

Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: - (2014)
Heft: 23

Artikel: Federico García Lorca y Luis de Góngora : parodia, magisterio y reminiscencia
Autor: De Paepe, Christian
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1047167>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Federico García Lorca y Luis de Góngora.

Parodia, magisterio y reminiscencia

Christian De Paepe

A la memoria de Elsa Dehennin († 2009)
y de Manuel Fernández-Montesinos († 2013)

El viejo debate sobre la valencia y el significado del neobarroquismo, tendencia cultural en boga en gran parte de Europa al final del siglo XIX y principios del XX, resurgió en los últimos decenios como un factor importante dentro de las múltiples tentativas para definir las características del llamado posmodernismo de finales del siglo pasado y principios del actual. Suele considerarse como un fenómeno de renovación artística basada en la aplicación conjunta de dos principios estéticos aparentemente excluyentes y contradictorios pero paradójicamente inclusivos y complementarios: por un lado el interés por las recetas y los moldes expresivos tradicionales y su correspondiente reemplazo o recreación, y, por el otro, la aventurada búsqueda y la explotación sin límites de fórmulas creativas innovadoras. En el mundo hispánico este debate se ha centrado sobre todo alrededor de un movimiento artístico literario específico llamado neogongorismo. Teóricamente planteado y efectivamente practicado primero por algunos representantes de movimientos estilísticos vanguardistas (creacionismo y ultraísmo) encontró finalmente su máxima expresión en los escritores de la poesía llamada pura o poética de la generación del 27.

Nos toca examinar una parcela de la actividad literaria 'gongorina' de dicha generación: la obra de Federico García Lorca. Lógicamente todos los investigadores que se ocupan del tema de la relación entre Góngora y Lorca analizan la conferencia «La imagen poética de don Luis de Góngora», escrita por Lorca entre diciembre de 1925 y febrero de 1926 como colaboración al homenaje colectivo a Góngora en el Ateneo de Sevilla (diciembre de 1927) con motivo del tricentenario de su muerte. El granadino pronunció su conferencia por primera vez el 13 de febrero de 1926 en el Ateneo de Granada y volvería a leerla, en la versión original o en alguna versión posterior revisada, a lo largo de los años 1927-1930 en varias ocasiones y en varios lugares. La historia crítico-textual de esta conferencia ha sido detalladamente establecida por Christopher Maurer en su edición de las *Conferencias* de Lorca¹. En la introducción Maurer trata explícitamente de la actitud de Lorca hacia Góngora: su inicial admiración y afinidad artística y estilística, su exaltación por la maestría imaginativa y metafórica del poeta barroco, su progresivo distanciamiento y final abandono del magisterio de don Luis.

Quien primero ha estudiado de manera explícita las relaciones estéticas entre Góngora y García Lorca fue Elsa Dehennin en un estudio publicado hace más de medio siglo pero nunca traducido al castellano, *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*². Ofrece una reseña histórica de la recepción polémica del poeta barroco por sus contemporáneos, de su progresiva desaparición de la escena literaria, de su resurgencia y revaloración, primero por algunos filólogos en las dos primeras décadas del siglo XX, luego por los movimientos de vanguardia de los años veinte. Después del análisis de la presencia de don Luis en la generación de 1927 en general, examina en la segunda parte de su libro, bajo el título *Hommage et recreation*, las huellas específicas de Góngora en cuatro representantes mayores del grupo poético, García Lorca, Alberti, Diego y Guillén.

Dehennin empieza su examen de la relación Góngora-Lorca con el análisis de la conferencia lorquiana sobre los principios estéticos y los procedimientos estilísticos que el autor de la *Fábula de Polifemo y Galatea* y de las *Soledades* maneja para construir, con un lenguaje extremadamente culto, el particular universo de sus grandes poemas. Un universo irreal o 'sobrerreal', hecho de representaciones, muy diferente de nuestro mundo

¹ García Lorca, Federico: *Conferencias*, ed. de Christopher Maurer. Madrid: Alianza, 1984, 2 vols.

² Dehennin, Elsa: *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*. Paris: Didier, 1962.

real cotidiano, un mundo mítico que debe su subsistencia, su fundamental inteligibilidad y su pura belleza antes que nada a la devoción a la imagen poética visionaria y al uso de la metáfora, puente aéreo entre los dos mundos o salto ecuestre entre los dos márgenes de un río. Si bien Dehennin matiza la lectura lorquiana de la obra de Góngora y emite serias críticas a algunos ejemplos citados por Federico para fundamentar su teoría de las características estilísticas del poeta barroco, la conclusión es:

*La imagen poética en [sic] Góngora ofrece la prueba irrefutable de un conocimiento razonado y preciso en general, de la obra de Góngora y de un con-sentir sincero con el poeta que se había atrevido a alejar cada vez más el límite de su arte incluso hasta más allá de la mimesis infranqueable.*³ (traducción nuestra)

Precisamente este docto conocimiento y este profundo consentimiento con el poeta cordobés le habrán motivado a Lorca para componer por esos mismos años 1926-1927 una *Soledad* dentro del estilo de las escritas por don Luis. La investigadora hace una lectura-comentario de la *Soledad* lorquiana en base a la versión fragmentaria e incompleta tal y como se conocía por los años sesenta. Subraya la afinidad y el parentesco gongorinos en varios niveles de la composición: el tema mitológico del nacimiento de Venus, un sentimiento teogónico como principal agente creativo de una nueva realidad, una imaginación desbordante, extravagante, aparentemente ilimitada pero en realidad siempre razonada e inteligible porque atada por los nexos de la lógica más estricta, el empleo de la metáfora capaz de armonizar las esferas del mundo real y natural de la '*réalité vraie*' con el mundo surreal e imaginado de la '*réalité poétique*'.

La profesora interroga igualmente la obra de Lorca escrita antes del común entusiasmo por don Luis por parte de la joven literatura española. Aquí también múltiples rasgos de escritura recuerdan el estilo de Góngora: metamorfosis imaginada de la realidad, ingeniosidad intelectual, búsqueda de la formulación extravagante, cultismo mitológico y lingüístico, metaforismo rebuscado, uso y transformación de expresiones metafóricas populares. Pero, en contra de lo que se podía esperar después del

³ Dehennin (1962), *op. cit.*, p. 109: «[...] *La imagen poética en Góngora* contient la preuve irréfutable d'une connaissance raisonnée et juste, dans l'ensemble, de l'œuvre gongorique et d'un con-sentir sincère avec le poète qui avait osé reculer toujours plus loin la limite de son art, même au-delà de l'infranchissable *mimesis*».

análisis de tantas pruebas de 'homenaje' estético al maestro barroco y de las tentativas de 'recreación' de su arte, todos estos rasgos estéticos y estilísticos con sabor a Góngora no le parecen suficientes para poder hablar de una influencia directa de Góngora sobre Lorca:

Uno no puede pues, en ningún caso, hablar de una influencia gongorina sobre Lorca. Hay como mucho para alguien de muy buena voluntad, un parentesco básico entre los dos que en definitiva no es sino una simple coincidencia [...]⁴

Esta final reserva sobre la "influencia" (término que Dehennin no define y que prefiero evitar) de Góngora en Lorca coincide con la temprana opinión al respecto de Dámaso Alonso en su conocido ensayo sobre «Góngora y la literatura contemporánea» cuya primera versión data de 1927:

las influencias de Góngora sobre Lorca, si llegan a existir, son difíciles de fijar. Alberti es, por el contrario, el único poeta actual en el que se puede rastrear —en alguna rara ocasión— una verdadera huella gongorina.⁵

Bastante diferentes son las conclusiones a las que llega años más tarde Joseph Velasco⁶. El autor de *Lorca: Poésie d'une vie* (1997) estudia la presencia gongorina en tres niveles diferentes de la producción lorquiana. El primer nivel, el crítico-didáctico presente en la conferencia «La imagen poética de Góngora» que ofrece, a pesar de unas debilidades informativas y analíticas, la prueba de un profundo conocimiento del arte gongorino por parte del poeta granadino. El segundo nivel, circunstancial y de tipo imitativo, se lee en la *Soledad insegura* en la que Lorca pretende acercarse al mundo de las *Soledades* gongorinas gracias al empleo de un tema mitológico y de unas técnicas estilísticas de sintaxis, léxico y metaforismo típicamente gongorinas. Finalmente el nivel más profundo de la definitiva asimilación estilística presente en una larga serie de versos característicos del arte lorquiano gongorino mayormente en el *Romancero gitano*.

⁴ *Ibid.*, p. 142: «L'on ne saurait donc, en aucun cas, parler d'une influence gongorique sur Lorca. Il y a tout au plus, pour celui qui est de bonne volonté, une parenté de base entre eux qui n'est, en définitive, qu'une coïncidence [...]».

⁵ Alonso, Dámaso: «Góngora y la literatura contemporánea», en: *Obras completas*, Madrid: Gredos, 1978, vol. V (*Góngora y el gongorismo*), pp. 725-770. La cita figura en la p. 763.

⁶ Velasco, Joseph: «Góngora et Lorca», *Criticón*, 6 (1979), pp. 47-83.

En 1999 Jack de Groot leyó una tesis doctoral sobre intertextualidad y oscuridad en la obra de Lorca y Góngora⁷. Para tratar de las relaciones entre productos literarios de épocas, origen, género, estilo y autores diferentes, el investigador sustituye el demasiado vago, discutible e inoperante concepto de 'influencia' por el concepto crítico mucho más operativo de intertextualidad. Ve en la técnica estilística de la 'oscuridad' la principal base de las relaciones intertextuales entre Lorca y Góngora. Para apoyar su tesis analiza el *Romancero gitano*, la *Soledad insegura*, la *Oda a Salvador Dalí* y los *Sonetos del amor oscuro* en confrontación con las *Soledades* de Góngora.

A la hora de precisar mi personal postura frente al tema de la presencia de Góngora en García Lorca me inscribo en la línea más afirmativa y positiva de Velasco, Maurer y de Groot, antes que en la más dubitativa de Dehennin y Alonso. Trataré de justificar mi posición gracias a dos movimientos críticos paralelos y complementarios. El primer paso es de tipo informativo y extensivo. Quiero ampliar el ámbito de la problemática aportando textos tanto de la juventud como de la madurez poética de Lorca hasta ahora no tenidos en cuenta en el debate que nos ocupa. El segundo paso de mi revisión del problema, simultáneo con el primero, es de tipo más analítico e intensivo. Consiste en la detallada (re)lectura de algunos fragmentos de textos. Este segundo movimiento crítico, orientado hacia la profundidad textual, nos permitirá dar un paso más en la 'fijación' de las controvertidas 'huellas' del gongorismo (con términos de D. Alonso). Finalmente todos esos datos, tanto los tradicionalmente aducidos como los nuevos, podrán apreciarse mejor dentro de un proceso orgánico como eslabones de una cadena estética y estilística continua y evolutiva.

Luis de Góngora aparece tres veces en los escritos juveniles de García Lorca, una vez como simple referencia paisajística en un capítulo de *Impresiones y paisajes*, primer libro publicado por Lorca (1918), y dos veces mucho más acusadamente en sendos poemas de su poesía de juventud inédita hasta 1994. Casi todos los críticos que han tratado del tema de las huellas de Góngora

⁷ Publicada como *Intertextuality through Obscurity. The Poetry of F. García Lorca and Luis de Góngora*. New Orleans: University Press of the South, 2002. Ver también De Groot, Jack: «¿Existía una relación intertextual entre Lorca y Góngora?», en: Soria Olmedo, Andrés/ Sánchez Montes, María José/ Varo Zafra, Juan (eds.): *Federico García Lorca. Clásico moderno (1898-1998)*. Granada: Diputación, 2000, pp. 312-316.

en Lorca lo hicieron pues sin tener conocimiento de la doble mención explícita en la poesía juvenil. Sólo Eutimio Martín, en su polémico libro *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*⁸, cita uno de estos dos poemas pero se limita a documentar la temprana presencia de Góngora sin prestar atención al tema, al género y al estilo propios del poema. Analizaremos pues detenidamente las tres menciones juveniles para mejor calibrar la primera presencia de Góngora en Lorca.

En «La montaña», tercer capítulo de la sección *Monasterio de Silos* del libro *Impresiones y paisajes*, Lorca describe detalladamente el paisaje que acompaña al viajero entre Covarrubias y el histórico monasterio benedictino. Apunta:

Los altos álamos de cascabeles que cantó Góngora rumorean gratamente su *tempo rubato*.

El relato de la excursión a Silos fue redactado durante el último viaje didáctico del joven estudiante entre mediados de julio y finales de agosto de 1917. El contacto de Lorca con la obra del cordobés es pues bastante anterior al general entusiasmo gongorino de la joven generación a mediados de los años veinte. La lectura de la poesía de don Luis formaría sin duda parte de los estudios literarios en la facultad de Granada, pero, según lo que recuerda José Mora Guarnido en su libro de memorias⁹, fue Paco Soriano Lapresa quien por aquellos años dio una sacudida estética a Federico y a los demás ‘*rinconcillistas*’ con sus “lecturas reivindicativas de Góngora y de los poetas culteranos de la escuela andaluza”. Góngora estaba bien presente pues cuando Lorca salió por primera vez al mundo de las letras con escritura propia.

Hay ‘*álamos*’ y ‘*cascabeles*’ en varios poemas de Góngora pero —que sepa— nunca acoplados en la construcción determinativa ‘*los altos álamos de cascabeles*’. La falta de precisión o la deliberada manipulación de Lorca en citar textos ajenos ha sido objeto de críticas negativas por parte de los investigadores. Pero, ¿no habría que subrayar igualmente de manera positiva los rasgos creativos personales del joven lector-escritor en la supuesta cita? Precisamente este capítulo del libro en prosa tiene una versión paralela en verso en un poema juvenil con el mismo título *La montaña*. Rafael Lozano Miralles, en su edición del libro, co-

⁸ Martín, Eutimio: *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*. Madrid: Siglo XXI, 1986, pp. 93-94.

⁹ Mora Guarnido, José: *Federico García Lorca y su mundo* (con prólogo de M. Hernández). Granada: Fundación Caja Granada, 1998, p. 56.

menta esta “puesta en verso de una serie de sintagmas y frases” de un texto propio en prosa para subrayar en el joven escritor “un consciente proceso de búsqueda e indagación sobre los aspectos formales de la creación artística”¹⁰.

En efecto, llama fuertemente la atención el reemplazo o reciclaje a veces hasta literal de unidades textuales en prosa de *La montaña* en el poema de idéntico título. Doy un ejemplo muy ilustrativo entre los varios que se podrían aquí aducir:

La montaña (*Impresiones y paisajes*)

*Los árboles lejanos y los cipresales parecen torres góticas esfumadas en tintes suaves. [...] De las cumbres más altas descienden al abismo silenciosas procesiones de pinos con sus cuerpos morados...*¹¹

La montaña (*Poesía inédita de juventud*)¹²

*Los árboles lejanos y los cipresales
Parecen negras torres sobre un mar esfumadas.
Procesiones de pinos con sus tallos morados
Descienden al abismo casi desdibujados
Por las nieblas profundas que están petrificadas.*

Parte de la prosa juvenil *La montaña* consta pues de una serie insospechada de sintagmas isométricos que encajan sin grandes modificaciones en el poema como hemistiquios heptasilábicos de una estrofa pentaversal compuesta por alejandrinos¹³ con esquema de rimas ABCCB. El sintagma

Los altos álamos de cascabeles

que Lorca ofrece como una referencia textual a Góngora, forma también parte del proceso de experimentación e indagación estilística de su primera actividad literaria. Constituye un perfecto endecasílabo con apoyatura de acentos tónicos en las sílabas 2/4 y 8/10. Fónicamente también la secuencia vocálica es armoniosa: *o a o a a o / e a a e e* con un total de 5 veces la vocal central *a* y 3 veces las vocales intermedias *e* y *o*, con total exclusión de las vocales extremas *i* y *u*. Añádase a estos materiales

¹⁰ García Lorca, Federico: *Impresiones y paisajes*, ed. de Rafael Lozano Miralles. Madrid: Cátedra, 1994, p. 31. La cita de García Lorca en la p. 104.

¹¹ *Ibid.*, p. 103.

¹² García Lorca, Federico: *Poesía inédita de juventud*, ed. de Christian De Paepe. Madrid: Cátedra, 1996, 2ª ed., p. 156, vv. 6-10.

¹³ El primer verso es métricamente imperfecto.

vocálicos la doble aliteración: *altos álamos* y *cascabeles*. Se podría extender este análisis estilístico al sintagma completo subrayando por ejemplo en "*cascabeles que cantó Góngora*" la cadena de oclusivas guturales aliteradas: *ca/ca/que/ca* o la formulación onomatopéica del sonido inquieto de los álamos que "*rumorean gratamente su tempo rubato*" con una expresiva secuencia de líquidas: *r/m/r/n/r/m/n/m/r* enriquecida con la aliteración *rumorean* — *rubato*. Los elementos enumerados bastan para darnos cuenta del extremado esmero del joven poeta en la selección de las formas expresivas y en la búsqueda de la pura belleza formal.

En cuanto a la estructura y la imagen metafórica de la supuesta referencia gongorina, la construcción determinativa "*los altos álamos de cascabeles*", con fórmula A de B (a menudo para decir B de A), recuerda la estructura de numerosos versos de Góngora. Entresaco dos versos de la primera *Soledad* tanto por su analogía estructural como por su cercanía metafórica:

[...] las aves
(esquilas dulces de sonora pluma) (v. 177)

pintadas aves —cítaras de pluma— (v. 556)

Los dos endecasílabos sirven de inciso para determinar a "*aves*", metafóricamente imaginadas como pájaros de dulce o pintado plumaje que suenan como instrumentos de música, esquilas o cítaras. En el primer ejemplo, el trastrueque de los sentidos en la adjetivación (dulces/sonora) es característico del Góngora más culto: la suavidad táctil del plumaje (sinécdoque para la emblemática dulzura del animal) se aplica a las campanitas y la percepción auditiva del canto de los pájaros se aplica a sus plumas. En sus primeros ejercicios poéticos la imaginación metafórica de Lorca es todavía más sencilla y limitada pero no del todo exenta de cierta ingeniosidad y cultismo. En el sintagma "*los altos álamos de cascabeles*", los "*cascabeles*" figuran las hojas de los árboles. Los elementos de analogía que hacen inteligible el salto metafórico son el sonido de las campanitas metálicas/ el ruido ('rumor') de las hojas 'plateadas', el movimiento de balanceo de los cascabeles/ el movimiento tembloroso de las hojas, una impresión musical rítmica ('*tempo rubato*') común a las dos zonas de la realidad conectadas por la original visión metafórica.

Que Federico, en aquellos años de joven aprendiz de poeta, se refiera a la obra poética de Góngora precisa y exclusivamente en este fragmento de su prosa que le inspirara un texto paralelo

en verso, no me parece pura casualidad. Todo al contrario: es el resultado significativo y declarado de una común voluntad estética y preocupación estilística.

Los amores entre el pastor Acis y la ninfa Galatea, perturbados por el cíclope Polifemo, constituyen el trasfondo mitológico del poema de juventud *Salmo recordatorio*¹⁴. Lleva fecha del 10 de junio de 1918 y es uno de los cien poemas seleccionados por Federico y su hermano Francisco para una nunca realizada edición antológica de su poesía juvenil¹⁵. El poema consta de una sola estrofa de 36 versos endecasílabos. Los 12 primeros versos tienen rima asonantada (a/o) en todos los versos pares; los versos 13-36 otra rima asonantada (a/a) también en los versos pares. Aparte la unión fónica de los dos bloques gracias a la vocal tónica (a) común a las dos asonancias, existe un nexo fónico suplementario por el empleo de la segunda asonancia (a/a) en los versos iniciales de cada bloque (vv. 1 y 13).

Más que estos datos métricos interesan los indicios de un intenso trabajo de intertextualidad con la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora. En sus grandes líneas el *Salmo recordatorio* reproduce, abreviándolos y condensándolos, los episodios de la *Fábula* gongorina: evocación del paisaje nocturno (vv. 1-4), presentación de los protagonistas, sucesivamente el cíclope Polifemo dormido sobre la montaña (vv. 5-8), la nereida Galatea, recostada desnuda en los márgenes del agua (vv. 9-14) y el joven pastor Acis a quien la ninfa se entrega amorosamente (vv. 15-21). A esta altura Lorca transforma radicalmente el curso tradicional de la narración:

[...] en vez de Polifemo se aparece
el propio Luis de Góngora que estaba
escuchando sutil entre malezas. (vv. 21-23)

Galatea desecha a su amante para entregarse a Góngora (vv. 24-28). Los versos finales (vv. 29-36), libre adaptación del texto gongorino, no describen cómo Acis muere a manos del cíclope ni su final metamorfosis, sino cómo, al amanecer, la naturaleza toda celebra el enlace de la 'dulce Galatea' (v. 27) con el 'gran poeta' (v. 26).

Numerosas son las enseñanzas de este poema para el tema que nos ocupa. Me limito a las más importantes. La primera es

¹⁴ García Lorca (1996), *Poesía inédita de juventud*, op. cit., pp. 327-328.

¹⁵ La selección parece incierta: en el margen del manuscrito se halla escrito NO con grandes mayúsculas como si Federico (¿o Francisco?, ¿o ambos?) hubiera posteriormente reconsiderado su decisión.

la evidencia de un perfecto conocimiento por parte del joven poeta de la fábula ovidiana en su versión gongorina. Tan grande es su convivencia con el mito clásico que, siguiendo en gran medida para su propia versión el esquema básico gongorino, se permite de darle un desenlace completamente insospechado y paródico cometiendo una verdadera transgresión del canon literario clásico. He aquí la primera manifestación lírica en García Lorca de una tendencia paródico-burlesca que más tarde tendrá gran repercusión en su obra madura. Es ésta pues la segunda enseñanza del poema. Andrés Soria ha estudiado esta vena lúdico-satírica del arte literario lorquiano¹⁶. Hacer un jocoso pastiche de una obra clásica reputada intocable exige tanto un profundo conocimiento de todos los elementos culturales, temáticos, retóricos y estilísticos de la obra parodiada como una clara conciencia de su personal arte y saber literario.

En *García Lorca en el teatro. La norma y la diferencia* (1986), Luis Fernández Cifuentes ha aplicado sistemáticamente el concepto de 'tradición de ruptura', forjado por Octavio Paz y considerado como característico de la modernidad, a la obra dramática de Lorca. En 1918 Federico, con apenas veinte años de edad y estudiante de letras, se manifiesta en sus primeras tentativas poéticas como transgresor de la lectura-interpretación al uso, manipulando al mayor representante del arte barroco español. Sabía sin duda que la *Fábula* de Góngora no era más que una de las tantas reescrituras del mito clásico pero atreverse a ofrecer una personal versión *scherzando*, apenas empezada su carrera literaria, no deja de ser la manifestación de una fuerte personalidad. También sabría Federico que el propio Luis de Góngora se había puesto a sí mismo en escena en algunos poemas suyos bajo varios seudónimos (Daliso, Licio), una práctica retórica y una táctica sentimental que no iban más allá del juego de escondite y de máscara propio de la sofisticada elegancia de su época. Pero mandarle al poeta barroco hacer irrupción en su propia fábula bajo su propio nombre ("se aparece el propio Luis de Góngora"), cambiarle el papel de autor-clérigo-adaptador de mitos clásicos en protagonista-sátiro lascivo ("derecho en roja ansia") y mirón de una aventura amorosa ("sutil entre malezas"), constituye un acto estético revolucionario. Esta agresión irreverente y jocosa del joven Lorca a la materia clásica anuncia algunas de sus futuras rupturas culturales y sus ataques posteriores a las teogonías, teologías e ideologías tradicionales. La

¹⁶ Soria Olmedo, Andrés: *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004, pp. 296-323.

personalidad y la obra de Luis de Góngora le sirven por consiguiente de pantalla reflexivo-acústica y de tornavoz para sus primeras afirmaciones estéticas.

En base a un fragmento del *Salmo recordatorio* quisiera ilustrar cómo el joven aprendiz de poeta se fue forjando sus personales armas estilísticas a partir de y en confrontación con los textos gongorinos. Estos son los versos finales (vv. 27-36) del poema juvenil:

¡Oh, dulce Galatea tan süave!
Dice Góngora derecho en roja ansia.
Mientras que el mar lo surcan carabelas
De cristal con los remos de plata,
Mientras nace la aurora tronchando
Los claveles de trágicos granas,
Mientras abren grandes pavos reales
sus rosarios de ojos al alba
Y sus colas de azul en el cielo,
Un dosel sobre ellos formaban.

No son sino una jocosa adaptación de la estrofa 46 de la *Fábula* gongorina:

¡Oh bella Galatea, más süave
Que los claveles que tronchó la aurora;
Blanca más que las plumas de aquel ave
Que dulce muere y en las aguas mora;
Igual en pompa al pájaro que, grave,
Su manto azul de tantos ojos dora
Cuantas el celestial zafiro estrellas!
¡Oh tú, que en dos incluyes las más bellas!

Esta estrofa inaugura la larga declaración de amor de Polifemo (vv. 361-464). Lorca mete el discurso del cíclope en boca de Góngora reduciéndolo a un solo renglón: "¡Oh dulce Galatea tan süave!", eco del verso gongorino: "¡Oh bella Galatea, más suave...". La estrofa consiste en tres comparaciones de la belleza de Galatea con sucesivamente la suavidad de los claveles en la mañana, la blancura del plumaje del cisne y la majestad de la cola del pavo real, comparaciones éstas que en parte tienen su origen en la fuente clásica ovidiana. Doble va ser la operación pastiche de Lorca sobre estos versos. Por un lado les quita su estatuto de discurso elogioso directo ("¡Oh bella Galatea [...]

Oh tú, [...]!) pasándolos al género narrativo pero no sin darles un giro temporal típicamente gongorino ("Mientras que [...] mientras [...] mientras"). Por el otro, transforma las tres comparaciones metafóricas, derivadas del mundo floral (claveles) y animal (cisne y pavo real), en sendos rasgos descriptivos de la naturaleza partícipe de la ceremonia nupcial entre ninfa y poeta.

La imagen gongorina de la aurora (¿Aurora?) tronchando los claveles (rompiéndolos, pisándolos o cortándolos) reaparece con idéntica terminología en el *Salmo* lorquiano. Aquí la fidelidad al modelo es casi total. La única novedad es la sustitución de una sensación táctil ("*suave*") por otra visual ("*granás*") con lo que la imagen original se enriquece con una nota colorista (en la mitología clásica Aurora tiene los dedos 'sonrosados') y un término culto. La raíz etimológica y la acción violenta propia del verbo 'tronchar' más el color rojo permiten entender mejor la calificación de "*granás*" como "*trágicos*"¹⁷.

La misteriosa imagen de las "carabelas de cristal con los remos de plata" que surcan el mar del poema lorquiano difícilmente podrá entenderse sin tener presente el modelo gongorino de "aquel ave" de blancas plumas que "en las aguas mora". En esta segunda 'metamorfosis' textual Lorca elabora de manera ingeniosa la referencia a la blancura del plumaje del cisne, principal punto de comparación con la piel de la ninfa Galatea. Se vale de un elaborado símil cisne=carabela. Las alas del pájaro se ven como velas, su cuello como mástil, las patas como remos. Tanto la bimembración como la paranomasia del verso gongorino "que dulce muere y en las aguas mora" se pierden en Lorca pero tienen un eco estructural en el doble sintagma "carabelas de cristal" y "remos de plata" que con sus materiales lujosos y brillantes adornan y engalanan la escena.

La tercera imagen comparativa, la que parangona la majestuosidad de Galatea con la "*pompa*" del pavo real, es en ambos poetas la más elaborada, ocupando cada vez tres versos enteros. En la anterior visión imaginada Lorca no nombra al cisne (el significado), dejando al lector la difícil tarea (pero al mismo tiempo la gran alegría) de la solución de su ingeniosa adivinanza metafórica (carabela). Aquí el significado ("*grandes pavos reales*") se enuncia inmediatamente en todas letras haciendo anticipativamente inteligibles los detalles descriptivos del significante (los "*rosarios de ojos*" y las "*colas de azul*"). "*Ojos*" y "*azul*" provienen inmediatamente del paralelo verso gongorino "*su manto*

¹⁷ En su obra posterior Lorca evocará con frecuencia el fenómeno de la aurora con imágenes negativas de violencia sangrienta.

azul de... ojos" para significar el plumaje azulado y las manchas redondas de color en la cola del pavo, mientras que el "*azul en el cielo*" tiene su paralelo en el "*celestial zafiro*" de Góngora. Las coincidencias entre ambos textos son pues múltiples.

También hay diferencias importantes. Gran parte de la majestad atribuida a la ninfa gongorina desaparece en Lorca: la general "*pompa*", el adjetivo "*grave*", la alusión a metales o piedras preciosos ("*dora*", "*zafiro*"). Se elimina también por completo el clásico parangón entre los ojos de la cara y las estrellas del cielo. Por otra parte Lorca introduce una nota vagamente religiosa a la metáfora al hablar de "*rosarios de ojos al alba*". Aparte la evocación de la pluralidad de los "*ojos*" en el plumaje de los pavos reales, Federico hace un ingenioso juego de palabras a partir de la popular expresión '*acabar como el rosario del alba*'. La referencia a la última oración, recitada al alba, después de una noche de adoración en los lugares de devoción, se aplica aquí a los últimos momentos de la noche nupcial entre Galatea y Góngora. Si esta lectura es exacta estamos ante una vena burlesca suplementaria en el texto lorquiano, ya no sólo de la figura y la obra del mayor poeta barroco español, sino también de las formas litúrgicas cristianas. Otros elementos textuales corroboran esta interpretación. En primer lugar el título del poema. ¿Cómo entender *Salmo* para un pastiche del mito clásico de Polifemo con acusadas características de historieta amorosa sino con intención burlesca? El rosario viene anunciado por una paronomasia en la presentación inicial de la ninfa como "*Rosa inmensa*" (v. 9) y dos calificaciones de Galatea, "*divina*" (v. 17) y "*llena de gracia*" (v. 18), remiten directamente al culto mariano y a la oración del *Ave María*.

Otro texto juvenil apoya esta complementaria interpretación religioso-humorística del *Salmo*. En enero-febrero del año 1919 el joven poeta escribe una larguísima composición burlesca con el título de *La balada de Caperucita*¹⁸. El texto ha sido detalladamente examinado por Piero Menarini quien lo define y lo comenta como una parodia de *La divina commedia* de Dante¹⁹. En la balada lorquiana Caperucita roja perdida en el bosque visita el cielo guiada por San Francisco. Se encuentra con varios personajes de categoría y clase muy diferentes: San Pedro, Platón, San Antonio, San Perico Palotes, San Agustín, Job, Santa Inés, Santa Cecilia, la Virgen... Entre todos estos 'santos' figura igualmente Polifemo:

¹⁸ García Lorca (1996), *Poesía inédita de juventud*, op. cit., pp. 524-548.

¹⁹ Menarini, Piero: «La Balada de Caperucita, o sea, una 'Divina Comedia' del joven Lorca», Soria Olmedo/ Sánchez Montes/ Varo Zafra (2000), op. cit., pp. 177-192.

Un cíclope enorme sentado en la yerba
Enseña en la frente su gran ojo abierto.
La niña se esconde detrás de Francisco
Y grita: "El diablo". Francisco riyendo
Le dice: "El demonio no está con los santos [...]".
Es el bufón del Señor. En un tiempo
Anduvo en la tierra matando a las gentes,
Mas fue perdonado". — "¿No hace daño?" — "Es bueno. [...]"
"¿Cómo anda tan triste! ¿Y cómo se llama?"
"¿Coco o Bute?, ¿cómo?" — "Hija, Polifemo".

Con el *Salmo recordatorio* y *La balada de Caperucita* el joven Lorca, aprendiz de poeta, se lanza al mundo de las letras ofreciendo una parodia, pastiche, sátira y bufonada tanto de textos clásicos de la literatura mundial (la *Fábula de Polifemo y Galatea*, *La divina Commedia*) como del universo mítico-religioso en el que estas obras bañan originalmente. En el *Salmo* se enfrenta tanto con el tema mitológico como con el estilo propiamente gongorino. La intertextualidad con la obra de Góngora constituye por consiguiente un factor de primera importancia en la formación de la actitud estética del joven Lorca y en su inicial práctica estilística.

He insistido mucho en la relación intertextual Góngora-Lorca durante la primera fase de la carrera poética de García Lorca porque hasta ahora los investigadores del tema no le han prestado apenas atención, arrojando todas sus luces sobre los libros de la madurez. El procedimiento es siempre idéntico. Primero analizan la conferencia sobre «La imagen poética de Luis de Góngora» y a partir de los rasgos estilísticos que Lorca apunta como característicos del gongorismo salen a su vez a la caza y a la pesca de estos mismos rasgos en la obra del granadino, particularmente en la escrita por esos mismos años, *Romancero gitano*, *Odas* y la *Soledad insegura*. Este procedimiento crítico legítimo ha dado buenos resultados: analogías temáticas, préstamos lingüísticos, coincidencias retóricas, construcciones y metáforas paralelas, toda una panoplia técnica común.

Pero se observa un fenómeno curioso en todos esos estudios. El único texto lorquiano que se suele analizar en su totalidad, como un conjunto estructurado, es la *Soledad insegura*. Cuando tratan de las *Canciones*, del *Romancero gitano* o de las *Odas*, los críticos se limitan a espigar imágenes, metáforas, construcciones, visiones, sinestesias y otros trucos técnicos, grano por gra-

no, imagen tras imagen, sin tener muy en cuenta la trabazón y la coherencia imaginativa del poema. Por esto no voy a entresacar una vez más algunos rasgos típicos gongorinos en los poemas de los años veinte sino que analizaré una sola composición en su unidad poemática, para así no sólo apuntar los rasgos gongorinos sueltos sino para ver cómo Lorca integra estos rasgos dentro de su propia composición.

En las contadas veces que alguien se ha fijado en el *Poema del cante jondo* para saciar su hambre de gongorismos lorquianos, indefectiblemente se ha orientado hacia la sección de los *Seis caprichos*. Estas brevísimas composiciones recuerdan, tanto por su temática como por sus características formales, ciertas técnicas retóricas que parecen más cercanas a las agudezas, juegos de palabras, conceptos y otras ingeniosidades de Gracián o de Ledesma que de Luis de Góngora. Pero es verdad que aquí sale un nutrido grupo de personajes mitológicos (Polifemo, Laoconte, Dafne, Atis), se leen acertijos y adivinanzas, hay imágenes metafóricas como la del crótalo "*escarabajo sonoro*" que nos trae a la memoria las esquilas y cítaras sonoras de Góngora, hay polisemias conceptuales, metamorfosis de plantas, personajes y objetos, elementos todos que la escuela barroca culterana aficionó.

Un poema que nadie piensa ofrecer como un ejemplo de la presencia de las recetas estilísticas gongorinas en Lorca es *El grito del Poema de la siguiiriya gitana*, primera sección del libro e ilustración lírica de la canción tipo del cante jondo²⁰. Siete breves composiciones de forma y versificación muy diferentes constituyen el *Poema de la siguiiriya gitana* que se desarrolla según dos ejes, uno espacial, otro temporal. El eje espacial es primero expansivo: arranca de un 'campo de olivos' para alcanzar el universo entero tomando las dimensiones de una oposición mítica entre cielo y tierra, luz y tinieblas. El movimiento espacial se hace luego reductivo hasta llegar a un punto cada vez más lejano e inaccesible. Una estructura espacial pues en perfecto equilibrio de masas. El eje temporal sigue la línea narrativa con su *incipit* ("*empieza*"), su desarrollo ("*va*") y su *explicit* ("*Después...Y después*"). Espacio y tiempo convergen finalmente en la nada sin detrás ni después ("*se desvanece*"). El primer paso en la marcha procesional de la siguiiriya es *El grito*:

La elipse de un grito,
va de monte

²⁰ Ver García Lorca, Federico: *Poema del cante jondo*, ed. de Christian De Paepe. Madrid: Espasa-Calpe, 1986, pp. 161-162.

a monte.

Desde los olivos,
será un arco iris negro
sobre la noche azul.

¡Ay!

Como un arco de viola,
el grito ha hecho vibrar
largas cuerdas del viento.

¡Ay!

(Las gentes de las cuevas
asoman sus velones.)

¡Ay!

El grito ("¡Ay"!, vv. 7, 11 y 14), fenómeno emocional, vocal y auditivo en el plano de lo que García Lorca llama "la realidad real", tiene una representación figurada, espacial y visual (elipse, arco iris, arco de viola), en el plano de la realidad imaginada, la llamada 'realidad poética'. Esta transposición por vía de analogía formal, por polisemia y por sinestesia sigue una de las fórmulas gongorinas más características comentadas por Lorca en su conferencia:

La metáfora está siempre regida por la vista. [...] es la vista que la hace limitada y le da su realidad. Aun los más evanescentes poetas tienen necesidad de dibujar y limitar sus metáforas y figuraciones [...] Todas las imágenes se abren [...] en el campo visual.²¹

Analicemos las sucesivas representaciones de este grito y su coherencia metafórica. La figuración arqueada, de curva plana como la trayectoria de los astros, radica en la equiparación grito-arco, imagen visual básica de la que brotan sucesivamente tres metáforas: elipse (v. 1), arco iris (v. 5) y arco de viola (v. 8). La primera figura, la elipse, dibuja una línea divisoria en el espacio con una trayectoria "*de monte / a monte*", división métricamente apoyada por un corte versal y una epífora ("*monte*"). La segunda figura visualizada del grito transforma la inicial línea elíptica por analogía de forma en arco iris, añadiendo policromía a la escena nocturna ("*azul*"), pero con una inmediata des-

²¹ García Lorca (1984), *op. cit.*, p. 101.

trucción de la sugerencia cromática en el oxímoron "*arco iris negro*". La tercera figuración del grito como arco de viola radica en la polisemia del vocablo "arco". Es a la vez visual y auditiva por la semejanza formal con los arcos antiguos de forma cimbrada y por su efecto musical. Hace vibrar las cuerdas del viento como si el universo fuera una caja de resonancia o una mítica arpa eólica.

Por otra parte, la irregular distribución del enunciado léxico del grito ("¡Ay!") entre las sucesivas estrofas y más particularmente su ausencia entre la primera y la segunda estrofa, corresponde a una voluntad de coherencia estructuradora temporal. Las estrofas 1 y 2 forman una sola unidad descriptiva de lo que es "*un grito*" de siguiiya en general. *El grito* se lanza y es efectivo entre las estrofas 2 y 3 (v. 7). Por eso la tercera estrofa ya no trata de "*un grito*" sino de "*el grito*", sujeto gramatical del poema (véase el título *El grito*) y de la estrofa. Las dos repeticiones de ¡Ay! en los vv. 11 y 14 representan las repercusiones cósmicas del único grito efectivo, producidas por las vibraciones de las cuerdas del viento bajo el grito-arco de viola. Se puede considerar que las tres repeticiones del ¡ay! corresponden a un movimiento de expansión y lenta extinción del fenómeno auditivo. Las formas verbales apoyan esta trabazón estrófica. La 1ª estrofa comenta en un presente atemporal el desarrollo genérico de un grito de siguiiya ("*va*"). La 2ª estrofa agudiza en tiempo futuro la expectativa de sus efectos ("*será*"). Una vez lanzado el grito al aire (v. 7), la 3ª estrofa explica en pretérito compuesto ("*ha hecho vibrar*") sus efectos perceptibles. La 4ª estrofa, de sólo dos versos entre paréntesis, describe la reacción emocional de 'las gentes de las cuevas' que oyen con temor el grito, anuncio de la llegada inminente de la siguiiya amenazante ("*un puñal en la diestra*", de *El paso de la siguiiya*, v. 10).

"La eternidad de un poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes" se lee en la conferencia de Lorca sobre Góngora. En lo que precede he querido subrayar cómo en *El grito* Federico aplicó y cumplió con éxito la doble regla estilística gongorina de calidad metafórica y de coherencia de estructura, dando así valor eterno a su poema. La investigación de la relación Góngora-Lorca no se debe limitar pues a elementos de evidente intertextualidad, de cercanía de imágenes, metáforas o construcciones, sino que debe tener también en cuenta los factores menos aparentes de la inter-estilística como la coherencia poemática.

El poema de Lorca quizás más comentado como conjunto coherente y unificado es la *Soledad insegura* de la que paradóji-

camente sólo subsisten 'fragmentos'²². Detalladamente y desde diversos ángulos la analizaron E. Dehennin, J. Velasco, J. de Groot y J. Pérez Bazo²³. No me ocuparé aquí de la coherencia macro-estructural ni de la trabazón metafórica de la *Soledad* —descritas ya por los citados estudiosos como una 'imitación' de Góngora (Velasco) o como de estilo marcadamente gongorino (de Groot)— sino que someteré a una disección dos versos del poema para mostrar por el detalle cómo las huellas del gongorismo y del culteranismo son todavía mucho más profundas y acusadas de lo que se ha dicho.

La *Soledad insegura* arranca con estos versos:

Rueda helada la luna, cuando Venus
con el cutis de sal, abría en la arena
blancas pupilas de inocentes conchas.
La noche calza sus preciosas huellas
con chapines de fósforo y espuma. (vv. 1-5)

"Muy gongorino es —dice Javier Pérez Bazo— el tema mitológico del nacimiento de Venus, recreado aquí de manera conceptista, así como la ambientación marina general del poema que de inmediato nos recuerda el principio de la *Soledad* segunda gongorina...". Después de su análisis de algunas de las imágenes (la luna como rueda, las pupilas de las conchas) afirma: "El gongorismo [...] es tan notorio como lo son los mecanismos conceptistas que rigen la construcción de este primer fragmento"²⁴. No voy a contradecirle al profesor sino llevar más adelante su escueto comentario de los dos últimos versos del fragmento citado.

Primero tengo que apuntar que la versión utilizada por Pérez Bazo reza:

La noche cobra sus precisas huellas
con chapines de fósforo y espuma. (vv. 4-5)

Con "cobra" en vez de "calza" y "precisas" en vez de "preciosas" se reproduce el v. 4 tal como fue leído y editado primitivamente por Jorge Guillén (destinatario de la carta en la que Fede-

²² García Lorca, Federico: *Obras completas I Poesía*, ed. de Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 1996, pp. 482-484.

²³ Pérez Bazo, Javier: «Agudeza y concepto en la 'Soledad insegura' de Federico García Lorca», en: Díez de Revenga, Francisco J./ Paco, Mariano de (eds.): *Tres poetas, tres amigos. Estudios sobre Vicente Aleixandre, Federico García Lorca y Dámaso Alonso*. Murcia: CajaMurcia, 1999, pp. 181-203.

²⁴ *Ibid.*, p. 192.

rico cita fragmentos del poema) y por los primeros editores de Lorca. También Dehennin y de Groot basan sus comentarios en esta versión mientras tanto emendada. La corrección no es insignificante para una recta interpretación de estos versos. Ni el primer editor ni los críticos parecen haber experimentado ningún problema de comprensión del texto, más particularmente en cuanto toca al verbo *cobrar*. Son éstos sus comentarios al pasaje: “les éléments s’agitent irréllement: la lune tourne comme une roue, la nuit s’occupe d’étranges chaussons”²⁵ y “los pies [de Venus] cuyas ‘huellas’ recoge la noche”²⁶. Pero, ¿cómo entienden la metáfora de la noche ‘cobrando’, —según ellos ‘ocupándose de’ o ‘recogiendo’—, las ‘precisas’ huellas de Venus con chapines?

La correcta lección permite deshilachar mucho más llanamente la intrincada e ingeniosa pero perfectamente inteligible red metafórica de los versos citados. El nexos semántico *calzar - chapines* es evidente. La noche personificada, al despertarse y levantarse con el nacimiento de Venus, diosa de la belleza y estrella de la mañana, se pone (*calza*) zapatillas (*chapines*) para andar sobre las huellas de la divinidad salida de las ondas, huellas calificadas de ‘preciosas’ (y no de ‘precisas’) dentro del léxico de hermosura y ‘preciosidad’ propio de su figura. Que los zapatos sean precisamente *chapines* es muy significativo para el entramado metafórico. Dehennin los llama “extrañas zapatillas”, con lo que tiene el mérito de confesar su perplejidad ante la ingeniosa metáfora. Según varios diccionarios²⁷ *chapín* es igualmente una flor cuyo nombre científico es *Cypripedium calceolus*, en lenguaje popular *zapat(it)o de Venus*²⁸. El sintagma que conecta *calzar* con *chapines* reformula pues metafóricamente tanto la idea del calzado presente en la raíz latina *CALCEOLUS/CALCEARIA* como la expresión popular figurada *zapato de Venus*, basada en el aspecto exterior de la flor. *Cypripedium* contiene todavía otra sugerencia suplementaria: según la *Teogonía* de Hesíodo, libro conocido por Lorca desde su juventud²⁹, el lugar de nacimiento de Afrodita-Venus era la isla de Chipre, por lo que la diosa se llama también ‘*Cypris*’. Este procedimiento de re-

²⁵ Dehennin (1962), *op. cit.*, p. 110.

²⁶ Pérez Bazo (1999), *op. cit.*, p. 192.

²⁷ Por ejemplo los diccionarios de la lengua española Grijalbo, Vox, Lema...

²⁸ Este nombre figurado aparece en varias otras lenguas: *sabot de Vénus*, *Venusschuh*, *scarpetta di Venere*, *Venusschoen*...). La flor pertenece a la familia más amplia de las ‘calceolarias’.

²⁹ Ver *La Biblioteca de F. García Lorca*, vol. VIII del *Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación F. García Lorca*, dir. de Christian De Paepe. Madrid: 2008, p. 77, y el poema “La religión del porvenir” en García Lorca (1996), *op. cit.*, pp. 143-146.

creación culta de expresiones populares o figuradas, remontándolas a su origen, viene analizado por Lorca en su conferencia sobre la imagen poética de Góngora³⁰.

Los nexos metafóricos con el mítico nacimiento de Venus, verdadero introito a la *Soledad* lorquiana, se entretejen todavía más gracias a la doble calificación de los chapines como “*de fósforo y espuma*”. Podríamos contentarnos con la evidente referencia, por un lado a los puntos luminosos, destellos de la blancura de Venus o de las estrellas del cielo, y por el otro, a las salpicaduras del agua removida. Los dos versos iniciales del segundo fragmento apoyan esta interpretación:

Lirios de espuma cien y cien estrellas
Bajaron a la ausencia de las ondas.

Pero detrás del significado obvio de “*fósforo*” y “*espuma*” se esconden resonancias etimológicas y mitológicas insospechadas, muy típicas del estilo culto gongorino. El nombre propio de Afrodita, la Venus griega, no es sino una forma derivada de la raíz griega ‘*afros*’ que significa precisamente espuma, el elemento del que surgió la diosa al nacer. Por su parte “*fósforo*” (griego para ‘portador de luz’) es uno de los nombres antiguos de Venus como estrella brillante de la mañana.

La siguiente afirmación de Javier Pérez Bazo resume muy bien nuestro microscópico análisis de los dos versos de la *Soledad insegura*:

[...] la *Soledad insegura* fundamenta su vertebración conceptista en la adopción de artificios conceptuosos de ascendencia gongorina, pero que Lorca intenta redefinir, recrear poéticamente, intensificando a veces la agudeza mediante sutiles asociaciones sensoriales y de gran plasticidad impresionista que, en definitiva, resumen su arte de ingenio.³¹

Gracias a un doble movimiento crítico (uno hacia la trabazón macro-estructural del poema, otro hacia las resonancias escondidas de cada elemento metafórico por separado) he querido ilustrar el impacto temático, estilístico y metafórico de las grandes obras cultas de Luis de Góngora sobre la creación literaria de Federico de los años 1921-1927. Aquí el papel de la intertextualidad directa, imitativa y paródica, tan característica

³⁰ Como ejemplos Lorca cita las expresiones *buey de agua* y *lengua del río* que él mismo reutiliza en varias ocasiones.

³¹ Pérez Bazo (1999), *op. cit.*, p. 196.

de su poesía de juventud, casi ha desaparecido. Con suma razón Jorge Guillén pudo escribirle a Federico:

[...] lo que más me gusta es el punto de gongorismo en que lo detienes: punto en sazón —con ecos y analogías— pero sin imitación formal demasiado estrecha, sin incurrir en un 'à la manière de' [...]

La *Soledad insegura* al mismo tiempo que marca el apogeo de la presencia de la estilística gongorina en la obra poética de García Lorca le pone, en su último fragmento, un punto y aparte definitivo a la estética de poesía pura que conlleva. Después de la evocación del paisaje y del entorno mitológico apropiado, Lorca introduce al personaje central, un náufrago solitario, que contempla y comenta con emoción la tierra a la que llegó. Pero —y aquí se sitúa la mayor línea de fractura con el modelo clásico— en vez de un canto de agradecimiento por su salvación y un elogio a la naturaleza y a las gentes que le recogen, el náufrago lorquiano, horrorizado por el entorno y las tinieblas circundantes, entona una amarga lamentación.

Mientras en medio del horror oscuro
Mintiendo canto y esperando miedo
Voz inquieta de náufrago sonaba:
"Desdichada nación de dos colores
(fila de soles, fila de granadas),
Sentada con el mar en las rodillas
Y la cabeza puesta sobre Europa.
Mapa sin eco en el vivir reciente.
Pueblo que busca el mar y no lo encuentra.
Oye mi doble voz de remo y canto
Y mi dolor sin término preciso.
Trigo malo de ayer cubrió su tierra.
La cicuta y la ortiga te envejecen.
Vulgo borracho canta en los aleros
La espada y el bigote, como norma.
Desdichada nación de catafalcos".

Los tres primeros versos aquí citados pertenecen a uno de los fragmentos de la *Soledad insegura* conocidos desde hace tiempo pero que siempre había dado la impresión de estar incompleto por la ausencia del discurso del náufrago. El monólo-

go fue dado a conocer por Manuel Fernández Montesinos³². Sacó a luz el fragmento inédito, tachado en el manuscrito, como un ejemplo más entre los muchos que adujo para ilustrar «La preocupación social de García Lorca» dándole una interpretación netamente política y un *Sitz-im-Leben* concreto como crítica a la dictadura del general Primo de Rivera. Miguel García-Posada comparte esta lectura y hasta la recalca³³. Pérez Bazo por su parte opina que “tal vez no convenga desdeñar este significado [político]” pero que “las referencias a la dictadura, de ser ciertas, no encajan demasiado con el resto de la composición y hasta la empobrecen por su mediocridad”. Incluso le “resulta chocante que Lorca, que ni sufrió en carne propia la dictadura ni se refirió a ella nunca y menos en tono crítico, fuese a hacerlo precisamente en su homenaje a Góngora”³⁴. Yo por mi parte considero el fragmento polémico como una piedra miliar marcando una línea de fractura radical en el recorrido *estético* de García Lorca. Recuerda esa otra ruptura estética observada antes en el *Salmo recordatorio*. Pero si en 1918 la fractura se manifestaba en la superficie de la intertextualidad tomando un sesgo puramente estilístico, paródico y burlesco, en 1926-1927 la fractura toca al tema en profundidad, es estética y ética.

Los versos que introducen el lamento del naufrago constituyen ya una primera manera de ruptura para con el tema canonicado en las *Soledades* gongorinas. En el poema de Lorca la noche es amenazante, la oscuridad infunde terror y miedo, la voz del naufrago no es serena sino inquieta y su canto no es el canto normativo de gloria (“*mintiendo canto*”) sino una amarga denuncia. Si el marco introductorio cambia de signo, las formas estilísticas siguen fieles al estilo gongorino y culto de los fragmentos anteriores: la tradicional conjunción temporal “*mientras*” como arranque de sintagma, el verso perfectamente bímembre “*mintiendo canto y esperando miedo*”, el oxímoron “*esperar miedo*”.

La mayor ruptura frente al modelo empero se halla en el monólogo que evoca de manera apenas encubierta la situación socio-política de una “*desdichada nación*”, identificada como España gracias a la representación metafórica de su bandera nacional bicolor, amarillo y rojo, en un perfecto verso parentético bímembre (*fila de soles, fila de granadas*), y por el diseño de su mapa geográfico, extendido por un lado hacia sus múltiples

³² Fernández Montesinos, Manuel: «La preocupación social de García Lorca», en: Menarini, Piero (ed.): *Lorca 1986*. Bologna: Atesa Editrice, 1987, pp. 15-33.

³³ García Lorca (1996), *Obras completas I*, nota al texto, p. 929.

³⁴ Pérez Bazo (1999), *op. cit.*, p. 202.

mares y por el otro hacia su nexo terrestre con el resto del continente europeo. Un pueblo anclado en su pasado ("*ayer*"), sin presente ("*sin eco en el vivir reciente*") y sin futuro ("*busca... y no encuentra*"), un pueblo vicioso ("*borracho*"), mal nutrido ("*trigo malo*") y dominado por militares ("*espada y bigote*"). La *pointe* del fragmento se lee en el verso final anafórico, inclusivo y contrapuesto al verso inicial:

Desdichada nación de dos colores

Desdichada nación de catafalcos

La "*nación de catafalcos*" apunta a una realidad sepulcral, a un simulacro de vida, a un ambiente de paños negros propios de los funerales litúrgicos. El lamento del naufrago es pues una crítica política y social y la denuncia de un régimen entre militar y clerical. Si el fragmento sigue estilísticamente la tradición gongorina y culta del conjunto del poema, estéticamente hablando es anti-gongorino. Discursos políticos, declaraciones públicas, denuncias proféticas, panfletos sociales, son polos opuestos al ideal gongorino de pura belleza literaria. Bien dice pues Javier Pérez Bazo que todo eso "no encaja con el resto de la composición". Pero precisamente este desajuste con el canon gongorino tradicional y esta violenta ruptura con la norma estética vigente le dan al fragmento cortado todo su valor de señal y su particular significación. Puede ser que Federico se autocensurara y lo descartara por motivos de conveniencia literaria, por su 'mediocridad' o por no cuadrar dentro de un homenaje a Góngora, o por conveniencia social respecto a sus familiares y amigos, o como parte de una estrategia de silencio motivado por un contexto político peligroso. Pero ahí está el fragmento como testigo indiscutible de un cambio radical en su credo estético. Y es así como mejor se puede interpretar.

Esta nueva postura estética lorquiana se verá confirmada y explicitada pocos meses más tarde en varias declaraciones, entrevistas y conferencias. En su *Sketch de la nueva pintura*³⁵ de octubre de 1928, después de hablar con entusiasmo del cubismo como "movimiento verdaderamente regenerador", regido por "disciplina y ley", finalmente lo considera como prisionero de su "triste cerebralismo" y su "cansado intelectualismo". Invoca la llegada del surrealismo con su fuerza de instinto y de pura inspiración, con su "entrega a los latidos últimos del alma". Del texto de su conferencia *Imaginación, inspiración, evasión*³⁶ de

³⁵ García Lorca (1984), *op. cit.*, pp. 33-49.

³⁶ *Ibid.*, pp. 9-31.

finales de 1928 — principios de 1929 (más tarde repetida con otros títulos, *Tres modos de poesía* y *La mecánica de la poesía*) sólo se conservan resúmenes en reseñas de prensa. A pesar de esta incertidumbre sobre la precisión textual las afirmaciones son clarísimas. Federico declara que la imaginación poética, principal fuerza motriz del arte gongorino, es pobre y que el verdadero poeta debe librarse de los límites del campo imaginativo y pasar de la lógica humana a un estado de inspiración, del frío análisis intelectual a la fe, terreno de admirable libertad sin términos ni límites. Como poetas representativos de estos dos campos estéticos contrapuestos cita respectivamente a Góngora y a Juan de la Cruz:

Góngora es el perfecto imaginativo, el equilibrio verbal y el dibujo concreto. No tiene misterio ni conoce el insomnio. En cambio San Juan de la Cruz es lo contrario, vuelo y anhelo, afán de perspectiva y amor desatado. Góngora es el académico, el terrible profesor de lengua y poesía. San Juan de la Cruz será siempre el discípulo de los elementos, el hombre que roza los montes con los dedos de sus pies.³⁷

El 15 de diciembre de 1928 Ernesto Giménez Caballero le hace a Lorca una entrevista y le pregunta por su ‘posición teórica actual’. He aquí su respuesta:

Vuelta a la inspiración. Inspiración, puro instinto, razón única del poeta. La poesía lógica me es insoportable. Ya está bien la lección de Góngora.³⁸

Así, a secas: “*Ya está bien la lección de Góngora*”. Los varios motivos invocados para la supresión del fragmento final de la *Soledad insegura* (mediocridad estilística, reticencia social, precaución política) no explican cabalmente la autocensura del texto. La última razón fue un radical cambio de credo estético, credo todavía ‘inseguro’ con el cual el poeta aún no se sentiría bastante identificado como para proclamarlo ya públicamente y menos en un fragmento de texto inicialmente destinado a un homenaje al Homero español. Lorca estaba en aquel entonces pasando de la ‘ciencia’ poética, resultado del magisterio estilístico de Góngora, a una nueva ‘conciencia’ estética, fruto de un proceso personal de maduración ética. Guardando las aparien-

³⁷ *Ibid.*, p. 26.

³⁸ García Lorca, Federico: *Obras completas III, Prosa*, ed. de M. García-Posada, Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de lectores, 1997, p. 366.

cias del ropaje y de la mecánica de la imaginación y de la metáfora, intentaba cada día más “valerse de sentimientos humanos” que finalmente se sobrepondrían a todos los “acertijos de la imagen”. Pudo declarar: “*la imagen es inteligente y ordenada, llena de equilibrio. La inspiración es incongruente*”³⁹.

Es precisamente esta incongruencia, este desorden intelectual, este desacuerdo interior, esta ruptura del equilibrio ético que ofrece la clave de lectura del último fragmento de la *Soledad insegura*. Importa subrayar que por segunda vez F. García Lorca define su postura estética a partir de y en confrontación con la obra de Luis de Góngora. En 1918 el joven granadino se manifestaba en su *Salmo recordatorio* como artista en agraz con una relectura personal entre paródica e irónica de la *Fábula de Polifemo y Galatea*. Diez años más tarde, en plena madurez artística, redefine su postura estética a partir de y en confrontación con las *Soledades*, liberándose de su anterior ideal de pura belleza formal y anunciando un credo artístico en el que va a prevalecer el compromiso ético-estético.

En otra ocasión he analizado la presencia de San Juan de la Cruz, prototipo de este nuevo credo artístico de Lorca en su obra posterior⁴⁰. Aquí sólo quisiera señalar algunas reliquias de la anterior convivencia artística entre Lorca y Góngora en las últimas obras líricas del granadino. Si la lección estilística gongorina queda viva, su lección estética va desvaneciéndose. En *Poeta en Nueva York*, *Divan del Tamarit*, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y los *Sonetos*, la metáfora sigue teniendo un protagonismo notable y una gran fuerza imaginativa, iluminando numerosos versos con brillo y destellos de ingenio. Recuérdense: “el árbol de muñones que no canta”, el “caballo azul de la locura”, “la luz sepultada por cadenas y ruidos/ en impúdico reto de ciencia sin raíces”, “la oscura magnolia de[l] vientre”, “la mano que en la noche del tránsito prohibiera la entrada a la luna”, la lucha a vida y muerte entre “la paloma y el leopardo”, la muerte que “pone sus huevos en las heridas” de Ignacio. Pero todas estas iluminaciones metafóricas, estos fuegos de artificio y de ingenio, productos de pura belleza poética, están ahora al servicio de la emoción, de la vida en la calle, del amor humano, del

³⁹ García Lorca (1984), *op. cit.*, p. 20.

⁴⁰ De Paepe, Christian: «‘Un morir en el vivir’: resonancias de San Juan de la Cruz en la poesía de Federico García Lorca», en: Díez de Revenga, Francisco J./Paco, Mariano de (eds.): *Tres poetas, tres amigos. Estudios sobre V. Aleixandre, F. García Lorca y D. Alonso*. Murcia: CajaMurcia, 1999, pp. 161-180.

dolor por la muerte de un amigo, de la diatriba contra una sociedad sin alma, de la indignación social. García Lorca opta ahora por una 'ciencia poética con raíces', 'con eco en el vivir reciente', si se me permiten estas paráfrasis.

Si no tenemos en cuenta las repetidas lecturas y las versiones incompletamente conservadas de sus conferencias «La imagen poética de don Luis de Góngora» e «Imaginación, inspiración, evasión», Federico volverá a mencionar explícitamente a Góngora en sólo dos ocasiones. En la «Charla amable» con Federico García Lorca, publicada en el *Heraldo de Madrid* del 2 de julio de 1933, el poeta da la siguiente respuesta a una pregunta de José S. Serna:

¿Los poemas de Valéry?... Académicos, geométricos, impecables [...]. Paul Valéry tiene imaginación, una imaginación extraordinaria. Inspiración, no. Es tan difícil unir los dos auténticos milagros —el de dentro, el de fuera— en un milagro solo... Paradigma inmortal de este triunfo es don Luis de Góngora.⁴¹

Al contrario de lo que se pudiera imaginar después de su ruptura con el ideal gongorino de pura belleza poética, Lorca se acordaba de manera positiva del magisterio imaginativo del cordobés. Su declaración da la impresión de matizar sus anteriores afirmaciones más tajantemente negativas sobre el arte poético de Góngora. Los términos elogiosos empleados ahora ("milagro", "triunfo") demuestran de todos modos que el granadino continuaba apreciando la histórica revolución artística y estilística del autor de las *Soledades* si bien personalmente se declaraba ahora un ferviente partidario de un canon estético diferente.

La segunda referencia explícita a Góngora se encuentra en el título del *Soneto gongorino en el que el poeta manda a su amor una paloma*.⁴² Es ésta la única vez que aparece el calificativo 'gongorino' en la obra lírica de Lorca. No es de extrañar pues que, una vez publicado este soneto (mucho tiempo inédito), todos los críticos que tratan de la relación Góngora-Lorca lo analicen desde el punto de vista de dicha relación. Dos críticos que con fervor se han dedicado a descifrar los rasgos gongorinos son Andrew Anderson⁴³ y Jack de Groot en la tesis doctoral antes citada. Su cosecha de elementos gongorinos es abundante y muy instruc-

⁴¹ García Lorca (1997), *op. cit.*, p. 418.

⁴² García Lorca (1996), *Obras completas I*, pp. 631-632.

⁴³ Anderson, Andrew A.: *Lorca's Late Poetry. A Critical Study*. Liverpool: Francis Cairns, 1990, pp. 362-372.

tiva para el tema que nos ocupa. No tengo ningún motivo para dudar del tenor general de sus minuciosos análisis y me limito pues a transcribir algunas de sus conclusiones al respecto. Andrew Anderson comenta de la manera siguiente la presencia del gongorismo:

[...] the title of Lorca's poem announces its indebtedness to Gongorine diction, imagery and style, which runs consistently through the sonnet. If he is aiming at neither a strict imitation nor pastiche, there are nevertheless examples of classical allusions, latinate vocabulary, rhetorical tropes, strange juxtapositions, mild hyperbaton, archaism and characteristically Golden Age imagery. [...] The sonnet is thus undeniably a stylistic nod to the Gongorine school [...]⁴⁴

Por su parte, Jack de Groot, en su búsqueda de 'paralelismos con la obra de Góngora', apunta numerosos nexos de vocabulario, de imágenes, de palabras en rima, de vocalismo, de formas morfológicas, de tema mitológico, etcétera. Revela además un posible nexo entre la paloma del soneto lorquiano y la tórtola del soneto de Góngora *Restituye a tu mudo horror divino (Alegoría de la primera de sus soledades)*. Después de su pormenorizado análisis del conjunto de los últimos sonetos, de Groot concluye que resulta evidente que el soneto llamado 'gongorino' es el único de la serie en el que se evidencia una relación intertextual entre los dos poetas, a pesar de que, fiel a su tesis, añade que la base de dicha interrelación es la deliberada oscuridad de ambos poetas.

Hago mía la conclusión de Andrew Anderson que opina que en su *Soneto gongorino* Lorca da la impresión de volver a considerar algunas de las preocupaciones estéticas con las que peleó durante la segunda mitad de los años veinte, dejando vislumbrar así una eventual nueva fase en la evolución de su postura y práctica estéticas, evolución que la muerte cortó brusca y prematuramente.

Mucho antes de lo que se solía admitir, Federico García Lorca se autodefinió estilísticamente como poeta gracias a una jocosa confrontación con la obra de Luis de Góngora. Su inicial manifestación de poeta en agraz es la de una reescritura intertextual de la *Fábula de Polifemo y Galatea* en tono burlesco y paródico. En su *Salmo recordatorio* (1918) Lorca hasta escenifica, como

⁴⁴ *Ibid.*, p. 363.

en una clásica sátira, al propio poeta cordobés. La inicial interrelación es pues temática, estilística y estética. Los años veinte son años de un intenso magisterio gongorino, mayormente en el nivel de la ciencia estilística, mecánica poética y técnica metafórica. Como aportación personal al homenaje colectivo de los jóvenes poetas al poeta cordobés con motivo del tricentenario de su muerte (1927), García Lorca escribe su propia *Soledad insegura*. Si por un lado le ofrece al maestro el resultado de sus años de aprendizaje del estilo de la poesía pura, por el otro se despide de él y de su poética 'ciencia sin raíces', proclamando, en un fragmento de texto autocensurado, su nueva actitud estética de compromiso ético y social. En su reducida producción lírica de los años treinta, nacida entre preocupaciones y manifestaciones de tipo cívico y social, Lorca se valdrá de reminiscencias estilísticas del arte gongorino para dar ahora expresión a su 'amarga ciencia' vital.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Dámaso: «Góngora y la literatura contemporánea», en: *Obras completas*. Madrid: Gredos, 1978, vol. V (*Góngora y el gongorismo*), pp. 725-770.
- Anderson, Andrew A.: *Lorca's Late Poetry. A critical Study*. Liverpool: Francis Cairns, 1990.
- Dehennin, Elsa: *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*. Paris: Didier, 1962.
- De Groot, Jack: «¿Existía una relación intertextual entre Lorca y Góngora?», en: Soria Olmedo, Andrés/ Sánchez Montes, María José/ Varo Zafra, Juan (eds.): *Federico García Lorca. Clásico moderno (1898-1998)*. Granada: Diputación, 2000, pp. 312-316.
- *Intertextuality through Obscurity. The Poetry of F. García Lorca and Luis de Góngora*. New Orleans: University Press of the South, 2002.
- De Paepe, Christian: «'Un morir en el vivir': resonancias de San Juan de la Cruz en la poesía de Federico García Lorca», en: Díez de Revenga, Francisco J./ Paco, Mariano de (eds.): *Tres poetas, tres amigos. Estudios sobre V. Aleixandre, F. García Lorca y D. Alonso*. Murcia: CajaMurcia, 1999, pp. 161-180.
- Fernández Montesinos, Manuel: «La preocupación social de García Lorca», en: Menarini, Piero (ed.): *Lorca 1986*. Bologna: Atesa Editrice, 1987, pp. 15-33.

- García Lorca, Federico: *Obras completas*, vol. I, *Poesía*, ed. de Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 1996.
- *Obras completas*, vol. III, *Prosa*, ed. de Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 1997.
- *Conferencias*, ed. de Christopher Maurer. Madrid: Alianza, 1984, 2 vols.
- *Poema del cante jondo*, ed. de Christian De Paepe. Madrid: Espasa-Calpe, 1986.
- *Impresiones y paisajes*, ed. de Rafael Lozano Miralles. Madrid: Cátedra, 1994.
- *Poesía inédita de juventud*, ed. de Christian De Paepe. Madrid: Cátedra, 1996, 2ª ed.
- *La Biblioteca de F. García Lorca*, vol. VIII del *Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación F. García Lorca*, dir. de Christian De Paepe. Madrid: 2008.
- Martín, Eutimio: *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*. Madrid: Siglo XXI, 1986.
- Menarini, Piero: «La Balada de Caperucita, o sea, una 'Divina Comedia' del joven Lorca», en: Soria Olmedo, Andrés/ Sánchez Montes, María José/ Varo Zafra, Juan (eds.): *Federico García Lorca. Clásico moderno (1898-1998)*. Granada: Diputación, 2000, pp. 177-192.
- Mora Guarnido, José: *Federico García Lorca y su mundo* (con prólogo de M. Hernández). Granada: Fundación Caja Granada, 1998.
- Pérez Bazo, Javier: «Agudeza y concepto en la 'Soledad insegura' de Federico García Lorca», en: Díez de Revenga, Francisco J./ Paco, Mariano de (eds.): *Tres poetas, tres amigos. Estudios sobre Vicente Aleixandre, Federico García Lorca y Dámaso Alonso*. Murcia: CajaMurcia, 1999, pp. 181-203.
- Soria Olmedo, Andrés: *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004.
- Velasco, Joseph: «Góngora et Lorca», *Criticón*, 6 (1979), pp. 47-83.

