

Efrén Ortiz Domínguez

Jardines andaluces: imágenes tradicionales en la obra de Federico García Lorca

*Para ti,
por ese jardín que habita
la pradera de tu pecho...*

Un solo gesto lo pinta de cuerpo entero: el traje adusto, grave, se riñe con la posición sedente, en flor de loto. La mirada se aparta del espejo de agua y el hombre-niño, semi-sonriente, se vuelve hacia la cámara, impregnando la escena con un espíritu de ingenua travesura. Brillan en su frente amplia y despejada los rayos de luz que manan desde el estanque. A su espalda, el sombrero de fieltro colocado como al descuido, ilustra la despreocupación que envuelve el mágico instante, grabado en la placa fotográfica para la eternidad. A sus espaldas, la trama del alicatado nos devuelve el espacio umbrío y exótico de los jardines de la Alhambra. Si uno lo desconociera físicamente, esa es la imagen exacta con la que podría configurar a Federico García Lorca: encerrado, tranquilo, abierto sólo para quien le conoce de manera familiar.

Esos mismos rasgos definen al jardín mozárabe, sobre el cual reflexionó tantas veces Federico; son los mismos rincones de Granada, embalsamados con el aroma a romero y azahar, pintados en líneas versales, en fragmentos de ensayo, en acotaciones escenográficas, en dibujos, en fin: su obra emana todo ese embrujo y ese espíritu *naïf* que atribuimos a la amplia región comprendida entre Marruecos y el Mediodía francés. De manera especial, en Granada y en el jardín andaluz hay innumerables claves para entender la estética lorquiana. Inspirado en la tradición popular, sus versos recuperan frecuentemente las imágenes del jardín y de las flores para cantar la belleza, en abstracto, o para caracterizar de manera específica la lozanía de una *gachí*. Si tal procedimiento no fuese suficiente, la prosa y el teatro vuelven a recuperarlas, hasta marcar indeleblemente su producción literaria.

No es extraño que suceda. Jardines y flores corresponden a una imagen tradicional, que la literatura alberga desde sus más remotos tiempos: las primeras culturas acuñan la equivalencia entre flor y belleza, al grado que en no pocas ocasiones remitan al poema mismo, "palabra hecha florecer". Los poemas de Tlaltecatzin y Nezahualcóyotl podrían suponer el mejor ejemplo de ello. En la tradición grecolatina, Arquíloco ha sido denominado "el poeta de las rosas", por utilizarlas con frecuencia, como también lo ha hecho Ronsard, el célebre integrante de *La Pleiade* francesa, o Juan Ramón Jiménez, en años recientes. Si lo hiciésemos extensivo al arte, en general, cada uno de los creadores podría ofrecernos innumerables muestras de ello: pintura, música, artes decorativas, etc.

Pero la presencia del motivo en Lorca tiene una razón de ser especial: la cultura árabe-andaluzá adjudica un lugar especial al jardín: constituye el emblema o la representación terrenal del paraíso, la *janat*, lugar al que sólo pueden aspirar los justos. En efecto, una cultura semi-nómada, que ha crecido en el entorno desértico, valora sobremanera la presencia del agua y de la vegetación. Las abluciones, la representación geométrica de las flores por medio del *zellig* o alicatado, la constante presencia de fuentes y jardines, como aquellos del Generalife y la Alhambra, forman parte del universo cultural mozárabe. Celebrados al punto de haber inspirado una de las grandes obras del Romanticismo,¹ hemos de reencontrarlos bajo diferentes configuraciones en la obra completa de Lorca. La presente nota es un recorrido apresurado que nos permitirá acotar el lugar en que éstos se encuentran, así como definir sus principales características.

Sensible en extremo ante tales tópicos, el poeta había dejado traza de ellos desde sus primeros bosquejos descriptivos en prosa, contenidos en una serie de apuntes titulados *Impresiones y paisajes*, que datan del año 1918. Dedicados a su amigo Paquito Soriano, estos primeros escritos del poeta granadino recuperan una visión romántica, que linda entre lo exótico y lo nostálgico, impreso de manera ostensible en la siguiente definición de un jardín:

Parece que los jardines se hicieron para servir de relicario a todas las escenas románticas que pasaran por la tierra. Un jardín es algo superior, es un cúmulo de almas, silencios y colores, que esperan a los corazones místicos para hacerlos llorar. Un jardín es una copa inmensa de mil esencias religiosas. Un jardín es algo que abraza amoroso y un ánfora tranquila de melancolías. Un jardín es un sagrario de pasiones, y una grandiosa catedral para bellísimos pecados. En ellos

¹ En *Cuentos de la Alhambra* de Washington Irving.

se esconden la mansedumbre, el amor y la vaguedad del *no saber qué hacer* (García Lorca, I, 893).²

La cita expresa de manera sucinta, en primer término, los universos culturales en que este topos posee especial trascendencia: en el universo religioso, como emblema del paraíso; en el terrenal, como *locus* de los enamorados; en segundo término, la descripción emplea términos que, como "ánfora" y "copa", remiten a la preeminencia del elemento acuático, motivo central del jardín mozárabe; finalmente, "cúmulo de almas", "copa inmensa de mil esencias" y "grandiosa catedral" le atribuyen cierto sentido de monumentalidad. Cada uno de estos rasgos no es, sin embargo, sino preámbulo para una amplia colección de estampas en las que el jardín se convierte en escenario de melancolías, recuerdos, ausencias y olvidos en los que hallan refugio, de igual manera, figuras espirituales y meditadoras, amores imposibles, idilios de monjas enclaustradas o almas sensuales, etc. A continuación, desfilan por sus páginas el jardín conventual, los huertos de las iglesias ruinosas, el jardín romántico, el jardín muerto y los jardines de las estaciones.

Un aire de recogimiento, de soledad, abandono y tristeza comúnmente asociado con la austeridad monacal, domina el primero. En medio de la oscura y descuidada maleza, o del tono austero del laurel, se esboza solamente la tímida corola de alguna margarita o flor silvestre, acaso los suaves tonos de un rosal impriman mínimamente la nota de color. Los jardines monacales, si acaso pueden recibir ese nombre los escasos lugares donde la vegetación se asoma al claustro, caracterizan un espacio donde la sensualidad emergente de las reclusas halla paralelo con un tímido botón. Su tiempo es el otoño, frías las sensaciones que de él emanan, solemnes las actitudes de los seres que allí transitan:

Todos los colores son tímidos y castos. Entre las malezas descuidadas nacen margaritas menudas y flores silvestres... En las veredas que ha mucho tiempo nadie cruzó, las arañas tendieron sus hilos plateados... Algunas veces se levanta el suelo cubierto de manchas verdes, de musgos y humedades semejando el lomo de algún gigante reptil... La fuente está rota y seca. En una esquina, entre hierbas oscuras y girasoles marchitos, mana el agua pausadamente, escurriéndose por el verbazal hasta perderse al pie de los árboles. Este jardín retrata la gran tristeza del convento (I, 894-895).

² En *Obras Completas* (Madrid: Editorial Aguilar, 1974). En adelante, consignamos exclusivamente el volumen y el número de página.

Similares rasgos confluyen en los "Huertos de las iglesias ruinosas". Al descuido se añade la humildad y la amplitud; básicamente, empero, se distingue por su aire funerario. Se trata de cementerios antiguos, en ruinas, invadidos por una humedad sobrenatural de la que se alimentan yerbajos, enredaderas, rosales antiguos, espigas y adormideras. La gama de colores inserta por igual los tonos verde oscuro, ocre, blanco, sepia y rojo. Los capiteles en ruinas, las lápidas en las que ya no pueden adivinarse los nombres, la fuente rota semi-enterrada o las hornacinas de las que emergen santos carcomidos, remiten a ese pasado muerto sobre cuyos restos decadentes se yuxtapone la vida: "Algunas veces la tierra eleva su desnudez de flores para sostener una piedra con dibujos raros, quizás algún trozo de friso desaparecido, que se derrite plácidamente al sol... y así todos... raros serán los que tengan rosas frescas y lozanas, y fuentes limpias con peces de colores" (I, 897).

Español a ultranza, el jardín romántico posee un sentido de orden sobreimpuesto a la naturaleza: las amplias avenidas cobijan un ambiente umbrío, acentuado por la soledad que parece presidir el ambiente crepuscular. Al centro, las glorietas pobladas por arrayanes, madreselvas y rosales, llenan de olor la tarde, inundada por la neblina. Pero hay también una casa, un balcón y un poeta. Un dejo de tristeza, sin embargo, preludia su desaparición: los poetas, como las ninfas de la edad antigua, o las marquesas y los abates de la edad moderna, están condenados fatalmente a la desaparición. Ese tono de trágica premonición, preside y caracteriza el ambiente:

El ensueño del jardín se está borrando. Se caen de viejos los eucaliptos, las divinas mimbres lloronas se han secado..., sólo los cipreses, que son románticos testarudos, guardan la virginidad antigua del jardín. En los tapiales se abren grandes rejas voladas que dan al camino. Las flores silvestres se mezclan entre los floripones distinguidos y aristocráticos [...] Las columnatas se deshicieron como se deshacen las glorietas y las estatuas junto a los rosales... La historia de la doncella raptada, que después se mete de monja en las Claras, se perdió para siempre (I, 899).

La lluvia intermitente, las hierbas, el fango y los reptiles habitan de manera permanente entre las grietas de los muros. Del jardín muerto sólo permanece la nostalgia, que la Naturaleza transforma en lluvia; se trata de un ambiente exterior, colocado a medias entre la montaña nevada y un valle en cuyo fondo transita el río manso. Flores secas y yedras, hierbas de un verde luminoso, en las que tiemblan las gotas de rocío, constituyen acaso la

única nota de vida a mitad del escenario sepulcral: "No se puede andar, porque las plantas trepadoras se enredan en los pies..., parece como si el genio oculto del jardín quisiera retener algo vivo entre tanta desolación y muerte... Detrás del resto del claustro hay un panteón. Han desaparecido los sepulcros..., solo entre penumbra y telarañas unas letras borrosas hablan una inscripción en latín... No se distinguen más que dos palabras: una que dice *Requiescit* y otra *Mortuos*..." (I, 901-902).

La vida moderna encarna en esos descarnados, inquietos y decadentes jardines de las estaciones. La empalizada negra, la suciedad que mancha las escasas flores, la luz amarillenta que parece teñir de ansiedad su escasa vegetación, configuran cruelmente esta última estampa. La rapidez con que marchan las locomotoras les impregna con el sentido de lo transitorio inherente a la modernidad. Todo en ellos denota indiferencia: "Cuando se viaja se tiene puesta la imaginación en un sitio muy lejos y no nos llaman la atención. Todas las plantas están mustias. Los bojes recortan los macizos, de donde salen enredaderas de campanillas que trepan por la pared. El verde general del jardín tiene un marcado matiz negruzco... El humo fue dando sus tonalidades a los ramajes. En algunos hay un parral raquíptico sostenido por alambres" (I, 902).

Las estampas cierran, así, con la misma imagen de abandono advertido antes, pero de una índole distinta. El triunfo de la naturaleza y la indiferencia de la vida moderna se contraponen porque en el segundo caso, es evidente el deterioro del mundo natural en aras de la cultura. Parece irónico que esta imagen decadente se cierre, justamente, con la así denominada "reina de las flores", emblema de la creación poética: "[...] un día, al pasar por la estación, estaba el rosal transformado. Unas manchas negras, horribles, cubrían las flores delicadas y olorosas..., era que la cantinera había volcado sobre el rosal los restos de haber hecho café... Una niña me preguntó sorprendida: «¿Qué flores son aquellas?...» Y yo le contesté tristemente: «¡Rosas, hija mía, rosas!...» Después el tren se puso en marcha" (I, 903).

La serie complementaria a estos escritos juveniles, titulada "Otras impresiones y paisajes" profundiza la descripción del jardín andaluz. La nota "Granada (Paraíso cerrado para muchos)", le adjudica a tal ciudad una "estética del diminutivo", ya que la caracterizan el camarín, el mirador, el jardín pequeño y la estatua chica. El preciosismo inherente a tales rasgos hace patente un espíritu que: "Ordena su naturaleza con un instinto de interior doméstico. Huye de los grandes elementos de la Naturaleza, y prefiere las guirnaldas y los cestos de frutas que hace con sus propias manos" (I, 938).

Y más adelante:

Comprendiendo el alma íntima y recatada de la ciudad, alma de interior y jardín pequeño, se explica también la estética de muchos de nuestros artistas más representativos y sus característicos procedimientos [...] por eso, cuando en el siglo XVII un poeta granadino, don Pedro Soto de Rojas, de vuelta de Madrid, lleno de pesadumbre y desengaños, escribe en la portada de un libro suyo estas palabras: «Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos», hace, a mi modo de ver, la más exacta definición de Granada: Paraíso cerrado para muchos (I, 940).

Que es, sin lugar a dudas, no sólo la configuración del paraíso árabe-andaluz y, por consecuencia, la característica central de sus jardines, sino también la marca indeleble de una personalidad definida: la del poeta de Fuentevaqueros.

En la tradición poética occidental, la rosa es al poema lo que el jardín a la poesía: de ahí que constituyan imágenes tópicas de inusitada recurrencia. Siendo Lorca un poeta alimentado al propio tiempo en la tradición culta y en los motivos y procedimientos de la literatura popular, no podía faltar, desde sus primeras composiciones, la asociación de la belleza con las flores. Así, una gran cantidad de poemas invocan la belleza de las rosas y le asocian con la mujer. Innumerables citas ilustrarían su uso; sin embargo, quisiéramos referirnos exclusivamente a una de sus primeras composiciones, aquella que titula “Elegía a doña Juana la Loca”, fechada en diciembre de 1918 e inserta en su *Libro de poemas* (1921):

[...]

Soñabas que tu amor fuera como el infante
que te sigue sumiso recogiendo tu manto.
Y en vez de flores, versos y collares de perlas,
te dio la muerte rosas marchitas en un ramo

[...]

Granada era tu lecho de muerte, Doña Juana,
la de las torres viejas y del jardín callado,
la de la yedra muerta sobre los muros rojos,
la de la niebla azul y el arrayán romántico.

De un romanticismo exacerbado, la “Elegía...” es una estampa impregnada de exotismo: las tonalidades verde y roja que invocan el mundo musulmán, el silencio que inunda los espacios breves, son esbozo de aquella estampa que hemos descrito antes. Quisiéramos, sin embargo, dedicarnos a un con-

junto especial de poemas y una pieza de teatro que desarrollan íntegramente el motivo, con la finalidad de recuperar la imagen y el sentido que los jardines (y las rosas) poseen en la producción literaria de Lorca.

Recordemos que, en términos generales, la crítica ha escindido su obra en dos grandes conjuntos: en primer término, la época andaluza, de inspiración popular, en la que el romance y la copla se convierten en las formas métricas dominantes. A esta época corresponden *Libro de poemas* (1921), *Poemas del cante jondo* (1921), *Primeras canciones* (1922), *Canciones* (1921-1924) y *Romancero gitano* (1924-1927). La segunda, de corte vanguardista, está representada en los nocturnos del *Poeta en Nueva York* (1929-1930). Un conjunto de textos breves, sin embargo, escapa a tal clasificación ya que correspondiendo a los años postreros del poeta granadino, manifiesta caracteres y procedimientos estilísticos singulares. Están agrupados en un volumen de publicación póstuma, denominado *Diván del Tamarit* (1936) y evocan, como su nombre lo indica, el paisaje granadino de la Huerta de San Vicente (también denominada El Tamarit), propiedad familiar de los García Lorca en la que de continuo gustaba Federico hacer un alto ante su constante actividad. En ese conjunto de poemas sueltos se halla contenido un notable *bouquet* poético, todavía hoy escasamente conocido.

Abre el ciclo la "Casida de la rosa", dedicada a Ángel Lázaro. Como ritornelo, la composición, integrada por versos de arte menor (trisílabos, heptasílabos y hexasílabos) parece proponer un enigma cuya solución va más allá, hacia el valor simbólico de tal flor:

La rosa
no buscaba la aurora:
casi eterna en su ramo,
buscaba otra cosa

La rosa
no buscaba ni ciencia ni sombra:
confín de carne y sueño,
buscaba otra cosa.

(I, 595)

En la serie de poemas sueltos "La suite de los espejos", el motivo es desarrollado por cuatro composiciones. "Jardín", poema de siete versos, con dominante heptasilábica, configura la misma estampa, romántica y misteriosa, que parece gobernar al *Romancero gitano*:

Hay cuatro caballeros
 con espadas de agua
 y está la noche oscura.
 Las cuatro espadas hieren
 el mundo de las rosas
 y os herirán el corazón.
 ¡No bajéis al jardín!
 (I, 681)

Por su parte, "Rosa" es un interesante experimento vanguardista que, partiendo de la "brújula rosa de los vientos" acuñada por Huidobro, nos propone una imagen completamente novedosa:

¡Rosa de los vientos!
 (Metamorfosis
 del punto negro.)

¡Rosa de los vientos!
 (Punto florecido.
 Punto abierto.)
 (I, 721)

Si esta imagen no fuese suficiente, a través de una composición polimétrica más extensa denominada "La oración de las rosas", Lorca recoge las manifestaciones simbólicas más relevantes de la "reina de las flores" y, a través de la metáfora continua, le entona un fastuoso himno:

Amigas de poetas
 y de mi corazón,
 ¡ave rosas, estrellas
 de luminosa Sión!
 Panidas, sí, Panidas;
 el trágico Rubén
 así llamó en sus versos
 al lánguido Verlaine,
 que era rosa sangrienta
 y amarilla a la vez.
 (I, 708)

Luego de inscribir el motivo en la tradición literaria, desarrolla gradualmente las diversas maneras en que ellas han sido descritas. En primer término, advertimos la visión eminentemente romántica:

¡Que sería la vida sin rosas!
Una senda sin ritmo ni sangre,
un abismo sin noche ni día.
Ellas prestan al alma sus alas,
que sin ellas el alma moría,
sin estrellas, sin fe, sin las claras
ilusiones que el alma quería.
(I, 709)

A continuación, cede paso a la visión modernista, por medio de la cual yuxtapone flores y mujeres, en una suerte de exacerbamiento sensual:

Ellas son las mujeres entre todas las flores,
tibios *sancta sanctorum* de la eterna poesía,
naeáporis grandiosas de todo pensamiento,
copones de perfumes que azul se bebe el viento,
cromáticos enjambres, perlas del sentimiento,
adornos de las liras, poetas sin acento.
Amantes olorosas de dulces ruiseñores.
(I, 709-710)

Finalmente, recuperando la estructura de la copla, cede lugar a una suerte de plegaria, a través de la cual puede adivinarse la yuxtaposición con la imagen cristiana de la "Rosa mística":

¡Ave rosas, estrellas solemnes!
Llenas rosas de gracia y amor,
todo el cielo y la tierra son vuestros
y benditos serán los maestros
que proclamen la voz de tu flor.
(I, 710)

Entre todas las composiciones dedicadas a las rosas, podemos asegurar que es una de las mejor logradas, tanto por la multiplicidad de símbolos evocados, como por la maestría singular con que el poeta consigue engarzar las imágenes tradicionales de ésta, la flor emblemática de la poesía occidental.

Pero el motivo se adscribe al paisaje moruno, a la estética arábigo-andaluza, de una manera más estrecha a través de una pieza teatral, *Doña Rosita la soltera*. En una breve alocución dirigida el 25 de diciembre de 1935 a las floristas de la rambla barcelonesa, en ocasión de representarse dicha pieza en el Principal Palace, el poeta-dramaturgo aseguraba que: "La rosa mudable, encerrada en la melancolía del carmen granadino, ha querido agitarse en su rama al borde del estanque para que la vean las flores de la calle más alegre del mundo. La calle donde viven juntas a la vez las cuatro estaciones del año, la única calle de la tierra que yo desearía que no acabara nunca, rica en sonidos, abundante de brisas, hermosa de encuentros, antigua de sangre, la Rambla de Barcelona" (I, 1181).

Al concluir, define su pieza teatral como una "rosa de pena y palabras", "la granadina Rosita la soltera". La pieza, subtitulada como "Lenguaje de las flores. Poema granadino del novecientos, dividido en varios jardines con escenas de canto y baile" desarrolla una historia de amor ausente y de engaños, en la que una bella mujer ve transcurrir el tiempo en espera de un galán que, habiendo *hecho la América*, no vuelve para cumplir con los prometidos esponsales. La historia de Rosita la soltera, sin embargo, está salpicada de coplas andaluzas en las que están presentes, como motivo central, las flores. Así, al inicio de la pieza, se describe una rara especie, cuya descripción se convierte en *leit-motiv* de la pieza toda, por insinuar el desenlace de la historia:

Cuando se abre en la mañana,
roja como sangre está.
El rocío no la toca
porque se teme quemar.
Abierta en el mediodía
es dura como el coral.
El sol se asoma a los vidrios
para verla relumbrar.
Cuando en las ramas empiezan
los pájaros a cantar
y se desmaya la tarde
en las violetas del mar,
se pone blanca, con blanco
de una mejilla de sal.

Y cuando toca la noche
blando cuerno de metal
y las estrellas avanzan
mientras los aires se van,
en la raya de lo oscuro,
se comienza a deshojar.

(II, 704-705)

Reiterada en tres ocasiones, la última de ellas, al concluir la pieza, no es sino premonición de un final invadido por el abandono y la soledad.

En el segundo acto, el motivo, sin embargo, recibe una ampliación. Rosita se encarga de aludir nuevamente a las rosas, con una estrofa de corte tradicional que merece figurar entre las mejores rosas poéticas:

Abierta estaba la rosa
con la luz de la mañana;
tan roja de sangre tierna,
que el rocío se alejaba;
tan caliente sobre el tallo,
que la brisa se quemaba;
¡tan alta!, ¡cómo reluce!
¡Abierta estaba!

Le acompaña un diálogo en que, a cuatro voces, los personajes femeninos evocan el romanticismo trasnochado del, así llamado, "lenguaje de las flores":

Solterona 3ª:

"Sólo en ti pongo mis ojos",
el heliotropo expresaba.
"No te querré mientras viva",
dice la flor de la albahaca.
"Soy tímida", la violeta.
"Soy fría", la rosa blanca.
Dice el jazmín: "Seré fiel";
y el clavel: "¡Apasionada!"

Solterona 2ª:

El jacinto es la amargura;
el dolor, la pasionaria.

Solterona 1ª.:

El jaramago, el desprecio;
y los lirios, la esperanza.

Tía:

Dice el nardo: "Soy tu amigo";
"Creo en ti", la pasionaria.
La madreseiva te mece
la siempreviva te mata.

Madre:

Siempreviva de la muerte,
flor de las manos cruzadas;
¡Qué bien estás cuando el aire
llora sobre tu guirnalda!
(II, 751-752)

Interesante ejercicio poético que recuerda aquellas canciones de mujeres, pertenecientes a la tradición galaico-portuguesa, que describen el amor mediante motivos paralelos: el río, el aire o la flor. En sentido estricto, los parlamentos arriba transcritos configuran un auténtico romance amoroso, en el que las flores adquieren el papel de emblema. La construcción de la copla, por otra parte, se ajusta a los mismos principios de aquellos poemas de la primera época lorquiana.

En síntesis, y aunque ello resulte paradójico, *Doña Rosita la soltera*, nos ofrece el mejor ejemplo de "rosas" poéticas que, nutridas en la tradición popular andaluza, y como fase final de un largo proceso que abarca la producción toda del poeta (prosa, poesía, dibujo, diálogo teatral), habrán de mostrar la singular maestría alcanzada por Federico García Lorca.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICO-LITERARIAS
UNIVERSIDAD VERACRUZANA