

«MULTUM LEGENDUM»

ACTAS DEL XII CONGRESO INTERNACIONAL
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE ORO
(JISO 2022)

Carlos Mata Induráin, Ariel Núñez Sepúlveda y Miren Usunáriz Iribertegui (eds.)



«PUES YO TAMBIÉN OFREZCO MI GARGANTA»:
CALAS DEL NEOPLATONISMO, EL PETRARQUISMO
Y LOS *LOCI* ÁUREOS EN *PARA MIRTA (SONETOS
BARROCOS)* DE ANTONIO GALA*

Pedro J. Plaza González
Universidad de Málaga

1. GÉNESIS DE *PARA MIRTA (SONETOS BARROCOS)*: LA
ESCRITURA DE LA DISTRACCIÓN Y DEL EJERCICIO

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:

* Este estudio ha sido realizado con el apoyo de una ayuda para la Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (FPU18/01702), tutelada por el profesor emérito José Lara Garrido, y se ha desarrollado en el seno del proyecto «Historia, Ideología y Texto en la Poesía Española de los Siglos XX y XXI» (PID2019-107687GB-100) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, dirigido por el profesor Juan José Lanz, y 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 Huete. 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.

Publicado 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)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2023, pp. 553-572. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 71 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-780-6.

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 Teresa, 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 Garcilaso¹.

Los datos que se conservan tocantes a *Para Mirta (sonetos barrocos)*, el poemario en el que se centra este asedio, son muy escasos. La única justificación existente, de hecho, sobre la escritura de este cancionero en miniatura de impronta y de imitación barrocas reza en las «Palabras previas» del propio Antonio Gala al comienzo de sus *Poemas de amor*, 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»². Y es que, en efecto, este tomito de versos, lejos de reflejar las experiencias vividas por su autor, bien parece sumergirse en los códigos y en los dictados de la lírica barroca y, parcialmente, en los de la renacentista. En este sentido, se antoja acertado aquello de *distracción*, entendida esta, según el *Diccionario de la Lengua Española*, como ‘entendimiento o diversión’; y aquello 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.

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 puesta, 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

¹ Infante, 1994, p. 47.

² Gala, *Poemas de amor*, pp. 11-12.

premisa cultural sin la necesidad de una realidad efectiva a modo de sustrato»³. 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 filósofo e historiador 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 vocablo⁴.

2. ESTRUCTURA EXTERNA E INTERNA DEL POEMARIO. TEMAS Y MOTIVOS: LA CODIFICACIÓN DEL AMOR

Los trece sonetos mencionados respetan, con rigor, la estructura clásica de esta trabada forma compositiva, mostrando, en su versión hegemónica, la consuetudinaria rima abrazada en los dos cuartetos —A B B A // A B B A— y siempre tres rimas correlativas en los tercetos —C D E // C D E—, sin variación. Los textos se presentan al lector numerados del 1 al 13 y con sus respectivos títulos, a diferencia de los *Sonetos de La Zubia*⁵, que carecen de ellos. A nivel interno, considerando su reducida extensión, no puede decirse, a mi juicio, que el ramillete se articule a partir de la estructura natural de los cancioneros —no hay, por ejemplo, ni *incipit* ni *explicit*— ni que sea una «historia personal, medularmente amorosa»⁶, y, por ende, lo más sensato habría de ser organizar los poemas atendiendo a los motivos de raigambre barroca que en estos se deslindan. Así, los sonetos «El enamorado», «A su lencería», «A su esquí» y «A una ficha de teléfono» podrían enmarcarse en aquellos que acusan una mayor presencia de las revitalizadas ideas filosóficas del neoplatonismo, preocupadas por la trascendencia y la inmanencia. Los sonetos «Ella»,

³ Núñez Rivera, 2002, p. 89.

⁴ Huizinga, 2012 [1972], pp. 201-202.

⁵ Gala, *Poemas de amor*, pp. 185-236.

⁶ Prieto, 1984, pp. 97 y ss.

«A su clavícula» y «A una máscara que hizo con escayola pintada» podrían enmarcarse en aquellos que se comunican con más intensidad con los motivos poéticos propios de la tónica petrarquista, con énfasis en la representación del retrato de la *donna angelicata*. Los sonetos «A un trozo de lápiz bicolor», «A una caja de cerillas», «Soneto verde», «A su álbum de fotografías», «Porque el amante se creyó Ícaro de otro sol» y «A un puñal usado como plegaria» podrían enmarcarse en aquellos que más y mejor emulan, actualizan o revierten los *loci* áureos.

De tal modo, son los motivos neoplatónicos y petrarquistas y algunos de los tópicos del Siglo Oro los que, temáticamente, codifican el amor expresado en esta serie de sonetos, el cual se alberga de manera implícita desde el título, en tanto en cuanto Mirta es un nombre propio de origen griego que nos remite al mirto —por otro nombre el arrayán—, que es el arbusto que servía de símbolo del amor y de la belleza al haber sido consagrado en la Antigüedad a la diosa Afrodita, tal y como recogía Pierre Grimal en su *Diccionario de mitología griega y romana*: «Los animales favoritos de la diosa eran las palomas. Un tiro de estas aves arrastraba su carro. Sus plantas eran la rosa y el mirto»⁷.

3. EXÉGESIS DE *PARA MIRTA* (SONETOS BARROCOS)

3.1. *Las ideas filosóficas del neoplatonismo como motivo articular: el amante neoplatónico y la luz, la fuerza y el destino del amor, el deseo y los sentidos de la vista y del oído*

José Ferrater Mora, en su magistral *Diccionario de filosofía*, sintetizaba con precisión el devenir del neoplatonismo a lo largo de la historia filosófica y literaria:

Es, por una parte, la renovación del platonismo en diversas épocas de la historia de la filosofía, y, por otra, una corriente particular, que, originada en la última fase pitagorizante de la filosofía platónica, atraviesa como una constante la historia del pensamiento de occidente, y llega a través de múltiples vicisitudes y transformaciones hasta la época actual. En este último sentido el neoplatonismo se haya ya preformado en la antigua Academia platónica, cuando Espeusipo y Jenócrates funden la idea plató-

⁷ Grimal, 1989, p. 12.

nica del Bien con la idea pitagórica de lo Uno, o bien subordinan la primera a la segunda. Esta subordinación, característica del neoplatonismo, consiste en la atribución a lo Uno de la suprema perfección y realidad, y en la derivación de todo lo existente a partir de esta unidad originaria⁸.

Si acudimos al segundo soneto de *Para Mirta (sonetos barrocos)*, «El enamorado», comprobaremos cómo en él se dibuja a la perfección la estampa del amante neoplatónico, el cual, sometién dose a la tradición, se entrega fiel a la amada, que lo gobierna y lo refugia: «No tuve yo más ley que tu figura / y el lazo de tu pelo por abrigo [...]»⁹; pese a que, paradójicamente, se yerga como enemiga y causante de sus penas y de sus males: «[...] tu camisa de Holanda, mi enemigo; / tu tijera, mi cetro y desventura»¹⁰. Tanto es el poder inicuo de la amada que el amante se siente desnudo ante ella, reinterpretando el *topos* de la noche oscura sanjuanista en este mundo sensible poblado por las sombras, donde pugna por herirla como esta lo hiere: «En chinelas pasé mi noche oscura / enhebrándote agujas de castigo»¹¹. Ante este crimen tan atroz, el juez —que no puede ser otro que el amor— se pone de parte de la castigadora, levantando falso testimonio: «Con un bastidor falso por testigo, / el juez prevaricó de tu costura»¹². Haciendo uso de una factura bastante clásica, el argumento se resuelve en los tercetos, ya que el amante se sabe derrotado y pierde el interés por este fruto estéril que es el amor y que la amada solo conserva en un recuerdo lejano sin vida: «No quiero ya saber qué lleva dentro / este fruto de abril, cansado y triste, / cuya flor disecaste en tu diario»¹³. Tan grande es el dolor que el sujeto lírico siente en su pecho su corazón vacío y justifica dicha pérdida por mor de que ella ha depositado, con objeto de divertirse, el órgano para alimento de su pájaro, redefiniendo, en cierta medida, la condena prometeica, trocándose el águila en un canario: «Me busco el corazón y no lo encuentro: / olvidé que, por juego, tú lo hiciste / bebedero anteayer de tu canario»¹⁴. Se cumplen, de esta guisa, con

⁸ Ferrater Mora, 1975, pp. 271–272.

⁹ Gala, *Poemas de amor*, p. 174.

¹⁰ Gala, *Poemas de amor*, p. 174.

¹¹ Gala, *Poemas de amor*, p. 174.

¹² Gala, *Poemas de amor*, p. 174.

¹³ Gala, *Poemas de amor*, p. 174.

¹⁴ Gala, *Poemas de amor*, p. 174.

este primer planteamiento las características del amante neoplatónico modélico que Francisco Garrote Pérez resumía y enunciaba —el pesimismo, la contradicción, la tristeza; la dualidad, la incapacidad, la falta de libertad; el anhelo, la desesperación, el ansia de destrucción—:

El amante no correspondido vive en una situación de negatividad existencial, lleno de contradicciones, de sufrimientos, de penas, de llanto y de lágrimas. Es un ser que encarna el símbolo de la escisión, de la división y de la impotencia, pues sabiendo que es un espíritu que debe vivir en libertad y en el paraíso de la felicidad, vive desterrado y sujeto a un cuerpo material, que le impide volar hacia su estado natural. [...] Pero mientras vuelve, su existencia se agita en una contradicción total, como esperar y desesperar, osar y temer, amar y desamar, etc., situación contradictoria que se expresa por ese binarismo de opósitos del léxico petrarquista y que depende básicamente de la acción de la memoria, la cual le recuerda la presencia inicial. Puede caer en la locura y, como consecuencia de ello, en todos los sentimientos que llevan al deseo de destrucción y muerte¹⁵.

El tercero de los sonetos del sumario, «A su lencería», supone una suerte de diálogo —de monólogo desdoblado— de este amante consigo mismo. En él podemos encontrar la relevancia de la luz del universo neoplatónico, donde «la esencia de la belleza no reside en la armonía de partes o de colores, sino en la luz o luminosidad de esas partes»¹⁶; y la negación empecinada del deseo que lo atrae y que lo domina:

Sobre el tesoro tú, cándido amante,
tu avaricia blanquísima despliegas,
y, envidiosa nube, altivo niegas
al deseo su centro deslumbrante¹⁷.

La luz de este amor brilla con tal fuerza que, finalmente, acaba por cegarse e impulsa al amante a liberar los frutos que intentaba apresar:

¹⁵ Garrote Pérez, 2002, p. 184.

¹⁶ Garrote Pérez, 2002, p. 163.

¹⁷ Gala, *Poemas de amor*, p. 175.

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 penetrante¹⁸.

Esta diatriba entre la contemplación y la ceguera, entre la retención y la fuga se explica porque el amor «es una fuerza divina que se pone en movimiento cuando se contempla la belleza, por lo que, si la belleza (amada) es el estímulo, el amor es la respuesta del amante atraído por esa belleza, el cual automáticamente se enamora de ella»¹⁹ y estalla en un sinfín de contradictorias reacciones. Se acepta, con todo, en este tercer soneto la cárcel del amor, con su temblor y con su miedo, y los elementos naturales se domeñan a los estados de ánimo del amante, solidarizándose con él: «Oh feliz ser, oh velo del recinto / en que la vida tiembla y se acobarda, / desfallece la mar, se yergue el fuego»²⁰. El segundo terceto concluye con el poder transformador y antitético del amor —*todo es igual y todo ya distinto*—, con la imagen velada de Cupido —*dulce arquero*—, disparando al amante sin piedad, y con el presumible recuerdo hernandiano de *El rayo que no cesa* (1936), esto es, el amor, y que lo aniquila: «Todo es igual y todo ya distinto: / el dulce arquero que tu luna guarda / con su rayo me hiera, y muera luego»²¹.

En el octavo de los sonetos de *Para Mirta*, «A su esquí», hallamos la concepción del amor como destino ineludible y el no reconocimiento entre ambos seres:

Para un sedoso caminar naciste
como en hechizo y como en embeleso.
Con tu deslíz ingrávido de beso,
yo ávida duna, no me conociste²².

En el segundo cuarteto la criatura, sin embargo, se compara con su diosa y se menosprecia en el parangón: «Sé que a tu lado soy criatura triste, / mi paso torpe, abrasador mi exceso»²³; introduciendo

¹⁸ Gala, *Poemas de amor*, p. 175.

¹⁹ Garrote Pérez, 2002, p. 158.

²⁰ Gala, *Poemas de amor*, p. 175.

²¹ Gala, *Poemas de amor*, p. 175.

²² Gala, *Poemas de amor*, p. 179.

²³ Gala, *Poemas de amor*, p. 179.

seguidamente el *leitmotiv* de los cuerpos y, consecuentemente, del deseo carnal que se insinúa: «Y es que mi cuerpo no ha sentido el peso / del cuerpo suyo y tú sí lo sentiste»²⁴. Se repite de nuevo la ceguera de quien ama y se anota la idea del reino y de la geometría, íntimamente emparentada con la búsqueda de la armonía y de la hermosura de la doctrina neoplatónica: «Pero los dos, debajo de su planta, / tenemos nuestro reino y geometría: / los dos a ciegas y del mismo modo»²⁵. A la postre, en el segundo terceto el amante se posttra y se rinde, ofreciéndose en sacrificio como poeta cantor: «Pues yo también ofrezco mi garganta / a su capricho o ley, y cada día / pongo a sus pies mis brillos y mi lodo»²⁶.

En última instancia, el noveno de los sonetos, «A una ficha de teléfono», se focaliza en uno de los sentidos privilegiados por el neoplatonismo, o sea, el oído: «Tanto los ojos como el oído son los dos únicos sentidos espirituales de esta poética, el resto son sentidos materiales nunca se tienen en cuenta, por eso en esta poesía no se perciben olores, ni se busca la suavidad del tacto, ni los placeres del gusto»²⁷. Al igual que en uno de los *Sonetos del amor oscuro* (1983), «El poeta habla por teléfono con el amor», de Federico García Lorca, Antonio Gala pondera el sentido del oído a partir de la voz, sí, pero vertida esta mediante la línea telefónica, canal por el que no dura más que un día y en el que se deteriora como las hojas del otoño:

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 lado²⁸.

En el segundo cuarteto el yo poético fabula sobre la ausencia de la voz y, en cambio, la pervivencia de ese deseo de unión:

Así yo fuera, mudo y retirado,
posibilidad solo, brasa fría,

²⁴ Gala, *Poemas de amor*, p. 179.

²⁵ Gala, *Poemas de amor*, p. 179.

²⁶ Gala, *Poemas de amor*, p. 180.

²⁷ Garrote Pérez, 2002, p. 176.

²⁸ Gala, *Poemas de amor*, p. 180.

con una saeta al norte de mi estría
y un deseo en el aire aposentado²⁹.

En el primer terceto vuelve a apreciarse el hastío del amante y el abandono de la amada: «¿A qué puerta llamó que no se abriera / este gastado sol, y qué morosa / siega olvidó esta espiga ya sin trigo?»³⁰. Con una estructura circular, el segundo terceto rechaza todo lo expuesto y retoma la palidez de la estación otoñal en el deseo infructuoso de la voz de hablar con la persona que ama: «O quizá no fue así, pues primavera / también volvió en otoño, deseosa / de ser tuya, de hablar, de estar contigo»³¹.

3.2. La recreación de algunos motivos poéticos propios de la tónica petrarquista: la construcción y la destrucción del retrato de la «*donna angelicata*»

Entendiendo en un sentido amplio que el «*petrarquismo é a imitação da obra de Petrarca em vernáculo* (e recordando que não existe imitação sem que se verifique algum tipo de empréstimo feito ao objecto que se toma por modelo, mesmo que este empréstimo se faça com imitação “subversiva”)³², puede afirmarse que, en efecto, la imitación de Gala, si bien consciente y admirativa, tenía, sin atisbo alguno de duda, la pretensión de emular el modelo con afán de superarlo; de actualizarlo con la inserción de nuevas realidades —la lencería, el lápiz bicolor, la caja de cerillas, el esquí, la ficha de teléfono, el álbum de fotografías—; y de revertirlo al demoler los pilares preestablecidos. Destaca, en este subapartado de la exégesis, la voluntad del autor de recrear el clásico y asentado retrato de la *donna angelicata* en el primer poema del compendio, «Ella», interconectándose con las directrices de una *descriptio puellae* en la que «la virtud y lo angelical de la criatura la sitúan a distancia insalvable»³³. En el soneto número 1 la boca de la amada no se describe materialmente, mas se da cuenta de su alteza por medio del enamoramiento del tiempo y de las palomas —tan mensajeras de Afrodita y tan lorquiánas—: «Bebió en tu boca el tiempo enamorado / y la cuajó con be-

²⁹ Gala, *Poemas de amor*, p. 180.

³⁰ Gala, *Poemas de amor*, p. 180.

³¹ Gala, *Poemas de amor*, p. 180.

³² Anastácio, 2005, p. 52.

³³ Bello Valdés, 1998, p. 13.

«Casto tu cuello, sobre el oro asoma / tan solo por el oro acariciado»³⁵. En el segundo cuarteto se subrayan varios colores —el rojo, el verde, el azul— y los reflejos de plata:

Lunado el pelo, el corazón lunado,
rubor apenas por el aire aroma.
Amapola ritual tu torso toma
y te aparta del mar verdeazulado³⁶.

En el primer terceto la mirada se presenta, en contra del código de los ojos claros, con el iris marrón e irradiando luz neoplatónica: «Tu mirada de miel, marisma ardiente, / la luz antigua con las luces nuevas / —recién despierta y ya cansada— alía»³⁷. El segundo terceto se afirma que la amada no porta ni con orgullo ni con contento su destino de ser adorada y causar tanto daño: «Te duele la victoria, y dócilmente / a cuestras tu destino de amor llevas, / delicada y sangrienta vida mía»³⁸. Así pues, en este texto el retrato que se presenta es *corto* y *selectivo*, focalizándose en la boca, el cabello, el cuello y los ojos, elementos corpóreos que son expresados por metáforas y comparaciones, y revirtiendo la inercia de que la mirada es el principio y la boca el fin del amor. De acuerdo con María Pilar Manero Sorolla:

Este nuevo canon petrarquista, corto y selectivo, tuvo la virtud de agilizarse y, de algún modo, «deconstruir» el esquema anterior medieval, demasiado completo, previsible y pegado al cuerpo femenino real y, por lo mismo, excesivamente monótono y pesado en su representación, más bien reconstrucción, poética a través de la palabra. En otro orden de cosas, pero siempre en comparación al modelo anterior del que, no lo olvidemos, este nuevo surge y se nutre, el canon estrictamente petrarquista acentuó el uso de las metáforas y comparaciones suntuarias bien definidas, prefiriéndolas con mucho en su *ekphrasis* a los nombres reales co-

³⁴ Gala, *Poemas de amor*, p. 173.

³⁵ Gala, *Poemas de amor*, p. 173.

³⁶ Gala, *Poemas de amor*, p. 173.

³⁷ Gala, *Poemas de amor*, p. 173.

³⁸ Gala, *Poemas de amor*, p. 174.

rrespondientes para designar los miembros del cuerpo femenino descrito y, naturalmente, elogiado³⁹.

El cuarto soneto de la colección, «A su clavícula», se profundiza, en contraposición, en una parte del retrato no demasiado explotada por la tópica petrarquista. Su primer cuarteto resulta, en verdad, de difícil lectura, pero parece referirse al acercamiento del amante hacia la amada, el cual no es bien recibido:

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 amaranto⁴⁰.

El segundo cuarteto prosigue las comparaciones suntuosas y toma tintes modernistas con referentes como el *ópalo* o la *calandria*:

Ni más se pulió al ópalo, ni es tanto
la ferviente calandria en la espesura
como armoniosa tú, lejana y pura,
dormida en el reverso del encanto⁴¹.

Más barroco es el primer terceto, de probables ecos gongorinos, en el que el deseo de gustar la piel blanca es simbolizado por la nieve: «Oh qué ala inmóvil, qué ardorosa nieve: / vara de nardo en púrpuras rendida, / pálido cetro indiferente al fuego»⁴². En el segundo terceto se identifica a la mujer, dulce y dañina, con el puñal y se manifiesta su capacidad de matar: «Dura como el puñal y así de breve, / báculo siendo blanco de la vida / me das la muerte si a tocarte llego»⁴³. Este último fragmento citado es el ejemplo paradigmático de que, desde el *dolce stil novo*, «es tópico de esta poesía la definición de la amada por los efectos que provoca su aparición [...]»⁴⁴.

El séptimo soneto, «A una máscara que hizo con escayola pintada», supone la destrucción o la transmutación del retrato de la *donna*

³⁹ Manero Sorolla, 2005, p. 250.

⁴⁰ Gala, *Poemas de amor*, pp. 175-176.

⁴¹ Gala, *Poemas de amor*, p. 176.

⁴² Gala, *Poemas de amor*, p. 176.

⁴³ Gala, *Poemas de amor*, p. 176.

⁴⁴ Bello Valdés, 1998, p. 14.

angelicata, en la línea similar a la de algunos sonetos de Lope de Vega, Luis de Góngora o Francisco de Quevedo, en tanto en cuanto «coinciden [...] en consumir y destrozar el petrarquismo o, si se prefiere, en transformar sus presupuestos estéticos y gnoseológicos en una experiencia poética moderna»⁴⁵. En el primer cuarteto se rompen los elementos de la boca y de las mejillas en su torcedura y en su inseguridad:

La boca te torció risa insegura,
mejilla arriba rota y desagrada.
Si verde, estás madura y no tomada,
clara y negra a la vez, casta e impura⁴⁶.

En el segundo cuarteto se rompen los ojos en su demencia y la frente en su desequilibrio:

Las cuencas sin mirar de tu locura
ni una lágrima vierten consolada,
y por tu frente mal equilibrada,
mártir y hoguera, la avidez perdura⁴⁷.

Y es que, a pesar de esta deconstrucción, la creación toda se dobla a su hermosura que se viste de modernismo: «Heliotropo desmáyase en tus sienes / y genciana y magenta ocultos quedan / detrás de tu terrible anatomía»⁴⁸. En el segundo terceto nos topamos con una apelación directa a la amada, junto con la entrega total: «Dime, amiga, qué amor o qué odio tienes, / pues a mi corazón quizá le puedan / tu verdad adiestrar o tu falsía»⁴⁹; porque siempre «se inicia con la contemplación de la belleza y termina anhelando la correspondencia»⁵⁰.

⁴⁵ Poggi, 2004, p. 361.

⁴⁶ Gala, *Poemas de amor*, p. 178.

⁴⁷ Gala, *Poemas de amor*, p. 178.

⁴⁸ Gala, *Poemas de amor*, p. 179.

⁴⁹ Gala, *Poemas de amor*, p. 179.

⁵⁰ Bello Valdés, 1998, p. 16.

3.3. *Emulación, actualización y reversión de los «loci» áureos: los tópicos «religio amoris», la herida de amor, «amor furens», «flamma amoris», «peregrinatio amoris», «tempus fugit» y el mito de Ícaro*

Cierto es que «los *topoi* no son entidades esenciales y ahistóricas, siempre iguales a sí mismas en el devenir del arte o las letras, sino que son leídos y reproducidos según las coordenadas ideológicas, culturales y literarias imperantes en el momento en que los artistas, los poetas en nuestro caso, componen sus textos»⁵¹. Los lugares comunes literarios que Antonio Gala utilizó en *Para Mirta* pueden reducirse a *religio amoris*, la herida de amor, *amor furens*, *flamma amoris*, *peregrinatio amoris* y *tempus fugit*. En primera instancia, en el segundo soneto está el tópico *religio amoris*, renovado en la sumisión incluso legal a la figura de la amada:

No tuve yo más ley que tu figura
y el lazo de tu pelo por abrigo;
tu camisa de holanda, mi enemigo;
tu tijera, mi cetro y desventura⁵².

En segunda instancia, en el tercer soneto, «A su lencería», y en el sexto, a «A una caja de cerillas», tenemos el *amor furens*, manifiesto a través de sus *ansias ciegas*:

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 penetrante⁵³;

o en la locura imparable, respectivamente:

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 raya⁵⁴.

⁵¹ Torres Salinas, 2019, p. 308.

⁵² Gala, *Poemas de amor*, p. 174.

⁵³ Gala, *Poemas de amor*, p. 175.

⁵⁴ Gala, *Poemas de amor*, p. 177.

La dimensión del amor loco podemos descubrirla en insignes herederos de Francesco Petrarca como Garcilaso de la Vega:

En efecto, la expresión «mi enfermo y loco pensamiento» remite a una concepción del amor que tiene su origen en la poesía cortés, y que entiende el sentimiento amoroso como pasión, es decir, aristotélicamente, como una perturbación del apetito sensible: nace de la vista de las formas sensibles, corpóreas, y tiene como su objetivo la posesión física del objeto deseado [...] ⁵⁵.

En tercera instancia, en el quinto soneto, «A un trozo de lápiz bicolor», asistimos a la llaga de amor, identificándose el sujeto lírico con ese trozo de lápiz bicolor que la amada ha dejado de lado:

También a ti te han muerto ya sus manos,
sus filos ya cortado vida y alas,
débil verdad que al consumirte iguales
rojo y azul estrechos y cercanos ⁵⁶;

hasta el punto de hermanarse ambos por medio del sufrimiento:

¿En qué nieves naciste, en qué veranos,
en qué verdes del bosque y altas salas?
¿Qué destino abrió puentes, tendió escalas,
tu estéril flor pintó, nos hizo hermanos? ⁵⁷

Pero es en el primer terceto donde mejor se aprecia esa herida, que más gustosa resulta cuando más ancha: «Dime si no te tuvo entre sus dientes / como a mi corazón, y la dulzura / que derramaste cuanto más herido» ⁵⁸. En el segundo, en fin, se acepta con alegría ese dolor: «Pues sándalo de llagas sonrientes / y cosa suya somos, que a su dura / potestad se someten sin quejido» ⁵⁹. «A una caja de cerillas» no alberga únicamente el *topos* del *amor furens*, sino también, en cuarta instancia, el de la *flamma amoris*, que transforma al amante en figura de madera para arder con las llamas del amor:

⁵⁵ Gargano, 2008, p. 39.

⁵⁶ Gala, *Poemas de amor*, p. 176.

⁵⁷ Gala, *Poemas de amor*, p. 177.

⁵⁸ Gala, *Poemas de amor*, p. 177.

⁵⁹ Gala, *Poemas de amor*, pp. 176-177.

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 yo soy talla⁶⁰.

Y se insiste otra vez en el poder de la mirada que conduce ese desafuero: «Como en tus ojos, pero no en tus ojos, / se siente el manantial deliberado / que de la mar me rinde la promesa»⁶¹. En el segundo terceto, en consonancia con la teoría de los *spiritelli* y con el *dolce stil novo*, esos ojos empiezan a lanzar dardos al amante para dañarlo de forma definitiva y acabarlo de enloquecer y de incendiar, aunando sendos *loci*: «Los que verás mañana dardos rojos / su vuelo premeditan desalado / y el alba empieza a arder sobre la mesa»⁶². Parece, de tal manera, que no pueden obviarse los parámetros petrarquistas:

Este camino ascendente comienza por la mirada como punto de partida y continuidad desiderativa y amorosa. Los ojos son el sentido espiritual por donde entra la belleza, la mirada es la chispa que despierta al amor y convierte al amante en llamarada amorosa y deseante de lo superior. Y esto no es una afirmación cualquiera, sino la convicción más profunda de esta poética, ya que la mirada entre ambos amantes despierta en el hombre el deseo de volver al paraíso del amor⁶³.

En quinta instancia, en el octavo soneto, «A su esquí», se aloja la *peregrinatio amoris* al pensar que los pasos están marcados por el amor:

Para un sedoso caminar naciste
como en hechizo y como en embeleso.
Con tu desliz ingrávido de beso,
yo ávida duna, no me conociste⁶⁴.

⁶⁰ Gala, *Poemas de amor*, pp. 177-178.

⁶¹ Gala, *Poemas de amor*, p. 178.

⁶² Gala, *Poemas de amor*, p. 178.

⁶³ Garrote Pérez, 2002, p. 175.

⁶⁴ Gala, *Poemas de amor*, p. 179.

En el décimo poema, «Soneto verde», brotan los frutos del amor, perennemente inmaduros:

Cuando en octubre amor por la semilla
conspira con abril de la mirada
me subyugó una rosa equivocada:
si verde corazón, tez amarilla⁶⁵;

y el motivo de la noche oscura retorna con más fuerza para probar lo cortante que puede llegar a ser el amor:

De una la noche en otra maravilla
—cera ya agraz, ya pluma alabeada—
regresó el alba, limpia y afilada,
rasgándome de pura la mejilla⁶⁶.

A pesar de todo el verdor, que pudiese sugerir que encamina hacia la esperanza, el final no será otro que la muerte:

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 sueño⁶⁷.

En última instancia, en el undécimo soneto, «A su álbum de fotografías», hallamos la que es, probablemente, la reinterpretación más interesante de las seleccionadas: la del *tempus fugit*. Esta se lleva a cabo a través de la observación de una fotografía de la amada, a la cual se dirige directamente y a la cual inquiere:

¿Por qué tú más feliz? ¿Qué por tu oscura
condición privilegio has merecido
de detener el aire y el latido,
el adorado gesto y su hermosura?⁶⁸

⁶⁵ Gala, *Poemas de amor*, p. 181.

⁶⁶ Gala, *Poemas de amor*, p. 181.

⁶⁷ Gala, *Poemas de amor*, p. 181.

⁶⁸ Gala, *Poemas de amor*, p. 182.

El yo poético escudriña el retrato de la figura fotografiada, contrapuesto con el de la amada real:

Me dolió antes de verte tu segura
posesión, pozo avaro en que el sonido
huye del labio, y yacen sin sentido
la risa breve, inmóvil la figura⁶⁹.

Y en esa indagación, precisamente, se revela su carácter falso: «Pero ahora veo, cárcel vanidosa, / que en ti tan solo imagen y eco había, / que no apresó tu red la amable presa»⁷⁰. A la postre, la ficción de la belleza fotografiada y apresada contrasta con la tristeza real, que es todo lo que queda: «Tú el cuerpo suyo escondes deliciosa- / mente desnudo y bello como el día, / mas yo tengo en mis manos su tristeza»⁷¹. A fin de cuentas, el amante neoplatónico y petrarquista es, por contradictorio que parezca, una voz egocéntrica, dado que «la inefabilidad de la belleza a la que se canta —tema carísimo al *dolce stil novo* y a toda la tradición cortés— conlleva que el poeta la exprese a través de los sentimientos que suscita en sí mismo»⁷².

Mención aparte merece el duodécimo soneto del poemario, «Porque el amante se creyó Ícaro de otro sol», que sirve de ejemplo moralizante para ilustrar cuán peligroso puede ser acercarse tanto al amor, arriesgando la vida propia. En él, el amante va asumiendo las atribuciones principales del personaje mitológico de Ícaro, como son la imprudencia:

Que me olvidé de ti junto a la altura,
junto al soberbio sol y sus hirientes
manos de sed, que absorbe las corrientes,
funde el candor e incendia la llanura⁷³;

o el momento de la precipitación contra el que luego se llamaría Mar de Icaria:

⁶⁹ Gala, *Poemas de amor*, p. 182.

⁷⁰ Gala, *Poemas de amor*, p. 182.

⁷¹ Gala, *Poemas de amor*, p. 182.

⁷² Bello Valdés, 1998, p. 12.

⁷³ Gala, *Poemas de amor*, p. 183.

Que no quise y me alcé. Que mi estatura
ganada fue por alas inclementes,
y no quise y me alcé sobre las fuentes
del mar y sobre el mar y su amargura⁷⁴.

Se reconoce, entonces, herido de gravedad al final del segundo cuarteto, donde se repite el *ignis amoris*: «Roto estoy ya, caído desde el viento. / Pero una llama me apagó los males / y desafió al mal con sus banderas»; y en el terceto final se produce la identificación plena de la amada con ese sol que abrasa: «No surgiera qué flor de qué hundimiento / al verte, sol, beber los manantiales / en los que yo no quise que bebieras»⁷⁵. Sin embargo, en una de las entrevistas de las *Trece noches* con Jesús Quintero, el mismo Gala declaraba que su mito de cabecera no era el de Ícaro, que casa aquí más por conveniencia que por preferencia, sino el de Anteo, cuyo nexos común con este es la facultad de volar que uno y otro poseían:

Yo no he sido dado a los mitos, esa es la verdad. El mito que tenía yo en mi infancia, y que luego he seguido teniéndolo, es por mi nombre, porque yo siempre he preferido creer que Antonio viene de Anteo. Anteo era hijo de la Tierra y tenía la facultad de volar, pero necesitaba de cuando en cuando volver, aunque solo fuese para tocar a su madre con la punta del dedo gordo del pie, para recibir fuerzas y poder, con el nuevo impulso, volar otra vez⁷⁶.

El decimotercer y último soneto, «A un puñal usado como plegadera», concatena aún algunos de los motivos traídos a colación con anterioridad, mas no debería considerarse un epítome. En el primer cuarteto está el retrato, convertido ahora en disfraz, y la inclinación por la voz, en esta ocasión no tan amable y deseable:

Disfraz de terciopelo te rescata
del aire manso y su purpúrea huella,
y en sangre está, ciñéndote con ella,
si amortajó tu voz de aguda plata⁷⁷.

⁷⁴ Gala, *Poemas de amor*, p. 183.

⁷⁵ Gala, *Poemas de amor*, p. 183.

⁷⁶ Gala y Quintero, *Trece noches*, p. 105.

⁷⁷ Gala, *Poemas de amor*, p. 184.

En el segundo cuarteto la luz se transforma, en su vertiente negativa, en un arma mortal:

¿Quién revistió de túnica escarlata
tu agonizante refulgir de estrella?
¿Qué muerte das que, si a la luz destella,
se esconde de la luz y se rescata?⁷⁸

En el primer terceto, se reúnen el oficio, el destino y la herida de amor: «En tan suave quehacer y blando oficio, / ¿qué dueño tu destino aquí convierte, / apaga el crimen, silenció la herida?»⁷⁹. La antítesis de estilo barroco es palpable en el segundo terceto: «Mas ¿qué extraño que tenga a su servicio / la recamada lengua de la muerte / quien tiene a su servicio ya mi vida?»⁸⁰.

BIBLIOGRAFÍA

- ANASTÁCIO, Vanda, «Pensar o petrarquismo», *Revista Portuguesa de História do Livro*, 16, 2005, pp. 41-80.
- BELLO VALDÉS, Mayerín, «Doctrinas de amor y su expresión lírica en tiempos de Dante Alighieri», *Medievalia*, 27, 1998, pp. 7-17.
- FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía*, vol. II, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1975.
- GALA, Antonio, *Poemas de amor*, pról. de Pere Gimferrer, Barcelona, Planeta, 1997.
- GALA, Antonio, y QUINTERO, Jesús, *Trece noches*, Barcelona, Planeta, 1999.
- GARGANO, Antonio, «Tradiciones poéticas y perspectivas ideológicas en el cancionero amoroso de Garcilaso», en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (eds.), *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, Santiago de Compostela, Universidad, 2008, pp. 35-55.
- GARROTE PÉREZ, Francisco, «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, 2002, pp. 153-188.

⁷⁸ Gala, *Poemas de amor*, p. 184.

⁷⁹ Gala, *Poemas de amor*, p. 184.

⁸⁰ Gala, *Poemas de amor*, p. 184.

- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1989 [1981].
- INFANTE, José, *Antonio Gala, un hombre aparte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994.
- MANERO SOROLLA, María Pilar, «Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento», *Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinario, 2005, pp. 247-260.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, «Garcilaso, del petrarquismo al clasicismo. A vueltas con la trayectoria poética y su interpretación», *Alfinge. Revista de Filología*, 14, 2002, pp. 87-102.
- POGGI, Giulia, «Quevedo con / sin Petrarca: apuntes para un debate», *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 8, 2004, pp. 359-374.
- PRIETO, Antonio, «El “cancionero petrarquista” de Garcilaso», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 3, 1984, pp. 97-115.
- TORRES SALINAS, Ginés, «Sobre el canon de belleza petrarquista y la luz en la filosofía neoplatónica», *Revista de Filología*, 39, 2019, pp. 307-328.