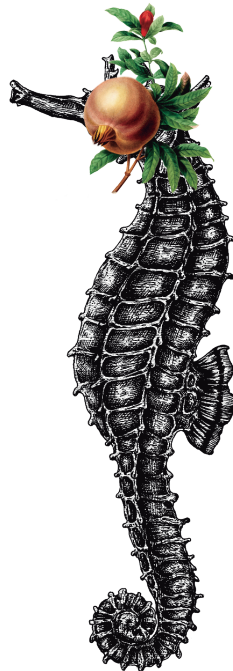


N.º 15 junio 2022

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



MONOGRÁFICO

Edición de Pedro J. Plaza González

«POR LA SOMBRA DEL ÚLTIMO DESCANSO»:
RELECCIONES SOBRE LA OBRA DE MIGUEL HERNÁNDEZ
OCHENTA AÑOS DESPUÉS DE SU MUERTE

ARTÍCULOS

José María Balcells
MIGUEL HERNÁNDEZ
Y EL SILENCIO DE DIOS

ESTUDIOS

Sabrina Riva
MEMORIA Y DISIDENCIA:
MIGUEL HERNÁNDEZ
EN LOS ESCRITORES DE POSGUERRA
Y EL EXILIO REPUBLICANO

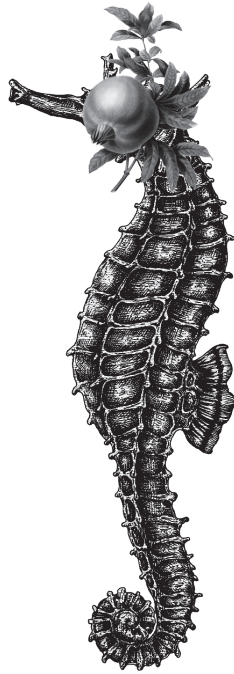
RESEÑA

Francisco Javier Díez
de Revenga
ACTUALIDAD Y VIGENCIA
DE MIGUEL HERNÁNDEZ

N.º 15 junio 2022

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



MONOGRÁFICO

Edición de Pedro J. Plaza González

«POR LA SOMBRA DEL ÚLTIMO DESCANSO»:
RELECCIONES SOBRE LA OBRA DE MIGUEL HERNÁNDEZ
OCHENTA AÑOS DESPUÉS DE SU MUERTE

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ÍNDICE

Págs.

[ARTÍCULOS]			
Gabriele Morelli		171	Alessandro Mistrorigo
MIGUEL HERNÁNDEZ: LA VIDA, EL AMOR Y LA MUERTE	7		HISTORIA Y ANÁLISIS DE LA VOZ DE MIGUEL HERNÁNDEZ EN LA «CANCIÓN DEL ESPOSO SOLDADO»
José María Balcells		193	Carlos Gerald Pranger
MIGUEL HERNÁNDEZ Y EL SILENCIO DE DIOS	23		DEL LECTOR AL LECTOR ESPECTADOR DE MIGUEL HERNÁNDEZ: LAS INTERTEXTUALIDADES ENTRE POESÍA, CANCIÓN Y CORTOMETRAJE EN LAS ADAPTACIONES DE JOAN MANUEL SERRAT
[ESTUDIOS]			
Sabrina Riva		39	
MEMORIA Y DISIDENCIA: MIGUEL HERNÁNDEZ EN LOS ESCRITORES DE POSGUERRA Y EL EXILIO REPUBLICANO	39		
Juan Javier Ortigosa Cano		69	[RESEÑAS]
LA ARTICULACIÓN DE LO RURAL EN LA OBRA DE MIGUEL HERNÁNDEZ	69	239	Francisco Javier Díez de Revenga
Elizabeth Mirabal Llorens		257	ACTUALIDAD Y VIGENCIA DE MIGUEL HERNÁNDEZ
MIGUEL HERNÁNDEZ Y REINALDO ARENAS O LA HISTORIA DE LOS POETAS PASTORES QUE FUERON PRESOS	91	265	Normas de publicación/ Publication guidelines
Pedro J. Plaza González		267	Equipo de evaluadores 2022-2024
LAS IMÁGENES QUE NO CESAN: SÍMBOLOS NATURALES COMUNES ENTRE MIGUEL HERNÁNDEZ Y ANTONIO GALA. CONFLUENCIAS DE «EL RAYO QUE NO CESA» Y «SONETOS DE LA ZUBIA»	119		Orden de suscripción

*A la memoria viva de Julio Neira,
fallecido el 7 de mayo de 2022
junto al mar, mirando a la mar.*

LAS IMÁGENES QUE NO CESAN:
SÍMBOLOS NATURALES COMUNES
ENTRE MIGUEL HERNÁNDEZ
Y ANTONIO GALA.
CONFLUENCIAS DE «EL RAYO QUE
NO CESA» Y «SONETOS DE LA ZUBIA»¹

—
THE IMAGES THAT DO NOT STOP: COMMON NATURAL
SYMBOLS BETWEEN MIGUEL HERNÁNDEZ AND ANTONIO
GALA. CONFLUENCES OF “EL RAYO QUE NO CESA”
AND “SONETOS DE LA ZUBIA”
—

Pedro J. Plaza González
Universidad de Málaga
pjplazagonza@uma.es

R E S U M E N

PALABRAS CLAVE { símbolos, naturaleza, cancionero, sonetos, Miguel Hernández,
Antonio Gala }

El presente estudio realiza una novedosa propuesta comparatista entre la poesía de Miguel Hernández y la poesía de Antonio Gala, centrándose particularmente en dos cancioneros amorosos pertenecientes a los dos autores: *El rayo que no cesa* (1936) de Hernández y los *Sonetos de La Zubia* (1981, 1987 y 1997) de Gala. El trabajo, así, se organiza en tres grandes bloques de análisis que conciernen a uno y a otro poema-

1. 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) y 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 Huete, y 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.

rio y que exploran los distintos símbolos comunes relativos a la naturaleza que pueden localizarse en la lectura y en la comparación de ambas obras: la tierra y el invierno frente la primavera; las flores, los árboles y sus frutos; las aves y otros animales. Se pretende, con todo ello, probar las confluencias simbólicas en la poesía contemporánea española de un poeta por tantos años proscrito y silenciado, Miguel Hernández, y revalorizar, desde una nueva línea exegética, la lírica de un poeta imprescindible, Antonio Gala, habitualmente olvidado dentro de los estudios historiográficos de la Generación del 50.

A B S T R A C T

PALABRAS CLAVE { symbols, nature, collection of poems, sonnets, Miguel Hernández, Antonio Gala }

This paper makes a novel comparative proposal between the poetry of Miguel Hernández and the poetry of Antonio Gala, focusing particularly on two collections of poems belonging to the two authors: Hernández's *El rayo que no cesa* (1936) and Gala's *Sonetos de La Zubia* (1981, 1987 and 1997). The work, thus, is organized in three large blocks of analysis that concern one and the other collection of poems and that explore the different common symbols, mostly related to nature, that can be located in the reading and in the comparison of both books: earth and winter versus spring; flowers, trees and their fruits; birds and other animals. It is intended, with all this, to prove the symbolic confluences in contemporary Spanish poetry of a poet who has been banned and silenced for so many years, Miguel Hernández, and to revalue, from a new exegetical line, the lyric of an essential poet, Antonio Gala, habitually forgotten within the historiographical studies of the Generación del 50.

«¡Ah! ¿Quién dijo que el hombre ama?
¿Quién hizo esperar un día amor sobre la tierra?
¿Quién dijo que las almas esperan el amor,
y a su sombra florecen?»

En la muerte de Miguel Hernández, III
VICENTE ALEIXANDRE

1. INTRODUCCIÓN: UN CANCIONERO VALENCIANO Y UN CANCIONERO ANDALUZ

Las obras aquí reunidas distan mucho —al menos en un primer y rápido acercamiento— la una de la otra. Es claro, de entrada, que distan en lo tocante a la autoría y en lo tocante al arco temporal, por más que sus generaciones sean casi consecutivas. *El rayo que no cesa*, del homenajeador Miguel Hernández (1910-1942), se publicó, por vez primera y en su versión definitiva, de la mano de la pareja de poetas y editores Manuel Altolaguirre y Concha Méndez en las madrileñas Ediciones Héroe el 23 de enero del año 1936, a pesar de que en su génesis literaria pasó, sustancialmente, por tres estadios textuales, tal y como relataban en la *Obra poética completa* Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia:

La triple elaboración del libro, desde los primeros sonetos que tituló *Imagen de tu huella* hasta los de *El silbo vulnerado* y, por fin, hasta la versión definitiva de *El rayo que no cesa*, no es simple deseo de perfección expresiva —lo que no sería poco— sino correspondencia de una evolución íntima de la personalidad, que en escaso tiempo ha ido madurando en su concepto mismo de la vida (Hernández, 2017: 298).

Por su parte, los *Sonetos de la Zubia*, del autoproclamado poeta cordobés Antonio Gala (1930), no transitaron únicamente tres fases en su génesis, sino también en su sugestiva genealogía, descubriéndose estos al lector poco a poco en su totalidad. Se publicaron, en primer término, en el año 1981, en el seno de la cuidada

colección malagueña «Jarazmín», creada por José Infante y Pepe Bornoy, y se publicaron entonces de forma parcial: tan solo once sonetos, escogidos por Infante, de entre veintitrés que le mandase el escritor. Aparecieron, en segundo término —de nuevo de forma parcial—, veintisiete sonetos en las páginas del suplemento cultural *ABC Literario* del 7 de noviembre de 1987. Finalmente, los sesentaidós sonetos de la versión definitiva se publicaron en el marco de la inusual antología *Poemas de amor*, editada por Planeta en 1997 con una nota preliminar de Pere Gimferrer². Con todo, la intrahistoria de los *Sonetos de La Zubia* no acaba aquí, pues se supone que originariamente alcanzaban el número de cien, como los *Cien sonetos de amor* (1959) de Pablo Neruda. La explicación de esta significativa merma subyace en la biografía de Gala, donde aseguraba que cierto día, después de haber estado escribiendo en un bar granadino, se marchó de allí distraído y olvidó la carpeta con los preciados sonetos: «Cuenta la leyenda que el manuscrito de aquel libro, que llegó a contar con cien sonetos, se perdió un día en un bar del Albaicín, en Granada, siendo reconstruido aunque no íntegramente, gracias a la portentosa memoria de su autor» (Infante, 1994: 108-109). Misteriosamente, cuando este regresó al sitio para recuperarlos, ya no estaban. Habían desaparecido de repente, tal y como ratificaba él mismo en su sustanciosa autobiografía, *Ahora hablaré de mí*, retrotrayéndose presuntamente a la conversación con su amigo José Infante y aprovechando para ahondar en detalles e intercalar un verso del quinto canto del *Inferno* de Dante:

Por otra parte, creo haber ya contado que el centenar de sonetos de La Zubia se extravió en una taberna del Albaicín donde me había citado con la persona que los suscitó. Al leerle los versos que le estaban dirigidos, cicatrizó de momento la ruptura, salimos juntos en busca de un lugar más a propósito para que hablaran nuestras

2. Entre estos tres testimonios —y algunos otros insertos en volúmenes colectivos de varia naturaleza— se despliega una gran cantidad de variantes textuales que, no obstante, no son el objeto de estudio destinado a esta investigación y habrán de ser atendidas con detenimiento en otro trabajo posterior.

manos y nuestros labios, y se quedaron sobre la mojada mesa de la taberna los sonetos, el Galeoto que el destino utilizó para reunirnos... *Galeotto fu il libro e chi lo scrisse: quel giorno più non vi leggemmo avante*. A la mañana siguiente, el tabernero, creyendo que eran papeles sin sentido (y quizá lo fuesen), los había tirado a la basura. Solo unos ochenta pude reconstruir (2000: 364).

Ante tan nefasta tesitura, no le quedó otra opción que reconstruirlos de memoria —como hizo Gustavo Adolfo Bécquer cuando le quemaron la casa por cuestiones políticas y sus *Rimas* fueron devoradas por el fuego—, aunque, evidentemente, no todos ellos pudieron ser rescatados con la misma suerte de los anaqueles de su mente y, por esa razón, hoy por hoy conocemos solamente sesentaidós sonetos de aquella supuesta centena, sin saber si se conserva la casi veintena restante de los ochenta que aseveraba haber podido reconstruir. Si el albor de su escritura no puede ser anterior a diciembre de 1963³, fecha en la que conoció al amor, el fin de la escritura acaecería en el verano de 1968: «Cuando escribe el último verso, “Gracias, bien mío, por haber venido”, se levanta y se acerca al borde de la azotea. [...] Mira hacia la arena, allí está su amor, tomando el sol. Ve cómo se introduce ahora en el agua para refrescarse. No puede evitar sentir un escalofrío» (Infante, 1994: 129).

Frente a estas sucintas diferencias iniciales, ocurre que, en realidad, son muchas más las similitudes que pueden trazarse, desde su triple elaboración, entre ambos poemarios y que, al mismo tiempo, propician otra gama de matices divergentes de los que merece la pena informar. Uno y otro son libros de sonetos, a excepción de tres

3. José Infante, en su magnífica biografía *Antonio Gala, un hombre aparte*, recreaba con acierto aquel encuentro: «Han transcurrido algo más de dos horas y los jóvenes apenas se han dado cuenta, embebidos en la conversación. De pronto, como si de repente tuviera conciencia del tiempo que ha pasado, el joven admirador se levanta, se despidió apresuradamente y comienza a subir las escaleras. Antonio Gala le mira con cierta expectación. Cuenta para adentro, uno a uno, los escalones. Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho... Ya casi desaparece. Pero, inesperadamente, el joven vuelve sobre sus pasos y, tomando al escritor de una mano, lo levanta de su asiento y lo saca del bar casi en volandas. Aquella relación duraría diez años» (1994: 100).

salvedades notorias en el caso de Hernández: las cuartetos proemiales al comienzo atravesadas por el vuelo del cuchillo; la silva intercalada en la mitad, moldeada por el barro; y los tercetos encadenados de la «Elegía» a Ramón Sijé hacia el final. Uno y otro son susceptibles —o al menos una parte de la crítica respectiva así lo ha considerado— de ser leídos en clave de cancionero:

En conclusión, [...] hemos podido rastrear indicios que nos permiten afirmar que los poemas se engarzan de manera que permiten la reconstrucción de una historia amorosa a la manera en la que esta podía ser contada en un libro de poemas o, mejor dicho, en un cancionero. Asistimos a la llegada del amor al corazón del sujeto lírico [...]; al ofrecimiento de ese amor y al rechazo por parte de la amada y la consiguiente pena que produce en el enamorado, aunque todavía mantenga la esperanza de ablandar el frío corazón de ella (Martos Pérez, 2004: 275-276).

Si la etiqueta de cancionero para *El rayo que no cesa* está más o menos consensuada entre los hernandistas, el adjetivo que delimita de qué clase de cancionero se trata exactamente se antoja, todavía, un asunto debatible, dividiéndose la crítica entre los que lo tildan de petrarquista, por la recreación que de los códigos del petrarquismo hicieron los clásicos áureos que Miguel Hernández leyó en su juventud (Martos Pérez, 2004: 267); los que lo tildan de antipetrarquista, por la lucha entre opuestos favorecida por las influencias del Clasicismo y del Romanticismo (Domínguez García, 2004: 284); y los que quisiéramos tildarlo de neopetrarquista, al interpretar que la emulación de la poesía áurea se lleva a cabo con afán de superación y que a las influencias clasicistas y románticas se suman las confluencias modernas y contemporáneas.

El encargado de proponer oficialmente la lectura de los *Sonetos de La Zubia* como cancionero fue Andrés Amorós durante la celebración de la primera Semana de Gala en noviembre de 2018, evento cultural y divulgativo en el que impartió una conferencia inédita titulada «Un cancionero andaluz: los *Sonetos de La Zubia*». Por el contrario, cabría advertir desde estas pesquisas filológicas que

ninguno de ellos asemeja un cancionero al uso y, ciertamente, cabría señalar que, según las coordenadas clásicas del canon asentado por Francesco Petrarca, los dos podrían, incluso, levantar la sospecha de estar incompletos a tenor del código petrarquista y, por ello, devendrían en un cancionero valenciano y en un cancionero andaluz de signo neopetrarquista, faltándoles a sendas propuestas una disposición *in ordine*, una especialización del *vario stile* o el cambio del sujeto contemplativo que pasa a ser sujeto metafísico. La crítica en torno a la poesía de Miguel Hernández ha considerado *El rayo que no cesa* su obra culmen (Acereda, 1993: 581; González Romano, 1993: 275): «Hoy, y sin lugar a duda, *El rayo que no cesa* se alza con prominencia y sin cesar como uno de los grandes hitos de la lírica amorosa en español de todos los tiempos» (Estévez Regidor, 2010: 74). Entretanto, quienes han estudiado, excepcionalmente, la poesía de Gala han opinado al respecto de sus *Sonetos*:

Los *Sonetos de La Zubia* son hasta ahora la obra más redonda y madura de la poesía de Gala, donde su expresión ha llegado a más hondas cotas de apasionamiento y equilibrio. El dominio del castellano al que nos tiene habituados se muestra en estos sonetos de forma tan espontánea y viva que apenas si notamos la perfección y los hallazgos a través de unos versos de una rara tersura y sabia construcción (Infante, 2016: 167).

Surge, en este punto, otra oposición en cuanto a la orientación de la pasión amorosa en cuestión: mientras que *El rayo que no cesa* está dedicado a una mujer⁴ —unos sostienen que a la costure-

4. La enigmática dedicatoria que inaugura el poemario dice: «A ti sola, en cumplimiento de una promesa que habrás olvidado como si fuera tuya» (Hernández, 2017: 303). Eutimio Martín, en su biografía *El oficio de poeta. Miguel Hernández*, inquiría sobre este misterio: «¿A quién dirige este reproche de deuda constante y permanente con el autor? ¿Qué es lo que prometía y no cumplía la persona en cuestión?» (2010: 359); y, tras estas preguntas, planteaba su hipótesis sobre la destinataria del poemario: «La crítica hernandiana no cesa de desempeñar el papel de Sherlock Holmes para descubrir a quién iban destinados estos poemas amorosos. Creemos que hay que descartar, por razones evidentes de cronología, a Josefina Manresa, ausente de la mente del poeta durante su composición. No compartimos tampoco la atribución del protagonismo de la mayoría de ellos a Maruja Mallo, por la sencilla razón de que la dinámica y tem-

ra Josefina Manresa por mor de una de las misivas del literato (Martos Pérez, 2004: 268), otros sostienen que a la pintora Maruja Mallo, otros sostienen que a la poeta María Cegarra (Gómez Vera, 2004: 301 y ss.), y es José Luis Ferris (2022: 236-250) quien sostiene en su sobresaliente biografía que las tres fueron musas y destinatarias de los sonetos—, los *Sonetos de la Zubia*, empero, están dirigidos a un hombre, el escultor granadino Rafael Marín. Distinta es, en consecuencia, la localización espacial: si el cancionero de Miguel Hernández refleja el paisaje valenciano, el paisaje alicantino, anhelado desde la capital, Madrid, para erigirse como un paisaje de vuelta y de nostalgia por la patria chica perdida; el de Antonio Gala captura el paisaje andaluz en general y el paisaje granadino en particular casi desde las primeras impresiones más inmediatas. Y es que, precisamente, a raíz del paisaje mediterráneo surge el paralelismo, hasta ahora ignorado, de una y otra obra, puesto que *El rayo que no cesa* y los *Sonetos de la Zubia* comparten un mismo universo cargado de simbolismo, el cual da pie a reflexionar sobre la influencia de la lectura y de la interiorización de Hernández en la lírica de Gala.

paramental pintora era de muslo lo suficientemente hospitalario como para no dejar a Miguel a la intemperie. Personalmente nos inclinamos por colocar en la línea de mira a la inaccesible María Cegarra. Quizá por haber depositado en ella sus más ilusionadas esperanzas, mayor fue su frustración ante el rechazo» (2010: 359-360). Cabe recalcar, ante esta serie de elucubraciones de corte más personalista que literario, que Tania Domínguez García polemizaba sobre los posibles problemas literarios de una explicación autobiográfica del libro en un artículo en el que oponía el petrarquismo, esgrimido por María Dolores Martos Pérez (2004), al antipetrarquismo: «Los problemas de adoptar una postura autobiografista como la que sigue Ferris —por otra parte encomiable— quedan patentes al plantearnos preguntas como esas. ¿Qué criterios, en su lugar, adoptaríamos para acercarnos al contenido de los poemas hermandianos? La edición de Balcells de *El rayo que no cesa* procura un encauzamiento puramente poético mediante el cual un yo lírico, enamorado, sufriente, busca a un tú inconcreto, que precisamente ha de tener este carácter si el escritor quiere que la magia y el misterio poético no se desvanezcan. En resumidas cuentas, podríamos concluir, sin miedo a equivocarnos, que un poeta, X, canta al Amor, a ese sentimiento universal que recorre la historia de la humanidad» (Domínguez García, 2004: 284). Puede decirse, en síntesis, que la idea de «musa» es polivalente y que lo verdaderamente reseñable es que Miguel Hernández ha conseguido integrar modelos dispares en un *todo* transformador.

Para probar dicho paralelismo he estructurado mi asedio en tres grandes bloques que indagan en los muchos símbolos comunes —en su mayor parte relativos a la naturaleza— que pueden hallarse en el cotejo de estos títulos, a saber: la tierra y el invierno frente a la primavera; las flores, los árboles y sus frutos; las aves y otros animales. Es mi intención, por un lado, demostrar la conjetural y poderosa influencia simbólica de Miguel Hernández en una parcela de la poesía contemporánea española, brindando una renovada perspectiva exegética y comparatista capaz de trascender su «[...] muerte, temprana y singularmente cruel, [que] vendría a dar al traste con lo que se ofrecía como gran promesa de la lírica española en la época de mayor esplendor de nuestro siglo» (Díez de Revenga, 2004: 92). Es mi intención, por otro lado, revalorizar, gracias a una pautada y totalizadora propuesta de estudio, la obra lírica de Antonio Gala, un poeta de alta calidad literaria que, por desgracia, continúa siendo una ausencia frecuente en la nómina de los integrantes de la Generación del 50 a causa de su éxito de ventas y a causa de su tardanza y su pudor en publicar su poesía. Aun cuando algunos de sus más estrechos coetáneos han brillado tradicionalmente en la nómina de la susodicha generación, «[...] cuyo signo distintivo consistía más en la amistad de sus componentes [Gloria Fuertes, José Hierro, José Manuel Caballero Bonald, Fernando Quiñones o Félix Grande] que en la confluencia de tendencias poéticas» (Porro Herrera, 2011: 39), no ha sido él incluido nunca entre sus flores selectas y es hora de reclamar su relección.

Por lo demás, este incipiente estudio quisiera terminar de cubrir un vacío crítico persistente, entendiendo que los trabajos sobre la simbología de *El rayo que no cesa* (Canoa Galiana, 1993; García López, 1993; Boscán de Lombardi, 2010) no son todo lo exhaustivos y detenidos que debiesen⁵ y entendiendo que los

5. Uno de los volúmenes que mejor logra responder a este propósito —o al menos lo pretende— es *Simbología secreta de «El rayo que no cesa» de Miguel Hernández* (2004), cuyo autor e ilustrador es Ramón Fernández Palmeral. Sin embargo, su lectura despierta en mí ciertas reservas, las cuales no han de desmerecer su loable valor divulgativo y su admirable impronta artística. La primera es que carece de una visión de conjunto

trabajos sobre los *Sonetos de La Zubia* son de difícil acceso, como la citada conferencia de Andrés Amorós nunca publicada o la conferencia inédita de Luis Martínez de Merlo «*Sonetos de La Zubia: experiencia, retórica y semántica*», o solo tratan el cancionero de forma puntual (Infante, 2016: 167 y ss.).

2. LA TIERRA COMO SÍMBOLO DE LA MUERTE Y EL INVIERNO FRENTE A LA PRIMAVERA

2.1. La tierra de Miguel Hernández: del barro germinal al polvo enamorado

Miguel Ángel García López avisaba: «A poco que se lea este libro de Miguel Hernández, nos damos cuenta [de] que la experiencia vital de nuestro poeta llena sus versos, no de una manera artificiosa y afectada, sino natural; influida, claro está, por su relación plena con la naturaleza» (1993: 583). El primer símbolo natural que habrá de ser sometido a análisis es la tierra, relevante en este título y en otros textos: «La tierra como símbolo va a aparecer también en muchos de los últimos poemas del autor con el doble significado de vida y muerte» (Boscán de Lombardi, 2010: 207). Si acudimos a *El rayo que no cesa*, veremos, conforme va desarrollándose el poemario, que la tierra empieza representando la premonición de la muerte y acaba representando la muerte en sí misma. La primera referencia, en el primer cuarteto del soneto número 7, resulta muy sutil, ya que la acción de cavar y la acción de descansar se integran plenamente en la jornada labriega y casi pasa desapercibido el presagio fúnebre; en cambio, el frío y la blancura nos hacen pensar en la llegada de la muerte para

de la simbología hernandiana y, por lo tanto, opta por realizar un mero comentario de texto poema a poema que no consigue extraer los anclajes comunes ni consigue ordenar y categorizar los muchos símbolos de la obra. La segunda es que el susodicho comentario resulta, en algunos casos, demasiado breve o demasiado tendente a la justificación de su creación plástica, no dedicando siquiera una página a algunos de los poemas de la serie y derivando, en fin, en un acercamiento algo parco y superficial.

clausurar el surco de la vida: «Después de haber cavado este barbecho / me tomaré un descanso por la grama / y beberé del agua que en la rama / su esclava nieve aumenta en mi pecho» (Hernández, 2017: 307). La segunda referencia, en contraposición, parece esbozar la duda y el titubeo de la amada y manifiesta su condición intrínseca y simultánea de ser-para-el-amor y de ser-para-la-muerte, según los ejes heideggerianos: «Y ayer, dentro del tuyo, me escribiste / que de nostalgia tienes inclinado / medio cuerpo hacia mí, medio hacia el hoyo» (Hernández, 2017: 311). Esta trabazón indisoluble entre amor y muerte ha sido expresada magistralmente por el sociólogo y filósofo polaco Zygmunt Bauman en su obra *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, focalizándose en la idea del amor realizado, del amor cumplido, y diciendo al respecto que

casi nada se parece tanto a la muerte como el amor realizado. Cada aparición de cualquiera de los dos es única pero definitiva, irrepetible, inapelable e impostergable. Cada aparición debe sostenerse por sí sola y lo hace. Toda vez que aparecen nacen por vez primera o renacen saliendo de la nada, de la oscuridad del no ser, sin pasado ni futuro. Cada una, cada vez, empieza desde el principio, dejando al desnudo lo superfluo de las tramas del pasado y la vanidad de cualquier trama del porvenir (2003: 16-17).

La tercera referencia a la tierra —formulada como barro— de *El rayo que no cesa* se encuentra en uno de los poemas «anómalos» del conjunto de sonetos, esto es, la silva aconsonantada, y fusiona el mito prometeico de la tradición grecolatina con el tópico bíblico *pulvis eris et in pulvis reverteris*, lo cual implica que el yo poético asume sin reticencias su condición de polvo como ministerio y como meta de su peregrinación: «Me llamo barro aunque Miguel me llame. / Barro es mi profesión y mi destino / que mancha con su lengua cuanto lame. // Soy un triste instrumento del camino. / Soy una lengua dulcemente infame / a los pies que idolatro desplegada» (Hernández, 2017: 311-312). La cuarta referencia subyace en los versos del soneto 18, que resulta, a todas luces,

estremecedor en cuanto a su revelación, dado que, en tanto que el soneto se construye con el amplio andamiaje literario hernandiano: «Ya de su creación, tal vez, alhaja / algún sereno aparte campesino / el algarrobo, el haya, el roble, el pino / que ha de dar la materia de mi caja» (2017: 315); se va construyendo, a la par, el ataúd que habrá de contener el cadáver del sujeto lírico con toda seguridad: «Y cierta y sin *tal vez*, la tierra umbría / desde la eternidad está dispuesta / a recibir mi adiós definitivo» (2017: 315).

El motivo de la tierra nos conduce, a la postre, hasta la que es, seguramente, la composición más famosa de toda la producción del vate de Orihuela, la «Elegía» a su amigo Ramón Sijé. Pese a que algunos estudiosos han defendido, desde sus inicios, que la inserción de esta es casual y fortuita a raíz de la muerte de su *compañero del alma*⁶, lo cierto es que la violenta escritura provocada por tal evento no hizo más que encauzar todos y cada uno de los *leitmotivos* que estaban disgregados y que venían operando a lo largo del poemario y, por consiguiente, creo que no es correcto el afirmar que esta rompe la unidad del conjunto. Más bien lo dota, a mi juicio, de cohesión estructural al equipararse con el contraste propiciado ya por las cuartetas introductorias y la silva y lo dota de coherencia temática al recoger los símbolos diseminados previamente por los sonetos:

Para algunos poetas un libro de poesía no es una serie de poemas inconexos colocados unos tras otros, sino una unidad perfectamente trabada en varios niveles: estructura, métrica, imágenes... Miguel Hernández era de esta idea y construye un libro totalmen-

6. Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia argüían en su preliminar acerca de la estructura del poemario: «Los sonetos de *El rayo que no cesa* son veintisiete. Comienzan tras las cuartetas antedichas y, al llegar a trece, la serie se interrumpe para introducir otro poema, escrito en la ya peculiar silva aconsonantada de Hernández. Seguirán luego otros trece sonetos —se ve el interés de equilibrarlos— para entrar en la "Elegía", en tercetos encadenados, poema de urgencia, escrito ya en 1936, a los pocos días de morir Ramón Sijé, el amigo oriolano. No obstante, el libro vuelve a buscarse a sí mismo para cerrarse con un último soneto de amor, uno de los de traza más gongorina, pero también de los que muestran más voluntad explicitadora de un fatal sentimiento amoroso» (Hernández, 2017: 299-300).

te unitario (con la salvedad, tanto estructural como temática, de la «Elegía» a Ramón Sijé que ya ha sido señalada por la crítica [...])» (González Romano, 1993: 591).

Además, tal y como rememoraba María Dolores Martos Pérez en su artículo «El petrarquismo en *El rayo que no cesa*» (2004: 268), el desvío —si es que lo es— no va en contra de las tendencias y de los modos de articulación poética del *Canzoniere*, en tanto en cuanto este permitía la alternancia temática y dejaba entrever la condición de sujeto social y de sujeto civil del yo que ama.

Como se comprobará durante mi dilatado comentario, la «Elegía» no es otra cosa que la concatenación, dentro de un poema emotivo y magno, de todas la imágenes que andaban dispersas en los sonetos precedentes, y es en ella donde la tierra, como símbolo de la muerte⁷, alcanza su culmen expresivo al dibujar los restos del amigo fallecido como mero abono: «Yo quiero ser llorando el hortelano / de la tierra que ocupas y estercolas, / compañero del alma, tan temprano» (2017: 320); y, cómo no, al enunciar el deseo enfermizo, emparentado con la tradición necrofilica y con las leyendas del Romanticismo español —baste traer a colación personajes como Tediato, de las *Noches lúgubres* (1789) de José Cadalso— y reinventando la idea del reencuentro ilimitado despojado de tenebrismo, de desenterrarlo con sus propias manos y aun con su propia boca: «Quiero escarbar la tierra con los dientes, / quiero apartar la tierra parte a parte / a dentelladas secas y calientes. // Quiero minar la tierra hasta encontrarte / y besarte la noble calavera / y desamordazarte y regresarte» (2017: 321). Sobre los tintes neorrománticos y sobre los tintes filosóficos de este cancionero moderno José María Balcells afirmaba:

7. Sin embargo, a este respecto Jean Chevalier explicaba, en su conocido *Diccionario de símbolos*: «Existen enterramientos simbólicos, análogos a la inmersión bautismal, ya sea para curar y fortificar, o para satisfacer ritos de iniciación. La idea es siempre la misma: regenerar por el contacto con las fuerzas de la tierra, morir a una forma de vida para renacer a otra» (1991: 993).

La poética neorromántica de *El rayo que no cesa* se manifiesta a través de la lírica de la angustia, de la sangre y del grito. Es la poética surgida de una interiorización fruto del amor y que lleva consigo el adentrarse en una angustia que se liga, en verdad, al sentimiento amoroso, pero que no se reduce a él, sino que lo trasciende en forma de angustia metafísica y existencial (1991: 79).

2.2. *La tierra de Antonio Gala: tierra de los vivos y de los muertos*

Establecido el código simbólico relativo a la tierra del cosmos alegórico de Miguel Hernández, es momento ahora de trasladarse hacia el cosmos alegórico de Antonio Gala para establecer una planificada comparación. Y es que también la tierra de los *Sonetos de La Zubia* está arada por la muerte; sin embargo, esta, desde su primera alusión en el soneto número 3, consiente aún un resquicio de esperanza para renacer en la amplitud de la planicie: «Para mirar mi muerte atrás miraba / y encontré renaciente la llanura / y sellada la boca de mi herida» (Gala, 1997: 187); si bien ese mismo paisaje de la llanura renaciente se cubrirá más tarde, en el soneto 57, de oscuridad y de frío, tal y como sucedía *a priori*: «Va el tiempo sordomudo, y todavía / no sale el sol y en la llanura nieva» (1997: 232). De esta guisa, más allá de los varios términos geográficos que son de rigor, Gala utilizaría en su colección de sonetos el léxico propio de la delimitación de la tierra en el mundo rural para ilustrar a la perfección las barreras y las reticencias del amor, puesto que el suyo es un cancionero con muchas idas y venidas entre los amantes: «¿Dónde te esconderás que no te vea / si, entre tú y yo, ni linde hay ya ni valla?» (1997: 194).

Para el autor cordobés el cuerpo, con bastante frecuencia, es en su poesía geografía y viceversa y, consecuentemente, el yo poético espera al amado, como la tierra espera la lluvia en las épocas de sequía, y por eso esta se adjetiva —con un eco del mito de la metamorfosis de Zeus en lluvia de oro durante la concepción de Perseo— con el metal precioso: «Lluvia implacable tú, lluvia dorada / sobre mi tierra, pronta y exigente. / Lluvia tran-

sitada y beso iridiscente / quemándote en la voz y en la mirada» (1997: 194). No será esta, en fin, la única ocasión en que la sed y la tierra aparezcan de la mano para sugerir la pérdida, el anhelo y la ausencia: «Por saber tuyo el vaso en que bebías, / una tarde de junio lo rompiste. / Bebió la tierra el agua, limpia y triste, / y ahora tienes la sed que no tenías» (1997: 213). Al igual que ocurría en la obra de Hernández, en la de Gala podemos hallar claramente la combinación natural entre el mito fundacional de Prometeo y el mencionado *locus* bíblico en el soneto número 24, donde se pregunta por el origen del emisor: «¿De qué cielo he caído [...] / si más allá del gesto y de la arcilla / solo queda un destellado deshojado?» (1997: 206). Esta fusión entre uno y otro tópico favorece que la tierra sea, gemelamente, en los *Sonetos de La Zubia* un símbolo ambivalente y que esta pueda remitirnos conscientemente tanto a la vida como a la muerte, tal y como se dice de manera explícita: «La misma tierra que nos tendrá muertos / nos enamora y nos reclama vivos / con montes, cielos y árboles abiertos» (1997: 196).

En otro orden, cabría subrayar soslayadamente que el escritor de la Generación del 50 ha usado la geografía —en concreto la sierra— como testigo privilegiado de su relación sentimental: «He venido a decirte que me quieres / a esta luz, a esta sierra, a esta armonía» (1997: 196). Y es que ahí, justo entre dos elevaciones de tierra, es donde la historia amorosa de los *Sonetos* se desarrolla: «Al verde altivo de sierra Morena / no agravia el filo de sierra Nevada, / ni mi silencio entre tus muros suena» (1997: 216). La utilización del paisaje como testigo del amor es, homológamente, el mecanismo primordial de su *Testamento andaluz* (1985), el cual podría definirse en pocas palabras como una geografía sentimental.

2.3. *El triste invierno de Hernández frente a la falsa primavera de Gala*

En cuanto a las estaciones, a pesar de que Miguel Hernández observaba asiduamente la naturaleza en toda su magnificencia, y en ella y en el calendario de las cosechas de los hortelanos distin-

guía el ciclo completo de las estaciones: «Por una senda van los hortelanos, / que es la sagrada hora del regreso, / con la sangre injuriada por el peso / de inviernos, primaveras y veranos» (2017: 319), parece ser que, al menos en *El rayo que no cesa*, su estación preferida estaría llamada a ser, por su recurrencia metafórica, el invierno: «Teme que se levante huracanado / del blando territorio del invierno / y estalle y truene y caiga diluviado / sobre tu sangre duramente tierno» (2017: 313). En este sentido, es más que palpable en la silva aconsonantada central, mediante dos ocurrencias, que el escritor oriolano relacionaba el invierno con la tristeza y, a la inversa, la tristeza con el invierno. En el primer ejemplo las lágrimas caen en paralelo a los hilos congelados del temporal y, contra el viento y la nieve, el amante se ofrece a la amada: «Más mojado que el rostro de mi llanto, / cuando el vidrio lanar del hielo bala, / cuando el invierno tu ventana cierra / bajo a tus pies un gavilán de ala, / de ala manchada y corazón de tierra» (2017: 312). En el segundo ejemplo el choque entre el fuego y la nieve produce un sugestivo oxímoron que da cuenta de las contradicciones de la amada y del amor: «Y pasas, y se queda / incendiando su cera de invierno ante el ocaso, / mártir, alhaja y pasto de la rueda» (2017: 313).

Antonio Gala, por su parte, pugnaba en el segundo terceto del soneto 5 por transformar inicialmente los meses de frío en meses de calor, es decir, en meses propicios para el amor: «La portentosa gracia quién tuviera / de perpetuar el don de tu sonrisa, / que me convierte octubre en primavera» (1997: 191). No obstante, ocurre que, en esa peculiar lucha estacional, todos los meses se trastocarían paulatinamente hasta rechazarlos todos y apelar tan solo al mes invernal por excelencia, porque aquello que se antojaba cálido y amable y adecuado no lo sería más y, por consiguiente, se reclama en los *Sonetos de La Zubia* aquel temporal externo que sí pueda proyectar fielmente el dolor interno, actuando como un correlato paradigmático en su confección y adhiriéndose al calendario simbólico que fecha el teatro y la poesía de Gala:

Me sorprendió el verano traicionero
lejos de ti, lejos de mí muriendo.
Junio, julio y agosto, no os entiendo.
No sé por qué reís mientras me muero.

Vengan nieve y granizo, venga enero,
vengan escarchas ya, vayan viniendo.
Troncos que fueron nidos ahora enciendo
y no consigo la calor que quiero (1997: 202).

Así, se discurrirá luego en el soneto número 57 que la primavera no era tan cierta ni tan buena como en un principio aparentaba ser, cubierta por el velo ciego de la pasión amorosa: «[...] me rinde, amor, tu falsa primavera, / confundidos en mí risa y lamento» (1997: 232), ya que la primavera engañosa, profecía de sí misma, será lícitamente la estación del abandono: «Tú me abandonarás en primavera, / cuando sangre la dicha en los granados / y el secadero de ojos asombrados / presienta la cosecha venidera» (1997: 200).

3. LAS FLORES, LOS ÁRBOLES Y SUS FRUTOS COMO SÍMBOLOS DEL DOLOR Y DEL AMOR

3.1. *Las flores y las plantas de Miguel Hernández: los girasoles, los cardos, la tuera, la miera, la zarza, el junco, el jazmín, las amapolas, el nardo y las rosas*

De la tierra granulada por la vida y la muerte y de las estaciones reales y simbólicas brota, paralelamente, un inmenso jardín de flores, plantas, árboles y frutos que poseen, más allá de lo testimonial, de lo descriptivo y de lo decorativo, un carácter trascendentalmente metafórico. Hay, en primer lugar, en *El rayo que no cesa* una flor que se dispone sobre la cabeza de quien escribe para evocar el tiempo de la juventud, haciendo alusión, con un cierto garcilasismo de aquel troquel del soneto XXIII, a los cabellos de

color perdidos y a la instalación de las canas tanto en la cabellera como en el corazón del yo poético, o sea, tanto en lo exterior como en lo interior, en lo visible como en lo invisible: «Mi sien, florido balcón / de mis edades tempranas, / negra está, y mi corazón, / y mi corazón con canas» (Hernández, 2017: 303); o haciendo alusión inmediatamente a las telarañas en flor creadas por sus penas: «Recojo con las pestañas / sal del alma y sal del ojo / y flores de telarañas / de mis tristezas recojo» (2017: 304). Conviene recalcar aquí que el nexo entre la flor y el tiempo podemos localizarlo en otras latitudes de la poesía hernandiana, siendo la más señera de todas ellas los últimos y célebres versos de «El sol, la rosa y el niño», poema de extrema emotividad inserto en *Cancionero y romancero de ausencias* (1958): «Flor de un día es lo más grande / al pie de lo más pequeño. / Flor de la luz el relámpago, / y flor del instante el tiempo. // Entre las flores te fuiste. / Entre las flores me quedo» (2017: 553). Asimismo, la flor se usa como apelativo —y antes de él el suplicante adagio latino *volo ut venias*— para la amada en el duodécimo soneto del compendio, probablemente con objeto de destacar su fragilidad y su hermosura y con ánimo de insinuar que su alimento proviene del néctar afrodisíaco de esta flor humana: «[...] tus sustanciales besos, mi sustento, / me faltan y me muerdo sobre mayo. // Quiero que vengas, flor, desde tu ausencia, / a serenar la sien del pensamiento / que desahoga en mí su eterno rayo» (2017: 310). En la «Elegía», al fin, las flores serán el material de andamiaje que soportará el revoloteo del difunto, signado por la apicultura: «Volverás a mi huerto y a mi higuera: / por los altos andamios de las flores / pajareará tu alma colmenera // de angelicales ceras y labores» (2017: 322).

Esta flor innominada, por el contrario, se abriría en muchas otras flores específicas y, en consecuencia, son muchos los sustantivos —con atribuciones positivas o negativas— tocantes al vocabulario floral que podemos rastrear en *El rayo que no cesa* y que pueden resumirse en este heterogéneo y frondoso ramo: los girasoles, los cardos, la tuera, la miera, la zarza, el junco, el jazmín, las amapolas, el nardo y las rosas. Del girasol, que se identifica con

el corazón del sujeto lírico, se toman prestadas sus dos cualidades más definitorias: el color amarillo, que habría de relacionarse, a tenor de la creencia medieval y de algunos asertos de Boscán y Garcilaso y a tenor de la *Anatomía de la melancolía* (1612) del erudito inglés Robert Burton, con este sentimiento, el cual llegó a ser estimado, incluso, como una enfermedad —tal vez la depresión clínica actual—; y su fascinante capacidad para orientarse solarmente: «Sal de mi corazón, del que me has hecho / un girasol sumiso y amarillo / al dictamen solar que tu ojo envía: // un terrón para siempre insatisfecho, / un pez embotellado y un martillo / harto de golpear en la herrería» (Hernández, 2017: 305). Este extraordinario carácter solar, además, podría elevar a la amada —el sol— a *donna angelicata* para terminar de afinar las conexiones con el petrarquismo, porque el heliotropo, «después de haber ornado la cabeza de los emperadores romanos y los reyes de la Europa oriental y del Asia, se utilizaba en la iconografía cristiana para caracterizar a las personas divinas, la Virgen, los ángeles, los profetas, los apóstoles y los santos» (Chevalier, 1991: 556).

Mientras tanto, en el soneto número 6, a partir de los cardos, Miguel Hernández lograba, presumiblemente, una implícita analogía con la corona de espinos de Jesucristo, y lograba con ello completar la imagen poética de su pena, caracterizada por el amarillo melancólico del girasol —expuesto en el párrafo precedente— y por el dolor punzante y moral de los espinos, amén de por su movimiento, rápido y peligroso, similar al del leopardo: «Cardos y penas llevo por corona, / cardos y penas siembran sus leopardos / y no me dejan bueno hueso alguno. // No podrá con la pena mi persona / rodeada de penas y de cardos: / ¡cuánto penar para morirse uno!» (2017: 307). Acorde con Jean Chevalier, el cardo «[...] es, como todas las plantas con pinchos, símbolo de defensa periférica, de protección del corazón contra los asaltos perniciosos del exterior» (1991: 252), lo cual se corresponde con la necesidad del sujeto lírico de protegerse de un entorno que no hace más que agredirlo. A continuación, en el noveno soneto, se repetirá el mismo cardo, que sumará sus espinos a los de la zarza,

y que competirá en clara desventaja con la blancura del nardo⁸ para bosquejar una innovadora *descriptio puellae* de la amada en la que cada elemento corporal —la tez, la piel, la mano— tendrá un correspondiente floral —el nardo, el cardo, la zarza, respectivamente—, haciendo gala de sus ademanes neopetrarquistas al emular y reconfigurar el retrato y de un asombroso dominio de las técnicas métricas y de los recursos retóricos:

Fuera menos penado si no fuera
nardo tu tez para mi vista, nardo,
cardo tu piel para mi tacto, cardo,
tuera tu voz para mi oído, tuera.

Tuera es tu voz para mi oído, tuera,
y ardo en tu voz y en tu alrededor ardo,
y tardo a arder lo que a ofrecerte tardo
miera, mi voz para la tuya miera.

Zarza es tu mano si la tiento, zarza,
ola tu cuerpo si la alcanzo, ola,
cerca una vez pero un millar no cerca.

Garza es mi pena, esbelta y triste garza,
sola como un suspiro y un ay, sola,
terca en su error y en su desgracia terca (Hernández, 2017: 308).

Tal y como puede comprobarse en una relectura atenta del soneto, hay una serie de elementos que, en realidad, rompen las dos isotopías desplegadas en el texto —lo corporal y lo floral— para configurar el retrato de la dama. Por un lado, las voces de ambos, que no son elementos corporales como tal —por más que tengan que ver con el cuerpo íntimamente—, pero sí se equiparan estas, en una metáfora de largo alcance, con elementos florales. La voz

8. «Estos nardos me recuerdan al nardo que María Cegarra le puso en la solapa a Miguel cuando fue a visitarla a Cartagena en el verano del 35 y pasearon los campos de La Unión. Contó María que Miguel le escribió y que dijo: “Todavía me dura el nardo. Ojalá no se seque nunca”» (Fernández Palmeral, 2004: 45).

de ella se identifica con la tuera y, por ende, asume los tallos pilosos, rugosos y trepadores de la planta, el color amarillo de sus hojas y sus propiedades en extremo purgativas, así como la redondez y el amargor de su fruto. La voz de él se identifica con la miera —esto es, el enebro de la miera y el aceite de la miera— y, por consiguiente, se adueña, como un ebanista, de su oscuridad y de su fuerte olor a humo. Previamente, en el quinto soneto de la reunión, la miera se alojaba en las entrañas del corazón de la amada: «Tu corazón, una naranja helada / con un dentro sin luz de miera / y una porosa vista de oro [...]» (2017: 306). De esta forma, el investigador Rafael Beltrán consignaba, recientemente, un extenso artículo a la tuera no como planta, sino como fruto amargo —hasta nocivo— del sufrimiento amoroso, desde su incidencia en el *Cancionero general* (1511) hasta su incidencia en este soneto de *El rayo que no cesa* y en el poema «Sino sangriento» (Hernández, 2017: 362-365), desvelando:

La «tuera» de Miguel Hernández tiene que ver sin duda, como tantos versos de su poesía, con las vivencias de su familia y con el entorno de su tierra oriolana. En concreto, con algo que destaca un médico especializado en botánica y medicina popular del sureste de España, García Ramos (2015), quien anota claramente que la tuera, debido precisamente a su amargura, se utilizaba tradicionalmente para destetar a los niños que, pasada la edad de la lactancia, pretendían seguir mamando; era, eso sí, [...] un poderoso purgante, y en dosis superiores, un potente veneno (Beltrán, 2021: 128).

Los otros dos elementos disonantes del soneto número 9 son, como habrá podido adivinarse, la ola, que encarna el vaivén inalcanzable del cuerpo y se sitúa dentro del léxico marino; y la garza, que animaliza la pena para regalarle su gracilidad y su belleza, se particulariza con la soledad y la testarudez y se sitúa dentro del léxico zoológico. De las flores inventariadas en este poema en cuestión, el nardo había aparecido ya en el soneto 8, escoltando el pie de la amada —uno de los elementos del retrato ideal cimentados por Petrarca desde el *sonetto* CXXXII e intensi-

ficados por Góngora en el «Romance de Angélica y Medoro»—: «Por tu pie, la blancura másailable, / donde cesa en diez partes tu hermosura, / una paloma sube a tu cintura, / baja a la tierra un nardo interminable» (Hernández, 2017: 308); y volverá a aparecer más adelante en los últimos compases de la silva junto a la esbeltez, la flexibilidad y la resistencia del junco: «[...] tu tobillo de junco, mi tormento, / teme que inunde el nardo de tu pierna / y crezca más y ascienda hasta tu frente» (2017: 313).

El jazmín, sin embargo, se presentará no como una parte del cuerpo, sino como una suerte de calzado, invocando nuevamente algunas resonancias gongorinas de aquel *pie* que *calza en lazos de oro por que la nieve se goce* del romance del cordobés: «Con tu pie vas poniendo lo admirable / del nácar en ridícula estrechura, / y a donde va tu pie va la blancura, / perro sembrado de jazmín calzable» (Hernández, 2017: 308). Las amapolas, entretanto, operan hasta en tres ocasiones dentro del conjunto poemático, portando siempre sus tonos rojizos y la fragilidad de sus pétalos. La primera, en las inmediaciones de la silva, mezclándose con el barro primigenio, mas sin conseguir ocultarlo y revirtiendo en sapos agitados: «Barro en vano me invisto de amapola, / barro en vano vertiendo voy mis brazos, / barro en vano te muerdo los talones, / dándote a malheridos aletazos / sapos como convulsos corazones» (2017: 312). La segunda, en las intersecciones del vocabulario marino —el otro gran campo semántico que, desafortunadamente, por razones de espacio, no podré abordar acá— para plantar las amapolas en el fondo del mar y aglutinar el oficio de hortelano con el oficio de marinero: «Vierto la red, esparzo la semilla / entre ovas, aguas, surcos y amapolas, / sembrando a secas y pescando a solas / de corazón ansioso y de mejilla» (2017: 317). La tercera, en el monólogo solitario y transitorio de la «Elegía», como símbolo consolatorio de la vida fugaz y arrebatada y como receptoras hambrientas de los restos del amigo fallecido: «Alimentando lluvias, caracolas / y órganos mi dolor sin instrumento, / a las desalentadas amapolas // daré tu corazón por alimento» (2017: 320).

Finalmente, las rosas no las encontraremos hasta el soneto número 25. Primero, en el cuarteto inicial como evocación del tembloroso deseo amoroso: «[...] en mis terrestres manos el deseo / sus rosas pone al fuego de costumbre» (2017: 318); después, en el segundo terceto como evocación del deseo múltiple y silenciado y de la incitación: «Por piedra pura, indiferente, callas: / callar de piedra, que otras y otras rosas / me pones y me pones en las manos» (2017: 318). Distintas son, en el plano del amor amistoso, las *rosas del almendro de nata* de la «Elegía» y, por lo tanto, merecerán comentario aparte más tarde. Con todo, donde mejor puede apreciarse el hondo calado del símbolo de la rosa es en el único soneto intitulado de *El rayo que no cesa*, el que pone, precisamente, su broche de oro y su cierre al tomito de versos, demostrando que «la fuerza clave en la poesía hernandiana radica en la intensidad de su palabra poética, tanto en su capacidad de verbalizar la tremenda dialéctica del hombre entre eros y tánatos como en su capacidad de construir con su palabra una poesía que comunica su propia tensión arriesgada y arraigada de existente y de artista del verso» (Díaz de Castro, 1997: 63). Se trata, en efecto, del magistral «Soneto final», uno de los sonetos más demoledores, sin atisbo alguno de duda, en su forma y en su contenido de la obra lírica del mal conocido como poeta cabrero, donde afirmaba:

Por desplumar arcángeles glaciales,
la nevada lilial de esbeltos dientes
es condenada al llanto de las fuentes
y al desconsuelo de los manantiales.

Por difundir su alma en los metales,
por dar el fuego al hierro sus orientes,
al dolor de los yunques inclementes
lo arrastran los herreros torrenciales.

Al doloroso trato de la espina,
al fatal desaliento de la rosa
y a la acción corrosiva de la muerte

arrojado me veo, y tanta ruina
no es por otra desgracia ni por otra cosa
que por quererte y solo por quererte (Hernández, 2017: 322-323).

Llama la atención, primeramente, la inserción en el primer verso del soneto de esa *terrible presencia*, en términos lorquianos (García Lorca, 2013: 544), o de una *terrible esperanza*, en términos galianos (Gala, 1992: 16): un arcángel glacial que ha sido desplumado. Esta acción comporta en el primer cuarteto que la alegría, representada en una sonrisa purpúrea de dientes perfectos, se convierta en la tristeza del correlato natural que llora y llora en las aguas. En el segundo cuarteto, diríase que se da cuenta de un castigo para el alma basado en el metal y en el fuego, condena que carece de toda clemencia y que huye de esa especie de renacimiento místico oculto detrás de la simbología de la rosa: «La rosa, por su relación con la sangre derramada, parece a menudo ser el símbolo de un renacimiento místico» (Chevalier, 1991: 892). Luego, el poeta se topa, en los tercetos, por fin con el símbolo de la rosa para descubrir, en el mismo grado que los poetas precedentes y que los poetas sucesivos, su polivalencia de amor —*por quererte y solo por quererte*— y de muerte —*la acción corrosiva de la muerte*— a través del dolor genuino —*el doloroso trato de la espina, el fatal desaliento de la rosa*—.

Frente a las flores de Lorca y de Juan Ramón, frente a las flores de Rilke y de Shakespeare, la característica común que articula la rosa hernandiana y la rosa galiana y que las hace parte del mismo rosal alegórico es que, en comparación con las otras rosas líricas de la tradición española y europea, estas brotan con una carga de muerte notablemente mayor, tal y como puede desprenderse de algunos de los versos del *Enemigo íntimo* (1960) de Antonio Gala, los cuales cabe citar para acordarse del sabor de la podredumbre del amor ante el hálito infectante de la muerte: «La vida es insaciable: / usa los indefensos cuerpos; pudre / ese ramo de rosas que trajimos / del jardín; nos arranca / y nos hace partir desnudos hacia / las parvas de la muerte» (1992: 41); y para acordarse de cómo la sangre de los amantes puede llegar a

derramarse sobre las rosas originales que, un día, quisieron ser eternas, tiñéndolas por completo de rojo y nutriendo los tallos de la muerte: «Yo no sé si la muerte, / la última puerta abierta, / dará sobre el primer jardín de rosas / incesantes... Quizá hemos perdido / ya demasiada sangre» (1992: 27-28).

3.2. *Las flores y las plantas de Antonio Gala: las rosas, el jazmín, los girasoles, las amapolas, la zarza, el jacinto, los azahares, la albahaca, el junco y la azucena*

Tras haber traído a colación el *Enemigo íntimo* de Gala, su primer poemario publicado a raíz de la concesión de un accésit del Premio Adonáis de Poesía de 1959, es momento de regresar a sus modélicos *Sonetos de La Zubia* para revisar, respectivamente, su jardín de flores, compuesto por las rosas, el jazmín, los girasoles, las amapolas, la zarza, el jacinto, los azahares, la albahaca, el junco y la azucena; y de calibrar sus similitudes y sus diferencias con el jardín de Hernández apenas visitado. Es, a propósito, la rosa la flor que más veces se repite a lo largo del cancionero andaluz y, asimismo, la que surge en primera instancia en el soneto número 1, por más que sea de manera indirecta a través de esa misma espina del «Soneto final» hernandiano: «Juntos, alma, tú y yo inauguraremos / este otro amor y su preciosa espina» (Gala, 1997: 187). En el cuarto soneto, por el contrario, sí que se alude directamente a las rosas para enlazarlas con la idea del amor correspondido que no puede sentir suyo por más que lo intente: «A quien sonría amor, hable de rosas, / que no tengo yo voz para blanduras. / Llegó, venció, sentí sus mordeduras, / cayó la sangre en pérdidas gloriosas» (1997: 190). Más interesante resulta, en mi opinión, el planteamiento del soneto 26, donde se rechaza la rosa percedera que está destinada a nacer y a morir en favor de una rosa inconclusa y no cumplida que pueda pervivir y que pueda hacer que la música no se pare y que la fiesta siga celebrándose en honor de un amor sin fin: «No una rosa que sea y ya termine, / sino lo que va a rosa y se detiene: / el último peldaño, donde suene / la música y la fiesta se adivine»

(1997: 207). En el soneto 28 los rosales serán, justamente, el símbolo del amor a destiempo y del amor que ya ha caducado: «Caerá diciembre y me hallará cansado / de esperar, a destiempo, los rosales / que me ofreciste un día ya olvidado» (1997: 209).

En los tercetos del soneto número 35 confluyen tanto la espinosa como la rosa para exponer un amor fatal, un amor dañino que se cumple únicamente con la aceptación del dolor y que se torna en felicidad solo si se acepta su pinchazo y su herida de forma voluntaria: «Para ser tan feliz como yo he sido, / besa la espinosa, tiembla ante la rosa, / bendice con el labio malherido, // juégate entero contra cualquier cosa» (1997: 215). En los sonetos restantes y colindantes, el 55 y el 58, el tratamiento es ligeramente diverso. En el 55 la rosa brota a partir de los jardines abiertos del amor y a partir de los rosales del amor reciente y renacido: «Le abriste tu jardín y, conmovida, / se me instalaba el alma en sus umbrales / ante la gracia en flor de tus rosales / y ante tu flor recién amanecida» (1997: 230). En el 58, empero, el yo poético reflexiona, entroncando diametralmente con el pensamiento de William Shakespeare depositado en labios de Julieta en su archiconocida tragedia, sobre la consustancialidad y la consciencia del olor de la rosa y sobre la inevitabilidad de su naturaleza aislada y egoísta: «¿Quién podría decirle qué bien huele / a la rosa, en su tallo ensimismada? / ¿Cómo poder quejarse a la espada / de que su voz de acero corta y duele? // ¿Es enero culpable de que hiele / los ramos olorosos su llegada?» (1997: 233). Sobre la escena sugerida de *Romeo and Juliet* (1597) disertaba, por cierto, el autor en uno de sus textos periodísticos, intitulado «Lo leído y lo pensado»:

Si el lector carece de esa experiencia previa, desconocerá la palabra que lee. No sabe lo que sus letras juntas significan. No tiene noticia de la rosa. La palabra *rosa* no perfuma, no tiene color, no se balancea al ritmo de la brisa: Julieta se lo advirtió a Romeo. La palabra *rosa*, sin la percepción previa de la flor, ¿qué nos dirá? ¿Qué significa la palabra *amor* para quien no se embriagó nunca con él? (Gala, 1998: 59).

Al igual que en el poemario de Miguel Hernández, hay en el de Antonio Gala una flor que carece de nombre alguno y que, en contraposición, está presente en muchos de los sonetos de la colección y adopta diversas funciones simbólicas. En el soneto número 10 esta sirve para materializar la amargura interior y para situarse bajo la lluvia purificadora del amado: «Lluvia sentida tú. Tú, lluvia oscura / clavada en la vigilia de mi anhelo, / lavándome la flor de mi amargura» (1997: 195). En el primer terceto del soneto número 20 sirve para reflejar, mediante una enumeración demoledora, el despojo de su mundo en particular y de la creación en general ante la ruptura de la relación: «Suelta la vida al viento falsos lazos: / no hay flor, ni luz, ni sed, ni amor, ni río. / Solo hay un corazón hecho pedazos» (1997: 203). Una idea casi idéntica es la que se esbozará, posteriormente, en el soneto número 43, aunque sin focalizarse en la figura del amado, sino en el concepto del amor como sentimiento volátil y mutable, caracterizado por la magia y por la belleza: «Hoy aparta el amor de mí su sello / y el mundo vaga a tientas sin su mano. / Nada hay en flor, ni mágico, ni bello...» (1997: 221). En los sonetos 44 y 45 la flor se conjunta —o se conjura— con la presencia o la ausencia del amado. Así, en el 44, se recrea, con cierto aire sanjuanista en *los collados* provenientes de la geografía del *Cántico espiritual*, que carecen ahora del valor místico y mistagógico: «Cómo retumba, amor, cómo resuena / tu nombre, suelto en flor, por los collados [...]» (1997: 221); y en el 45, con una capacidad transformadora insólita que se aproxima a la del canto de Orfeo, se cuenta: «[...] tú, que pusiste en flor las alambradas / y humillaste los fuegos del verano» (1997: 222). Además, contigua a la metáfora de que el amor es una flor, hallamos dos reelaboraciones en los *Sonetos de La Zubia* que pasan por la acción de marchitarse. Una reelaboración que afecta al propio amante: «[...] temo que tu sol indiferente / me deje marchitar sin devorarme» (1997: 204); otra reelaboración que afecta al amor vivificado: «Entre el amor y el desamor se mece: / un amor que marchita y malexiste, / un desamor que vibra y enaltece» (1997: 217).

Frente al suave *jasmín calzable* de Hernández que hemos visto, el jasmín de Gala se atisba, contrastivamente, rodeado de acepciones negativas, ya sea en el soneto 16, donde es talado cuando parte el amor: «Viene y se va. Para tan breve viaje / talé el jasmín, segué la yerbabuena. / Ya no sé si me salva o me condena: / sé que se va y se lleva mi paisaje» (1997: 199); ya sea en el soneto 61, donde prorrumpe como desahogo y como maldición por ser uno de los lugares visitados por el amor: «Maldito seas en las pleamares, / en el jasmín, el ónice, la arena, / en el sirguero y en su verde ramo» (1997: 235). Los girasoles también están en el cancionero del cordobés y, si bien se prescinde aparentemente de su color, se subraya espejadamente el *dictamen solar*, que asumen, en una sinestesia, los oídos y la boca al interpretar que el amado es un dios, que es un sol: «Como siguen al sol los girasoles / y viven de su luz y lo respiran, / son mis oídos ya los que te miran, / mi boca quien escucha tus resoles» (1997: 204). Nótese, con todo, que la ponderación de dicha cualidad es aquí positiva mientras que la misma imagen era en *El rayo que no cesa* marcadamente negativa.

Requerir las flores para completar la *descriptio* se antoja en la tradición harto socorrido. Las amapolas de Antonio Gala, utilizadas con menor frecuencia que en el análisis anterior, ayudan a configurar, en consecuencia, el retrato del amado y se localizan en concreto en su boca para llamar la atención sobre su color rojo y sobre su delicadeza, anticipando el beso que está por venir: «Me arde la boca, ahíta de amapolas, / reclamando tus besos insumisa, / al ver que con tal fuerza y tan deprisa / de mí te arranca el golpe de las olas» (1997: 226). El último ítem común de este ramo tan heteróclito es la zarza, albergada en el soneto número 53: «Y si te aguardo, di por qué no vienes, / verde y lozana zarza que mantienes / sin consumirte el fuego donde ardo» (1997: 229). No obstante, el origen de esta zarza no es, a mi juicio, tanto el mundo natural vivido o imaginado como las lecturas bíblicas del poeta durante su adolescencia y su juventud, pues, palmariamente, ha de relacionarse con la zarza ardiente de Moisés (*Éxodo* 3: 2-4). Conviene sumar, en síntesis, a este catálogo otras tantas flores que son usadas

por Gala, mas no por Hernández —a excepción del junco—, en su imprecación del soneto 61, donde reniega de todas las plantas que habían alfombrado el paisaje del amor: «Maldito en el jacinto y los azahares. Y, en la albahaca, el junco y la azucena, / maldito yo también porque te amo» (1997: 236).

3.3. De la arboleda común a la higuera y el almendro de Hernández y al olivo y el castaño de Gala

Pese a que los árboles se muestran en bastante menor medida en uno y otro escritor, estos son eslabones esenciales para madurar sus frutos, que sí resultarán de gran relevancia en la exégesis. Tanto en Miguel Hernández como en Antonio Gala se apunta a la espesura general de la arboleda. Hernández la emplea como correlato de las emociones tristes y, subsiguientemente, la arboleda se conmueve con él y solloza con su movimiento y con su ruido: «Su taciturna nata se arracima, / los sollozos agitan su arboleda / de lana cerebral bajo tu paso» (2017: 313). Gala, por su parte, la emplea como uno de los elementos del paisaje que, en su arrebato de divorcio y de despedida, se lleva con él: «Me llevo mi palabra de reseda, / mi alta noche, el enjambre de mi estío, / la verde multitud de mi arboleda» (1997: 231). En este sentido, lo cierto es que la comparación entre ambos semeja más desacompañada que en el caso de las flores. Amén de la arboleda ejemplificada, el poeta de Orihuela únicamente utilizaría, ligeramente más lejos de lo simbólico, los árboles en un soneto más, el 18, para alzar un presagio absolutamente negativo y funesto, dado que todos los árboles rescatados en su enumeración del paisaje levantino no serán otra cosa que la madera plausible de su ataúd: «Ya de su creación, tal vez, alhaja / algún sereno aparte campesino / el algarrobo, el haya, el roble, el pino / que ha de dar la materia de mi caja» (Hernández, 2017: 315); y, cómo no, en el marco de la «Elegía» a Ramón Sijé, siendo la higuera el punto de reencuentro con el amigo interfecto: «Volverás a mi huerto y a mi higuera [...]» (2017: 322); y siendo el almendro el sitio del

último descanso, de la promesa perenne y del recreo eterno: «A las aladas almas de las rosas / del almendro de nata te requiero, / que tenemos que hablar de muchas cosas, / compañero del alma, compañero» (2017: 322).

El poeta de Córdoba, opuestamente, ahondaría en este travesía arbórea a través de dos vías medulares: el encauzamiento de la savia y la implantación poética del olivo, el castaño, los cipreses, la acacia y los avellanos. En el segundo cuarteto del segundo soneto de la colección diría, reflatando la naciente e incontrolada simiente amorosa dentro de sí: «¿Qué es esta joven sed? ¿Qué extraviado / furor de savia crece en la simiente? / Si enmudecí definitivamente, / ¿para quién canta un nido en mi costado? // ¿Por qué cruzas, abril, mis arenales / talándome el recuerdo y su enramada, / aromando rosales sin renuevo?» (Gala, 1997: 188). En el soneto número 26 escribiría, evocando su personal deseo amoroso cruzado de costado a costado por la naturaleza viva: «Savia de pie, que empuje y que germine / si el pico de una alondra lo sostiene» (1997: 207). El olivo es el árbol que se inserta con más frecuencia en los *Sonetos de La Zubia*, cosa que no ha de extrañar a nadie, porque son una parte esencial del paisaje mediterráneo desde la antigua Grecia, del paisaje andaluz de los romanos y de los árabes y, al fin y al cabo, del paisaje granadino ecléctico en su historia. En esta línea, en el último terceto del soneto 12 se propone, en el recuerdo, como lugar del encuentro amoroso itinerante: «¿Por qué entonces mirarnos agresivos / si marchamos, a pechos descubiertos, / debajo del calor y los olivos?» (1997: 196). En el soneto 17, sin embargo, se postula el olivo como justa medida del paso del tiempo —en la mudanza del color de sus aceitunas— y se personifica como testigo del amor que ha sido y que quizá ya no es: «Creerá el olivo de la carretera / ya en su ramo los frutos verdeados. / Verterá por maizales y sembrados / el milagro su alegre revolera» (1997: 200). En el soneto 29 se candidata, junto con la flor del naranjo, casi como hilo conductor de la íntima y complicada historia entre aquel romano de Córdoba —Antonio Gala— y aquel árabe de Granada —Rafael

Marín—: «¿Para qué el hondo cielo, los azahares, / la verde trama de los olivares / si no sabes qué hacer con su alegría?» (1997: 210). La explicación de esta asunción tal vez sea que el olivo es, de algún modo, el símbolo del término de las asperezas, conforme a las anotaciones de Chevalier: «En las tradiciones judías y cristianas, el olivo es símbolo de paz: al final del diluvio, la paloma de Noé trae un ramo de olivo. La cruz de Cristo, según una vieja leyenda, está hecha de olivo y cedro» (1991: 776).

En otro orden, el árbol del castaño protagoniza por entero el soneto número 30, el cual principia con una analogía en la que el corazón se corresponde con el árbol y las penas y los dolores se corresponden con sus frutos, las castañas. Esta comparación no es del todo ajena a Miguel Hernández, quien entendía las penas no como frutos, pero sí como simientes y flores, si se recuerda: «Cardos y penas llevo por corona, / cardos y penas siembran sus leopardos / y no me dejan bueno hueso alguno» (2017: 307). La diferencia que establecía Gala en su símil es que, en tanto que el castaño tiene su época, acorde con las estaciones otoñales, su corazón jamás reposa de su oficio de penar. El alimento de esta honda e inagotable pena no es otro que el desamor y el engaño que recibe del amado, quedando así el soneto al completo, del cual cabría subrayar la intertextualidad con un dicho popular, el último refrán del *Quijote* —«En los nidos de antaño, no hay pájaros hogaño»—, pronunciado en el capítulo LXXIV de la segunda parte, en el octavo verso del poema:

Igual que da castañas el castaño,
mi corazón da penas y dolores.
El árbol tiene un tiempo para las flores;
mi corazón da frutos todo el año.

Hundidas las raíces en tu engaño
crecen sus ramas, cada vez mayores:
ya solo sobresaltos y temores
lo que fue tantos pájaros antaño.

Cuánto sol cupo en esta fronda impura;
cuánta canción se amortajó en sus nidos
y, tronchada en agraz, cuánta dulzura.

Cuando piensa en los días abolidos,
mi corazón se agobia de amargura
cargado con sus frutos prohibidos (Gala, 1997: 210-211).

Los cipreses, por el contrario, no soportan una excesiva carga simbólica más allá de la relación consuetudinaria entre ellos y la muerte, al ser los árboles que circundan tradicionalmente los cementerios desde el mito grecolatino de Cipariso, y, por ende, formando parte del decorado, invitan al llanto ante la ausencia del ser amado: «Atardeció sin ti. De los cipreses / a las torres, sin ti me estremecía. / Qué desgana esperar un nuevo día / sin que me abracés y sin que me beses» (1997: 211). Más interesante se insinúa el caso de la acacia, que actúa no solo como correlato, sino también como origen radical del dolor: «Cuando te vas me duelen la mañana, / el ramo de la acacia, el pensamiento. / De tu recuerdo solo me alimento / y mi memoria sin error se ufana» (1997: 217). Este árbol, ciertamente, es relevante dentro de la lírica galiana porque, de hecho, posee el escritor un poemario con su nombre, *La acacia* (1997: 45-64). Baste añadir, a la postre, que los avellanos contraen en los *Sonetos de La Zubia* la función que contraía el jazmín en *El rayo que no cesa* para interconectarse con un flujo de agua que corre, descalza, por el río y trae a la memoria la imagen —llena de misterio y de sensualidad— del amado descalzo: «Como entonces, descalza entre avellanos, / corre aquella agua pero no la oímos. / Te recuerdo, descalzo, por los limos, / dándomela en el hueco de tus manos» (1997: 218).

3.4. *Los cítricos y las almendras de Hernández y la granada de Gala*

De los frutos hernandianos, el más célebre en el imaginario colectivo ha de ser el limón, que habita todo el cuarto soneto y que, cu-

riosamente, parece estar falto, en principio, de cualquier apostilla metafórica o simbólica. En él se describe cómo la amada arroja un limón —que se asemeja visualmente a un pecho, conllevando una alta dosis de erotismo que enciende al amante, y que provoca amargor— contra el poeta para su divertimento personal. No obstante, este, lejos de reír ante tal acción, que no sabe si es inocente o si es maliciosa, concluye el segundo terceto apenándose por el desprecio de la amada. Ramón Fernández Palmeral creía en una exégesis biográfica del evento: «En este soneto, parece ser que relata un hecho real, de un día que Josefina le tiró un limón a Miguel en la cabeza porque él, estando en el huerto, le robó un beso al descuido y ella, ofendida, le tiró un limón y le produjo una herida sangrante [...]» (2004: 40). De este limón corporeizado y transformado en acontecimiento singular se pondera su acidez y su amargura, su belleza y su color amarillo, su sensualidad y su daño:

Me tiraste un limón, y tan amargo,
con una mano cálida, y tan pura,
que no menoscabó su arquitectura
y probé su amargura sin embargo.

Con el golpe amarillo, de un letargo
dulce pasó a una ansiosa calentura
mi sangre, que sintió la mordedura
de una punta de seno duro y largo.

Pero al mirarte y verte la sonrisa
que te produjo el limonado hecho,
a mi voraz malicia tan ajena,

se me durmió la sangre en la camisa,
y se volvió el poroso y áureo pecho
una picuda y deslumbrante pena (Hernández, 2017: 305-306).

Otro cítrico que puede cifrarse en dos ocasiones en *El rayo que no cesa* es la naranja. En la primera de estas, el corazón de la amada se identifica con una naranja dura y congelada, la cual se aroma-

tiza con los olores de la miera: «Tu corazón, una naranja helada / con un dentro sin luz de miera / y una porosa vista de oro: un fuera / venturas prometiendo a la mirada» (2017: 306); y esta misma identificación pervivirá hasta el soneto 27, con la salvedad de que en esta segunda ocurrencia se trocarán los papeles y se referirá al corazón del sujeto lírico, que, aun envejeciendo, se va mejorando: «Ojos de ver y no gozar el cielo, / corazón de naranja cada día, / si más envejecido, más sabroso» (2017: 319). Mas el corazón del poeta no será tildado únicamente de naranja, sino que, asimismo, será tildado de granada, predominando el color rojizo de su sangre y de su pasión: «Mi corazón, una febril granada / de agrupado rubor y abierta cera, / que sus tiernos collares te ofreciera / con una obstinación enamorada» (2017: 306); y, sucesivamente, será tildado de uva, centrándose en el periodo de la pisada de la uva por los campesinos: «Entro y dejo que el alma se me vaya / por la voz amorosa del racimo: / pisa mi corazón que ya es maduro» (2017: 308). Y es que la interrelación corazón-fruto resultará una constante en el libro, ya que, amén de la amada y del yo poético, el corazón del amigo muerto, Ramón Sijé, se relacionará con las almendras —liberadas de toda dureza y ablandadas al máximo para equivaler a la savia vital— del cuarteto de envío de la «Elegía»: «Tu corazón, ya terciopelo ajado, / llama a un campo de almendras espumosas / mi avariciosa voz de enamorado. // A las aladas almas de las rosas / del almendro de nata te requiero, / que tenemos que hablar de muchas cosas, / compañero del alma, compañero» (2017: 322). En estos versos, tal y como puede observarse, se llega a dotar de animismo las flores del almendro y, consecuentemente, este se humaniza para acoger por siempre el recuerdo palpitante de Sijé.

Si había una flor innominada y persistente, hay, similarmente, un fruto innominado que emerge hasta cuatro veces en los endecasílabos de los *Sonetos de La Zubia*. La primera vez este se usa para realizar una analogía entre el acto de morder —equivalente a besar— al amado y el acto de morder la pulpa de la fruta, que, al igual que el amor entre ambos, sabe amarga: «Quién pudiera morderte lentamente / como a una fruta amarga en la corteza. /

Quién pudiera dormir en tu aspereza / como el día en las sierras del poniente» (Gala, 1997: 198). La segunda vez en que aparece todo apunta a que se trata de un símbolo del amor que insinúa que, seca la fruta, el amor está caducado y se ha pasado, siendo inservible: «Que, después que tu amor se haya perdido / y secado la fruta en el retoño, / ya encontraré yo tiempo de llorar» (1997: 204). Como es ya habitual en el proceder del poeta, la tercera vez se prestará para reflejar el transcurrir temporal de estación en estación y de mudanza en mudanza: «Caerá el otoño sobre los frutales; / caerá al lagar el mosto desangrado / y en el campo las lluvias iniciales. // Caerá diciembre y me hallará cansado / de esperar, a destiempo, los rosales / que me ofreciste un día ya olvidado» (1997: 209). La cuarta vez será, de nuevo, símbolo del ofrecimiento del amor, que está preparado para ser consumido: «Te llevaré mi amor, fruta madura / pendiente de tu rama derramada» (1997: 208).

La fruta preferida de Antonio Gala es, frente a los cítricos de Miguel Hernández, la granada, que se muestra en su fragmentación y en su apetencia en tres sonetos distintos. En primera instancia, en el soneto número 10, donde se apela a la ausencia del color rojo y, por extensión, a la ausencia del amor. Por este motivo, el yo poético anima al receptor de sus palabras a avivar otra vez juntos el fuego del amor: «No digas que el color de la granada / se dispone a dormir en el poniente. / No digas nada. Ten mi mano y vente / a prender el deseo en la enramada» (1997: 194). En segunda instancia, en el soneto número 13 sí que comparece el color grana en toda su plenitud y, asimismo, sus granos se presentan, por su aspecto y por su brillo, como piedras preciosas: «Rasgara el corazón su vestidura / por mostrar, en pulmones de granada, / su roja pedrería ya madura...» (1997: 197). Esta *roja pedrería* tendría que ver con lo que relataba Jean Chevalier en la entrada de su *Diccionario de símbolos* dedicada a la granada, a saber: «El simbolismo de la granada depende del de los frutos con numerosas pepitas [...]. Es un símbolo de fecundidad, de posteridad numerosa: en la Grecia antigua, es un tributo de Hera y Afrodita; y, en Roma, el tocado de

las novias está hecho de ramas de granado» (1991: 538). En tercera instancia, en el soneto número 62, el que cierra el cancionero andaluz, Gala, como Hernández, hace dialogar el corazón con la granada, aunque invirtiendo sutilmente los términos, es decir, haciendo de la granada un corazón y no del corazón una granada: «El mirto y el acanto me engañaron, / me engañó el corazón de la granada» (Gala, 1997: 236).

Disparejo es, por el contrario, el tratamiento del limón en los *Sonetos de La Zubia*, en tanto en cuanto este sirve para evocar la caída del sol con la imagen de la caída del limón de las ramas del árbol cuando este está maduro, cuando está más amarillo y se entrega al peso de la gravedad: «Atardeció sin ti. Seguro y lento, / el sol se derrumbó, limón maduro, / y a solas recibí su último aliento» (1997: 211).

4. LAS AVES Y OTROS ANIMALES

4.1. La paloma, la garza, el gavián, el jilguero y el cisne; el tiburón, el sapo, el perro, el leopardo, el buey, la liebre y el toro en Miguel Hernández

En el campo de los animales, si parangonamos ambos textos, resulta mucho más profuso el uso que de ellos hace Miguel Hernández. Por su gran importancia, cumple analizar, en primer lugar, la presencia y el tratamiento de las aves en los poemas de *El rayo que no cesa*. Desde el peculiar proemio en forma de cuartetos, el cuchillo —que, en el fondo, no es otra cosa que el *tempus ruit hora*— se animaliza, o sea, se hace ave y adquiere la capacidad de volar para acechar sin miramientos al sujeto lírico: «Sigue, pues, sigue cuchillo, / volando, hiriendo. Algún día / se pondrá el tiempo amarillo / sobre mi fotografía» (2017: 304). Recuperando ahora uno de los símbolos florales estudiados con anterioridad, en el octavo soneto la paloma —pureza y paz—, con sus correspondientes reminiscencias bíblicas, asciende hacia los cielos en tanto que el nardo des-

ciende hasta la tierra: «Por tu pie, la blancura másailable, / donde cesa en diez partes tu hermosura, / una paloma sube a tu cintura, / baja a la tierra un nardo interminable» (2017: 308). De la misma manera, la garza, que se insertaba entre la multitud de flores del noveno soneto como elemento disonante, en estos instantes se inserta en el segundo cuarteto del soneto 12 —como sustantivo adjetivado— para apoyar la galanía de la amada y retratar lealmente su gracilidad y su preciosura, pues no se antoja apropiada la acepción de *garza* como adjetivo de ‘color azulado’: «Paciencia necesita mi tormento, / urgencia de tu garza galanía, / tu clemencia solar mi helado día, / tu asistencia la herida en que lo cuento» (2017: 310). En la silva ecuatorial sobreviene una de las aves clásicas del romancero español, el gavilán, el cual se presume como animalización del yo poético, barro en el poema, y, en todo caso, como voto y como prueba del amor: «[...] bajo a tus pies un gavilán de ala, / de ala manchada y corazón de tierra» (2017: 312). En el soneto 20, otra ave típica de la tradición romancera, el jilguero, asiste, en conjunción con el fruto de la almendra que se ha tornado en servidumbre, para encarar una condena enorme y desproporcionada para un ser tan frágil: «No me conformo, no: me desespero / como si fuera un huracán de lava / en el presidio de una almendra esclava / o en el penal colgante de un jilguero» (2017: 316). La última de las aves de esta bandada, en cambio, entronca, en el soneto 21, con el Modernismo como símbolo tópico de la más alta belleza, idea que se refuerza con la mención del marfil en la misma estrofa para describir a la amada: «Recuerdo y no recuerdo aquella historia / de marfil expirado en un cabello, / donde aprendió a ceñir el cisne cuello / y a vocear la nieve transitoria» (2017: 316).

En el tercer soneto del compendio encontramos el animal más sorprendente y feroz de este zoológico metafórico, el tiburón, que es introducido por una preciosa aliteración del sonido /t/ y, si afinamos, del sonido /tr/, pero con un terrible presagio: «Guiando un tribunal de tiburones, / como con dos gadañas eclipsadas, / con dos cejas tiznadas y cortadas / de tiznar y cortar los corazones [...]» (2017: 305). El tiburón retornará en las aguas del soneto

24, intentando suavizar —sin conseguirlo, dado que se percibe, incluso, como algo más siniestro— su naturaleza temible y violenta: «[...] que un dulce tiburón, que una manada / de inofensivos cuernos recentales, / habitándome días, meses y años, // ilustran mi garganta y mi mirada / de sollozos de todos los metales / y de fieras de todos los tamaños» (2017: 318). A medio camino entre la charca y la orilla, entre el mundo acuático y el mundo terrestre, descubrimos, moribundo, en la silva un anfibio, prototipo de la fealdad y del asco y símbolo en la Edad Media de lo maléfico: «Barro en vano me invisto de amapola, / barro en vano vertiendo voy mis brazos, / barro en vano te muerdo los talones, / dándote a malheridos aletazos / sapos como convulsos corazones» (2017: 312).

Al margen de los animales del aire y al margen de los animales del mar, quedarían por revisar los animales de la tierra, que son, de igual modo, numerosos y polifacéticos, empezando por el perro del soneto número 6: «Sobre la pena duermo solo y uno, / pena es mi paz y pena mi batalla, / perro que ni me deja ni se calla, / siempre a su dueño fiel, perro importuno» (2017: 307). El perro, en este lance, encarna la pena que lo persigue, que no lo deja ni se calla, y, por consiguiente, es absolutamente fiel a él a pesar de su impertinencia y su importunidad. Pero no es este el único animal del sexto soneto. Nos topamos, a continuación, con el leopardo, felino que absorbe la función del sujeto de la oración para sembrar; con su velocidad insólita y con su cacería oportunista y versátil, los cardos del cuarteto: «Cardos y penas llevo por corona, / cardos y penas siembran sus leopardos / y no me dejan bueno hueso alguno» (2017: 307). A la zaga del perro y del leopardo, al inicio de la silva aconsonantada de *El rayo que no cesa* se halla pastando el buey, que se presentará con connotaciones análogas a las del toro por su capacidad para embestir y para soportar las calamidades, mas con su aspiración a la idolatría y a la divinidad: «Como un nocturno buey de agua⁹ y barbecho / que quiere ser criatura idolatrada, /

9. Pese a que la referencia al animal bovino es clara en el poema al hablar de una criatura que quiere ser idolatrada, al mismo tiempo Miguel Hernández está jugando

embisto a tus zapatos y a sus alrededores, / y hecho de alfombras y de besos hecho / tu talón que me injuria beso y siembro de flores» (2017: 312). Se ubica, paralelamente, en la silva, en la encrucijada de una paranomasia y de una metáfora que, una vez más, toca al pie de la amada, un pequeño mamífero, la liebre, imaginada como un ser libre y alocado que corretea «[...] pidiéndote a pedazos que la oprima / siempre tu pie de liebre libre y loca» (2017: 313).

No obstante, el animal más famoso del redil hernandiano es, a buen seguro, el toro, que se levanta, majestuoso, en dos sonetos de signo ambivalente, puesto que, como indicaba Lilia Boscán de Lombardi: «El toro es otro símbolo fundamental en la poesía de Miguel Hernández significando amor y muerte, el doble sentimiento que gobierna la vida del poeta: erotismo-amor y conciencia de la muerte, el destino trágico del hombre, nacido para morir» (2010: 208). En efecto, esta dualidad entre el amor y la muerte define simbólicamente el toro. En el primer soneto, el 17, se reflexiona a lo largo del primer cuarteto sobre el sabor de la muerte y sobre el choque entre la vida y la muerte al final de la faena: «El toro sabe al fin de la corrida, / donde prueba su chorro repentino, / que el sabor de la muerte es el de un vino / que el equilibrio impide de la vida» (Hernández, 2017: 314). En el segundo cuarteto, opuestamente, se reflexiona sobre esa herida que lo conducirá a la muerte y sobre la pérdida del poder ante la derrota y la humillación de un animal tan bravo: «Respira corazones por la herida / desde un gigante corazón vecino, / y su

do con la polisemia de dicho sintagma, en tanto en cuanto el *buey de agua* es una 'medida hidráulica aproximada que usan en algunas localidades para apreciar el volumen del agua que pasa por una acequia o brota de un manantial cuando es en gran cantidad', acorde con el *Glosario de riego* (Disponible en <https://www.riego.org/glosario/buey-de-agua/>. Obtenido el 8 de mayo de 2022). Federico García Lorca, en su conferencia sobre «La imagen poética de Luis de Góngora», desvelaba: «A un cauce profundo que discurre lento por el campo lo llaman un buey de agua, para indicar su volumen, su acometividad y su fuerza; y yo he oído decir a un labrador de Granada: "A los mimbres les gusta estar siempre en la lengua del río". Buey de agua y lengua de río son dos imágenes hechas por el pueblo y que responden a una manera de ver ya muy cerca de don Luis de Góngora» (Disponible en <https://usuarios.tinet.cat/picl/libros/glorca/gl001204.htm>. Obtenido el 8 de mayo de 2022).

vasto poder de piedra y pino / cesa debilitado en la caída» (2017: 314). En el primer terceto el toro se parangona con la amada por su naturaleza mortal, llamándola *sangre astada*, y en el segundo se da cuenta de cómo el poeta recibe, con gusto, esa sentencia de muerte, recogién dose el motivo del vino y añadiéndose el motivo de la espada: «Y como el toro tú, mi sangre astada, / que el cotidiano cáliz de la muerte, / edificado con un turbio acero, // vierte sobre mi lengua un gusto a espada / diluida en un vino espeso y fuerte / desde mi corazón donde me muerdo» (2017: 314). En el segundo soneto, el 23, el toro se identifica con el propio yo poético¹⁰, adquiriendo consiguientemente su destino de muerte y de dolor, su castigo azotado por el hierro, sus genitales masculinos en forma de fruto; su insatisfacción vital por poseer un *corazón desmesurado*, su lidia por los besos de la amada; su superación del martirio para crecerse en la batalla y su engaño en la persecución infructuosa de la amada como el toro sigue y persigue inútilmente al torero:

Como el toro he nacido para el luto
y el dolor, como el toro estoy marcado
por un hierro infernal en el costado
y por varón en la ingle con un fruto.

Como el toro lo encuentra diminuto
todo mi corazón desmesurado¹¹,
y del rostro del beso enamorado,
como el toro a tu amor se lo disputo.

10. «En este soneto el toro es el propio poeta viril que sufre la burla del amor no correspondido, el dolor, la rebeldía y se desespera, porque está marcado por el *luto* y el *dolor*, ha nacido para el llanto y la sangre, es su destino, es la nobleza del amante en el “amor cortés”, porque el objeto último es sufrir de amor porque se ensalza en el castigo, se eleva a un estado superior del alma» (Fernández Palmeral, 2004: 66).

11. Parte de este verso endecasílabo daría título a la espléndida monografía preparada por José María Balcells Doménech, *Miguel Hernández, corazón desmesurado* (1975), la cual urdía su origen en su tesis doctoral. La mejor edición exenta que existe de *El rayo que no cesa* corrió, precisamente, a cargo de Balcells en el año 2002.

Como el toro me crezco en el castigo,
la lengua en corazón tengo bañada
y llevo al cuello un vendaval sonoro.

Como el toro te sigo y te persigo,
y dejas mi deseo en una espada,
como el toro burlado, como el toro (2017: 317).

El toro, en fin, aparecería en otras tres ocasiones, pero con menos protagonismo que en estos dos textos. En el primer cuarteto del soneto 14 representa el fragor de la lucha, aun cuando esta pueda acabar en derrota: «Silencio de metal triste y sonoro, / espadas congregando con amores / en el final de huesos destructores / de la región volcánica del toro» (2017: 311). En el segundo terceto del soneto 26 actúa, empero, como símbolo de la masculinidad arrebatada, en diálogo con el anterior e incierto *varón en la ingle con un fruto*: «Bajo su frente trágica y tremenda, / un toro solo en la ribera llora / olvidando que es toro y masculino» (2017: 319). Pero es en los cuartetos del soneto 28 donde la muerte toma, verdaderamente, el molde animalizado del toro para acosar al sujeto lírico, amenazándolo con su cornamenta y desplegando un campo metafórico en el que todos los seres humanos se transforman en toreros —luego ganaderos— e intentan sortear a la muerte: «La muerte, toda llena de agujeros / y cuernos de su mismo desenlace, / bajo una piel de toro pisa y paca / un luminoso prado de toreros. // Volcánicos bramidos, humos fieros / de general amor por cuanto nace, / a llamaradas echa mientras hace / morir a tranquilos ganaderos» (2017: 320).

4.2. *La paloma, el ruiseñor, el águila, el estornino y el jilguero;
el potro, el perro y el toro de Antonio Gala*

Si bien el animalario simbólico de Antonio Gala ostenta menos especímenes que el de Miguel Hernández, dedicaré este último apartado a su estudio para poder concluir la comparación de

los símbolos naturales planteados. Son, con mucho, las aves las criaturas predominantes en los *Sonetos de La Zubia*. En el soneto número 3 se trata el corazón de *dócil ave migratoria* por su potencialidad de mudarse en el amor, para bien y para mal: «Es hora ya de levantar el vuelo, / corazón, dócil ave migratoria. / Se ha terminado tu presente historia, / y otra escribe sus trazos por el cielo» (Gala, 1997: 189). En el soneto número 5 las palomas, símbolos del Espíritu Santo en la tradición cristiana, se acompañan a los arcángeles para manifestar la naturaleza divina del amado y anteceder la alegría desafortada que provoca la venida de este: «Tu alegría desata su rehala / de palomas y arcángeles en celo, / y ante la nueva aurora me desvelo, / entre un batir ardiente, de ala en ala» (1997: 190). En el soneto número 13 dos son las cualidades que se enfatizan del ruiseñor, siendo estas los colores asombrosos de su pecho y el poder transformador de su canto que anuncia la primavera, la estación del amor: «El ruiseñor, vestido a contramano, / de amor la noche y resplandor vistiera. / Cruzara la creciente primavera / otra vez al alcance de mi mano» (1997: 197). En el segundo terceto del soneto número 14 la paloma aparece nuevamente para contraponerse a aquella embestida brutal del toro de Miguel Hernández con una embestida silenciosa y suave: «¿Por ventura es aún todo posible, / o es que el dolor prepara, reincidente, / con pasos de paloma su embestida?» (Gala, 1997: 198). En el soneto número 18 el yo poético se equipara a un pájaro cautivo que no alcanza, en su anhelo cansado, el amor: «Voy persiguiendo el sueño de tenerte, / y este vuelo tendido me fatiga, / que soy pájaro preso entre la liga / del anhelarte y del desmerecerte» (1997: 201). Es, sin embargo, el ave más sugestiva de este grupo el águila, que se bosqueja en el soneto número 23 de manera mortífera para encarnar al amado y proporcionar al amante un castigo prometeico: «Arrebátame, amor, águila esquivada, / márame a desgarrón y a dentellada, / que tengo ya la queja amordazada / y entre tus garras la intención cautiva» (1997: 205). En el soneto número 58 los estorninos se usan para recordar el amor que ha partido y desaparecido sin haber sido aprove-

chado: «Nadie elige ni muda los destinos: / cuando más necesita su venida / se van del olivar los estorninos» (1997: 233). Si el jilguero de Hernández era víctima de un *penal colgante*, el de Gala —con la grafía *sirguero*— no resulta más halagüeño, pues es parte de la maldición que profiere ante el rechazo del amor: «Maldito seas en las pleamares, / en el jazmín, el ónice, la arena, / en el sirguero y en su verde ramo» (1997: 235).

El potro, al igual que el caballo en la cosmogonía de Federico García Lorca, representa el amor pasional y el amor desenfrenado —que no puede ni quiere controlarse, ya que está fuera de la voluntad— en el soneto 24: «De crudo viento y soledad sitiado, / sin tierra, fuego ni agua en la mejilla, / ciego y mortal, ignoro quién ensilla / el potro de tu impulso desbocado» (Gala, 1997: 205). Asimismo, Antonio Gala recurre al símbolo del perro con un alcance parangonable al de Miguel Hernández, siendo digno de recalcar que el autor ha convivido durante toda su vida con sus perrillos y que estos a menudo han penetrado su literatura:

Ahora mismo tengo a mis pies o esparcidos por ahí a mis cuatro perrillos. Duermen. Son las cinco de una tarde apacible. Cuando yo deje de escribir, sin cerrar todavía mi rotulador, sin que hagan ruido al chocar las patillas de mis gafas, los cuatro se pondrán de pie e irán hacia la puerta. Bajarán las escaleras alegres y bailarines. El más joven, Rampín, el perrillo feliz, ladrará como quien canta. Es la hora del paseo (Gala, 2000: 131).

Volviendo a los *Sonetos*, en el primer caso, al comienzo del 33, con motivo de la fidelidad, donde se introduce la escena de un perro descansando junto a la cama de su dueño: «Como se acuesta el perro enamorado / de su dueño a los pies, en la esperanza / de despertarse hablando, mi confianza / contigo cada noche se ha acostado» (Gala, 1997: 213). En el segundo caso, en el segundo cuarteto del soneto 48, con motivo de la llamada del afecto familiar, que pronuncia su nombre, y el reconocimiento de la pertenencia: «Dijiste Antonio, y se cerró la herida. / Como un perro, el

amor olió a su dueño, / y el dolor se me puso tan risueño / que se desmayó el alma sorprendida» (1997: 225).

Baste subrayar, en última instancia, que también el escritor cordobés había ofrecido uno de los *Sonetos de La Zubia* al toro simbólico, atravesado de un lado a otro de amor y de muerte. En concreto, en los cuartetos del número 36 pueden observarse no pocas palabras provenientes del léxico de la tauromaquia —*rasguña, peón de brega, toro, rehilete, capote, estoques, acomete, mata...*— y la imagen que aquí se perfila es la del toro —el corazón— siendo lidiado por el torero —la mano del amado—:

Como rasguña un mal peón de brega
al toro noble con su rehilete;
como con su capote un matasiete
la negra majestad rinde y doblega,

a mi ancho corazón tu mano ciega
con estoques de niño lo acomete.
Acaba ya: si quieres irte, vete;
si matar, mata; si negarme, niega (1997: 215).

Estos versos habrían de contrastarse con un pasaje de *Ahora hablaré de mí*, la singular autobiografía de Antonio Gala, en el cual rescataba una anécdota acaecida con una señora en un recital para convertir en su introspección la vida en tauromaquia:

Lo que le había emocionado eran los *Sonetos de La Zubia*, plenos de amor y desamor, de gloria y de desdicha. Sin embargo, pienso que tales sonetos los escribí en un raptó ajeno a mí, y fui yo el primer sorprendido. Salieron prácticamente de un tirón, con una evidente sinceridad; pero no sé si eran amor solo o dolor solo. La herida del torero cogido se cura pronto porque él es joven y porque *tiene* que seguir toreando: es un dolor camino de la vida (2000: 363).

5. CONCLUSIONES: NUEVOS HORIZONTES SIMBÓLICOS

Llegados a este punto, cumple clausurar el presente estudio haciendo un breve repaso de las que han sido sus líneas maestras y delineando algunas de las líneas tangentes que, por razones espaciales y temporales, no han podido ser exploradas hoy aquí. En el bloque introductorio he partido de la asunción, más o menos consensuada, de que tanto *El rayo que no cesa* como los *Sonetos de La Zubia* son, efectivamente, ejemplos de cancionero entretejidos por el hilo formal de los sonetos. De este modo, a pesar de que he considerado abundantemente las diferencias existentes entre ambos —el tiempo personal y literario de su escritura, su evolución genética y genealógica, el sexo de su destinatario, etcétera—, he podido localizar a la par un potente reguero simbólico que me ha permitido comparar los dos títulos con solvencia: los elementos naturales del paisaje real que devienen símbolos literarios. Aun siendo uno un cancionero valenciano de la primera mitad del siglo xx y otro un cancionero andaluz de la segunda mitad del siglo xx, lo cierto es que, al fin y al cabo, el paisaje es común en tanto que es mediterráneo. No obstante, convendría hacer una pequeña apreciación sobre este particular. Probablemente, mientras que el paisaje de Miguel Hernández es un paisaje vivido e interiorizado desde la más tierna infancia, al ser de ascendencia campesina, y fluye este de manera casi inconsciente e innata por sus versos, el de Antonio Gala parece más bien un paisaje descubierto en la juventud y en la madurez, al ser de origen burgués, y, por ende, se integra plenamente en su poesía fruto del amor y de la fascinación, mas de manera consciente y calculada. Quiero decir, con todo esto, que, aunque el término es el mismo —la construcción de un inmenso universo simbólico natural—, las vías para arribar hasta él y confluir han sido distintas.

En el primer bloque de análisis me he centrado en la tierra y en las estaciones, cerciorándome de que, en principio, para los dos la tierra puede significar la vida y la muerte y, sin embargo, es

mayor el componente de muerte en Hernández y mayor el componente de vida en Gala. Además, si bien los dos autores visitan en su calendario poético todas las estaciones, Miguel Hernández se inclina por el invierno como símbolo de la tristeza y Antonio Gala se inclina por la primavera como símbolo del amor, teniendo en cuenta que esta puede ser truncada en cualquier momento por la mentira. En el segundo bloque me he detenido, por un lado, en comentar y cotejar todas y cada una de las flores y de las plantas que aparecen en los poemarios, siendo las compartidas los girasoles, la zarza, el junco, el jazmín, las amapolas y las rosas. Por otro lado, me he detenido en realizar idéntico ejercicio con los árboles y con sus frutos, constatando que en esta parcela del jardín las oposiciones son más acuciadas, puesto que Hernández ha optado por dotar de mayor carga simbólica la higuera y el almendro al tiempo que Gala ha escogido el olivo y el castaño. Por último, en lo referente a los frutos el poeta de Orihuela parecía sentir predilección por los cítricos y el poeta de Córdoba por la granada a raíz de sus experiencias vitales individuales. Finalmente, pese a que los animales se utilizan con mayor profusión en la lírica hernandiana, los puentes con la lírica galiana continúan siendo firmes, dado que son cuatro en total los animales comunales y sus connotaciones no son tan diversas, por lo que este ha sido justificadamente el objeto de estudio del tercer bloque. Así, los animales que han concurrido por igual en los dos libros son la paloma, el jilguero, el perro y el toro.

Hasta ahora, los *Sonetos de La Zubia* tan solo habían sido relacionados —y casi de soslayo— con los *Sonnets* (1609) de William Shakespeare y con los *Sonetos del amor oscuro* (1983) de Federico García Lorca: «Aquel amor inspiraría un libro de sonetos, en la mejor tradición petrarquista que, desde Shakespeare a Lorca, ha enriquecido la poesía amorosa europea» (Infante, 1994: 108). La razón parece más que evidente: el amor homosexual y la poesía homoerótica. En cambio, al margen de esa coincidencia de trasfondo, no son tantas las similitudes en otras aristas. Los *Sonnets* de Shakespeare no dejan de ser un doble cancionero en el que se escribe tanto al *lovely boy* como a la *dark lady* y son considerados

por ello el culmen del antipetrarquismo al trazar, a través de esos dos personajes, la oposición entre la espiritualidad y la carnalidad —respectivamente— y la reversión del modelo. En cuanto a los *Sonetos del amor oscuro*, sí que pueden establecerse semejanzas —y, en otra ocasión, se hará, porque son muy sugestivas—, pero el *quid* de la cuestión es que Antonio Gala no pudo acceder a ellos durante su escritura, ya que estos se dieron a conocer en España oficialmente en el año 1983 —por más que Lorca los escribiese entre 1935 y 1936, poco antes de su asesinato— y los *Sonetos de La Zubia*, tal y como he contado en la introducción, empezaron a circular en 1981. De hecho, es el propio José Infante quien nos informa sobre su periodo de gestación para acabar de confirmar la imposibilidad de su influencia:

La lejanía y la ausencia de la persona amada no harían sino incrementar el sentimiento y en aquellos días de destierro en tierras de Indiana y Oklahoma escribiría Antonio Gala algún que otro borrador del conjunto de composiciones que más tarde se llamaría *Sonetos de La Zubia* y cuyo núcleo central se escribió en el pueblecito granadino que le da nombre, en el verano de 1968, al poco tiempo de volver de Norteamérica y durante uno de los períodos de gozo y unión de la pareja (1994: 108).

En este sentido, creo fervientemente que *El rayo que no cesa* logra explicar y entender mucho mejor los *Sonetos de La Zubia* que los títulos anteriormente mencionados y, tal y como ha podido comprobarse, son tantas las coincidencias y los puntos de unión entre ellos que resulta difícil pensar que no fuese Hernández para Gala una influencia directa y consentida a la hora de escribir y ordenar su cancionero. Tanto es así que todavía es plausible seguir disponiendo más similitudes sustanciales entre sendos poemarios.

De una parte, hay más elementos procedentes del mundo rural que pueden contemplarse como símbolos y que están —en menor medida que los previos— presentes en una y otra obra, a saber: el hortelano, el pozo, el huerto, la luna y, sobre todo, el trigo y la miel: «Bajo a tus pies un ramo derretido / de humilde

miel pataleada y sola, / un despreciado corazón caído / en forma de alga y en figura de ola» (Hernández, 2017: 312); «¿Dónde hay amor aquí, o estas fervientes / prisiones son amor y estos mil fuegos / que me amargan la miel, trizan mi trigo?» (Gala, 1997: 190). Paralelo al mundo rural, como se ha avanzado en el desarrollo del artículo, en los dos compendios discurre el mundo marino y son recurrentes las imágenes de las olas. De otra parte, habría que hablar de la prisión y del metal, especialmente del cuchillo (Jalón, 2002), pues son los metales los que, desde las cuartetas proemiales y hasta el soneto final de *El rayo que no cesa*, van acosando incansablemente al sujeto lírico: «Por difundir su alma en los metales, / por dar el fuego al hierro sus orientes, / al dolor de los yunques inclementes / lo arrastran los herreros torrenciales» (Hernández, 2017: 322); y estos mismos metales llegan, con sus cortes y sus heridas, hasta los *Sonetos de La Zubia*: «Acuñaré esta herida en los metales / al rojo vivo de mi pensamiento, / pues que llegó alcanzada de tu encanto» (Gala, 1997: 227). Asimismo, habría que pararse a calibrar atentamente las funciones simbólicas del agua y de la sangre, que manan copiosamente por los versos de ambas colecciones: «Teme que se levante huracanado / del blando territorio del invierno / y estalle y truene y caiga diluviado / sobre tu sangre duramente tierno» (Hernández, 2017: 313); «Tú me abandonarás en primavera, / cuando sangre la dicha en los granados / y el secadero de ojos asombrados / presienta la cosecha venidera» (Gala, 1997: 200).

Este trabajo comparatista resulta, a la postre, únicamente una primera entrega de una investigación mayor. Con la segunda habrá de acabar de configurarse un parangón metodológico y exhaustivo entre una pareja de cancioneros de enorme calidad literaria. Tal vez esta comparación y esta exégesis puedan ayudar a resituar a Antonio Gala correctamente en el canon de la Generación del 50 y a revalorizar su producción lírica. Tal vez este asedio pueda ayudar a demostrar y a recordar que, aun cuando se cumplen ya ochenta años de su muerte, Miguel Hernández pervive en todos aquellos lectores que lo leen. Pervive en todos

aquellos escritores y críticos que han asumido su cosmos poético, interiorizándolo, reelaborándolo y redimensionándolo en un vaivén de confluencias, porque ese es Miguel Hernández: el poeta que no cesa; y ese es su legado: las imágenes que no cesan.

BIBLIOGRAFÍA

- Acereda, A. (1993). «Aspectos del lenguaje poético en *El rayo que no cesa*». En J. C. Rovira (coord.), *Miguel Hernández cincuenta años después: Actas del I Congreso Internacional* (pp. 575-581). Alicante: Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, vol. II.
- Aleixandre, V. (1991). *En la muerte de Miguel Hernández* (facsimil). Zaragoza: Librería Especializada Pons.
- Balcells Doménech, J. M. (1975). *Miguel Hernández, corazón desmesurado*. Barcelona: Diosa.
- Balcells Doménech, J. M. (1991). «Las poéticas de Miguel Hernández». *Caligrama: Revista Insular de Filología*, 3, 69-89.
- Bauman, Z. (2003). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Beltrán, R. (2021). «La “tuera” como fruto amargo de sufrimiento amoroso: entre el *Cancionero general* (1511) y *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández (1936)». *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 10, 100-140. Disponible en <https://doi.org/10.14198/rcim.2021.10.03>. Obtenido el 23 de abril de 2022.
- Boscán de Lombardi, L. (2010). «Mitos y símbolos en la poesía de Miguel Hernández». *Unica: Revista de Artes y Humanidades*, 11, 3, 47-62.
- Canoa Galiana, J. (1993). «Los símbolos de *El rayo que no cesa*». En J. C. Rovira (coord.), *Miguel Hernández cincuenta años después: Actas del I Congreso Internacional* (pp. 597-602). Alicante: Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, vol. II.
- Chevalier, J. (1991). *Diccionario de símbolos*, en colaboración con A. Gheerbrant. Barcelona: Editorial Herder.

Díaz de Castro, F. J. (1997). *Poesía española contemporánea: Catorce ensayos críticos*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

Díez de Revenga, F. J. (2004). «Miguel Hernández en la estética de las vanguardias y el 27». En J. J. Sánchez Balaguer, F. Ramírez y A. L. Larrabide Achútegui (coords.), *Presente y futuro de Miguel Hernández: Actas del II Congreso Internacional Miguel Hernández* (pp. 79-93). Orihuela (Alicante): Fundación Cultural Miguel Hernández.

Domínguez García, T. (2004). «“Yo te libé la flor de la mejilla”: el antipetrarquismo en *El rayo que no cesa*». En J. J. Sánchez Balaguer, F. Ramírez y A. L. Larrabide Achútegui (coords.), *Presente y futuro de Miguel Hernández: Actas del II Congreso Internacional Miguel Hernández* (pp. 283-300). Orihuela (Alicante): Fundación Cultural Miguel Hernández.

Estévez Regidor, F. (2010). «Reflexiones sobre los pilares de *El rayo que no cesa*». En Á. L. Prieto de Paula y R. Monzó Seva (coords.), *Miguel Hernández, cien años* (pp. 68-75). *Canelobre: Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert*, 56.

Fernández Palmeral, R. (2004). *Simbología secreta de «El rayo que no cesa» de Miguel Hernández*, prólogo de F. Esteve. Alicante: «Brotos», Palmeral.

Ferris, J. L. (2022 [2016]). *Miguel Hernández: Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Gala, A. (1992). *Enemigo íntimo*. Madrid: Ediciones Vitrubio.

Gala, A. (1997). *Poemas de amor*, prólogo y edición de P. Gimferrer. Barcelona: Editorial Planeta.

Gala, A. (1998). *La casa sosegada*. Barcelona: «Documento», Editorial Planeta.

Gala, A. (2000). *Ahora hablaré de mí*. Barcelona: Editorial Planeta.

García López, M. Á. (1993). «La naturaleza y su dimensión en *El rayo que no cesa*». En J. C. Rovira (coord.), *Miguel Hernández cincuenta años después: Actas del I Congreso Internacional* (pp. 583-589). Alicante: Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, vol. II.

García Lorca, F. (2013). *Poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

- Gómez Vera, I. (2004). «Códigos poético-amorosos en *El rayo que no cesa* y *Cristales míos*». En J. J. Sánchez Balaguer, F. Ramírez y A. L. Larrabide A-chútegui (coords.), *Presente y futuro de Miguel Hernández: Actas del II Congreso Internacional Miguel Hernández* (pp. 301-310). Orihuela (Alicante): Fundación Cultural Miguel Hernández.
- González Romano, J. A. (1993). «Unidad en *El rayo que no cesa*: imágenes del amor trágico». En J. C. Rovira (coord.), *Miguel Hernández cincuenta años después: Actas del I Congreso Internacional* (pp. 591-595). Alicante: Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, vol. II.
- Hernández, M. (1936). *El rayo que no cesa*. Madrid: Ediciones Héroe.
- Hernández, M. (2002). *El rayo que no cesa*, edición de J. M. Balcells Doménech. Madrid: Sial.
- Hernández, M. (2017). *Obra poética completa*, edición de L. de Luis y J. Urrutia. Madrid: Alianza Editorial.
- Infante, J. (1994). *Antonio Gala, un hombre aparte*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Infante, J. (2016). «El alma andaluza de Antonio Gala a través de su poesía». En I. Martínez Moreno (ed.), *Antonio Gala. Eterno y de cristal* (pp. 158-169). Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- Jalón, M. D. (2002). *La imagen del cuchillo, símbolo de la cosmovisión trágica, en el libro «El rayo que no cesa» de Miguel Hernández* (Trabajo de Fin de Máster). Pretoria: University of South Africa. Disponible en <https://uir.unisa.ac.za/handle/10500/872>. Obtenido el 23 de abril de 2022.
- Martín, E. (2010). *El oficio de poeta. Miguel Hernández*. Madrid: Aguilar.
- Martos Pérez, M. D. (2004). «El petrarquismo en *El rayo que no cesa*». En J. J. Sánchez Balaguer, F. Ramírez y A. L. Larrabide Achútegui (coords.), *Presente y futuro de Miguel Hernández: Actas del II Congreso Internacional Miguel Hernández* (pp. 267-282). Orihuela (Alicante): Fundación Cultural Miguel Hernández.
- Porro Herrera, M. J. (2011). «Antonio Gala: cauces poéticos». En A. Padilla Mangas (coord.), *Antonio Gala y el arte de la palabra* (pp. 33-66). Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.