



Universitat Autònoma de Barcelona

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Inglés y Español

Trabajo de Fin de Grado

Orfeo y Federico García Lorca:
el mito y lo órfico en *Sonetos del amor oscuro*.

Autora: Paula Rodríguez Ocaña

Tutor: José Ramón García López

Grado de Estudios de Inglés y Español

Curso académico: 2016-2017

XXVIII

Oh, ven y vete, tú, aún niña casi, completa
por un momento la figura de danza,
que sea la pura constelación de una de aquellas danzas
en las que sobrepasamos, efimeros, a la Naturaleza,

que ordena sin saberlo. Pues ella, plenamente a la escucha,
sólo se agitaba cuando Orfeo cantaba.
Tú fuiste todavía aquella a la que mueve lo de entonces,
levemente extrañada, cuando un árbol

pensaba largo tiempo en seguirte, escuchando,
Sabías aún el lugar en el que la lira
se elevaba sonora; el inaudito centro.

Por ella tú intentaste los hermosos pasos
y esperaste algún día dirigir
tu paso y tu semblante a la fiesta salvada.

Rainer Maria Rilke, *Los sonetos a Orfeo*, 1922

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
1.1 Introducción a <i>Sonetos del amor oscuro</i>	4
1.2 El Orfismo, orígenes del culto y su relación con la lírica	8
1.3 El mito de Orfeo y la mitología en <i>Sonetos del amor oscuro</i>	10
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	12
3. LA LÍRICA UTILIZADA DESDE UN PUNTO DE VISTA ÓRFICO	16
3.1 La lírica como medio de purificación	17
3.2 La belleza de la lírica como medio de penetración en el alma humana	20
4. CONCLUSIONES	23
5. BIBLIOGRAFÍA	24

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Introducción a *Sonetos del amor oscuro*

En 1935 Federico García Lorca se encuentra en el Hotel Victoria de Valencia para atender al estreno de *Yerma*, su segunda tragedia rural, y será en el mismo hotel de la capital valenciana donde empezará a escribir los once sonetos conocidos a día de hoy como *Sonetos del amor oscuro*. El destinatario es Rafael Rodríguez Rapún, secretario de La Barraca, al que el poeta conoció en 1933. Una interpretación de este amor entre el poeta y Rodríguez Rapún se encuentra en las palabras de Michèle Ramond (1986: 431-432):

El uno quiere abrazar la ansiada cintura del Otro, pero el Otro fugitivo niega al Uno su presencia transcribible. La presencia del Otro es una presencia que se sueña, una presencia que no llega, y la pasión del Uno es una pasión sufriente envenenada, tan dolorosa como la transfixión de la Virgen. [...] Así está el Uno de enajenado, permanentemente alterado por la ausencia del Otro y necesitando del tejer de la escritura para poder volver presente la ausencia el Otro, para permitir que se cuele hacia él la voz del Otro ausente.

Rapún, catorce años más joven que Lorca, simbolizaba ese amor insatisfecho y tumultuoso que Federico García Lorca empieza a plasmar en forma de sonetos entre el mes de noviembre de 1935 y 1936, cuando es asesinado por el régimen franquista. Los sonetos, como ejemplifica Loretta Frattale (2010: 160), evocan:

Las más esplenéticas pasiones de la tradición lírica occidental, desde la de Shakespeare por su “*fairly youth*” o por su “*dark lady*” a la del desengañado Quevedo por la inexistente Lisi, o la “secreta” y misteriosa del malogrado Conde de Villamediana, la mística de San Juan de la Cruz o de Santa Teresa de Jesús, la muy melancólica de Garcilaso por su amada muerta.

En cuanto al constante uso del adjetivo *oscuro*, presente ya en el título, destaca el gran pragmatismo que esconde. En uno de sus trabajos, Mario Hernández (1984: 195) ha recogido la revisión del texto de la conferencia “La imagen poética de don Luis de Góngora”, donde Lorca justifica los *amores oscuros* (así los define) del marqués de Villamediana como motivo de su asesinato. Estos amores oscuros habían sido recogidos en la tesis del año 1928 de Narciso Alonso Cortés, *La muerte del conde Villamediana*, donde se relaciona el asesinato con su bisexualidad. Aunque en muchas ocasiones ese “amor secreto y oscuro” es utilizado como referencia a la muerte o con motivo de la homosexualidad del poeta, considero que la expresión esconde también un sentido homenaje a Góngora por parte de García Lorca. Tomando como referencia la conferencia sobre Góngora de García Lorca, cito unas líneas que creo importantes para entender este homenaje y relación:

Y ahora vamos con la oscuridad de Góngora. ¿Qué es eso de oscuridad? Yo creo que peca de luminoso. [...] Los viejos intelectuales aficionados a la Poesía en su época debieron de quedarse

estupefactos al ver que el castellano se les convertía en lengua extraña que no sabían descifrar. (Lorca, 1932)

Con estas palabras y justificando que “los oscuros somos nosotros, que no tenemos capacidad para penetrar en su inteligencia. [...] No se debe decir cosa oscura, sino hombre oscuro” (Lorca, 1932), Lorca hace hincapié en la figura del poeta de Córdoba como poeta incomprendido. Como él, Lorca también fue un poeta incomprendido¹. Cuando el granadino publicó *Romancero Gitano* muchos leyeron su lírica de manera errónea, una de las varias razones que lo sumieron en una crisis y que lo empujarían a realizar su viaje a Nueva York, en la primavera del 29, donde escribiría *Poeta en Nueva York*². Como compondría a Jorge Guillén el propio García Lorca en una de sus cartas en 1927: “Me va molestando un poco *mi mito* de gitanería. Confunden mi vida y mi carácter” (Rodríguez Pagán, 2003: 61).

Sería, de todas formas, caer en la comodidad de la interpretación más superficial relacionar la homosexualidad del poeta con el adjetivo “oscuro”³. El testimonio de Vicente Aleixandre dado a Ian Gibson (1987) y recogido por Díez de Revenga (1988) en su artículo refuerza la idea de que el libro incompleto no es un grito ahogado del homosexualismo del poeta, Aleixandre argumenta la oscuridad de éste manifestando:

Para él, era el amor de la difícil pasión, de la pasión maltrecha, de la pasión oscura y dolorosa, no correspondida o mal vivida, pero no quiere decir específicamente que era el amor homosexual. Eso de oscuro puede aplicarse a cualquier clase de “amor amor”. Nunca él a mí me dijo “ése es esto”, no, no me dijo nada, era el amor doloroso, el amor con un puñal en el pecho... oscuro por el siniestro destino de amor sin destino, sin futuro. (Díez de Revenga, 1988: 109)

No obstante, aún y no tratándose únicamente de un amor homosexual, en *Sonetos del amor oscuro* se encuentra la primera alusión directa en toda la poesía de Lorca a un amante masculino. Es en el verso “porque duermes en mí y estás dormido” de “El amor duerme en el pecho del Poeta” cuando el yo lírico se dirige por primera vez a una voz masculina. Aunque no es un elemento angular en el estudio de la obra, utilizo las palabras de Roger Tinnell (2012: 62) para ilustrar la importancia de la aparición del amante masculino:

Sin duda la obra de Lorca es universal, y sin duda su homosexualidad no puede explicar su vida y obra», pero no colocar su condición de gay en el centro de su vida y de su obra es como decir que

¹ Acerca de las influencias gongorinas en *Sonetos del amor oscuro*, véanse los análisis de Jesús Ponce Cárdenas (2008) y de Sara Pezzini (2015) sobre el “Soneto gongorino en que el poeta envía a su amor una paloma”.

² El artículo de Anthony L. Geist (1986) trata las crisis —personal, social y poética— previas a *Poeta en Nueva York* que sufrió Federico García Lorca.

³ Por otra parte, y sin entrar en la complejidad de la poética lorquiana en este punto, cabe recordar que en “Juego y teoría del duende” (1933), Lorca califica también de *oscuro* a dicho duende, añadiendo: “Así, pues, el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar”.

no importa que San Juan de la Cruz fuera religioso o que no fuera central a la obra de Antonio Machado el amor que sentía el poeta por la adolescente Leonor.

De todas formas, cualquier estudio sobre el título sería un paso en falso. Mario Hernández (1984), en “Jardín deshecho: los “Sonetos” de García Lorca”, recoge los distintos posibles títulos que el libro pudo tener y que se perdieron debido a la pronta muerte del poeta. Puede incluso suceder —y es acertado pensar— que los sonetos aparecidos por primera vez íntegramente en el diario *ABC* en el año 1984 fueran víctimas de lo ya sucedido antes con Bécquer⁴, donde primó la exacerbación de la trama amorosa en contra de la ordenación original. No es posible asegurar, pese a la afirmación de Aleixandre, que *Sonetos del amor oscuro* fuese el nombre concebido por Federico García Lorca. Es más, *Sonetos*⁵ es el único título del que se tiene constancia por parte del autor. Más tarde, Aleixandre los bautizará con el nombre con los que hoy los conocemos, y se referirá a los sonetos como “prodigio de pasión, de entusiasmo, de felicidad de tormento, puro y ardiente monumento al amor”. Aparece incluso, en mayo de 1936, un tercer título, *Jardín de los sonetos*, según declaraciones de Luis Rosales, en casa de quien se refugió días antes de su captura y fusilamiento. De nuevo y en palabras de M. Hernández (1984: 208-209):

Sólo como conjetura cabe pensar que el título *Jardín de los sonetos* no era el definitivo o habría sido sustituido por otro nuevo. [...] El conocimiento que tenemos de la cronología de los poemas lorquianos muestra claramente que la composición de sus libros, si perfectamente calculada, obedece casi siempre a decisiones últimas, de modo que la reconstrucción de los procesos seguidos muestra continuos cambios y entrecruzamientos a partir de uno o más proyectos iniciales.

En cuanto a las menciones a estar escribiendo un libro de sonetos, los únicos indicios públicos por parte del poeta son dos. El primero de ellos es una de sus últimas entrevistas realizada por Felipe Morales en 1936, donde Lorca se refiere a su proyecto con el nombre de *Sonetos* y manifiesta que el libro “significa la vuelta a las formas de la preceptiva después del amplio y soleado paseo por la libertad del metro y rima. En España, el grupo de poetas jóvenes emprende hoy esta cruzada”⁶. Bonaddio (2010: 189) considera que la elección no se debió tanto a que el soneto fuese la forma “de moda” en aquel entonces, sino sobre todo a la dificultad formal y exigencias estilísticas que implicaba. Por otra parte, pese a contar hoy en día sólo con once sonetos (dejando a

⁴ Me refiero a la publicación post-mortem del libro de *Rimas* (1871), ordenado por el amigo del poeta Ramón Rodríguez Correa, que no corresponde con *Libro de los gorriones* (descubierto en 1914).

⁵ Este parece ser el título que más se aproxima a la realidad, ya que los testimonios de Pablo Suero y Gabriel Celaya lo corroboran y utilizan como tal.

⁶En efecto, como se alude en las declaraciones de García Lorca, a mediados de la década de los treinta se producirá un auge en la recuperación de formas clásicas, especialmente la del soneto, que se observa en los libros de varios poetas jóvenes: Luis Rosales (*Abril*, 1935), Germán Bleiberg (*Sonetos amorosos*, 1936), Juan Panero (*Cantos del ofrecimiento*, 1936), Miguel Hernández (*El rayo que no cesa*, 1936) o Juan Gil-Albert (*Misteriosa presencia*, 1936). Acerca de este panorama, véase Cano Ballesta (1996: 192-218).

un lado el soneto incompleto de la cama), tal y como indica el testimonio oral de Joaquín Romero Murube recogido por M. García-Posada, se cree que uno de los propósitos de Lorca era emular los más de cien sonetos amorosos que llegó a componer Shakespeare y recogidos en *Sonnets*. Y cabe recordar, como ya apuntase García-Posada (1984: 44), el proceso de identificaciones que es posible detectar entre ambos poetas. El segundo testimonio referente a la escritura de *Sonetos del amor oscuro* se da en la última entrevista de Federico García Lorca, fechada en 1937 y concedida al periodista Antonio Otero Seco para *Mundo Gráfico*, mencionando el libro que se hallaba escribiendo:

Los libros de poesía se van haciendo siempre lentamente.[...] Además, yo escribo no cuando quiero, sino cuando debo escribir. A veces, en los momentos más insospechados. Mientras se estrenaba *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, yo estaba tranquilamente en mi cuarto del hotel terminando un libro de sonetos. (Hernández, 1984: 199)

En definitiva, *Sonetos del amor oscuro* supone una vuelta a la tradicional forma sonetística que enlaza con el uso de elementos antes ya vistos en su poesía (sobre todo en *Libro de poemas*, 1921) como la luna (“Noche arriba los dos con luna llena” en “Noche del amor insomne”), los cuales unirá a otros símbolos literarios, como la sangre (“este llanto de sangre que decora” en “Llagas de amor”), la aurora (“La aurora nos unió sobre la cama” en “Noche del amor insomne”), las rosas (“Guirnalda de rosas”), espadas (“con un puñal, con besos y contigo.” en “El poeta dice la verdad”) o el laurel (“sobre laurel de Grecia vierte y suma” en “Soneto gongorino”), entre muchos otros. Lorca edifica una atmósfera en la que Charles Segal (1989: 2) propone que “the creative power of art allies itself with the creative power of love”, donde a la vez se entiende una relación —muchas veces orgánica— entre la muerte, el amor y la lírica. Sucediendo la mayoría en escenas nocturnas, contienen una sensualidad notable y elementos que rozan lo místico, logrando plasmar la angustia por la ausencia del amado o la insatisfacción que éste provoca en el poeta. Durante todo el poemario se muestra una naturaleza hostil con elementos que reflejan el miedo interior del poeta: “decrépito sol”, “luna vieja”, “Otoño enajenado”, “paisaje gris”, “corriente sin mar”, “agua de hiel”, son sólo algunos ejemplos de ello. Es más, llega el poeta en “Ay voz secreta del amor oscuro” a identificarse con la naturaleza y amor:

Deja el duro marfil de mi cabeza,
apiádate de mí, ¡rompe mi duelo!,
¡que soy amor, que soy naturaleza!

(García Lorca, 2016: 584)

Para finalizar esta introducción a *Sonetos del amor oscuro*, me remito a las palabras de Kostas E. Tsirópulos, que intuyo son orientadoras sobre el tono de la poesía comprimida en el libreto inacabado.

El cuerpo humano, así como lo esculpe con palabras García Lorca, no es un instrumento ni mucho menos un componente necesario de una sociedad humana que, por él, se hace visual. Es el órgano de la silenciosa ritualidad de la vida como función inexplicable, como misterio y, a la vez, su consistencia indescifrable. Alrededor del cuerpo, no como carne, lo repito, sino como forma en función, y más aún, como persona sacralizada por su dolorosa participación en la vida-misterio de amor y muerte, se teje toda la obra de Federico. (Tsirópulos, 1988: 122)

1.2 El Orfismo, orígenes del culto y su relación con la lírica

La religión órfica es iniciática y secreta, tal vez por ello actualmente conocemos tan poco de ella. El orfismo revelaba misterios a un número selecto de hombres, era un credo que implícitamente manejaba la idea de desigualdad entre los humanos, dado que no todos merecen ser partícipes de la verdad. Existen seres ignorantes que deben seguir en la oscuridad, porque si se les intentase mostrar la luz quedarían ciegos con su resplandor, compartir los secretos con las personas inadecuadas es igual a sembrar en tierra estéril y árida. (Burgos, 2002: 79)

De entre todos los personajes de la mitología griega: dioses, semidioses, héroes, ninfas y un largo etcétera, es Orfeo el personaje más lírico de todos, el padre del canto. Con su lira logró, como relata Ovidio en su Libro X de *Las metamorfosis*, que llorasen hasta las almas sin vida. Y es que esta característica parece ser el elemento más antiguo de la leyenda de Orfeo, como argumenta Alberto Bernabé (2008: 21): “Basten estos ejemplos, entre otros muchos que podrían citarse, de la insistencia de los autores antiguos en el poder de la música de Orfeo para conmover a toda la naturaleza.”

Algunos griegos encontraron en el personaje de Orfeo un profeta para su nuevo culto, el cual tendría una estrecha relación con la lírica, la Naturaleza, la Belleza, la Verdad y el alma humana. El orfismo fue un culto formado en Grecia en la segunda mitad del siglo VI y pese a no saberse si había existido con anterioridad⁷, sí es importante destacar el papel que tuvo en esferas filosóficas, influenciando al pitagorismo y estoicismo e incluso a Platón en su diálogo *Fedón* (Carvalho Lima). W. C. Guthrie (2003: 64) afirma que, según una tradición de la época, “existían en las montañas de Tracia ciertas tabletas que contenían escritos de Orfeo”, similares a aquellas en las que los judíos recibieron sus diez mandamientos en el Monte Sinaí por parte de Moisés. Pese a contar con Orfeo como mayor representante de lo que resultaría un movimiento más poético y espiritual que religioso, las esferas órficas se relacionaron pronto con el culto a Dionisio que, en palabras de Carvalho Lima (2006: 86), “adquiere significado en la vida griega principalmente a través de los órficos, quienes incorporando el referido culto, promovieron su adaptación a la sensibilidad griega”.

⁷ Según datos recogidos por W. K. C. Guthrie (2003), en los siglos V-IV a. C. ya se lo consideraba de gran antigüedad.

Incluso clasificando el orfismo como un culto, la dificultad que apunta W. K. C. Guthrie (2003: 61) es que “fue siempre, primera y principalmente, una literatura”. Entonces, sería equivocado querer separar ambas esferas *culto* y *literatura*, ya que las dos se alimentan la una de la otra, por decirlo de alguna manera. “No hay fundamentos a priori para creer que existiera jamás una división tajante entre literatura y culto”, según W. K. C. Guthrie (2003: 67). El papel que la lírica tuvo en la espiritualidad fue el de aportar a los textos entorno a los cuales giraría este modo de vida que los seguidores del orfismo practicaban. Provocó también, al ser contrario a la teogonía dominante de la época (la de Hesíodo), un fuerte rechazo por gran parte de la sociedad donde, citando a Marcel Detienne (1983: 133):

Al ser el Orfismo una literatura inseparable de un género de vida, la ruptura con el pensamiento oficial entraña diferencias no menos grandes en las prácticas y en los comportamientos. Aquel que opta por vivir a la manera órfica, el *bios orphikós*, se presenta, en primer lugar, como un individuo y un marginado, es un hombre errante, semejante a esos Orfeo-telestes que van de ciudad en ciudad, proponiendo a los particulares sus recetas de salvación, paseándose por el mundo como los demiurgos de antaño.

Entonces si el culto y la lírica guardaban una estrecha relación es de vital importancia entender que uno de los pilares de la lírica órfica más importantes es la Naturaleza, la cual creían armoniosa y sobre la que orbitaba gran parte de su filosofía. La Naturaleza era para los orfistas fuente de inspiración y mediante el arte intentaron crear un vínculo para poder entender los procesos propios del universo. Según Burgos (2002: 23), las grandes preguntas sobre las que giraba la poesía órfica eran: “¿qué relación guardan ente sí los distintos seres que componen la naturaleza?, ¿cómo funciona la naturaleza?, ¿qué o quién se encuentra detrás de los fenómenos naturales? Estas preguntas muestran el interés del orfismo por entender la relación que tenemos nosotros, seres humanos, con la Naturaleza, cuestión que puede devenir en otra de las preocupaciones de los orfistas: el duelo del individuo motivado por su psique. Esta problemática será parte del motivo por el cual se recurrirá a la lírica como medio de búsqueda ontológica. Recojo las palabras de Javier Lorenzo (1998: 278) aplicadas a la poética especular de base órfica de Garcilaso de la Vega para ilustrar de manera breve el papel que tiene la poesía para el poeta órfico:

El poeta “poseído por el *furor divinus*, ofrece su mente (texto) al mensaje de la musa para posteriormente comunicarlo (leerlo), quedando, de esta forma, “textualizado”. Este acto órfico constituye una experiencia mística que obliga al poeta a aislarse para encontrar la lira dentro de sí mismo. [...] el acto poético constituye el único medio con el que el poeta cuenta para constituirse a sí mismo como tal, como *artifex* que ve reflejada en su poesía su propia imagen como poeta.

Es aquí cuando toma partida la figura de Federico García Lorca y su búsqueda del Otro, el amante, aquella figura inalcanzable por la que anhela y en la que vierte sus miedos y preocupaciones. Como ya se ha introducido antes, *Sonetos del amor oscuro* puede entenderse como la angustia del poeta

hecha poesía. Lorca buscará a través de sus últimas composiciones el amor del Otro, a la vez que buscará también sosegar su alma, la parte más divina del cuerpo para los órficos.

1.3 El mito de Orfeo y la mitología en *Sonetos del amor oscuro*

Pese a no contar con referencias sobre el mito de Orfeo en *Sonetos del amor oscuro*, es posible postular la idea del conocimiento por parte de Lorca, no sólo del mito de Orfeo, sino también de su episodio homoerótico. A Orfeo se le atribuye en *Las metamorfosis* de Ovidio el haber introducido en Tracia el amor sexual entre hombres:

Aquél también fue quien indujo a la gente de Tracia
a trasladar el amor a tiernos varones y antes de la juventud
coger la breve primavera de su edad y las primeras flores.
(Ovidio, Libro X, vv. 83-85)

Es más, después de ser destrozado por las náyades (a quienes Orfeo rechazó tras la muerte de Eurídice), su cabeza y lira acabaron en la isla de Lesbos, que acogió a poetas como Safo, quien celebra el amor entre mujeres.

Los miembros de Orfeo yacen en diversos lugares; su cabeza
y su lira la acoges tú, Hebro y, [...]
Y entonces, arrastradas hasta el mar,
abandonan su río natal y alcanzan la playa de Lesbos en Metimna.
(Ovidio, Libro XI, vv. 50-55)

Las náyades que despiezan a Orfeo también aterran a Lorca. Símbolo de la figura femenina, aparecen en una carta recogida por Vallejo Forés (2006: 239) mordiendo al poeta: “Las náyades me muerden furiosas porque he besado a una de ellas”, lo que guarda relación con las palabras de Ángel Sahuquillo recogidas por Ulta Felten (1998: 26): “los mitos que más interesaban a Lorca eran [...] los que tenían alguna conexión con la homosexualidad. Sobre esos mitos, Lorca sabía mucho más de lo que generalmente se sabe”. Lorca asimismo era gran conocedor y apasionado de la mitología grecorromana, siendo los personajes mitológicos y los mitos grecorromanos una constante en toda su obra. Jesús Bermúdez Ramiro (2013) clasifica en su artículo el uso de la mitología en cuatro estadios distintos: un elemento real o ficticio es elevado a la categoría mítica; una visión del mito distinto de la que la tradición legó; un apoyo de las figuras mitológicas a un determinado contenido o clima poético y, por último, una simple transmisión del contenido de algunos referentes clásicos. No obstante y pese a que podemos clasificar la poesía de *Sonetos del amor oscuro* como órfica, no se encuentra en ningún soneto siquiera una simple mención a Orfeo. Aunque en el artículo de Guillermo Vallejo Forés (2006: 238) se argumente el uso de la mitología en Lorca para “dar salida al conflicto interior” causado por su homosexualidad, *Sonetos del amor*

oscuro puede catalogarse como vacío en el aspecto mitológico. El único indicio posible es el de la aparición de la lira en “Llagas de amor”, pero resultaría una relación muy forzosa a sabiendas de que la lira engloba toda la poesía y no es solo relativa al mito de Orfeo. La única figura que García Lorca puede haber introducido de manera metafórica es Apolo en “Soneto de la dulce queja”, donde el poeta canta “Tengo miedo a perder la maravilla / de tus ojos de estatua el acento”, que podría relacionarse con el soneto de Rainer Maria Rilke “Torso arcaico de Apolo”.

Como se ha indicado antes, el orfismo tiene como figura central y profeta al griego Orfeo. El corpus órfico sobre el que se basa la teología órfica es extensísimo, contando algunas de sus obras con la autoría de Orfeo (Burgos, 2002: 21) y siendo a la vez el mismo Orfeo partícipe de ellas. Manifiestan también algunos textos el carácter homosexual del profeta, que “muestra dos naturalezas contrarias viviendo en un mismo individuo” (Burgos, 2002: 31), sin embargo, es imposible construir una relación entre Orfeo y Lorca. Estos textos se encuentran divididos en dos momentos según el estudio de Burgos (2002: 33): “el primero es la cosmogonía, que explica el origen del mundo, de los dioses y de los hombres. El segundo se refiere a las hazañas y vida de Orfeo”.

A modo de conclusión, aunque en muchos aspectos coincidan el amante (Rafael Rodríguez Rapún) de Lorca con Eurídice (amada de Orfeo), como por ejemplo, en el estado constante de narcosis en el que parecen encontrarse los dos amantes, Lorca sólo puede ser relacionado con lo órfico en *Sonetos del amor oscuro* por el uso que este le da a la poesía.

Tú nunca entenderás lo que te quiero
porque duermes en mí y estás dormido.
(García Lorca, 2016: 585)

Y en mí dormía. Y todo era sueño.
Los árboles que admiré un día, esta
sensible lejanía, la pradera sentida
y los asombros que me conmovían.
(Rilke, 2004: 131)

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El misterio ha atraído siempre al público general. Desde la primera edición de *Sonetos del amor oscuro* en diciembre de 1983, la obra se ha visto rodeada de una aura de incertidumbre. Sin autoría, impresor o editor, 250 ejemplares de los sonetos fueron distribuidos por correo en un sobre que contenía

un cuadernillo en octavo de 24 páginas, contando las de respeto. Tapas y hojas están sujetas, en el mínimo lomo, por un cordón rojo trenzado. La cubierta, en cartulina de un rojo acarminado, sólo ofrece el título, impreso en caracteres Bodoni, los mismos que se usan, en cuerpos distintos, para las notas preliminares, sonetos y colofón. La impresión se ha hecho sobre un papel verjurado Ingres de la casa Guarro, de color rosado, en perfecto acorde con la tinta roja utilizada, que sólo cambia a negra en cubierta y adorno de la contracubierta. (Hernández, 1984: 194)⁸

Tres meses después de la difusión de esta primera versión ilícita, Miguel García-Posada publica en el diario *ABC* una edición “autorizada”. Francisco Javier Díez de Revenga (1988) reúne la presentación de la segunda edición del diario *ABC*, de la cual se extraen los siguientes fragmentos, como muestra del impacto que tuvo la publicación de los sonetos

Hace un año el mundo literario nacional e internacional quedó deslumbrado con la publicación en las páginas culturales de *ABC* de los “Sonetos de amor”, de Federico García Lorca. [...] Los “Sonetos del amor oscuro”, que es como los titulan los amigos de Lorca, sitúan definitivamente al escritor granadino como el mayor poeta del siglo XX. La publicación de estos poemas se ha considerado, por otra parte, como el acontecimiento cultural de 1984 y el más importante hallazgo literario de las últimas décadas. (Revenga, 1988: 106)

La publicación de una nueva obra del poeta granadino causó gran revuelo en lo que añadía “yet another chapter to the never-ending Lorca myth” (Anderson, 1997: 109). Las críticas y reacciones a su publicación están recogidas en el artículo de Daniel Eisenberg (1988: 262), que reúne algunos atributos con los cuales fueron descritos: “belleza inmortal”, “espléndidos”, “asombrosos”, “bellísimos” y “maravillosos”, incluso llegaron a ser catalogados “como los mejores del poeta y situados junto a las más altas muestras de la poesía en lengua castellana de todos los tiempos”. Si bien la mayoría de críticas fueron positivas, algunos críticos como Alberto Lacerda (1987) llegaron a clasificarlos como:

Mediocres, por mucho que pese, y me pesa la palabra. [...] Son rebuscados, literarios, artificiosos, recamados de clichés. Les falta específicamente lo que Vicente Aleixandre más alabó en ellos: pasión, fuego. Les falta ímpetu, la necesidad irreprimita, incandescente, que caracteriza la auténtica poesía de amor. [...] En estos sonetos no hay originalidad metafórica, ni la tensión rítmica, o la pura invención de lenguaje que caracterizan al mejor Lorca. Las comparaciones, hechas por algunos críticos, con Shakespeare, Quevedo, San Juan de la Cruz, pertenecen al dominio del delirio;

⁸ Aunque *Sonetos* devino accesible al gran público a partir de 1983, Andrew A. Anderson (1984: 121) recoge el testimonio de André Belamich, que afirma haber leído los sonetos en 1969. Belamich será también el editor de la edición y traducción francesa de *Sonetos del amor oscuro* en 1981, que se publica en Francia dos años antes que en España.

nada tienen que ver con el mínimo de objetividad en la percepción estética que debe caracterizar el más elemental análisis literario. (Lacerda, 1987: 88)

Por lo que concierne a la obra en sí, el error más común en el que puede caer el público lector es pensar que *Sonetos del amor oscuro* es un libro completo. Todos los sonetos recogidos en el “libro” no son más que manuscritos propios de Federico García Lorca, “doblados por el centro y con el mismo inicio de rotura por la línea de ese doblez” (Hernández, 1984: 203), los cuales García Lorca iría leyendo a conocidos y familiares. Otra de las problemáticas referentes a la publicación de los sonetos es su carácter homosexual, empezando por el título escogido en su edición: *Sonetos del amor oscuro*. El artículo de Eisenberg (1988: 263) señala que la elección de este título supuso la falsa impresión de que Lorca “had written a book of homosexual love sonnets”, y que si bien *Sonetos del amor oscuro* llegó a ser el primer título concebido por el artista, según el testimonio de Pablo Suero, el corpus de sonetos debía recibir el nombre de *Sonetos*, contrario a *Jardín de los sonetos*, título que aporta Luis Rosales, con quien Lorca se hospedaría sus últimos días. En este sentido, las discordancias entre el título original de los sonetos y su creación ha sido descrita por Mario Hernández (1984) en un artículo de significativo título, “Jardín deshecho: los “Sonetos” de García Lorca”. En todo caso, la prematura muerte del poeta impidió la edición personal del corpus sonetístico. En palabras de Mario Hernández (1984: 217): “el libro de Lorca no existe en cuanto tal, o no ha aparecido. [...] Y si el *Jardín* no ha aparecido como libro, menos aún una unidad orgánica llamada *Sonetos del amor oscuro*”.

En cuanto a la temática de los sonetos, estos son la expresión de las preocupaciones interiores del poeta, semejantes a las sufridas en su libro de poesía posterior *Poeta en Nueva York*. Si en *Poeta en Nueva York* las crisis eran de naturaleza personal, social y poética, en *Sonetos del amor oscuro* la preocupación principal del poeta es la reciprocidad del amante. La no correspondencia acompaña también otro recurrente en la obra del poeta: la muerte, por la que el poeta instigará al amado para reunirse con él, haciendo referencia al tópico del *carpe diem*. Si se vuelve de nuevo al poemario *Poeta en Nueva York*, se encuentra el lector con poemas como “Muerte” o “Navidad en el Hudson”, donde se realiza una apología entre la “brisa de límites oscuros” y la muerte⁹. Es digno de mención el adjetivo *oscuro* que acompaña a estos límites de la brisa, ya que oscuros será repetido en numerosas ocasiones y con similares sentidos en *Sonetos del amor oscuro*.

⁹ Un estudio detallado de la simbología en *Poeta en Nueva York* se encuentra en el libro de Miguel García-Posada (1981).

Otra característica de los sonetos es la clara influencia y calco de artistas como Luís de Góngora, Soto de Rojas, Santa Teresa de Jesús o Petrarca¹⁰. De los préstamos e influencias en *Sonetos del amor oscuro*, el tono místico del poeta renacentista San Juan de la Cruz es el que guarda mayor vínculo con Lorca. Ya en su poesía juvenil estableció un vínculo entre el arte, la música y la escritura, que “tienden a identificarse con esta experiencia mística capaz de dar dignidad y cauce a los enfrentamientos internos del sujeto (el *calvario carnal*, la lucha entre el deseo y la conciencia) y a sus conflictos exteriores con una sociedad pragmática y mercantilista” (García Montero, 2016: 95). De este modo, en sonetos como “El poeta le pide a su amor que le escriba” se perciben claros ecos sanjuanistas, que hilarán con la poesía órfica en tanto que los dos acuden a la lírica como medio de penetración en el alma humana, como define Juan Matas Caballero (1999: 375-376):

un anónimo *yo* poético siente en sus entrañas la fuerza brutal del amor y apostrofa dramáticamente al *tú* (*amado*) a quien interpela, exclama, pregunta y comunica su pasión y urgente necesidad amorosa. Los *Sonetos del amor oscuro*, como el *Cántico espiritual*, crean un cálido e intimista ambiente, gracias en parte al dramatismo provocado por el *yo* poético al dirigirse al *tú* reclamando intensamente su amor. [...] Partiendo, pues, de una perspectiva común, García Lorca ofrece en sus sonetos una retórica que podría decirse propia del *mouere*, pues al poeta pretende mover la voluntad amatoria de su destinatario y conmover al lector hacia su propia causa de amor.

El enlace entre los sonetos y lo órfico es este misticismo, que comprende la lírica como medio purificador y de exteriorización. La cualidad de la lírica se deba posiblemente a que, en un principio, el culto a Dionisio era considerado como modo de liberación de las impurezas del alma humana, propiedad que el orfismo adaptará. Siguiendo la clasificación dicotómica de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* entre lo apolíneo y dionisiaco, la que podría ser una poesía apolínea por sus formas sonetísticas, se ve convertida en una poesía oscura, más cercana al atributo de *dionisiaco* debido a la naturaleza “salvaje” que aparece en los sonetos. No sólo por esto, sino también por el carácter revelador de la naturaleza, utilizada por Lorca como el *yo*, que según palabras de Germán Alfonso Pérez Rincón (2011: 56): “se revela al artista como una fuerza creadora, la naturaleza se apodera del individuo y se sirve de él como instrumento de su expresión creativa”. Una teoría que también se relaciona con el dios Dionisio es la de Uta Felten (1998: 24), que clasifica el amor en *Sonetos del amor oscuro* con “valencias sado-masoquistas [...] que se pueden entender como una actualización de los principios violentos de los ritos dionisiacos y como una revocación del aspecto sado-masoquista del amor homoerótico formulado por Platón en el *Fedro*”.

¹⁰ El artículo de Andrew A. Anderson (1986) “García Lorca como poeta petrarquista” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, tiene como objeto de estudio la relación entre *Sonetos del amor oscuro*, *Diván del Tamarit* y la poesía petrarquista.

El carácter de súplica del conjunto de sonetos será el hilo conductor que los unifique. Al no poseer información precisa sobre la condición de borrador o composición terminada de los sonetos, el único índice de unión es su temática. La imposibilidad de este amor estéril (“donde sin fruto gimen carne y cielo” en “¡Ay voz secreta del amor oscuro!”) y caduco (“el tiempo no encuentre destrozados” en “Soneto de la guirnalda de rosas”) creará en el poeta una angustia interior, que expresará de manera alegórica con motivos de la Naturaleza. Una y otra vez le duelen a García Lorca los años entre él y su amante (“con cicuta y pasión de amarga ciencia” en “Llagas de amor”¹¹; “lirio maduro” en “¡Ay voz secreta del amor oscuro!”), unido a la incapacidad de “exhibir” su amor frente la sociedad. Es, pues, *Sonetos del amor oscuro*, la queja y súplica de Federico García Lorca que, llorando la ausencia de su amante, es incapaz de manifestar su amor de manera libre al estar condenado. El “amor oscuro” que el poeta profesa quedará configurado en un corpus de once sonetos de temática amorosa y tintes lúgubres, donde la muerte y el pesimismo se hallan en cada composición.

¹¹ En el último terceto de “Llagas de amor”, Federico García Lorca se identifica con la figura de Sócrates, que fue condenado a beber cicuta por su naturaleza de “corruptor de menores”.

3. LA LÍRICA UTILIZADA DESDE UN PUNTO DE VISTA ÓRFICO

Sonetos del amor oscuro, como se ha mencionado en la introducción, es el grito ahogado por la imposibilidad del amor por parte del poeta, que si en algún momento llegó a ser correspondido, ansía más. Así lo reflejará en poemas como “El poeta le pide a su amor que le escriba”, “Soneto de la guirnalda de rosas” o “El poeta dice la verdad”, donde reina el imperativo y la súplica a Rafael Rodríguez Rapún para que responda a sus plegarias: “¡Teje deprisa! ¡canta! ¡gime! ¡canta!” en “Soneto de la guirnalda de rosas” (García Lorca, 2016: 579); “en vano espero tu palabra escrita” en “El poeta le pide a su amor que le escriba” (581); “para que tú me quieras y me llores” en “El poeta dice la verdad” (581). José María Camacho Rojo (2006: 23) afirma:

Desde el *Libro de Poemas* Lorca inicia un tema que había de ser capital hasta el final de su obra: “la imposibilidad amorosa, unida a la dificultad de dar libre expresión a su propio sentimiento al no asumir de forma natural su homosexualidad”. La expresión de un *fatum* trágico que revela bien la imposibilidad de la presencia del amado [...] o bien el deseo de esa misma presencia, a partir del carácter fatalmente huidizo del amor.

Lo que viene a ilustrar la cita es que la incapacidad amorosa ha estado presente siempre en su poesía, pero *Sonetos del amor oscuro*, a diferencia de su otra obra poética, constituirá la única pieza de Federico García Lorca compuesta únicamente por poemas de carácter amoroso, son “un compendio de las principales preocupaciones síquicas del poeta granadino, no sólo durante su breve vida adulta sino también hasta cierto punto durante su niñez y su adolescencia” (Dobrian, 2005: 456). Los sonetos representan un amor idealizado desde un punto de vista místico, donde el amor

será construido en términos de una nueva mística amorosa: es la “cruz”, es decir, la *pasión*, en la dilogía de la expresión que reenvía tanto al calvario cristiano como al amor-deseo. Así, el amor será voluptuosidad, sensualismo, carne, y será también el camino de la pasión: muerte, desgarró, oscuridad, en la búsqueda de la plenitud del encuentro de amado y amante, en este caso, la unión amorosa. (Leuci, 2008)

El punto de unión entre el misticismo de herencias cristianas y el orfismo se encuentra en el trato que los dos otorgan a la poesía. Los sonetos pueden ser considerados, según lo expuesto hasta ahora y desde un punto de vista órfico, de dos maneras: como medio de purificación y como medio de penetración en el alma humana. Otro elemento a tener en cuenta es la semejanza con el motivo órfico en el trato que tiene el poeta con la naturaleza, que establece un vínculo entre la poesía, la muerte y el amor, circunstancia que Charles Segal separa, en su estudio sobre el mito de Orfeo como poeta, en tres dicotomías: amor-muerte, amor-arte, arte-muerte¹².

¹² Aludo al mito de Orfeo ya que encuentro relación entre este y la religión órfica. Pese a ser Dionisio el dios central, el profeta y la base de las escrituras de la secta se basan en el mito clásico de Orfeo.

3.1 La lírica como medio de purificación

Es ampliamente conocido el uso terapéutico de la música dentro de la medicina y los ritos religiosos. Los órficos utilizaban la poesía como un instrumento que restituye la armonía perdida en el alma humana. Los desórdenes espirituales son arreglados por medio del empleo de los vocablos y música justos. El poeta no elige los elementos de su discurso al azar, él conoce los secretos de la lengua, sabrá cómo y cuándo echar mano de las palabras. [...] De cierta forma el aedo funciona como “médico de almas”. (Burgos, 2002: 80)

Las líneas aquí expuestas corresponden de manera parecida a la concepción y tratamiento de Lorca frente a la poesía y la creación poética. Su poética queda plasmada en sus distintas conferencias y entrevistas, como las declaraciones que el poeta dio a Luis Bagaría para el diario *El Sol* (10 junio de 1936), meses antes de su muerte, donde el poeta granadino argumenta que:

La creación poética es un misterio indescifrable, como el misterio del nacimiento del hombre. Se oyen voces no se sabe dónde, y es inútil preocuparse de dónde vienen. Como no me he preocupado de nacer, no me preocupo de morir. Escucho a la naturaleza y al hombre con asombro, y copio lo que me enseñan sin pedantería y sin dar a las cosas un sentido que no sé si lo tienen. Ni el poeta ni nadie tiene la clave del mundo. Quiero ser bueno. Sé que la poesía eleva, y siendo bueno con el asno y con el filósofo, creo firmemente que si hay un más allá tendré la agradable sorpresa de encontrarme con él. Pero el dolor del hombre y la injusticia constante que mana del mundo, y mi propio cuerpo y mi propio pensamiento, me evitan trasladar mi casa a las estrellas.¹³

Ésta y otras declaraciones extraídas de sus conferencias, justifican la postura del poeta frente a la naturaleza, la cual entiende como algo místico y portadora de una belleza a la que sólo podrá llegar el poeta a través de la poesía¹⁴. Si se entiende la poesía como purificadora del alma del poeta y es la Naturaleza una expresión de ésta, el lector puede encontrar en *Sonetos del amor oscuro* una Naturaleza hostil debido a diversos motivos como son, en primer lugar, el suplicio que le causa la **ausencia de su amante**, como ejemplifica “El poeta le pide a su amor que le escriba”:

Amor de mis entrañas, viva muerte,
en vano espero tu palabra escrita
y pienso, con la flor que se marchita,
que si vivo sin mí quiero perderte.

El aire es inmortal. La piedra inerte
ni conoce la sombra ni la evita.
Corazón interior no necesita
la miel helada que la luna vierte.

Pero yo te sufrí. Rasgué mis venas,

¹³ Fragmento de la entrevista realizada por Luis Bagaría (1936) para el diario *El Sol* extraída del enlace web <<http://www.laopinioncoruna.es/cultura/2010/01/03/ultima-entrevista-garcia-lorca/347503.html>> [Consultado Junio 2017]

¹⁴ Así, en “La imagen poética de Luis de Góngora”, afirma: “[El poeta] Se sitúa frente a la Naturaleza con ojos penetrantes y admira la idéntica belleza que tienen por igual todas las formas. Entra en lo que se puede llamar mundo de cada cosa, y allí proporciona su sentimiento a los sentimientos que le rodean” (Lorca, 1932), o en su conferencia “Las nanas infantiles” señala: “hablo con la fe arraigada que solamente tienen el poeta, el niño y el tonto puro. Al hablar incidentalmente de las hadas cumplí con mi deber de propagandista del sentido poético, hoy casi perdido por culpa de los literatos y los intelectuales, que han esgrimido contra él las armas humanas y poderosas de la ironía y el análisis” (Lorca, 1978).

tigre y paloma, sobre tu cintura
en duelo de mordiscos y azucenas.

Llena, pues, de palabras mi locura
o déjame vivir en mi serena
noche del alma para siempre oscura. (García Lorca, 2016: 581)

Un segundo motivo reiterado es el **deseo de consumir sus relaciones**, y así se expresa en “Noche del amor insomne”:

Noche arriba los dos con luna llena,
yo me puse a llorar y tú reías.
Tu desdén era un dios, las quejas mías
momentos y palomas en cadena.

Noche abajo los dos. Cristal de pena,
llorabas tú por hondas lejanías.
Mi dolor era un grupo de agonías
sobre tu débil corazón de arena.

La aurora nos unió sobre la cama,
las bocas puestas sobre el chorro helado
de una sangre sin fin que se derrama.

Y el sol entró por el balcón cerrado
y el coral de la vida abrió su rama
sobre mi corazón amortajado. (585)

Y de la misma manera es reiterado el tema del **miedo a la muerte**, como evidencia el “Soneto de la dulce queja”:

Tengo miedo a perder la maravilla
de tus ojos de estatua y el acento
que me pone de noche en la mejilla
la solitaria rosa de tu aliento.

Tengo pena de ser en esta orilla
tronco sin ramas, y lo que más siento
es no tener la flor, pulpa o arcilla,
para el gusano de mi sufrimiento.

Si tú eres el tesoro oculto mío,
si eres mi cruz y mi dolor mojado,
si soy el perro de tu señorío,

no me dejes perder lo que he ganado
y decora las aguas de tu río
con hojas de mi Otoño enajenado. (579)

De entre estos tópicos, la ausencia del amante es el más repetido en todo el conjunto de sonetos, y en “El poeta le pide a su amor que le escriba” Lorca ruega por la respuesta del amante en forma epistolar. Vemos aquí como la poesía adquiere un carácter lúgubre con elementos como “flor marchita”, “viva muerte” o en el terceto final, donde el poeta hace uso del adjetivo oscuro para

revelar su situación interior. El soneto contiene tonos místicos gracias a la herencia y claras influencias de la poesía de San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Jesús. Es más, puede establecerse un paralelismo entre el carácter de *mouere* antes indicado que adquiere la lírica de los dos poetas. La finalidad de ambos será la misma, y Lorca adaptará su discurso con un léxico sanjuanista que concuerda con la concepción órfica de la poesía. Adaptando la tradición clásica en sus sonetos, Lorca “adaptará y asimilará estos a su situación personal e individual” (Matas Caballero, 1999: 369).

En los sonetos aparecen también elementos clásicos de la poesía de Federico García Lorca como lo es la luna, símbolo habitual del poeta que en este caso “vierte” una “miel helada”, representando la frialdad con la que su amor es concebido. El suplicio que le causa la ausencia de su amante será también el tema de otros sonetos como “Llagas de amor”, donde aparece el elemento de la lira —representativo de la poesía— sin pulso. La utilización de la lírica como medio para sanar su mal de amores es en este caso fallida dado el tono pesimista que puebla todas las composiciones, puesto que el poeta haya recurrido a la poesía para poder expresar su desconsuelo interior no implica la eficacia de ésta.

Los otros dos motivos de los sonetos en los cuales también se incluye una Naturaleza lúgubre son la muerte y la incapacidad de consumir el amor, momento en que se encuentran versos como “tronco sin ramas” o “y decora las aguas de tu río / con hojas de mi Otoño enajenado”. Siguiendo la visión órfica, la Naturaleza presente en la poesía será el medio por el cual Lorca decide “dar voz a sentimientos innominables y censurables; [...] a un amor infeliz e indecible” (Frattale, 2010: 160).

La poesía servirá como medio de exteriorización de todos los miedos expuestos en sus sonetos con la Naturaleza como su portadora. La manifestación en este caso de los problemas sentimentales del poeta no llegará a buen cauce ya que no vemos una progresión en el libro de *Sonetos* ni sabemos del resultado de esta expresión de la angustia frente al amado. Pese a poder obrar como “médico de almas”, Lorca es incapaz de encontrar sosiego en las que resultarán sus últimos poemas. La prematura muerte del poeta y el hermetismo de su poesía impiden acontecer un final feliz a esta “enfermedad del amor”, presente también en los sonetos con, por ejemplo, el motivo de la cama de herido en “Llagas de amor”: “son guirnalda de amor, cama de herido” (García Lorca, 2016: 580). A pesar de esta afirmación, Lorca creía en la poesía como algo sagrado, atributo que coincide de nuevo con la concepción órfica de la poesía y lugar común en las poéticas de la

modernidad. En este sentido, cabe recordar las palabras del artículo de Ramón Xirau (1986: 428), ya que el poeta y filósofo mexicano remite a la conferencia de “Teoría y juego del duende” para relacionar el “duende” que sufre el poeta con lo sagrado:

Me referí, más arriba, a lo sagrado. Acaso no anduviera yo muy lejos de lo que piensa Lorca aunque poco tenga que ver, a primera vista, el “duende” con la experiencia de los místicos. [...] El “duende” es creación pura y es lo sagrado, o, para no ir más lejos que Lorca, *casi* lo sagrado. ¿Quién no ve en el poeta una profunda voz religiosa? [...] El duende no llega si no ve la posibilidad de muerte acaso sin consuelo.

3.2 La belleza de la lírica como medio de penetración en el alma humana

Los helenos daban un papel protagonista a la belleza dentro de su escala de valores; ésta daba veracidad y orden a las cosas, dado que, como ya lo mencionamos antes, verdad, belleza y bondad estaban unidas. Lo estético entra con facilidad en el alma humana, ahí es acogido para fortalecer la vida del hombre. La armonía de la poesía es lo que permite que la Verdad llegue directo a las fibras más sensibles del destinatario. La belleza trasciende los medios que la expresan, es completamente autónoma, y así es como produce un efecto revelador en el oyente. (Burgos, 2002: 81-82)

La sensibilidad con la cual los poetas eran bendecidos, según palabras de Federico Bonaddio (2010: 191) “a reference to the acute sensibilities which poets supposedly possess and with them the magical capacity to reveal hidden truths”, tiene relación con la capacidad del poeta para expresar y conmover al destinatario de su poesía gracias a las dotes taumátúrgicas de la lírica. Sensibilidad que aparece en sonetos como “El poeta dice la verdad” o “El poeta habla por teléfono con el amor”. La capacidad del poeta para llegar al “alma” del destinatario vendrá dada por su competencia en la creación poética, donde una composición de mayor belleza creará “un efecto revelador en el oyente”. La referencia al oyente es causada por la propiedad de la poesía en la Antigüedad, donde ésta era escrita para ser cantada, atributo que con el paso de los siglos se ha ido perdiendo.

Antes se ha mencionado que el tópico más recurrente de los tres sobre los que se debaten los sonetos es el de la súplica por la ausencia del amante, que busca llamar la atención de aquel al que el poeta anhela. Queda constancia de la correspondencia entre Lorca y Rafael Rodríguez Rapún, donde el poeta expresaba su deseo por encontrarse con él; en una ocasión, Lorca quiso llevarlo incluso como acompañante (ya que la invitación era para él y “su mujer”) al Congreso de Teatro Convengo en Roma¹⁵. De manera que la lírica es realmente el medio por el que Lorca querrá llegar al “alma” de su amante. Será sólo a partir de la presencia del amado, del otro, cuando Lorca consiga superar ese deseo y desesperación latentes durante *Sonetos del amor oscuro*. Pero este *fatum* trágico que persigue al poeta durante toda su creación literaria acrecentará su dolor y desdicha.

¹⁵ Queda explicado con más detalle en el artículo de Roger Tinnell (2012) “Correspondencia y documentos inéditos en la Fundación Federico García Lorca”.

Teniendo en cuenta las diferentes composiciones en *Sonetos del amor oscuro*, remarco algunos como son “Soneto de la guirnalda de rosas” y “Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma”. En cuanto a la primera composición nombrada, “Soneto de la guirnalda de rosas”, es destacable subrayar el título original: “El poeta desnudo ante el espejo”¹⁶; desnudez que simboliza la disposición del poeta frente al destinatario, la actitud de revelación de su “yo” interior frente al amante, que al ser masculino tiene una figura semejante al poeta (de ahí el *espejo*). Pese a que el título daría pie a pensar en el desdoblamiento de la figura del poeta (como otros artistas han hecho a lo largo de la historia de la poesía universal), el espejo ante el que se encuentra Lorca es la imagen de su amante. En el manuscrito se aprecian las correcciones en las que, en un principio, el poeta decidió utilizar *traspasados* (“Pero ¡pronto! Que unidos, traspasados”) que luego cambiaría por *enlazados* (“Pero ¡pronto! Que unidos, enlazados”). La primera versión discerniría pues en el carácter agresivo que el participio en forma de adjetivo *traspasados* confiere al soneto. En la composición, Lorca utiliza la guirnalda como símbolo de la muerte, en cuanto que las rosas añaden el motivo del *carpe diem*, es decir, utiliza la Naturaleza y la poesía para trasladar al destinatario del poema su preocupación y miedo frente al paso del tiempo (“y otra vez viene y mil la luz de Enero”) y a la muerte (“¡que me muero!”), incitando a la unión amorosa. Este uso de la rosa como símbolo del deseo aparece en otras composiciones como “Casida de la rosa” de *Diván del Tamarit* o “Canción otoñal” de *Libro de poemas*.

Es claro el carácter epistolar conferido a los sonetos, y de hecho, todos los poemas menos “¡Ay voz secreta del amor oscuro!” son composiciones apostróficas. Una vez más es importante recalcar la importancia que tenía la ausencia o rechazo por parte del amante y el miedo del poeta por perderle. Es posible ver durante todo el poemario expresiones dirigidas a Rapún: “Tu voz regó la duna de mi pecho” en “El poeta habla por teléfono con el amor”; “¿Te acordaste de mí [...]?” en “El poeta pregunta a su amor por la “ciudad encantada” de Cuenca”; “Tú nunca entenderás lo que te quiero” en “El amor duerme en el pecho del poeta”¹⁷.

Una de las composiciones más destacables siguiendo las concepciones órficas es “Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma”. En “Soneto gongorino”, tal y como ilustra el título, Lorca crea un homenaje a la figura de Góngora. Así, para crear, una vez más, un soneto con el motivo del ruego al amante, se servirá en gran parte de un léxico que podría ser clasificado

¹⁶ Extraído del artículo de Walter Dobrian (2005): “García Lorca: los *Sonetos del amor oscuro* como expresión culminante de su vida angustiada”, p. 457.

¹⁷ Se han mencionado únicamente tres sonetos, no obstante el carácter apostrófico está presente en todos cuantos conforman *Sonetos del amor oscuro*.

como “gongorino”: “blanca pluma”, “do estoy parando”, “caliente espuma”, “temblor de escarcha, perla y bruma” o “nevada melodía”.

Si se retoman las palabras de Burgos citadas al inicio de este apartado: “Lo estético entra con facilidad en el alma humana [...] La belleza trasciende los medios que la expresan, es completamente autónoma, y así es como produce un efecto revelador en el oyente” (Burgos, 2002: 81-82), se entiende que el estilo de la composición es una propiedad significativa para penetrar en el alma humana. La belleza será nuevamente utilizada como portadora de verdad. Las distintas alusiones a elementos de la Naturaleza corroboran esta unión antes también mencionada (y presente en la teoría órfica) entre la estrecha relación con la lírica, la Belleza y la Verdad.

A modo de conclusión, en todos los poemas a excepción de “¡Ay voz secreta del amor oscuro!”, el poeta se está dirigiendo a un amante, pero no por ese motivo dejará de tener este un destinatario. El soneto es una síntesis de los dos motivos aquí tratados: la lírica como método de penetración en el alma humana y como medio de purificación. Empezando por la preceptiva de que los sonetos de *Sonetos del amor oscuro* fueron creados para penetrar en el alma humana, el soneto de “¡Ay voz secreta del amor oscuro!” es una denuncia del rechazo que recibe por parte de la sociedad debido a su tendencia homosexual. De nuevo, el poeta invoca a la naturaleza como método de identificación, y en este caso le corresponderá —la naturaleza— con el amor: “¡que soy amor, que soy naturaleza” es lo que concluye el último verso del soneto, donde Dobrian (2005: 465) observa que: “En los dos versos finales del poema, dividido cada uno de ellos en dos partes, el poeta otra vez suplica piedad y, sobre todo, comprensión por su estado anímico altamente confuso”. Y en cuanto a la característica de la lírica como exteriorización de lo interior para purificar el alma, una vez más mediante las palabras de Dobrian (2005: 465), explico el primer terceto: “En el primer terceto, el poeta suplica a esta voz interna del amor oscuro que huya de él y le abandone, ya que la sociedad en general no acepta este tipo de amor”. Sería entonces “¡Ay voz secreta el amor oscuro!” la síntesis de las dos características por las cuales el poeta accedería a la poesía. No obstante, como sucede con la lírica como medio de purificación, es imposible decretar si esta tuvo algún efecto en el Otro.

4. CONCLUSIONES

Sonetos del amor oscuro, formado por once sonetos publicados en su conjunto en 1983 en España, mucho después de la muerte de Federico García Lorca, es el único conjunto de poemas íntegramente de temática amorosa y dedicado al amante Rafael Rodríguez Rapún. Llenos de imágenes de la naturaleza que el poeta utilizará como mimesis de su yo, dejará al descubierto la crisis sentimental que el poeta sufrió durante toda su vida por su condición de homosexual. Pese a contar con elementos órficos, la no aparición de figuras mitológicas es también un elemento exclusivo de *Sonetos del amor oscuro*.

El orfismo, culto grecorromano que tenía como imagen central a Orfeo y Dionisio, puede servir como base de estudio de los sonetos. La relación entre los sonetos y la concepción órfica de la poesía viene dada por el carácter de imploración y la posición del poeta frente a su amante. “La imposibilidad del amor, los obstáculos de una “sociedad sanguinaria”, provocan una sensación de “extravío” que sólo se puede explicar a través del arte” (García Montero, 2016: 103). Arte que servirá a Lorca como medio de purificación y penetración en el alma del amante. Como si de un ritual espiritual se tratase, el alma del poeta busca en la naturaleza y la lírica la belleza interna para poder así expresar la Verdad, que será la única forma mediante la cual el amante recibirá esta plegaria. *Sonetos del amor oscuro* es la sublimación de las imágenes del paso fronterizo entre la realidad y deseo. En una carta escrita a Adriano del Valle en 1918 (*apud* Vallejo Forés, 2006), Lorca escribe:

Soy un pobre muchacho apasionado y silencioso que casi como el maravilloso Verlaine, tiene dentro una azucena imposible de regar y presento a los ojos de bobos de los que me miran una rosa muy encarnada con el matiz sexual de peonía abrileña, que no es la verdad de mi corazón. (Vallejo Forés, 2006: 238)

La búsqueda del Otro y a la vez del Yo, frustrado por su situación de represión. Termino citando a Luis García Montero, quien argumenta sobre Federico García Lorca;

El yo frente al sistema, la muerte por amor, la soledad del poeta incomprendido, el héroe que se enfrenta a la realidad hostil, la lanza de Don Quijote, el sacrificio de Cristo eran emblemas que se le presentaban como asuntos de un horizonte abierto en el que enmarcar su escritura. Un sujeto trágico es el que interioriza en su propia intimidad la ruptura entre el yo y la sociedad sin encontrar una solución posible. (García Montero, 2016: 91)

5. BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, Andrew A. (1986): “García Lorca como poeta petrarquista”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. XXXVIII, pp. 495-519.
- ANDERSON, Andrew A. (1997): “New Light on the Textual History of García Lorca’s *Sonetos del amor oscuro*”, *Negotiating Past and Present: Studies in Spanish Literature for Javier Herrero*, David Thatcher Gies (ed.), Charlottesville: Rookwood, pp. 109-126.
- BAUZÁ, Hugo F. (1994): “El mito de Orfeo y las bases de una metafísica poética: El canto como *incantamentum*”, *Emerita*, vol. LXII, núm. I, pp. 141-151.
- BERNABÉ, Alberto y Francesc Casadesús (coords.) (2008): *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*, vol. I, Madrid: Akal.
- BONADDIO, Federico (2010): *Federico García Lorca. The Poetics of Self-Consciousness*, Woodbridge: Tamesis.
- BURGOS, Jorge Ordóñez (2002): *La poesía órfica y la sabiduría antigua*, Chihuahua: Instituto Chihuahuense de la Cultura.
- CAMACHO ROJO, José María (ed.) (2006): *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada: Universidad de Granada.
- CANO BALLESTA, Juan (1996): *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid: Siglo XXI.
- CARVALHO LIMA, Alzira María (2006): *Vitalismo y expresionismo estético* (tesis doctoral), Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- DETIENNE, Marcel (1983): *La muerte de Dionisios*, Madrid: Taurus.
- DÍAZ, Epicteto (1990): “El “Amor oscuro” en los sonetos de García Lorca”, *Draco*, núm. II, pp. 35-49.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1988): “Federico García Lorca: de los ‘Poemas neoyorquinos’ a los ‘Sonetos oscuros’”, *Revista Hispánica Moderna*, vol. XLI, núm. II, pp. 105-114. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/30203183?seq=1#page_scan_tab_contents> [Consultado mayo 2017].
- DOBRIAN, Walter (2005): “García Lorca: los *Sonetos del amor oscuro* como expresión culminante de su vida angustiada”, *Hispania*, vol. LXXXVIII, núm. III, pp. 456- 467.
- EISENBERG, Daniel (1988): “Reaction to the Publication of *Sonetos del amor oscuro*”, *Hispanic Studies*, vol. LXV, núm. III, pp. 261-271.
- FELTEN, Uta (1998): “Erotismo e intertextualidad en Lorca”, en *Ludismo e Intertextualidad en la Lírica Española Moderna*, Trevor J. Dadson y Derek W. Flitter (eds.), Birmingham: Birmingham Modern Languages Publications, pp. 23-37.
- FRATTALE, Loretta (2010): “Sobre la oscuridad melancólica de los sonetos amorosos de Federico García Lorca”, *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo... París, del 9 al 13 de julio de 2007*, Pierre Civil y

- Françoise Crémoux (eds.), Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/Vervuet, vol. II, pp. 157-164.
- GARCÍA LORCA, Federico (1932): “La imagen poética de Don Luis de Góngora”, *Revista de Residencia*, núm. IV, Residencia de Estudiantes: Madrid. Disponible en: <<http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora/Exposicion/Seccion4/sub1/Obra04.html?origen=galeria>> [Consultado Junio 2017].
- GARCÍA LORCA, Federico (1978 [1898-1936]): “Las nanas infantiles”, *Obras completas*, recopilación, cronología bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, vol. I, Madrid: Aguilar.
- GARCÍA LORCA, Federico (1983): *Sonetos*, edición, introducción y notas de Mario Hernández, Madrid: Alianza.
- GARCÍA LORCA, Federico (2016 [1918-1936]): *Poesía completa*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2016): *Un lector llamado Federico García Lorca*, Barcelona: Taurus.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (1982): *Lorca: Interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid: Akal.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (1984): “Un monumento al amor”. *ABC. Sábado Cultural*, 164 (17 de marzo), pp. 43-44.
- GEIST, Anthony L. (1986): “Las mariposas en la barba: una lectura de *Poeta en Nueva York*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. XXXVIII, pp. 547-566.
- GIBSON, Ian (1987): *Federico García Lorca, 2. De Nueva York a Fuente Grande*, Barcelona: Grijalbo.
- GUTHRIE, W. K. C. (2003): *Orfeo y la religión griega, estudio sobre el movimiento órfico*, Madrid: Siruela.
- HERNÁNDEZ, Mario (1984): “Jardín deshecho: los “Sonetos” de García Lorca”, *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, vol. I, pp. 193-228.
- LACERDA, Alberto (1987): “Los *Sonetos del amor oscuro* de Lorca, casi cincuenta años después”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, vol. I, núm. I, pp. 87-89.
- LEUCI, Verónica (2008): “Eros y Thánatos: la mística del amor en los *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. XL. Disponible en: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/glorca.html>> [Consultado Mayo 2017].
- LORENZO, Javier (1998): “Orfismo y autorrepresentación: La poética especular de Garcilaso”, *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. XXXII, núm. II, pp. 271-295.
- MATAS CABALLERO, Juan (1999): “Federico García Lorca frente a la tradición literaria: Voz y eco de San Juan de la Cruz en los *Sonetos del amor oscuro*”, *Contextos*, núm. XXXIII, pp. 361-286.
- OVIDIO, Publio Nasón (2016 [8 d. C.]): *Las metamorfosis*, introducción y traducción de Antonio Ramírez Verger y Fernando Navarro Antolín, Madrid: Alianza.
- PEZZINI, Sara (2015): “Claves gongorinas en un soneto de Lorca”, *Analecta Malacitana (AnMal electrónica)*, vol. XXXVIII, pp. 63-73.

- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2008): “El vuelo de la paloma: Góngora, Lorca y la poesía hispano-arábica”, *Lectura y Signo*, vol. III, pp. 365-381.
- RAMIRO, Jesús Bermúdez (2013): “Figuras mitológicas y personajes del mundo clásico en la poesía de García Lorca. Fundamentos y procedimientos creativos”, *Cultura, Lenguaje y Representación*, vol. XI, pp. 9-28.
- RAMOND, Michèle (1986): “Federico García Lorca. El otro (o letra viva)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. DCCXXXIX, pp. 431-438.
- REVENGA, Francisco Javier (1988): “Federico García Lorca: de los “Poemas neoyorquinos” a los “Sonetos oscuros””, *Revista Hispánica Moderna*, vol. XLI, núm. II, pp. 105-114. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/30203183?seq=1#page_scan_tab_contents> [Consultado Mayo 2017].
- RILKE, Rainer Maria (2004 [1875-1926]): *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*, Eustaquio Barjau (ed.), Madrid: Cátedra.
- RODRÍGUEZ PAGÁN, Juan Antonio (2003): *Así que pasen 5 años: una propuesta surrealista de Lorca*, República Dominicana: Isla Negra.
- ROMÁN, Isabel Román (2003): “Los mitos clásicos en la poesía de Federico García Lorca”, *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXVI, pp. 387-405.
- SEGAL, Charles (1989): *Orpheus, the Myth of the Poet*, Londres: The Johns Hopkins University Press.
- TINNELL, Roger (2012): “Correspondencia y documentos inéditos en la Fundación Federico García Lorca”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. DCCXXXIX, pp. 53-75.
- TSIRÓPULOS, Kostas E. (1988): “Grecia y Federico García Lorca”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, vol. II, núm. IV, pp. 120-126.
- VALLEJO FORÉS, Guillermo (2006): “Sublimación mitológica del amor en clave lorquiana”, *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, José María Camacho Rojo (ed.), Granada: Universidad de Granada, pp. 237-247.
- XIRAU, Ramón (1986): “Federico García Lorca. Poesía y poética”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. DCCXXXIX, pp. 425-431.