Claves gongorinas en un soneto de Lorca

Sara Pezzini

(s.pezzini@rom.unipi.it)

UNIVERSITÀ DI PISA / PARIS IV SORBONNE OBVIL

Resumen

El artículo recorre las correspondencias, sobre todo retóricas y lexicales, que existen entre el «Soneto gongorino en que el poeta envía a su amor una paloma», de Lorca, y la poesía de Góngora. Luego propone algunas hipótesis que relacionan los más emblemáticos endecasílabos del *amor oscuro* con algunos sonetos concretos del poeta de Córdoba.

Abstract

The article begins by tracing the mainly rhetorical and lexical correspondences between Lorca's «Soneto gongorino en que el poeta envía a su amor una paloma», and the poetry of Góngora. Then, some hypotheses are advanced to reveal the relations between some of the more emblematic hendecasyllables of *amor oscuro* and some specific sonnets by the Cordovan poet.

Palabras clave

Federico García Lorca
Luis de Góngora
Amor oscuro
Rima tópica
Sensualidad
Paloma

Key words

Federico García Lorca
Luis de Góngora
Amor oscuro
Topical rhyme
Sensuality
Dove

AnMal Electrónica 38 (2015)
ISSN 1697-4239

¿Para qué remover lo que el tiempo piadosamente oculta?

R. Bolaño

Durante su etapa neoyorquina, Lorca dio ya un par de contribuciones al metro de origen italiano —pienso, por ejemplo, en el soneto «Yo sé que mi perfil será tranquilo» o en el que dedica a Neruda (García Lorca 1996: 638 y 637)—, pero será hacia los años 30 cuando emprenda su personal «cruzada» a favor del soneto y vuelva

a «las formas de la preceptiva después del amplio y soleado paseo por la libertad de metro y rima» (García Lorca 1997: 632). En línea con el gusto del tiempo, el viraje hacia una forma métrica tradicional une a Lorca con los «poetas jóvenes», como los llama él mismo. Basta pensar, por ejemplo, en la experiencia de Hernández, Rosales, Bleiberg o Gil-Albert.

En diciembre de 1935, mientras se estrena *Doña Rosita la soltera*, el poeta confiesa estar «tranquilamente» en su cuarto del hotel «terminando un libro de sonetos» (1997: 626), libro que, según se desprende de una entrevista de abril de 1936, sabemos que espera ver publicado (1997: 633). De hecho, en 1935, no sólo publica el soneto a Isaac Albéniz, sino que inicia también la serie del *amor oscuro*¹.

Este emblemático marbete, popularizado aunque apócrifo², se refiere a los once textos de temática amorosa publicados póstumos y reunidos por primera vez en 1984 en un número de *Abc. Sábado Cultural* ([García Lorca 1984](#); [García-Posada 1984](#); [Fernández-Montesinos 1984](#)). Dedicados a Rodríguez Rapún —secretario de la Barraca y destinatario de muchos de los dramas y poemas de Lorca—, los sonetos representan, por un lado, la cumbre del período sonetista del poeta granadino, y por otro la última etapa del multiforme diálogo que el poeta, a lo largo de su breve e intensa producción, mantuvo con los modelos líricos españoles.

Dedicaré las siguientes páginas a un fragmento de este diálogo y me concederé el lujo y el placer de volver sobre una de las piezas de dicha serie, quizá una de las más conocidas y apreciadas. Se trata del «Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma», que transcribo:

¹ Para la historia editorial de esos poemas —verdadero laberinto dentro de la ya problemática transmisión editorial de la poesía del granadino—, de consulta imprescindibles son las breves aunque densas anotaciones de García-Posada en su última edición de la obra completa de García Lorca (1996: 962-966).

² Los críticos no están de acuerdo sobre cuál habría podido ser el título de la serie de sonetos que Lorca iba preparando. Si García-Posada se inclina por considerar el título *Sonetos* como el más probable (en García Lorca 1996: 962-966), Díaz, por el contrario, defiende la fórmula *del amor oscuro*, en que la palabra *oscuro* remitiría al «amor homosexual que por imposiciones sociales, no por cortesía ni por elección propia, [el poeta] se vio obligado a ocultar» (1990: 35). De otra opinión son Hernández (1984) y Martín (1986), quienes, apoyándose en la inexistencia de escritos o declaraciones donde el mismo poeta pronuncie ese título, acaban por considerar las fórmulas *Jardín de los sonetos* o *Sonetos de amor* como las más cercanas a la voluntad de su autor.

Este pichón del Turia que te mando,
de dulces ojos y de blanca pluma,
sobre laurel de Grecia vierte y suma
llama lenta de amor do estoy parando.

Su cándida virtud, su cuello blando,
en lirio doble de caliente espuma,
con un temblor de escarcha, 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.

(García Lorca 1996: 631-632)

2

De modo similar a los otros sonetos *del amor oscuro*, pero de manera más explícita y sobre todo reivindicada a partir de su epígrafe, el soneto se precia de estar relacionado con la poesía de Góngora. Sin embargo, ¿en qué consiste efectivamente el gongorismo del soneto «más gongorino» de Lorca?

En un reciente artículo, Ponce Cárdenas ha aclarado de manera brillante algunos de los «matices de hibridación presentes en aquella *tradición áurea* donde se inscribe con radiantes ecos la poesía de García Lorca» (2008: 366). Deteniéndose a deslindar las posibles fuentes y los modelos líricos que subyacen tras el soneto, el crítico reflexiona sobre la reelaboración del símbolo amoroso y erótico de la paloma que, desde la tradición clásica, llega hasta la lírica hispano-arábiga. El estudioso complutense pone el énfasis en algunos símbolos que conllevan algunas marcas formales de clara derivación gongorina: el empleo de la hipálage sencilla *cándida virtud* y *nevada melodía*; los latinismos (*cándida* y *virtud*); las bimetraciones, complicadas, en los vv. 5 y 6, por la presencia de un quiasmo; la utilización de epítetos con valor metafórico, las sinestesias, etc.

Este listado puede completarse con algunas observaciones sobre las rimas. En primer lugar, llama la atención el hecho de que en todos los sonetos del *amor oscuro*, Lorca utilice en los tercetos el esquema binario (cdc dcd) frecuente también en muchos sonetos de Góngora. En segundo lugar cabe notar que muchos de los endecasílabos amorosos de Federico repiten algunas de las rimas más representativas del poeta de Córdoba. Por lo que respecta al soneto en cuestión, hay que destacar, en los cuartetos, la combinación *pluma-suma-espuma* (vv. 2, 3 y 6), que remite a una de las cadenas fónicas más frecuentes en Góngora (por ejemplo, a la rima tópica *espuma-suma-pluma* que remite, entre otras, a la célebre XIII octava del *Polifemo*, o el par *pluma-espuma* que recurre también en la canción «¡Qué de invidiosos montes levantados...!»³); y en los tercetos la rima *día-melancolía* que, con un cambio mínimo de *dispositio*, recuerda a la del soneto «Herido el blanco pie del hierro breve» («mi rostro tiñes de *melancolía*, / mientras de rosicler tiñes la nieve. / Temo, que quien bien ama temer debe, / el triste fin de la que perdió el *día*» (Góngora 2000: I, 163)⁴.

Se trata de una de las muchas coincidencias fónicas tópicas que pueden encontrarse en la serie amorosa de Lorca, donde se distinguen otros parentescos de ese tipo, como la pareja *garganta-planta*, presente en los cuartetos del soneto de la «Guirnalda de rosas» («Que la sombra me enturbia la *garganta* / y otra vez viene y mil la luz de Enero. / Entre lo que me quieres y te quiero, / aire de estrellas y temblor de *planta*»), que recupera la rima de un célebre pasaje de la *Soledad primera*, 552-555 («Pudiera antigua *planta* / temer ruina o recelar fracaso / pasos hiciera dar el menor paso / de su pie o su *garganta*»)⁵. O también la serie *pena-arena-cadena*, de los cuartetos de «Noche de amor insomne» (vv. 4, 5 y 8), que remite por lo menos a dos *loci* claves de la poesía de Góngora: *Soledad segunda*, 568-

³ Se trata, como es sabido, de un estilema gongorino que cuenta, como ha recordado Bravo Vega, con nada menos que «cuarenta y ocho acepciones entre usos rectos y oblicuos, significados léxicos y contextuales» (1991: 36). Para un estudio sistemático sobre la disposición de las rimas de Góngora, y sobre sus aspectos fónicos, léxicos, semánticos, sintáctico, remito al exhaustivo ensayo de Güell (2009).

⁴ De esta edición proceden todas las referencias a los versos de Góngora.

⁵ Mientras que, en los tercetos, emplea el sintagma *sangre vertida* (v. 11), utilizado por Góngora en el romance dedicado a la ciudad de Granada al referirse (vv. 21-28) a su pasado morisco: «y a ver de la fuerte Alhambra / ... / do están las salas manchadas / de la mal *vertida sangre* / de los menos valientes / que gallardos Bencerrajes».

569 («Si dudas lo que sabes / lee cuanto han impreso en tus *arenas* / a pesar de los vientos, mis *cadena*s»); y el primer cuarteto de un soneto dedicatorio de 1607: «A los campos de Lepe, a las *arenas* / del abreviado mar en una ría, / extranjero pastor llegué sin guía, / con pocas vacas y con muchas *penas*».

3

El texto de Lorca fue escrito en cuartillas dobles de papel con membrete del hotel Victoria de Valencia donde Lorca se alojó, en noviembre de 1935, con motivo del estreno de *Yerma* por la compañía de Margarita Xirgú. El poeta no asistió a la representación, pues prefirió cenar en el Palace Fesol y pasear en compañía de un amigo barcelonés, Mauricio Torra-Balari. Parece ser que esperaba la llegada de alguien, llegada que al final no se produjo. En la ciudad del Turia pasará casi una semana, probablemente desde el 5 hasta el 11 de noviembre, cuando, marchándose a Barcelona para asistir al estreno de *Bodas de sangre*, se reunirá finalmente con el destinatario de los versos.

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 pregunto el porqué de su epígrafe. De hecho, las marcas formales y retóricas, muy evidentes en éste 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. Bien mirado, si por un lado el deíctico *este* (v. 1), como ya en su momento apuntó Ponce Cárdenas, parece remitir a la fórmula del soneto regalo, por otro lado la lejanía del destinatario de los versos de Federico remite a un sentimiento de ausencia cantado muchas veces y desde varias perspectivas en los sonetos de don Luis. Me refiero al motivo, de origen petrarquista, de la ausencia de la persona amada que, reiterado por Góngora a lo largo de su obra, Poggi (2009) enfoca a propósito de su ocurrencia en la famosa canción «¡Qué de envidiosos montes levantados...!».

En cuanto a la primera característica, de la abundancia de sonetos gongorinos de ocasión y fúnebres que empiezan con el mismo deíctico («Esta de flores, cuando

no divina», «Esta en forma elegante, oh peregrino», «Esta que admiras fábrica, esta prima», «Esta a Pomona, cuando ya no sea», «Este funeral trono, que luciente», «Este monte de cruces coronado», «Este que Babia al mundo hoy ha ofrecido», «Este, que en traje le admiráis togado»), cabe destacar el que en 1586 Góngora compuso, como reza el epígrafe, para la «enfermedad de don Antonio de Pazos, obispo de Córdoba»:

Deste más que la nieve blanco toro,
robusto honor de la vacada mía,
y destas aves dos, que al nuevo día
saludaban ayer con dulce lloro,
a ti, el más rubio dios del alto coro,
de sus entrañas hago ofrenda pía,
sobre este fuego, que vencido envía
su humo al ámbar y su llama al oro,
por que a tanta salud sea reducido
el nuestro sacro y docto pastor rico,
que aun los que por nacer están le vean,
ya que de tres coronas no ceñido,
al menos mayoral del Tajo, y sean
grana el gabán, armiños el pellico.
(Góngora 2000: I, 74)

El texto, que se refiere a los sacrificios votivos de animales que se realizaban en la antigüedad y en el que el poeta desea a su amigo una pronta mejoría, remite, como ha subrayado Poggi (en Góngora 1997: 8), a un soneto amoroso de Bernardo Tasso (1995: 118) donde se ofrecen unos *candidi augei* a la diosa Venus:

Questi candidi augei, che latte e neve
Vincon di puritate e di colore,
O vaga madre del possente Amore,
I' sacro e dono al tuo bel carro e lieve;
E questo odor sabeo, ch'a te si deve,
Ardoti lieto, poi ch' l mio dolore
È spento in tutto, e 'n libertate il core
Non sente il giogo più, noioso e greve.

En resumen, Lorca parece recoger la alusión clásica al regalo votivo de aves que ya don Luis en su soneto dedicatorio había tomado de Bernardo. Pero no me cabe duda de que la carga emotiva y erótica del soneto del poeta granadino se aleja mucho de los convencionales endecasílabos de Góngora que, además, no están dirigidos directamente al obispo en cuestión, sino al dios Apolo. En cambio, en Lorca —donde se advierte con mucha fuerza la presencia de un *tú* evocado por el poeta de manera íntima y apasionada— las «dos aves» del juvenil soneto gongorino están convertidas en una «paloma». Y ya se sabe que la paloma es el ave consagrado a la diosa Venus, como el propio Lorca recuerda al comentar, en su conferencia sobre la imagen poética de Góngora (1997: 73), una de las más sensuales octavas del *Polifemo*: «No a las palomas concedió Cupido / juntar de sus picos los rubíes...» (XCII).

Respecto a la segunda característica, no sería demasiado atrevido pensar que, al componer este soneto, Lorca tuviera presente uno de los últimos que compuso el autor de las *Soledades*. Dirigido, como sugiere el epígrafe, a «un caballero de Córdoba que estaba en Granada»⁶, el texto, fechado en 1615, traspone a nivel encomiástico el motivo de la ausencia, normalmente objeto del repertorio amoroso:

Hojas de inciertos chopos el nevado
cabello, oirá el Genil tu dulce avena,
sin invidiar al Dauro en poca arena
mucho oro de sus piedras mal limado,
y del leño vocal solicitado,
perdonará no el mármol a su vena
ocioso, mas la siempre orilla amena
canoro ceñirá muro animado.
Camina, pues, oh tú, Anfión segundo,
si culto no, revocador süave
aun de los moradores del profundo,
que el Betis hoy, que en menos gruta cabe,
urna suya los términos del mundo

⁶ Los epígrafes que acompañan al soneto son numerosos. En su edición, Carreira elige la propuesta de Salcedo Coronel, quien la completaba así: «en ocasión que iba a cierto pleito a la ciudad de Granada, el año 1615, que fue muy seco».

lagrimoso hará en tu ausencia grave.

(Góngora 2000: I, 447)

Ahora bien, ¿cuáles podrían ser los elementos de contacto entre estos versos dictados, en el fondo, por una convención, la de una amistad poética, y los doloridos que inspiran a Lorca la verdadera ausencia de su amante?

Más que nada, hay que subrayar la presencia de una toponimia fluvial en los dos poemas. Adoptando en parte la fórmula de Góngora, que establece en su soneto una dialéctica entre Córdoba y Granada y sus respectivos ríos, Lorca identifica con el río (el Turia) la ciudad (Valencia) en que está consumando la espera de su amigo. El segundo elemento es de carácter cromático y consiste en el empleo del adjetivo *nevado*, muy importante tanto en el contraste que encabeza el soneto de Góngora, como en el desarrollo del soneto del granadino.

Pero quizá el contacto más significativo entre los dos textos sea la estructura vocativa que los gobierna. De hecho, ambos se dirigen a un *tú* masculino y realmente existente, cuya ausencia provoca un *pathos* profundo. Claro está que en el caso de Góngora se trata de una nostalgia provocada por la ausencia de un poeta, y en el de Lorca, del deseo activado por la lejanía de un amante, con todas sus repercusiones físicas y sensuales. Como ha subrayado Guillén, si es verdad que en la poesía, como en la vida real, «la amistad y el amor son vasos comunicantes» (2002: 492), la gran distancia entre los dos sentimientos —y entre los dos sonetos— acaba por ser menor de lo que parece a primera vista.

Por último, vuelvo a insistir en el hecho de que el soneto «gongorino» de Lorca parece realizar una transposición a nivel erótico de la atmósfera familiar y de tuteo entre amigos poetas, presente en el soneto maduro de Góngora. De hecho, la ofrenda que ambos dirigen a través de un soneto quiere llenar el hueco de una *ausencia*. La posición privilegiada de esta palabra clave, que remata en Góngora todo el soneto y en Lorca marca una pausa entre cuartetos y tercetos, indudablemente sugiere la correspondencia entre los dos universos poéticos, pero al mismo tiempo evoca también la profunda distancia que media entre ellos. En efecto, la *ausencia* de Góngora, que está connotada por un adjetivo tópico (*grave*), remite al marco encomiástico en el que se desarrolla todo el soneto; la de Lorca, en cambio, lleva consigo una especificación muy precisa y alude al eros: es la ausencia de la boca del amante («la ausencia de tu boca está marcando», v. 8), la que puede solucionarse

solo con el fin de su espera. Ausencia que no necesita metáforas u otras figuras para expresarse, frente a la ausencia de Góngora que se resuelve en un ejercicio retórico —las hiperbólicas lágrimas de los ríos saturan la distancia geográfica—.

Por último, hay que destacar cómo la intensa semántica cromática que atraviesa el soneto del granadino (*blanca paloma, cándida virtud, espuma, perla, copos, nevada, blancura*) puede remitir al léxico y a los sintagmas que connotan los dos sonetos de Góngora ya mencionados (*nieve, hojas de chopos, nevado*). Sin embargo, mientras el color blanco de Góngora se tiñe de matices de color *ámbar y oro*, el de Lorca tiende hacia el gris, color al que remiten tanto la *bruma* del v. 7 como la *melancolía* que cierra el texto. En otras palabras, el elemento autobiográfico que subyace en el soneto de Lorca provoca un ansia tan fuerte que acaba por oscurecer las luminosas imágenes de blancura que encabezaban de manera tópica los dos sonetos de Góngora. Mientras en don Luis esas imágenes se concluyen en los dos primeros cuartetos, en el soneto de Lorca son el punto de partida para una *gradatio* que, desde el gris anunciado en el segundo cuarteto (*bruma*), llega hasta el negro, el color tradicionalmente asociado al estatus melancólico, que remite a una espera inacabada. También bajo el signo de una nostalgia sufrida y de una espera apasionada es, quizá, como habría que leer el uso de la palabra *pichón*, que Lorca utiliza en el soneto como variante de *paloma*, añadiendo a la connotación erótica que el ave simboliza, un matiz coloquial, cercano, íntimo.

Además, los elementos pictóricos presentes en los sonetos gongorinos en los que Lorca pudo inspirarse, me llevan a formular una última hipótesis sobre sus versos. Me pregunto si, al elegir el símbolo de la paloma-pichón como objeto de deseo que sustituye la ausencia de su amigo, Lorca tenía presente no sólo los sonetos gongorinos, sino también una imponente representación pictórica del mito de Venus. Me refiero a una pieza maestra del Manierismo flamenco conservada en el Louvre, [*Venus et l'Amour*](#) (h. 1550), de Lambert Sustris, que retrata a la diosa acariciando dos blancas palomas mientras espera la llegada del dios Marte, a quien se ve al fondo. Situado en primer plano, el gesto de Venus representa una sensualidad evocada por Lorca cuando, en el segundo terceto del soneto, recomienda a su amante que toque con su propia mano la blancura perfecta de la paloma-pichón⁷.

⁷ Sin embargo, no estoy de acuerdo con la lectura demasiado explícita que del soneto da Acereda (1989), no sólo porque me parece alejarse de la letra del texto, sino sobre todo porque no considera en absoluto la «vertiginosa cadena lírica que, de manera difusa, se

El contacto producirá en la belleza del ser querido una especie de intensificación; es decir, como afirmaría Aleixandre a propósito de los *sonetos del amor oscuro*, un «prodigio de pasión, de entusiasmo, de felicidad, de tormento, puro y ardiente monumento al amor, en que la primera materia es ya la carne, el corazón, el alma del poeta en trance de destrucción»⁸.

BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

- A. ACEREDA (1989), «Federico García Lorca manda a su amor una paloma», *Ariel*, 6, pp. 33-43.
- J. BRAVO VEGA (1991), [«Fortuna de una rima áurea: pluma\(s\)-espuma\(s\)»](#), *Cuadernos de Investigación Filológica*, 17, pp. 35-87.
- E. DÍAZ (1990), «El *amor oscuro* en los sonetos de García Lorca», *Draco*, 2, pp. 35-49.
- M. F[ERNÁN]DEZ-MONTESINOS, [«Algunos sonetos de Federico García Lorca: ¿Por qué ahora y en el *Abc*?»](#), *Abc. Sábado Cultural*, 164, 17 de marzo, p. 57.
- F. GARCÍA LORCA (1960), *Obras completas*, 4ª ed., Madrid, Aguilar.
- F. GARCÍA LORCA (1984), [«Sonetos»](#), ed. F. García-Posada, *Abc. Sábado Cultural*, 164, 17 de marzo, pp. 45-56.
- F. GARCÍA LORCA (1996), *Poesía*, en *Obras completas*, ed. M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, vol. I.
- F. GARCÍA LORCA (1997), *Prosa*, en *Obras completas*, ed. M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, vol. III.
- M. GARCÍA-POSADA (1984), [«Un monumento al amor»](#), *Abc. Sábado Cultural*, 164, 17 de marzo, pp. 43-44.
- L. de GÓNGORA (1997), *I Sonetti*, ed. G. Poggi, Roma, Salerno Editrice.
- L. de GÓNGORA (2000), *Obras completas*, ed. A. Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2 vols.
- M. GÜELL (2009), *La rima en Garcilaso y Góngora*, Córdoba, Diputación.

vislumbra a través de los renglones del exquisito poema» de Lorca (Ponce Cárdenas 2008: 378), cadena a la cual mis páginas quisieran añadir un renglón más.

⁸ Se trata del epílogo, que escribió en 1937, a la primera edición completa de la obra del poeta granadino (cfr. García Lorca 1960: 1789).

- C. GUILLÉN (2002), [«La amistad y el amor: Garcilaso y Cervantes»](#), en *La penna di Venere. Scritture dell'amore nelle culture iberiche, Atti del XX Convegno de la AISPI (Associazione Ispanisti Italiani, Firenze 14-16 marzo 2001)*, ed. D. A. Cusato y L. Frattale, Messina, Lippolis, pp. 485-504.
- M. HERNÁNDEZ (1984), «Jardín deshecho: los sonetos de García Lorca», *El Crotalón*, 1, pp. 193-228.
- E. MARTÍN (1986), *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo XXI.
- G. POGGI (2009), «Exclusus amator e poeta ausente (¡Qué de invidiosos montes levantados...!)», *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Góngora*, Firenze, Alinea, pp. 15-34.
- J. PONCE CÁRDENAS (2008), [«El vuelo de la paloma: Góngora, Lorca y la poesía hispano-arábiga»](#), *Lectura y Signo*, 3, pp. 365-381.
- B. TASSO (1995), *Rime*, ed. D. Chiodo, Torino, Edizioni RES, 2 vols.