

**FEDERICO GARCÍA LORCA FRENTE A LA TRADICIÓN LITERARIA:
VOZ Y ECO DE SAN JUAN DE LA CRUZ EN LOS
SONETOS DEL AMOR OSCURO¹**

JUAN MATAS CABALLERO

Departamento de Filología Hispánica. Facultad de Filosofía y Letras.
Campus de Vegazana. Universidad de León. 24007 León

Este trabajo pretende estudiar la presencia de la poesía de San Juan de la Cruz en los *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca; una presencia que se observa en el uso que hace el poeta granadino de motivos y tópicos literarios, de procedimientos estilísticos y de léxico que había empleado el autor del *Cántico espiritual*. El trabajo ofrece también una reflexión acerca de las causas y significación que esta influencia de San Juan de la Cruz tiene en los *Sonetos del amor oscuro*, así como la trascendencia de esta obra en la trayectoria poética de García Lorca.

Palabras clave: Federico García Lorca, San Juan de la Cruz, soneto, amor, tradición literaria

The aim of this article is to trace the influence of San Juan de la Cruz on Federico García Lorca's *Sonetos del amor oscuro*; such influence can be seen in Lorca's use of certain literary motifs, *topica* and a vocabulary which had been used by the autor of *Cántico espiritual*. In this article there is also a reflection upon the causes and meaning of that influence and the importance of *Cántico espiritual* on Lorca's poetic production.

Key-words: Federico García Lorca, San Juan de la Cruz, sonnet, love, literary tradition.

0. La incertidumbre y la incógnita, por no hablar de la propia oscuridad, se mantienen como fidedignos compañeros de viaje de los *Sonetos del amor oscuro*. Once poemas que, desde que comenzaron su peculiar travesía en negro sobre blanco, continúan rodeados, si ya no de la polémica de carácter doctrinal, si de importantes enigmas que parecen como nacidos de su título umbrío. No pocas sombras ha venido despejando la crítica acerca

¹ Una versión reducida de este trabajo fue leída en el Congreso Internacional "Federico García Lorca y su época" --cuyas actas aún no se han publicado--, celebrado en Córdoba, del 17 al 19 de octubre de 1996.

de estos *Sonetos*: su tiempo y circunstancias de redacción, su difícil y accidentado periplo editorial, su pertenencia a un proyectado pero inacabado libro de sonetos son algunas de las oscuridades que poco a poco se van desvaneciendo, aunque la luz todavía no ha resplandecido con la claridad y el brillo necesarios para terminar, de una vez por todas, con tantos aspectos que todavía hoy siguen en penumbra.

Parece definitivamente asentada la idea de que los *Sonetos del amor oscuro* no constituyen una obra independiente y con un carácter unitario, sino que estaban destinados a inscribirse en un futuro libro de sonetos que llevaría por título *Jardín de los sonetos*², y que, sin embargo, la malograda fortuna del poeta, asesinado en 1936, dejaría inconcluso para siempre.

Tal vez el rasgo externo más llamativo de estas once composiciones, datadas al parecer en los años 1935 y 1936, quedaba justificado cuando en la primavera del año de su muerte García Lorca declaraba, en una entrevista, la necesidad de regresar a nuestro clasicismo:

El libro de *Sonetos* significa la vuelta a las formas de la preceptiva después del amplio y soleado paseo por la libertad de metro y rima. En España, el grupo de poetas jóvenes emprende hoy esta cruzada³.

El cauce métrico y el tema del amor, en perfecta conjunción y simbiosis, resulta común a estos once poemas que parecen concebidos con el mismo y único aliento y espíritu, aunque su fortuna y destino compositivo pretendiera desembocar en un proyecto poético de más elevado alcance.

Con su *Jardín de los sonetos* García Lorca, tal vez, pretendía sintonizar con los poetas, algo más jóvenes, que, por aquellos mismos años, andaban publicando sus respectivos libros de sonetos: Luis Rosales (*Abril*, 1935), Miguel Hernández (*El rayo que no cesa*, 1936), Germán Bleiberg (*Sonetos amorosos*, 1936), Juan Gil-Albert (*Misteriosa presencia*, 1936), Gerardo Diego (*Alondra de Verdad*, tardíamente publicado en 1941). El poeta

²Sobre estos detalles puede verse el trabajo de Mario Hernández, "Jardín deshecho: los 'Sonetos' de García Lorca", *El Crotalón*, 1 (1984), pp. 193-228.

³ En Federico García Lorca, *Obras*, VI, *Prosa*, 1, ed. M. García-Posada, Madrid, Akal, 1994, p. 733.

granadino se mostró dispuesto, ya que así parecía indicarlo el ambiente poético, a seguir abrazando, como siempre hizo, la tradición y la vanguardia, en un nuevo reto que, por las piezas conocidas, parecía animado a superar. Poco, o nada, importa, ni tan siquiera con ser ésta la única causa, que García Lorca siguiera los pasos inspirados por los jóvenes poetas, al fin y al cabo, la literatura no surge nunca *ex nihilo*, y a nuestro autor se le presentaba una ocasión de oro para volver -y mantener- la mirada a nuestro clasicismo, que tan bien conocía, y, con su fino y elegante oficio poético, hilvanar desde la óptica de un espíritu sincrético una poesía transida de voces y ecos de nuestra más brillante tradición literaria.

En los límites de este trabajo resulta imposible hacer un exhaustivo estudio de los once poemas, pero este Congreso puede ser una buena excusa para detenernos, aunque sea brevemente, en el análisis de uno de los ecos que con más claridad se oye en el sindérico coro de voces de estos *Sonetos del amor oscuro*: el de San Juan de la Cruz, cuya figura poética siempre fue respetada y valorada por García Lorca. Por ejemplo, cuando en septiembre de 1931, Federico dirigió una “Alocución al pueblo de Fuente Vaqueros” con motivo de la inauguración de la biblioteca de su pueblo natal, recordaba el nombre de San Juan de la Cruz entre una posible e infinita nómina de escritores⁴. El escritor siempre mostró veneración por la figura poética de San Juan de la Cruz, como se pone de manifiesto en su conferencia, de 1933, titulada “Juego y teoría del duende”:

La musa de Góngora y el ángel de Garcilaso han de soltar la guirnalda de laurel cuando pasa el duende de San Juan de la Cruz, cuando

El ciervo vulnerado
por el otero asoma⁵.

⁴ La intervención de Federico recordando al místico fue como sigue: “Y ¡libros! ¡libros! Es preciso que a la librotequita de la Fuente comiencen a llegar libros (...). Libros de todas tendencias y de todas ideas. Lo mismo las obras divinas, iluminadas, de los místicos y los santos, que las obras encendidas de los revolucionarios y hombres de acción. Que se enfrenten el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, obra cumbre de la poesía española, con las obras de Tolstoi; que se miren frente a frente *La ciudad de Dios* de San Agustín con *Zaratustra* de Nietzsche o *El Capital* de Marx. Porque queridos amigos, todas estas obras están conformes en un punto de amor a la humanidad y elevación del espíritu, y al final, todas se confunden y abrazan en un ideal supremo”; en F. García Lorca, *Obras*, VI, *Prosa*, 1, *ed. cit.*, pp. 390-391.

⁵ *Ibidem*, pp. 338-339.

Esta genuina imagen de San Juan se convirtió en un *leitmotiv* de lo que el poeta granadino siempre concibió por poesía, cuya esencia le llegaba de la mano del místico, como se pone de relieve con absoluta claridad en el siguiente recuerdo de Alberto F. Rivas al contar que, en cierta ocasión, en 1933, García Lorca definió la poesía con estas palabras:

Una vez me preguntaron qué era poesía, y me acordé de un amigo mío, y dije: “¿Poesía? Pues, vamos: es la unión de dos palabras que uno nunca supuso que pudieran juntarse, y que forman algo así como un misterio; y, cuando más las pronuncia, más sugerencias acuerda; por ejemplo, acordándose de aquel amigo, poesía es: “Ciervo vulnerado.”⁶

Este “ciervo vulnerado” no es otro que el misterioso duende con el que García Lorca cifraba la esencia y la fundamentación de la genialidad literaria. Pero, además de cumplir una evidente e importante, aunque sincrética y críptica, función metapoética, el “ciervo vulnerado” se asomaba con no poca frecuencia por la obra del poeta granadino, y decidió habitar para siempre en sus *Sonetos del amor oscuro*.

Aunque no está en mi ánimo caer en la tentación de pretender rebautizar o convertir a García Lorca en un poeta místico, lo cierto es que en estos once sonetos aparecen evidentes ecos de la poesía de San Juan de la Cruz, que conviene analizar con el fin no sólo de confirmar la positiva valoración que tenía del místico nuestro poeta, sino sobre todo para intentar descifrar qué significado y trascendencia puede tener la presencia de San Juan en estos *Sonetos del amor oscuro*.

El reconocimiento de la huella de San Juan en estos *Sonetos* de Lorca tampoco debe sobrevalorarse ni exagerarse hasta el extremo de sostener que el poeta granadino se propuso seguir o imitar al abulense de forma sistemática, pues, entre otras cosas, sus todavía no aclaradas pretensiones no pasaban por trasplantar la poesía del místico a su propia obra. García Lorca parecía querer expresar en sus *Sonetos* su sentimentalidad, experiencia o pensamiento amoroso, y, en este sentido, como en literatura

⁶ *Ibidem*, p. 578.

siempre se parte de la propia literatura, nuestro autor, como la abeja aristofanesca, libó en las más diversas y variopintas flores para elaborar, finalmente, su propia miel. Así pues, embebido en el ambiente de vuelta al clasicismo -y haciéndose eco incluso de la concepción poética áurea, oscilante entre la *imitatio* y la *inventio*⁷-, era lógico que nuestra tradición literaria de los Siglos de Oro aflorara en la más reciente creación poética de García Lorca, cuyos *Sonetos del amor oscuro* tejen un discurso amoroso -diverso e incompleto- que se nutrió en múltiples y variadas fuentes; o dicho de otra forma, nuestro autor aprovechó toda la tradición literaria del amor para elaborar sus once poemas y, desde esa óptica, era lógico que apareciese en sus versos la huella de la tradición del amor cortés y de la tradición petrarquista, así como el rastro de una amplia panoplia de poetas áureos (Garcilaso, Quevedo, Góngora, Soto de Rojas...), y, en especial, el de San Juan de la Cruz -cuya poesía representaba la síntesis de las más diversas y distantes tradiciones amorosas-, aunque en muchos casos no se trate nada más que de simples resonancias o ecos ajenos a la filosofía amorosa de la que emanan, o sencillamente de voces que sirven para reforzar, más estética y literaria que ideológicamente, el individualizado discurso amoroso que elabora García Lorca en sus *Sonetos del amor oscuro*.

No debe considerarse que hay contradicción alguna, sino, en todo caso, simple paradoja, en el hecho de que un escritor que canta el amor erótico en su más plena y carnal expresión acuda al ejemplo de un poeta que cantó su amorosa experiencia mística. Como sostenía D. Ynduráin, nada hay en el *Cántico espiritual* que nos obligue a pensar necesariamente en un canto al amor divino o a identificar al amado con Dios⁸, pues estamos ante una poesía que se ha elaborado a raíz de la tradición del amor humano y, por lo

⁷ Véase sobre la idea de la imitación en el Renacimiento, entre otros, los siguientes trabajos: F. Lázaro Carreter, "Imitación compuesta y diseño retórico en la *Oda a Juan de Grial*", en *Academia Literaria Renacentista*, I, *Fray Luis de León*, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 193-223; Th. M. Greene, *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven/London, Yale University Press, 1982, pp. 55-80; D.H. Darst, *Imitatio. Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro*, Madrid, Orígenes, 1985; A. García Galiano, *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel, Reichenberger, 1992; Victoria Pineda, *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*, Sevilla, Diputación Provincial, 1994; y E. Panofsky, *Idea. Contribución a la historia de la Teoría del Arte*, Madrid, Cátedra, 1995⁸.

⁸ D. Ynduráin, "Introducción" a San Juan de la Cruz, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 50.

tanto, necesita las *glosas* o explicaciones paralelas que posibiliten la interpretación cristiana y divina de estos versos de amor profano. García Lorca tal vez debió de leer con parecida sagacidad crítica esta acertada lectura del profesor Ynduráin, y, desde su actitud ecléctica, asimiló la poesía de San Juan para la creación de sus *Sonetos del amor oscuro*, pues al fin y al cabo en ambos casos sólo cabe hablar de la traducción poética del amor, y los dos surgieron de la misma fuente, más allá de sus respectivas y concretas experiencias amorosas -que no me interesan desde la perspectiva crítica que adopto-, mística u homosexual, que no es otra que la propia literatura, es decir, una múltiple y variada tradición literaria perfectamente asimilada por los dos poetas, hermanados ahora por la práctica poética del *amor oscuro*.

1. La vuelta a San Juan de la Cruz es para García Lorca fruto de su admiración poética, por un lado, pero también, por otro, de la necesidad de hallar en su poesía el espejo en el que poder reflejar literariamente su experiencia amorosa, que aflorará a través del preciso lenguaje poético. La polivalencia y connotación que emana de la poesía de San Juan lo convertía, además, en un ejemplo idóneo, pues su obra poética adquiriría, por esa inherencia polisémica, una gran capacidad para convertirse en modelo a seguir y en el que inspirar su poesía amorosa.

Veamos, a continuación, algunos rastros de la poesía de San Juan en los *Sonetos del amor oscuro*. En el primer poema de la serie de sonetos tenemos ocasión de hallar un eco del místico en el título mismo de la composición: “Soneto de la guirnalda de rosas”. La *guirnalda* es un tópico literario de larga tradición que expresa simbólicamente la unión amorosa de los amantes. La estrofa 30 del *Cántico espiritual* recoge el tópico con su significado amoroso: “De flores y esmeraldas,/en las frescas mañanas escogidas,/haremos las guirnaldas,/en tu amor floridas,/y en un cabello mío entretextadas”⁹. Así, pues, la alusión al tópico de la guirnalda, desde el propio título, nos remite al campo de la unión erótica de los enamorados y, en este sentido, se comprende también la urgencia amorosa del poeta reclamando al amado que teja la guirnalda deprisa: “¡Esta guirnalda!

⁹ Sigo para las citas textuales de la poesía de San Juan de la Cruz la edición citada de D. Ynduráin, quien había dicho a propósito de este motivo: “En cualquier caso, y sea cual fuere el origen concreto, los poetas utilizan el término guirlandas asociado al amor”, *ed. cit.*, p. 164.

¡pronto! ¡que me muero!/¡Teje deprisa! ¡canta! ¡gime! ¡canta!” (vv. 1-2)¹⁰. En el soneto “Llagas de amor” volvemos a encontrar la *guirnalda* con su significación tópica del amor, “Son guirnalda de amor, cama de herido” (v. 9), aunque en este verso el poeta ha concentrado su definición personal del amor erótico en una guirnalda que puede simbolizar la unión de los amantes y también el sufrimiento intenso que conlleva su pasión, expresando así el eco de la tradición del amor cortés que concibe el amor como sufrimiento, como la herida o la llaga evocada en el título del soneto.

En el “Soneto de la dulce queja” hallamos un verso que nos remite de nuevo a la esfera del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz. Se trata del verso 12: “no me dejes perder lo que he ganado”, que recoge la misma antítesis que la empleada por el místico en la estrofa 29: “diréis que me e perdido,/que, andando enamorada,/me hize perdediza y fuy ganada”. Con el uso de esta misma construcción García Lorca consigue transmitir a su soneto toda la significación amorosa que contiene la expresión en el *Cántico espiritual* en el que la estrofa 29 sigue recreando el tono pastoril y también una imagen sustentada en el mismo sema antitético *ganar/perder* de la estrofa 26: “Ya cosa no sabía,/y el ganado perdí que antes seguía”¹¹. El poeta granadino sigue pues con fidelidad -aunque con notables cambios en el léxico (a veces, más localista) y en el tono (siempre más tremendista)- el ambiente bucólico y la imagen tópica del *ganar/perder* que nos sitúa en la esfera significadora del amor: “si soy el perro de tu señorío,/no me dejes perder lo que he ganado”. Pero el poeta, como siempre, no se queda impasible ante la tradición literaria, pues su asimilación implica la adaptación a sus necesidades afectivas y poéticas; por ello, sus versos tal vez aumenten la fuerza expresiva de este juego conceptual al colocarse el mismo amante en una situación mucho más servil en su oficio (“si soy el *perro* de tu señorío”) pastoril/amoroso.

¹⁰ Para las citas textuales de los *Sonetos del amor oscuro*, sigo el libro de poemas de F. García Lorca, *Sonetos del amor oscuro. Poemas de amor y erotismo. Inéditos de madurez*, ed. J. Ruiz Portella (con ilustraciones de J.M^a Subirachs y epílogo de Jorge Guillén), Barcelona, Áltera, 1995⁴.

¹¹ Acerca del tópico juego conceptual *ganar/perder* tan frecuente en la lírica cancioneril y en la poesía del XVI, véase D. Ynduráin, “Introducción” a la *ed. cit.*, pp. 154-155 y 158-161.

El soneto “Llagas de amor” nos remite a la tradición del amor cortés en la que la pasión amorosa sólo se entendía como un “bendito sufrimiento”¹², pues el poeta nos ofrece su imagen dolorida del amor, sirviéndose también de abstracciones para intentar definir esta concepción amorosa¹³: “fuego que devora”, “paisaje gris”, “dolor”, “angustia de cielo, mundo y hora”, “llanto de sangre”, “lira sin pulso ya”, “lúbrica tea”, “peso del mar que me golpea”, “alacrán que por mi pecho mora”. Esta visión negativa del amor culmina en el último terceto con el deseo del poeta de elevarse en busca de la “prudencia”, pero su experiencia amorosa sólo le entrega “valle tendido/con cicuta y pasión de amarga ciencia”. Podemos comprobar cómo el poeta granadino emplea los mismos sintagmas que los utilizados por el místico, pero con una significación diferente. La amada del *Cántico espiritual* recordaba en las estrofas posteriores a las del encuentro con el amado su extraordinaria experiencia amorosa, que se traducía con expresiones lógicamente positivas, como “Nuestro lecho florido” (estrofa 24), “Allí me dio su pecho,/allí me enseñó sciencia muy sabrosa” (estrofa 27). En el soneto de García Lorca encontramos, por el contrario, que esas imágenes cobran una visión negativa: “paisaje gris”, “valle tendido”, “amarga ciencia”, con el ánimo de expresar tal vez la frustrada experiencia amorosa del poeta. Los lugares evocados por San Juan y Lorca no son sino símbolos que carecen de toda concreción física y, por lo tanto, se tiñen de rasgos positivos o negativos según la realidad amorosa poetizada; así, frente a “lecho florido” del místico, hallamos el “paisaje gris” y el “valle tendido” del poeta lorquiano. En el mismo sentido debemos interpretar el

¹² La idea del necesario y, por lo tanto, bendito sufrimiento era inherente a la filosofía neoplatónica y a la tradición del amor cortés, que es llevada a sus últimas consecuencias, pues, como paso definitivo en su escalada masoquista se llega a desear la muerte por amor; véase, al respecto, O.H. Green, *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, vol. I, pp. 206-207; A.A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 36. En concreto, sobre la idea del amor como una llaga que inspira a nuestro poeta, puede verse también en el místico: “¡O regalada llaga!” (*ed. cit.*, p. 263) y “Díxele que me matase/pues de tal suerte llagava/yo me metía en su fuego/sabiendo que me abrasava” (*ed. cit.*, p. 292).

¹³ Keith Whinnom señaló el carácter abstracto del léxico usado en la poesía cancioneril; véase su excelente estudio *La poesía amatoria en la época de los Reyes Católicos*, Durham, University, 1981, y su artículo anterior “Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero General* de 1511”, *Filología*, 13 (1968-1969), pp. 361-381; y V. Beltrán, *El estilo de la lírica cortés*, Barcelona, PPU, 1990.

otro contraste, pues la “amarga ciencia” que él recuerda, en lugar de ser la de la feliz consumación amorosa de la amada sanjuanista, es ahora la que vivió en “cama de herido” y bebió -no en “En la interior bodega/de mi Amado”- “cicutá”. La diferencia antitética entre ambos textos nos sitúa en las distintas experiencias vitales: en el caso del místico, la del amor-vida, y en el del granadino, la del amor-muerte.

De nuevo, podemos observar cómo García Lorca traduce en sus versos una imagen contraria a la evocada por San Juan en el *Cántico espiritual*, lo cual no debe interpretarse como una oposición frente a la experiencia afectiva y poética del místico, sino como un planteamiento diferente que surge de una práctica amorosa y poética con pretensiones y resultados distintos. Así, pues, no se trata de enfrentamiento contra la tradición sino de su asimilación y adaptación a la nueva situación personal e individual del poeta.

El soneto “El poeta pide a su amor que le escriba” también aprovecha la tradición literaria, sobre todo la poesía cortesana y, de forma más concreta, la poesía de San Juan (“Vivo sin vivir en mí/y de tal manera espero/que muero porque no muero”), y también de Santa Teresa (“Vivo sin vivir en mí/y tan alta vida espero/que muero porque no muero”). García Lorca reutilizó los conocidos opósitos de la tradición cortés y de nuestra poesía ascética y mística para dirigirse a su amado, “Amor de mis entrañas, viva muerte” y pedirle, en quiásmica formulación, que le escriba, “que si vivo sin mí quiero perderte”. El aprovechamiento que hace nuestro autor de estas imágenes antitéticas de la tradición le permite comunicar su sentimiento amoroso de acuerdo con la filosofía neoplatónica, según la cual se produce la enajenación de los enamorados en el proceso de perfeccionamiento de su pasión amorosa. De ahí que el poeta pueda confesar que “si vivo sin mí” para referirse a que si vive sin su amado, “quiero perderte”, es decir, que preferiría perderse a sí mismo, pues su existencia sólo está justificada por la de su amado, como de forma similar expresara Luis Cernuda (en 1931, en “Si el hombre pudiera decir”). Pero la filiación y procedencia de estas paradojas de la “viva muerte” y del “vivo sin mí” nos remiten a la tradición del amor cortés, de la que se alimentaron nuestros poetas religiosos, como ahora nuestro autor, y la recuperación del sentido más verdadero nos viene de la mano de Keith Whinnom, quien nos

revela su significado profundamente erótico y sexual¹⁴. Precisamente, este sentido corporal y carnal del amor que se contiene implícitamente en los versos comentados se observa de nuevo, más abajo, en los versos 10 y 11: “tigre y paloma, sobre tu cintura/en duelo de mordiscos y azucenas”, donde la simple mención de la “paloma” -por no recalar en el sentido más inmediato que nos sugiere “sobre tu cintura”- nos invita -como veremos más abajo- a pensar en la diosa del amor venéreo, pues no en vano la paloma era el símbolo de Venus, la diosa del amor¹⁵.

El último terceto nos trae nuevamente otra asimilación lingüística y metafórica de la tradición neoplatónica, pues la “locura” no es sino el amor del poeta, que se identificaba como una enfermedad o locura, al perder la razón la batalla frente a la pasión amorosa. Y el amante pide a su amado que le escriba (“Llena, pues, de palabras mi locura”), “o déjame vivir en mi serena/noche del alma para siempre oscura”. El poeta se ha servido, en estos versos, de la estrofa 39 del *Cántico espiritual*: “en la noche serena”, pero nuestro autor no sigue el sentido de sosiego que implica la rememoración del encuentro amoroso del místico (ni la tranquilidad de la contemplación en la “noche serena” de fray Luis de León), sino que para él se trata de una serena noche oscura del alma, y el cambio del sentido viene expresado también por el encabalgamiento que realiza la inversión de los términos y por la incorporación de otro adjetivo “oscura”, que nuestro autor toma del otro afamado texto del místico. El poeta granadino sigue, pues, muy de cerca la tradición poética de San Juan para ofrecernos, con sus mismas esferas semánticas un sentido radicalmente contrario, pues si el místico logra escapar de la “noche oscura” para recrearse, tras la consumación amorosa, “en la noche serena”, su realidad tiene un sentido bien distinto, ya que, ante la posibilidad de no conseguir la palabra de su amado, prefiere vivir en su “serena/noche del alma para siempre oscura”.

¹⁴ Véase K. Whinnom, *La poesía amorosa...*, *ob. cit.*, pp. 34-37; y D. Alonso, “Tradición cortesana del s. XV, glosada a lo divino por Santa Teresa y San Juan”, en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1959, pp. 245-249.

¹⁵ M^a P. Manero Sorolla comenta que el tigre “se refiere en Petrarca unas veces al amor mismo - o mejor, a alguna de las peculiaridades del proceso amoroso-, a la amada o a su corazón”, en *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990, pp. 261-267, cita en p. 261.

En el soneto “El poeta habla por teléfono con el amor” aparece explícitamente la imagen del misterioso ciervo vulnerado de San Juan en el verso 12, cuando el poeta, a través del simil, la emplea para identificar la voz de su amado: “Lejana como oscura corza herida”. García Lorca alude al conocido tópico literario porque a través de su reconocida significación erótica¹⁶, con el mismo sentido que tiene en el *Cántico espiritual* (“Como el ciervo huyste/aviéndome herido”, estrofa 1; “que el ciervo vulnerado/por el otero asoma”, estrofa 13) consigue atribuir toda la tristeza y melancolía a la voz que, de forma metonímica, asume la fuerza del deseo erótico que tiene de su amado y cuya consumación resulta imposible por su lejanía. En este caso, la imagen tópica de la “corza herida” y, por extensión, la tradición literaria, a través del ejemplo de San Juan, es asumida por García Lorca en su sentido recto habitual con el fin de incorporar a su soneto toda su riqueza expresiva y, como hiciera el místico, identificando directamente la “corza herida” con el amado.

El “Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma” nos refleja a un García Lorca que bucea en toda la tradición literaria del amor para elaborar, adaptando a sus necesidades personales, afectivas y literarias, su poema. Pero la figura de San Juan también aparece con fuerza en este soneto gongorino hermanándose con nuestro poeta gracias al empleo común de la imagen de la paloma. El místico nos ofrecía la simbólica paloma en la estrofa climática del encuentro amoroso entre los esposos: “¡Apártalos, Amado,/que voy de buelo! Buélvete, paloma,/que el ciervo vulnerado/por el otero asoma/al ayre de tu buelo, y fresco toma”, estrofa 13; y también en la estrofa 34, cuando el *Cántico* se ha convertido en un haz de referencias sobre sí mismo, y el poeta vuelve a comunicarnos que “La blanca palomica/al arca con el ramo se a tornado” con el fin de rememorar el encuentro amoroso de los enamorados recreado en la estrofa anterior. San Juan supo escoger un símbolo perfecto del amor y, como tal, funcionaba en toda la cultura en la que su obra se sitúa y, de ese modo,

¹⁶ Sobre la tópica imagen del ciervo o la corza herida, puede verse Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1957, pp. 51-53; M^a R. Lida de Malkiel, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 52-79; Eglá Morales Blouin, *El ciervo y la fuente*, Madrid, Porrúa, 1981; D. Ynduráin, “Introducción” a la *ed. cit.*, pp. 36-38 y 90-92; y M^a P. Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas...*, *ob. cit.*, pp. 270-275.

conseguía proyectar toda la riqueza expresiva a sus versos que lograban una significación universal en la tradición del amor. Esta función queda especialmente resaltada por símbolos como el ciervo y, ahora, la paloma, de cuyo sentido erótico no puede haber duda alguna, como afirma acertadamente D. Ynduráin: “lo que aquí resulta funcional es la dulzura amorosa de la paloma, tanto en la tradición bíblica como en la clásica pues está consagrada a Venus y, desde entonces, se asocia siempre al amor”¹⁷.

El poeta granadino hace uso de la tópica imagen de la paloma en el mismo sentido que le servía el *Cántico espiritual* de San Juan, es decir, como un símbolo del amor erótico que el poeta convierte en un mensajero para comunicar a su amado su necesidad y urgencia amorosa. Pero la estrofa 34 del *Cántico* nos presentaba a la amada en situación de soledad, de viudedad, a través del símbolo de la tortolicea¹⁸, y en la estrofa 39 por la alusión al “canto de la dulce Filomena” y a la “llama que consume y no da pena”¹⁹. Y nuestro poeta recoge estas evocaciones de la soledad y tristeza en el verso cuarto de su soneto con la misma imagen de la llama: “llama lenta de amor do estoy parando”, el canto melancólico del pichón enviado, en el verso décimo: “verás qué nevada melodía”, y el propio corazón del poeta que, como la tortolicea, “preso en la cárcel del amor oscura, /llora sin verte su melancolía”.

La esencia significadora del soneto nos ha remitido, pues, a la esfera del *Cántico espiritual* de San Juan, que sigue siendo válido como modelo al poeta granadino para expresar su experiencia amorosa. Pero García Lorca nos ofrece en este soneto un ejemplo perfecto para comprender su posición respecto a la tradición literaria, pues de la misma forma que ha actuado con la poesía de San Juan, el poeta procede con la creación de otros poetas de

¹⁷ Véase D. Ynduráin, “Introducción” a la *ed. cit.*, pp. 89-90 y 175-180.

¹⁸ Sobre la imagen de la tortolicea, véase M^a R. Lida de Malkiel, “El ruiseñor de las ‘Geórgicas’ y su influencia en la lírica española de la Edad de Oro”, en *La tradición clásica en España, ob. cit.*, pp. 100-117; D. Ynduráin, “Introducción” a la *ed. cit.*, pp. 175-180 y 187-191.

¹⁹ La evocación de la imagen de la llama, de larga tradición en la literatura, nos remitiría a una inmensa cantidad de textos, pues no en vano se trataba de una tópica expresión asimilada por la tradición cancioneril y petrarquista. En el ámbito de la poesía de San Juan, además del verso del *Cántico espiritual*, tenemos que recordar su poema “¡O llama de amor viva”, convertido también en otro posible modelo en el que pudo inspirarse nuestro poeta.

nuestra tradición áurea, cuya diestra asimilación también se pone de manifiesto²⁰.

En el soneto “El amor duerme en el pecho del poeta” podemos hallar otro paralelismo con San Juan de la Cruz. Los dos primeros versos del soneto, “Tú nunca entenderás lo que te quiero/porque duermes en mí y estás dormido”, nos invitan a pensar en una identificación absoluta de los enamorados que son uno mismo. La idea, que venía formulada por la filosofía neoplatónica (expresada, entre otros, por Ficino, León Hebreo o Castiglione)²¹, fue aludida por San Juan de la Cruz con absoluta claridad en su poema “En una noche oscura”: “¡O noche que juntaste/amado con amada/amada en el amado transformada!//En mi pecho florido,/que entero para él solo se guardaba/allí quedó dormido” (versos de las estrofas 5 y 6). Nuestro autor pudo hacerse eco de esta idea neoplatónica a través de la poesía de San Juan, con lo que asume una vez más el significado de una imagen de la tradición literaria para aprovechar su riqueza expresiva en su creación poética. La idea también pudimos verla aludida en el último verso del “Soneto de la dulce queja” en el que el amante se sentía “enajenado” en su amado, a cuyo servicio y voluntad se sometía: “y decora las aguas de tu

²⁰ En efecto, el poeta, más allá de asimilar la poesía de San Juan, nos descubre en este soneto cómo su actuación poética refleja el proceder áureo de la imitación compuesta, pues otras voces y ecos suenan en este soneto. De manera principal destaca la alusión a Góngora y, ciertamente, el soneto de Lorca se inspira en la tradición poética gongorina -cabría mencionar también a los seguidores del poeta cordobés: Villamediana o el también granadino, y admirado por Lorca, Soto de Rojas-, como revela el propio título del soneto y, de forma más evidente, el léxico empleado por el poeta, repleto de cultismos característicos de la lengua poética de Góngora (*dulces, cándida, blando, melodía*), de una rima simbólica en la poesía de don Luis, lograda con términos característicos de sus *Soledades* (*blanca pluma, caliente espuma*); el complicado procedimiento metafórico que obtiene el poeta gracias al uso de la perífrasis mitológica (“sobre laurel de Grecia”, que nos evoca la imagen mítica y la historia de amor de Apolo y Dafne); y también puede verse el uso de una imagen característica de la tradición del amor cortés: la tópica visión del amor como una cárcel. Sobre este poema, y en general sobre los sonetos del amor oscuro, puede verse el estudio de Andrew A. Anderson, *Lorca's late poetry: A critical study*, Liverpool, 1990, en el que recrea los ecos de la tradición literaria del soneto gongorino, en concreto, pp. 362-372.

²¹ La enajenación del enamorado suponía un paso decisivo y necesario para culminar el proceso amoroso con la unión de los amantes. M. Ficino lo expresaba así: “que ninguno de vosotros se asombre si oye que un amante ha concebido en su cuerpo una imagen o figura del amado”, *De Amore*, ed. de R. de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1986, p. 211.

ría/con hojas de mi otoño enajenado”. Y en un sentido similar, aunque expresado con mayor tremendismo, la misma idea de la fusión física y anímica de los enamorados aparecía en el último terceto del “Soneto de la guirnalda de rosas” que simbolizaba la idea de la comunión erótica: “Pero ¡pronto! Que unidos, enlazados,/boca rota de amor y alma mordida,/el tiempo nos encuentre destrozados”.

Hasta aquí el recorrido realizado por los *Sonetos del amor oscuro* comentando las voces y los ecos que hay de la poesía de San Juan. Soy consciente de que en el tintero quedan algunos rastros evidentes (“noche inmensa”, “montaña celestial”), pero que, por pertenecer a los escritos en prosa del místico, no he querido reseñar; y también quedan algunas huellas cuyo comentario en relación con la poesía del místico, quizás, hubiera resultado algo violenta (“espesura”, “maleza”), o sencillamente hubiera ofrecido poco juego desde el punto de vista interpretativo, pues apenas ofrecen más filiación que la complicidad lingüística. Y, por supuesto, el repaso no ha pretendido ser exhaustivo, sino que me he limitado a aquellos aspectos, motivos, tópicos literarios, imágenes, etc. cuyo paralelismo resulta evidente y cuyo comentario nos puede aclarar el proceder de Lorca respecto a la tradición literaria heredada de San Juan.

La mayoría de estas imágenes, motivos y tópicos literarios que García Lorca toma de la tradición literaria y de la poesía de San Juan adquieren en los *Sonetos del amor oscuro* una clara función simbólica que termina añadiéndoles una sobrecarga misteriosa y oscura como ocurría con los universales símbolos de la anterior poesía del vate de Granada. El símbolo contiene una polivalencia ilimitada, susceptible de múltiples interpretaciones, y nos permite enlazar con la experiencia vital superando la simple relegación en el nivel lingüístico. Desde esa perspectiva, era lógico que Lorca tomara como ejemplo a otro poeta que, como él, se expresara de forma simbólica²², pues de ese modo lograba traducir lingüísticamente, es decir, poéticamente -como hiciera el místico-, su experiencia vital de amor.

García Lorca, como gran poeta simbolista, es consciente del valor que en este sentido tenía San Juan y, por ello, se sirve de su poesía para expresar -

²² Sobre el carácter simbolista de San Juan y de su poesía, véase el comentario de D. Ynduráin, “Introducción” a la *ed. cit.*, pp. 90, 182, 186, 197; y M^o Jesús Mancho Duque, *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*, Madrid, FUE, 1993.

como hiciera él mismo- la oscuridad y arcanidad de su propia experiencia amorosa, una realidad afectiva y erótica que el poeta de Granada sitúa al nivel de lo *absoluto* y de la experiencia común del místico, y, en ese sentido, la simbología creada y asimilada por San Juan podría facilitar la expresividad literaria, poética que anhelaba García Lorca. El símbolo es, pues, en ambos casos una forma de aprehender el misterio de la experiencia amorosa, cifrada en pautas verbales.

2. El eco de San Juan en los *Sonetos del amor oscuro* se puede apreciar incluso en el terreno de la *elocutio*, en el que vemos cómo García Lorca emplea una serie de figuras literarias que resultaron características en la poesía del místico, aunque, desde una perspectiva más amplia, pueda pensarse que también las usaron otros escritores que trataron el tema del amor y, en concreto, los poetas de la tradición cancioneril y petrarquista. En cualquier caso, se trata de recursos expresivos que enfatizan la experiencia del amor poetizado, haciendo especial hincapié no sólo en el contenido y carácter del sentimiento amoroso, sino también en la capacidad comunicativa de estos *Sonetos*, que, entre otras pretensiones, debían conmover a su destinatario amoroso y, por supuesto, al público que debía quedar afectado y solidarizado con la causa de amor del poeta.

García Lorca asimiló la poesía de San Juan y de forma especial su *Cántico espiritual* porque en él halló un perfecto ejemplo para expresar su personal e inefable experiencia amorosa en el adecuado cauce y modalidad literaria. El *yo* poético de los *Sonetos del amor oscuro* encontró un modelo perfecto en el *yo* poético del *Cántico* -y de otros poemas del místico-, pues en ambas obras vemos a un *yo* identificado en la búsqueda y el encuentro amoroso, un protagonista que anhela, disfruta y sufre al *amado*.

Los *Sonetos del amor oscuro* y el *Cántico espiritual* nos muestran la existencia de un drama fantasmagórico: 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. Pero los primeros, a diferencia del poema de San Juan, no ofrecen un discurso lírico dialogal, pues nunca oímos la respuesta del *tú* interpelado, mostrando quizás una mayor riqueza y fuerza expresiva,

si bien es verdad que los procedimientos estilísticos usados por ambos poetas en el terreno de la *elocutio*, salvo pequeñas diferencias, resultan similares.

Partiendo, pues, de una perspectiva común, García Lorca ofrece en sus sonetos una retórica que podría decirse propia del *mouere*, pues el poeta pretende mover la voluntad amatoria de su destinatario y conmover al lector hacia su propia causa de amor. En este sentido, puede verse cómo el poeta, de manera similar al procedimiento seguido por el místico, potencia de forma especial las funciones conativa y apelativa del lenguaje, y desarrolla el *ornatus* desde la perspectiva de las figuras idóneas *ad mouendum*²³. Nuestro autor intensifica aquellos recursos que pretenden *conmover* al destinatario -de un lado, a su amado, y, de otro, al propio lector- de su poesía. De hecho, puede verse cómo esas mismas funciones del lenguaje -la conativa y la apelativa- cobran una importancia especial en sus *Sonetos* en los que vemos cómo “El poeta pregunta a su amor por la ciudad encantada de Cuenca”, o tenemos ocasión de comprobar cómo “El poeta pide a su amor que le escriba” y, de forma mucho más directa, incluso “El poeta habla por teléfono con el amor”. De este modo, todo se tiñe de inmediatez comunicativa, de dramatismo amoroso a través de la interpelación del amante que pretende la respuesta del amado, la comunicación de su amado tras su conmovido mensaje.

De ahí la importancia que el poeta ofrece a estos recursos retóricos que potencian precisamente su función conativa y apelativa con el fin de mover el ánimo de su amado y, de forma solidaria para su causa, también el de sus lectores, estimulando especialmente los cuatro afectos esenciales -gozo, dolor, esperanza y temor²⁴- que queden integrados gracias al carácter amoroso de esta poesía.

En el plano de la *elocutio* podemos comprobar cómo el proceder de García Lorca es similar al de San Juan, pues ambos poetas enfatizan sobre todo el uso de “figuras afectivas” que pretenden lograr una reacción

²³ Para demostrar el paralelismo que existe entre San Juan y García Lorca en el uso de recursos propios de la *elocutio* he seguido, para mi análisis de los *Sonetos* el mismo esquema planteado por C. Cuevas respecto de la poesía de San Juan; véase su “Introducción” a San Juan de la Cruz, *Poesías. Llama de amor viva*, Madrid, Taurus, 1993, en concreto, pp. 31-39.

²⁴ *Ibidem*, p. 35.

emotiva en el múltiple destinatario de sus poesías. Así, podemos observar que si San Juan emplea la *exclamatio* en su forma de *apóstrofe*, y abre el *Cántico espiritual* con un grito de angustia, a la par que se extiende por toda su obra con notable riqueza de matices y con verdadera eficacia afectiva y, por lo tanto, comunicativa (“¡O llama de amor viva”, “¡Que bien sé yo la fonte que mana y corre”), el efecto logrado por García Lorca no resulta menos efectivo, pues el empleo que hace de la *interrogatio* otorga a sus *Sonetos* un extraordinario poder de comunicación al intensificar sobre todo los resortes anímicos y psicológicos (como demuestra claramente el soneto “El poeta pregunta a su amor por la ciudad encantada de Cuenca”: “¿No viste por el aire transparente/una dalia de penas y alegrías/que te mandó mi corazón caliente?”, vv. 12-14), conmovidos también a través de las variantes de la *interrogatio*, como en el uso de la *exclamatio* (“¡Esta guimalda! ¡pronto! ¡que me muero!/¡Teje deprisa! ¡canta! ¡gime! ¡canta!”), vv. 1-2; “¡Ay voz secreta del amor oscuro!/¡ay balido sin lanas! ¡ay herida!/¡ay agua de hiel, camelia hundida!/¡ay corriente sin mar, ciudad sin muro!/¡Ay noche inmensa de perfil seguro,/montaña celestial de angustia erguida!/¡Ay perro en corazón, voz perseguida,/silencio sin confin, lirio maduro!”), vv. 1-8), o en el empleo de la *apóstrofe* cuando el poeta se dirige a su amor en el soneto “¡Ay voz secreta del amor oscuro!” suplicándole: “Deja el duro marfil de mi cabeza,/apiádate de mí, ¡rompe mi duelo!/¡que soy amor, que soy naturaleza!” (vv. 12-14), o cuando con su estremecedora exclamación en el soneto “El amor duerme en el pecho del poeta” grita desconsolado a su amante: “¡Oye mi sangre rota en los violines!/¡Mira que nos acechan todavía!”), vv. 13-14”). Más allá del tono exclamativo ligado a la *apóstrofe*, el poeta emplea también la *aversio* para expresar su fingido diálogo, pues en realidad es un monólogo, con el amado, intensificando la sensación emotiva de los poemas, como vemos en el “Soneto gongorino...”: “Pasa la mano sobre su blancura/y verás qué nevada melodía/esparce en copos sobre tu hermosura” (vv. 9-11); o las palabras que el poeta dirige a su amado en “El amor duerme en el pecho del poeta”: “Tú nunca entenderás lo que te quiero/porque duermes en mí y estás dormido/(...)/Pero sigue durmiendo, vida mía” (vv. 1-2 y 12).

La *evidentia* resulta también muy eficaz para la moción y conmoción de afectos, pues sirve para evocar vivamente las cosas ante el lector. Así, podemos comprobar cómo el empleo de este recurso une a los dos poetas

nuevamente, pues si San Juan, a pesar de no ser una gran pluma-pincel, lograba conmover dramáticamente, según apreciamos en diversas *optaciones* (“y véante mis ojos”, “Descubre tu presencia”, “formases de repente/los ojos deseados”), García Lorca también anhela, con cierto desencanto, la notoriedad anímica y física de su amado (“en vano espero tu palabra escrita”, v. 2), pero no por ello cesa en su empeño de que se manifieste de algún modo: “Llena, pues, de palabras mi locura”, v. 12); y también hace uso de la *evidentia* con el ánimo de enfatizar más aún la relación amorosa vivida en el pasado al pretender la opinión del amado sobre un lugar que, tal vez, había sido sede de un encuentro amoroso, según se deduce del soneto “El poeta pregunta a su amor por la ciudad encantada de Cuenca”.

El uso de la *prosoprografía* también resulta revelador para la consagración sensorial del amado que permita su idealización o exaltación de forma que el lector pueda sentirse conmovido o seducido también por su belleza. Si el místico ofrecía su singular bosquejo en escasos aunque muy precisos rasgos²⁵, nuestro poeta se muestra más parco en su faceta pictórica, pues el retrato que se nos presenta de su amado resulta mucho más misterioso y sombrío, más frío y distante, tal vez con el fin de presentarnos precisamente con mayor fidelidad la perspectiva desgarrada y frustrante de su amor, con lo que el poeta consigue ofrecernos una imagen fiel de su sentimiento y de su situación precisamente por esta vía sensorial y por este caudal de recursos de la *descriptio*. Así, el amado se nos configura de la siguiente manera: “tus ojos de estatua”, “la solitaria rosa de tu aliento”, “Lejana y dulce voz adormecida./Lejana como oscura corza herida./Dulce como un sollozo en la nevada./¡Lejana y dulce en tuétano metida!”, “tu hermosura” (v. 11, “Soneto gongorino...”). Pero, más allá de la tópica *descriptio* de carácter físico o psicológico basada en un recorrido corporal descifrado en imágenes más o menos objetivables, tal vez la *descriptio* más feliz del amado -o del mismo amor por él representado- se nos dibuja en los perfiles trazados por las metáforas del soneto “¡Ay voz secreta del amor oscuro!”, con las que el poeta nos ofrece la estremecedora confabulación

²⁵ Afirma C. Cuevas que San Juan “ofrece el genial bosquejo en tres pinceladas de la esposa -belleza morena, cabellos largos y sueltos, ojos llagadores-; del esposo, semejante a 'las montañas, los valles solitarios, nemorosos...!', o del 'Pastorcico' -bellos brazos que lo encumbran misteriosamente a un árbol-cruz”, *ibidem*, p. 36.

que el amor y el amado han dibujado en sus entrañas. Los códigos neoplatónicos que cifraban la belleza de los amantes se muestran inútiles para la nueva sentimentalidad amorosa que derrama la frustrada pasión del poeta, quien busca más allá de la tradición el arsenal imaginístico que refleje “su amor oscuro”, de ahí que bucee en el caudal almacenado en su *Poeta en Nueva York*²⁶.

Un sentimiento inefable como el amor requiere el uso de la *antítesis* y del *oximoron* para expresar aquellas ideas contradictorias y paradójicas que rodean la controvertida pasión amorosa. En tanto que ambos autores tratan el tema del amor en sus respectivas obras, es lógico que se hallen hermanados en el empleo de estas figuras estilísticas que no sólo sirven para intentar cifrar lingüísticamente esas sensaciones contradictorias del amor, esas contrastivas y paradójicas realidades de la pasión amorosa, sino que también sirven para enfatizar la afectividad del lector que queda aprehendido precisamente por la separación y distancia, gracias al contraste, de los semas hilvanados²⁷. Si las antítesis y oxímoros del *Cántico espiritual* han alcanzado tanta resonancia literaria que en la actualidad pueden considerarse prácticamente lexicalizados sintagmas como “música callada” o “soledad sonora”²⁸, García Lorca nos comunica antítesis que tienen un claro eco en la tradición literaria, como en el verso “no me dejes perder lo que he ganado” del “Soneto de la dulce queja”, cuyo título también se hace eco de un oximoron de largo recorrido literario, como también lo tiene “viva muerte” o el elidido “vivo sin mí” que recrea en el soneto “El poeta pide a su amor que le escriba” y cuya procedencia hay que situarla -como vimos *supra*- especialmente en el ámbito de la poesía de San Juan y de Santa Teresa. Las imágenes antitéticas que se basan en los efectos contrastivos de la esfera fuego/hielo, tan del gusto de la tradición

²⁶ Para F.J. Díez de Revenga, Lorca, en sus *Sonetos del amor oscuro*, nos ofrece una imagen del amor que, en lo esencial, ya se encontraba dibujada en su *Poeta en Nueva York*; en “Federico García Lorca: de los ‘Poemas neoyorkinos’ a los ‘Sonetos del amor oscuro’”, *RHM*, XLI (1988), pp. 105-114, en concreto, pp. 112-114.

²⁷ Ya señaló Baltasar Gracián la capacidad estética de este recurso: “Unir a fuerza de discurso dos contradictorios extremos, extremo arguye de sutileza”, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, vol. I, p. 105.

²⁸ Sobre las expresiones antitéticas en la obra de San Juan, véase M^oJ. Mancho Duque, *Palabras y símbolos...*, *ob. cit.*, pp. 85-127.

petrarquista, también encuentra eco en el soneto “¡Ay voz secreta del amor oscuro!”: “Huye de mí, caliente voz de hielo”. El oxímoron es, en definitiva, uno de los recursos estilísticos más idóneos y eficaces, y que cuenta con mayores posibilidades expresivas en la recreación del tema del amor y de la muerte, que tan íntima e intensamente se abrazan en la poesía del místico y en los *Sonetos* lorquianos, pues en ambos asuntos resultaban frecuentes las oposiciones de contrarios y los efectos paradójicos que posibilitaban la expresión de las controvertidas sensaciones suscitadas por ambas experiencias, que de forma ejemplar se abrazan en el último terceto de la “Noche del amor insomne”: “Y el sol entró por el balcón cerrado/y el coral de la vida abrió su rama/sobre mi corazón amortajado”.

En el plano de la *elocutio* también resulta especialmente significativo el hermanamiento que se produce entre los dos poetas por el empleo del *poliptoton*, un recurso que se usó sobre todo en la poesía cancioneril para la expresión del sentimiento amoroso. Por lo tanto, puede decirse que San Juan y, mucho más tarde, García Lorca coincidieron al volver sus miradas hacia los mismos textos cancioneriles en donde hallaron una buena muestra de poliptotos que resultaban especialmente indicados para la recreación amorosa de los amantes, cuyo entrelazamiento venía a veces indicado por el cruce pronominal que fonética y simbólicamente expresaba la unión de los enamorados. Así, García Lorca realza, a través del poliptoton verbal y pronominal -tan querido, como se sabe, a Pedro Salinas- la comunicación apostrófica que mantiene con su amado, como vemos en el soneto “El poeta dice la verdad”: “*Quiero llorar mi pena y te lo digo/para que tú me quieras y me llores*” (vv. 1-2); o para expresar en el plano fonológico, gracias al cruce de pronombres, la unión que en el ámbito temático simboliza el tópico de la guirnalda de flores: “Que no se acabe nunca la madeja/del *te quiero me quieres*, siempre ardida/con decrepito sol y luna vieja./Que lo que no *me des* y no *te pida*” (vv. 9-12)²⁹.

3. Hasta aquí la audición de las voces y de los ecos de San Juan de la Cruz en los *Sonetos del amor oscuro* de García Lorca, quien, sin embargo, había logrado un armonioso concierto poético apoyado sindéricamente en la más genuina tradición literaria del amor, logrando elaborar finalmente un

²⁹ Véase V. Beltrán, *El estilo de la lírica cortés*, ob. cit., pp. 13-14.

hermoso discurso poético que, a pesar de quedar inconcluso, nos ofrece el sello inconfundible de su genuino e individualizado estilo literario.

Pero, más allá de estos vestigios literarios, resulta muy difícil demostrar cualquier otra teoría sobre el espíritu y aliento que inspiraron estos *Sonetos del amor oscuro*. Bastante improbable parece la hipótesis que nos presenta a un García Lorca continuador del itinerario místico de San Juan³⁰. Ni siquiera sus creencias personales podrían ratificar tamaña conjetura. El crítico literario debe trabajar siempre sobre el único instrumento posible que permita construir cualquier teoría, el lenguaje, y en este terreno nada parece abonar semejante idea. Por el contrario, la concreta realización amorosa, el compromiso erótico y carnal de los *Sonetos* nos remiten, incluso gracias a la sublimación de la experiencia sexual, a unas referencias sentimentales y amorosas muy distintas a las de San Juan.

De manera muy similar, podría decirse que tampoco hay indicios textuales en los *Sonetos* que puedan avalar la hipótesis de que García Lorca quizás pretendía construir un poemario a la manera de la tradición cancioneril del petrarquismo³¹, como lo confirma la inexistencia de la casi totalidad de los rasgos propios que constituyen un cancionero petrarquista³². De un modo diferente, resulta clara la procedencia

³⁰ Véase el artículo de C. Newton, "Los paisajes del amor: iconos centrales en los *Sonetos* de Lorca", *ALEC*, 11 (1986), pp. 143-159.

³¹ A.A. Anderson señaló la ordenación y organización de los poemas en una serie narrativa como un rasgo típico del petrarquismo, y Lorca, a causa de su temprana muerte, no ordenó ni indicó el orden artístico de sus *Sonetos*. "No obstante, al leer estas composiciones tardías lorquianas, y al fijarnos en las situaciones amorosas y los elementos anecdóticos que contienen, bien podemos apreciar e imaginar que hubieran podido formar una serie artísticamente 'narrativa' bajo la voluntad ordenadora del autor", "García Lorca como poeta petrarquista", art. cit., p. 497.

³² Sobre las características que identificaban los poemarios conforme a la manera de cancionero petrarquista, véase, entre otros, los siguientes trabajos: A. Prieto, "El *Desengaño de amor en rimas* de Soto de Rojas, como cancionero petrarquista", *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 403-412, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 32-36; J. Lara Garrido, "Manierismo estructural y desarrollo manierista del signo en las *Diversas Rimas* de Vicente Espinel", en AA.VV., *Estudios sobre Vicente Espinel*, Universidad de Málaga, Anejos de *Analecta Malacitana*, 1, 1979, pp. 17-30; G. Cabello Porras, "Sobre la configuración del cancionero petrarquista en el Siglo de Oro (La serie de Amarilis en Medrano y la serie de Lisis en Quevedo)", en *Ensayos sobre tradición clásica y petrarquismo en el Siglo de Oro*, Almería, Universidad, 1995, pp. 13-37.

petrarquista de varios rasgos en estos once poemas lorquianos, cualquiera que fuera su vía de penetración (el propio San Juan, Garcilaso, Quevedo...). Desde este punto de vista, la unión entre García Lorca y San Juan se hace todavía más estrecha, pues ambos acuden a la misma fuente para consolidar literariamente sus respectivas experiencias poéticas. Pero, si San Juan despersonalizaba su experiencia y la elevaba a categoría simbólica, García Lorca, inmerso en otra realidad literaria muy distinta, añadía e incorporaba su propia realidad individual, insuflando a su poesía una gran dosis de tremendismo, procedente, no tanto de su carga simbólica, sino sobre todo de su íntima experiencia. De ahí también el hecho diferencial que se observa entre ambos poemas: mientras que el de San Juan se desliga de toda particularización personal, los *Sonetos*, por el contrario, están trenzados y transidos de una fuerte individualización que viene determinada por alusiones específicas (Cuenca, pichón del Turia, etc.) que peculiarizan la experiencia amorosa, aunque esas concreciones no evitarían, por supuesto, cualquier otra aplicación individual que permitiera la complicidad del lector o su participación particularizadora de la experiencia amorosa.

Para concluir, tal vez convenga señalar que estos *Sonetos del amor oscuro* parecían abrir nuevas perspectivas a la trayectoria poética de García Lorca, pues en estos once sonetos creo haber visto algunos rasgos y registros que no aparecían en la creación poética anterior del granadino. Aunque es cierto -como señaló Díez de Revenga- que estas composiciones se nutren de lo que el poeta ya había aportado en su obra creada hasta ese momento, y en especial de su *Poeta en Nueva York*, dicha herencia no debe restar mérito alguno a la calidad literaria que se observa en esta nueva experiencia poética de García Lorca, como tampoco debe quitársela la presencia de algún verso imperfecto o poco agraciado³³, pues, al fin y al cabo, en esta ocasión, con más motivo que en otros momentos, debemos entonar la consabida, pero sincera y cruel, palinodia de que la fatídica muerte del poeta impidió la necesaria y segura corrección de los errores

³³ M. Hernández señala algunos “evidentes malos versos, como el 12” en el soneto “¡Ay voz secreta del amor oscuro”; en “Jardín deshecho”, art. cit., p. 197. A. Lacerda ve pocos aciertos en los poemas y también señala como verso errado el comentado por M. Hernández: “son, en general, mediocres, por mucho que pese, y me pesa la palabra. Son rebuscados, literarios, artificiosos, recamados de clichés”, en “Los ‘Sonetos del amor oscuro’, casi cuarenta años después”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 1 (1984), pp. 87-88.

aludidos y la finalización de este *Jardín de los sonetos* que posiblemente terminaría convertido en un libro definitivo.

La ilusión que Lorca había puesto en este proyecto había sido subrayada por cualificados testigos que le oyeron recitar sus sonetos (Aleixandre, Cernuda y Neruda). El poeta granadino, aparte de algún tributo individual, nunca antes de esa fecha se había enfrentado a la creación de poemas en esta composición poética, por ello, tal vez animado por el ambiente literario del momento, parecía sentirse con ilusión y deseo de demostrarse a sí mismo -y a todos sus lectores- su capacidad para seguir ofreciendo su calidad y personalidad literaria al intentar dejar oír su música poética tañendo otra nueva cuerda lírica. El dominio magistral de lo que se ha venido considerando la forja y la ejemplaridad del poeta -el soneto- debió de suponer, sin duda, un novedoso y atractivo reto que el poeta granadino terminó demostrando sobradamente con estos únicos once sonetos que nos ha legado.

Por otra parte, García Lorca demuestra en estos *Sonetos* una perfecta asimilación de la poesía de San Juan, sin que haya tenido que renunciar a la exaltación del amor en su plena realización erótica, ni mostrar tampoco una actitud de rechazo contra la experiencia mística³⁴. El poeta granadino se sirvió de la poesía de San Juan en tanto que maestro de la poesía del amor con el fin de enriquecer -al margen de toda ortodoxia- literaria y estéticamente su discurso poético sobre su experiencia y su concepción amorosa. El erotismo de estos *Sonetos* se atenúa, no obstante, respecto al *Diwán* y “se potencia la espiritualización de la experiencia amorosa”³⁵, debido tal vez a la presencia y asimilación de San Juan y de la tradición literaria española que, de la mano del petrarquismo, había cantado un amor idealizado, lo que, en cierto sentido, confiere a estos once sonetos una aureola de sublimación o, dicho de otro modo, se produce una matización de sentido espiritualista de la experiencia erótica, fruto o consecuencia,

³⁴ Véase, en este sentido, el artículo de Eutimio Martín, “Descenso al monte Carmelo. San Juan de la Cruz en García Lorca”, *Quimera*, 34 (1983), pp. 55-59.

³⁵ M. García-Posada, “Introducción” a F. García Lorca, *Obras*, II, *Poesía*, 2, Madrid, Akal, 1982, p. 131.

quizás, de la celebración del amor consumado y de una relación inacabada³⁶.

Frente a quienes consideran que estos *Sonetos* son un fracaso poético en la trayectoria literaria de García Lorca, debe señalarse, además de lo ya comentado, que, aunque sólo fuera la manera en que el poeta granadino adaptó la tradición clásica española a sus necesidades expresivas, ya supone una excelente muestra del significado posterior y trascendencia de estos sonetos, en los que encontramos a un poeta que vuelve su mirada al período áureo de nuestra literatura para revitalizar su propia experiencia poética - siempre cincelada en el feliz maridaje de la tradición y la vanguardia- y su individual peculiarización amorosa, que termina enriquecida al tiempo que abre nuevas perspectivas no sólo a su propia trayectoria lírica sino también a la literatura de su tiempo.

La exitosa confabulación ideológica y filosófica que hilvana García Lorca con delicada sutileza de orfebre y alquimista al estrechar en certero abrazo la tradición literaria del amor, y en especial la del místico Juan de Yepes, con su personal concepción y experiencia amorosa, hacen de estos *Sonetos del amor oscuro* una pieza de extraordinario valor poético, cuya fortuna literaria siempre quedará signada por la incertidumbre de lo que podría haber sido el resultado final de uno de los retos poéticos más interesantes de Lorca, pues su propósito de enhebrar la tradición y la vanguardia se estaba consumando de forma ciertamente original, evidenciando su sólida formación literaria, su extraordinaria capacidad sincrética y su individual y estremecedora fuerza expresiva, que se traduciría, sin duda, en un único y sobresaliente hito, no sólo en la trayectoria poética de su autor, sino también en el amplísimo decurso de nuestra historia literaria³⁷.

³⁶ *Ibidem*, p. 132.

³⁷ En sentido similar, A.A. Anderson había señalado que, al escoger a veces el marco místico como una de sus posibles modalidades expresivas, y al “invertir” el “préstamo” por parte de los místicos del lenguaje amoroso profano, Lorca renueva la convención de una manera original y pone en juego una fusión de elementos que, por sus propias connotaciones diversas, puede llegar a ser sugestiva, sorprendente, provocativa o perturbadora; en “García Lorca como poeta petrarquista”, art. cit., p. 518.