

**LA TRADICIÓN CULTA EN UN MICRORRELATO DE FEDERICO GARCÍA LORCA:
“ÁRBOL DE SORPRESAS”****The highbrow tradition in a short-short story by Federico García Lorca: “Árbol de sorpresas”****Autor:** Darío Hernández¹**Filiación:** (Universidad de La Laguna, Tenerife, España)**E-mail:** darher@ull.es**RESUMEN²**

Entre los microrrelatos compuestos por Federico García Lorca se encuentra “Árbol de sorpresas”, el cual es exponente, además, de una de las características generales de la obra del granadino: el empleo de temas, motivos, símbolos, personajes, etcétera, provenientes de la tradición culta.

Palabras clave: Lorca, microrrelato, tradición culta.**ABSTRACT**

Among the short-short stories written by Federico García Lorca we find “Árbol de sorpresas”, which is also an exponent of one of the general characteristics of this author’s work: the use of themes, topics, symbols, characters, etc., coming all of them from the highbrow tradition.

Keywords: Lorca, short-short story, highbrow tradition.

En “Árbol de sorpresas”³, que Eutimio Martín no se atrevió a definir genéricamente y que Miguel García-Posada clasificó erróneamente como poema en prosa en la edición de las *Obras completas* de Lorca, un narrador omnisciente nos relata cómo Sócrates y sus discípulos se reunieron una tarde en torno a “una gran cebolla de ideas” para mondarla y descubrir así el secreto que escondía bajo sus múltiples capas, el cual, no obstante, no se desvela al lector de forma clara. Sócrates, tras abandonar el corrillo en el que se encontraba junto a sus discípulos, será protagonista de una experiencia mística que luego analizaremos en detalle, así como el conjunto de imágenes y contenidos simbólicos que constituyen este microrrelato:

ÁRBOL DE SORPRESAS

Sócrates

El filósofo llegó al cerco de los discípulos. En el centro estaba, cerrada y fresca por el rocío de las pupilas jóvenes, una gran cebolla de ideas. Todos afilaron sus lenguas y se dispusieron a quitar sus cáscaras. Una luna de tarde se disolvía entre las frondas.

La cebolla empezó a girar; sus cáscaras, color de oro, color de amatista, relucían en el momento de ser arrancadas. Sócrates sonreía enigmáticamente; los discípulos sonrían envueltos en el carmesí de la fe: la cebolla se llenó de estrellas doradas y negras como un cielo de retablo y todos dijeron: “¡Ahí está!”... Luego la legumbre ideal fue aminorando hasta que desapareció en finísimas gasas imperceptibles... y todos se fueron.

A lo lejos Lisis bailaba sobre una pirámide de viento estancado.

II

El filósofo se iba del cerco de sus discípulos. La tarde levantaba su tienda de seda y todo el cielo parecía cubierto por una finísima cáscara de cebolla. Sócrates vio una luciérnaga, Sócrates oyó un sapo, Sócrates vio una mariposa enorme hacia el Sur... y una culebrilla roja le iluminó todo el pecho, como un hachazo de sangre, como una llaga reflejada. Luego se perdió en la avenida de los vientos. (García Lorca, *Pez, astro y gafas* 95-96)

Uno de los aspectos de la obra literaria del granadino que mayor interés ha suscitado siempre es su construcción a partir de la combinación entre los materiales extraídos de la tradición y los componentes ligados a los nuevos cauces de expresión vanguardista. Sobre esta unión que se da en su obra entre tradición y vanguardia, no siempre cómoda para el propio autor, ha reflexionado, entre otros, Encarna Alonso Valero:

La atención y el respeto por las viejas formas y tradiciones literarias y artísticas implicaba una situación enormemente tensa y contradictoria, cuando no un abierto rechazo, respecto de la concepción de la poesía que determina el nuevo rumbo de la obra lorquiana, pues para muchas de las vanguardias artísticas, y era el caso de las más influyentes para Lorca, la puesta en práctica de la auténtica poesía pasaba inevitablemente por su destrucción como sistema, regido por leyes, formas y tradiciones. Sin embargo, a la vez que está llevando a cabo esa ruptura con la concepción tradicional de la poesía, García Lorca se aplica en la composición de odas; su poética a partir de este momento va a situarse siempre en el centro de una gran tensión y va a estar sacudida por diversas fuerzas contrarias, convirtiéndose en una aventura vanguardista en la que se afana con tanto empeño como recelo. (Alonso 14-15)⁴

Al hablar de la influencia de la tradición en la obra de Lorca debemos distinguir, asimismo, entre dos tipos según su origen: la popular y la culta. Babín cifra la primera herencia, por ejemplo, en tres fuentes fundamentales: la obra de Lope de Vega, el folclore andaluz y de otras regiones de España y la religión católica. Por otra parte, la segunda herencia vendría determinada, según la misma investigadora, por la lectura de las obras de otros autores, entre ellos, los clásicos griegos, y su conocimiento de otras artes como la pintura y la música (Babín 216-231).

Además de su interés por los poetas renacentistas y barrocos, especialmente, como ya sabemos, por Góngora⁵, otra de las materias integradas en la tradición culta mejor conocidas y utilizadas por Lorca, como en “Árbol de sorpresas” se patentiza, es la “tradición clásica (grecolatina, especialmente helénica)” (Camacho, “Estudios” 14). Destaca en este

terreno el tratamiento literario de la figura de Sócrates, que, antes de la composición de este microrrelato, ya había aparecido en el poema “Preguntas” –de *Libro de poemas*, 1921–⁶ o en la obra de teatro *Sombras* –fecha el 9 de febrero de 1920, pero que seguramente terminó de componer en los años treinta (Martín 239-240)–, por poner algunos ejemplos. Posteriormente, en su conferencia “Juego y teoría del duende”, también Sócrates cobra una especial relevancia, pues, según Lorca, el duende de los artistas tiene como uno de sus principales ascendientes al demonio (*δαίμόνιον*) del filósofo griego:

El duende de que hablo, oscuro y estremecido, es descendiente de aquel alegrísimo demonio de Sócrates, mármol y sal, que lo arañó indignado el día que tomó la cicuta, y del otro melancólico demonillo de Descartes, pequeño como una almendra verde, que, harto de círculos y líneas, salía por los canales para oír cantar a los grandes marineros borrosos. (García Lorca, *Obras completas* III 151-152)⁷

Muchos son los investigadores y críticos coincidentes en ratificar la elevada formación cultural de Lorca –entre ellos: Rafael Martínez Nadal, Eutimio Martín o José María Camacho Rojo–, frente a otros que, de una u otra manera, la han relativizado –entre ellos: José Fernández Montesinos, Ángel del Río o, en parte, María Teresa Babín–. José María Camacho Rojo comentó el hecho en uno de sus trabajos:

Durante cierto tiempo fue común la idea de que García Lorca poseía escasa cultura literaria, tópico que llegó a preocupar seriamente al propio poeta, quien en 1927 escribía a Jorge Guillén: “Además el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de poeta salvaje que tú sabes bien no soy. No quiero que me encasillen. Siento que me van echando cadenas”. Esta opinión, que ha sido en los últimos años muy matizada, ha cambiado considerablemente. (Camacho, “Apuntes” 87-88)

Uno de los problemas ha estado, creemos, y así lo parece indicar Rafael Martínez Nadal, en equiparar el modo de acceder a la formación literaria que llevó a cabo Lorca, más bien de tipo autodidacta, con el que emprendieron otros “profesores-poetas, o poetas-profesores, del prestigio de Jorge Guillén, Pedro Salinas y Gerardo Diego, más próximos, por lo tanto, a las fuentes clásicas” (Martínez 65). Tanto en un caso como en otro, hablamos, en definitiva, de artistas e intelectuales con un alto nivel cultural, como demuestran sus propias obras y corroboran los mejores estudiosos de las mismas. No obstante, al margen de la formación cultural, artística y literaria de Lorca, la cual nos parece absurdo negar, coincidimos con autores como Amancio Sabugo Abril en que

Lorca no es un profesor del saber vacío, académico, erudito. (¿Para qué?) [...] Había en él un creador completo de la poesía, la música y la pintura, de la palabra, el ritmo y la imagen plástica, condiciones que resplandecen en su obra una y varia. De aquí la multiplicidad de lecturas, la interpretación literal, metafórica o simbólica de sus textos. [...] Sólo los grandes poetas tienen su universo propio, acotado por su irreplicable, inimitable, estilo. (Sabugo 479)

Ello se refleja en un microrrelato como “Árbol de sorpresas”: pudiendo optar por la realización de un texto donde quedase constancia de su saber sobre la vida y la obra de Sócrates, Lorca prefiere, por el contrario, penetrar en el asunto por la vía subjetiva, emocional e íntima, lo que, a su vez, pone de manifiesto su enorme

(...) intuición creadora, apoyada en un saber normativo, incapaz éste por sí solo de traspasar el tópico, la repetición continua de los manuales y profesores. [...] Así a Lorca se

le debe considerar como un robador de la metáfora oculta que se encontraba en el limbo de lo inexplicable. Transgrediendo la normativa del tópico ha robado la originalidad a los dioses o a sus representantes preceptistas. (Sabugo 479-480)

En lo que respecta, específicamente, al conocimiento de Lorca sobre la vida y el pensamiento filosófico de Sócrates, es Eutimio Martín quien nos da la clave, basándose para ello en los testimonios de Francisco García Lorca. Según el hermano menor de Lorca, este era un apasionado de los *Diálogos* de Platón –la fuente más importante para conocer las teorías filosóficas de Sócrates, aparte de algunas obras de Jenofonte, Aristóteles... (Guthrie 313-360)–, a los cuales accedería gracias, en gran medida, a Fernando de los Ríos, profesor suyo durante sus estudios en la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada⁸.

Asimismo, en su capítulo titulado “La muerte de Dios: hacia un sincretismo pagano-cristiano”, Eutimio Martín establece una íntima y profunda relación de identidad entre Sócrates y Jesucristo en la obra lorquiana⁹, prestando especial atención a “Árbol de sorpresas” y, más concretamente incluso, a la segunda parte y final del microrrelato, donde, según el investigador, Lorca acaba “convirtiendo al filósofo griego en una especie de prefiguración del crucificado” (Martín 243). Sobre este sincretismo pagano-cristiano al que alude Martín, cabría decir, siguiendo, entre otros, a Camacho Rojo, que tiene que ver con la particular influencia que la obra de Rubén Darío ejerció sobre Lorca en su etapa inicial como escritor: “En este sentido, el intento de Rubén Darío por conciliar lo pagano y lo cristiano está ya presente en el prólogo lorquiano a *Impresiones y paisajes* (1918): «Hay que ser religioso y profano –escribe–. Reunir el misticismo de una severa catedral gótica con la maravilla de la Grecia pagana. Verlo todo, sentirlo todo»” (Camacho, “Apuntes” 91).

Un símbolo importante en el microrrelato y que incide en este sincretismo al que nos referimos, dado que conecta con la imaginería y el simbolismo bíblicos, es el árbol, que aparece únicamente en su título pero que no por ello está dotado de menor significación¹⁰. Este “árbol de sorpresas” al que alude Lorca se podría vincular, sin duda, al “árbol de la ciencia del bien y del mal” del que Adán y Eva cogieron y comieron el fruto prohibido y que en el Génesis se relaciona con los límites humanos del conocimiento y de la sabiduría¹¹. Continuando con la simbología vegetal, más relevante aún es la “gran cebolla de ideas”, que oculta en su interior, o así puede interpretarse, el secreto, la verdad o el sentido del universo: una vez mondada por Sócrates y sus discípulos, “la cebolla se llenó de estrellas doradas y negras como un cielo de retablo y todos dijeron: «¡Ahí está!»...”¹².

Con respecto a la imaginería del microrrelato, no es difícil percibir las analogías existentes entre el siguiente pasaje: “una culebrilla roja le iluminó todo el pecho, como un hachazo de sangre, como una llaga reflejada” y la visión que tradicionalmente se ha manejado de Jesucristo lacerado por la lanza de Longino, soldado romano que lo hirió en el tórax para cerciorarse de su muerte, causándole una de las cinco llagas sagradas –el resto son las ocasionadas por los clavos de la crucifixión–¹³. El pasaje se sitúa temporalmente, además, en una tarde oscura y nubosa (“la tarde levantaba su tienda de seda y todo el cielo parecía cubierto por una finísima cáscara de cebolla”), atmósfera similar a la que suele rodear la crucifixión de Jesucristo en sus representaciones¹⁴.

A ello se añade, en un plano histórico e ideológico superior, una serie de rasgos comunes entre uno y otro personaje. Para empezar, ambos acabaron siendo juzgados y condenados

a pena de muerte por no renunciar nunca a su entero compromiso con sus propias convicciones filosóficas, en el caso de Sócrates, y religiosas, en el de Jesucristo. Ambos, asimismo, entregaron su vida a la enseñanza de unos determinados principios y valores que, a pesar de ser diferentes en multitud de aspectos y propósitos últimos, tenían en común la búsqueda de la autenticidad, la virtud y la perfección espiritual, lo que puede confirmarse al comparar, por ejemplo, la *Apología* de uno y el *Nuevo Testamento* del otro, los cuales, por cierto, tuvieron que transcribir sus discípulos, pues ni Sócrates ni Jesucristo dejaron nada por escrito¹⁵. En definitiva, “Lorca no hace, por otra parte, más que seguir una tan larga como enraizada tradición cristiana que ha visto siempre en Sócrates un precursor de Jesucristo” (Martín 243)¹⁶.

Otro de los personajes del microrrelato es Lisis, uno de los jóvenes atenienses que más relevancia tiene en los *Diálogos* platónicos como interlocutor de Sócrates –el tema del diálogo que lleva su nombre como título es la amistad–. En “Árbol de sorpresas”, Lisis al que Platón, por boca de Sócrates, destaca “por su aspecto y mereciendo, no sólo que se hablase de su belleza, sino también de todas sus otras cualidades” (Platón 284), entre ellas, la curiosidad¹⁷ aparece alejado del grupo de discípulos. De este modo, frente a la función intelectual del resto, Lisis parece representar más bien los valores corporales, de ahí que mientras los demás buscaban la sabiduría en “una gran cebolla de ideas”, él “bailaba sobre una pirámide de viento estancado”. Como señala Eutimio Martín, “el contrapunto del grácil Lysis oponiendo el encanto de su danza a la actividad exclusivamente intelectual de los demás jóvenes oyentes del filósofo muestra bien a las claras por dónde van las preferencias de Lorca” (Martín 242). Para Lorca, al igual por lo visto que, en su momento, para Sócrates y Platón, Lisis fue uno de los jóvenes predilectos: “Hay que reconocer que Lorca fue igualmente sensible al encanto personal de este adolescente” (Martín 242). Al margen de posibles lecturas sexuales, en las que han profundizado otros autores como Ángel Sahuquillo¹⁸, lo cierto es que la figura de Lisis permite en este microrrelato establecer un claro contraste entre la vivencia mental y racional de la realidad y su experiencia más física y emocional.

“Árbol de sorpresas” está, como podemos comprobar, cargado de simbología. Algunos de los elementos del microrrelato con valor simbólico, como el cielo (Babín 242-247), las estrellas (Babín 269-274), los colores –dorado, amatista (violeta), carmesí y negro¹⁹ o la propia disposición de los sentidos de la vista y el oído –“Sócrates vio” / “Sócrates oyó”–²⁰, se prestan a ser analizados en un estudio aparte. De igual manera ocurre con otros entes tales como la luna, el viento, animales como la mariposa, el Sur o la sangre, los cuales, por su mayor trascendencia en el microrrelato, si cabe, requieren ahora, al menos, de una breve exégesis.

Toda la acción del microrrelato transcurre durante una tarde –término medio entre el día y la noche– pero con luna²¹. En la relación existente entre la luna, la muerte y los malos presagios en la obra de Lorca, insisten todos los estudiosos de su producción literaria, entre ellos, Manuel Antonio Arango:

La luna en la poesía de Lorca se aleja del sentido poético tradicional, pues se halla de acuerdo con la época de 1920-1930 en el sentido de que no tenía un carácter esencialmente romántico; Lorca le atribuye a la luna un carácter maléfico. Para Lorca, la luna tiene un poder fatídico, ella le da un misterio de vida y de muerte. La luna aparece muchas veces en

forma repetitiva en la poesía de Lorca, y representa de manera simbólica la presencia de la muerte. (Arango 58)

Así pues, ya desde el principio del microrrelato, señoreado por la luna, puede presentirse su final amargo.

La presencia del viento es también fundamental en “Árbol de sorpresas”. El aire adquiere en Lorca distintos valores simbólicos según adopte mayor o menor fuerza cinética, como explica Babín, quien defiende que “el poeta atribuye una gradación diferenciadora de matices a cada una de las tres denominaciones [el viento, la brisa y el aire]” (Babín 274). Arango, por su parte, recalca los dos valores esenciales que puede representar el viento en la obra lorquiana: el erótico –fuerza viril, fecundante– y el fúnebre –fuerza maléfica, destructiva– (Arango 93-94, 138-141, 181-182). Indudablemente, conviene leer el microrrelato tomando en consideración ambos valores: el primero, por lo que atañe a la sensualidad y el vitalismo que implica el baile de Lisis “sobre una pirámide de viento estancado”²² y, el segundo, por lo que respecta al aciago final de la historia: “Luego se perdió [Sócrates] en la avenida de los vientos”.

Varios son los animales que se nombran en el microrrelato, pero ninguno tan significativo como la mariposa, cuyos tres valores simbólicos principales podemos relacionar con “Árbol de sorpresas”: “La mariposa puede simbolizar la muerte, el alma y la metamorfosis. [...] La mariposa representa la purificación del alma y es símbolo de la vida del renacimiento, pero al mismo tiempo es el símbolo de la vida efímera” (Arango 88-89). Aunque en el caso de “Árbol de sorpresas” esta mariposa parece, más que otra cosa, augurar la muerte del protagonista, no podemos dejar de recordar que en Sombras, obra dramática de la que antes hablamos, el propio Sócrates o, mejor dicho, la Sombra de Sócrates hace alusión a la transmigración de su alma a otros cuerpos de animales²³.

Esta “mariposa enorme”, además, no vuela sin rumbo, sino con una dirección concreta: “hacia el Sur”. Una posible vía de interpretación sobre el significado simbólico que este punto cardinal puede albergar en la obra literaria de Lorca la abre Sabugo Abril. Basándose en el ensayo de Luis Rosales titulado “«La Andalucía del llanto» (al margen del *Romancero gitano*)” (publicado en *Cruz y Raya*, 14. 1934), Sabugo Abril entabla una correspondencia entre Andalucía y, por tanto, el Sur²⁴ y la soledad, sentimiento ligado al personaje de Sócrates en “Árbol de sorpresas”. Como en otras obras de Lorca,

(...) esta soledad es total, pesimista, desesperada. Rosales la define así: «Soledad sin descanso, desasosiego sin luz de este tipo de soledad. Soledad desolada». El canto desgarrado de lo andaluz, ese canto hondo del mismo Lorca, expresa más allá de la muerte del alma, su momificación, es decir, la pena presente, consumada, pero no consumida. Esa desolación que Lorca expresaba con el símbolo y la ambigüedad. (Sabugo 484)

Pocas explicaciones exige, por último, la presencia en las líneas finales del microrrelato de la sangre, símbolo, sin duda, de muerte y, además, vinculado a la idea de sacrificio: “La sangre que corre evoca un símbolo de sacrificio. Por asociación, las heridas tienen una significación semejante” (Arango 364), lo que conecta a la perfección con las respectivas muertes históricas de Sócrates y, por supuesto, de Jesucristo.

Lorca, no obstante, no deja cerrado el final de “Árbol de sorpresas”, sino que lo dota de una cierta indeterminación abierta a interpretaciones diversas. Como es lógico, no se trata, sin

embargo, de una característica exclusiva de este microrrelato, pues “uno de los mayores recursos de García Lorca es, precisamente, el de la ambigüedad” (Sabugo 491). Obsérvese, en este sentido, el paralelismo existente entre el final de este microrrelato y lo que Sabugo Abril nos dice sobre los finales de los poemas dramáticos y las tragedias del granadino:

En García Lorca, la muerte es el final abierto que cierra sus poemas dramáticos o sus tragedias. Pues el final es siempre un camino o una carretera [...]. ¿A dónde conducen? No se sabe; Lorca deja sus poemas suspensos en la ambigüedad. Los ángeles actúan de acompañantes de los muertos, los sirven con prestancia y sabiduría [...]. Son ángeles poéticos, más míticos, que cristianos. No acompañan el alma a ninguna parte. Son como las últimas imágenes, estrellas de la vida, las primeras sombras de la muerte. (Sabugo 493)

Es fácil percibir ciertas equivalencias, respectivamente, entre el camino o la carretera y los ángeles a los que se refiere el investigador, por un lado, y la avenida y los animales y los vientos de “Árbol de sorpresas”, por otro.

En conclusión, nos hemos centrado aquí en el estudio de uno de los microrrelatos de Lorca más importantes y representativo, a su vez, de uno de los rasgos de identidad de la producción literaria del granadino: la presencia de elementos extraídos de la tradición culta. Este análisis se ha hecho, asimismo, desde un enfoque simbólico, dado que la obra lorquiana “tiende a alojarse en símbolos, en sentidos ocultos que cargan de densidad imágenes y signos, metáforas simbólicas, recurrentes, y símbolos puros. La creación de este lenguaje simbólico deriva de dos fuentes: la tradición simbolista y el folclore” (García-Posada 47). Este microrrelato de Lorca sirve de ejemplo, además, de que “la parte de su obra publicada póstumamente es imprescindible para comprender todos los aspectos de su rica, diversa y cambiante creación, no sólo porque su vida y su carrera literaria fueran truncadas de manera prematura, sino también por su escaso apremio en dar sus textos a la imprenta” (Alonso 12).

Bibliografía:

Fuentes primarias

- García Lorca, Federico. *Obras completas I. Poesía*. Ed. Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1996. Impreso.
- : *Obras completas II. Teatro*. Ed. Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1996. Impreso.
- : *Obras completas III. Prosa*. Ed. Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997. Impreso.
- : *Obras completas IV. Primeros escritos*. Ed. Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997. Impreso.
- : *Pez, astro y gafas. Prosa narrativa breve*. Ed. Encarna Alonso Valero. Palencia: Menoscuarto, 2007. Impreso.
- Génesis. *Biblia de Jerusalén: Antiguo Testamento*. Trads. varios. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1976. Impreso.
- Platón. *Lisis. Diálogos I*. Trads. J. Calonge Ruíz, Emilio Lledó Íñigo y Carlos García Gual. Madrid: Gredos, 1981. Impreso.

San Juan. *Evangelio según San Juan. Biblia de Jerusalén: Nuevo Testamento*. Trads. varios, Bilbao: Desclée de Brouwer, 1976. Impreso.

Fuentes secundarias

- Alonso Valero, Encarna. "Un árbol de sorpresas: la prosa narrativa lorquiana". *Pez, astro y gafas. Prosa narrativa breve*. Ed. Encarna Alonso Valero. Palencia: Menoscuarto, 2007. 9-23. Impreso.
- Arango, Manuel Antonio. *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Fundamentos, 1995. Impreso.
- Babín, María Teresa. *El mundo poético de Federico García Lorca*. Estudios lorquianos. Puerto Rico: Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1976. Impreso.
- Camacho Rojo, José María. "Estudios sobre la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca: Estado de la cuestión". *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Ed. José María Camacho Rojo. Granada: Ediciones de la Universidad de Granada, 2006. 13-62. Impreso.
- : "Apuntes para un estudio de la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca". *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Ed. José María Camacho Rojo. Granada: Ediciones de la Universidad de Granada, 2006. 87-111. Impreso.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1985. Impreso.
- Fernández Montesinos, José. *Die Moderne Spanische Dichtung*. Leipzig: Teubner, 1927. Impreso.
- García Lorca, Francisco. *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza, 1980. Impreso.
- García-Posada, Miguel. "Prólogo: La poesía de Federico García Lorca". *Obras completas I. Poesía*. Ed. Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1996. 29-52. Impreso.
- Guthrie, W. K. C. "Sócrates. El problema y las fuentes". *Historia de la filosofía griega, vol. III: Siglo V. Ilustración*. Trad. Joaquín Rodríguez Feo. Madrid: Gredos, 1988. 313-360. Impreso.
- Martín, Eutimio. *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*. Madrid: Siglo XXI, 1986. Impreso.
- Martínez Nadal, Rafael. "Ecos clásicos en las obras de Federico García Lorca y Luis Cernuda". *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Ed. José María Camacho Rojo. Granada: Ediciones de la Universidad de Granada, 2006. 65-85. Impreso.
- Palenzuela, Nilo. "Cubismo y neogongorismo en las poéticas narrativas de los años veinte". *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 16. 1994: 113-127. Impreso.
- : "El otro lado de las vanguardias". *Moradas del intérprete*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2007. 19-30. Impreso.
- Río, Ángel del. *Vida y obras de Federico García Lorca*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1952. Impreso.
- Sabugo Abril, Amancio. "Claves interiores de la poesía lorquiana". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 435-436. 1986: 479-494. Impreso.
- Sahuquillo, Ángel. *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1991. Impreso.
- Semprún, Moraima de. *Las narraciones de Federico García Lorca: Un franco enfoque*. Barcelona: Hispam, 1975. Impreso.
- Xirau, Ramón. "Federico García Lorca. Poesía y poética". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 435-436. 1986: 425-430. Impreso.

Fecha de recepción: 17/10/12
Fecha de aceptación: 20/06/13

1 Darío Hernández es Doctor en Filología Española por la Universidad de La Laguna. Algunos de sus trabajos han sido publicados en revistas como *Nexo* (Tenerife), *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* (Tenerife), *Literaturas.Com* (Madrid), *El Cuento en Red* (México), *La Jiribilla* (La Habana), *Lejana* (Budapest), *Plesiosaurio* (Lima), *Orillas* (Padua), *Confluencia* (Colorado del Norte) o la misma *Laboratorio* (Santiago de Chile). También ha participado en diversos congresos y encuentros académicos celebrados en distintos centros y universidades: U. de La Laguna, Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, U. de Las Palmas de Gran Canaria, U. de Málaga, U. de Cádiz, U. de Murcia, U. Pompeu Fabra de Barcelona, U. de Lisboa, Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas (Cuba), U. Comenius de Bratislava (Eslovaquia) o U. Alexandru Ioan Cuza de Iași (Rumanía). Desde 2008, es director de *Nexo. Revista Intercultural de Arte y Humanidades del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias*.

2 Reelabora aquí uno de los apartados de su tesis doctoral, titulada *El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: modernismo y vanguardia*, Nilo Palenzuela, dir., Universidad de La Laguna, 2012.

3 El manuscrito de "Árbol de sorpresas" no tiene fecha, pero probablemente sea de 1922. Fue publicado póstumamente por primera vez en: Eutimio Martín. Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita. Madrid: Siglo XXI, 1986. 241-242. Impreso.

4 Desde una perspectiva más general, no obstante, esta batalla entre tradición y vanguardia es extensible, en mayor o menor medida, a todo el conjunto de autores y obras pertenecientes a la modernidad, como bien ha planteado Nilo Palenzuela: "Las vanguardias forman parte, ciertamente, de las expresiones más radicales de una modernidad en permanente crisis que es empujada hacia adelante por las utopías y atraída, consciente o no, por toda una memoria que fluye entre sus signos. Sus giros, sus espirales, sus manifestaciones individuales, sus mismas novedades, nos colocan ante aquel punto en que el sujeto y el arte modernos se expresan buscando la diferencia, pero también recreando y girando en torno a los signos del pasado. Si advertimos este otro lado del vanguardismo acaso podamos soslayar el deseo de huir de lo que no podemos huir: de un espacio moderno caracterizado por su constante crisis, por su grieta histórica y metafísica, y, también, por su vertiginosa inmovilidad. En cierto modo, la proliferación de signos vanguardistas intenta exasperadamente tapar esa grieta en la que el ser moderno se reconoce, digámoslo con Eugenio Trías, como «fronterizo» y en permanente posición de fronterizo" (Palenzuela, "El otro lado de las vanguardias" 29-30).

5 La recuperación e influencia de la obra gongorina son ampliables a toda la época que va del modernismo a la vanguardia, tal y como defiende Nilo Palenzuela: "Sin duda, una investigación que pretenda seguir el hilo y las variaciones del gongorismo durante el primer tercio de siglo deberá advertir que el proceso de apropiación moderna de Góngora se extiende desde el Modernismo hasta el peculiar vanguardismo español de los años veinte, y que sigue sinuosos caminos" (Palenzuela, "Cubismo y neogongorismo" 114).

6 Reproducimos aquí el poema completo, fechado en mayo de 1918: "Un pleno de cigarras tiene el campo. / – ¿Qué dices, Marco Aurelio, / de estas viejas filósofas del llano? / – ¡Pobre es tu pensamiento! // Corre el agua del río mansamente. / – ¡Oh, Sócrates! ¿Qué ves / en el agua que va a la amarga muerte? / – ¡Pobre y triste es tu fe! // Se deshojan las rosas en el lodo. / – ¡Oh, dulce Juan de Dios! / ¿Qué ves en estos pétalos gloriosos? / – ¡Chico es tu corazón!" (García Lorca, *Obras completas I* 114-115).

7 Profundiza en el asunto Ramón Xirau: "No es [el duende] el espíritu travieso del cual nos hablan los diccionarios. El duende lorquiano es demasiado trágico y está demasiado ligado a la muerte –y a la vida como lucha contra la muerte– para ser únicamente alegre. Sin embargo, Lorca mismo compara al «duende» con el daimon de Sócrates y con el genio maligno de Descartes. La segunda comparación es metafórica. La primera, la comparación con el demonio socrático, viene especialmente a cuento. Al hablar de él escribe Lorca que el «duende» es «descendiente de aquel alegrísimo demonio de Sócrates». Dos líneas antes Lorca había escrito: «El duende de que hablo, oscuro y estremecido...». Doble vertiente: alegría y dolor, vida y muerte y, ¿no es alegría y dolor una buena parte de la obra de García Lorca? ¿No es el mismo «duende» de su arte en la sangre el que permite escribir *La zapatera prodigiosa* y *Bodas de sangre* o *Yerma*? ¿No es el mismo «duende» el que rige el destino de don Perlimplín y la muerte que, de cinco en cinco de la tarde, sin que pase el tiempo, asciende por el cuerpo herido de Ignacio Sánchez Mejías? Claro que Sócrates es alegre; claro que su vida es también drama. Por lo demás, el «duende» que hace hablar al poeta y cantar al «cantaor» es el mismo (vida y muerte o, mejor, vida-muerte) que descubren todos los hombres cuando van a la raíz de las cosas, a la raíz misma de la vida" (Xirau 427). Esta doble vertiente de placer y dolor, alegría y pena, vida y muerte, etcétera, se observa,

- sin duda, en "Árbol de sorpresas": la primera, relacionada con el descubrimiento de la verdad oculta en la "gran cebolla de ideas" y, la segunda, con la iluminación del pecho "como un hachazo de sangre, como una llaga reflejada" que sufre el filósofo en soledad.
- 8 "Los ambiciosos programas oficiales de las diversas materias solían incluir una parte histórica, que demostraba que la materia en cuestión era tan antigua como el hombre. En Derecho Constitucional [que explicaba don Fernando] esta parte estaba representada por la filosofía política griega. [...] Sabía el profesor que Federico estaba entusiasmado con los diálogos de Platón, que leía en ediciones de la biblioteca del propio don Fernando, pues era raro que saliésemos de su casa sin un libro bajo el brazo. Quizá había caído en manos de Federico, como cayó en las mías El Príncipe, de Maquiavelo. El examen se inició, creo recordar, con una conversación benévola sobre los diálogos platónicos. Acaso se deslizó luego hacia mitos de la antigüedad, en los que Federico estaba versado. Tenía entonces mi hermano, casi como libro de cabecera, una edición preciosamente ilustrada de la Teogonía de Hesíodo. El examen fue tan satisfactorio que el público de estudiantes que lo presencié hubo de diputar como notoria injusticia que el examinado recibiera la nota mínima: aprobado. Hoy estoy convencido de que cualquier estudiante que hubiese manifestado la cultura general y el conocimiento de textos que mostró Federico hubiera pasado triunfante la prueba del examen" (Francisco García Lorca 99-100).
- 9 Jesucristo, a su vez, "es la síntesis del simbolismo fundamental del universo: el cielo y la tierra por su doble naturaleza, divina y humana; el aire y el fuego para el ascenso y descenso a los infiernos; la tumba y la resurrección; la cruz, el libro del mensaje evangélico, el eje del centro del mundo, el cordero del sacrificio, el rey creador, maestro del universo, la montaña del Gólgota; todos los símbolos de lo vertical, de la luz, del centro, del eje, etc. Cristo ha dicho: «Yo soy el camino, la verdad y la vida». Cristo es considerado como el rey de los símbolos. Cristo es la unión de los elementos divinos y humanos. Él es el redentor, el salvador de los hombres, y aunque es un ser divino, él está ligado a lo humano. Cristo es ante todo la gracia santificante de los hombres" (Arango 148).
- 10 "El árbol es símbolo de la vida, en perpetua evolución, en ascensión hacia el cielo, él evoca esencialmente la verticalidad. De otra parte, él se sirve también para simbolizar el carácter cíclico de la evolución cósmica: muerte y regeneración. La simbología más vasta del árbol es cósmica, y sobre este tema se desarrolla un estudio profundo y rico. Además, el simbolismo del árbol corresponde a la imagen del centro del universo" (Arango 228).
- 11 "Dios hizo brotar del suelo toda clase de árboles deleitosos a la vista y buenos para comer, y en medio del jardín [de Edén], el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal. [...] Y Dios impuso al hombre este mandamiento: «De cualquier árbol del jardín puedes comer, mas del árbol de la ciencia del bien y del mal no comerás, porque el día que comieres de él, morirás sin remedio»" (Génesis 2: 9, 16-17).
- 12 Aunque no es la cebolla una de las plantas cuyo valor simbólico en la obra de Lorca se haya examinado pormenorizadamente, como sí ha ocurrido, por ejemplo, con frutas como el limón, la naranja, la manzana o la granada, también sirve aquí de ejemplo de que "la vegetación en todas sus formas, ofrece una múltiple significación; sin embargo, dos símbolos son sobresalientes: el que señala el ciclo anual que representa la muerte y la resurrección, y aquel que intuye la abundancia ligada a la fertilidad y a la fecundidad. // Los símbolos vegetales son numerosos en la obra de Lorca. Ellos están estrechamente ligados al mundo en el cual vivió el poeta. La patria de Lorca, Andalucía, se puede afirmar, constituye una entidad diferente del resto de España" (Arango 223).
- 13 "Pero al llegar a Jesús, como le vieron ya muerto, no le quebraron las piernas, sino que uno de los soldados le atravesó el costado con una lanza y al instante salió sangre y agua" (San Juan 19: 33-34).
- 14 El examen de estas imágenes lorquianas nos lleva a coincidir con Sabugo Abril en los siguientes planteamientos: "Acaso García Lorca sea el único de los poetas modernos, en el sentido carismático de profeta de la palabra, es decir, creador de la nueva metáfora, del mediador entre el misterio prohibido y la verdad innecesaria. [...] En García Lorca la metáfora no es sólo una sustitución del contenido, el arte de trasladar la realidad a imágenes de belleza; es la introducción a un universo mágico, donde deben entenderse otras lecturas que la simple del texto. La metáfora puede ser un espejo que refleja la realidad, la idealiza y la embellece, fácilmente identificable. Pero puede ser la imagen de otra imagen, lo cual convierte el contenido en una abstracción muy difícil de entender. En el surrealismo la relación entre la imagen y la realidad es con frecuencia onírica, disparatada. Sin embargo en García Lorca existe como una «razón poética», es decir, una lógica matemática de las imágenes. [...] Por eso sus metáforas, una vez comprendidos sus códigos estéticos, desmontadas del sistema, son verosímiles" (Sabugo 479).
- 15 "¿No es la obediencia ciega a los compromisos fundamentales de la persona (la voz de su «dios») lo que le ha conducido a Sócrates al sacrificio de su vida? ¿Tendría inconveniente alguno el propio Jesucristo en hacer suyas las palabras del ateniense cuando afirma «me he acercado a cada uno de vosotros en particular, como un padre o un hermano mayor, con el único objeto de instaros a la práctica de la virtud»? // Evangélicas son, sin más, estas palabras de Sócrates igualmente pronunciadas en su «Apología»: «¿Cómo no te avergüenzas de preocuparte más de amasar todo el dinero posible, mientras que no te preocupas lo más mínimo de tu [...] alma que deberías estar continuamente perfeccionando?»" (Martín 243).

- 16 Así las cosas, no parece gratuito que Lorca haya empleado la expresión “el carmesí de la fe” para referirse al sentimiento que envolvía a los discípulos de Sócrates antes de descubrir el misterio contenido en la “gran cebolla de ideas”, pudiendo haber utilizado para ello, no obstante, cualquier otro concepto más alejado de la terminología religiosa. Hablamos, además, de una fe de color rojo: “El rojo es el color del fuego y de la sangre. Para mucha gente, el rojo es el primero de los colores, porque está ligado fundamentalmente al principio de la vida. El rojo nocturno es el color del alma, lo mismo de la libido, al igual que del corazón” (Arango 286-287).
- 17 “Queriendo yo [Sócrates] que Menéxeno descansara y gozando con la curiosidad de Lisis, me dirigí a él para que prosiguiéramos la conversación” (Platón 296).
- 18 Ángel Sahuquillo. Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1991. Impreso. Véase también Moraima de Semprún. Las narraciones de Federico García Lorca: Un franco enfoque. Barcelona: Hispam, 1975. Impreso. Esta última investigadora analiza siete textos lorquianos (“Santa Lucía y San Lázaro”, “Historia de este gallo”, “Degollación del Bautista”, “Suicidio en Alejandría”, “Nadadora sumergida”, “Amantes asesinados por una perdiz” y “La gallina”) partiendo de la base de la homosexualidad del autor.
- 19 Aparte del color carmesí o rojo, del que ya hablamos anteriormente, nos interesa poner aquí de relieve las dos parejas de colores con las que se califica en distintos momentos a la “gran cebolla de ideas”: dorado y violeta y dorado y negro, cuyos valores simbólicos están situados en polos opuestos, pues mientras el color dorado está vinculado a la luz, a la virtud o a la vida, el color negro y el violeta se suelen asociar con la oscuridad, el vicio o la muerte: “Consecuentemente, el oro simboliza todo lo superior, la glorificación o «cuarto estado», después del negro (culpa, penitencia), blanco (perdón, inocencia), rojo (sublimación, pasión). Todo lo que es de oro o se hace de oro pretende transmitir a su utilidad o función esa cualidad superior. [...] El oro constituye también el elemento esencial del simbolismo del tesoro escondido o difícil de encontrar, imagen de los bienes espirituales y de la iluminación suprema” (Cirlot 344). De igual modo, y esto conecta, además, con el estudio de la relación entre Sócrates y Jesucristo, “el color violeta es un símbolo de luto: durante la Semana Santa, este color está en las iglesias católicas romanas. El color violeta simboliza la muerte de Jesucristo” (Arango 139). Se trata, al fin y al cabo, de las dos caras de la existencia humana, cuyo significado parece estar misteriosamente oculto en la “gran cebolla de ideas”.
- 20 Lorca estableció una jerarquía de los cinco sentidos corporales que muchas veces transponía a sus textos y personajes. Así lo expresó en su conferencia titulada “La imagen poética de don Luis de Góngora” (1926): “Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales. Los cinco sentidos corporales en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas metáforas tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos y, con mucha frecuencia, ha de superponer sus sensaciones y aun de disfrazar sus naturalezas” (García Lorca, Obras completas III 58-59).
- 21 “García Lorca es, pues, «poeta de la noche». El día, el sol y la luz llegan a su mundo poético con acentos apagados, en contraste con la desbordante presencia de la noche, la luna y las estrellas en su naturaleza y su paisaje. El día está circunscrito a la tarde y la madrugada, denominadas con variedad de nombres: el alba, la aurora, el crepúsculo, el ocaso” (Babín 256). Juan-Eduardo Cirlot, en su Diccionario de símbolos, al analizar el simbolismo de la luna, hace referencia a un arcano de un tarot antiguo que “pretende instruir sobre la «vía lunar» (intuición, imaginación, magia), distinta de la «vía solar» (razón, reflexión, objetividad) y cargada asimismo de sentido negativo y fúnebre” (Cirlot 285).
- 22 El simbolismo de la pirámide es también diverso, aunque el valor al que podría aludirse aquí es el que señala Cirlot –siguiendo a Marc Saunier (autor de *La légende des symboles*. París: E. Sansot, 1911)–, quien “concibe la pirámide como una integración de formas diferentes, cada una con su sentido. La base es cuadrada y representa a la tierra. El vértice es el punto de partida y de llegada de todo, el «centro» místico [...]. Lo que une el punto con la base es la cara en forma de triángulo, símbolo de fuego, de la manifestación divina y del ternario creador. En consecuencia, la pirámide expresa la totalidad de la obra creadora, polarizada en tres aspectos esenciales” (Cirlot 364-365).
- 23 Reproducimos aquí el pasaje en cuestión, en el que la Sombra de Sócrates dialoga con la Sombra Sexta: “SOMBRA DE SÓCRATES.– Me persigues siempre, dándome aliento y cuando ya toda mi pasión se esfumó... El mundo es un juguete sin dueño... Yo me he transformado sucesivamente en gato, en rana, en flor, en sombra y volveré otra vez a ser hombre, y así sucesivamente... Y lo más terrible es que se recuerda todo. Es una gran burla que nunca se acaba...” (García Lorca, Obras completas IV 1002).
- 24 “El andaluz es un contemplativo, un místico, y no puede entenderse desde la simplicidad reduccionista, activa, del hombre del norte” (Sabugo 484).