

**“Dulce y lejana voz por mí gustada”:
los *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca
frente a *Para Mirta (sonetos barrocos)* de Antonio Gala***

PEDRO J. PLAZA GONZÁLEZ
Universidad de Málaga / Universidad Internacional de La Rioja

Resumen

En el presente artículo se ha colocado el poemario *Para Mirta (sonetos barrocos)* (1997) de Antonio Gala frente a los cautivadores *Sonetos del amor oscuro* (1983) de Federico García Lorca, estableciendo entre sendas colecciones de poesía homoerótica más o menos encubierta motivos comunes como la mirada, la flor, la cruz, la locura, la llama, la herida, la muerte, la noche, el puñal o el testigo y examinando, posteriormente, la refracción del soneto lorquiano “El poeta habla por teléfono con el amor” en el soneto galiano “A una ficha de teléfono”. Se han comparado, así, las figuras literarias de Lorca y de Gala y se ha demostrado, en fin, la influencia del poeta granadino en la escritura lírica del autoproclamado poeta cordobés.

Palabras clave: literatura *queer*, comparación, intertextualidad, poesía homoerótica, *Sonetos del amor oscuro*, Federico García Lorca, *Para Mirta (sonetos barrocos)*, Antonio Gala

Abstract

In this paper, the collection of poems *Para Mirta (sonetos barrocos)* (1997), by Antonio Gala, has been placed in front of the captivating *Sonetos del amor oscuro* (1983), by Federico García Lorca, establishing between the two collections of more or less covert homoerotic poetry common motifs such as the gaze, the flower, the cross, madness, the flame, the wound, death, the night, the dagger or the witness and subsequently examining the refraction of the Lorca’s sonnet “El poeta habla por teléfono con el amor” in the Gala’s sonnet “A una ficha de teléfono”. Thus, the literary figures of Lorca and Gala have been compared and, finally, the influence of the poet from Granada on the lyrical writing of the poet from Córdoba has been demonstrated.

Key words: queer literature, comparison, intertextuality, homoerotic poetry, *Sonetos del amor oscuro*, Federico García Lorca, *Para Mirta (sonetos barrocos)*, Antonio Gala



* Este artículo se ha desarrollado en el seno del grupo de investigación “Andalucía Literaria y Crítica: Textos Inéditos y Relecciones” (HUM-233), vinculado a la Universidad de Málaga y dirigido por la profesora María Belén Molina Huet; en el seno del proyecto “Historia, Ideología y Texto en la Poesía Española de los Siglos XX y XXI (Continuación)” (PID2022-138918NB-I00) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, dirigido por el profesor Juan José Lanz y la profesora Natalia Vara Ferrero en la Universidad del País Vasco; y en el seno del proyecto “Transmedialità: Media, Scienza, Generi, Arti nella Poesia Panispanica (1980-2022)” (2022JML3N9) del Ministero dell’Università e della Ricerca di Italia, dirigido por la profesora Marina Bianchi en la Università degli Studi di Bergamo. El trabajo ha sido escrito en la Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores de Córdoba gracias a la concesión de su beca extraordinaria de investigación durante el curso 2022/2023.

1. LA ESCRITURA DE LA DISTRACCIÓN Y DEL EJERCICIO EN *PARA MIRTA* (SONETOS BARROCOS) DE ANTONIO GALA

Antonio Gala jamás ha ocultado el enorme peso que tuvo la literatura del Siglo del Oro – con su poesía, con su prosa y, por supuesto, con su teatro – durante su formación como escritor, tal y como relataba a su amigo, el poeta José Infante, en las conversaciones mantenidas para la elaboración de su singular biografía:



Yo creo que quizá por la guía de los estudios y todo eso los que más influyen en mí – luego hay una selección personal – son algunos clásicos, que diría que son san Juan de la Cruz, Santa Teresa², a quien desde el principio leí con mucho cariño, cierto Cervantes, el de las *Novelas ejemplares*, que me parece un narrador maravilloso, y el *Quijote*, que leí muy pronto afortunadamente. Y lo sigo leyendo; siempre procuro, todos los veranos, leer o todo el *Quijote* o unos capítulos del *Quijote*... Luego están *La Celestina*, e inmediatamente Rilke y Garcilaso. (Infante, 1994: 47)

Los datos que se conservan tocantes a *Para Mirta* (sonetos barrocos), el poemario en el que se centra mi análisis comparatista, son muy escasos. La única justificación existente, de hecho, sobre la escritura de este cancionero en miniatura de impronta y de imitación barrocas figura en las “Palabras previas” del propio Antonio Gala al comienzo de sus *Poemas de amor* (1997), donde aseguraba: “Una dulce y ligera distracción produjo el pequeño conjunto *Para Mirta*, de sonetos barrocos: un ejercicio apasionado y leve a la vez, rebelde y escolástico a la vez, como las sensaciones que lo originaron” (1997: 11-12). Y es que, en efecto, este tomito de versos, lejos de reflejar las experiencias vividas por su autor³, parece más bien sumergirse en los códigos y en los dictados de la lírica barroca y, parcialmente, en los de la renacentista. En su magistral *Introducción al Barroco*, el profesor Emilio Orozco Díaz daba cuenta del peligroso exceso retórico al que, con frecuencia, se abocaba en el estilo barroco:

² Tanto es así que Gala acabaría comprando a la embajada alemana de Madrid la mesa auténtica – tesoro de la artesanía barroca expoliado por los nazis bajo el auspicio del jefe de prensa de la embajada, Hans J. Lazar – donde escribiera santa Teresa de Jesús, la cual habría de rememorar él en sus artículos: “Miro la otra biblioteca de color rojo vivo, el sofá-cama añil, el taquillón gótico que hacía la función de mesa, angosto y largo, la mesa teresiana, bella e incómoda, donde yo trabajaba con las piernas fruncidas...” (Gala, 1998: 107); y también en su autobiografía, y puede visitarse hoy por hoy en la exposición “Recuerdos de Antonio Gala” de la Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores de Córdoba: “Fue a ella [a una casita de la calle Cartagena de Madrid] a la que llegó la mesa de Santa Teresa: una joya como reliquia y como antigüedad, pero muy difícil para encajar las piernas y escribir en ella *Los buenos días perdidos* [1972] y *Anillos para una dama* [1973]. Vino, por extrañas circunstancias, desde el bloqueo de la embajada alemana en el cuarenta y cinco, adonde había llegado procedente de la Encarnación. Y llegó a mis manos porque, a causa de unos disgustos amorosos, me condenaron a una cura de sueño. Dos amigos míos se comprometieron a conseguir dos cosas: que mi amor volviera y remozar con cosas nuevas el recinto, por llamarlo de algún modo decente. Cuando regresé, una vez bien dormido, después de dos semanas, me encontré en la mesa recién colocada un papel que decía: «A veces no se puede hacer lo que ilusiona. La casa está muy bonita. Adiós». Y para demostrar que las curas de sueño no sirven para nada, me caí en redondo, me di con las narices en el filo de la mesa y me las partí. Desde entonces, sobre la mesa, que me ha acompañado de estación en estación, se ha derramado bastante sangre” (Gala, 2000: 194).

³ Es importante subrayar aquí este fenómeno, ya que en la inmensa mayoría de sus títulos restantes Gala ha desarrollado una clara línea poética biográfica, vitalista e intimista. En contraposición, en *Para Mirta* prefirió sumergirse en la *estética normativa* del Barroco, apartando del proceso creador los *impulsos de la vida*: “Creemos que esa tensión entre una estética normativa y los impulsos de la vida real que descubrimos en el pensamiento artístico y literario, tanto de los críticos y tratadistas como de los creadores que teorizan y reflexionan sobre arte y literatura, constituye algo básico para la comprensión de la psicología del estilo barroco. La conciencia desde el punto de vista estético de esa penetración de la experiencia y visión directa de la realidad en el cauce de la doctrina clasicista nos permite explicarnos mejor los esenciales cambios que ofrecen los géneros y temas de tradición clásica renacentista en la literatura y el arte del Barroco [...]” (Orozco Díaz, 1988: 85).

La potenciación de todos los recursos estilísticos, la aparatosidad, complicación y desbordamiento ornamental supone, en general, la hipertrofia de lo formal hasta llegar, incluso, a la pura teatralidad; porque el artista y el poeta buscan, como vía esencial de actuación, los sentidos y no hablar directamente al intelecto. Pero esos medios de lo sensorial, y hasta con la repercusión sensual, son buscados, no solo para conseguir el más completo halago de los sentidos —realizando la aspiración que condensa el verso de Góngora, *goza, goza el color, la luz, el oro*—, sino también como el mejor medio para penetrar, tras la intensa conmoción sensorial, en lo más hondo del espíritu. De ahí que todo el arte y literatura de intención ascético-moral sobrevalore esos recursos estilísticos que se dirigen al estímulo de los ojos y oídos y a sus repercusiones y efectos sinestésicos. (1988: 42)

En este sentido de apropiación consciente de recursos estilísticos y aun ideológicos barrocos, se antoja acertado el concepto de ‘distracción’, entendida esta, según el *Diccionario de la Lengua Española*, como ‘entendimiento o diversión’; y el concepto de ‘ejercicio’, entendido este como ‘actividad destinada a adquirir, desarrollar o conservar una facultad o cualidad psíquica’, en este caso, el manejo ‘escolástico’ de los sonetos y su voluntad ‘rebelde’ de reinención. Todo ello comporta una innegable oscuridad en la lectura de los textos, no siendo ajeno “[...] cómo gongorismo y conceptismo puro se identifican en su fundamento psicológico al valorar la oscuridad como factor estético” (Orozco Díaz, 1988: 67).

No obstante, opino que cabría añadir un sustantivo más a la lista a la hora de calificar este llamativo compendio: *Para Mirta (sonetos barrocos)* se bosqueja, asimismo, como un ‘juego’ de creación, en tanto en cuanto el yo poético opta por adoptar una máscara —la del amante petrarquista barroco— y, con ella afirmada, se aventura a escribir a una destinataria femenina absolutamente ficticia —¿Mirta?— sobre un amor imaginado. No hay que olvidar que “el amor en Garcilaso, como en el resto de los poetas áureos, se desarrolla como una premisa cultural sin la necesidad de una realidad efectiva a modo de sustrato” (Núñez Rivera, 2002: 89) y constituye este un “[...] secreto juego fuera de la verdad externa” (Salinas, 2007: 443-457). No es cosa habitual este tipo de procedimiento literario en la poesía galiana, razón por la cual resulta de gran interés crítico, dado que podemos observar en él su faceta de *poeta ludens*, parafraseando al reputado filólogo e historiador de las ideas neerlandés Johan Huizinga, quien aseveraba en su extraordinario ensayo *Homo ludens* (1938):

Apenas se puede desconocer que todas las actividades de la formación poética, la división simétrica o rítmica del discurso hablado o cantado, la coincidencia de rimas o asonancia, el ocultamiento del sentido, la construcción artificiosa de la frase pertenecen, por naturaleza, a esta esfera del juego. Quien designe a la poesía como un juego con las palabras y el lenguaje, como en nuestro tiempo lo ha hecho, especialmente, Paul Valéry, lejos de hacer una trasposición del sentido da en el sentido mismo del vocablo (2012 [1972]: 201-202).

En el universo expansivo de la lírica española moderna y contemporánea es de rigor contrastar *Para Mirta (sonetos barrocos)* con un insoslayable cancionero homoerótico en miniatura: los once *Sonetos del amor oscuro* (1983) de Federico García Lorca, que tan solo pudieron conocerse de forma muy tardía y póstuma⁴ por mor de los avatares de la guerra y de la

⁴ No debemos olvidar que, “a causa de su trágica muerte temprana, Lorca nunca pudo imponer ni indicar el orden «artístico» de su ciclo de *Sonetos*, caso que a su vez nos recuerda lo sucedido con los sonetos dirigidos por Quevedo a Lisi, tampoco con ordenación definitiva. 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” (Anderson, 1986: 497). Dos son, al parecer, las figuras que se esconden detrás de las sombras de los enigmáticos sonetos y a las

dictadura y se han convertido en una obra de culto que ha suscitado y, todavía hoy, suscita nuevas relecturas que van desde la tradición mística (Matas Caballero, 1999-2000: 361-386) hasta la óptica *queer* (La Madrid Vivar, 2022: 4-10).

2. MOTIVOS COMUNES ENTRE SONETOS DEL AMOR OSCURO Y PARA MIRTA (SONETOS BARROCOS)

¿Había leído Gala a García Lorca? ¿Lo había hecho de cerca y con atención? ¿Había indagado en el mundo lorquiano y se había nutrido de él? La respuesta, en este caso, es un rotundo sí, tal y como constatan “El teatro de Lorca”, una lúcida conferencia que el dramaturgo dictó en los Cursos de Verano para Extranjeros de la Universidad de Salamanca y que se editó, primorosamente, en el año 1972 en formato de cuadernito: “[...] si a alguien se le ocurrió pensar en mí para esta charla, fue por tres concomitancias sobresalientes que pueden existir entre Lorca y yo: Andalucía, Poesía, Teatro” (Gala, 1972: 5); y el pasaje final del capítulo “Los escritores y yo” de *Ahora hablaré de mí*, su clarificadora autobiografía:

Porque entre el autor y su obra hay una triple posible relación: autores que están por encima de lo que hacen, es decir, seres dotados espléndidamente que escribieron una obra descuidada y mediocre; autores que están al nivel de su obra: García Lorca quizá sea un buen ejemplo en cuanto a la brillantez y al encanto; y autores, por fin, que están por debajo de su obra: Rilke acaso sea uno de ellos, y bien sabe Dios que me cuesta decirlo, pero no me veo yo andando de palique con él por Ronda, por Córdoba o Toledo⁵. (Gala, 2000: 248-249)

Adentrándonos en la comparativa diseñada a partir de los motivos de la mirada, la flor, la cruz, la locura, la llama, la herida, la muerte, la noche, el puñal y el testigo, podemos observar ya, comenzando por el segundo de los *Sonetos del amor oscuro*, el “Soneto de la dulce queja”, algunos de los rastros más significativos del petrarquismo (Anderson, 1986: 495-518) que impriman este renovador cancionero del siglo XX. En primer término, la unión amorosa se posibilita gracias al contacto visual, ponderando el poder de la mirada y de los ojos del ser amado; y gracias a la voz —que desde este *acento* poco a poco irá alcanzando más protagonismo en el desarrollo del librito—, los dos sentidos, si se recuerda, privilegiados por la

que estos se dirigían en su duplicidad: Rafael Rodríguez Rapún, quien fuera actor desde 1933 y posteriormente secretario de La Barraca; y Juan Ramírez de Lucas, quien había sido, en la época, aspirante a la ayudantía de Obras Públicas en la Academia Orad, tal y como resumía Rafael Inglada en su reciente edición facsímil de los *Sonetos del amor oscuro*: “Durante gran parte de su vida, De Lucas mantuvo oculta aquella relación de solo unos meses con el poeta granadino, e incluso, esto según Luis María Anón, negó a este ser el destinatario de esta colección de sonetos, concebida, como vimos, cuando aún no se conocían. Si sus palabras en torno a esta relación «tranquila, apacible, sin problemas» son ciertas, no encajan en absoluto con «el alma del poeta en trance de destrucción», esto es, con unos versos en donde prevalecen la desesperación y la amargura del amante no presente o no correspondido” (García Lorca, 2022: s. n.).

⁵ Algunos de los gérmenes esenciales de las ideas vertidas en este párrafo de *Ahora hablaré de mí* bullían ya en “El teatro de Lorca”, donde mejor se ve la admiración que Antonio Gala profesaba a Federico García Lorca y la capacidad y la voluntad de reflexión en torno a su obra y su persona: “Es curioso observar —y yo lo hago a menudo— las relaciones de tamaño que existen entre el creador y su creación. Hay, por ceñirnos a la literatura, escritores que están muy por encima de su obra: hombres de personalidad destellante y enriquecedora, que son autores de una obra menor, ni siquiera reflejo de su vida. Otros escritores que, humanamente, se encuentran al nivel de su obra, ya en su grandeza, ya, por desgracia, en su mediocridad. Y un tercer grupo que, como seres, son vulgares o de gris apariencia y han escrito, sin embargo, una obra grandiosa. Lorca puede perfectamente ser una ilustración del segundo apartado: su persona y su obra están edificadas con la misma materia: *el encanto*. Según la importancia que se le dé a ese elemento de creación, así se situará a Lorca. Encanto que consiste fundamentalmente en tres datos: oportunidad expresiva, gracia verbal y acierto en lo que el oyente o el lector esperan. En ese encanto reside la nota más relevante de su personalidad humana y literaria. A ese encanto responde, sin duda, su última aspiración” (Gala, 1972: 6).

doctrina del neoplatonismo⁶ (Garrote Pérez, 2002: 176): “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” (García Lorca, 2013: 579). En este mismo poema hay dos motivos que están presentes, con diferente proyección, tanto en Federico García Lorca como en Antonio Gala, la flor y la cruz; y hay un tópico literario de largo recorrido en la obra, el *amor furens*. La flor se hermana en sendos autores estudiados por ser la consecuencia material del sufrimiento, mas este se enuncia en uno como realidad y lamentación: “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” (García Lorca, 2013: 580); y en otro se enuncia como imaginación y deseo: “No surgiera qué flor de qué hundimiento / al verte, sol, beber los manantiales / en los que yo no quise que bebieras” (Gala, 1997: 183). En el primer terceto del “Soneto de la dulce queja” el granadino asentaba tres oraciones condicionales verdaderamente arrolladoras y, en la segunda de ellas, usaba la cruz como símbolo cristiano del martirio que padeció Jesucristo antes de morir y que padece ahora el sujeto lírico: “Si tú eres el tesoro oculto mío, / si eres mi cruz y mi dolor mojado, / si soy el perro de tu señorío [...]” (García Lorca, 2013: 580). En el primer cuarteto de “A una caja de cerillas” el cordobés se inclinaba por desviarse de lo esperable y deslizar la expresión popular *cruz y raya* para indicar la decisión de protegerse y de no volver a tener relación alguna jamás con el causante de sus males: “Ceñir con linde el fuego o con muralla, / podar su fronda, arriarle las banderas, / apaciguar su sed de torrenteras, / poner a su demencia cruz y raya” (Gala, 1997: 177). El *topos* del *amor furens*, a su vez, asoma en el segundo terceto del soneto lorquiano con un marcado valor estacional que sirve de reflejo exterior del sentir interior, de correlato, en el sintagma nominal *otoño enajenado*: “[...] no me dejes perder lo que he ganado / y decora las aguas de tu río / con hojas de mi otoño enajenado” (García Lorca, 2013: 580). Por el contrario, en el soneto “A una ficha de teléfono” de *Para Mirta* se produce justamente una transformación de la estación primaveral en otoñal por culpa de la ausencia de la voz adorada y extrañada: “O quizá no fue así, pues primavera / también volvió en otoño, deseosa / de ser tuya, de hablar, de estar contigo” (Gala, 1997: 180). Entretanto, en los sonetos galianos puede verse el *amor furens*, primero, en el sintagma nominal *ansias ciegas* de “A su lencería”: “Cuándo será que, en gracia de un instante, / queden, vidente amor, sus ansias ciegas, / y de la vid en las hermosas vegas / libres racimo y gloria penetrante” (Gala, 1997: 175); segundo, en la oración subordinada sustantiva *poner a su demencia cruz y raya* — en la que se ha omitido el verbo *quisiera* — de “A una caja de cerillas”: “Ceñir con linde el fuego o con muralla, / podar su fronda, arriarle las banderas, / apaciguar su sed de torrenteras, / poner a su demencia cruz y raya” (1997: 177); y tercero, en “A una máscara que hizo con escayola pintada”, donde la locura es totalmente patente: “Las cuencas sin mirar de tu locura / ni una lágrima vierten consolada, / y por tu frente mal equilibrada [...]” (1997: 178).

El tercero de los *Sonetos del amor oscuro*, de hondas resonancias cristianas — “[...] estas son las heridas del Amor” (Wilde, 2021: 78) — en la confección de su título, “Llagas de amor”, posee aún más elementos petrarquistas dignos de listar aquí. El primer cuarteto introduce la *flamma amoris*, en su acostumbrada ambivalencia de luz y fuego: “Esta luz, este fuego que devora, / este paisaje gris que me rodea, / este dolor por una sola idea, / esta angustia de cielo, mundo y hora [...]” (García Lorca, 2013: 580); los cuales se recogerían en igual medida en varios de los sonetos de Gala, sea con una llama cruel y destructora: “No más quisiera que esta débil valla, / que a sueño y paz reduce las hogueras, / me diese su sigilo y no entendieras / de qué fiesta del fuego soy yo talla” (1997: 177-178); sea con una llama pacífica y sanadora:

⁶ Para un análisis más exhaustivo de la herencia neoplatónica existente en el cancionero *Para Mirta* puede consultarse mi estudio “«Pues yo también ofrezco mi garganta»”: calas del neoplatonismo, el petrarquismo y los *loci* áureos en *Para Mirta* (sonetos barrocos) de Antonio Gala” (Plaza González, 2023: 553-572).

“Roto estoy ya, caído desde el viento. / Pero una llama me apagó los males / y desafió al mal con sus banderas” (1997: 183). Este fuego se extiende hasta el segundo cuarteto de “Llagas de amor” y se combina con su elemento contrario, el agua, catalizada en el mar: “[...] este llanto de sangre que decora / lira sin pulso ya, lúbrica tea, / este peso del mar que me golpea, / este alacrán que por mi pecho mora [...]” (García Lorca, 2013: 580). En el poemario de Antonio Gala el mar únicamente comparece en “Porque el amante se creyó Ícaro de otro sol” para contradecir de lleno el mito icario, puesto que el yo poético se zafa de la tumba acuática y sobrevive: “[...] y no quise y me alcé sobre las fuentes / del mar y sobre el mar y su amargura” (1997: 183). Esas *llagas de amor* que se adelantaban en el título lorquiano se concretan, poéticamente, en la “cama de herido”, en la que el amante sueña la presencia anhelada de su amor: “[...] son guirnalda de amor, cama de herido, / donde sin sueño, sueño tu presencia / entre las ruinas de mi pecho hundido” (García Lorca, 2013: 580); y esas mismas *llagas de amor* se multiplican en *Para Mirta (sonetos barrocos)*, bien en “A un trozo de lápiz bicolor”, donde el lápiz y el poeta se identifican diametralmente: “Dime si no te tuvo entre sus dientes / como a mi corazón, y la dulzura / que derramaste cuanto más herido” (Gala, 1997: 177); bien en “A un puñal usado como plegaria”, donde la herida intenta disimularse: “En tan suave quehacer y blando oficio, / ¿qué dueño tu destino aquí convierte, / apaga el crimen, silenció la herida?” (1997: 184). Este periplo de herir y ser herido que es el amor no tendrá otro fin que la muerte misma en el segundo terceto de Federico García Lorca: “Y aunque busco la cumbre de prudencia / me da tu corazón valle tendido / con cicuta y pasión de amarga ciencia” (2013: 580); y en el segundo terceto de “A su clavícula” de Antonio Gala, por mostrar la autenticidad y la inmensidad de su amor cumplido: “Dura como el puñal y así de breve, / báculo siendo blanco de la vida / me das la muerte si a tocarte llego” (1997: 176).

El cuarto de los *Sonetos del amor oscuro*, “El poeta pide a su amor que le escriba”, prolonga la previa incidencia de la muerte y trae de nuevo a colación el misterioso motivo de la flor al pensar en que la persona amada quizá pueda escribirle una sencilla carta para comunicarse con él, entre manifiestas reminiscencias de santa Teresa de Jesús: “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” (García Lorca, 2013: 581). Otra flor innominada sembraba Gala en su “Soneto verde” para sustentar la esperanza del regreso y aceptar, de buen grado, la muerte por amor: “Verde presidio y hondo, verde prado, / que a la esperanza indócil alimentas / con grama en flor, sonrisa de mi dueño: // suba la muerte y máteme a tu lado, / que esmeraldas, cantáridas y mentas / me han dispuesto un profundo y verde sueño” (1997: 181). En el primer terceto de “El poeta pide a su amor que le escriba” García Lorca declaraba su inconmensurable desabrimiento con una metáfora de excepción, la cual animalizaba al amante en dos vertientes, “tigre y paloma”, y se cubría con la azucena garcilasiana: “Pero yo te sufrí. Rasgué mis venas, / tigre y paloma, sobre tu cintura / en duelo de mordiscos y azucenas” (2013: 581); tal y como se cubriría Antonio Gala al saberla mensajera del amor: “Si al velo octavo a ciegas me adelanto / que a tu marfil y flecha desfigura, / firme me ofende y presa tu segura / azucena valiendo al amaranto” (1997: 175-176). Con todo, el pasaje más sugestivo desde la perspectiva filológica es el segundo terceto lorquiano, donde deslumbra otra vez el loco amor demandado y la noche oscura sanjuanista: “Llena, pues, de palabras mi locura / o déjame vivir en mi serena noche / del alma para siempre oscura” (García Lorca, 2013: 581). El investigador Juan Matas Caballero, a tenor de este terceto, revelaba la doble influencia de san Juan de la Cruz con su fino bistori exegético:

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 encajamiento que realza 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”. (Matas Caballero, 1999-2000: 370)

A mi juicio, este mismo proceso simbólico es el que acaece en “El enamorado”, dado que, si bien ha logrado despojarse de todo lo material y lo vano que lo circunda hasta quedarse desnudo — “en chinelas” — a través de la ascética, pugna por dañar al objeto de su amor como venganza: “En chinelas pasé mi noche oscura / enhebrándote agujas de castigo” (Gala, 1997: 174). García Lorca invocaría, una vez más, la noche en el último soneto del compendio, “Noche del amor insomne”, primero “noche arriba los dos con luna llena [...]”, luego “noche abajo los dos. Cristal de pena” (2013: 585); y sería Gala quien completaría la ecuación triangular: “El pueblo, vulnerable a la magia de la palabra (como el propio Lorca, que del «ciervo vulnerado», de san Juan de la Cruz, decía: «Vulnerado. Tenía que ser vulnerado, no herido»), ese pueblo se deja mecer por el romance, que alberga una somera anécdota, pero puede dar música también al más enfebrecido delirio verbal. Que es el caso de Lorca” (1972: 13-14).

En el quinto de los *Sonetos del amor oscuro*, “El poeta dice la verdad”, residen algunas concomitancias temáticas más, de las que la más sobresaliente de ellas es el motivo del puñal: “Quiero llorar mi pena y te lo digo / para que tú me quieras y me llores / en un anochecer de ruiseñores, / con un puñal, con besos y contigo” (García Lorca, 2013: 581). Este puñal no resulta ajeno a los versos de Antonio Gala y se clava, con varias y dispares posibilidades de significación, en el segundo terceto de “A su clavícula” con una acometida rápida y feroz: “Dura como el puñal y así de breve, / báculo siendo blanco de la vida / me das la muerte si a tocarte llego” (1997: 176). Por otro lado, ambos literatos coinciden en apelar, en sus estrofas, a un inquietante testigo. Federico García Lorca iba en busca de ese testigo para acabar con él en “El poeta dice la verdad”: “Quiero matar al único testigo / para el asesinato de mis flores / y convertir mi llanto y mis sudores / en eterno montón de duro trigo” (2013: 581); Antonio Gala, en cambio, rechazaba en “El enamorado” su veracidad y consumaba la isotopía judicial con la añadidura de la figura del juez: “Con un bastidor falso por testigo, / el juez prevaricó de tu costura” (1997: 174). Pero estas historias paralelas de cargados tintes petrarquistas no tienen más opción que desembocar, a la postre, en la muerte: “Que lo que no me des y no te pida / será para la muerte, que no deja / ni sombra por la carne estremecida” (García Lorca, 2013: 582), sentenciaría García Lorca; y “[...] me das la muerte si a tocarte llego” (Gala, 1997: 176), contestaría Gala.

3. EL RETRATO Y LA VOZ DE LOS AMORES OSCUROS

No obstante, los puntos más candentes de esta pautada comparación se sitúan entre “El poeta habla por teléfono con el amor”, sexto de los *Sonetos del amor oscuro*, y “A una ficha de teléfono”, soneto número 9 de *Para Mirta*. En el primer texto de esta pareja el motivo de la voz del amor es la tónica dominante desde su primer cuarteto, cuyo espacio central es la cabina

desde la que se llama y cuyo tiempo metafórico es la primavera que derrama esta conferencia telefónica: “Tu voz regó la duna de mi pecho / en la dulce cabina de madera. / Por el sur de mis pies fue primavera / y al norte de mi frente flor de helecho” (García Lorca, 2013: 582). En el segundo texto la “voz de solo un día” está desubicada y virtualizada y únicamente puede corporeizarse por medio de los dones del amor que activa esa ficha de teléfono del título, según su primer cuarteto: “El oro humilde tiene y fatigado, / hoja de octubre, voz de solo un día. / La orden solo de amor la encendería, / que ni aquí está, ni allí, ni en otro lado” (Gala, 1997: 180). De tal modo, en los dos poetas se aprecia esa nostalgia indomable por hablar con la persona amada y ese milagro de que la voz más allá del cable consiga resucitar la ilusión y la esperanza perdidas: “Pino de luz por el espacio estrecho / cantó sin alborada y sementera / y mi llanto prendió por vez primera / coronas de esperanza por el techo” (García Lorca, 2013: 582); o consiga resucitar la pasión y el deseo apagados: “Así yo fuera, mudo y retirado, / posibilidad solo, brasa fría, / con una saeta al norte de mi estría / y un deseo en el aire aposentado” (Gala, 1997: 180). Son, en contraposición, distintos los finales que proponen cada uno de los poemas. De una parte, Federico García Lorca se sumía completamente, por encima de la dulzura, en la tristeza y en la lejanía: “Dulce y lejana voz por mí vertida. / Dulce y lejana voz por mí gustada. / Lejana y dulce voz amortecida. // Lejana como oscura corza herida. / Dulce como un sollozo en la nevada. / ¡Lejana y dulce en tuétano metida!” (2013: 582). De otra parte, Antonio Gala permitía a la esperanza pasar a través de las barreras de su pregunta retórica y de sus versos de cierre y retornaba a las estaciones metafóricas: “¿A qué puerta llamó que no se abriera / este gastado sol, y qué morosa / siega olvidó esta espiga ya sin trigo? // O quizá no fue así, pues primavera / también volvió en otoño, deseosa / de ser tuya, de hablar, de estar contigo” (1997: 180). Ese mismo trigo ausente asomaba, por cierto, antes en el cancionero del granadino, para ser exactos en “El poeta dice la verdad”: “[...] y convertir mi llanto y mis sudores / en eterno montón de duro trigo” (García Lorca, 2013: 581). En “Ay voz secreta del amor oscuro”, noveno soneto de la colección, García Lorca exhortaría a la voz, siempre paradójica —“caliente voz de hielo” — y a la noche, siempre inabarcable —“noche inmensa de perfil seguro” — juntamente entre afectadas exclamaciones:

¡Ay voz secreta del amor oscuro!
¡ay balido sin lanas! ¡ay herida!
¡ay aguja 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 confín, lirio maduro!

Huye de mí, caliente voz de hielo,
no me quieras perder en la maleza
donde sin fruto gimen carne y cielo.

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

(2013: 584)

En el primer cuarteto del “Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma”, octavo de la serie de los *Sonetos del amor oscuro*, reaparecen los ojos del retrato y la llama del canon como emisarios de la unión amorosa: “Este pichón del Turia que te mando, / de

dulces ojos y de blanca pluma, / sobre laurel de Grecia vierte y suma / llama lenta de amor do estoy parando” (2013: 583). En el segundo cuarteto de este soneto se describe, además, el cuello, todo rodeado de un rico ramillete de bellas metáforas lorquianas y acariciando la ausencia del ser amado: “Su cándida virtud, su cuello blando, / en limo doble de caliente espuma, / con un temblor de escarcha, perla y bruma / la ausencia de tu boca está marcando” (2013: 583-584). Sobrepassando el busto, la mano se alarga en el primer terceto para tocar la nieve del deseo sexual: “Pasa la mano sobre tu blancura / y verás qué nevada melodía / esparce en copos sobre tu hermosura” (2013: 584); como la tocaría en igual medida el yo poético de *Para Mirta* (sonetos barrocos): “Oh qué ala inmóvil, qué ardorosa nieve: / vara de nardo⁷ en púrpuras rendida, / pálido cetro indiferente al fuego” (Gala, 1997: 176). En el segundo cuarteto de Federico García Lorca, asimismo, hallamos la cárcel del amor oscuro, sintagma de ciertas resonancias medievales desde la novela sentimental *Cárcel de amor* (1492) del bachiller Diego de San Pedro y, cómo no, repetidamente sanjuanistas⁸: “Así mi corazón de noche y día, / preso en la cárcel del amor oscura, / llora, sin verte, su melancolía” (García Lorca, 2013: 584). No le faltaba razón a Andrew A. Anderson cuando aducía:

Lo que nos interesa aquí, realmente, es el hecho [de] que Lorca combina, a veces en el mismo poema, elementos derivados de una tradición que ha pasado por fases y manifestaciones tanto profanas como divinas, e incluso mezcla claras reminiscencias tanto de Petrarca y Garcilaso como de San Juan. Precisamente en lo que concierne a los místicos, encontramos en un texto como, por ejemplo, “El poeta pide a su amor que le escriba”, varios ecos evidentes y el recuerdo voluntario de esa faceta petrarquista que se presta a un tratamiento divino. (1986: 517)

La voz (re)suena en el décimo de los *Sonetos del amor oscuro*, “El amor duerme en el pecho del poeta”, pero, en esta ocasión, con preocupantes acepciones negativas: “Tú nunca entenderás lo que te quiero / porque duermes en mí y estás dormido. / Yo te oculto llorando, perseguido / por una voz de penetrante acero” (2013: 585). En este soneto se agitan las alas, como en el soneto dedicado a Ícaro de Gala: “Norma que agita igual carne y lucero / traspasa ya mi pecho dolorido / y las turbias palabras han mordido / las alas de tu espíritu severo” (García Lorca, 2013: 585). El envío final resulta, en suma, melancólico e inquietante y vaticina el peligro que amenaza a los enamorados: “Grupo de gente salta en los jardines / esperando tu cuerpo y mi agonía / en caballos de luz y verdes crines. // Pero sigue durmiendo, vida mía. / ¡Oye mi sangre rota en los violines! / ¡Mira que nos acechan todavía!” (2013: 585).

Para clausurar esta hermenéusis comparatista, baste subrayar una propiedad más en común entre Federico García Lorca y Antonio Gala, esto es, la fusión y la confusión genérica en su escritura:

De lo acontecido procede algo nunca o casi nunca observado: que la poesía de Lorca, más que lírica, es ya dramática, imprecativa, argumentada. Con la misma dosis de lirismo que sus dramas. Es un monólogo referido a una situación. Y de esto al teatro

⁷ En el segundo cuarteto del soneto inacabado que Rafael Inglada reproducía, en primicia, al final de su edición de los *Sonetos del amor oscuro*, Federico García Lorca entreveraba el nardo como símbolo fálico: “¡Oh lira doble que el amor enrama / con tus muslos de lumbre y nardo frío! / ¡Oh barca vacilante, claro río / a veces ruiseñor y a veces rama!” (2022: s. n.).

⁸ Coincido absolutamente con el sabio dictamen aportado por el profesor Juan Matas Caballero sobre este derrotero: “[...] 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 mística. 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” (1999-2000: 383).

hay solo un paso: que el monólogo se transforme en diálogo. He aquí cómo nos encontramos con *Lorca dramaturgo*. (Gala, 1972: 15)

La similitud es tanta que el profesor Fausto Díaz Padilla explicaría, en *El habla coloquial en el teatro de Antonio Gala*, el universo creador del autor en los mismos términos identificables:

Antonio Gala llegó al teatro por el camino de la poesía de poema. En sus poemas aparecen en germen los temas que irá desarrollando a medida que se va concretando el círculo de su cosmos poético. Su andadura poética es de una evolución continua, de crecimiento y perfeccionamiento, tanto en los contenidos como en la expresión. Su primera obra [*Enemigo íntimo*] se hallaba a caballo entre la poesía de poema y la poesía de drama. Sus poemas poseían una calidad de monólogos dramáticos. Eran monólogos referidos a una situación; bastaba que dicho monólogo se dialogase para que naciera la pieza teatral. (1985: 8-9)



Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Bibliografía

- ANDERSON, Andrew A. (1986) "García Lorca como poeta petrarquista", *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. II, *Homenaje a García Lorca. La poesía*, núms. 435-436 (septiembre-octubre), pp. 495-518, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/garcia-lorca-como-poeta-petrarquista/> (30/12/2024).
- DÍAZ PADILLA, Fausto (1985) *El habla coloquial en el teatro de Antonio Gala*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- GALA, Antonio (1972) *El teatro de Lorca*, Salamanca, Publicaciones de los Cursos de Verano de la Universidad de Salamanca.
- (1997) *Poemas de amor*, pról. de Pere Gimferrer, Barcelona, Editorial Planeta, Espasa-Calpe, Círculo de Lectores.
- (1998) *La casa sosegada*, Barcelona, "Documento", Editorial Planeta.
- (2000) *Ahora hablaré de mí*, Barcelona, Editorial Planeta.
- GARCÍA LORCA, Federico (2013) *Poesía completa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- (2022) *Sonetos del amor oscuro*, ed. de Rafael Inglada, Málaga, "Arroyo de la Manía", vols. 41-42, Rafael Inglada Ediciones.
- GARROTE PÉREZ, Francisco (2002) "La fórmula poética petrarquista: resumen ideológico y función lírica", en Jesús María Nieto Ibáñez (ed.), *Humanismo y tradición clásica en España y América*, León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales de la Universidad de León, pp. 153-188, <https://buleria.unileon.es/handle/10612/3522> (30/12/2024).
- HUIZINGA, Johan (2012 [1972]) *Homo ludens*, trad. de Eugenio Imaz, Madrid, Alianza Editorial.
- INFANTE, José (1994) *Antonio Gala, un hombre aparte*, Madrid, Espasa-Calpe.
- LA MADRID VIVAR, Pablo Lenin (2022) "Homosexualidades póstumas: poéticas queer en *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca", *Desde el Sur* 14.3, pp. 1-25. http://www.scielo.org.pe/scielo.php?pid=S2415-09592022000300012&script=sci_abstract (30/12/2024).

- MATAS CABALLERO, Juan (1999-2000) "Federico García Lorca frente a la tradición literaria: voz y eco de san Juan de la Cruz en los *Sonetos del amor oscuro*", *Contextos* vols. XVII-XVIII, núms. 33-36, pp. 361-386, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=853198> (30/12/2024).
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín (2002) "Garcilaso, del petrarquismo al clasicismo. A vueltas con la trayectoria poética y su interpretación", *Alfinge. Revista de Filología* 14, pp. 87-102, https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih_14_2_048.pdf (30/12/2024).
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1988) *Introducción al Barroco*, ed. de José Lara Garrido, vol. I, II vols, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- PLAZA GONZÁLEZ, Pedro J. (2023) "«Pues yo también ofrezco mi garganta»": calas del neoplatonismo, el petrarquismo y los *loci* áureos en *Para Mirta (sonetos barrocos)* de Antonio Gala", en Carlos Mata Induráin, Ariel Núñez Sepúlveda y Miren Usunáriz Iribertegui (eds.), "Multum legendum". *Actas del XII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2022)*, Navarra, Universidad de Navarra, pp. 553-572.
- SALINAS, Pedro (2007) *Obras completas*, ed. de Andrés Soria Olmedo, Enric Bou y Montserrat Escartín Gual, vol. II, III vols, Madrid, Ediciones Cátedra.
- WILDE, Oscar (2021) "El Gigante egoísta" y otros cuentos, ed. y trad. de Pedro J. Plaza González, Moguer (Huelva), "Piróscafo", OKTO Contenidos.

