

EL RAYO QUE NO CESA DESDE LA INTERTEXTUALIDAD

JOSÉ MARÍABALCELLS

Universidad de León

Pocos acercamientos a la obra poética de Miguel Hernández me resultan tan gratificantes como el de referirme a su práctica de la intertextualidad, aquí circunscrita a uno de los conjuntos cimeros del poeta, *El rayo que no cesa*, sin duda el libro en el que se advierte en más profusa medida el reiterado juego de relaciones de sus versos con los que reflejan voces ajenas. En la edición de esa obra que publicábamos en 2002¹ ya tuvimos la oportunidad de poner de manifiesto cuán relevante es, en dicho libro, la relación de sus textos con otros textos, un fenómeno que se expuso discursiva y resumidamente en el prólogo a esa edición, y que detallábamos mediante las notas a las distintas composiciones. Ahora volvemos sobre el asunto, pero desarrollándolo en un escrito integrador en el que de vez en vez se añadirán algunas puntualizaciones nuevas.

La tesis que estimo se prueba abundantemente en el trabajo que realicé para la edición de referencia, consiste en sostener, no ya que *El rayo que no cesa* es una creación de raigambre petrarquiana, lo que difícilmente puede haber ofrecido duda nunca, sino que admite, con entera pertinencia, ser leída como un cancionero petrarquista, a vueltas de la intertextualidad de índole estructural y de sentido que guarda dicha obra con el arquetipo del *Canzoniere*. No pretendo abrogarme mérito alguno en esa hipótesis, porque ya se había propuesto con anterioridad. Pero sí me parece absolutamente normal que subrayemos el esfuerzo que me corresponde en haber llevado tal planteamiento a sus últimas consecuencias, mostrando cómo el petrarquismo de ese cancionero del oriolano afecta a sus diversos aspectos, desde su concepción hasta su estructura, y desde su léxico y metáfora hasta las intertextualidades remitibles a Petrarca que afloran en él, pero a través de distintos poetas áureos.

Añadamos aún que las intertextualidades expresivas petrarquistas son, ciertamente, numerosas, pero numerosas son también las derivadas de lecturas de poetas a los que Miguel Hernández tuvo oportunidad de tratar en el Madrid del período en que elaboró el libro que nos ocupa, y sobre todo de Alexandre y Neruda. A esos dos ámbitos textuales, el de los líricos petrarquizantes, y el de significados autores del 27, así como del nerudiano, apuntan la mayoría de expresiones intertextuales de *El rayo que no cesa*. Con todo, en ese conjunto concurren asimis-

mo otras instancias que ponen de manifiesto la sensible cabida que el poeta dio en sus composiciones a registros de lecturas que ostensibilizan el bagaje de su formación literaria.

A continuación vamos a resumir los argumentos en los que sustentamos la lectura de *El rayo que no cesa* como cancionero petrarquista, y posteriormente se expondrán algunas de las intertextualidades expresivas más relevantes que se advierten en ese conjunto lírico.

Intertextualidad estructural y de sentido

Publicado *El rayo que no cesa* a fines de enero de 1936, Miguel Hernández le anticipaba en el mes de febrero, y por carta, a Josefina Manresa, que su libro se componía enteramente de versos de amor, salvo el poema elegíaco². Por ende, aunque en determinados textos pueda no apreciarse referencia erótica alguna, habrá que remitirlos igualmente al contexto amoroso que articula la obra, lo que nos recuerda la práctica petrarquiana de construir un cancionero compaginando composiciones inscritas, de manera muy clara, en el proceso de amor, con otras que, *sensu strictu*, están o parecen estar situadas fuera de él.

Y uno de los poemas que, a tenor de su literalidad, pudiera pensarse que se halla al margen de la temática amorosa es la “Elegía”, composición que, sin embargo, sirve a la historia de amor plasmada fijándola en un espacio y un tiempo dados. La dedicatoria del texto resulta muy ilustrativa: “(En Orihuela, su pueblo y el mío, se me ha muerto como del rayo Ramón Sijé, con quien tanto quería.”). La “Elegía”, así pues, localiza la relación con la amada en el paisaje urbano y natural olecense, y de modo indirecto la sitúa cronológicamente, porque la ubica en un período temporal anterior al 10 de enero de 1936 en que el poeta fecha su lamento fúnebre.

Añádase que Ramón Sijé había sido testigo del amor vivido en el pueblo de ambos por el poeta, y éste, a su vez, había sido testigo asimismo de la historia de amor del fallecido con Josefina Fenoll, de ahí que no nos extrañe nada que Miguel Hernández, cuando ya *El rayo que no cesa* había sido publicado, lamente que haya quedado fuera del libro, irremisiblemente, una segunda elegía al desaparecido en la que el yo expresa su gran consternación por el amor entre Sijé y su novia que la muerte había truncado. Se lo contaba a Carlos Fenoll en carta de febrero de 1936: “Estoy a punto de acabar una segunda elegía sobre la muerte de Sijé y en ella la persona a quien me dirijo es a su hermana (...) Siento mucho haberla hecho después de estar publicado mi libro: me hubiera gustado incluirla en él también”³.

De haberse incluido esta segunda “Elegía” en *El rayo que no cesa*, hubiera resultado mucho más evidente el sentido de la preposición “con” del “con quien tanto quería” de la dedicatoria de la primera “Elegía”. Porque con Sijé no solo había cooperado Miguel Hernández en proyectos literarios, sino que había sentido el amor coetáneamente con él, y en el mismo ámbito.

Aunque la “Elegía” a Sijé fue el último poema de la obra en ser creado, Hernández no la incluyó en un posible emplazamiento final y separado de la secuencia amorosa, sino que el poeta decide alterar dicha secuencia para hacer sitio dentro de ella a la “Elegía”, aun sabiendo que iba a deshacer la organización en dos partes simétricas en que había organizado la obra. Y para significar que la “Elegía” estaba dentro del argumento, y no al margen, la colocó antes del “Soneto final” que cierra *El rayo que no cesa*.

Si es palmario que con la agregación de la “Elegía” el poema “Me llamo barro...” queda desplazado del centro exacto de la obra, también lo es que haber puesto el lamento elegíaco donde fue puesto, trajo consigo otra suerte de simetría que tampoco estuvo planificada con precedencia a que el poeta entregase la obra a su editor. La nueva simetría conseguida consiste en que, al poema con que se abre *El rayo que no cesa*, “Un carnívoro cuchillo”, le siguen trece sonetos, a continuación de los cuales va la silva “Me llamo barro...”, a la que siguen otros trece sonetos más la “Elegía” y el “Soneto final”. En suma: si dejamos aparte el último poema, los dos grupos de sonetos, que son básicos en la obra hasta el punto que en un principio el libro proyectado consistía en solo sonetos, son enmarcados siempre por textos de otra índole estructural.

La secuencia alternante de composiciones que conforma *El rayo que no cesa* trae a la memoria la disposición alternante de sonetos, canciones y elegías que se halla en tantos cancioneros petrarquistas, de los que difiere el libro hernandiano por su ostensible y calculada simetría, poco acorde con la estructuración nada rígida de las aludidas alternancias en la poética de los seguidores del *Canzoniere*. Empero, sí se da en *El rayo que no cesa* un aspecto de la estructura que podría remitir a un canon petrarquizante. Nos referimos al hecho de que la obra comienza con un poema-prólogo que, pese a no ser un soneto, ejerce función prologal, una función que prosigue en el segundo poema, esta vez sí un soneto (“¿No cesará este rayo que me habita”). Y este doble proemio configura, con el “Soneto final”, un arco de sesgo parangonable al petrarquiano, y dentro del mismo se teje un discurso amoroso enhebrado a través de una significación de conjunto. Siendo así, se comprende que la adición de la “Elegía” no supusiera la pérdida, por parte del “Soneto final”, del significativo lugar último del libro, un lugar de cierre que no podía ser deshecho para no descoyuntar la convergencia encuadradora con los textos prologales.

Pasando ahora a aspectos temáticos, *El rayo que no cesa* parece estar inspirado en una amada a la que no se nombra, pero que representaría a quien había sido novia del poeta hasta muy entrado el verano de 1935. La obra se dedicaría a ella justamente, y su contenido amoroso lo habría inspirado también ella en exclusiva, según Miguel Hernández, quien puso al frente de los poemas del libro esta dedicatoria: “A ti sola, en cumplimiento de una promesa que habrás olvidado como si fuera tuya”. Estas líneas le fueron aclaradas a Josefina Manresa diciéndole por carta que *El rayo que no cesa* estaba dedicado a ella, aunque no figurara su nombre. Y añadía aquella misiva: “Todos los versos que van en este libro son de amor y los he hecho pensando en ti”⁴.

Y es aquí donde cabe invocar de nuevo la poética del petrarquismo. Sin que neguemos las afirmaciones del autor, la protesta de que la voz lírica es debida a una mujer, y solo a una, se atiene al paradigma literario de Petrarca, reeditado por Garcilaso de la Vega en el verso doce de su “Égloga III” (“Pienso mover *la voz a ti debida*.”). Recuérdese el ciclo “Canta sola a Lisi” de Quevedo, y confróntese con el “A ti sola” hernandiano.

Ciertamente hubiera constituido una transgresión del código del *Canzoniere* que el poeta captó en sus lecturas petrarquizantes del Siglo de Oro, el haber dejado señales onomásticas en su libro de la inspiración en más de una amada, aparte de que en ese supuesto hubiera sido Josefina Manresa la mujer real de la inmensa mayoría de los textos amorosos de *El rayo que no cesa*. O sea que las afirmaciones epistolares citadas son cuantitativa y esencialmente verídicas, amén de que puedan ser ilustradoras, asimismo, de un canon petrarquista, y con independencia de la real biografía erótica de Miguel Hernández durante 1935, la cual bien pudo repercutir en algunos de los poemas de su libro.

Al leer *El rayo que no cesa* como cancionero de corte petrarquista, cabe preguntarse, por último, si presenta secuenciados sus textos de acuerdo con una “historia”. Al respecto, Miguel Hernández no parece haberse atendido, en la disposición de los poemas en el libro, a las concretas vicisitudes amorosas de su biografía. Pudo, eso sí, haber organizado la “historia” amorosa como una trama que a veces hace pensar en convergencias con su vida, y a veces no, siendo tal concordancia irrelevante a efectos artísticos, ya que lo que de veras resulta pertinente, en literatura, es el dibujo más o menos inconcreto de una historia amorosa de signo petrarquista. Y esta historia se enmarca, digámoslo de nuevo y para terminar, dentro de un encuadre que circunscriben los textos 1 y 2, ambos prologales, y el 30, a modo de consecuencia epilodal. Entre este principio y este final del libro, en suma, se teje una historia cuya secuencialidad biográfica no parece veraz, pues los textos se suceden a tenor de una historia ficticia que, a la manera de Petrarca, se apoya, porque es innegable, en datos suministrados por la biografía.

Incentivos hacia los clásicos

Parece oportuno remarcar en primer término que el alto grado de vinculación de Miguel Hernández a los clásicos áureos resulta en verdad muy llamativo, por incomparable en la época. Al respecto, los cimientos los habría puesto el clérigo don Luis Almarcha cuando le facilitó la “colección de autores españoles de Rivadeneyra”⁵. Pero también Ramón Sijé le ayudaría a conocer, y seguramente muchísimo más, a las figuras capitales de las letras españolas del Siglo de Oro, acercándole especialmente a los escritos de San Juan de la Cruz.

La lectura de Góngora había sido obligada si el joven poeta quería sintonizar con el neogongorismo sobrevenido con ocasión del tricentenario de la muerte (1627) del autor del *Polifemo*. Aquellas lecturas gongoristas afectaron en su momento a *Perito en lunas*, y a otros

poemas de ese ciclo. Empero, pese al proceso de desengorramiento que luego se produce en la poética hernandiana, constatamos que tal proceso no había concluido durante el período de gestación de *El rayo que no cesa*. Y si un día fue obligado aproximarse a Góngora, después sería obligado igualmente releer a Garcilaso por el cuatricentenario de su fallecimiento, en 1936.

El ejemplo de interés por los clásicos que vería en Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Luis Cernuda, Rafael Alberti y Jorge Guillén, debió ser otro acicate, y no menor que el propiciado en este sentido por su relación amistosa y editorial con persona tan versada en los poetas áureos como José María de Cossío. Y añádase igualmente que la revista *Cruz y Raya*, desde que aparece su primer número en la primavera de 1933, valida la vigencia de los escritores de los siglos XVI y XVII gracias al fervor irredento que hacia ellos sintió José Bergamín.

Y por si no fuera bastante, y como colofón a tantos incentivos, hasta el propio Pablo Neruda, que forzó su distanciamiento de Ramón Sijé, al cabo iba a reafirmarle en el extraordinario aprecio por los clásicos que le había inculcado su convecino oriolano, en virtud de que el chileno acrecentó su afición hacia los poetas españoles renacentistas y sobre todo barrocos a raíz de haber puesto casa y tertulia en el Madrid republicano. A modo de ejemplo recordamos aquí que el escritor austral editó incluso, en 1935, dos breves antologías de poetas barrocos, ambas en *Cruz y Raya*. En el número XXVIII de la publicación (correspondiente al mes de julio) selecciona y presenta textos de Villamediana, y en el XXXIII (diciembre) hace lo mismo respecto a una serie de sonetos escogidos de Quevedo.

Góngora y San Juan de la Cruz

A continuación nos referiremos ya algunas de las diversas intertextualidades que se dan cita en *El rayo que no cesa*, comenzando por aquellas de índole clásica que suponen la perduración de las que se advertían en la escritura poética hernandiana creada con anterioridad a ese libro. Empecemos por considerar las incidencias respectivas de Luis de Góngora y de San Juan de la Cruz.

En *El rayo que no cesa* perduran, en efecto, influjos literarios perceptibles en momentos previos en la trayectoria literaria del autor. Algunos ecos de Luis de Góngora se dejan sentir en varios textos, ecos que remiten a la praxis neogongorina que el poeta ya había dejado atrás, pero que todavía asoman, aunque casi como canto de cisne, en su lírica. Varias muestras de tales gravitaciones se evidencian en los sonetos 11 y 30. En el primero de ellos creemos que hay más que una probable influencia de los dos tercetos del soneto del poeta de Córdoba “Al tronco Filis de un laurel sagrado”.

Es ésta una fuente que nunca se había alegado con anterioridad, y que contiene parecidos conceptuales y léxicos ostensibles con el texto del soneto “Te me mueres de casta y de sencilla:”, en cuyos versos 4 y 5 dice y repite el yo lírico que, a su amada, le libó “la flor de la mej-

lla". No hay referencia expresa a la abeja, que es quien liba las flores, pero la hay implícita, mientras en el poema gongorino sí se la menciona. Otras semejanzas argumentales entre los dos textos se centran en la muchacha que ha de permanecer alerta, sin dormirse, para preservar a su mejilla de los besos robados. El empleo del mismo verbo, "vigilar", en ambas composiciones situado en el segundo terceto, y por ende en el colofón de los textos, corroboraría la intertextualidad.

Además de esta fuente, diversos recuerdos imaginísticos gongorinos pueden aducirse con relación a versos de distintos textos de *El rayo que no cesa*: la estrofa segunda de "Por tu pie, la blanca más bailable," culmina con el endecasílabo "perro sembrado de jazmín calzable," remitiendo a Góngora el empleo metafórico de "calzar", como en las octavas 9, 16 y 63 de la *Fábula de Polifemo y Galatea*. A esta misma obra del cordobés, y en concreto a su v. 148 ("copos nieve en la otra mil de lana.") podría remitir el "cuando el vidrio lanar del hielo bala," v. 18 de la silva "Me llamo barro...", ya que en los dos supuestos concurren, apretadamente en una misma línea, la identificación entre la nieve, en virtud de sus copos, y las ovejas, en virtud de su lana.

También cabe relacionar intertextualmente versos de las *Soledades* con otros de *El rayo que no cesa*. Sánchez Vidal, por ejemplo, propuso un ascendiente gongorino para el alejandrino "de arroje bipartido que me ciñe la boca", perteneciente a "Me llamo barro...", recordando el verso 1019 de la "Soledad Primera" que dice "del pie ligero bipartida seña"⁶. De ese mismo lugar, pero de su conocidísimo endecasílabo 6 ("en campos de zafiro pace estrellas") provendrían, a nuestro parecer, las resonancias gongorinas del "luminoso prado de toreros" del soneto 28 hernandiano.

Por lo que hace al último poema de *El rayo que no cesa*, es el uso de "lilial" el que remite a Góngora, pues este adjetivo empezó a emplearlo Miguel Hernández al adentrarse en su praxis neogongorista, y seguiría usándolo después de escrito el libro que nos ocupa, y ya por última vez, en la "Elegía" (1936) que le inspiró la novia de Ramón Sijé tras la muerte de éste, y a la que llama "panadera lilial de piel de era," v.14).

Otra influencia que aún actúa en la obra, y que también procede de estadios previos a la misma, es la de San Juan de la Cruz, cuyo breve *corpus* conocía bien Miguel Hernández desde la etapa inmediatamente posterior a *Perito en lunas*, etapa en que compuso poemas religiosos, seguida de aquella en que empieza a gestarse la prehistoria de *El rayo que no cesa*, resultado final de los conjuntos *El silbo vulnerado* e *Imagen de tu huella*, títulos ambos de inequívoca raigambre sanjuanista. Y justamente la expresión "imagen de tu huella" se emplea en "Me llamo barro..." (v.16), poema para el que establecemos la hipótesis de una influencia del carmelita más inconcreta, la de propiciar la dinámica interna y final del poema, que acaba con lo que, a mi juicio, constituye una insólita variante del motivo de la transformación de la amada en el amado, aquí pese a su esquivez.

La bien conocida y felicísima fórmula sanjuanista “amada en el amado transformada”, v. 25 de la canción “En una noche oscura”, podría gravitar en esa visión hernandiana de un yo que, identificado de modo radical con el barro, se extravasa e inunda a la amada de esa materia, confundiendo ambos en esa misma naturaleza tan perentoria, por esencialmente humana. Y no sólo al término de “Me llamo barro...”, sino también en su dinámica interna, nos planteamos si acaso no planea igualmente San Juan de la Cruz, a través de su texto “Tras de un amoroso lance,”. Y es que la clave espiritual de esa composición del santo radica en el postulado evangélico de abatirse para alzarse y lograr la caza, lo que se expresa en los versos finales “Abatíme tanto, tanto,/ que fui tan alto, tan alto,/ que le di a la caza alcance.” Caza amorosa resulta asimismo la de “Me llamo barro...”, una caza en la que el abatirse supone asumir la condición de barro, y proyectarse, desde ella, sobre la presa, haciéndola suya al evidenciar su idéntica y paritaria naturaleza. Esta lectura de “Me llamo barro...” desde San Juan de la Cruz hemos sido pioneros en sugerirla como hipótesis que puede ser compartida, o juzgarse como arriesgada.

En cambio, muy constatables son las reminiscencias de expresiones del santo poeta abulense que se advierten en los sonetos 5 (v.3), 8 (v.10), y 10 (v.7), siendo muy particular la técnica hernandiana de insertarlas en un contexto ordinario, doméstico, cotidiano, como cuando dice en el poema 5 que “un pañuelo sediento va de vuelo”, o afirma el locutor en el texto 10 que naufraga “por una noche oscura de sartenes”. En el primer caso, la intertextualidad remite a dos versos de la estrofa 12 del “Cántico Espiritual” (“Apártalos Amado/ que voy de vuelo.”), el segundo de los cuales dejó tal estela en Miguel Hernández que no se reprimió en realizar diferentes variaciones sobre el mismo⁷. Tocante al empleo de “noche oscura”, el poema 10 de *El rayo que no cesa* no es el único texto del oriolano en que se plasma una cotidianización equiparable, como lo prueba la expresión “¡qué noche oscura...”, con la que, en el “Silbo de afirmación en la aldea”, se califica al metro madrileño.

Ahora bien: debemos consignar al propio tiempo que en la composición “CIEGO-espiritual”, de *El silbo vulnerado* primitivo, el significado de “noche oscura del cuerpo;” recuerda el sentido que diera San Juan de la Cruz a su tan afortunada expresión, lo que constituye una prueba elocuente de que las intertextualidades sanjuanistas de *El rayo que no cesa* ya se han desprovisto de las connotaciones de espiritualidad católica que conllevaron en el pasado. Esta afirmación cabe extenderla a otro lugar hernandiano todavía (“arena y mar me arrimo y desarrimo”, poema 8, v. 10), que nos trae a la memoria el “Sin arrimo y con arrimo” de San Juan de la Cruz.

El procedimiento comentado tiene antecedentes en los poemas del autor, cuya “ELEGÍA-al guardameta” posee, como verso cinco de la octava de sus liras, un endecasílabo tan inequívocamente sanjuanista como “y un ventalle de palmas te aireó gloria”, donde se reelabora el también verso cinco, de la lira sexta, de las “Canciones del alma” que conocemos como “Noche oscura”. Aunque en los niveles literarios antedichos, subsiste, por consiguiente, la huella de San Juan de la Cruz, pero sin afectar ya, como en otro tiempo, al clima espiritual de los poemas, pues el Hernández

de *El rayo que no cesa* ha dejado atrás la angustiosa tensión entre el alma y los sentidos, entre el ansia de pureza y el morbosamente atractivo de lo interpretable como pecado.

Petrarquismo español áureo

Pero otros poetas del Siglo de Oro, además de Góngora y de San Juan de la Cruz, incidieron también en *El rayo que no cesa*, y con mucha más sintonía interna con la índole de la obra. Nos estamos refiriendo a autores a través de los cuales recreó principalmente el poeta el legado petrarquista, entre ellos Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, y Francisco de Quevedo. Y quisiera recalcar la palabra legado, porque entiendo que el petrarquismo hernandiano se origina, no en el propio Petrarca como fuente directa, sino en sus seguidores españoles. En su composición “Carta completamente abierta a todos los oriolanos”, datada el 1 de febrero de 1931, les participa Hernández a sus convecinos, y en tono burlón, que se cree poeta

y digno de contender
 con Homero, con Petrarca,
 con Virgilio, con Boscán,
 con Dante y toda la escuadra
 de clásicos que palpita
 por ab-aeterno en las páginas...
 -y a los que no conozco
 más que de oídas...y gracias.⁸

Aunque no ha de tomarse al pie de la letra esta declaración de ignorancia literaria, porque este tipo de escritos secunda irónicamente una línea paródica y folklórica de rústicos y patanes,⁹ pudiera ser cierto que aún no hubiese leído por entonces a algunos de los autores mencionados. Sin embargo, de ser así no iba a tardar en leerlos, si bien ningún indicio hay de que conociese a Petrarca directamente, pues su lectura no resulta imprescindible para que una obra poética contenga señales de petrarquismo: y es que, conociera a Petrarca o no, le bastaba a Hernández con ser asiduo, y lo fue, de los poetas españoles del XVI que llevaron a término la innovación lírica de signo italiano, y asimismo le bastaba con serlo de los poetas barrocos que ya poetizarían desde ella.

A tenor de las similitudes conceptuales con versos boscanianos que hemos anotado en los poemas 1 y 3 de *El rayo que no cesa*, estimamos que en el transcurso de la elaboración de esta obra relejó Miguel Hernández no solo la poesía de Garcilaso, lectura estimulada por el inminente cuatricentenario de la muerte, en 1536, del vate toledano, sino que también leería poemas de Juan Boscán, uno de los varios poetas petrarquistas que se valió de la imagen del amor como “rayo”. Tampoco puede invocarse tan sólo al poeta barcelonés como desencadenante de partida de “Como el toro he nacido para el luto y el dolor”, pese a que de él es la paternidad de la expresión “En dolor fui criado y fui nacido”, verso 9 del poema “Aun bien no fui salido de la

cuna,”. Y es que ese endecasílabo entra en reñida competencia, en materia de intertextualidad, con el “para ti, que naciste al luto y llanto”, de la silva de Quevedo “Alaba la calamidad”.

En cambio, donde parece menos controversial la gravitación boscaniana es en la imagen del “martillo” como símbolo de las machacantes preocupaciones amorosas que no hallan correspondencia, expresadas por el hablante de “Guiando un tribunal de tiburones” cuando, al cabo del soneto, dice haberse convertido en “...un martillo/ harto de golpear en la herrería”. No afirmaré que tal comparanza no se encuentra en otros poetas, pero personalmente sólo me es dado citar los versos 118-9 de la canción de Boscán que empieza “Gran tiempo ha que amor me dize ‘scrive’,”: “y aquí mis pensamientos/ amartillan mi coraçón cuitado,”.

Con relación a la estructura de *El rayo que no cesa*, también ha sido propuesta una no descartable incidencia boscaniana. Sustentaría esta hipótesis el hecho de que este poeta renacentista pudiera haber ajustado las 28 canciones del Libro I de sus poesías a la clave simbólica numérica del ciclo lunar, y Hernández pudo haberse atenido a esta misma pauta de disponer su libro en una secuencia de veintiocho textos que va seguida de la “Elegía” y del “Soneto final”¹⁰.

Pero es obvio que más importante que el del poeta barcelonés resulta el bien conocido ascendiente, en el libro que nos ocupa, de Garcilaso de la Vega, con quien se advierten algunas concomitancias en los poemas 1, 5 y 25, y una marcada intertextualidad en la “Elegía” sijenana, en varios de cuyos momentos se dejan sentir ecos de la “Égloga I”.

La desesperación inconsolable del locutor, por ejemplo, asemeja el contenido de la estrofa ocho a las siguientes palabras de Nemoroso ante la muerte de Elisa, en la referida égloga garcilasiana: “...a mi dolor y ansí me quejo en vano/ de la dureza de la muerte airada; (vv.339-40) (...) ¡Ay, muerte arrebatada,/ por ti me estoy quejando/ al cielo y enojando” (vv.344-6). Y en el mismo poema eglógico hallamos aún otro lugar textual próximo a la “Elegía”, ya que en el verso con que ésta comienza, “Yo quiero ser llorando el hortelano”, parecen gravitar el heptasílabo 308 y el endecasílabo 309 de la citada “Égloga I” (“Yo hago con mis ojos/ crecer, llorando, el fruto miserable”).

La “Égloga I” garcilasiana no circunscribe su repercusión en *El rayo que no cesa* a los lugares aducidos, sino que a juicio de Sánchez Vidal afectaría a la armónica estructura del libro, cuyos treinta textos hacen pensar en la forma como situó el toledano las estancias de su égloga primera, dispuestas según la alternante secuencia que sigue: “Tres estancias de dedicatoria; una sobre el comienzo del día; doce para expresar la intervención de Salicio; una del mediodía; doce para la intervención de Nemoroso, y una última, final, de cierre, sobre el oscurecer y la recogida de los ganados. Quedando la estructura en 1 -12- 1 -12- 1”¹¹. Estructuración bien parecida, ciertamente, a la del *Rayo* hernandiano: 1 -13- 1 -13- 1.

Con referencia a la gravitación de Quevedo, anotamos que Juan Ramón Jiménez fue quien, sin referirse específicamente a *El rayo que no cesa*, señalaría una primera resonancia literaria

en este libro, pues publicó un comentario en el periódico *El Sol*¹² a siete de sus poemas, en concreto a los seis sonetos y a la “Elegía”, textos que su autor había anticipado en el número de diciembre de 1935 de *Revista de Occidente*. En la referida apreciación crítica, el poeta moguerño señalaba pioneramente que tales textos rezuman “empaque quevedesco”.

Apreciemos la prudencia de Juan Ramón al hacer uso de una palabra tan cautelosa como “empaque”. Porque una cierta impronta quevediana sí la hay en los aludidos poemas, pero en cambio una taxativa huella de Quevedo apenas se da, como no sea en uno de los seis sonetos, el 28. Si el lírico onubense hubiera comentado posteriormente todo *El rayo que no cesa*, acaso habría puesto de relieve, más allá del “empaque”, un influjo directo a lo largo del conjunto, influjo del que no dudamos en determinadas composiciones, además del referido soneto 28.

Al respecto llamamos muy especialmente la atención sobre el poema 19, con remisiones textuales quevedianas que ya tuvimos la oportunidad de probar en otro momento,¹³ y que recuperamos de nuevo. El verso 5 de este soneto (“Lo que he sufrido y nada todo es nada”) recuerda, en efecto, el verso quevediano “Nada que, siendo, es poco, y será nada”, quinto endecasílabo del poema metafísico que empieza “Vivir es caminar breve jornada”.

Quevedo fue también, en fin, de quien mayormente provendría el motivo de la pena, motivo que Miguel Hernández leyó por supuesto en distintos poetas petrarquistas del Siglo de Oro, a vueltas del código trovadoresco latente en la poética de éstos, no en balde “...el amor cortés, por naturaleza, es amor de penas.”¹⁴ Pero la pena hernandiana se nos transmite desde un sentimiento a la vez agónico y furibundo que parece alimentarse en lecturas de don Francisco como las que siguen:

Hay en mi corazón furias y penas;
en él es el Amor fuego y tirano,

Son los versos 9 y 10 del soneto que empieza “A todas partes que me vuelvo veo”. Copiamos ahora el terceto final del poema que comienza con el endecasílabo “Colora abril el campo que mencilla”:

Sólo no hay primavera en mis entrañas,
que habitadas de Amor arden infierno,
y bosque son de flechas y guadañas.

Aunque el léxico no coincide, esta estrofa sintoniza con la que cierra el soneto segundo de *El rayo que no cesa*, en el que el amor se metaforiza como rayo, pero también como una piedra “estalactita”:

Esta obstinada piedra de mí brota
y sobre mí dirige la insistencia
de sus lluviosos rayos destructores.

Otra posible reminiscencia quevediana puede darse en el verso 14 (“harto de golpear en la herrería”) del soneto “Guiando un tribunal de tiburones”, pues el empleo del vocablo “harto” recuerda el que hace Quevedo en el poema “Dejad que a voces diga el bien que pierdo,”: “que, harto de esperar y de quejarme,” (línea 10).

El motivo del toro cuyo amor es volcánico, pero llora por no lograr satisfacer esa cuita, procedería de Quevedo, en cuya obra hay un soneto bien elocuente, el que principia “¿Ves con el polvo de la lid sangrienta”¹⁵, para justificar la relación con el segundo terceto del soneto “Por una senda van los hortelanos”, estrofa que dice así:

Bajo su frente trágica y tremenda,
un toro solo en la ribera llora
olvidando que es toro y masculino.

Boscán, Garcilaso, Quevedo, tres autores de incidencia cierta en *El rayo que no cesa*, y en quienes asimiló Miguel Hernández también los caracteres petrarquianos que ostenta la obra, caracteres a los que tampoco serían ajenas otras lecturas áureas, así las de Lope de Vega y de diversos poetas más, tanto renacentistas como barrocos. Del Fénix Lope, cuyos versos, y sobre todo cuyas comedias, frecuentó el poeta de Oleza en aquellas calendas, en parte estimulado por el tricentenario de la muerte de Lope de 1935, se descubre algún atisbo más que presumible en el libro, atisbo tanto más justificado si se tiene en cuenta que en agosto de 1935 preparó Hernández una conferencia sobre el autor de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, charla-recital que daría el 27 de ese mes en la Universidad Popular de Cartagena con el título de “Lope de Vega en relación con los poetas de hoy”.

En nuestra edición, el nombre de Lope de Vega sale con alguna frecuencia en las notas a los poemas, sea por haber dado cabida el Fénix en sus escritos a metáforas como la del amor como rayo, sea por la recreación de temas tradicionales que Hernández poetizó también, como es el caso de las naranjas arrojadas por la niña, sea incluso por haber brindado al oriolano determinadas pautas rítmicas. Pero deseáramos llamar la atención especialmente sobre una tríada de intertextualidades que nos parecen poco propicias a los reparos.

La primera la suscita el soneto lopeveguiano “Ir y quedarse, y con quedar partirse,” el cual pudo inferir en el soneto 19, con versos tan elocuentes como “Me voy, me voy, me voy, pero me quedo,”. Ciertamente que Hernández fue conocedor, es obvio, de otros muchos poemas del tipo “de contrarios”, pero en esta serie el poema del Fénix constituye todo un paradigma, y en su virtud es en ese texto en el que procede pensar primero como intertextualidad.

Una segunda conexión intertextual la adujimos a vueltas de los versos 3-5 del poema 4 (“que no menoscabó su arquitectura/ y probé su amargura sin embargo.// Con el golpe amarillo, de un letargo”), líneas que muestran curiosas convergencias léxicas y estructurales con los vv.7-8 del soneto de Lope de Vega “A la braveza de un toro que rompió la guarda tudesca”, inserto en las *Rimas de Tomé de Burguillos*. Este soneto fue antologado por José María de

Cossío en *Los toros en la poesía* (1931), un libro que Miguel Hernández no solo conoció, sino que hubo de tenerlo a mano cuando colaborada en la magna enciclopedia *Los Toros*.

Para acabar, y a propósito del poema 23, “Como el toro he nacido para el luto”, uno de los textos más representativos del libro, repárese en la rivalidad entre el hablante y un toro por el amor de la amada, una situación conflictiva que Hernández pudo haber leído en una pieza que conocía bien, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*. En una canción inserta en el Acto III, escena XII, un toro se interpone entre el galán y su enamorada, lo que el oriolano recrearía igualmente en *El labrador de más aire* (1937).

También se argumenta que en *El rayo que no cesa* hay algún influjo de Baltasar del Alcázar, cuya estela opinamos que está cabalmente señalada con relación al soneto 6, “Umbrío por la pena, casi bruno”, pero raya en excesivamente especulativa en cualesquiera otros supuestos de esta obra hernandiana. Más líricos del Siglo de Oro (Diego Hurtado de Mendoza, Luis Carrillo y Sotomayor, Francisco de Rioja, Villamediana y Soto de Rojas) son nombrados en varias de nuestras notas, aunque las similitudes que nos han llevado a aducirlos no autorizan a defender ligámenes efectivos con *El rayo que no cesa*, lo que no obsta para que Hernández conociese suficientemente la poesía de alguno de tales autores.

En el último punto de este epígrafe recordaremos que una buena porción de imágenes de *El rayo que no cesa* se fundamentan en la herencia tropológica petrarquiana, y aun en la del amor cortés, y fueron asimiladas por el poeta merced a lecturas diversas, principalmente áureas, y por tanto no procede nombrar a ningún autor concreto como punto de partida intertextual. Estamos hablando de la aproximación al amor a través de contrarios (poema 1), del goce amoroso como fruto (23), del llanto como lluvia (“Elegía”), del amor no satisfecho como naufragio (10). La amada, además de imaginarse como tabla de salvación (en el poema décimo, ya citado), se asimila a la imagen solar en el texto 3, y al hielo y a la nieve en el 5. Esta tropología, en suma, procede del legado petrarquista que Hernández tan acentuadamente metabolizó desde instancias autoriales variadas, sobre todo desde sus lecturas favoritas del Siglo de Oro.

De Rosalía al 27

Si repercuten muchas lecturas del Siglo de Oro en la obra, otro tanto cabe decir tocante a poetas contemporáneos al autor, entre los que hay que destacar a Vicente Aleixandre, Pablo Neruda y Juan Ramón Jiménez, como enseguida veremos. Aún más nombres aparecen consignados, en nuestra edición, en las anotaciones a los poemas, pero su referencia resulta de mucha menos entidad a la de la tríada citada, por ser en unos supuestos más vaga y problemática (Unamuno), y en otros más ocasional y esporádica (Rosalía de Castro, Rubén Darío, Valle Inclán, Julio Herrera y Reissig, Ramón Gómez de la Serna, García Lorca y Alberti). Con todo,

vamos a proceder a una somera revista de cómo se justifican en las notas los autores relacionados, añadiendo aquí una nueva propuesta de relación intertextual con Bergamín.

Empecemos por Rosalía de Castro, a quien se menciona a causa de los versos 7 y 8 del poema 20, “No me conformo, no: me desespero.” Dicen ese par de endecasílabos: “y cava un hoyo fúnebre y lo cava/ dentro del corazón donde me muero.” Nadie había sugerido intertextualidad alguna para tal pasaje, y tal vez no exista. Sin embargo, y con las debidas cautelas, nosotros ofrecíamos a la consideración un texto de “Quén non xime”, de *Follas Novas* (1880), que presenta coincidencias temáticas y formales con el hernandiano, coincidencias que acaso sean fortuitas. Helas aquí: “Cava lixeiro, cava/ (...) cava un fondo burato onde a memoria/ do pasado enterremos”.

En dos oportunidades establecemos, en *El rayo que no cesa*, el ligamen entre versos de Miguel Hernández y de Rubén Darío, una intertextualidad decreciente en el período de elaboración de esta obra, y por tanto en contraste con la de fases hernandianas anteriores. Ese par de intertextualidades apuntan a momentos de un mismo libro del nicaragüense, el de 1905 *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*.

Para nosotros está fuera de discusión que el alejandrino “¿Por qué tan silencioso de ser blanco y bello,” de la estrofa primera de “Los cisnes”, incide de modo directo sobre el soneto “¿Recuerdas aquel cuello, haces memoria”, cuyo endecasílabo tercero, “que era almenadamente blanco y bello”, acaba literalmente como acaba la cita dariana. Menos obvia, pero defendible, sería la intertextualidad rubeniana que trajimos a colación a vueltas de las dos cuartetas de apertura de “Un carnívoro cuchillo”. En ese fragmento inicial parecen identificarse en un mismo ser amenazante un ave y el rayo, de ahí que dicho fenómeno atmosférico “picotee” el costado del hablante. Quizá no se deba a la casualidad que la composición del oriolano empiece así, con tan malos auspicios, porque así principiaba también el poema “Augurios”, de Darío: “Hoy pasó un águila/ sobre mi cabeza,/ lleva en sus alas/ la tormenta,/ lleva en sus garras/ el rayo que deslumbra y aterra”.

Las concomitancias que se han creído ver entre el texto 2 de *El rayo que no cesa*, “¿No cesará este rayo que me habita”, y unos versos del unamuniano “A mi buitre”, de *Rosario de sonetos líricos* (1911), no son convincentes, o al menos no me lo parecen, en lo que atañe a la intertextualidad, estos dos endecasílabos de Unamuno: “Este buitre voraz de ceño torvo/ que me devora las entrañas fiero”. Justo lo contrario sucede con un pasaje valleincliniano que ostenta gran cercanía del tratamiento del motivo del “corazón pisado por la amada” en el soneto “Por tu pie, la blancura más bailable”. No descartamos en absoluto que hubiéramos dado con la fuente de la estrofa última del poema, que dice así:

Entro y dejo que el alma se me vaya
por la voz amorosa del racimo:
pisa mi corazón que ya es maduro.

Fijémonos ahora en el primero de los versos del soneto de Valle Inclán “La trae una paloma”, composición que constituye la Clave XXXI de sus *Claves líricas* (1930), y en cuyo título figura, y creemos que nada casualmente, la misma ave nombrada por Hernández en la estrofa con que se abre su texto, en cuyo verso 3 se lee: “una paloma sube a tu cintura,”. Pero traslademos ya esas cuatro líneas del poeta modernista:

Corazón, melífica en ti el acimo
fruto del mundo, y de dolor llagado,
aprende a ser humilde en el racimo
que es de los pies en el lagar pisado.

Si contrastamos ambos momentos poéticos, advertimos ciertamente diferencias, la más acusada de las cuales estriba en que, en el lugar de Valle, no es la amada quien pisa el corazón, y por el contrario sí lo es en el de Hernández. Pero las convergencias son notables: corazón pisado en el lagar, palabra ésta no empleada por el oriolano, pero albergada en el término “racimo”, del que se valen los dos autores, en cuyos versos se apela a actitudes de humildad.

Ramón Gómez de la Serna no iba a dejar huella en *El rayo que no cesa* sino como mediador, si aceptamos la convicción de Sánchez Vidal de que el verso 14, “pensamientos de muerte edificados”, del soneto “Silencio de metal triste y sonoro,” se conforma como una metáfora “reelaborada sobre un Quevedo visto a través de Gómez de la Serna, que en su novela *El toro - ro Caracho* había escrito ‘El toro hiere con arma de pensamiento’”¹⁶.

Al mismo acreditado hernandista remitimos por lo que hace a los paralelismos destacados, en “Me llamo barro...”, con relaciones intertextuales con Julio Herrera y Reissig y Alberto Sánchez. Con respecto al poeta sudamericano, aducía Sánchez Vidal el acabamiento de su texto “Decoración heráldica” (“y bajo el raso de tu pie verdugo/ puso mi esclavo corazón de alfombra.”) como ascendiente de los versos 10 y 11 de la silva, y que así dicen: “y hecho de alfombras y de besos hecho/ tu talón que me injuria beso y siembro de flores.”). Y con respecto al artista toledano Alberto Sánchez, allegaba el propio estudioso que la identificación del locutor con el barro podría haber recibido el influjo de algún momento del escrito de Sánchez titulado “Palabras de un escultor”, donde se lee: “Y cuando, salpicado de barro...” En ese texto en prosa podría existir asimismo un estímulo para el verso 20, “bajo a tus pies un gavián de ala,” relacionable a su entender con “...voy pisando los negros abismos y un ala misteriosa roza los oídos...”¹⁷.

Dejando aparte las intertextualidades entre *El rayo que no cesa* y poemas varios de Vicente Aleixandre, puesto que, por su importancia, demandan ser abordadas en un epígrafe exclusivo, recalaremos acto seguido en otros dos poetas del 27 que comparecen en las notas a nuestra edición: García Lorca y Rafael Alberti.

Adelantémonos a decir que Lorca se hace menos presente en la obra que Alberti, como enseñada se verá. Entra dentro de las hipótesis más verosímiles que el cuchillo amenazador que

se menciona en la primera y en la última estrofas del poema 1, “Un carnívoro cuchillo”, tenga raigambre lorquiana, pero aún más certidumbre hay que otorgar a la intertextualidad establecida por Sánchez Vidal entre los versos 7-9 de la silva “Me llamo barro...” y los octosílabos “Los densos bueyes de agua/ embisten a los muchachos”, del “Romance del emplazado”, del *Romancero gitano* (1928). Sería mucha, demasiada casualidad, que el buey de agua hernandiano también “embistiese”, y sin que el texto del granadino hubiera tenido nada que ver.

Las anotaciones en las que citamos al gaditano permiten reparar en que Miguel Hernández conocía bien los libros publicados en 1929, *Cal y canto* y *Sobre los ángeles*, pues la mayoría de las conexiones intertextuales entre versos del oriolano y de Alberti derivan de ambas obras. Veamos muestras ilustradoras.

En la composición 3, “Guiando un tribunal de tiburones,” el pretexto del cetáceo entiendo que dependería sobre todo de Alberti, quien en “El jinete de jaspe”, de *Cal y canto*, había dicho: “Náyades segadoras y tritones,/ con la guadaña de la media luna/ siegan las colas de los tiburones”. Los ingredientes utilizados por el poeta de El Puerto asoman de uno u otro modo en Hernández: los tiburones, la guadaña, la media luna (subsumida por el oriolano en el adjetivo “eclipsadas”), y el segar, que trueca en “cortar”. A mayor abundamiento, en dos poemas de *Cal y canto* aparece el vocablo “tiznar”, empleado por partida doble al principio de “Guiando un tribunal de tiburones”.

Alberti reincidió en el uso de esta palabra tanto en una composición de *Sobre los ángeles* como en “Un fantasma recorre Europa”¹⁸, siendo el poeta que más ejemplos de empleo aporta, y en consecuencia quien pudo servir a Hernández como referente primordial, lo mismo que pudo servirle de apoyo para introducir en el poema 25, “Al derramar tu voz su mansedumbre”, el verbo “bambolear”. El uso de “bambolear” no era, a la sazón, precisamente usadero entre los poetas, pero Alberti lo había usado tanto en *Cal y canto* como en *Sobre los ángeles*¹⁹, lo que podría suponer una lógica prueba de filiación.

Aludiremos, finalmente, a otro par de posibles dependencias respecto a Alberti. La primera podría suponer una fuente para el inicio del texto 13, “Mi corazón no puede con la carga/ de su amorosa y lóbrega tormenta”, versos que cabe relacionar con un momento del poema “Espantapájaros”, texto inserto en *Sermones y moradas*, serie fechada entre 1929-1930, pero aparecida en 1935, dentro de *Poesía 1924-1930*: “Alabad a la chispa que electrocuta las hues-tes y los rebaños (...) Mi alma no puede ya con tanto cargamento sin destino.” La segunda, un pasaje del poema “Los ángeles albañiles”, de *Cal y canto*, podría haber dejado sentir su resonancia en los versos 35-37 de la “Elegía”, endecasílabos en los que Hernández utiliza palabras como “andamios” y “angelicales”, como en el recién aludido texto del gaditano.

El párrafo final de este epígrafe vamos a circunscribirlo a una posible intertextualidad con Bergamín, en la que no reparábamos cuando hicimos la edición de *El rayo que no cesa*. En ese trabajo, y en el aparato crítico al poema 22, “Vierto la red, esparzo la semilla”, anotaba el verso

8 (“desesperado espero en esta orilla.”) recordando el dicho proverbial “El que espera desespera”. Aquella anotación de entonces sigue siendo aceptable, pero es susceptible de enriquecerse aportando un aforismo de José Bergamín incluido en *La cabeza a pájaros* (1933), y que profundiza en el citado dicho popular, haciéndolo conceptualmente más complejo.

Dice Bergamín: “El que espera, desespera; y el que desespera es que empieza, de nuevo, a esperar”. Esta segunda parte del aforismo, donde se sienta, no que el que espera desespera, sino justo al revés, es decir que el que desespera espera, ostenta una gran semejanza, en términos de intertextualidad, con el “desesperado espero” hernandiano.

Juan Ramón Jiménez

Cuando Juan Ramón leyó, como previamente se dijo, el adelanto de *El rayo que no cesa* en el número de noviembre de 1935 de *Revista de Occidente*, sospecho que lo le pasaría desapercibido que en el soneto “Por tu pie, la blanca más bailable,” podrían resonar palmariamente versos del poema XXVIII del libro *Eternidades*. Imaginamos que al poeta onubense le complacería mucho comprobar, una vez leído el conjunto hernandiano, que su posible influencia en él no se limitaba al referido soneto, sino que tal vez podría postularse igualmente para el 10, y con todavía más justificación para una muy significativa metáfora, la del rayo que picotea el costado del hablante poemático, en la cuarteta dos del poema primero, metáfora que entendemos procede del verso “;desgarra con un rayo fulgente mi costado”, del poema de *Elegías puras* (“Patio al campo”). El ligamen intertextual resulta incuestionable, pues Miguel Hernández despliega en tres versos el mismo léxico (los sustantivos “rayo” y “costado”, y los derivados de “fulgir”) concentrado en una línea por Juan Ramón, y así leemos en “Un carnívoro cuchillo”: “Rayo de metal crispado/ fulgentemente caído,/ picotea mi costado...”.

Ese par de palmarias filiaciones, la de *Eternidades*, y la de *Elegías puras*, figuran en la *Segunda Antología (1898-1918)* (1922), un volumen que Hernández conoció muy bien. Claro que el beneplácito del ego de Juan Ramón habría subido de punto al ver cómo el oriolano repetía, en la silva “Me llamo barro...”, el motivo juanramoniano del corazón pisado por la amada, que ya pudo leer en “Por tu pie...”. Nosotros tuvimos esta intertextualidad por acreditada hasta que, con motivo de las búsquedas que nos ocasionó nuestra edición, hallábamos una relación también próxima en los versos valleinclanianos citados en el epígrafe precedente. Con todo, en ese vínculo con el autor galaico no debió reparar Juan Ramón, entre otras razones porque tampoco era incompatible con el suyo, de guisa que no sería inverosímil apostar por el cruce de dos intertextualidades, la de Valle y la de Juan Ramón, en la elaboración de ese motivo por Hernández.

Cuanto llevamos dicho avala, en suma, que Juan Ramón Jiménez no solo fue uno de los poetas más admirados por Miguel Hernández desde principios de la década de los treinta,

sino que un lustro después continuaba el oriolano dando suficientes indicios de que seguía vivo su apego poético al andaluz universal.

Vicente Aleixandre

La labor de anotación que en su día llevamos a cabo nos proporcionó el dato de que fue Vicente Aleixandre el autor al que más recuerdan los versos hernandianos. Por encima de Garcilaso, de Quevedo y de Neruda, el lírico sevillano es quien más dejó sentir su huella en *El rayo que no cesa*, dado que en más de media docena de composiciones encontramos registros que remiten, bien a *Espadas como labios* (1932), bien a *La destrucción o el amor* (1935), libro que no solo muestra parecidos expresivos con esta obra de Hernández, sino que opera también en su trasfondo más significativo. En su trasfondo porque, como escribíamos hace años, dicho libro alexandriano hizo emerger la carga latente de amor-destrucción que el oriolano aprendiera de los poetas áureos, y que plasmó en algunos textos clave de este conjunto de 1936²⁰.

Por lo que hace a constataciones de deudas concretas respecto a *La destrucción o el amor*, demostrábamos en nuestra edición que se aprecian en los sonetos 8, 13, 16, 21 y 25, así como en “Me llamo barro...” y en la “Elegía”. Parentescos con *Espadas como labios* hay menos, y se darían en los poemas 3 y 24. *La destrucción o el amor*, en suma, es la obra con más influencia intertextual en *El rayo que no cesa*, amén de que sin duda fue uno de los libros más entrañables para Miguel Hernández, a quien el propio Aleixandre le regaló un ejemplar el 23 de septiembre de 1935, a vueltas de habérselo pedido el oriolano alegando falta de recursos económicos. Tan querido le debió ser este libro desde entonces que *El rayo que no cesa* es testimonio de hasta qué punto lo había leído rápidamente y releído, reteniendo no pocos momentos del mismo en su memoria.

En la composición octava, efectivamente, creemos que el verso 9 (“A tu pie, tan espuma como playa,”) guarda parentesco con el versículo “esas orillas frescas donde unos pies desnudos se bañan con espuma.” En el texto 13, el cuarteto primero y el segundo aprovecharían las incitaciones alexandrianas del mismo libro, aunque de distinto poema. El poeta de Sevilla se había referido, en “Después de la muerte”, a “ni el rayo clamoroso es la voz que me llama,“, y el oriolano maneja en la estrofa uno a esos tres factores: nada casualmente el mismo adjetivo, “clamorosa” y, en vez de “rayo”, “tormenta” y, en vez de “voz”, “lengua”. Además, en la estrofa dos se identifican la lengua y el corazón, una identificación ya ejercitada por Aleixandre en “Noche sinfónica”, cuyo verso 5 dice “poner el corazón en la lengua”.

Si no se recató el oriolano en hacer suyo el adjetivo “clamorosa” en “Me llamo barro...”, tampoco va a vacilar en el uso de palabras idénticas a las de sendos poemas de *La destrucción o el amor*. Aludiendo al tobillo de la amada, escribe que “algo inunda las piernas sin metrallas/ y asciende hasta la axila como aroma”. El caso es que en esos versos 33 y 34 de “Víspera” se

dan cita ya tres de los vocablos de esas dos líneas. La otra palabra importante, “frente”, procede de “A ti viva”: “como esa rápida ascensión del amor/ donde el viento se ciñe a las frentes más ciegas”.

Al anotar el poema 16, y con ocasión del empleo de la voz “carbuncho”, recordábamos que tanto Góngora como Alberti, dos poetas con clara influencia en *El rayo que no cesa*, se habían valido de esa palabra, pero al no relacionarla con la sangre, como sucede en Hernández, nos decidimos por la intertextualidad con dos versos del poema “Cobra”, de Aleixandre, en los que sí se conjugan “carbuncho” y “sangre”: “Ama el fondo con sangre donde brilla/ el carbuncho logrado...” No menos patente nos pareció, y nos sigue pareciendo, que en los vv. 9 y 10 del texto 21 (“Recuerdo y no recuerdo aquel cogollo/ de estrangulable hielo femenino”), el verbo “estrangular” tuvo presente el v. 10 de la composición aleixandriana “La selva y el mar”. Tocante a la identificación del pecho de la amada con una isla, como se hace en la línea 6 del poema 25 (“de tu pecho de isla...”), para nosotros no es objetable que se produce otro débito intertextual con *La destrucción el amor*, y concretamente con los versos 6-7 de “Hija de la mar”: “qué pena a ti alcanzarte, tú sola isla aún intacta;/ qué pecho el tuyo, playa o arena amada”.

Finalmente, en la última de las composiciones del libro aleixandriano, la titulada “La muerte”, se halla una intertextualidad no poco ostensible con las estrofas 10 y 11 de la “Elegía”. En este supuesto la dependencia es, a la vez, estructural y léxica, porque Hernández calca la construcción anafórica con “Quiero...” y va más allá todavía, remedando el “Quiero besar” de Aleixandre en “Quiero (...) besarte...”. Transcribo las líneas en que basamos nuestras aseveraciones:

Quiero el color rosa o la vida,
 quiero el rojo o su amarillo frenético
 quiero ese túnel donde el color se disuelve
 en el negro falaz con que la muerte ríe en la boca
 Quiero besar el marfil de la mudez penúltima,

El eco de *Espadas como labios* sobre *El rayo que no cesa* se queda muy por debajo del de *La destrucción o el amor* que acabamos de revisar, ya que se reduce a un texto en el cual la excusa la da el subtema del tiburón. Para Sánchez Vidal, y con respecto al comienzo del “Guiando un tribunal de tiburones,” “los tiburones que ahí aparecen son los que en *Espadas como labios* (“El más bello amor”) de Vicente Aleixandre reelaboran el tema del canto segundo de los *Cantos de Maldoror*”, del escritor francés Isidore Ducasse, conocido como conde de Leautréamont. Para nosotros, el atributo de la dulzura que otorga Hernández al tiburón podría relacionarse también con ese mismo poema aleixandriano, quinto de la sección segunda del libro que lo contiene: “Pero me encontré un tiburón en forma de cariño;/ no, no: en forma de tiburón amado;” (vv.17-8).

Pablo Neruda

Muy avanzado 1935, mientras iba componiendo *El rayo que no cesa*, se fue vinculando Hernández a la poética de la “impureza”, de órbita nerudiana, y de ella se acusan reflejos en dos de las composiciones más atípicas del libro, “Me llamo barro...” y la “Elegía”. El poeta sudamericano fue también, además, y junto a Aleixandre, quien determinó la inclinación hernandiana hacia la poesía surrealista y visionaria.

Particularizando un poco más la impronta nerudiana, no se olvide que en esta obra del oriolano se desarrolla un tema tan declaradamente característico del chileno como el de la sangre, así como el de la pena amorosa resuelta en furia.

Y especificando ahora interdependencias menos generales, nos parece que un pasaje de *El rayo que no cesa* invita a pensar en una intertextualidad con *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924): en “Me llamo barro...”, el empleo de “taciturna” en “Su taciturna nata se arracima,/ los sollozos agitan su arboleda” podría haberse originado en “como los pinos y como los mástiles./ Como ellos eres alta y taciturna.” Procedencia nerudiana tendría asimismo el uso del adjetivo “desalentadas” calificando a una palabra tan de Neruda como “amapolas” en la “Elegía” (verso 6), máxime tendiendo en cuenta que en *Residencia en la tierra* (1935) dicha adjetivación se junta igualmente a una referencia floral (“...de jazmín desalentado y cera.”).

Pero no nos apartemos de dicho endecasílabo sexto de la “Elegía”, y menos aún de todo el segundo terceto del que forma parte, y que dice “Alimentando lluvias, caracolas/ y órganos, mi dolor sin instrumento,/ a las desalentadas amapolas”. Explicaba antes que la voz “amapola” es muy representativa del chileno, y basta cerciorarlo leyendo *Residencia en la tierra*, donde ese sustantivo se reitera con frecuencia, casi siempre insertado en un contexto fúnebre. Sucede, por ejemplo, en las composiciones “Fantasma”, “Un día sobresale”, “El sur del Océano”, “Oda con un lamento”, “Oda a Federico García Lorca”, “Alberto Rojas Jiménez viene volando” y “El desenterrado”. Las amapolas poéticas nerudianas se vinculan, así pues, a la temática de la muerte, acompañada en alguna ocasión del verbo “llorar”, o del término “lluvia”, que es su equivalente metafórico. Tal ocurre en el terceto hernandiano, y tal había ocurrido en “Fantasma” y en “Oda con un lamento”.

Y por último, y paralelamente a la intertextualidad aleixandriana sobre las estructuras de la “Elegía”, anotamos que en tan inolvidables anáforas se dejan sentir otras, también mediante la palabra “Quiero”, como en Aleixandre, del texto nerudiano “El desenterrado”, publicado en julio de 1935 en *Cruz y Raya*, y escrito en “Homenaje al Conde de Villamediana”. Y aquí es excusado subrayar que uno de los motivos centrales de la “Elegía” es asimismo el del desenterramiento, en torno al cual gira el texto de Neruda, un texto con varias agrupaciones anafóricas, como el de Hernández.

Con independencia de que el hecho de desenterrar el cadáver de Sijé pueda ser un dato suministrado por la realidad biográfica, porque se ha aducido que esa acción obedecería a una promesa que ambos amigos se hicieron, no se debe pasar por alto una intertextualidad tan razonable como la de admitir que “El desenterrado” de *Residencia en la tierra* gravitó también en ese episodio de la “Elegía”, como cabe conjeturar de esos versos nerudianos:

quiero ver levantarse del polvo inútil
un ronco árbol de venas sacudidas,
(...) quiero una caricia despertar sus huesos

Y si para el desentierro de la “Elegía” no hay que perder de vista “El desenterrado”, conviene fijarse asimismo en otro texto de *Residencia en la tierra* a la hora de la explicación del escenario imaginado por Hernández después del desenterramiento, un escenario que arranca con el verso “Volverás a mi huerto y a mi higuera:”. Y ahora repárese en que ese retorno al lugar entrañable lo realiza el alma “pajareando”, es decir volando como un pájaro, lo que nos sitúa en la órbita del poema que, en dicho libro nerudiano, antecede a “El desenterrado”, y que lleva por título “Alberto Rojas Jiménez viene volando”.

Invoca en esta composición Neruda al fallecido Alberto Rojas Jiménez, de cuyo espíritu afirma, como decíamos, que viene “volando”, superadas las paredes del cementerio. Poema elegíaco en 23 estrofas, el hablante dialoga en él con el difunto, y en su estrofa 16 hallamos un léxico que Hernández también usó en sendos pasajes de su lamento fúnebre:

Oh amapola marina, oh deudo mío,
oh guitarrero vestido de abejas
no es verdad tanta sombra en tus cabellos:
vienes volando.

Quienes conocen mi edición de *El rayo que no cesa*, apreciarán en los presentes comentarios que, en lo que respecta a las intertextualidades con Neruda, vengo a confesar que en su día me quedé corto en definir las, porque aquí defendemos una repercusión de *Residencia en la tierra* más amplia, una repercusión a la que podrían tal vez añadirse más posibilidades todavía, aunque secundarias, así por ejemplo las que sugiere la estrofa primera de “Serenata”, en la que se lee:

En tu frente descansa el color de las amapolas,
el luto de las viudas halla eco, oh apiadada:
cuando corres detrás de los ferrocarriles, en los campos,
el delgado labrador te da la espalda,
de tus pisadas brotan temblando los dulces sapos.

Contrastemos ahora esta cita con un fragmento de “Me llamo barro...”:

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.

Repárese en el empleo coincidente de “amapola”, en la carrera a la que en los dos momentos poéticos se entrega la mujer, y repárese, en fin, en esos sapos que son vistos en positivo, siendo “dulces” en Neruda, y “como convulsos corazones” en el oriolano.

La cultura popular y el factor grecolatino

Y con el fin de completar estos comentarios acerca de las intertextualidades que se nos muestran en *El rayo que no cesa*, indicaremos también que en algunos de los textos del libro se detectan similitudes intertextuales con la copla popular, como ocurre en el soneto 4, cuyo arranque, “Me tiraste un limón, y tan amargo”, contiene paralelismos con canciones tradicionales, tal como han ido señalando diversos estudiosos. Ocurre igual con el soneto 10, en torno al motivo de las penas amorosas comparadas con el vaivén de las olas del mar. Bien es verdad que las reelaboraciones hernandianas de motivos de tal cuño pueden partir de textos popularizantes intermedios, y creados por poetas cultos, y así se ha sugerido para el poema décimo, en el que la temática folklórica vendría mediatizada por una reelaboración juanramoniana. De cualquier manera, el extraordinario aprecio de Miguel Hernández por el neopopularismo poético no vamos a descubrirlo ahora, corroborándolo aquí la elección de las cuartetas en la primera de las composiciones, una elección que pudo ser ocasionada tanto por el ejemplo de poetas cultos cuanto por coplas realmente populares.

Resta ya, en fin, aludir a la cultura grecolatina representada en *El rayo que no cesa*. Los antecedentes virgilianos del pretexto poético del toro enamorado (véanse los sonetos 14 y 26), están tan claros como el hecho de que Miguel Hernández se entusiasmó en su día con los versos del poeta romano, y en especial con sus obras de temática agrícola y bucólica. La cultura clásica y sus mitos pudo trasvasarse a su bagaje poético particular a través de libros específicos de mitología, obviamente, pero sobre todo merced a las lecturas de los poetas españoles de los siglos XVI y XVII, y empezando por aquellos hacia los que sintió gran estima. Entre estos últimos se contaba, por ejemplo, Lope de Vega, en cuyas *Rimas* no solo aparecen muchos mitos de tal origen, sino que no faltan tampoco los reflejados en *El rayo que no cesa*, por algunos de los cuales –el de Anaxárete– sintió el Fénix auténtica predilección.

Sea como fuere, lo cierto es que en este libro hernandiano afloran leyendas míticas diversas: la de Prometeo en “Un carnívoro cuchillo”; la de Clitie, en “Guiando un tribunal de tiburones,”; la del rapto de Europa por Júpiter; la de las furias infernales Tisífone, Meguera y

Alecto, en “Silencio de metal triste y sonoro,”; y la de Anaxárete, en “Al derramar tu voz su mansedumbre”. Afloran, acabamos de decir, y recalco que afloran porque tales mitos no son citados nominalmente, a causa quizá de que su respectiva ejemplaridad paradigmática estaba bien asimilada por Hernández, quien no precisa alegarla de modo expreso, con el consiguiente riesgo de que esas nominaciones mitológicas pudieran restar alguna eficacia a la fuerza derivada de la honda metabolización psíquica que presupone el hecho de que tan solo los atisbemos al trasluz del decir y de la voz lírica del poeta.

Acopio y fusión intertextual

Una vez aquí, cabe certificar que, pese a ser *El rayo que no cesa* una obra muy madurada por Hernández, y de indudable sello propio, reverbera en sus poemas, como pocas veces podrá constatarse en otro poeta, un abundante acopio de intertextualidades áureas y contemporáneas al autor, y no únicamente contemporáneas, sino incluso coetáneas, y aun de rabiosa actualidad, como es el caso de *La destrucción o el amor* y de *Residencia en la tierra*, publicaciones ambas que se editaron en 1935, e impactaron de modo inmediato en la escritura hernandiana que a la sazón se estaba gestando. Y otros aspecto de interés en la problemática relativa a las fuentes enumeradas sería que se repare en cómo se funden, en *El rayo que no cesa* en general, y en unos mismos textos de la obra en concreto, las instancias poéticas del Siglo de Oro con las del siglo XX, una armonización que se produce de modo muy marcado en los tres textos no soneteriles del libro, es decir en “Un carnívoro cuchillo”, “Me llamo barro...” y la “Elegía”.

NOTAS

¹ Cf. Miguel Hernández. *El rayo que no cesa*, Madrid, Sial, Col. Contrapunto, 2002, 125 p.

² Cf. Miguel Hernández. *Obra completa. II. Teatro. Prosas. Correspondencia*, edición crítica de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany, Madrid, Espasa Calpe, 1992, 2379.

³ En *Ibidem*, 2368.

⁴ Cf. *id.*, 2379.

⁵ Véase José Martínez Arenas, *De mi vida: hombres y libros*, Valencia, Tipografía Moderna, 1963, 166.

⁶ Se remite a la nota 34 de nuestra edición, ya citada de *El rayo que no cesa*, 99-100.

⁷ Véase la nota al verso 13 del soneto 5, en nuestra edición, 82.

⁸ En *Obra completa. I. Poesía*, cit., 214.

⁹ Cf. José María Balcells, *Miguel Hernández*, Barcelona, Teide, 1990, 28.

- ¹⁰ Al respecto, puede consultarse el libro de Antonio Armisén *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*, Zaragoza, Universidad, 1982, 356-7.
- ¹¹ Cf. la introducción de José Luis Puerto a Miguel Hernández. *Antología poética*. Madrid: Edaf, 2001, 46-7.
- ¹² El texto juanramoniano llevaba por título “Con la inmensa minoría”, y apareció en el diario *El Sol* el 23 de febrero de 1936.
- ¹³ Véase el artículo de José María Balcells “De Quevedo a Miguel Hernández”, en *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos* 36 (1983): 73-108. Recogido en *Miguel Hernández*, edición de Carmen Alemany, Alicante, CAM, 1992, 81-110.
- ¹⁴ Cf. Otis H. Green, *El amor cortés en Quevedo*, Zaragoza, 1955, 18-9.
- ¹⁵ La referencia a este soneto como probable fuente hernandiana fue sugerida por Leopoldo de Luis en la antología del oriolano *Poemas de amor*, Madrid, Alianza, 1976 (3ª ed.), 25.
- ¹⁶ Cf. Miguel Hernández. *Antología poética*. Edición de Agustín Sánchez Vidal, Barcelona, Vicens Vives, 1993, 71 n.
- ¹⁷ En Agustín Sánchez Vidal, *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, Barcelona, Planeta, 1992, 138 pp.
- ¹⁸ Para “tiznar” en el Alberti de entonces, véase nuestra edición, p. 78.
- ¹⁹ Acerca de “bambolear” en poemas albertianos de la época, cf. *ibidem*, 113.
- ²⁰ Véase José María Balcells. *Miguel Hernández, op.cit.*, 68.

