

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

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

He aquí un bello verso de Lorca:

La Penélope inmensa de la luz

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

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

mi dolor salomónico

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

mi senda salomónica

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

mi sangre filarmónica

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

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

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

*El silencio redondo de la noche
sobre el pentagrama
del infinito*

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

en un negro y profundo pentagrama sin clave

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

Mi cuerpo es un pentagrama de vida musical

y también:

Pentagrama es la carne sonora del poeta

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

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

*Mosquitos de la rosa
de pétalos pirámides*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

He aquí Lorca:

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

He aquí Rueda, el modelo:

*el vals primoroso y vivo
que van tocando las olas*

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

Toma este vals que se muere en mis brazos

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

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

UNA NOTA SOBRE LA DIFERENCIA

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

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

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

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