

DAMIÁN MARÍA MONTES NIETO

LA OSCURIDAD MÍSTICA
EN EL TEATRO DE FEDERICO GARCÍA LORCA



GRANADA
2025

COLECCIÓN HISTORIA LITERARIA Y FILOLOGÍA

Directores: Miguel Ángel García García y Juan Varo Zafra
(Universidad de Granada)

COMITÉ CIENTÍFICO

Andrés Soria Olmedo	<i>Universidad de Granada</i>
Encarna Alonso Valero	<i>Universidad de Granada</i>
Ginés Francisco Torres Salinas	<i>Universidad de Granada</i>
Javier Blasco Pascual	<i>Universidad de Valladolid</i>
Paolo Tanganelli	<i>Universidad de Ferrara</i>
José Lara Garrido	<i>Universidad de Málaga</i>
Roland Béhar	<i>École Normale Supérieure de Paris</i>
Patricia Marín Cepeda	<i>Universidad de Burgos</i>
Melissa Lecointre	<i>Universidad Sorbonne Nouvelle</i>
Antonio Sáez	<i>Universidad de Évora</i>
Emilio Blanco	<i>Universidad Complutense de Madrid</i>

© DAMIÁN MARÍA MONTES NIETO

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

ISBN: 978-84-338-7639-3 • Depósito legal: Gr./1477-2025

Edita: Editorial Universidad de Granada

CampusUniversitariodeCartuja

ColegioMáximo,s.n.,18071,Granada

Tel.:958243930-246220

www.editorial.ugr.es

Fotocomposición:RaquelL.Serrano/AtticusEdiciones

Diseño de cubierta: Tadigra

Imprime: PodiPrint. Antequera

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	13
1. Panorámica de la oscuridad mística	17
1.1. Concepto de oscuridad mística	18
1.1.1. Perspectiva filológica y literaria	18
1.1.2. Perspectiva teológica	33
1.2. Lectura diacrónica de la oscuridad luminosa	44
1.2.1. Origen	44
1.2.2. Desarrollo	67
1.2.3. Plenitud	103
1.2.4. Recepción	145
1.3. Principios teóricos de la oscuridad mística	170
1.3.1. Estética y plástica de la oscuridad mística	170
1.3.2. Claves plásticas y hermenéuticas de la oscuridad mística	175
2. Federico García Lorca: dramaturgo de la oscuridad mística	181
2.1. Federico García Lorca y la tradición mística	182
2.1.1. El fenómeno místico de los siglos XIX y XX	182
2.1.2. El Simbolismo europeo	189
2.1.3. «Teatro poético», vanguardia y mística	197
2.1.4. Resonancias y referentes de la tradición mística en Federico García Lorca	205
2.1.5. Místicas y Estados sentimentales de Federico García Lorca	218
2.1.6. De mística y poética	224
2.2. Poética lorquiana de la oscuridad	226
2.2.1. Una lectura modernizada de la tradición	227
2.2.2. La inspiración y el «duende»	238
2.2.3. El «amor oscuro»	248
2.2.4. Poética de lo oculto y lo imposible	254
2.2.5. Poética de la luz y la oscuridad	262

2.3. Dramaturgia lorquiana de la oscuridad	267
2.3.1. Lorca y el texto dramático	268
2.3.2. Personajes de oscura luminosidad	278
2.3.3. La oscuridad mística del espacio y el tiempo	284
2.3.4. El símbolo y los lenguajes escénicos	289
2.3.5. El público y la recepción.	296
2.4. Un nuevo paradigma: mística-poética-erótica	300
2.5. Claves plásticas y hermenéuticas de la oscuridad en Federico García Lorca	303
3. La oscuridad mística en el teatro de Federico García Lorca	307
3.1. Teatro de almas	308
3.1.1. El texto dramático	310
3.1.2. El texto espectacular	316
3.1.3. Hermenéutica de la oscuridad.	319
3.2. El maleficio de la mariposa	323
3.2.1. El texto dramático	325
3.2.2. El texto espectacular	338
3.2.3. Hermenéutica de la oscuridad.	343
3.3. Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín	348
3.3.1. El texto dramático	352
3.3.2. El texto espectacular	361
3.3.3. Hermenéutica de la oscuridad.	371
3.4. El público	376
3.4.1. El texto dramático	381
3.4.2. El texto espectacular	392
3.4.3. Hermenéutica de la oscuridad.	400
3.5. La casa de Bernarda Alba.	406
3.5.1. El texto dramático	408
3.5.2. El texto espectacular	415
3.5.3. Hermenéutica de la oscuridad.	419
4. Conclusiones.	425
5. Limitaciones y prospectiva.	429
Referencias bibliográficas	431
Abreviaturas.	461
Anexo A. Manuscrito de <i>Teatro de almas</i>	463
Anexo B. Transcripción literal de <i>Teatro de almas</i>	471

Anexo C. Estadillo de análisis de <i>Teatro de almas</i>	481
Anexo D. Estadillo de análisis de <i>El maleficio de la mariposa</i>	483
Anexo E. Estadillo de análisis de <i>Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín</i>	487
Anexo F. Estadillo de análisis de <i>El público</i>	491
Anexo G. Estadillo de análisis de <i>La casa de Bernarda Alba</i>	501

A mi familia, raíz primera de toda belleza, y a cuantos, visibles o secretos, han alumbrado con su presencia esta búsqueda sobrenatural. A Emilio Peral, maestro sabio y generoso, y a ti, Federico, por ayudarme a atravesar la oscuridad del Amor que todo lo ilumina.

I.

INTRODUCCIÓN

Federico García Lorca asume para su obra dramática la dinámica mística de la oscuridad luminosa de la tradición espiritual occidental con la que pretende exponer la experiencia del amor imposible desde una relectura laica del encuentro místico.

En este sentido, el poeta granadino presenta signos evidentes de un diálogo profundo con la tradición literaria que le precede; diálogo que se establece de forma variable con diversas manifestaciones literarias de todos los tiempos. En este estudio centramos nuestra atención en una de ellas: la tradición espiritual cristiana de Occidente.

Como podrá comprobar el lector, el impacto de la mística occidental es notable en el conjunto de la obra de Lorca en general y, muy particularmente, en su producción dramática. Precisamente, desde la producción dramática de Federico leemos en este trabajo el conjunto de su obra y su propia biografía. Surge así el diálogo inevitable entre la teología y el teatro de García Lorca, siendo esta, quizá, la novedad más radical de nuestro enfoque.

Para iluminar el vacío de este diálogo en la crítica lorquista hemos elegido la categoría «oscuridad mística», que juega un papel central para la autocomprensión lorquiana de su propia existencia, así como para la interpretación del amor imposible y la erótica frustrada que maneja el poeta en sus obras. El concepto de oscuridad y las múltiples variantes lingüísticas que podemos recoger del mismo bajo un único campo semántico aparecen recurrentemente en la obra de Federico desde sus escritos de juventud a los de madurez.

Sin embargo, aunque la presencia de la oscuridad es evidente en su obra poética, también está presente, quizá de modo más velado, pero muy significativo a nuestro juicio, en el resto de los géneros literarios cultivados por Lorca, así como en las diversas expresiones artísticas que

explora el autor granadino. También encontrará el lector referencias a la oscuridad recogidas en el epistolario, en las charlas y en los dibujos de Federico. Se trata, por tanto, de una categoría fundamental y necesaria para el estudio del poeta, sin la cual el acercamiento a su vida y a su obra resultará siempre limitada e incompleta.

En este libro se identifican, además, rasgos suficientemente objetivos para determinar que la oscuridad a la que remite constantemente Federico García Lorca en su obra literaria y artística responde a los patrones de la oscuridad luminosa que manejaba la tradición mística de Occidente.

Pero Federico no solo asume esta categoría, sino que la reinterpreta desde una perspectiva laica y heterodoxa como la mejor respuesta ante el drama de su propia persona. Aunque esta dimensión íntima resulte del todo interesante para nosotros y configure en gran parte la creación artística del poeta granadino, no nos detenemos en ella como un elemento particular, sino que la tenemos presente de modo transversal y la hacemos explícita siempre que la obra de Federico nos exige buscar respuestas en su verdad última.

Por otra parte, como se ha señalado, para responder a los límites de la presente publicación, nos centramos en el estudio de la obra dramática de Lorca. Sin marginar el vasto panorama dramático del autor —al cual dedicamos un amplio espacio sobre su poética y dramaturgia—, nuestra mirada se dirige especialmente hacia cinco de sus obras canónicas fechadas entre 1917 y 1936: *Teatro de almas*, *El maleficio de la mariposa*, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *El público* y *La casa de Bernarda Alba*. Esta selección resulta científicamente significativa y representativa, de modo que nos garantiza una visión panorámica de la producción dramática del poeta granadino. Estos cinco textos de épocas y géneros diversos son el escenario desde el que nos acercamos a la dramaturgia de la oscuridad mística en Federico García Lorca.

El recorrido particular de este libro comienza con un estudio panorámico del concepto «oscuridad luminosa» (Cap. 1), que atiende a las dimensiones filológica y teológica desde las que analizamos diacrónicamente su impacto en la historia occidental. Primero, definimos el campo

de estudio dentro de la Teología Espiritual para, a continuación, iniciar nuestro recorrido histórico. Para este apartado, nos servimos principalmente de los testimonios de referencia de la tradición espiritual cristiana de Occidente que han trabajado sobre el concepto de «oscuridad», sin menosprecio de las tradiciones musulmana y oriental a las que también hacemos referencia. Recorremos así el legado de la oscuridad mística desde su origen, apoyados en la teología bíblica, hasta su recepción en los albores del siglo XX. La tradición mística cristiana de Occidente, muy especialmente a través de su época de plenitud, de la mano de los grandes místicos del Siglo de Oro español, sienta las bases para la definición de las claves hermenéuticas y plásticas que permiten una adecuada lectura de la oscuridad mística.

En un segundo momento, identificamos los rasgos de la oscuridad luminosa con los que Federico García Lorca articula su poética y su dramaturgia (Cap. 2), para lo cual nos apoyamos en las principales manifestaciones del poeta sobre el teatro que guardan alguna relación con la categoría estudiada. Aquí nos planteamos también la relación entre poética, mística y erótica en el poeta, y definimos esta relación como la tríada que permite a Lorca desarrollar un nuevo paradigma del ejercicio literario. Además, nos detenemos de forma inicial en la plástica de la oscuridad luminosa que Federico propone a través de su poética dramática.

Finalmente, nos centramos en el tratamiento que el poeta granadino da a nuestra categoría principal en su producción dramática (Cap. 3), estudiando las cinco obras mencionadas. El análisis del texto dramático y el estudio semiótico del texto espectacular de estas obras nos orientan hacia una nueva interpretación del teatro de Federico García Lorca que aún la crítica habrá de explorar. El ejercicio hermenéutico con el que terminamos el estudio de cada obra nos brinda la posibilidad de poner en diálogo todos los hallazgos significativos que hemos ido desentrañando a lo largo de nuestro trabajo. Sorprende, en todos los casos, cómo la crítica no se ha detenido antes en esta dimensión omnipresente en Lorca, que posibilita una visión de conjunto objetiva y única, y que nos abre a nuevos desafíos en la investigación sobre la obra del poeta granadino.

Al concluir este recorrido, esperamos que el lector pueda responder afirmativamente con nosotros a la pregunta fundamental: ¿es el teatro de Federico García Lorca un teatro «oscuro» en términos místicos? Nuestra convicción, pensamos, queda patente en el desarrollo de este libro.

PALABRAS CLAVE: Oscuridad, oscuridad luminosa, mística, teatro, Federico García Lorca.

1.

Panorámica de la oscuridad mística

Comenzamos nuestro recorrido acercándonos a la categoría de la oscuridad mística desde la que leeremos en un segundo momento la producción dramática de Federico García Lorca. El lector notará una cierta alternancia entre los términos «oscuridad mística» y «oscuridad luminosa» que queda justificada al tomar conciencia de que ambas expresiones funcionan como sinónimos en la tradición espiritual. Así como la crítica las utiliza indistintamente, nosotros nos serviremos de ambas expresiones para apuntar hacia una misma y única realidad: la posibilidad de una oscuridad en la que, permaneciendo oscura, acontezca el misterio de la iluminación.

Somos conscientes de la difícil tarea de sintetizar en unas pocas páginas toda la tradición en torno al concepto de oscuridad. Por esta razón, nuestra pretensión no excede del mero acercamiento panorámico desde el que podamos observar la compleja dimensión de la oscuridad a partir de sus claves fundamentales. Descartamos en este trabajo la interesantísima cuestión de la hermenéutica de la oscuridad en otras culturas y nos centraremos exclusivamente en la tradición cristiana occidental, si bien nos resultará tarea obligada hacer alguna mención puntual a otras líneas de interpretación, de entre las que destaca la tradición clásica griega y romana, o la tradición musulmana.

En un primer momento estudiaremos el concepto de oscuridad desde la perspectiva filológica y literaria para adentrarnos posteriormente en su dimensión teológica. Una vez hecho este ejercicio, realizaremos una lectura diacrónica de la categoría mística a partir de las principales aportaciones que se han dado a lo largo de los siglos en la cultura occidental.

1.1. CONCEPTO DE OSCURIDAD MÍSTICA

1.1.1. *Perspectiva filológica y literaria*

La palabra *oscuridad*, concepto central de nuestra exploración, es, morfológicamente hablando, un sustantivo femenino formado por el lexema *oscur-* y el morfema derivativo de tipo sufijo *-idad*. Del latín *obscuritas*, sus componentes léxicos son el prefijo *ob-*, que manifiesta enfrentamiento u oposición; *-scurus*, que indica cubierto o escondido; más el sufijo *-dad*, señalando así una cualidad. Estamos, por tanto, ante la cualidad de no poder ver por falta de luz. En este sentido, el significado más básico y extendido de la palabra *oscuridad*, recogido en el *Diccionario de la Real Academia Española* (2014), nos remite a la «falta de luz para percibir las cosas». En su tercera acepción, este mismo diccionario manifiesta también el significado de la palabra *oscuridad* como la «falta de luz y conocimiento en las facultades intelectuales o espirituales». Tendremos muy presentes estas dos definiciones a lo largo de nuestro recorrido, especialmente la que hemos recogido en segundo lugar.

El concepto de *oscuridad*, con su origen en la palabra latina *obscuritas* que hemos señalado, se habría configurado previamente a partir de diversas raíces de significado, según indican varios autores como Turner (2001, p. 170) o Rengel (2009, p. 51) en sus investigaciones, las cuales seguiremos fundamentalmente a continuación. En la mitología griega, la *oscuridad* y la *sombra* estaban personificadas en el dios Érebo (Ἔρεβος), también llamado Skotos (Σκότος), hijo de *Chronos* (χρόνος). En esta raíz, la *oscuridad* queda irremediablemente unida al tiempo, por lo que toma fuerza la sugerencia de que se trata de un préstamo semítico, que estaría compuesto del hebreo *ereb* (ערב) y el acadio *erebu*, definiendo así una cualidad propia del tiempo del atardecer y de la noche, la *oscuridad*. En la tradición europea se suele asignar el origen etimológico de «atardecer» a esta primera raíz. Pero también encontramos otra raíz posible de origen indoeuropeo en la palabra *hregwos*, cognada de varios vocablos de lenguas antiguas diversas, entre ellas el nórdico *rokkl*, para significar el crepúsculo; el gótico *riqis*, que indicaba *oscuridad*; el sánscrito *rayani* para definir la noche

o el tocario *orkäm* para señalar también la oscuridad. Por tanto, más allá de la comprensión particular que el concepto ha sugerido a los diversos grupos humanos desde la Antigüedad, nos encontramos ante un signo universal que todas las culturas y lenguas han tratado de definir. Un signo universal que remite, inequívocamente, a la ausencia de luz.

Debido a la importancia y centralidad que este concepto tiene para nuestro enfoque, no podemos pasar por alto el campo semántico en el que se inscribe. De alguna manera, las palabras asociadas a este campo de significado nos interesan en cuanto que son manifestaciones diversas de la categoría original. También nos interesa su radical manifestación contraria, la luz, a partir de la cual se puede afirmar la primera por ausencia de esta. Todos estos conceptos serán de especial interés en los capítulos segundo y tercero, cuando nos acerquemos al impacto de la oscuridad en el teatro de García Lorca.

Para definir el campo semántico de la oscuridad en su estado primigenio, nos acercamos al estudio *La luz y la oscuridad en la épica arcaica* (Pajón, 2002). Tras estudiar detenidamente la presencia del cromatismo de la luz en las obras de Homero y Hesíodo (pp. 72-439), el autor se detiene, en la segunda parte de su investigación, en lo acromático. Es entonces cuando define un campo semántico que nos interesa. En el ámbito aéreo, la oscuridad aparece relacionada con conceptos como la niebla natural o la niebla divina (*aér, omixle o erebennos*), el mundo infernal (*peróeis o sófos*), la noche (*erebennos y orfuaios*), las nubes (*skioeis*), la muerte (*skotos*) o la sombra natural (*skiá o skierós*). El mismo autor apunta hacia otras tres variables muy interesantes: *mélas, nix y kelainós*. El concepto *mélas* es aplicado a la sangre en su uso como color, mientras que en el uso figurado es indicador de dolor y de muerte. El concepto *nix* remite a la noche como unidad temporal, a la actitud agresiva, al desvanecimiento, a la muerte o, incluso, a la personificación de la noche como diosa. Por último, la palabra *kelainós* se aplica en su uso como color también a la sangre, mientras que en el uso figurado remite igualmente a la noche (Pajón, 2002, pp. 439-674).

Damos un paso adelante para reconocer el valor de otro aspecto relacionado comúnmente con la palabra oscuridad. Se trata de su significado asociado al ámbito del color. De manera colateral y velada, esta

dimensión ya ha aparecido mencionada en nuestro estudio, aunque nos detenemos ahora a presentarla con mayor detalle. La oscuridad se asocia comúnmente a la gama de grises y al negro, pero, en la escala cromática, la oscuridad también puede aplicarse al resto de colores. Los colores, en la medida en que se van oscureciendo, quedan siempre matizados por el negro según el grado de oscuridad. De alguna manera, los colores, desde su estado más claro a su estado más oscuro, van perdiendo gradualmente la luminosidad que les caracteriza. En su estado más oscuro, por tanto, les afecta en mayor medida la ausencia de luz. Por esta razón, el negro es la percepción visual de máxima oscuridad, y de este modo se convierte en símbolo de esta.

Una de las autoras de obligada referencia sobre la cuestión que estamos desarrollando es la profesora Fernández Leborans, que en su libro *Campo semántico y connotación* (1977) sentó las bases para el estudio en español del alcance de significado de los antónimos luz y oscuridad. En su obra, desarrolla algunas ideas fundamentales de las que nos serviremos a continuación.

El universo inmanente al ser humano se presenta ante la propia persona de forma dual, opuesta, escindida, antinómica. Esta realidad se descubre en el dualismo originalísimo del psiquismo humano que se da entre el yo y el tú, provocando el ejercicio reflexivo, exclusivo de la especie humana. Esta dinámica inmanente, estructuradora del sentido de todo cuanto nos rodea será, según Leborans, «origen de sucesivas dualidades» (1977, p. 75). Ahora, si bien el pensamiento reflexivo como origen de dualidades para el psiquismo humano es propio de la persona, como hemos indicado, la autora señala que la dinámica de la ambivalencia le precede y apunta a un origen natural, como la forma de expresión del cosmos. Resulta imprescindible aclarar en este momento que Fernández Leborans no está definiendo un dualismo de facto ontológico que afecta a la esencia de todo cuanto existe, sino que se limita a presentar el dualismo como modo de expresión original de todo cuanto existe. Este dato es sumamente importante y habremos de recordarlo más adelante cuando, de hecho, una parte de la reflexión filosófico-espiritual de Occidente tienda a identificar la expresión dual del cosmos con un dualismo ontológico. En sus palabras, se trata de

un dualismo que «afecta intrínsecamente» al ser humano (p. 76). Esto es: le afecta, no es. Nosotros nos situamos en línea con la filóloga, considerando la dinámica ambivalente como el modo de expresión del ser y no el ser en sí mismo, que afirmaremos como verdadera unidad. En el recorrido histórico por la tradición espiritual veremos cómo este dato se ha manejado en constante tensión, provocando escuelas de pensamiento diametralmente opuestas. No nos detenemos ahora en este punto.

Volviendo a la cuestión anterior, en la que apuntábamos hacia la dinámica dual de la expresión de la realidad cósmica y humana, aparecen ante nosotros el día y la noche como los fenómenos naturales primigenios que llenan de connotación dicha dualidad. Estos fenómenos pueden ser conceptualizados por la racionalidad humana solo a través de las propiedades que se sugieren como más evidentes, es decir, la luz del sol y la oscuridad. Desde esta perspectiva, Leborans (1977, p. 77) localiza su principal característica denotativo-referencial en el concepto de «estados cíclicos cósmicos». También indica que, por su esencia de estados, pueden manifestarse de forma diversa, conceptualizándose a través de los fenómenos meteorológicos que los acompañan. Esta última perspectiva nos situaría, sin embargo, más cerca de la función denotativo-connotativa de ambos conceptos, si bien, aunque ambos fenómenos son dados a la connotación, «probablemente sea la noche sujeto de mayores y más ricas connotaciones» (Fernández Leborans, 1977, p. 78). Las connotaciones de carácter mítico, mágico, afectivo, poético o metafísico de la noche se evidencian en la historia.

Nos interesa apuntar en este momento otro dato filológico fundamental respecto del tratamiento de la antinomia noche-día (luz-oscuridad) y de su extensión en el campo semántico que le es propio. Nos referimos al fenómeno de la simbolización. El símbolo aparece como una de las expresiones más sublimes del desarrollo del psiquismo humano, que viene precedido por la creación racional de una imagen. A propósito de este dato, hay consenso entre los estudiosos en presentar la imagen como la precursora de la simbología verbal, sin que el hecho de preceder sea identificado como un desmembramiento, pues más bien imagen y símbolo actúan en «perfecta simbiosis en virtud de

una finalidad común: la luxación del tiempo y del espacio, la evasión de las coordenadas de la contingencia humana» (Fernández Leborans, 1977, p. 80). Además, en el campo semántico de la oscuridad y aún en la exploración lingüística del propio concepto de oscuridad, la dinámica de la simbolización se ha experimentado de forma extraordinaria a lo largo de la historia, desarrollando maravillosamente dos aspectos fundamentales del símbolo: «su constancia y su enraizamiento en la afectividad humana» (p. 84). Tendremos en cuenta este dato en las páginas sucesivas. Antes de continuar, sin embargo, debemos hacer referencia al ámbito de las figuras literarias en general y de la alegoría y la metáfora en particular.

En continuidad con lo dicho sobre el símbolo, encontramos el recurso de las figuras literarias, que sirven para dotar de mayor expresividad a las palabras. Nos interesan especialmente para nuestro estudio la alegoría y la metáfora. La primera aporta una imagen a un concepto para que sea mejor comprendido, de un modo tal que la imagen se distancia de su significado real objetivo y da un sentido nuevo al concepto. Esta figura literaria ayuda a hacer visible lo abstracto y su intención original es didáctica. Por ejemplo, la alegoría de la justicia ha quedado plasmada convencionalmente en la imagen de una mujer ciega que sostiene una balanza. Por su parte, la metáfora, como figura retórica de pensamiento que es, nos remite a un concepto a través de una realidad distinta, estableciéndose entre ambos cierta relación de semejanza. Mediante este recurso, un elemento figurado sustituye por analogía al elemento real dentro de una misma estructura, forzando la identificación de sus significados. Un ejemplo de metáfora podría ser el uso de la expresión común «tener un corazón de piedra» para referirse a una persona insensible.

Las alegorías de la noche y de la oscuridad han sido especialmente ricas a lo largo de la historia. Entre los símbolos más explorados, la luna ha tenido una presencia constante en las distintas representaciones de la noche y de la oscuridad desde la Antigüedad. Por ejemplo, en la mitología mesopotámica era conocido el dios de la luna, llamado Sin, como protector de la ciudad de Ur. Sin embargo, la alegoría teórica que más impacto ha tenido en el pensamiento de Occidente

es la propuesta por Platón, la alegoría clásica de la caverna, cuya epistemología vincula la luz y las sombras al conocimiento y la ignorancia respectivamente:

Antes bien —dije—, toda persona razonable debe recordar que son dos las maneras y dos las causas por las cuales se ofuscan los ojos: al pasar de la luz a la tiniebla y al pasar de la tiniebla a la luz. Y, una vez haya pensado que también le ocurre lo mismo al alma, no se reirá insensatamente cuando vea a alguna que, por estar ofuscada, no es capaz de discernir los objetos, sino que averiguará si es que, viniendo de una más luminosa, está cegada por falta de costumbre o si, al pasar de una mayor ignorancia a una mayor luz, se ha deslumbrado por el exceso de esta (Platón, 2009, Libro VII, p. 460).

La importancia de la alegoría platónica radica en el paso de la comprensión en Occidente de la oscuridad como un fenómeno meramente físico a un fenómeno psíquico y espiritual, que remite a la incapacidad del ser humano para comprender completamente cuanto le rodea y a sí mismo. En esta alegoría se representa al ser humano dentro de una caverna en la que reina la oscuridad. El prisionero anhela el exterior que puede intuir a través de las sombras que se proyectan en el interior de la caverna. Solo en el ascenso hacia el mundo exterior se da el paso de la oscuridad a la luz.

La necesidad de la simbolización de la oscuridad y de la noche ha trascendido todo tiempo y cultura y se ha experimentado con ella teóricamente, como hemos señalado en el caso de Platón, y artísticamente. Así, por ejemplo, en este último campo encontramos hacia 1819 el óleo sobre lienzo *Alegoría de la noche* de José Antonio de Ribera y José de Madrazo en el que convinieron en simbolizar la noche como la imagen de una mujer alada coronada de adormideras, símbolo que se mantendría en otras representaciones pictóricas y escultóricas posteriores. A propósito de esta cuestión, nos resulta muy interesante la aportación de los pintores simbolistas europeos, especialmente queridos por el dramaturgo Maeterlinck, autor fundamental para Lorca. Sobre este particular nos detendremos más adelante, en un apartado dedicado al estudio de la plástica de la oscuridad mística. Por esta razón, no entra-

mos ahora a valorar las teorías estéticas desde el punto de vista formal, ni analizamos su relación con la mística de la oscuridad.

En el plano de la metáfora, los ejemplos son igualmente ricos en la historia de la humanidad. La oscuridad ha servido al ser humano para expresar otras realidades, entre las que destacan, en negativo, la depresión profunda, la desolación, la pérdida de sentido, la amargura, la tristeza, la muerte, el miedo o el pecado; y, en positivo, el descanso, el sueño o el espacio místico. Esta última dimensión positiva de la metáfora de la oscuridad nos interesa especialmente para nuestro enfoque por razones evidentes. En el siguiente apartado tratamos de rastrear las huellas de la oscuridad mística, también llamada oscuridad luminosa. Es de radical importancia tener presente que los conceptos que surgen desde la metáfora se emplean en la construcción de relatos que se reafirman en el mito, y el mito es, desde sus orígenes, una puerta privilegiada de la racionalidad humana hacia lo totalmente oculto o hacia lo parcialmente oculto (García Gual, 1986).

Siguiendo la dinámica filológica de los conceptos presentados hasta el momento, podríamos apuntar el siguiente orden lógico de los mismos: dualidad cosmológica y antropológica, el símbolo, la alegoría, la metáfora y, finalmente, el mito. El mito, por su parte, servirá al propósito espiritual del ser humano desde que este tiene conciencia de su finitud y, por tanto, será el terreno lógico desde el que se inicie racionalmente la relación con la trascendencia, dando lugar al hecho religioso, entendiendo la religión como la concreción en la historia de la relación entre el ser humano y la trascendencia. Asumimos la teoría más extendida sobre el origen del hecho religioso, la cual remite al nacimiento en el ser humano de la conciencia del abismo existente entre lo que desea ser (infinito) y lo que realmente es (finito) (Martín Velasco, 2006).

Con esta breve presentación lingüística de la oscuridad, aún sin el matiz místico, aunque apuntando hacia él, creemos haber señalado de manera incipiente que se trata de un verdadero protosímbolo necesario para comprender la realidad del panorama lingüístico humano. Nos detenemos ahora brevísimamente para tomar conciencia de cómo se ha materializado en la historia de la humanidad.