa luna pervivió en otros autores simbolistas, como se ve en Stéphane Mallarmé: «La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs» (1995:78).

el simbolista se planteaba descubrir en el paisaje su estado anímico, y los signos, siguiendo la estela de Novalis, decodificaban con su imagen las analogías necesarias para reconocerse. Sin embargo, esa naturaleza ya no sería necesariamente expresión del mundo orgánico: a partir del Simbolismo la mirada a la luna y al cielo nocturno se enlazó con la presencia de la realidad urbana. Lo natural fue utilizado para expresar un paisaje contrario en el que predominaban nuevas atenciones: el tedio, el ocio urbano, la hipocresía y frialdad cosmopolitas... La luna simbolista, entendida como la belleza natural, se encontró en conflicto con la realidad mecánica que acunaba. *Diario de un poeta recién casado* (1916) concentró, a través de la figuración del paisaje nocturno, dichas configuraciones, que a su vez serían las de *Poeta en Nueva York* (1930). En la gran manzana el astro chocaba con la sensibilidad de un poeta que no podía encontrar la identidad ni el sentido a la existencia. Juan Ramón observaba la sociedad de consumo y economía capitalista que hacía destruir el paisaje lunar, símil de lo natural, de lo humano y cotidiano, de la tranquilidad ajena en la vida cosmopolita. «El efecto de las luces sobre el cielo» —es decir, de los anuncios— opacaba la viva luz del astro y creaba una consciencia de extrañeza en el poeta que habitaba un mundo sin luna:

Broadway. La tarde. Anuncios mareantes de colorines sobre el cielo. Constelaciones nuevas: El Cerdo, que baila, verde todo, saludando con su sombrero de paja a derecha e izquierda. [...] El Navío, que, a cada instante, al encenderse, parte cabeceando, hacia su misma cárcel, para encallar al instante en la sombra... Y...

—¡La luna! —¿A ver? —Ahí, mírala, entre esas dos casas altas, sobre el río, sobre la octava, baja, roja, ¿no la ves...? —Deja, ¿a ver? No... ¿Es la luna, o es un anuncio de la luna? (1998: 182).

De manera análoga a lo ocurrido en el Simbolismo, dada la convivencia temporal entre ambas estéticas, el poeta modernista conectó con una nueva sensibilidad de época que unió la luna a elementos nacidos de la revolución industrial y el cosmopolitismo, así como a un preciosismo, si bien no abandonó en su totalidad los estados anímicos del Romanticismo. En la noche modernista convivieron formas muy distintas de entender el satélite en continuidad y ruptura con la tradición precedente, de manera que la luna se presentó a una rutinaria contemplación en clave paisajística y melancólica, pero también en espacios serenos, erótico-amorosos y sombríos e incluso religiosos. El paradigma se encontró en los autores de la generación del 98, quienes aportaron un lenguaje particular en cada caso. Miguel de Unamuno jugó en *El Cristo de Velázquez* (1920) con la identificación de la luna y el mártir cristiano, en una focalización del color selénico como seña de la honda pureza de su alma:

«blanco tu cuerpo al modo de la luna / que muerta ronda en torno de su madre» (1987: 94); «por Ti, el Hombre muerto que no muere / blanco cual luna de la noche» (97).<sup>10</sup> Antonio Machado, por su parte, supuso un ejemplo de los nuevos y simbólicos colores que durante la era adquirió la luna en resistencia a la blancura tradicional. En las estampas castellanas describió un idilio presidido por una luna de tonalidad morada que a su vez hacía posible el encuentro con la serenidad cotidiana: «El sol es un globo de fuego, / la luna es disco morado / [...] ¡El jardín y la tarde tranquila!... / Suena el agua en la fuente de mármol» (1989: 445); «¡Luna amaratada / de una tarde vieja. / en un campo frío, / más luna que tierra!» (1989: 617).

Al otro lado del Atlántico, Rubén Darío ideó una efigie de la luna con identidad latinoamericana y forma de princesa quebradiza. En «Claro de luna» la identificó con la mujer mártir (Filomela), cuya visión provocaba en el yo la compasión a la vez que la envidia. Era un ser ligado a la tristeza, pero también morador de otros mundos ajenos a la realidad efectiva que rechazaba el poeta: «Alma que sueña, aduna / a veces lo que canta y lo que llora: / la lágrima argentina de la luna / con las lágrimas de oro de la aurora. / ¡Oh, pálida princesa! / yo envidio la delicia / de la nube dorada que te besa / y del rayo del sol que te acaricia» (2002: 1038).

La hora nocturna se hacía, como en el Romanticismo, la propensa para la confesión de las emociones íntimas y la contemplación evasiva de lo real. Según Cuéllar (2002: 87), la noche lunar fue un «saberse solos ante el vacío y los abismos interiores», de modo que, ante la consciencia de la soledad, predominaban en ella los poemas de malestar anímico. La presencia del paisaje arrastró la expresividad de lo sereno, pero también de los «sentimientos íntimos que van de la tristeza a la más honda desolación» (74). El modernista recreó el examen de conciencia que ya coexistía con la luna romántica, entendiendo la noche, en asociación semántica a la *oscuridad*, como la apertura de la complejidad psicológica —de la expresión de la conciencia inefable y la angustia Existencial— y del despertar amoroso y erótico.

Como ejemplo de la dicotomía lunar del Modernismo, serena y sombría, Amado Nervo hablaba en *Serenidad* con admirados ojos del astro: era el absoluto que, a la manera de Baudelaire, gobernaba un París ajeno a la realidad paradisíaca. Durante el transcurso de la obra trató de atrapar a una luna que escapaba del plano terrenal, hasta detonar en la desesperación por no conocer su sustancia: «Quién pudiera decirnos el color de la luna! / Los pintores

10. Gustavo Correa (1957: 1060) hablaba también de una luna como metáfora de la eternidad en el escritor salmantino; además, añadía que otros autores de la generación, como Azorín, encontraron en ella la representación de «un mundo de celestial placidez».

jamás tuvieron la fortuna / de sorprenderlo. Nunca lo definió el poeta» (1994: 169). Esa luna fue la que, como en «Nocturno Parisiense» rigió en silenciosa presencia una ciudad viva, por la que transitaban personajes de una realidad carente de adornos embellecedores: «Pasa la barba poética, / fluvial y profética, / de un bohemio que no come nada... / [...] Pasa un apache con una / golfa; queda el bulevar / encomendado a la luna / de París...». Para Nervo el astro significaba, sobre todo, fuente de claridad. Era la única luz proyectada sobre la gran metrópolis, de forma que se identificaba con la calma o la capacidad de aplacar los sentimientos que perturbaban la vorágine interna: «Mi tristeza de ayer, hosca, importuna, / [...] y mansa como el claro de la luna...» (181); «Cuando en la sobria plata del cabello / su plata celestial posa la luna / viene a mí una gran paz con su destello: cierta vaga esperanza de algo bello / que tiene que llegar sin duda alguna» (31). No obstante, el astro se hacía también la figuración del alma del poeta. Cuando él enfermaba, la luna enfermaba con él y el poeta abandonaba la vitalidad armónica para describirla con amargura: «A ti voy pues que tú hiciste / con tu ternura ideal / una aurora boreal / de mi luna enferma y triste!» (124).

### El peso de la tradición en la luna lorquiana

La luna en Federico García Lorca, a fin de cuentas, asistió a una simbiosis entre sus orientaciones apolíneas —míticas, lógicas, preciosistas— y dionisíacas —alucinadas, terrenales, erótico-carnales—, en el entorno lírico que permite las asociaciones de realidades adversas. Aflorando la tradición precedente, el astro lorquiano se enlazó a la metáfora pura que abandonaba su significación denotativa para originar en su interior un mundo de imágenes superpuestas en las que prácticamente tenía cabida toda representación que, hasta la fecha, se había codificado en el símbolo: divina y humana, consejera y violenta, natural y urbana, metafísica y erótica..., la luna acunó una complejidad de rostros opuestos que no dejaron ver un ingenio desligado de sus antecedentes, sino en abrazo a sus maestros.

El signo selénico del primer *Libro de poemas* (1921) de García Lorca atesoró una herencia con la tradición póstuma a la ruptura del pensamiento romántico en su configuración como motivo de la contemplación, la serenidad o la idealidad absoluta. El poeta se ensimismó en la naturaleza y, en un encuentro con la poética de Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez, presentó una sucesión de imágenes melódicas en cuyo centro se ubicó la luna: «Tienen gotas de rocío / las alas del ruiseñor, / gotas claras de la luna / cuajadas por su ilusión» (Lorca, 1972: 184). «Canción menor» la rodeó de símbolos diurnos que la hicieron portadora de las sensaciones de plenitud; subvirtió la dualidad luna-oscuridad /

sol-claridad dejando en el espectáculo de la mañana la mancha de la muerte, en clara oposición a la paz de la luna: «...al contacto de mi voz / manchada de luz sangrienta / [...] El sol / como otra araña me oculta» (184). Las reminiscencias a Darío se hicieron explícitas, además, en la codificación de los personajes femeninos que retenían su mirada sobre el astro: «Para mirar la luna bordada sobre el río / y sentir la nostalgia que en sí lleva el rebaño / y mirar los eternos jardines de la sombra, / ¡oh princesa morena que duermes bajo el mármol!» (187).

El astro en «Canción otoñal» evocó, paralelamente, una meditación tranquila que permitió al yo dirigir la conciencia hacia sí mismo e indagar, como el poeta más romántico, en su realidad existencial. Además, en ruptura con el tono afligido del poema, la luna quedó integrada dentro de las imágenes armónicas a las que el sujeto invocó como sus sanadoras: «¡Agua clara! ¡Luna nueva! / ¡Corazones de los niños! / [...] Hoy siento en el corazón / un vago temblor de estrellas» (1972: 182). Por su parte, «Balada de un día de junio» (219) vinculó el símbolo a la infancia habitual del lenguaje lorquiano. El sol volvió a figurar como el tiempo de la tragedia en oposición a la nocturnidad («—Teme al sol, niña mía, / de sol y de nieve»), y el astro se presentó en ofrenda de gratitud cristiana: «—¡Ay! caballero errante / de los cipreses, una noche de luna / mi alma te ofrece». A su vez, «Canción para la luna» ofreció una visión del astro en un espectáculo de idealidad y serenidad plena. Con la tranquilidad de un ente soñoliento, el ojo divino de la noche observó el mundo desde la bóveda celeste, sin participar en el estado de agitación en que se hallaba el plano terrenal: «Blanca tortuga, / luna dormida, ¡qué lentamente / caminas!» (215).

Si bien la imagen de la luna experimentaba una progresiva transformación hacia la solemnidad de la muerte en *Poema del cante jondo* (1921), llegando a ser retratada como el espacio del paraíso extraterrenal que pone fin a la existencia —«La cruz. No llorad ninguna. / El Amargo está en la luna» (1972: 341)— el segundo libro de García Lorca también adoptó el signo como representación de la escena paisajística y como efigie de una divinidad silenciosa a la que el poeta dirigía sus plegarias, en relación con la figuración que venía del Barroco y Romanticismo: «Los candiles se apagan, / Unas muchachas ciegas / preguntan a la luna» (300). *Primeras canciones* (1922) y *Canciones* (1921-1924) poetizaron de la misma forma un signo selénico de tonalidad apolínea, afirmándose como imagen del remanso —«La luna va por el agua. / ¡Cómo está el cielo tranquilo! / Va segando lentamente / el temblor viejo del río» (347)—, como testigo elevado y cuidadora permanente del mundo —«La luna cuenta los perros. / Se equivoca y empieza de nuevo» (383).— o como ente suspendido en otra realidad, más infantil, que permanece ignorante al eco de la tragedia terrestre

—«La luna estaba de broma / diciendo que era una rosa / ([...] / mi amor se arrojó a las olas)» (395).

En sus *Canciones*, además, se hizo explícito el imaginario procedente de la nana española, de modo que la luna se sumó a una melodía armonizada procedente del folklore nacional. Si a veces en ellas se proyectó una tristeza aguda fue solo porque, en su origen, las canciones de cuna las incorporaban: «España usa sus melodías de más acentuada tristeza y sus textos de expresión más melancólica para teñir el primer sueño de sus niños» (García Lorca; apud Salazar Rincón, 1991: 35). Ahora bien, conviene señalar que, a pesar de que el lenguaje y el tratamiento de la imagen selénica en las poéticas del Romanticismo y el Simbolismo coincidieron con el de las canciones y las leyendas de los pueblos, el símbolo lorquiano pudo no verse necesariamente influido por dichas corrientes en ese aspecto; sino, más bien, por el conocimiento *a priori* de la cultura popular. Fue más probable que la influencia se diese por poligénesis literaria que por tradición, en tanto que Lorca estudió y accedió a las canciones de primera mano. Tanto coincidió en el imaginario poético de Lorca la asimilación de una tradición literaria como el estudio de las fuentes mismas. En *Rosas y mirtos de luna...*, sobre las semejanzas entre lo popular y lo simbólico y romántico, se dijo:

...los románticos y los simbolistas [...] comparten [con las canciones y leyendas populares] una forma análoga de percibir e interpretar el mundo, caracterizada por la presencia de lo irracional y lo fantástico, y un universo mental, propio de la mente primitiva y el pensamiento prelógico, en que las cosas acontecen y se asocian, no por un encadenamiento de causas consecuente y comprobable, sino de manera fortuita, misteriosa, imprevisible, y los objetos, en lugar de poseer un solo significado inalterable y unívoco, aparecen revestidos de otros sentidos imprecisos y versátiles de tipo espiritual, religioso y mágico, o dotados de una vida y un alma semejantes a las de los humanos (Salazar Rincón, 1991: 37).

En la atracción de Lorca hacia el irracionalismo y la metáfora gongorina, la luna traspasó la esfera de la serenidad y la abstracción del alma en la naturaleza para transitar por espacios más agitados y oscuros, conviniendo en el interior del astro una existencia trágica o cruenta. En «Balada triste» la luna se presentó como un ente hostigador que, ante el sufrimiento del poeta, reía socarronamente, haciendo del repudio amoroso un espectáculo que conseguía, en lugar de aplacarlo, agravar el sufrimiento del hombre: «Yo decía en las noches la tristeza / de mi amor ignorado, / y la luna lunera, ¡qué sonrisa / ponía entre sus labios!» (190). «Nocturnos de la ventana» hizo asistir al yo poético al retrato de una Ofelia en la niñez («Al estanque se le ha muerto / hoy una niña de agua»), cuyo sujeto lírico percibía la luna en todos los espacios señalados por

la tragedia: «Luna sobre el agua. / Luna sobre el viento»; «Asomo la cabeza / por mi ventana, y veo / cómo quiere cortarla / la cuchilla del viento» (368-370). El signo selénico, pues, se hacía anunciación de la muerte.

En *Canciones* pervivió también el paso al mundo onírico que abría el signo selénico. El poeta se hizo un ente capaz de presenciar los espacios desconocidos que transitaban cuando el manto nocturno cubría el mundo. Si bien la noche se había identificado con las escenas de paz, en este u otros libros, ahora lo hacía con las de la irracionalidad. La hora nocturna dirigía al poeta a los lugares de la consciencia y dejaba en él una soledad cósmica y prácticamente inescrutable; se hacía la naturaleza oculta, copia del interior oculto, de la que había hablado Novalis: «Cuando sale la luna / se pierden las campanas / y aparecen las sendas / impenetrables. / Cuando sale la luna, / el mar cubre la tierra / y el corazón se siente / isla en el infinito» (393).

Del estilo del poeta resultó la objetivación de la imagen selénica en elementos humanos, lo cual le llevó, por un lado, a aportar una nota burlona y voluntariamente *naïf* al poema —«Sobre caballitos / [...] los niños se comen la luna / como si fuera una cereza» (361); pero también a denotar una significación contraria a través de la materia de objetos punzantes que simbolizaron, una vez más, la tragedia: «por mi dolor lleno de rostros y punzantes esquirlas de luna» (437); «...Sangre furiosa por debajo de las pieles, / viva en la espina del puñal y en el pecho de los paisajes, / bajo las pinzas y las retamas de la celeste luna de cáncer» (478). La luna heredera del Simbolismo se apropió de sensaciones desligadas de su cuerpo natural. De ahí que adquiriese la pigmentación de colores que auguraban el derramamiento de sangre: «En la luna negra / sangraba el costado / de Sierra morena» (376).

Hacia 1928, en medio de las lunas que vinieron a coincidir con la tradición precedente, Lorca edificó una orientación que diluía, con motivos sociopolíticos, la estética heredada: el *Romancero gitano* introdujo una mitología que hasta entonces había quedado en los márgenes: la gitana, cuyo cante, debido al continuo éxodo nocturno del pueblo, daba a la luna uno de los lugares más prestigiosos. El poema que inicia la obra, «Romance de la luna luna», transmutó al astro en un personaje de compleja categorización; entremezcló a la manera barroca elementos procedentes de distintas imaginerías, y aun de distintas analogías semánticas. La imagen selénica se presentó bajo la silueta de una forma humana, manteniendo una relación de elevado afecto con la figura de la infancia, pero también bajo la silueta de una deidad posesiva que arrastraba al hijo a su muerte. Por un lado, en semejanza a la poética modernista la luna era la idealidad absoluta y el elemento que por tanto más deseaba proteger el poeta. Toda expresión de belleza o ternura encontraba cabida en



su representación, de modo que podía ser entendida como el ser materno, o bien como el ser amado. Lorca la enfrentaba a un niño que le instaba, en un afán protector, a la huida que prevendría su muerte. Sin embargo, el astro ignoraba condescendentemente los presagios, dando lugar a un diálogo entre la inocencia infantil que anhela la perpetuidad del bien más querido, y la palabra desoída por una madre-luna que concluía, hacia el final del poema, identificándose con la muerte:

...Huye luna, luna, luna,  
que ya siento sus caballos.  
Niño, déjame, no pises  
mi blancor almidonado.

El jinete se acercaba  
tocando el tambor del llano.  
Dentro de la fragua el niño,  
tiene los ojos cerrados.

[...] ¡Cómo canta la zumaya,  
ay cómo canta en el árbol!  
Por el cielo va la luna  
con un niño de la mano.

Dentro de la fragua lloran,  
dando gritos, los gitanos.  
El aire la vela, vela.  
el aire la está velando (425).

De la mitología gitana, en relación espontánea con el espíritu de otras culturas, se hizo posible la convergencia de la luna como eco de la maternidad y de la prisión por igual. A través de la apariencia de una mujer, la luz lunar se adentraba en la mística que —así la Hécate de la tradición grecolatina— la hacía seña de la magia oscura y los hechizos de amor. Tras caer en el embrujo, el único desenlace posible para el niño era el homicidio.

La doble identidad del astro también fue posible a través de su vínculo con el inicio y la conclusión de la vida. Lorca ató la luna a la fecundidad (Correa, 1957), en consonancia con el imaginario grecolatino, que las relacionó por su apariencia de mujer, y el espiritismo popular, en la creencia del influjo directo de la luna sobre la vida humana. Asimismo, se hizo un trasunto elevado a través de su asociación al cristianismo: los pasajes de alumbramiento reconstruyeron imágenes bíblicas y el útero materno se hizo la promesa del salvador primigenio de la humanidad. En cambio, no hubo un entendimiento del parto con esperanza. Subyacía en él la conciencia de que se estaba arrojando a una criatura al mundo tocado por la muerte. «Adán» escenificó el nacimiento del primer

mortal concebido por otros mortales. «La recién parida», a quien identificamos con Eva, daba luz a un niño para el que se pronosticaba un amanecer glorioso, pero también una muerte en la huella de luna. El astro, ligado a la fecundación, representó la tumba y el nacimiento: «Pero otro Adán oscuro está soñando / neutra luna de piedra sin semilla / donde el niño se irá quemando» (353). En el *Romancero gitano*, «San Gabriel» retrató del mismo modo la anunciación del Arcángel en una noche que se enfatizaba como «bien lunada». Pero el nacimiento del redentor, como el niño que nace de Adán, no se concibe como el preludio a la salvación, sino a su propia tragedia: «Tres balas de almendra verde / tiemblan en su vocecita» (442).

Otra de las lunas de mayor significación se dio en *Poeta en Nueva York*. A semejanza del *Diario* de Juan Ramón Jiménez, se diluyó en el paisaje como analogía del capitalismo voraz y el mundo frío y mecánico de la modernidad que hacía desaparecer lo humano, arrastrando al poeta a una soledad ajena a cualquier posibilidad de relación afectiva, que negaba la identidad del propio ser. No convino en la luna de Nueva York ningún aspecto que reflejase una serenidad positiva, sino, más bien, los rostros de la muerte, la prisión y la inexistencia. En los momentos en que la luna aparecía, Lorca la mostraba intoxicada por la atmósfera neoyorquina. La luna de *Poeta en Nueva York* fue un ente que asistía a la muerte de los seres que debía alumbrar, representado, de manera hostil, un monstruo que devoraba por dentro al hombre: «...en la dura barraca donde la luna prisionera / devora a un marinero delante de los niños» (508). El astro dejaba de entenderse como la posibilidad de una figura materna para hacerlo como aquello a lo que el hombre debía enfrentarse en una lucha diaria. Además, el sujeto se encontraba en un contexto donde, como Juan Ramón Jiménez, la gran metrópolis, en su luminosidad y contaminación, impedía que se viera el ideal del poeta. Lorca comparecía a un dolor cósmico que le hacía ensoñar con una luna ilusoria: «Y la luna / ¡La luna! / Pero no la luna. / La raposa de las tabernas...» (512). Solo cuando se alejaba de la voracidad de Nueva York, la luna volvía a resemantizarse en una significación armoniosa (Correa, 1957: 1072); adquiría, en la «Huida de Nueva York», las calificaciones de ternura y suavidad. El hombre volvía a encontrarse consigo mismo, abandonando la individualidad a la que le inducía la ciudad, y se permitía ya no solo amar de nuevo, sino reencontrar su identidad: «Te quiero, te quiero... / en nuestra cama de la luna» (1972: 527).

Entre las formas que adoptó el astro para presentar una esfera caótica de la realidad se encontró, a su vez, la mitificación en una deidad que exigía la sangría en su tributo. Como la representación clásica de Selene arrastrada por dos bueyes la luna en su omnipresencia divina quedaba enlazada, además, a

la imagen bovina: a la luz de una atmósfera que se asemejaba a los rituales paganos, *Poeta en Nueva York* asistía al degüello de una vaca cuya muerte parecía servir al capricho último de la luna: «Se tendió la vaca herida / Árboles y arroyos trepaban por sus cuernos. / Su hocico sangraba en el cielo. / [...] Que se enteren las raíces / y aquel niño que afila su navaja / de que ya se pueden comer a la vaca. / [...] Que se entere la luna / y esa noche de rocas amarillas: / que ya se fue la vaca de ceniza» (503); el *Llanto* escenificó al difunto Ignacio Sánchez Mejías como la víctima dada en sacrificio a un toro omnipresente: «¡Y el toro solo corazón arriba! / a las cinco de la tarde» (537). En analogía a esa reciprocidad con la mitología grecolatina, el adelanto de la catástrofe se dio también en los momentos en que la luna se conectaba a la figura del jinete —símbolo trágico por excelencia del imaginario lorquiano. La «Canción del jinete» retrató el astro a lomos de una bestia mansa, evocación de las primeras representaciones de la divinidad lunar, que quedaba transmutada, en la poética de Lorca, al retrato de la muerte acechante: «Por el llano, por el viento, / jaca negra, luna roja<sup>11</sup>. / La muerte me está mirando / desde las torres de Córdoba» (376).

La última conversión que experimentó el símbolo lorquiano fue su orientación hacia lo erótico-amoroso. Como resultado de su atención a las corrientes decimonónicas, habitó en el paisaje como testigo obligado del amor: «Noche de cuatro lunas / y un solo árbol» (396); adquirió aspectos de una sensualidad cercana al modernismo, que a veces se hizo explícita —Busco en mi carne las / huellas de tus labios (396)—, a veces implícita, mediante su ocultamiento en el pez, la metáfora erótica de la idiosincrasia lorquiana: «Alta va la luna / [...] De la cabeza a sus muslos / un pez la cruza, llamándola» (369); e incluso fue partícipe directo de las experiencias amorosas: en «Veleta», la acción de los amantes hizo alterar el color tradicional al representante del frenesí romántico: «Pones roja la luna» (173). Pero la luna asimiló también una tradición clasicista y neoplatónica: «Eco», compuesto junto al poema con el que mantiene paridades sustantivas, «Narciso», dibujó el pasaje ovidiano en alegoría a la experiencia del amor frustrado. A través de un intercambio de las voces poéticas —era Narciso quien hablaba en el poema de la ninfa; ella en el de él—, quedó retratada la incógnita de una noche bañada de luna, cuyo desenlace dejó

11. Acerca del color rojo del astro, presente en la cultura astrológica y otros poemas de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, comentaba Gustavo Correa (1970: 1078): «La luna roja comporta una significación malévolá en la tradición folklórica y cobra un sentido augural de inminente catástrofe. En el campo de la agricultura la llamada luna roja o *lune rousse* es de efectos desastrosos sobre los retoños nuevos que germinan en la primavera».

el dolor cósmico de un sujeto que no pudo ver cumplido su anhelo de amor: «Narciso. / Mi dolor. / Y mi dolor mismo» (411).

Esa pasión amorosa que devasta al individuo fue a su vez el motivo principal de los *Sonetos del amor oscuro*, recreados en la nocturnidad que eleva el desenfreno de las pasiones o el soliloquio del hombre que agoniza. Anclada al interior del sujeto, la luna adquirió en los sonetos una semántica fundamentalmente negativa: continuó siendo la espectadora de los amantes, pero lo fue de un amor más dañino, preludio del sufrimiento y condenado al sigilo en esa nocturnidad: «Noche arriba los dos con luna llena, / yo me puse a llorar y tú reías. / [...] La aurora nos unió sobre la cama, / las bocas puestas sobre el chorro helado / de una sangre sin fin que se derrama» (2005: 38). El sujeto se posicionó en una sumisión completa hacia su enamorado, sintiendo la atracción de la muerte, y la luna, que lo acompañó en la soledad, no tuvo ahora la potestad de colmar su alma sino de enfriarla: «Corazón interior no necesita / la miel helada que la luna vierte» (30).

En definitiva: la atracción primigenia del ser humano por el faro de la noche bautizó a la luna como un símbolo literario desde los inicios mismos de la cultura. Sin embargo, no se hizo un espacio de suma recurrencia hasta la era romántica, donde la tendencia a la sentimentalidad *oscura* hizo a los escritores propensos a encontrar la paz y la comodidad en los paisajes nocturnos. No hubo un autor que rindiese un culto a la luna como los románticos, a excepción de Lorca. La luna del andaluz fue la imagen que habitó sin descanso en su existencia. Entendida en una semántica apolínea —en semejanza con el ideal absoluto, la vitalidad serena o la fuente de abstracción terrenal— o dionisiaca —como iconografía de la sed de sangre, la hostilidad a la que es arrojada el hombre, el augurio de la tragedia—, pobló toda su obra poética, y aun teatral, quedando anclada a los grandes temas de la historia literaria: la vida, el amor y la muerte.

El mérito de Lorca estuvo en su capacidad para hacer confluir dentro de un mismo símbolo un retrato ancestral de extensísima iconografía, en cuyo centro quedaron unificadas las vertientes que le habían precedido en la historia poética: contemplativa y paisajística, eco de la serenidad y la fatalidad, natural y urbana, realista y surrealista... A ello se añadió su capacidad de aumentar el símbolo con nuevos mitos, nacidos de los pueblos gitanos.

En suma, el símbolo selénico del granadino pareció esconder un glosario de toda la historia espiritual y literaria que había impregnado la lírica. Así, por ejemplo, denotó la deuda de la tradición clasicista en la conexión de la luna con sus otros símbolos centrales, como el jinete o el dios-toro; el irracionalismo onírico y la configuración de asociaciones contrarias de la barroca; el folklore,

el pesimismo, la nostalgia y la evocación de la conciencia de la romántica; los alógicos colores, la nota amoroso-erótica, la frialdad cosmopolita o la presencia preciosista del Simbolismo. La luna de Lorca, en consonancia con el espíritu poliédrico que había surgido de sus constantes renovaciones literarias, fue susceptible de poseer toda representación posible.

### Bibliografía citada

- APOLLINAIRE, Guillaume (1920), *Alcools: suivi de Le Bestiaire*, París, Gallimard.
- BAUDELAIRE, Charles (1981), *El Spleen de París*, Barcelona, Fontamara.
- BAUDELAIRE, Charles (2003), *Obra poética completa*, Madrid, Akal.
- BECKER, Udo (1996), *Enciclopedia de los símbolos*, Madrid, Alianza.
- CORONADO, Carolina (1991), *Poesías* Madrid, Castalia.
- CORREA, Gustavo (1957), «El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca», *PMLA*, 72 (5), pp. 1060-1084.
- CORREA, Gustavo (1970), *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos.
- CUÉLLAR, Donají (2002), «Los nocturnos modernistas: esbozo de una tradición», *Revista Literatura Mexicana* 13 (2), pp. 66-90.
- DARIÓ, Rubén (2002), *Poesía*, en *OO.CC. I*, España, Galaxia Gutenberg: Círculo de lectores.
- DE LA CRUZ, Sor Juana Inés (1997), *Poesía Lírica*. Edición de José Carlos González Boixo. Madrid, Cátedra.
- DE LA VEGA, Garcilaso (2013), *Poesías castellanas completas*, Elias L. Rivers (ed.), Barcelona, Castalia.
- FOUCAULT, Michel (1999), *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- GARCÍA LORCA, Federico (1972), *OOCC*, Madrid: Herederos de Federico García Lorca 1953.
- GARCÍA LORCA, Federico (2005) *Sonetos del amor oscuro: Poemas de amor y erotismo inéditos de madurez*. Madrid, Áltera.
- GÓNGORA, Luis de (1927) *Romances de Góngora (1627-1927)*, José María de Cossío (ed.), Madrid, Revista de Occidente.
- GÓNGORA, Luis de (1998) *Soledades*, John Beverley (ed.), Madrid, Cátedra.
- HALL, James (1987), *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza.
- IBSEN, Kristine (1989) «Un vuelo sin alas: Figuras míticas y *El sueño de Sor Juana*», en *Mester*, 18 (2), pp. 73-81.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1978). *Leyenda (1896-1956)*. Ed. de Antonio Sánchez Romeralo. Madrid, Cupsa.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1998) *Diario de un poeta reciencasado (1916)*, Michael P. Predmore (ed.), Madrid, Catedra.
- LEOPARDI, Giacomo (1978), *Obra completa*, ed. bilingüe, Tomo 1 «*Los cantos*», Barcelona, Ediciones 29.

- LISTA Y ARAGÓN, Alberto (1837), *Poesías de don Alberto Lista*, Madrid, Impr. Nacional.
- MACHADO, Antonio (1989), *Poesías Completas*, Tomo I, Oreste Macri (ed.), Madrid, Espasa-Calpe: Fundación Antonio Machado.
- MALLARMÉ, Stéphane (1995), *Poesía completa*. Barcelona, Ediciones 29.
- MARTÍNEZ CUADRADO, Jerónimo y Josefa LÓPEZ ALCARAZ (2002), «La luna como sentimiento temático en la poesía del siglo XIX» en *Historia y humanismo: homenaje al prof. Pedro Rojas Ferrer*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 605-634.
- NERVO, Amado (1914). *Serenidad (1909-1912)*, Madrid, Renacimiento.
- NOVALIS (2004), *Himnos a la noche; Enrique de Ofterdingen*. Eustaquio Barjau (ed.), Madrid, Cátedra.
- REVILLA, Federico (2012), *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra.
- SAFO (1986), *Poemas*, México, Trillas.
- SALAZAR RINCÓN, Javier. «Federico García Lorca y la herencia simbolista», en *Rosas y mirtos de luna...: naturaleza y símbolo en la obra de Federico García Lorca*, capítulo I, UNED, Bethesda, 1999.
- TORRE, Francisco de la (2006), *Sonetos*, Ramón García González (ed.), Alicante: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctm7k3>> [consulta: 03 febrero 2020].
- UNAMUNO, Miguel de (1987). *El Cristo de Velázquez*, Víctor García de la Concha (ed.), Madrid, Espasa-Calpe.
- VALDÉS, Adriana (1997) «“Visual alado atrevimiento”: El *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz», *Nomadías*, 2, Universidad de Chile, pp. 19-32.
- ZORRILLA (1905), *Obras completas. Poesías*. Edición digital a partir de *Obras Completas*. Tomo I, Madrid, Manuel P. Delgado (ed), Alicante, Universidad de Alicante: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgq6t6>> [consulta: 03 febrero 2020].