

La estética idealista de la tradición literaria: una lectura del “Soneto gongorino” de García Lorca

Francisco García Jurado

Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España

pacogj@ucm.es

Este trabajo propone la pertinencia de estudiar la tradición literaria del “Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma” de Federico García Lorca desde las bases teóricas de la crítica estética de su tiempo. Nos referimos, sobre todo, a la superación del positivismo historicista heredado del siglo XIX. Pedro Salinas resume bien esta actitud cuando concibe la tradición literaria como un cúmulo de estímulos cuyos componentes, si bien pertenecen al pasado, se vuelven absolutamente actuales en el momento de la creación. Se trata de una tradición que supera el concepto de “fuente” y se decanta por el estilo y el diálogo entre los textos. El “Soneto gongorino” de García Lorca constituye un buen ejemplo de lo que decimos; su gongorismo reside en una doble relación: la planteada por sus audaces junturas léxicas y la que nos ofrecen las reminiscencias con otros textos posibles de esa tradición.

Palabras clave: tradición literaria; crítica estética; dialogismo; fuente; poesía.

Cómo citar este artículo (MLA): García Jurado, Francisco. “La estética idealista de la tradición literaria: una lectura del ‘Soneto gongorino’ de García Lorca”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.1 (2017): 11-37.

Artículo de reflexión. Recibido: 08/04/16; aceptado: 08/06/16.



The Idealist Aesthetic in Literary Tradition: a Reading of “Soneto gongorino” by García Lorca

This work proposes the relevance of studying the literary tradition of Federico García Lorca’s “Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma” (“Sonnet in the Style of Góngora in which the Poet Sends His Beloved a Dove”) from the theoretical basis of the aesthetic criticism of his time. We refer, above all, to the overcoming of the inherited historicist positivism of the nineteenth century. Pedro Salinas summarizes this attitude well when he conceives the literary tradition as an accumulation of stimuli whose components, while belonging to the past, become absolutely current at the moment of creation. It is a tradition that overcomes the concept of “source” and leans towards style and dialog between texts. García Lorca’s “Soneto gongorino” is a good example of this; its gongorism resides in a double relationship: one raised by its audacious lexical junctions and another that offers us reminiscences of other possible texts of that tradition.

Keywords: literary tradition; aesthetic criticism; dialogism; source; poetry.

A estética idealista da tradição literária: uma leitura do “Soneto gongorino” de García Lorca

Este trabalho propõe a pertinência de estudar a tradição literária do “Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma” (“Soneto gongorino em que o poeta manda ao seu amor um pombo”) de Federico García Lorca a partir das bases teóricas da crítica estética do seu tempo. Referimo-nos, principalmente, à superação do positivismo historicista herdado do século XIX. Pedro Salinas resume bem esta atitude quando compreende a tradição literária como um conjunto de estímulos cujos componentes, ainda que pertençam ao passado, tornam-se absolutamente atuais no momento da criação. Trata-se de uma tradição que supera o conceito de “fonte” e inclina-se mais pelo estilo e pelo diálogo entre os textos. O “Soneto gongorino” de García Lorca constitui um bom exemplo do que dizemos; seu gongorismo reside numa dupla relação: a exposta por suas audaciosas conexões lexicais e a que nos oferecem as reminiscências com outros textos possíveis dessa tradição.

Palavras-chave: tradição literária; crítica estética; dialogismo; fonte; poesia.

No quiero referirme a las famosas *influencias*,
a los igualmente famosos *precursores*, ni mucho
menos a las *fuentes*, adormideras de tantas labores críticas.

Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*

Vivimos, en el momento actual, los días de lucha de las
supervivencias positivistas con el nuevo espíritu estético.

Dámaso Alonso, Reseña de *El vocabulario de don Luis de Góngora*

El hecho es que cada escritor crea sus precursores.

Su labor modifica nuestra concepción del pasado,
como ha de modificar el futuro.

Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*

1. Introducción. Circunstancias de este trabajo

EN EL 2015 FUI INVITADO a participar en el congreso “Lorca, la generación del 27 y los clásicos”, que se iba a celebrar en la madrileña Fundación Pastor de Estudios Clásicos, entre los días 11 y 12 de marzo del 2016. El interés de los organizadores por mi presencia en este congreso tenía que ver, sobre todo, con los estudios que yo mismo había llevado a cabo unos años antes acerca de la creación oficial de la filología clásica en España durante la llamada Edad de Plata de la cultura española.¹ De esta manera, debería trazar el marco adecuado para contextualizar los, así llamados, ecos clásicos de la obra de García Lorca y su generación.² Dado tal planteamiento, pero

1 Básicamente, se trata de “El nacimiento de la filología clásica” y el volumen que he coordinado con el título *La historia de la literatura grecolatina durante la Edad de Plata de la cultura española (1868-1936)*. Para el concepto historiográfico de la llamada Edad de Plata sigue siendo imprescindible la monografía *La Edad de Plata* de José Carlos Mainer.

2 Para un acercamiento al tema puede verse la obra compilada por José María Camacho Rojo; Vicente Cristóbal López, por su parte, ha llevado a cabo también algunas reflexiones pertinentes acerca de la presencia de los autores clásicos en la Generación del 27. De manera más precisa, acerca de la relación entre lo clásico y la vanguardia, contamos ahora con el monumental estudio de Andrés Ortega Garrido, donde se dedica una parte específica a la propia Generación del 27. Conviene saber, no obstante, que el estudio de la relación entre García Lorca y los clásicos grecolatinos se ha centrado sobre todo en los temas mitológicos y algunos motivos, dejando más al margen aspectos estilísticos o específicamente intertextuales.

sin poder evitar que mi ponencia comenzara con un texto lorquiano, me decanté por el precioso poema que lleva el título de “Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma”. Esta composición me permitiría dar a entender una idea clave, como es la del peso específico, que la reflexión filológica de ese momento tenía en la propia creación literaria³ y, de manera más precisa, la actitud crítica acerca de la propia naturaleza de la tradición dentro de la dialéctica planteada por el idealismo frente al positivismo.⁴

Así pues, entrando en el mundo de la filología por los estudios gongorinos, y habida cuenta de la imponente sombra virgiliana que cabe adivinar en el poeta cordobés de nuestro Siglo de Oro, mi intención era llegar hasta los estudios clásicos gracias a una obra ciertamente controvertida: el *Vocabulario de don Luis de Góngora*, cuyo autor, Bernardo Alemany Selfa, era por aquel entonces catedrático de latín y literatura latina en la Universidad de Madrid, al tiempo que contemporáneo de García Lorca y granadino de nacimiento.⁵ Esta obra de Alemany no dejaba de ser el tímido reflejo que el gongorismo del 27 había tenido en la incipiente filología clásica de la época, aunque la obra apenas reflejara el espíritu que con respecto a Góngora mostraban los poetas de aquella generación. Alemany me permitía, además, contraponer su figura con la de otro catedrático y latinista también ubicado en la Universidad

3 Fundamentales resultan los estudios de Alfonso Reyes (*Cuestiones gongorinas*, publicadas nada menos que en el año 1927) y Dámaso Alonso (*La lengua poética de Góngora*, del año 1933 —reeditada en 1935— y “Góngora y la literatura contemporánea”, de los años 1931 y 1932), la tesis doctoral de Jorge Guillén (*Notas para una edición comentada de Góngora*, edición redescubierta a comienzos del siglo xx), la labor de Antonio Marichalar como crítico (así como su antología gongorina en Austral) o la labor de Gerardo Diego para llevar a cabo la imbricación de Góngora en la poesía de su tiempo. Para un breve y preciso panorama puede consultarse Mainer, *Historia de la literatura española* (87).

4 Desde el propio concepto de “tradicionalidad literaria” de Menéndez Pidal (25) hasta la irónica “crítica hidráulica” (expresión atribuida a Pedro Salinas para referirse al modelo positivista del estudio de fuentes en su reconocido ensayo sobre Jorge Manrique).

5 Hijo del entonces decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, José Alemany Bolufer, antes del arribo de la II República, con la que llegó Manuel García Morente. Los Alemany se hicieron fuertes en la facultad madrileña durante los años de la dictadura de Primo de Rivera. Bernardo Alemany Selfa (1896-1972) nace en Granada y cursa el bachillerato en el Instituto del Cardenal Cisneros, tras lo cual pasó a cursar la carrera de Filosofía y letras en la Universidad Central. Alemany Selfa había ganado por oposición, en mayo de 1922, la cátedra de Lengua y literatura latinas de la Universidad de Granada. Tras un polémico concurso de traslado, se mudó luego a Madrid en 1927 para desempeñar la cátedra de filología latina que había ocupado Julio Cejador. Por una triquiñuela legal quedó fuera del concurso quien desde la muerte de Cejador había desempeñado tal cátedra en calidad de catedrático interino: Pedro Urbano González de la Calle, de claras ascendencias krausistas y republicanas.

de Madrid: Pedro Urbano González de la Calle. Si Alemany representaba el positivismo más recalcitrante heredado del siglo XIX, González de la Calle se situaba en las modernas claves del idealismo y la estilística, tan en boga durante estos primeros decenios del siglo XX, tanto en la lingüística como en los estudios hispánicos y los clásicos (figuras como las de Karl Vossler, Leo Spitzer y Eduard Norden representan en cada uno de sus ámbitos, respectivamente, ese nuevo estado de cosas). De hecho, el pensamiento de González de la Calle estaba a la altura de los grandes pensadores y filólogos europeos de su época. En otro momento, publiqué un trabajo acerca de su traducción de la *Literatura romana* de Friedrich Leo,⁶ perfecta contraposición a la *Historia de la Literatura Latina* que habían preparado Alemany y su ayudante Honorio Cortés en 1933.⁷ González de la Calle había llevado a cabo su traducción durante los años de la II República en España, si bien no apareció publicada hasta 1950, ya en Bogotá, durante el exilio del profesor.⁸ Contamos, asimismo, con una reseña suya publicada en 1935 por la revista *Emerita*, perteneciente al Centro de Estudios Históricos, acerca de un libro de Vincenzo Ussani, un manual de literatura latina durante la edad republicana y augustea. Pedro Urbano muestra su inteligente admiración por el planteamiento idealista que el autor italiano confiere a la literatura latina, por lo que es destacable en la breve reseña el eco de la crítica estética de Croce frente al positivismo dominante en la historiografía literaria; además, puede verse la herencia intelectual krausista que viene de su propia familia, pues el padre de Pedro Urbano, Urbano González Serrano, había

6 García Jurado, “Cuando el tiempo se detiene”. Este trabajo ha sido publicado en Bogotá, como homenaje y recuerdo al maestro exiliado.

7 El manual de Alemany Selfa y Cortés Rodríguez, del que solo se publicó una primera parte, dedicada a la etapa arcaica y preliteraria de la literatura latina, apareció en el año de 1933. Este contrapunto idealista de González de la Calle frente al positivismo de Alemany tiene su notable paralelo en el campo de la literatura española. Así podemos verlo, respectivamente, en los manuales de Valbuena Prat (primera edición de 1937) frente al de Hurtado y González Palencia, manual que tuvo varias ediciones, entre otras, la de 1932. Tales manuales, entre otros de la época, han sido estudiados por Martín Ezpeleta.

8 Esta traducción de Friedrich Leo encontró su natural acomodo editorial en el Instituto Caro y Cuervo, donde González de la Calle trabajó intensamente, en particular para llevar a cabo sus estudios sobre el español de Bogotá. En el año 2014, aprovechando la celebración del I Congreso de Tradición Clásica en la Universidad Nacional de Colombia, aproveché para visitar el instituto y firmar en su libro de visitas, en recuerdo del profesor exiliado. De esta visita dejé constancia en uno de mis blogs (“La magia del Caro y Cuervo”).

sido discípulo dilecto de Nicolás Salmerón (García Jurado, “Idealismo”). Hay en esta reseña un pasaje especialmente interesante por las claves de lectura que arroja con respecto a la nueva estética:

Piensa Ussani que en dicha obra puede y debe intentar una rectificación, no sin duda del método histórico, mas sí de las viciosas y superficiales aplicaciones de ese procedimiento eurístico, para conservar a la crítica estética su cardinal papel y su significación legítima en la historia de la literatura. El indicado propósito nos parece tan justificado como laudable, y contra sus posibles, aunque siempre muy problemáticos, impugnadores nos creemos capaces de romper alguna lanza de nuestra pobre dialéctica.

Advirtamos, sin embargo, que, como nuestro autor cree que una historia de la literatura no es, ni puede, ni debe ser un confuso amasijo de referencias biográficas, rótulos de obras y nombres y fechas de manuscritos, ediciones y versiones, sino una artística y sistemática construcción doctrinal que refleje las cardinales directivas y vicisitudes de la evolución literaria estudiada, no piensa que su labor de expositor puede quedar reducida a la fría y superficial relación de los hechos literarios narrados.

En esa narración hay que poner calor de alma y acuidad de visión interior para “percibir lo entre las cosas” —como decía un maestro inolvidable, D. Nicolás Salmerón y Alonso— y para superar, por tanto, el plano de la corriente trivialidad, en que se agostan muy valiosas energías. De la posición doctrinal que implican los asertos precedentes, ofrece Ussani, en el capítulo ix de la obra que glosamos [...] un claro testimonio. (376)

Esta polaridad dada entre el positivismo y el idealismo era, por tanto, materia común dentro de los diferentes ámbitos de los estudios humanísticos del momento y conviene tenerla muy en cuenta a la hora de analizar las propias ideas en torno al sentido de la tradición literaria en general y de la tradición clásica en particular.⁹ No podemos olvidar que esta había sido

9 María Rosa Lida de Malkiel, en su doble condición de estudiosa de la literatura grecolatina y española, sería el máximo exponente de lo que decimos. La compilación que de sus trabajos hizo su esposo, Yakov Malkiel, en 1975, da buena cuenta del rigor filológico y crítico de la autora. En el mundo anglosajón, no debe pasarse por alto la interesante aportación teórica que suponen las conferencias impartidas en la Universidad de Harvard por el helenista australiano Gilbert Murray con el título general de *The Classical Tradition in Poetry*, obra que, curiosamente, cita Pedro Salinas en su ensayo sobre Jorge Manrique.

concebida a finales del siglo XIX desde el punto de vista de los presupuestos positivistas e historicistas de aquel momento.¹⁰ De esta forma, no tardé en darme cuenta de que el planteamiento más adecuado para mi estudio venía dado por la manera específica de concebir, desde el punto de vista estético, la propia tradición literaria, hecho común tanto para los romanistas como para los clasicistas de aquel momento. Finalmente, las figuras de García Lorca, Alemany y González de la Calle ejemplificarían con sus diversos destinos el desenlace trágico de la guerra civil española: muerte, permanencia y exilio, respectivamente.

2. Nuevos presupuestos para la tradición literaria: crítica estética y dialogismo

Este era, por tanto, el planteamiento de mi trabajo cuando lo que no iba a ser más que un mero pretexto para la introducción, es decir, el “Soneto gongorino” de García Lorca, terminó por convertirse en el argumento inesperado y profundo de la incipiente investigación. Resulta que, al comenzar a analizar las diferentes discusiones críticas en torno a tal soneto de García Lorca y sus posibles fuentes gongorinas, observé que el punto de partida más general para tal análisis seguía siendo el de la tradición literaria asentada en los presupuestos de la influencia y la imitación, sin caer en la cuenta de que durante aquellos primeros decenios del siglo XX se había desarrollado una nueva manera de concebir esta tradición en calidad de hecho estético, más allá de la mera búsqueda de fuentes. El fenómeno interpretativo es amplio y diverso, pero parte de un frente común, como es el de la crítica al positivismo (el conocido como “modelo A en B”).¹¹ La llamada “estética de la expresión” de Benedetto Croce y, en dependencia con ella, la lingüística idealista de Karl Vossler (tan importante, por lo demás, para el bagaje teórico de la llamada Escuela española de filología)¹² dieron lugar, entre otras cosas,

10 Acerca de los orígenes de la tradición clásica como disciplina, véase García Jurado, “Menéndez Pelayo y los estudios de Tradición clásica en España”. Menéndez Pelayo definía la tradición clásica como la historia de cada uno de los autores antiguos en la literatura española.

11 Puede encontrarse una revisión sobre este asunto en García Jurado, *Teoría de la tradición clásica* (34-35).

12 Muestra de esta relación es la fundamental traducción a la lengua española de su obra *Positivismo e idealismo*, publicada en Madrid en 1929.

a la revisión del historicismo del siglo XIX. Este fenómeno es afín, además, al interés por los estudios de estilística, hecho que afectó tanto al terreno del romanismo (pensemos en Leo Spitzer) como al del propio mundo de los estudios clásicos (es el caso de Eduard Norden y su preocupación por la “prosa artística” latina). Todo ello contribuyó, de igual manera, a la reconsideración de los presupuestos de la tradición literaria, que devolvió —pongamos un caso significativo— la obra de Virgilio, desde el mero historicismo al terreno de la estética, actualizando sus imágenes literarias más allá de las meras figuras retóricas. De esta forma, la famosa doble hipálage virgiliana *ibant obscuri sola sub nocte per umbram* del libro sexto de la *Eneida* dejaba de ser tan solo una figura retórica para convertirse en un singular hecho estético que autores como Jorge Luis Borges van a recuperar a la luz de la propia “estética de la expresión” de Benedetto Croce:¹³

Tenemos otro ejemplo famoso de hipálage, aquel insuperado verso de Virgilio *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram*; “iban oscuros bajo la solitaria noche por la sombra”. Dejemos el *per umbram* que redondea el verso y tomemos “iban oscuros [Eneas y la Sibila] bajo la solitaria noche” (“solitaria” tiene más fuerza en latín porque viene antes de *sub*). Podríamos pensar que se ha cambiado el lugar de las palabras, porque lo natural hubiera sido decir “iban solitarios bajo la oscura noche”. Sin embargo, tratemos de recrear esa imagen, pensemos en Eneas y en la Sibila y veremos que está tan cerca de nuestra imagen decir “iban oscuros bajo la solitaria noche” como decir “iban solitarios bajo la oscura noche”.

El lenguaje es una creación estética. (*Siete noches* 256)

Es importante considerar que, frente a los planteamientos historicistas, el texto antiguo mantiene una relación sincrónica con el texto moderno. Así lo vieron autores de la talla de T. S. Eliot¹⁴ o, desde la atenta lectura del

13 Para la deuda que Borges mantiene con el pensamiento de Croce, véase García Jurado, *Borges, autor de la Eneida*. Las ideas de Croce resultan esenciales para poder entender la relectura que Borges hace de la *Eneida* de Virgilio, particularmente a la hora de analizar las imágenes virgilianas.

14 Recordemos uno de sus más conocidos textos al respecto: “The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new” (15).

anterior, nuestro Pedro Salinas, como tendremos ocasión de señalar más adelante. El texto moderno no dejaría, en este sentido, de formar parte de una fundamental pluralidad de voces, en una idea muy cercana al dialogismo propuesto por Mijail Bajtín, es decir, el planteamiento de que “el texto solo vive en contacto con otro texto”.¹⁵ De esta forma, pasaríamos del esquema de la fuente literaria, de carácter arqueológico y discreto, al de los “textos posibles y subyacentes” que dialogan con el texto moderno, gracias a ser evocados mediante algún rasgo concreto. Este planteamiento de la relación entre textos es el que ya en la segunda mitad del siglo xx comenzó a denominarse “intertextualidad” y que hunde sus raíces en los planteamientos idealistas del estructuralismo. Consecuentemente, frente a la mera relación de influencia del texto antiguo sobre el moderno, el texto moderno puede también influir, de manera sorprendente para los pensadores historicistas, en la percepción que tenemos de los textos antiguos. Borges lo expone de la siguiente manera en su ensayo titulado “Kafka y sus precursores”:

Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. El poema *Fears and Scruples* de Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como ahora nosotros lo leemos. En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o rivalidad. El hecho es que cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres. (*Otras inquisiciones* 88-90)

15 Bajtín desarrolla tales presupuestos en trabajos como el titulado “Per una metodologia delle scienze umane” (citado en Ponzio 190). Por lo demás, el análisis que Augusto Ponzio desarrolla sobre las teorías bajtinianas es fundamental, al contextualizar los orígenes de la interpretación de la literatura como una entidad esencialmente polifónica en un momento en el que estaban aflorando los totalitarismos políticos.

Por tanto, desde las ideas de T. S. Eliot, Borges plantea el inquietante asunto de romper con la noción causal de la tradición literaria, es decir, con la idea de que el autor B se parece a A porque A ha influido sobre B. De manera significativa, el autor posterior en el tiempo puede hacer posible que autores anteriores resalten gracias a sutiles parecidos que serían invisibles en caso de que el autor posterior no hubiera existido. Cabe preguntarse, desde tales presupuestos, qué hubiera sido de un poeta como Góngora sin el ulterior gongorismo. En cualquier caso, resulta muy simplista afirmar tan solo que Góngora influyó en los autores del 27.

Debemos hacer notar un hecho importante: tanto la crítica estética como el dialogismo comparten un principio común, a saber, que el aspecto fundamental del estudio literario está en la “relación”, bien sea la habida entre las palabras dentro de una obra o entre diferentes textos literarios. A partir de tales presupuestos, vi lo pertinente que era la posibilidad de analizar esta conciencia de la tradición literaria en el soneto gongorino de García Lorca según los paradigmas de la crítica estética y el dialogismo. Habida cuenta de la existencia de ciertos latinismos en el soneto, como la juntura “cándida virtud”, advertí, gracias al propio *Vocabulario* de Alemany, que ambas palabras figuraban en el magno acervo de términos gongorinos, si bien Góngora jamás había enlazado tales palabras de esta admirable manera. Observé, a su vez, que este fenómeno ocurría con otras tantas asociaciones de palabras dentro del soneto, y este hecho me llevó, finalmente, a revisar todas sus palabras de contenido plenamente léxico a la luz de tal vocabulario, con un resultado curioso: aunque casi todas las palabras del soneto habían sido utilizadas por Góngora, estas aparecían recombinadas en su mayoría de forma novedosa, e incluso recordaban versos de otros autores que no eran necesariamente Góngora. El vocabulario de Góngora es tan amplio que resulta ciertamente difícil que otro poeta no recurra a un número significativo de palabras que ya hayan sido usadas por aquel previamente. Otra cosa muy distinta sería determinar, entre las palabras usadas por García Lorca, las que pudieran resultar más prototípicamente gongorinas, como, por ejemplo, el término “lirio”.¹⁶ Asimismo, también dentro de este juego entre junturas e intertextualidades, me pareció significativa la presencia de la palabra “oscuro”, vocablo que, por ejemplo, Góngora utiliza en la primera

16 En el momento en que me propuse este cotejo no sabía que Joseph Velasco ya había llevado a cabo uno parecido en su obra *Lorca: poésie d'une vie* (136).

de sus soledades —“fingieron día en la tiniebla oscura” (683)—, pero al que, además, tanto García Lorca como Alemany recurren para referirse también al propio poeta, siguiendo ya una larga tradición crítica. El término “oscuro” adquiere, de esta manera, tanto una dimensión literaria como una metaliteraria. A ello se unía el carácter de palabra clave que el adjetivo “oscuro” tiene en el conjunto de sonetos lorquianos, al que se adscribe esta composición gongorina, y en igual medida la larga tradición de versos notables (desde Virgilio, llegando hasta San Juan de la Cruz) que pueden engarzarse gracias al hilo conductor del sublime adjetivo, en atención a la resonancia poética que en nuestra memoria produce la palabra, si bien tales textos no tienen por qué ser necesariamente “fuentes” del soneto lorquiano.

En resumen, he encontrado en el soneto gongorino de García Lorca dos aspectos diferentes pero complementarios: de un lado, inéditas junturas con términos que ya había usado Góngora y, de otro, reminiscencias intertextuales que nos recuerdan a otros poetas de la tradición literaria, si bien es dudoso que puedan formularse formalmente como fuentes del poeta. El análisis de tales cuestiones nos llevará a lo que considero que es el enlace más certero entre García Lorca y la filología de su época: la naturaleza estética de la tradición literaria tal y como se formula en los primeros decenios del siglo xx.

3. La debatida cuestión de la fuente gongorina del soneto de García Lorca: ¿circunstancia o argumento?

Es sabido que los *Sonetos [del amor oscuro]* de García Lorca constituyen una obra controvertida tanto en lo que respecta a las circunstancias históricas de su manuscrito como de su propia publicación, en un principio bajo la forma de una edición clandestina aparecida en 1983.¹⁷ Ya de manera más concreta, el soneto gongorino ha suscitado muchas discusiones acerca de sus posibles fuentes literarias y de su razón de ser un soneto gongorino. Por remitirnos tan solo a las dos discusiones más recientes que conocemos, Ponce Cárdenas¹⁸ ha destacado algunos símbolos que conllevan ciertas marcas formales de clara derivación gongorina, entre otras, el empleo de hipálages sencillas como “cándida virtud” y “nevada melodía”; el uso de latinismos

17 Para la intensa y accidentada historia de estos sonetos lorquianos, véase Reverte.

18 El estudio de Ponce Cárdenas analiza con todo detalle los diferentes aspectos literarios y estilísticos relativos al soneto gongorino.

como los ya citados “cándida” y “virtud”; las complejas bimembraciones en los versos 5 y 6, por la presencia de un quiasmo; la utilización de epítetos con valor metafórico; las sinestesias, y otros muchos aspectos desvelados por el autor. También ha señalado el posible e interesante influjo de un poema árabe traducido por Emilio García Gómez, hecho que ya supondría de por sí una nueva incursión de la labor filológica, en este caso, del arabismo, en la moderna creación poética. Frente a la indefinición de un texto subyacente concreto, en opinión de Ponce Cárdenas, Sara Pezzini¹⁹ sí propone dos posibles fuentes en las que pudo pensar García Lorca para esta composición a partir de una serie de claves tópicas, como el ofrecimiento votivo o la relación entre el amor y la amistad.

Estudios como los de Ponce Cárdenas o Pezzini, así como el análisis previo llevado a cabo por Jack de Groot (225-252),²⁰ quien intenta trazar un amplio diálogo intertextual entre Góngora y García Lorca, revelan la gran dificultad habida a la hora de establecer un correlato indiscutible que revele, entre otras cosas, la supuesta fuente gongorina del soneto lorquiano. Por mi parte, considero que tal dificultad, lejos de ser una mera circunstancia, constituye un poderoso argumento que avala la lectura de la tradición literaria en términos de crítica estética. El elemento básico de la composición de García Lorca no es tanto un texto previo concebido materialmente, sino la asunción de las claves literarias gongorinas (los estilemas, aunque no solamente), abstraídas de la propia poesía de Góngora, al margen de que haya una correlación o no con respecto a ciertos textos en particular.

Habida cuenta de este hecho, quizá debamos cambiar el enfoque de estudio, que continúa siendo positivista de una forma defectiva en su búsqueda de fuentes más o menos precisas, para considerar, pensando en los planteamientos ya señalados acerca de la crítica estética y del dialogismo, que el soneto se constituye sobre inéditas relaciones entre palabras, fundamentalmente

19 “Ahora bien, si por un lado estoy de acuerdo con Ponce Cárdenas en que el soneto ‘gongorino’, como todos los que forman parte de la serie amorosa, no establece en absoluto relaciones directas con un poema concreto de Góngora, por otro lado me preguntaría el porqué de su epígrafe. De hecho, las marcas formales y retóricas, muy evidentes en este como en otros textos de la serie, como acabamos de ver, no son suficientes para justificar el estatuto gongorizante del soneto. Tal vez cuando le dio título al texto, Lorca no pensaba en un solo soneto de Góngora. Tal vez pensaba en varios de ellos. O por lo menos en dos” (67).

20 Curiosamente, y pese a la especificidad del análisis intertextual que lleva a cabo, este autor no es citado ni por Ponce Cárdenas ni por Pezzini.

gongorinas, así como sobre una polifonía de voces poéticas que establecen un incesante diálogo con el propio soneto. Tales hechos, basados no tanto en la materialidad de las palabras y los textos, sino en las relaciones que plantean unas y otros, no nos permiten hablar en términos de fuentes del poema, sino de otra manera cualitativamente distinta. En este punto, debemos recurrir a la crítica del propio positivismo del modelo “A en B” que había dominado los estudios de tradición literaria hasta aquel momento (aunque perduran hasta el presente). La obra en la que cabe encontrar una exposición general acerca de esta novedosa visión de la tradición literaria es el libro titulado *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, de Pedro Salinas, publicado por primera vez en 1947 (aquí se citará por la edición de 1974). De manera particular, la parte de este libro que más nos interesa es la correspondiente al capítulo titulado “La valla de la tradición”, donde una distorsionante errata, la de la palabra “valla” en lugar de la correcta “valía”, aparece ya desde la primera edición.²¹ En este capítulo, Salinas da perfecta cuenta de las tres características esenciales para comprender la tradición literaria desde unos presupuestos estéticos y no historicistas:

a La tradición literaria debe ser concebida como la atmósfera donde crece la creación poética “mediante un gran número de estímulos conjuntos, los cuales funcionan tan misteriosamente [...] que son, por eso, imposibles de captación total ni definición rigurosa” (103).²²

21 Juan Marichal, yerno de Pedro Salinas, señala en una conferencia titulada “Pedro Salinas y la ampliación del ensayo” que en el libro que su suegro escribió acerca de Jorge Manrique aparece, ya a partir de la primera edición, una monumental errata en el título de uno de los capítulos: donde debía decir “La valía de la tradición” dice erróneamente “La valla de la tradición”. La errata no deja de ser elocuente por la involuntaria antifrasis creada: de la idea de la tradición como “cercado” a su formulación como entidad en potencia (García Jurado, “Pedro Salinas”).

22 Este planteamiento es afín al que expone, por su parte, Gilbert Murray en sus conferencias sobre poética y tradición clásica acerca de la unidad de la tradición. Salinas traduce uno de sus párrafos: “En su libro sobre la tradición clásica en la poesía dice Gilbert Murray algo muy a este respecto, y de aleccionadora lectura —lección de moral— para muchos poetas modernos: ‘Al acentuar la palabra Tradición quiero considerar la poesía como una cosa que une y no que separa. No es la poesía a modo de competencia y concurso en que cada escritor individual tiene que producir algo nuevo, afirmar sus derechos, aventajar al vecino y dejar a los poetas de antes en la sombra. Es un culto común donde todos los sirvientes de las Musas se afanan en un servicio común, ayudándose todos’”(114-115).

b La tradición literaria debe ser entendida como una materia donde “sus componentes son cronológicamente pasados, pero el horizonte que con ellos se erige resulta todo presente” (110).²³

c La tradición es un hecho electivo y combinatorio: “Ahí delante está la tradición. En ella hay que arriesgarse a la gran jugada de elegir” (114).²⁴

Según tales principios (“atmósfera”, “simultaneidad” y “elección”), García Lorca habría adoptado las maneras gongorinas haciéndolas propias, de manera que, aunque el nuevo soneto pueda sonar a Góngora no tiene necesidad de remitirse a un modelo textual concreto, en lo que puede considerarse ya una nueva y original composición que da un giro de tuerca al propio proceso de la influencia y la imitación como hecho causal. El proceso creador, sin embargo, no sería nuevo, pues el propio Góngora lo habría seguido ya al transformar profundamente sus propios modelos de partida. La diferencia está en que ahora los escritores son más conscientes del hecho mismo de la tradición gracias a la moderna filología. Como expone García Lorca en su interesante conferencia “La imagen poética de Luis de Góngora”, el poeta, “cansado de castellanos y de ‘color local’, leía su Virgilio con una fruición de hombre sediento de elegancia” (*Prosa* 1312). Llama la atención el uso del adjetivo posesivo que precede al nombre del poeta latino en este texto lorquiano, lo que, en buena medida, apunta a la apropiación del poeta antiguo por parte del moderno. No muy diferente habría de ser, por tanto, la propia asunción que lleva a cabo García Lorca, asimismo, de “su” Góngora, al igual que habrían hecho sus propios compañeros de generación poética (Jorge Guillén,²⁵ Pedro Salinas o Gerardo Diego). De esta forma, reitero que el gongorismo del soneto no se definiría tanto por la idea de un modelo previo como por la adopción de un modo de hacer poesía basado, de una parte, en audaces junturas de términos y, de otra, en evocaciones literarias que llegan, inconscientemente, hasta el propio poeta Virgilio. Así pues, al mismo tiempo que hace uso de una de las

23 Se trata de una idea inspirada en T. S. Eliot, como el propio Salinas declara.

24 La idea no deja de estar cercana a la propia propuesta de Saussure acerca del “eje de combinación” y el “eje de selección” que luego utilizaría Roman Jakobson como criterio básico en su conferencia titulada “Lingüística y poética”.

25 Jorge Guillén, en su tesis doctoral sobre García Lorca, antes citada, también redescubierta hace unos años, se fijó, por ejemplo, en el uso de las formas nominales, de manera afín a lo que se encaminaba la propia poética de este autor del 27. Cada poeta encontró, pues, “su” Góngora.

más vivas tradiciones literarias de su generación poética, la gongorina, García Lorca llega indirectamente a una de las más arraigadas tradiciones literarias que sigue el propio Góngora, la latina. Góngora se convierte, *de facto*, en un perfecto intermediario entre esa tradición clásica y las vanguardias de los años veinte, de forma que al actualizarse la lectura y recreación de Góngora también se está volviendo, sin necesidad de leerlo, a las audaces imágenes poéticas de Virgilio. El hecho de que podamos encontrar textos previos que demuestren, en un caso, la adscripción de Góngora a Virgilio o, en el otro, de García Lorca a Góngora, no constituye, a nuestro entender, un problema sino un síntoma de lo dinámico que puede ser el proceso de la relectura: un texto puede sonar a Virgilio sin que tenga que haber un hipotexto virgiliano concreto que lo atestigüe. Acaso la idea, la asimilación del procedimiento para crear imágenes poéticas o junturas audaces, importe más que la supuesta fuente concreta. En este sentido, de igual manera que, por ejemplo, Borges disemina la poesía virgiliana en algunas palabras esenciales, como el uso del adjetivo “lento”,²⁶ cabría pensar que García Lorca habría podido partir, como si de una materia prima se tratase, de un vocabulario gongorino específico. En la conferencia ya citada vemos que García Lorca se refiere a este aspecto concreto de la obra de Góngora:

Una de las causas que hacían a Góngora oscuro para sus contemporáneos, que era el lenguaje, ha desaparecido ya. Su vocabulario, aunque sigue siendo exquisito, no tiene palabras desconocidas. Y es usual. Quedan sus sintaxis y sus transformaciones mitológicas.

Sus *oraciones*, con ordenarlas como se ordena un párrafo latino, quedan claras. Lo que sí es difícil es la comprensión de su mundo mitológico. (1323-1324)

Ese vocabulario gongorino es el que, desde unos presupuestos absolutamente positivistas, desmenuzó Alemany en *El vocabulario de don Luis de Góngora*, y no con demasiada brillantez, a la vista de lo que escribe sin piedad Dámaso Alonso en su reseña publicada en la *Revista de Filología Española*.²⁷ Como bien señala Dámaso Alonso, Alemany no se ha enterado

26 Véase García Jurado, “Borges y los inicios de la seducción virgiliana”.

27 La reseña apareció publicada en 1931 y es un documento extraordinario para tomar el pulso al estado de los estudios gongorinos de la época. Debo agradecer al profesor José Polo que me diera a conocer esta reseña.

del “extraordinario florecimiento de estudios gongorinos” que había tenido lugar durante aquellos años, y mucho menos del nuevo espíritu que habría animado este florecimiento (40). El libro de Alemany apareció en 1930 a expensas de la Real Academia Española, hecho en el que Dámaso Alonso ve una grave responsabilidad. La obra nos ofrece, ordenado alfabéticamente, el léxico del poeta cordobés con entradas propias de diccionario, algunas muy generales. El vocabulario de Alemany representa perfectamente una caduca concepción de Góngora que está en las antípodas de la nueva exégesis del poeta, la que es propia de un Dámaso Alonso o de un Jorge Guillén. En Alemany todo se vuelve plano, ciegamente alfabético, de manera que se hace un canto al positivismo de las “palabras-objeto” y se pierde de vista lo que acaso resulta ser el verdadero “objeto” de estudio gongorino: la audacia de sus junturas, es decir, aquello que está entre las propias palabras, y la audacia de las reminiscencias literarias, verdadero dialogismo literario. En este sentido, Pedro Urbano, al reseñar en 1935 la ya citada *Storia della Letteratura latina* de Ussani, daba cuenta de la necesidad de poner “calor de alma y acuidad de visión interior” para poder “percibir lo entre las cosas”. Solo de esta forma sería posible, según el impar latinista, superar “el plano de la corriente trivialidad, en que se agostan muy valiosas energías” (376). Probablemente es por esta razón, tan propia del idealismo de comienzos de siglo, como apunta Dámaso Alonso en su demoledora reseña (que por razones humanitarias no quiso incluir, sin embargo, en su libro de recopilación titulado *Estudios y ensayos gongorinos*),²⁸ por lo que Alemany no se había enterado de nada en lo que a la creación gongorina respecta, aunque paradójicamente su obra no deja de ser, en su descarnado planteamiento analítico y plano, un libro útil. Así ha venido siendo para muchos gongoristas desde entonces hasta nuestros días. A nosotros nos ha servido, de momento, para analizar el soneto de García Lorca desde una curiosa perspectiva.

28 Así consta en una carta escrita por Dámaso Alonso al profesor y filólogo Guillermo Díaz Plaja con fecha del “12 de noviembre del Año de la Victoria”: “Suprimo también mi metedura con [Bernardo] Alemany, y lo siento, porque hay en ella cosas que quería recoger. Pero Alemany está ahora muy enfermo, tuberculoso creo, y me parece crueldad” (Amat Fusté, Bravo Cela y Díaz Plaja 65-66).

4. Análisis del soneto gongorino: entre las palabras y los textos

Como dije al comienzo, el análisis de las palabras del soneto gongorino con la ayuda del *Vocabulario de don Luis de Góngora* muestra que prácticamente todos los términos que en él aparecen ya habían sido utilizados por Góngora. Los hemos resaltado en negrita:²⁹

Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma

Este **pichón** del **Turia** que te **mando**,
de **dulces ojos** y de **blanca pluma**,
sobre **laurel** de Grecia³⁰ **vierte** y **suma**
llama lenta de **amor do** estoy **parando**.³¹
Su **cándida virtud**, su **cuello blando**,
en **lirio**³² **doble** de **caliente espuma**,
con un temblor³³ de escarcha,³⁴ **perla** y **bruma**
la **ausencia** de tu **boca** está **marcando**.
Pasa la **mano** sobre su **blancura**
y **verás** qué **nevada melodía**
esparce en **copos** sobre tu **hermosura**.
Así mi **corazón** de **noche** y **día**,
preso en la **cárcel** del **amor oscura**,
llora sin **verte** su **melancolía**. (*Sonetos* 631-632)

Como podemos ver, todas las palabras de contenido propiamente léxico están recogidas en el vocabulario de Góngora con dos pequeñas excepciones, las de “temblor” y “escarcha”, si bien se trata de términos que sí aparecen

29 Excluimos de este cotejo, por parecernos baladíes, preposiciones, conjunciones y adjetivos demostrativos y posesivos, si bien son partes de la oración que Alemany, en su afán analítico, también recoge en su vocabulario. Según Velasco (136), el vocabulario que aparece en el soneto es mayoritariamente el que Góngora utilizó en sus primeras obras.

30 Sí aparece en Góngora el gentilicio “griego”.

31 Definido como “llegar a un estado o cualidad determinada” en Alemany, s. v. “parar”.

32 Góngora escribe la forma latinizada “lilio”.

33 En Góngora sí aparece el verbo “temblar”.

34 En Góngora sí aparece “escarchado” y “escarchar”.

usados por Góngora en sus correspondientes formas verbales “temblar” y “escarchar”. En el vocabulario de Góngora tampoco figura la palabra “Grecia”, aunque sí lo hace el gentilicio “griego”. Mención especial merece también la forma desusada del adverbio “donde” como “do”, que supone un consciente arcaísmo por parte de García Lorca, dado que lo utiliza Góngora. Frente a ello, otras grafías se modernizan, como “lirio”, que en Góngora sería “lilio”,³⁵ u “oscura”, que en Góngora aparecería con la grafía etimológica “obscura”. Si bien los términos del soneto resultan familiares a Góngora no ocurre lo mismo, sin embargo, con las junturas, que en su mayor parte son propias de García Lorca (“pichón del Turia”, “vierte y suma”, “cándida virtud”, “cuello blando”, “lirio doble”, “temblor de escharcha, perla y bruma”, “ausencia de tu boca”, “nevada melodía”, “copos sobre su hermosura”). García Lorca ha acomodado las palabras, que no son patrimonio de ningún poeta en concreto, a su propia poética.³⁶

Dentro de lo que sería el dialogismo del poema, o su capacidad para evocar otros textos, podemos seguir las pautas señaladas por Martínez Fernández (103-108) a la hora de estudiar la reelaboración de los intertextos en una nueva composición:³⁷ alteración del orden, omisión de elementos, sustitución y ampliación. He aquí algunos ejemplos posibles. Alteración del orden: “dulces ojos” (García Lorca), “ojos dulces” (Góngora, *Sonetos* 282). Sustitución: “llama lenta de amor” (García Lorca), “llama de amor viva” (Cruz 101); “lirio doble” (García Lorca), “lirio bello” (Góngora, *Sonetos* 149). La sustitución puede ser mínima, al afectar únicamente a una letra: “cuello blando” (García Lorca), “cuello blanco” (Vega 167).

En este último ejemplo, debemos considerar el carácter “electivo” que, según Pedro Salinas, tiene la tradición literaria, y que en este caso tanto nos recuerda, como ya he señalado, a los presupuestos que Saussure establecía para los llamados “eje de selección” (lo paradigmático) y “eje de combinación” (lo sintagmático). De esta manera, el lector, al leer “cuello blando” y pensar

35 En un primer momento se interpretó que García Lorca había escrito el término “limo”, palabra que jamás utiliza Góngora. Parece más adecuado el término que las ediciones actuales del soneto conjeturan: “lirio” (Groot 232).

36 En este sentido, me parece muy acertado el juicio de López Martínez cuando habla de la “acomodación de las palabras de antaño a su poética” (292) o el de Soria Olmedo cuando nos dice: “En suma, la tradición al servicio de la pasión” (396).

37 La monografía de Martínez Fernández sobre la intertextualidad literaria en la poesía española resulta fundamental para este tipo de estudios.

en la juntura “cuello blanco” establecería mentalmente una sutil tensión entre lo que lee realmente (lo sintagmático) y lo que piensa y relaciona mentalmente (lo paradigmático). Este hecho podría parecer meramente circunstancial, pero no deja de tener una dimensión profunda que amplía las posibilidades de lectura hacia la idea de un texto dinámico. Además de las posibles transformaciones, no debemos descartar el valor que puede tener una coincidencia exacta entre junturas, como en el caso de “cándida virtud”, expresión que también hemos encontrado en el poeta del siglo XVIII Meléndez Valdés: “la cándida virtud, cual pura rosa”, en su Oda VIII, “La noche y la soledad” (268). Tal coincidencia es, muy probablemente, casual, pues los poetas que suelen servir como hipotextos a García Lorca no son otros que los del llamado Siglo de Oro;³⁸ no obstante, debemos considerar que, frente a la causalidad obligada de los estudios positivistas (B se parece a A porque A ha influido en B), esta posibilidad azarosa también cuenta en el interminable juego de las intertextualidades.

Desde el punto de vista intertextual, el verso que nos parece más interesante es “preso en la cárcel de amor oscura”, pues en él puede encontrarse todo un incesante ejercicio de sustitución, omisión y ampliación con respecto a varios intertextos posibles. En principio, cabe establecer una primera relación con otro de los sonetos lorquianos, el “Soneto de la carta”, donde se dice “noche del alma para siempre oscura”, y que tanto recuerda a la “noche oscura [del alma]” de San Juan de la Cruz (86).³⁹ Como ya he hecho notar anteriormente, es significativa la presencia del adjetivo “oscura”, al tratarse de una palabra clave en el caso del conjunto de los sonetos lorquianos, hasta el punto de que algunos la han colocado incluso en el título de la colección.⁴⁰ Asimismo, volviendo al verso “preso en la cárcel del amor oscura”, podemos establecer otra relación con la “cárcel de amor” que da título a la conocida novela de Diego de San Pedro. Pero lo que más notable nos resulta en este verso concreto es el juego entre el posible hipérbaton (“cárcel del

38 En este aspecto, tanto poetas como estudiosos de la tradición clásica coincidirían en tener como referentes centrales de sus creaciones o estudios a Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz o Góngora.

39 “En el último terceto se repite el ruego, haciendo sinónimos ‘amor’ y ‘locura’, y se da la alternativa, en la cual se entretajan dos frases celeberrimas de la literatura clásica española, el título del poema de fray Luis de León ‘Noche serena’ y la *Noche oscura del alma* de San Juan de la Cruz, aunque alterando ligeramente su sentido” (Soria Olmedo 396).

40 Sobre el sentido del adjetivo “oscuro” en estos sonetos de García Lorca, véase García-Posada (43-44).

amor oscura”, frente al esperable “cárcel oscura del amor”) y lo que, dado el orden de palabras establecido, acaso esperaría leer el lector (“del amor oscuro”) frente a lo que finalmente lee (“del amor oscura”). Una vez más, se produce una delicada tensión entre lo sintagmático, o lo ya elegido, y lo paradigmático, o potencialmente elegible. Esta sutil y posible ambivalencia (“amor oscura/o”) nos hace pensar, asimismo, en una inmaterial hipálage que, sin embargo, no llega a realizarse; como ya vimos, Borges calificaba de “insuperado” el verso virgiliano que contiene la doble hipálage: “ibant obscuri sola sub nocte per umbram” (*Siete noches* 256). De esta manera, atendiendo a la condición dialógica de la literatura que señala Bajtín y que luego va a dar lugar a la fructífera propuesta de la intertextualidad, el adjetivo “oscuro” sería capaz de engarzar diferentes versos, desde Virgilio al propio García Lorca: “ibant obscuri sola sub nocte per umbram” (Virgilio 268), “mi ritrovai per una selva oscura” (Dante 2), “al triste reino de la oscura gente” (Vega 175), “noche oscura” (Cruz 86), “fingieron día en la tiniebla oscura” (Góngora, *Soledades* 683), “cárcel del amor oscura”, “noche del alma para siempre oscura” (García Lorca, *Sonetos*).

Tales asociaciones entre versos de poetas diversos no están lejos, por lo demás, de lo que Alfonso Reyes expone en su ensayo titulado “Teoría de la antología”, donde nos dice que “toda historia literaria presupone una antología inminente” (137).⁴¹ Gracias a esta antología inmaterial, los versos viajan y se transponen de unas composiciones a otras. Analizada de este modo la propia dinámica intertextual, dentro de esta singular forma de tradición literaria no podríamos hablar tanto de fuentes (improbables a ciencia cierta) como de reminiscencias, que puede crear incluso el propio lector gracias a su atenta lectura. Asimismo, la clave del gongorismo lorquiano no residiría tanto en las palabras que utiliza, aunque usadas en su mayoría por el mismo Góngora, sino en lo que hay “entre” tales palabras, a manera de audaces junturas, y “entre” los textos con los que el soneto establece posibles relaciones. En algunos casos, una juntura puede tener la doble función de ser novedosa con respecto a Góngora y servir para establecer asociaciones con otros textos posibles.

41 En el presente trabajo he recurrido al virgiliano término “oscuro”, mientras Reyes se refiere a otro término no menos virgiliano, “lágrimas”: “Las lágrimas, desde Pantaleón hasta Urbina, pasan por el fuerte Díaz Mirón que, aunque de bronce, poseía como Virgilio, don de llanto” (141).

5. A modo de conclusión

Desde el punto de vista del estudioso, cabe hacer notar que la primera impresión que recibimos ante un análisis como el presente es que la tradición se vuelve más etérea y mucho menos evidente, sobre todo, si comparamos esta composición lorquiana con otras que sean deudoras de estéticas más abocadas a la tradición clásica en concreto, como la renacentista o la neoclásica, donde los modelos literarios aparecen con mayor claridad. En cierto momento, para ejemplificar lo que ocurre con la tradición y el arte de las vanguardias, me atreví a hablar de una “tradición no figurativa”,⁴² a la manera de lo que ocurriría con el propio arte abstracto de la época.⁴³ Como ya he señalado antes, merece la pena considerar el hecho de que tales dificultades, lejos de ser una mera circunstancia, constituyen un poderoso argumento para definir esta forma de tradición desde el punto de vista estético.

En cualquier caso, la imposibilidad o, cuando menos, la enorme dificultad a la hora de determinar una fuente concreta para el soneto lorquiano (como ha visto Ponce Cárdenas) deja de ser una mera circunstancia para convertirse en un poderoso argumento. Por ello, la tesis fundamental de mi trabajo ha consistido en analizar la tradición literaria gongorina de este soneto no tanto desde los presupuestos positivistas que nos hablan de influencias o de fuentes como desde los principios de la crítica estética, herederos del

42 García Jurado, “Tradición frente a Recepción clásica” (29). En la “tradición no figurativa” la materia clásica aparece tan transformada que apenas es reconocible. Un buen ejemplo de lo que decimos en las artes plásticas puede hallarse en la representaciones que Matisse hace del mito de Ícaro, donde únicamente una pequeña mancha roja en la parte del corazón, las estrellas que rodean la figura y cierta posición de caída recuerdan el antiguo mito, sin mayores conexiones mitográficas (faltarían las alas de cera derretidas, por ejemplo).

43 Curiosamente, esta profunda reelaboración de los elementos que forman parte de la tradición literaria también es constatable en otros poetas del momento que, incluso, son clasicistas de profesión, como Bernardo Clariana, traductor de autores latinos como Catulo (Mariscal de Gante 18-22), entre otros clásicos, y cuya obra poética, si bien no carente de algunas reminiscencias puntuales al mundo antiguo, junto a otras vanguardistas, no permite que apreciemos con facilidad esa cualidad de filólogo clásico. Por ejemplo, de su paso por Nueva York como exiliado, Clariana combina la ineludible referencia lorquiana de *Poeta en Nueva York* con la evocación del poeta Ovidio durante su destierro, en el poema “Primavera sin ti”: “¿Dónde va tu pamelita este abril de tu ausencia? / Es muy difícil leer en Manhattan a Ovidio / Como solíamos hacer de novios en Valencia” (*Poesía completa* 257).

idealismo, y que encontramos, sin ir más lejos, en las reflexiones que hace Pedro Salinas acerca de la tradición literaria como la materia esencial de la que vive la creación moderna. Desde ese punto de vista, lo gongorino en este soneto no se explicaría mediante un texto previo que sirva de fuente, sino gracias a una atmósfera que provendría de un complejo y elaborado hipotexto, fruto del dialogismo entre diversos textos. Lo gongorino del soneto estaría, básicamente, “entre las palabras y los textos”, dentro de una estilística quintaesenciada, un afán que reposa en las audaces junturas léxicas y una polifonía literaria que seducen al lector.

Obras citadas

- Alemany Selfa, Bernardo. *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote. Obra premiada en público certamen por la Real Academia Española e impresa a sus expensas*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1930. Impreso.
- Alemany Selfa, Bernardo, y Honorio Cortés Rodríguez. *Historia de la Literatura Latina. Volumen I. Períodos preliterario y arcaico*. 1.^a ed. Madrid: Hernando, 1933. Impreso.
- Alonso, Dámaso. Reseña de *El vocabulario de don Luis de Góngora*, por Bernardo Alemany Selfa. *Revista de Filología* 18 (1931): 40-55. Impreso.
- . *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, 1955. Impreso.
- . “Góngora y la literatura contemporánea”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, extra 2 (1932): 246-284. Impreso.
- . *La lengua poética de Góngora [Parte primera]*. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios, 1935. Impreso.
- Amat Fusté, Jordi, Blanca Bravo Cela, y Ana Díaz-Plaja Taboada, eds. *Querido amigo, estimado maestro: cartas a Guillermo Díaz-Plaja (1929-1984)*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2009. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. *Otras Inquisiciones. Obras completas. Tomo II*. Barcelona: Emecé, 1989. Impreso.
- . *Siete noches. Obras completas. Tomo III*. Barcelona: Emecé, 1989. Impreso.
- Camacho Rojo, José María, ed. *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2006. Impreso.

- Clariana, Bernardo, trad. *Odi et amo*. Por Catulo. Nueva York: Las Américas Publishing, 1954. Impreso.
- . *Poesía completa*. Ed. Manuel Aznar Soler y Victoria María Sueiro Rodríguez. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2015. Impreso.
- Cristóbal López, Vicente. “Virgilio en Jorge Guillén”. *CFC (Lat)* 13 (1997): 37-47. Impreso.
- Cruz, San Juan de la. *Poesía completa*. Ed. José Jiménez Lozano. Madrid: Taurus, 1983. Impreso.
- Dante Alighieri. *Comedia. Infierno*. Ed. y trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 2004. Impreso.
- Eliot, T. S. *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber, 1951. Impreso.
- García Jurado, Francisco. *Borges, autor de la Eneida. Poética del laberinto*. Madrid: ELR, 2006. Impreso.
- . “Borges y los inicios de la seducción virgiliana. Una hermenéutica de la nostalgia”. *Bulletin of Hispanic Studies* 92.6 (2015): 992-1011. Impreso.
- . “Cuando el tiempo se detiene. Los avatares de una historia de la literatura latina publicada en Colombia: Pedro Urbano González de la Calle”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 11 (2009): 303-332. Impreso.
- . “El nacimiento de la filología clásica en España. La Facultad de filosofía y letras de Madrid (1933-1936)”. *Estudios Clásicos* 134 (2008): 77-104. Impreso.
- . “Idealismo y krausismo en las ideas literarias de Pedro Urbano González de la Calle”. *Historias no académicas de la literatura* (2009): s. pág. 12 de noviembre del 2009. Web. 15 de enero del 2016.
- . “La magia del Caro y Cuervo”. *Reinventar la antigüedad. Historia cultural de los estudios clásicos* (2014): s. pág. 13 de junio del 2014. Web. 30 de marzo del 2016.
- . “Menéndez Pelayo y los estudios de Tradición clásica en España”. *Ínsula* 790 (2012): 14-16. Impreso.
- . “Pedro Salinas cita y traduce un texto del helenista Gilbert Murray”. *Reinventar la antigüedad. Historia cultural de los estudios clásicos* (2016): s. pág. 18 de marzo del 2016. Web. 18 de marzo del 2016.
- . *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos*. Ciudad de México: UNAM, 2015. Impreso.
- . “Tradición frente a Recepción clásica: Historia frente a Estética, autor frente a lector”. *Nova Tellus* 33.1 (2015): 9-37. Impreso.

- García Jurado, Francisco, Ramiro González Delgado, y Marta González González, coords. *La historia de la literatura grecolatina durante la Edad de Plata de la cultura española (1868-1936)*. Málaga: Analecta Malacitana, 2005. Impreso.
- García Lorca, Federico. *Poesía. Obras completas*. Ed. M. García-Posada. Vol. I. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996. Impreso.
- . *Prosa. Obras completas*. Ed. M. García-Posada. Vol. III. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1997. Impreso.
- García-Posada, Miguel. “Un monumento al amor”. *ABC. Sábado Cultural* 164 (1984): 43-44. Impreso.
- Góngora, Luis de. *Soledades*. Ed. John Berveley. Madrid: Cátedra, 1979. Impreso.
- . *Sonetos completos*. Ed. Biruté Ciplijauskaitė. Madrid: Castalia, 1969. Impreso.
- González de la Calle, Pedro Urbano. Reseña de *Storia della Letteratura latina nelle età repubblicana e augusta*, por V. Ussani. *Emerita* 3 (1935): 376-378. Impreso.
- , trad. *Literatura romana*. Por Friedrich Leo. Bogotá: Prensas del Ministerio de Educación Nacional, 1950. Impreso.
- Groot, Jack de. *Intertextuality through Obscurity. The Poetry of Federico García Lorca and Luis de Góngora*. Nueva Orleans: University Press of the South, 2002. Impreso.
- Guillén, Jorge. *Notas para una edición comentada de Góngora*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén; Castilla-La Mancha: Universidad de Castilla-La Mancha, 2002. Impreso.
- Hurtado, Juan, y Ángel González Palencia. *Historia de la literatura española*. 3.^a ed. Madrid: Olózaga, 1932. Impreso.
- Jakobson, Roman. “Lingüística y poética”. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1981. 347-395. Impreso.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La tradición clásica en España*. Barcelona: Ariel, 1975. Impreso.
- López Martínez, María Isabel. “La mirada de Lorca a los clásicos”. *Anuario de estudios filológicos* 24 (2001): 285-301. Impreso.
- Mainer, José Carlos. *Historia de la literatura española*. 6. *Modernidad y nacionalismo (1930-1939)*. Madrid: Crítica, 2010. Impreso.
- . *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1981. Impreso.

- Marichal, Juan. "Pedro Salinas o la expansión del ensayo". *Fundación Juan March*. Fundación Juan March. 1991. Web. 30 de marzo del 2016.
- Marichalar, Antonio. Prólogo. *Antología*. Por Luis de Góngora. Madrid: Espasa, 1960. Impreso.
- Mariscal de Gante, Carlos. "Catulo en el exilio. La traducción de Bernardo Clariana (1954)". Tesis de doctorado. Universidad Complutense, 2014. Impreso.
- Martín Ezpeleta, Antonio. *Las historias literarias de los escritores de la generación del 27*. Madrid: Arco/Libros, 2008. Impreso.
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001. Impreso.
- Meléndez Valdés, Juan. *Obras en verso*. Eds. Juan H. R. Polt y Jorge Demerson. Oviedo: Cátedra Feijoo, Centro de Estudios del Siglo XVIII, 1983. Impreso.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Los españoles en la literatura*. 2.ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 1971. Impreso.
- Murray, Gilbert. *The Classical Tradition in Poetry*. Cambridge: Harvard University Press, 1927. Impreso.
- Ortega Garrido, Andrés. *Vanguardia y mundo clásico grecolatino en España*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2012. Impreso.
- Pezzini, Sara. "Claves gongorinas en un soneto de Lorca". *AnMal Electrónica* 38 (2015): 63-73. Web. 30 de marzo del 2016.
- Ponce Cárdenas, Jesús. "El vuelo de la paloma: Góngora, Lorca y la poesía hispanoarábica". *Lectura y Signo* 3 (2008): 365-381. Impreso.
- Ponzio, Augusto. *La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea*. Ed. y trad. Mercedes Arriaga. Madrid: Cátedra, 1998. Impreso.
- Reverte, Isabel M. "Lorca: la historia oculta de los sonetos del amor oscuro (1)". *ABC*. 22 de mayo del 2015: s. pág. Web. 30 de marzo del 2016.
- Reyes, Alfonso. *Cuestiones gongorinas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1927. Impreso.
- . "Teoría de la antología". *Obras completas XIV. La experiencia literaria*. Ciudad de México: FCE, 1962. 137-141. Impreso.
- Salinas, Pedro. *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Barcelona: Seix Barral, 1974. Impreso.
- San Pedro, Diego de. *Obras completas II. Cárcel de amor*. Ed. Keith Whinnom. Madrid: Castalia, 1982. Impreso.

- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Trad. Amado Alonso. Buenos Aires: Losada, 1945. Impreso.
- Soria Olmedo, Andrés. *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2004. Impreso.
- Ussani, Vincenzo. *Storia della letteratura latina nelle età repubblicana e augustea*. Milano: Casa Editrice Dottor Francesco Vallardi, 1929. Impreso.
- Valbuena Prat, Ángel. *Historia de la literatura española*. Vols. I-II. Barcelona: Gustavo Gili, 1937. Impreso.
- Vega, Garcilaso de la. *Cancionero (Poesías castellanas completas)*. Ed. Antonio Prieto. Barcelona: Bruguera, 1982. Impreso.
- Velasco, Joseph. *Lorca: poésie d'une vie*. Nueva Orleans: University Press of the South, 1996. Impreso.
- Virgilio, Publio. *P. Vergili Maronis Opera. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit R. A. B. Mynors*. Oxford: Oxford University Press 1969. Impreso.
- Vossler, Karl. *Positivismo e idealismo en la lingüística y el lenguaje como creación y evolución*. Trad. José Francisco Pastor. Madrid: Pobllet, 1929. Impreso.

Sobre el autor

Doctor en filología clásica por la Universidad Autónoma de Madrid. Es catedrático de filología latina en la Universidad Complutense desde 2017. En sus estancias de estudio figuran la Universidad de Ámsterdam, la de Bolonia y el Real Colegio Complutense, adscrito a la Universidad de Harvard, donde fue miembro de un grupo avanzado de investigación. Actualmente dirige el grupo UCM de investigación “Historiografía de la literatura grecolatina en España” (grupos de investigación consolidados) y ha sido investigador principal de varios proyectos financiados por los ministerios de Educación y Ciencia y de Economía y Competitividad. Sus campos de estudio son la historia cultural de los estudios clásicos y los estudios de tradición clásica, enfocados en la recepción de la literatura latina en las letras de los siglos XIX y XX. Tiene cerca de doscientas publicaciones científicas, entre las cuales destaca su libro *Borges, autor de la Eneida. Poética del laberinto*, y la coordinación de tres monografías dedicadas a la historia de la literatura grecolatina en España.

Sobre el artículo

Este trabajo está en la línea de investigación “Literatura Antigua y Estéticas de la Modernidad”, cuyo propósito es considerar a los estudios de recepción como claves a la hora de definir las relecturas de los antiguos en un nuevo contexto cultural.

Agradezco a Marina Solís de Ovando y a Oliver Baldwin, que permitieron que este trabajo se llevara a cabo. No menos agradecido quedo con Jesús Ponce Cárdenas por sus atinadas sugerencias y con David Castro de Castro por algunas recomendaciones bibliográficas. Asimismo incluyo aquí a los dos evaluadores anónimos de este trabajo, cuyos magníficos informes lo han mejorado sustancialmente.