

Centenario de Miguel Hernández

Orihuela (30-10-1910) - Alicante (28-3-1942)

Centenario de Luis Rosales

Granada (31-5-1910) - Madrid (24-10-1992)

**LA FUERZA EXPRESIVA
DE LA POESÍA
DE MIGUEL HERNÁNDEZ**

**LA TEMÁTICA RELIGIOSA
EN LUIS ROSALES**

*Fernando Carratalá
Junta de Gobierno del CDL-Madrid*

ANTOLOGÍA POÉTICA COMENTADA

Los textos de Miguel Hernández seleccionados se han tomado de la edición crítica de su *Obra Completa*, publicada por Espasa Calpe (colección Clásicos Castellanos, nueva serie, números 27, 28 y 29. Madrid, 1992), con motivo del cincuentenario de su muerte; edición en la que está «íntegro y esclarecido el universo literario de Miguel Hernández».

DATOS BIBLIOGRÁFICOS Y TRAYECTORIA POÉTICA

Miguel Hernández Gilabert nació en Orihuela (Alicante), en 1910. De humilde origen campesino, recibió una escasa instrucción en el colegio jesuita de Santo Domingo, que abandona muy pronto para dedicarse a cuidar el rebaño de cabras de su padre. Sus muchas lecturas –especialmente de la lírica



Dibujo a lápiz de Miguel Hernández días antes de su muerte, realizado por el dramaturgo Antonio Buero Vallejo.

renacentista y barroca, cuya influencia se advierte en su producción poética– ampliaron su formación. La vocación poética de Hernández es muy temprana: sus primeros versos se publican en 1930 y 1931 en distintos diarios; su primer libro de versos –*Perito en lunas*– se edita en 1933; y, también se publican sus poemas en la revista vanguardista «El Gallo Crisis», fundada en su ciudad natal y dirigida por su «compañero del alma» José Marín –que utilizó como seudónimo el anagrama de su nombre, Ramón Sijé–. En 1934 se traslada a Madrid, donde será entusiásticamente acogido por los mejores poetas de la época. Ese mismo año formaliza su noviazgo con Josefina Manresa, con la que se casará en 1937. Su amistad con el poeta chileno Pablo Neruda es decisiva en su evolución ideológica, que determinó su participación en la guerra del lado republicano. En 1939, cuando intentaba pasar de Huelva a Portugal, es detenido y encarcelado, primero en Sevilla y luego en Madrid. Condenado en consejo de guerra (1940) a la pena de muerte, se le conmuta por la de treinta años. Tras pasar por las cárceles de Palencia y Ocaña, es trasladado al Reformatorio de Adultos de Alicante (1941), en cuya enfermería morirá, como consecuencia del agravamiento de una tuberculosis pulmonar aguda, en marzo de 1942.

En 1933, se publica en Murcia *Perito en lunas*: el barroquismo aprendido en Góngora canaliza en 42 octavas reales que describen, en complejísimas metáforas, objetos de la vida cotidiana. Y en 1936 aparece la obra maestra de Hernández, *El rayo que no cesa*, conjunto de poemas, en su mayor parte sonetos –un total de 27, de rigurosa factura clásica–, cuyo tema central es la frustración amorosa del poeta. El extraordinario equilibrio entre desbordamiento emocional y densidad conceptual confiere a los poemas de este libro una fuerza expresiva raras veces alcanzada en la lírica castellana. La obra incluye la emocionada «Elegía» –en tercetos encadenados– a la muerte de Ramón Sijé, su gran amigo de infancia y juventud, que tanto influyó en su formación intelectual y literaria.

La poesía intimista de *El rayo que no cesa* da paso a una poesía de tono social en las obras *Viento del pueblo* (1937),

El hombre acecha (escrita entre 1937 y 1939) y *Cancionero y romancero de ausencias* (escrita en la cárcel, entre 1939 y 1941). Y si en *Viento del pueblo* y en *El hombre acecha* los motivos bélicos y patrióticos se expresan en un lenguaje tan directo como vigoroso, los versos de *Cancionero y romancero de ausencias* reflejan la amargura de la última etapa de su vida: su situación de prisionero, la angustia por la suerte de su mujer e hijo (su primer hijo, nacido en diciembre de 1937, murió a los diez meses, víctima de una infección intestinal), las consecuencias de la Guerra Civil, en definitiva, originan sencillos poemas inspirados en las más sobrias formas de la lírica popular y desnudos, por tanto, de todo artificio retórico. Algunos de estos poemas, de desolada emoción –como, por ejemplo, las famosas «Nanas de la cebolla», compuestas en septiembre de 1939– siguen conmoviendo a los más variados lectores, impresionados por su tono humanísimo; poemas de una simplicidad e intimismo lírico sobrecogedor, muy distantes del barroquismo de los poemas adolescentes.

LA PRODUCCIÓN POÉTICA: VALORACIÓN GLOBAL

En un sentido estricto, Hernández pertenece a la Generación del 36 –junto con Luis Rosales, Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco, Dionisio Ridruejo...–; sin embargo, su trayectoria poética y sus relaciones con los mejores representantes de la Generación del 27 –especialmente con Vicente Aleixandre– permiten incluirlo en esta última, como «genial epígono». De lo que no hay duda es de que su obra actúa como eslabón entre la Generación del 27 y los poetas de posguerra, sobre los que ejercerá una decisiva influencia.

Y es que en la obra de Miguel Hernández se aglutinan las tres actitudes de la poesía contemporánea española: la poesía de corte neogongorino y ultraísta –en la línea de las primeras obras de los poetas del 27–, representada por *Perito en lunas*; la poesía subjetiva de tipo amoroso de *El rayo que no cesa*; y la poesía de carácter social –que dará sus frutos en la década de los 50– en la que se inscriben los libros *Viento del pueblo*, *El hombre acecha* y *Cancionero y romancero de ausencias*. Pero ya sea el joven poeta gongorino, ya sea el poeta maduro que siente el amor como un destino trágico, ya sea el poeta social ideológicamente comprometido con el pueblo que sufre la falta de libertad, en la poesía del siglo XX la voz de Miguel Hernández representa el arrebatado pasional marcado con el sello imborrable de la sinceridad, que halla adecuada expresión en un lenguaje muy plástico y sensorial, rico en audaces y originales metáforas.

En la dedicatoria a Vicente Aleixandre de la obra *Viento del pueblo* aparece con toda claridad el tránsito del yo –la poesía intimista de *El rayo que no cesa*– al nosotros, el giro hacia una poesía de carácter social, en la que las angustias del poeta se identifican con las de todos los hombres:

Vicente: A nosotros, que hemos nacido poetas entre todos los hombres, nos ha hecho poetas la vida junto a todos los hombres. Nosotros venimos brotando del manantial de las guitarras acogidas por el pueblo, y cada poeta que muere deja en manos de otro, como una herencia, un instrumento que viene rodando desde la eternidad

de la nada a nuestro corazón esparcido. Ante la sombra de dos poetas nos levantamos otros dos, y ante la nuestra se levantarán otros dos mañana. Nuestro cimiento será siempre el mismo: la tierra. Nuestro destino es parar en las manos del pueblo. Sólo esas honradas manos pueden contener lo que la sangre honrada del poeta derrama vibrante. Aquel que se atreve a manchar esas manos, aquellos que se atreven a deshonrar esa sangre, son los traidores asesinos del pueblo y la poesía, y nadie los lavará: en su misma suciedad quedarán pegados.

Tu voz y la mía irrumpen del mismo venero. Lo que echo de menos en mi guitarra lo hallo en la tuya. Pablo Neruda y tú me habéis dado imborrables pruebas de poesía, y el pueblo, hacia el que tiendo todas mis raíces, alimenta y ensancha mis ansias y mis cuerdas con el soplo cálido de sus movimientos nobles.

Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar sopladados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas. Hoy, este hoy de pasión, de vida, de muerte, nos empuja de un imponente modo a ti, a mí, a varios, hacia el pueblo. El pueblo espera a los poetas con la oreja y el alma tendidas al pie de cada siglo.

La actitud poética de Hernández queda, pues, claramente reflejada en las anteriores palabras: la poesía nace del pueblo y el poeta no es sino el intérprete de su sentir; es el poeta quien, en definitiva, convierte la voz del pueblo en materia poética, para devolvérsela, trasmutada en poesía, al mismo pueblo al que pertenece. No es, por tanto, casual que uno de los poemas más significativos de *Viento del pueblo* arranque con estos versos:

Vientos del pueblo me llevan,
vientos del pueblo me arrastran,
me esparcen el corazón
y me aventan la garganta.

LOS POEMAS [INICIALES] DE TEMA RELIGIOSO DE «EL GALLO CRISIS»

Los tres sonetos «A María Santísima» se publicaron en el número 2 de la revista «El Gallo Crisis», dirigida por Ramón Sijé –seudónimo de José Marín, que no es sino el anagrama de su nombre–, el «compañero del alma» de Hernández; revista de inspiración católica cuyo primer número apareció en la festividad del Corpus de 1934. La atención del poeta se centra en el tema del vientre femenino y de la preñez –centrado ahora en la Virgen María–, que tendrá algo de trascendencia en su poesía posterior. Hay en estos versos iniciales un cierto barroquismo –del que poco a poco se irá despojando el poeta–; y se vislumbra ya esa maestría en el uso del soneto, que adquirirá cotas de extraordinaria perfección técnica en la colección de *El rayo que no cesa*. Por otra parte, el poderoso sentimiento de la Naturaleza –y de las realidades del mundo del campo, tan cercanas a su sensibilidad– se convierten –también aquí– en su más fiel aliado poético, en unos momentos en que Hernández –sin duda por el influjo que en

M
I
G
U
E
L
H
E
R
N
Á
N
D
E
Z

él ejercen Sijé y su entorno afectivo— traslada a la lírica una preocupación religiosa que abandonará posteriormente, y que, no obstante, recuperarán los poetas posteriores a la Generación del 27, entre los que habría que incluir a Hernández por una simple cuestión de edad.

A *María Santísima*

(En el misterio de la Encarnación)

Hecho de palma, soledad de huerta
afirmada por tapia y cerradura,
amaneció la Flor de la criatura
¡qué mucho! virginal, ¡qué nada! Tuerta.
Ventana para el Sol ¡qué solo! abierta:
sin alterar la vidriera pura,
la Luz pasó el umbral de la clausura
y no forzó ni el sello ni la puerta.
Justo anillo su vientre de Lo Justo,
quedó, como antes, virgen retraimiento,
abultándole Dios seno y ombligo.
No se abrió para abrirse: dio en un susto
(nueve meses sustento del Sustento),
Honor al barro y a la paja Trigo.

(En el día de la Asunción)

¡Tú!, que eras ya subida soberana,
de subir acabaste. Ave sin pío
nacida para el vuelo y luz, ya río,
ya nube, ya palmera, ya campana.
La pureza del lilio sintió frío;
y aquel preliminar de la mañana
aire ¡tan encelado! en tu ventana,
sin tu aliento y olor quedó vacío.
¡Todo! te echa de menos: ¿qué azucena?
no ve su soledad sin tu compañía,
ve su comparación sin Ti en el huerto...
Quedó la nieve, sin candor, con pena,
mustiándole el perfil a la montaña;
subiste más, y viste el cielo abierto.

(En toda su hermosura)

¡Oh Elegida! por Dios antes que nada;
Reina del Ala; Propia del zafiro,
Nieta de Adán, creada en el retiro
de la Virginitad siempre increada!
Tienes el ojo tierno de preñada;
y ante el sabroso origen del suspiro
donde la leche mana miera, miro
tu cintura, de no parir, delgada.
Trillo es tu pie de la serpiente lista,
tu parva el mundo, el ángel tu siguiente,
Gloria del Greco y del Cristal Orgullo.
Privilegió Judea con tu vista
Dios, y eligió la brisa y el ambiente
en que debía abrirse tu capullo.

EL «NEOGONGORISMO» DE «PERITO EN LUNAS»

Perito en lunas es una «poética del hermetismo», y se inscribe en la línea del neogongorismo que impregna los versos primerizos de Hernández; neogongorismo con el que persigue no sólo adquirir destreza técnica domeñando el lenguaje por medio de la complejidad metafórica, sino también ennoblecer los temas más cotidianos elevándolos a las más altas cimas poéticas. Los 42 poemas que componen la obra —42 octavas reales, que es la estrofa empleada por Góngora en su *Polifemo*—, permiten apreciar, en efecto, el extremado virtuosismo verbal de Hernández, así como su audaz técnica metafórica, que convierten cada uno de estos poemas en un verdadero «acertijo poético» —en expresión del poeta Gerardo Diego—, que exige del lector un gran esfuerzo —y no sólo de imaginación— para poderlos «descifrar». Y es que Hernández, en esta etapa inicial, tiene la siguiente concepción del poema: «*El poema no puede presentársenos venus o desnudo. Los poemas desnudos son la anatomía de los poemas, ¿y habrá algo más horrible que un esqueleto? Guardad, poetas, el secreto del poema: esfinge. Que sepan arrancárselo como una coraza. [...] Salvo en el caso de la poesía profética en que todo ha de ser claridad —porque no se trata de ilustrar sensaciones, de solear cerebros con el relámpago de la imagen de talla, sino de propagar emociones, de avivar vidas—, guardaos, poetas, de dar frutos sin piel, mares sin sal*».

De esta obra seleccionamos dos poemas: los titulados «Serpiente» y «Huevo», que figuran con los números XVI y XXXIV (en numeración establecida por Arturo del Hoyo, y comúnmente aceptada).

[XVI] (*Serpiente*)

En tu angosto silbido está tu quid,
y, cohete, te elevas o te abates;
de la arena, del sol con más quilates,
lógica consecuencia de la vid.
Por mi dicha, a mi madre, con tu ardid,
en humanos hiciste entrar combates.
Dame, aunque se horroricen los gitanos,
veneno activo el más, de los manzanos.

La identidad *cohete/serpiente* que se establece en los versos 1 y 2 se justifica por la forma de ambos, el sonido que producen y el modo en que se desplazan. La serpiente posee un cuerpo largo y estrecho —y, por eso, su silbido es «angosto»—; emite un silbo agudo y penetrante; y se mueve —rozando la tierra con el vientre— en zigzag. El cohete consta de un canuto resistente cargado de pólvora, y con una mecha en su parte inferior, que va adherido al extremo de una varilla ligera; encendida la mecha, asciende veloz hacia la altura —gracias a la reacción que producen los gases expulsados—, produciendo un fugaz sonido a modo de silbo; y antes de estallar con fuerte estampido, describe alternativos movimientos ascendentes y descendentes, como serpenteando. La figura de

la serpiente, en sus evoluciones, se asemeja a la trayectoria zigzagueante del borracho, embriagado por la bebida fruto del zumo fermentado de unos maduros y jugosos granos de uva que la vid arranca a la tierra (versos 3, 4).

La segunda parte de la octava real contiene claras referencias bíblicas y veladas alusiones sexuales. Según el relato del *Génesis*, Eva, seducida por la serpiente, cogió del fruto prohibido e indujo a Adán a cometer el mismo pecado, por lo que ambos fueron expulsados del Paraíso. La serpiente hizo, pues, caer en la tentación a la primera madre, Eva —«Dios sabe que en el momento en que comáis del árbol que está en medio del huerto se abrirán vuestros ojos y seréis como Dios, conocedores del bien y del mal», le dijo la serpiente—; y su veneno es, por tanto, «el más activo de los manzanos» (verso 8). Y, convertida la serpiente en símbolo sexual, gracias a las «relaciones humanas» entre los progenitores del poeta («Por mi dicha, a mi madre, con tu ardid, / en humanos hiciste entrar combates.»; versos 5, 6), fue felizmente engendrado él; aun cuando la serpiente ejerza un fuerte tabú sobre personas supersticiosas, especialmente sobre los gitanos (verso 7).

Tal y como ha podido observarse, la técnica preciosista de Hernández, en un sorprendente juego de factura típicamente gongorina, le ha llevado a utilizar una lengua en cierto modo extraña, tan apartada de la habitual que casi resulta ininteligible, con la que nos obliga a fijarnos en la forma del mensaje; una lengua en la que los valores connotativos de los vocablos tienen más relevancia que los conceptuales.

[XXXIV]
(Huevo)

Coral, canta una noche por un filo,
y por otro su luna siembra para
otra redonda noche: luna clara,
¡la más clara!, con un sol en sigilo.
Dirigible, al partir llevado en vilo,
si a las hirvientes sombras no rodara,
pronto un rejoneador galán de pico
iría sobre el potro en abanico.

Una realidad tan cotidiana como es el *huevo* se eleva hasta cimas poéticas insospechadas gracias al empleo continuo de metáforas de factura típicamente gongorina y ultraísta. Ya en el vocablo con el que se inicia el poema —*coral*— se combinan eficazmente dos recursos estilísticos: la metonimia de la parte por el todo (la referencia a la cresta alude al gallo) y la metáfora (el color rojo del coral y de la cresta del gallo es el fundamento que origina la sustitución de cresta por coral). Este es el contenido de la primera parte de la octava: un gallo anuncia con su canto la llegada del alba (verso 1), después de haber fecundado durante la noche a una gallina (verso 2), cuyo huevo —«luna clara»— está destinado a la sartén —«redonda noche»— (verso 3); metáfora esta que se justifica por la forma circular de la sartén y porque es oscura. El huevo es visto, imaginativamente, como una «luna clara», ya que es

redondo y blanco por el exterior; «la más clara», por alusión a la clara de su interior; y «con un sol en sigilo», es decir, con la yema oculta, igual que el sol lo está en la noche (versos 3, 4). La segunda parte de la estrofa se inicia con la metáfora «dirigible» para referirse al huevo, a la que siguen «hirvientes sombras» y «rejoneador galán de pico», metáforas que aluden a la sartén y al gallo, respectivamente. Y este es el contenido de los cuatro siguientes versos con los que culmina el poema: si el huevo, llevado en vilo como un globo dirigible (verso 5), no fuera a parar volando hasta las hirvientes sartenes (verso 6), pronto saldría de él otro gallo montador y galante (verso 7) que fecundaría a otra gallina, a la vez que le clavaría el pico en la cabeza (verso 8).

Como escribe Agustín Sánchez-Vidal, «Nos encontramos ante un juego de ciclos: el poema empieza con un gallo real que, por un lado, anuncia a la aurora y que, por otro, siembra un huevo. Éste, a su vez, es un microcosmos con su noche (la sartén), su sol (la yema) y su luna (la clara, o todo el huevo). De nuevo aparecerá el sol, hasta ahora «en sigilo» (alusión a lo escondido del astro y lo callado del ave, en su ausencia), que el gallo estaba a punto de anunciar al comenzar el poema. Esto sucedería si el huevo fuese a parar a la sartén, pero si esto no se realizara, el microcosmos seguiría su propio ciclo: de él saldría otro gallo que, a su vez, fecundaría otra gallina, y así sucesivamente».

LA «TRANSICIÓN» HACIA «EL RAYO QUE NO CESA»:
EL «PRIMITIVO SILBO VULNERADO»

El bello poema titulado «CORRIDA-real» está incluido en la obra *Primitivo silbo vulnerado*, denominación propuesta por Agustín Sánchez-Vidal para referirse a un libro nunca editado de Miguel Hernández, pero de cuya existencia se sabe por su epistolario, y que constituye «la referencia más segura del proceso de transmutación que a lo largo de 1934-1935 tiene lugar entre *Perito en lunas* (1933) y *El rayo que no cesa* (1936).» Y si la octava real monopolizaba aquel libro inicial, esta nueva etapa se caracteriza, en lo que a la métrica se refiere, por la polimetría, con predominio del poema largo y de la silva; y aunque el *Primitivo silbo vulnerado* no encierra el terco hermetismo de *Perito en lunas*, sigue habiendo en estas páginas una compleja densidad conceptual.

Precisamente el poema «CORRIDA-real», escrito en perfectas silvas, es un buen ejemplo de lenguaje literario plagado de artificios retóricos, y en el que la claridad del contenido se ha sacrificado en beneficio de la belleza de la forma. El poema se estructura en siete partes, que llevan los siguientes títulos: «Cartel» (versos 1-14), «Plaza» (versos 15-29), «Toro» (versos 30-37), «Toro y caballos» (versos 38-47), «Toro y banderillero» (versos 48-60), «Toro y peón» (versos 61-68), «Toro y torero» (versos 69-114). De este poema ofrecemos —por razones de espacio— el texto —y su comentario— de la última sección, «Toro y torero»: aunque su lectura pueda resultar difícil en algunos momentos, esbozamos la explicación de aquellas trasposiciones imaginativas más originales, así como de los restantes recursos estilísticos empleados por Hernández, que confieren a sus versos una insuperable calidad estética.

Toro y torero

Profesando bravura sale y pisa
graciosidad su planta: 70

la luz por indumento, por sonrisa
la beldad fulminante que abrillanta.
Sol se ciega al mirarlo.
Galeote

de su ciencia, su mano y su capote,
fluye el toro detrás de sus marfiles. 75

Concurren situaciones bellas miles
en un solo minuto
de valor, que induciendo está a peones
a la temeridad como tributo
de sus intervenciones. 80

Se arrodilla, implorante valentía,
y como al caracol, el cuerno toca
a éste, que en su existencia lo hundiría
como en su acordeón los caracoles.
La sorda guerra su actitud provoca 85
de la fotografía.

Puede ser sonreír, en ese instante
crítico, un devaneo;
un trágico desplante,
-¡ay, temeraria luz, no te atortoles!-, 90
hacer demostraciones de un deseo.

Heroicidad ya tanta,
música necesita:
y la pide la múltiple garganta,
y el juzgador balcón la facilita. 95

Muertes intenta el toro, el asta intenta
recoger lo que sobra de valiente
al macho en abundancia.

¡Ya! casi experimenta
heridas el lugar sobresaliente 100
de aquel sobresaliente de arrogancia.

¡Ya! va a hacerlo divino.
¡Ya! en el tambor de arena el drama bate...
Mas no: que por ser fiel a su destino,
el toro está queriendo que él lo mate. 105

Enterrador de acero,
sepulta en grana el arma de su gloria,
tan de una vez certero
que el toro, sin dudar en su agonía,
le da para señal de su victoria 110
el miembro que aventó moscas un día,
mientras su muerte arrastran cascabeles.
-¡Se ha realizado! el sol que prometía
el pintor, si la empresa, en los carteles.

Versos 69-80. La hermosa figura del torero salta al ruedo, vestido con traje de luces («la luz por indumento», verso 71); y su bella sonrisa despide tales destellos –junto a los que emite la indumentaria–, que su luminosidad es más intensa que la del sol, hasta el extremo de cegar a éste (verso 73, que

incluye una hipérbole de clara factura gongorina; recuerden-se los primeros versos del célebre soneto de Góngora en el que trata el tema del *carpe diem*: «Mientras por competir con tu cabello / oro bruñido al sol relumbra en vano;»). Al llamar «galeote» al torero (versos 73, 74: «Galeote / de su ciencia, su mano y su capote,»), Hernández emplea una bella imagen para significar que el torero ha de gobernar obligatoriamente el arte de la tauromaquia (téngase presente que el vocablo «galeote» significa «el que remaba forzado en las galeras»). El verso 75 («fluye el toro detrás de sus marfiles.») contiene una sinécdoque, por medio de la cual se designa una cosa – los cuernos– con el nombre de la materia de que está formada –«marfiles»–, vocablo que, a su vez, ennoblece dicha materia, ya que los cuernos son de materia ósea. La silva concluye aludiendo a la belleza de los arriesgados lances de la lidia, en los que el torero da muestras de tal valentía que obliga a los peones a estar al quite, corriendo similares peligros que el diestro ante las acometidas del toro.

Versos 81-91. Arranca la segunda silva con una compleja combinación de metáforas: «Se arrodilla, implorante valentía, / y como el caracol, el cuerno toca / a éste, que a su existencia lo hundiría / como en su acordeón los caracoles.» (versos 81-84); metáforas cuyo sentido podría ser el siguiente: puesto arriesgadamente de rodillas –«implorante valentía»–, el torero toca el cuerno del toro, cuerno que le recuerda el del caracol; el toro, por su parte, desea clavarle el cuerno al torero en lo más íntimo y profundo de su ser, tal y como hacen los caracoles cuando esconden en la concha los cuernos; concha imaginativamente vista por el poeta como una acordeón, gracias al parecido que existe entre los fuelles de este instrumento musical y las espirales de dicha concha. Los dos versos siguientes contienen un violento hipérbaton que altera el orden de los vocablos: «La sorda guerra su actitud provoca / de la fotografía.» (versos 85-86); ya que el orden lógico de las palabras en la frase sería este: «Su actitud provoca la sorda guerra de la fotografía»; es decir: los fotógrafos se disputan –disputa encarnada en la metáfora «sorda guerra»– el honor de inmortalizar las mejores y más arriesgadas imágenes de la lucha entre toro y torero. La estrofa finaliza con la recomendación al torero por parte del poeta de que en los momentos de máximo riesgo, que es cuando más desea agradar al público dando muestras de mayor arrojo, no se acobarde («-¡ay, temeraria luz, no te atortoles!-»; verso 90).

Versos 92-95. El contenido de estos versos es relativamente simple: el público solicita que suene la música para premiar la valiente faena que viene realizando el torero, y quien preside la corrida concede la correspondiente autorización. Pero para expresarlo, Hernández recurre a una compleja combinación de metáforas y sinécdoques; y así, la expresión «múltiple garganta» es un curioso tropo que participa, a la vez, de la metáfora y de la sinécdoque: la alusión metafórica al *público* se ve reforzada con el empleo del singular –en vez del plural– para referirse al *griterío de los espectadores* que reclaman que suene la música. Y con una nueva sinécdoque –«balcón»– alude Hernández al presidente de la corrida: él es quien ha de autorizar que la música suene cuando lo pida la «múltiple garganta», es decir, las voces de la gente.

Versos 96-105. El torero se arrima cada vez más al toro, ejecutando arriesgados pases y dando muestras de un extraordinario valor que pone en riesgo su vida, en tanto que el toro intenta inútilmente acorrearle en aquella zona corporal en la que el torero exhibe su masculinidad. Adviértase el valor polisémico de la palabra *sobresaliente* con la que el poeta se refiere, sucesivamente, al lugar en que sobresalen los atributos masculinos del torero (versos 99-100: «¡Ya! casi experimenta heridas / el lugar sobresaliente») y al propio diestro (verso 101: «sobresaliente de arrogancia», sutil metáfora que presenta la hombría del torero en toda su magnitud). Sobre el ruedo se barrunta la tragedia: la arena de la plaza es *como un tambor*, y el drama que en ella se está representando –la lucha entre torero y toro– es *como el tamborilero* que lo bate (verso 103). No obstante, se va a cumplir el ritual, y la



Josefina y Miguel, en Jaén, a los pocos días de casados.

corrida va a terminar en la forma prevista: el trágico destino del toro de lidia se realiza sin remisión, y es estoqueado en la plaza pagando con su vida la nobleza de su casta (versos 104-105).

Versos 106-112. Nuevamente, una concatenación de metáforas y sinédoques le sirve al poeta para expresar los momentos postreros de la lidia: el torero es «enterrador de acero» (verso 106) porque *sepulta* su espada –sinédoque de la materia por la obra: el acero, por la espada–, es decir, «el arma de su gloria» (verso 107) en lo más profundo del cuerpo del toro (verso 107, en el que con la metáfora «grana» se alude a la *sangre*); al rabo del toro –trofeo que recibe el torero como premio a su valiente faena– se alude metafóricamente con el verso 111: «el miembro que aventó moscas un día,», en un audaz cambio del tono «heroico» por el humorístico; y con otra sinédoque –de la parte por el todo: «cascabeles», verso 112) se hace referencia a las mulillas, adornadas precisamente con cascabeles: «mientras su muerte arrastran cascabeles.», verso que encierra, además, una antítesis en la que se contraponen la tristeza por la muerte del toro con la alegría que trae al ambiente el sonido de los cascabeles.

Versos 113-114. El humor vuelve a estar, en cierto modo, presente en los dos últimos versos, con los que el poeta remata un poema que podría haberse dado por concluido con el vocablo «cascabeles» del verso anterior; y es que la fiesta ha tenido el sol –y la gracia y la belleza– que un pintor expresó en el cartel anunciador de la corrida: «–¡Se ha realizado! el sol que prometía / el pintor, si la empresa, en los carteles».

LA POESÍA DE TEMA AMOROSO: «EL RAYO QUE NO CESA»

En 1936 aparece la obra maestra de Hernández, *El rayo que no cesa*, conjunto de poemas, en su mayor parte sonetos –un total de 27, de rigurosa factura clásica–, cuyo tema central es la frustración amorosa del poeta. De esta poesía intimista de tipo amoroso recogemos tres muestras, en otros tantos sonetos que dejan al descubierto esa falsa imagen de «pastor semianalfabeto» con que se ha venido presentado al escritor, por motivos extraliterarios, en tiempos no muy lejanos.

Como el toro he nacido para el luto... [poema 23]

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 desmesurado,
y del rostro del beso enamorado,
como el toro a tu amor se lo disputo.
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.

Entre los recursos poéticos más empleados por Miguel Hernández destaca la *reiteración*, por medio de la cual su palabra poética gana en condensación expresiva y fuerza dramática. El poema anterior –en el que dicho recurso está obsesivamente presente– pertenece a *El rayo que no cesa*, en los que el tema del amor es visto desde un sentimiento trágico de la vida. En efecto, el recurso constructivo que vertebra todo el soneto es la reiteración de la locución *como el toro*, que marca el comienzo de cuartetos y tercetos. Poeta y toro comparten un trágico destino común, señalado desde su nacimiento; y al igual que el toro es *burlado* por el torero que evita su embestida, el poeta queda *burlado* –herido de muerte en lo más profundo de su ser: «la lengua en corazón tengo bañada / y llevo al cuello un vendaval sonoro»– por la esquividad de la amada, ante la que, *como el toro* –que se crece en el castigo–, no se conforma y expresa su rebeldía y sufrimiento. El soneto concluye con un extraordinario verso, en el que la locución *como el toro* se reitera al principio y al final, enmarcando la palabra *burlado*; y, de esta forma, se condensa la combinación de amor y muerte que recorre todo el poema: el «engaño» de que es objeto el toro, destinado a una lidia que le conducirá a la muerte, y los anhelos amorosos del poeta condenados a la frustración.

Tengo estos huesos hechos a las penas...
[poema 10]

Tengo estos huesos hechos a las penas
y a las cavilaciones estas sienes:
pena que vas, cavilación que vienes
como el mar de la playa a las arenas.
Como el mar de la playa a las arenas
voy en este naufragio de vaivenes,
por una noche oscura de sartenes
redondas, pobres, tristes y morenas.
Nadie me salvará de este naufragio
si no es tu amor, la tabla que procuro,
si no es tu voz, el norte que pretendo.
Eludiendo por eso el mal presagio
de que ni en ti siquiera habré seguro,
voy entre pena y pena sonriendo

En este soneto, Miguel Hernández expresa el sentimiento de frustración amorosa que le aflige, comparando su desasosiego con el continuo vaivén de las olas del mar, y adoptando ante aquel una actitud de estoica resignación. La serenidad con que el poeta afronta la desolación anímica que le domina –las imágenes de los versos 7, 8 simbolizan la negrura de un espíritu devastado por el sufrimiento: «por una noche oscura de sartenes / redondas, pobres, tristes y morenas»– queda estilísticamente expresada por varios recursos morfosintácticos, en especial por el *paralelismo* (reiteración de secuencias cuyos elementos presentan idéntica estructura sintáctica, con contenidos psíquicos equivalentes) y la *bimembración*:

- Versos 1, 2:
Tengo estos *huesos* (A₁) hechos a las *penas* (B₁) y a las *cavilaciones* (B₂) estas *sienes* (A₂).
[Dos unidades paralelísticas formadas por dos elementos semejantes dispuestos en orden inverso: *huesos-sienes/penas-cavilaciones*].
- Versos 10, 11:
si no es tu *amor* (A₁), la *tabla* (B₁) que *procuro* (C₁),
si no es tu *voz* (A₂), *el norte* (B₂) que *pretendo* (C₂).
[Dos secuencias paralelísticas compuestas cada una de tres elementos sometidos a la misma ordenación: *amor-voz/tabla-norte/procuro-pretendo*. Ambos endecasílabos presentan, además, la misma estructura rítmica, con acentos en las sílabas cuarta, sexta y décima].
- Verso 3:
pena que vas, cavilación que vienes.
[El verso está dividido en dos miembros equivalentes –bimembración–, separados por una coma; y la simetría es perfecta, tanto en el plano sintáctico como en el semántico]:

| | | | |
|--|-----------|-----------|-----------|
| nombre + relativo + verbo + , + nombre + relativo + verbo | | | |
| <table style="width: 100%; border-top: 1px solid black; border-bottom: 1px solid black;"> <tr> <td style="text-align: center; width: 33%;">miembro 1</td> <td style="text-align: center; width: 33%;">eje</td> <td style="text-align: center; width: 33%;">miembro 2</td> </tr> </table> | miembro 1 | eje | miembro 2 |
| miembro 1 | eje | miembro 2 | |

Por lo demás, el soneto es un buen ejemplo del llamado *estilo nominal*, con predominio de nombres y adjetivos –diez situados a final de verso–, sobre los que recaen 39 de los 43 acentos que contiene el poema. El poeta resiste serenamente al zarandeo al que se halla sometido: «Como el mar de la playa a las arenas, / voy en este naufragio de vaivenes, / por una noche oscura de sartenes / redondas, pobres, tristes y morenas» (versos 5-8). El gerundio con que se cierra el poema, y que incluye una diéresis –señalada convenientemente en el texto– que hace más intensa y duradera su carga conceptual («voy entre pena y pena sonriendo») resume esa sonrisa resignada del poeta ante su propio sufrimiento.

Umbrío por la pena, casi bruno...
[poema 6]

Umbrío por la pena, casi bruno,
porque la pena tizna cuando estalla,
donde yo no me hallo no se halla
hombre más apenado que ninguno.
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, pero importuno.
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!

Este otro soneto de Miguel Hernández recoge la pena torturadora que sacude al poeta. En dicho soneto –ejemplo de lenguaje poético «recurrente»– se pueden descubrir diferentes repeticiones que afectan a todos los planos lingüísticos, y que pasamos a analizar.

Recurrencias en el plano fonético-fonológico. Hernández utiliza versos endecasílabos, con la siguiente rima consonante:

bruno / estalla / halla / ninguno (ABBA)

uno / batalla / calla / importuno (ABBA)

corona / leopardos / alguno (CDA)

persona / cardos / uno (CDA)

El poema es un soneto, perfectamente construido, que presenta una curiosa variante respecto del modelo clásico: la rima **-uno** de los versos con que se cierran las cuatro estrofas, dos cuartetos y dos tercetos. En cuanto al ritmo acentual, todos los endecasílabos se acentúan en sexta sílaba, excepto el último –el de mayor intensidad dramática–, de tipo sáfico, que presenta acentos rítmicos en las sílabas cuarta y octava: «¡Cuanto **penar** para **morirse** uno!»

Muy significativas resultan determinadas repeticiones de consonantes, aliteraciones de las que se vale el poeta para sugerir, con machacona insistencia, la pesadumbre que le domina; así: la aliteración de la consonante **ll** en los versos 2-3: «porque la pena tizna cuando **estalla**, / donde yo no me **hallo** no se **halla**»; y la aliteración de las consonantes **p** y **n** en los versos 5: «**Pena** con **pena** y **pena** desayuno.»; 6: «**Pena** es mi **paz** y **pena** mi batalla,»; y 12: «No **podrá** con la **pena** mi **persona**».

Recurrencias en el plano morfosintáctico. En el primer terceto se repite un mismo tipo de construcción sintáctica. La pena –elusivamente metafórica en lecho (verso 5), y compañera tan fiel e inseparable como un perro (versos 7-8)– pincha al poeta como un cardo (verso 9), y le devora ferozmente como si fuera un leopardo (verso 10). La agresividad del cardo –cuyas espinas producen dolor– y del leopardo –felino carnicero muy feroz– explican metáforas tan audaces y hacen más patético el verso 11: la pena está devorando al poeta hasta el extremo de consumirle los huesos; hasta anular el sentido de la vida (verso 14).

Recurrencias en el plano léxico-semántico. El vocablo

pena, que estructura lingüísticamente el poema, está presente en diez de los catorce versos (si contamos, también, sus derivados *apenado* –verso 4– y *penar* –verso 14–). El poeta insiste una y otra vez en la pena que le aflige, ante un sentimiento amoroso no correspondido –no expresamente mencionado en el poema, y denominador común de casi todos los sonetos de *El rayo que no cesa*–. La desolación anímica está, además, subrayada por los epítetos *umbrío* y *bruno* –verso 1– y por la forma verbal *tizna* –verso 2–; vocablos que simbolizan la negrura de un espíritu devastado por el sufrimiento.

LA POESÍA DE CONTENIDO SOCIAL DE «VIENTO DEL PUEBLO»

Con *Viento del pueblo* –y, más tarde, con *El hombre acecha*–, Miguel Hernández abandona la estética culterana, a la vez que insufla a sus versos un profundo contenido social. «Los poetas –afirma Hernández sin tapujos– somos viento del pueblo: nacemos para pasar sopladados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas.» Tal vez uno de los poemas del libro que mejor reflejan una limpísima preocupación social sea el titulado «El niño yuntero» –poema 4 de la obra–, que reproducimos a continuación.



Manuscrito de M. Hernández al principio del cuaderno original de *Cancionero y romancero de ausencias*.

El niño yuntero

Carne de yugo, ha nacido
más humillado que bello,
con el cuello perseguido
por el yugo para el cuello.

Nace, como la herramienta,
a los golpes destinado,
de una tierra descontenta
y un insatisfecho arado.

Entre estiércol puro y vivo
de vacas, trae a la vida
un alma color de olivo
vieja ya y encallecida.

Empieza a vivir, y empieza
a morir de punta a punta
levantando la corteza
de su madre con la yunta.

Empieza a sentir, y siente
la vida como una guerra,
y a dar fatigosamente
en los huesos de la tierra.

Contar sus años no sabe,
y ya sabe que el sudor
es una corona grave
de sal para el labrador.

Trabaja, y mientras trabaja
masculinamente serio,
se unge de lluvia y se alhaja
de carne de cementerio.

A fuerza de golpes, fuerte,
y a fuerza de sol, bruñido,
con una ambición de muerte
despedaza un pan reñido.

Cada nuevo día es
más raíz, menos criatura,
que escucha bajo sus pies
la voz de la sepultura.

Y como raíz se hunde
en la tierra lentamente
para que la tierra inunde
de paz y panes su frente.

Me duele este niño hambriento
como una grandiosa espina,
y su vivir ceniciento
revuelve mi alma de encina.

Lo veo arar los rastros,
y devorar un mendrugo,
y declarar con los ojos
que por qué es carne de yugo.

Me da su arado en el pecho,
y su vida en la garganta,
y sufro viendo el barbecho
tan grande bajo su planta.

¿Quién salvará este chiquillo
menor que un grano de avena?
¿De dónde saldrá el martillo
verdugo de esta cadena?

Que salga del corazón
de los hombres jornaleros,
que antes de ser hombres son
y han sido niños yunteros.

El protagonista del poema es un niño que –como el propio Miguel Hernández– tiene que trabajar en el campo desde muy temprano, destripando terrones y padeciendo todo tipo de estrecheces: fatiga, hambre, marginación... Ante tanta injusticia social, la indignación del poeta estalla con profundo dolor: «Me duele este niño hambriento / como una grandiosa espina, / y su vivir ceniciento / revuelve mi alma de encina.» (cuarteta 11, versos 41-44); «Me da su arado en el pecho, / y su vida en la garganta, / y sufro viendo el barbecho / tan grande bajo su planta.» (cuarteta 13, versos 49-52). Y Hernández encuentra el remedio a tan angustiada situación –denunciada en las interrogaciones apelativas de la cuarteta 14, versos 52-56: «¿Quién salvará este chiquillo / menor que un grano de avena? / ¿De dónde saldrá el martillo / verdugo de esta cadena?»– precisamente en el corazón de los hombres jornaleros, «que antes de ser hombres son / y han sido niños yunteros.» (versos 59-60). Leyendo estos versos –escritos en un lenguaje directo que, no obstante, convierte la metáfora en

un adecuado instrumento expresivo– se refuerza esa impresión de honda y cálida sinceridad emocional que suelen reflejar las composiciones de Hernández, en especial las «poesías de guerra», muchas de las cuales se escribieron en el campo, en las trincheras, ante el enemigo, sintiendo en profundidad la tragedia de una España –la de los milicianos– que luchaba por ideales de justicia y libertad.

LOS «POEMAS SUELTOS» ENTRE «VIENTO DEL PUEBLO» Y «EL HOMBRE ACECHA»

Hemos elegido de este breve periodo la primera de las 16 composiciones de «Poemas sueltos, IV» (1937-1938) –págs. 620-622 del tomo I de la edición de referencia–, formada por 44 versos heptasílabos repartidos en 11 cuartetos de rimas consonantes cruzadas. El poeta-pastor, sumido en la miseria, no ha tenido otro horizonte personal que el cuidado de cabras, día y noche; y aunque ponía cada cinco de enero en su «fría» y «pobre» ventana su calzado cabrero –«a la escarcha salía»–,

ningún rey –mago– se acordó de él, y sus ilusiones –«que fuera el mundo entero / una juguetería»– se veían siempre defraudadas, al encontrar en la alborada de cada seis de enero sus abarcas «sin nada», «heladas» y «desiertas». El llanto rabioso de impotencia de quien andaba siempre entre «penas y cabras», de quien «del pie a la cabeza» fue «pasto de rocío», se concentra en esta expresiva estrofa, que sintetiza unos anhelos condenados a la frustración: «Rabié de llanto, hasta / cubrir de sal mi piel, / por un mundo de pasta / y unos hombres de miel». El desgarrado contraste entre la realidad en que se desenvuelve el poeta-pastor y el mundo de las ilusiones infantiles –unos simples juguetes con que alegrar sus penas es todo lo que viene pidiendo año tras año a los reyes– hace más dramática si cabe una composición que alcanza todo su patetismo cuando se lee en la mañana de cualquier seis de enero.



Las abarcas desiertas

Por el cinco de enero,
cada enero ponía
mi calzado cabrero
a la ventana fría.

Y encontraban los días,
que derriban las puertas,
mis abarcas vacías,
mis abarcas desiertas.

Nunca tuve zapatos,
ni trajes, ni palabras:
siempre tuve regatos,
siempre penas y cabras.

Me vistió la pobreza,
me lamió el cuerpo el río,
y del pie a la cabeza
pasto fui del rocío.

Por el cinco de enero,
para el seis, yo quería
que fuera el mundo entero
una juguetería.

Y al andar la alborada
removiendo las huertas,
mis abarcas sin nada,
mis abarcas desiertas.

Ningún rey coronado
tuvo pie, tuvo gana
para ver el calzado
de mi pobre ventana.

Toda gente de trono,
toda gente de botas
se rió con encono
de mis abarcas rotas.

Rabié de llanto, hasta
cubrir de sal mi piel,
por un mundo de pasta
y unos hombres de miel.

Por el cinco de enero,
de la majada mía
mi calzado cabrero
a la escarcha salía.

Y hacia el seis, mis miradas
hallaban en sus puertas
mis abarcas heladas,
mis abarcas desiertas.

LA FUERZA HUMANA Y EL ARREBATO EMOCIONAL DE LOS VERSOS DE «CANCIONERO Y ROMANCERO DE AUSENCIAS»

Si hay un poema en todo el libro capaz de emocionar a cualquier lector, ese es el titulado «Nanas de la cebolla». Hernández está en la cárcel. Ha recibido una carta de su mujer en la que le dice que muchos días no hay para comer más que cebollas. Y a su hijo, amamantado con «sangre de cebolla» (verso 10), le escribe unas «nanas», cuya composición parece insinuarse en otra carta a su mujer, fechada el 12 de septiem-

bre de 1939: «Estos días me los he pasado cavilando sobre tu situación, cada día más difícil. El olor de la cebolla que comes me llega hasta aquí y mi niño se sentirá indignado de mamar y sacar zumo de cebolla en vez de leche.» Empleando la graciosa seguidilla –como forma métrica idónea–, el poeta desea proteger en estos versos la alegría inocente del niño, eje temático que vertebra todo el poema. En los dos últimos versos, Hernández no quiere que su hijo sepa «lo que pasa / ni lo que ocurre» en España, verdadero clímax poético de toda la composición. Estas son las célebres «nanas»:

Nanas de la cebolla

La cebolla es escarcha
 cerrada y pobre:
 escarcha de tus días
 y de mis noches.
 Hambre y cebolla:
 hielo negro y escarcha
 grande y redonda.

En la cuna del hambre
 mi niño estaba.
 Con sangre de cebolla
 se amamantaba.
 Pero tu sangre
 escarchaba de azúcar,
 cebolla y hambre.

Una mujer morena,
 resuelta en luna,
 se derrama hilo a hilo
 sobre la cuna.
 Ríete, niño,
 que te tragas la luna
 cuando es preciso.

Alondra de mi casa,
 ríete mucho.
 Es tu risa en los ojos
 la luz del mundo.
 Ríete tanto
 que en el alma, al oírte,
 bata el espacio.

Tu risa me hace libre,
 me pone alas.
 Soledades me quita,
 cárcel me arranca.
 Boca que vuela,
 corazón que en tus labios
 relampaguea.

Es tu risa la espada
 más victoriosa.
 Vencedor de las flores
 y las alondras.
 Rival del sol,
 porvenir de mis huesos
 y de mi amor.

La carne aleteante,
 súbito el párpado,
 y el niño como nunca
 coloreado.
 ¡Cuánto jilguero
 se remonta, aletea,
 desde tu cuerpo!

Desperté de ser niño.
 Nunca despiertes.
 Triste llevo la boca.
 Ríete siempre.
 Siempre en la cuna,
 defendiendo la risa
 pluma por pluma.

Ser de vuelo tan alto,
 tan extendido,
 que tu carne parece
 cielo cernido.
 ¡Si yo pudiera
 remontarme al origen
 de tu carrera!

Al octavo mes ríes
 con cinco azahares.
 Con cinco diminutas
 ferocidades.
 Con cinco dientes
 como cinco jazmines
 adolescentes.

Frontera de los besos
 serán mañana,
 cuando en la dentadura
 sientas un arma.
 Sientas un fuego
 correr dientes abajo
 buscando el centro.

Vuela niño en la doble
 luna del pecho.
 Él, triste de cebolla.
 Tú, satisfecho.
 No te derrumbes.
 No sepas lo que pasa
 ni lo que ocurre.

FINAL: PALABRAS DE PABLO NERUDA

«Recordar a Miguel Hernández que desapareció en la oscuridad y recordarlo a plena luz, es un deber de España, un deber de amor. Pocos poetas tan generosos y luminosos como el muchachón de Orihuela cuya estatua se levantará algún día entre los azahares de su dormida tierra. No tenía Miguel la luz cenital del sur como los poetas rectilíneos de Andalucía sino una luz de tierra, de mañana pedregosa, luz espesa de panal despertando. Con esta materia dura como el oro, viva

como la sangre, trazó su poesía duradera. ¡Y éste fue el hombre que aquel momento de España desterró a la sombra! ¡Nos toca ahora y siempre sacarlo de su cárcel mortal, iluminarlo con su valentía y su martirio, enseñarlo como ejemplo de corazón purísimo! ¡Darle la luz! ¡Dársela a golpes de recuerdo, a paletadas de claridad que lo revelen, arcángel de una gloria terrestre que cayó en la noche armado con la espada de la luz!».

LA TEMÁTICA RELIGIOSA EN LA OBRA DE ROSALES

Fernando Carratalá

Miembro de la Junta de Gobierno del CDL-Madrid

BREVE BOSQUEJO BIOBIBLIOGRÁFICO

También se celebra en el año 2010 el centenario del nacimiento de Luis Rosales (Granada, 31 de mayo de 1910-Madrid, 24 de octubre de 1992), miembro destacado de la Generación del 36 (integrada por figuras literarias de la talla de Miguel Hernández, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero, Dionisio Ridruejo...). Su legado poético –sentimiento religioso de profunda espiritualidad y preocupación por la corrección formal del lenguaje– se inscribe en el ámbito de la denominada –por Dámaso Alonso– «poesía arraigada» –entrañable, intimista, volcada en su entorno cotidiano–. En 1962 ingresó en la RAE; y en 1982 fue galardonado con el Premio Cervantes.

Abril (1935) es el primer libro de Rosales, de temática amorosa. Agotadas las vanguardias, el poeta propone la recuperación del clasicismo –en especial una vuelta al romance y al soneto– y de la naturalidad expresiva –gusto por la rima asonante, irrupción del verso libre...–. (Casi cuarenta años después de su primera edición, y aumentada con nuevos poemas, la obra se reedita, en 1972, con el título de *Segundo abril*). De 1940 es el *Retablo de Navidad*, publicado, en ediciones posteriores, con el título de *Retablo sacro del nacimiento del Señor*, obra en la que la temática religiosa se expresa con un lenguaje barroco rico en elementos surrealistas y simbolistas. Y en 1949 se publica la considerada como mejor obra poética de Rosales: *La casa encendida*, un largo poema de carácter unitario en el que el poeta exhibe un extraordinario dominio del verso libre y una habilidad extrema para combinar elementos líricos y narrativos. (Esta obra se fue también ampliando y corrigiendo, hasta su edición definitiva, en 1972). En 1951 ve la luz *Rimas* –Premio Nacional de Poesía–, obra en la que predomina el poema corto y se evidencia ese dominio de la técnica literaria que sitúa a Rosales en la cumbre de los poetas españoles de mediados del siglo XX. Y en 1969 se publica *El contenido del corazón* –Premio de la Crítica–, libro poético escrito en prosa –redactado originariamente en 1940–, ahora corregido y aumentado en extensión, y en el que ya se percibía esa interacción de voz lírica y enfoque narrativo tan visible en *La casa encendida*. Otros títulos en que de nuevo se alían el intimismo lírico y la dimensión narrativa son: *Diario de una*

resurrección (1979) –con poemas tan sugerentes como los titulados «Guardo luto por alguien a quien no he conocido» y «Se llamaba Molina»–, *Verso libre* (1980), *La carta entera* –integrada por tres poemarios independientes: *La almadra* (1980), *Un rostro en cada ola* (1982) y *Oigo el silencio universal del miedo* (1983), y en los que nuevamente aparece el «poeta de lo cotidiano», capaz de evocar recuerdos del pasado con indescriptible emoción.

Rosales es, además, un notable ensayista. Entre sus títulos más destacados se encuentran los siguientes: *Cervantes y la libertad* (1960), *Pasión y muerte del Conde de Villamediana* (1961), *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca* (1966), *Lírica española* (1972) –Premio Miguel de Unamuno de Ensayo–, *Poesía española del Siglo de Oro* (1973), *La poesía de Neruda* (1978), *El desnudo en el arte y otros ensayos* (1987), *Y de pronto Picasso* (1990), *Estudios sobre el Barroco* (1997), etc. Su labor como articulista fue igualmente destacada. Precisamente obtuvo el Premio Mariano de Cavia de periodismo, en 1962, por su artículo *El nocturno de Zabaleta*.

SELECCIÓN ANTOLÓGICA COMENTADA DE POEMAS DEL «RETABLO DE NAVIDAD»

Estamos echando en falta, en la celebración de este centenario, la poesía inicial de Rosales, de temática religiosa. Y, por esta razón, hemos elegido algunos excelentes poemas del *Retablo sacro del nacimiento del Señor*, que por su hondura lírica y perfección técnica –Rosales es un verdadero maestro del soneto–, merecerían estar en cualquier antología de nuestra mejor poesía. Los reproducimos a continuación, acompañados de un breve comentario explicativo, más emocional que técnico.

LA MIRADA MILAGROSA DEL NIÑO DIOS CAPTADA POR LA POESÍA DE ROSALES.

En el marco del soneto –que Rosales domina con maestría técnica–, el poeta recoge la historia, contada con tanta sencillez como emoción en versos endecasílabos de grata musicalidad, de un pastor ciego que, impelido por su fe, llega al portal de Belén para «pedirle ver» al Niño Dios. Al resbalar en la paja, cae al suelo y se da de bruces con el Niño recién

L
U
I
S
R
O
S
A
L
E
S
nacido, al que puede mirar cara a cara y contemplar su sonrisa milagrosa. Este es el extraordinario soneto:

Del pastor ciego que abrió los ojos a nueva vida

Sentí decir ¡Belén! y un inseguro
empuje me arrastró; quedé un momento
sin poder respirar; pálido y lento
volví a palpar el muro, y tras el muro

el roce de un testuz súbito y duro
me hizo pasmar; después sentí un violento
temblor de carne y labio, el movimiento
gozoso de la gente y un oscuro

miedo dulce a volver; seguí avanzando
y resbalé en la paja; ya caído
toqué el cuerpo de un niño: yo quería

pedirle ver y me encontré mirando,
sintiéndome nacer, recién nacido,
junto al rostro de Dios que sonreía

BREVE COMENTARIO DEL TEXTO

Plano del contenido. El tema del texto, adelantado en el título, queda expresado en el segundo terceto: el pastor ciego puede ver el rostro de Dios y se siente renacer a la vida. Pero hasta llegar al prodigio, Rosales va describiendo, con extraordinaria sensibilidad, los estados anímicos del pastor, y, asimismo, refiere cuanto le va sucediendo hasta encontrarse «cara a cara» con las sonrisas de Dios. *Incertidumbre* ante la llamada, en su interior, de Belén, cierta *ansiedad* a la llegada al pesebre (primer cuarteto); extremado asombro al toparse con la frente del buey, intensa *agitación corporal* coincidente con la alegría de la gente que acude al establo –la imagen «el movimiento gozoso de la gente» es, quizá, la más afortunada de todo el soneto– (segundo cuarteto). Un *temor* de naturaleza contradictoria, a la vez *patético* y *apacible*, que le lleva a no retroceder y a continuar en su avance, hasta caer de bruces, tras resbalar en el heno, y rozar el cuerpo de un niño (primer terceto); precisamente el cuerpo del Niño Dios, a quien quería pedirle el milagro que le va a ser concedido: el pastor, caído en el suelo, se encuentra mirando la sonrisa del rostro de Dios (segundo cuarteto). Las afortunadas combinaciones de los verbos elegidos –semántica y morfológicamente– ayudan a «visualizar» el prodigio obrado por el Niño Dios: «[...] yo quería / pedirle ver y me encontré mirando» (versos 11-12). El verso 13 no hace sino anticipar los efectos de la sonrisa milagrosa del Niño Dios, que cierra el soneto y que delata la transformación espiritual y física del pastor: «sintiéndome nacer, recién nacido».

Plano de la expresión. El soneto tiene, métricamente hablando, hechuras clásicas: catorce versos endecasílabos distribuidos en dos cuartetos con rimas abrazadas (ABBA/ABBA: *-urol-entol-entol-uro*) y dos tercetos con rimas CDE/CDE (*-andol-idol-ía*). Pero hay continuos encabalgamientos en los cuartetos (versos 1-2: «inseguro / empuje»; versos 6-7: «violento / temblor»; versos 7-8: «movimiento / gozoso»); y un audaz encabalgamiento entre el último verso del segundo cuarteto y el primero del primer ter-

ceto: «oscuro / miedo»; encabalgamiento que facilita la colocación de adjetivos a ambos lados del nombre («oscuro / miedo dulce»), a la vez que potencia la expresividad de una compleja sinestesia que combina, en sorprendente antítesis, sensaciones visuales –la *oscuridad* produce miedo– y anímicas –ya que el miedo trae aparejado, a su vez un estado emocional de *apacibilidad*–. También llama la atención que las estrofas prolonguen el contenido poemático más allá de sus límites métricos, lo que dota al soneto de una extremada movilidad («y tras el muro / el roce de un testuz»; «y un oscuro / miedo dulce a volver»; «yo quería / pedirle ver.»), acentuada, en cierto modo, con la abundancia de pausas internas que, sumadas a los encabalgamientos, ayudan a conferir ese ritmo *in crescendo* hasta el clímax final que se alcanza en el último verso: el rostro de Dios sonreía a quien ya podía mirarle cara a cara, abriendo los ojos «a nueva vida».

Desde el punto de vista rítmico, la riqueza de la acentuación –el soneto tiene 57 acentos– contribuye a difundir una musicalidad fácilmente perceptible al oído, que intensifica la abundancia de palabras agudas –23 en total: 9 en el primer cuarteto y 5 en el segundo; 4 en el primer terceto y 5 en el segundo– y, asimismo, los esdrújulos de los versos 3 y 5, en cuya sílaba tónica recae, precisamente, un acento antirrítmico, tal y como puede comprobarse a continuación:

- Verso 3: sin poder respirar, pálido y lento
[Endecasílabo melódico. Acentos: sílaba 3, extrarrítmico; sílaba 6, rítmico; sílaba 7, antirrítmico; sílaba 10, estrófico].
- Verso 5: el roce de un testuz súbito y duro
[Endecasílabo heroico. Acentos: sílabas 2 y 6, rítmicos; sílaba 7, antirrítmico; sílaba 10, estrófico].

Igualmente notable es el verso 11, donde el acento antirrítmico recae en la sílaba 3, precedido del rítmico en la 2: «toqué el cuerpo de un niño: yo qería». Por otra parte, el acento rítmico sobre la sílaba 8 –«yo»– concentra toda la atención sobre el propio pastor ciego que «quería / pedirle ver» a Dios. Y también resulta afortunada la posición extrarrítmica de los acentos en las sílabas 1 y 3 del verso 9: «miedo dulce a volver; seguí avanzando», un verso de gran riqueza acentual, con cinco acentos, al igual que el citado verso 8 (y que el verso 6, endecasílabo con acento extrarrítmico en la sílaba 1: «me hizo pasmar; después sentí un violento»). Y aunque el verso 14 sólo tiene tres acentos –un endecasílabo melódico–, toda la intensidad rítmica se centra en la palabra «Dios», situada en sexta sílaba: «junto al rostro de Dios que sonreía».

Y no debe pasar desapercibida la «oscuridad» que se difunde por los cuartetos, gracias a la leve aliteración de nasales y a la presencia de varias palabras con la vocal *u* en sílaba tónica (inseguro, empuje, muro; testuz, súbito, duro, oscuro); vocal que está presente en las rimas consonantes de dichos cuartetos (versos 1-4/5-8: *-uro* [inseguro/muro, duro/oscuro]); todo ello coincidiendo con los momentos de ceguera del pastor, sumido en las tinieblas.

Por lo demás, los cuartetos son un buen ejemplo del llamado estilo nominal, con predominio de nombres [¡Belén! (verso 1), empuje, momento (verso 2), muro (verso 4), roce,

testuz (verso 5), temblor, carne, labio, movimiento (verso 7), gente (verso 8)] y de adjetivos [inseguro (verso 1), pálido, lento (verso 3), súbito, duro (verso 5), violento (verso 6), gozoso, oscuro (verso 8)]; ocho de los cuales están situados a final de verso –tres nombres y cinco adjetivos–. Sobre estas palabras recaen recaen 20 de los 57 acentos que contiene el poema. La presencia de verbos en infinitivo [decir (verso 1), poder, respirar (verso 3), palpar (verso 4), pasmar (verso 6)] refuerza el aludido carácter nominal del estilo.

Con respecto a la colocación del adjetivo, su anteposición al nombre [*inseguro* / empuje (versos 1-2), *violento* / temblor (versos 6-7)] o su posposición [movimiento / *gozoso* (versos 7-8)] viene pedida por exigencias rítmicas que, además, posibilitan encabalgamientos de alto valor expresivo, el más significativo de los cuales es el que se produce entre los versos 8 y 9, en el que el nombre está flanqueado por sendos adjetivos que pertenecen a diferentes campos semánticos y conforman una original sinestesia [*oscuro* / miedo *dulce*]. Aparece también en el poema la coordinación, como unidades funcionales, de parejas de adjetivos, ya sea como complementos predicativos [versos 3-4: *pálido* y *lento* / volví a palpar el muro;], o bien como adjetivos adjuntos de carácter especificativo [versos 5-6: un testuz *súbito* y *duro* / me hizo pasmar;]. Y tanto en un caso como en otro, el primero de los adjetivos es portador de un acento antirrítmico, que proporciona a los versos unos sugestivos efectos acústicos a los que ya hemos aludido [esquema rítmico del verso 3: acentos en sílabas 3, 6, 7 y 10; esquema rítmico del verso 5: acentos en sílabas 2, 6, 7 y 10].

Y en cuanto a la distribución de pausas y encabalgamientos, el segundo cuarteto es más dinámico que el primero: éste contiene una pausa interna en cada uno de los versos, y un único encabalgamiento en los versos 1-2; aquél mezcla los versos pausados (6 y 7) con los impausados (5 y 8), y los encabalgamientos se suceden entre los versos 6 y 7, 7 y 8 (y también entre los versos 8 y 9, verso este último con el que arranca el primer terceto, en un audaz encabalgamiento de estrofas).

Los adjetivos desaparecen de los tercetos (a excepción de los participios *caído* y *nacido*, en los versos 10 y 13, respectivamente) y continúan, como en el primer cuarteto, las formas verbales en primera persona del singular del pretérito perfecto simple (sentí quedé, volví [a palpar]; resbalé, toqué), algunas de las cuales están complementadas por gerundios, que dado su carácter durativo, hacen más intensa su carga conceptual (verso 9: *seguí avanzando*; versos 12 y 13: *me encontré mirando, / sintiéndome nacer*,). El ritmo musical claramente perceptible al oído se logra, pues, no sólo a través de procedimientos fónicos (repartidos entre las 66 sílabas de los dos tercetos hay 25 acentos), sino también de tipo morfosintáctico, conjunción de recursos estilísticos que le confieren a estos seis versos una rica expresividad. Por otra parte, resulta admirable el uso que Rosales hace del valor aspectual de los tiempos verbales en los tercetos. Junto al carácter perfectivo del «pasado narrativo», destacan los pasados imperfectivos: «yo quería» (verso 11; imperfecto de cortesía con el que el pastor ciego enuncia modestamente un deseo –«pedirle ver»–, cuya concesión queda en manos de la voluntad del

Niño); y «Dios *sonreía*» (verso 14, sonrisa que, obrado el milagro, puede contemplar el pastor, que inicia una nueva vida –verso 13: «sintiéndome nacer, recién nacido»– en el mismo pesebre en el que se ha encontrado con «el rostro de Dios» –verso 14–; y, de esta manera, esa sonrisa divina se expresa con un imperfecto que cierra precisamente el soneto y que, por su carácter durativo, trasciende los límites de la composición para quedar immortalizada en el tiempo). «Yo quería/Dios *sonreía*»: los dos protagonistas del milagro viéndose «cara a cara». El prodigio se ha producido y esa sonrisa divina llena el mundo entero.

En definitiva, a la maestría técnica exhibida, Rosales aporta esa inspiración poética siempre feliz, aliada con una profunda religiosidad, que convierten este soneto en una pequeña obra maestra. La naturalidad con que se produce el hecho milagroso impregna el sustrato lingüístico del texto, y se relata poéticamente con una simplicidad estilística tras la que se esconde una altísima calidad literaria, acorde con la grandeza del tema tratado.

LA MATERNIDAD DE MARÍA

En el marco del soneto de corte clásico. Y en el titulado «De cómo vino al mundo la oración», Rosales explica la maternidad de María –«carne sin pecado», «virginal regazo»–. Y lo hace en un lenguaje metafórico de asombrosa sencillez, que encuentra en el endecasílabo el cauce idóneo para obtener una grata musicalidad y, en su conjunto, una composición de alto valor estético.

De cómo vino al mundo la oración

De lirio en oración, de espuma herida
por el paso del alba silenciosa;
de carne sin pecado en la gozosa
contemplación del niño sorprendida;

de nieve que detiene su caída
sobre la paja que al Señor desposa;
de sangre en asunción junto a la rosa
del virginal regazo desprendida;

de mirar levantado hacia la altura
como una fuente con el agua helada
donde el gozo encontró recogimiento;

de manos que juntaron su hermosura
para calmar, en la extensión nevada,
su angustia al hombre y su abandono al viento.

EL «RETRATO SACRO DEL NACIMIENTO DEL SEÑOR», EN TRES SONETOS

De nuevo el sonetista excepcional se ajusta al modelo del poema clásico –catorce versos endecasílabos con rima ABBA/ABBA en los cuartetos y CDE/CDE en los tercetos– nos acerca al misterio de la Natividad, desde la emoción más intensa, transida de esteticismo. Sonetos de gran hondura conceptual, con un léxico no siempre fácil e imágenes de gran fuerza expresiva. Por razones de espacio, eludimos ampliar el comentario estilístico.

De cuán graciosa y apacible era la belleza de la Virgen

¡Morena por el sol de la alegría,
mirada por la luz de la promesa,
jardín donde la sangre vuela y pesa;
inmaculada Tú, Virgen María!

¿Qué arroyo te ha enseñado la armonía
de tu paso sencillo, qué promesa
de vuelo arrepentido y nieve ileña,
junta tus manos en el alba fría?

¿Qué viento turba el monte y lo conmueve?
Canta su gozo el alba desposada,
canta su angustia el mar, antiguo y bueno.

La Virgen a mirarle no se atreve,
y el vuelo de su voz arrodillada
canta el Señor, que llora sobre el heno.

De cómo fue gozoso el Nacimiento de Dios Nuestro Señor

Venid, alba, venid; ved el lucero
de miel, casi morena, que trasmana
un rubor silencioso de milgrana
en copa de granado placentero.

La frente como sal en el estero,
la mano amiga como luz cercana,
y el labio en que despunta la mañana
con sonrisa de almendro tempranero.

¡Venid, alba, venid; y el mundo sea
heno que cobra resplandor y brío
en su mirar de alondra transparente,
aurora donde el cielo se recrea,
¡aurora Tú!, que fuiste como un río,
y Dios puso la mano en la corriente!

De cómo estaba la luz...

El sueño como un pájaro crecía
de luz a luz borrando la mirada;
tranquila y por los ángeles llevada,
la nieve entre las alas descendía.

El cielo deshojaba su alegría,
mira la luz el Niño, ensimismada,
con la tímida sangre desatada
del corazón, la Virgen sonreía.

Cuando ven los pastores su ventura,
ya era un dosel el vuelo innumerable
sobre el testuz del toro soñoliento;

y perdieron sus ojos la hermosura,
sintiendo, entre lo cierto y lo inefable,
la luz del corazón sin movimiento.

EDICIÓN

Aunque no está disponible, el *Retablo sacro del nacimiento del Señor* fue editada por ediciones Paraninfo (Madrid, 1964, 2.ª edición). Pero puede leerse en esta otra edición: *Luis Rosales. Poesía reunida 1935-1974*. Barcelona, editorial Seix Barral, 1982. Colección Mayor.

APÉNDICE. OTRO POEMAS DE TEMÁTICA NAVIDEÑA

Para concluir, ofrecemos un romancillo en metros hexasílabos, agrupados en siete cuartetos asonantados –«La Virgen María está cansada»–; y el sorprendente diálogo entre el poeta y el ángel titulado «Navidad de Luis».

Navidad de Luis

–¿La mula?
–Señor, la mula
está cansada y se duerme;
tal vez no sepa mañana
que ha nacido para siempre.

–¿La paja?
–Señor, la paja
no parece paja, y duele
como una pequeña cruz
dorada pero crujiente.

–¿La Virgen?
–Señor, la Virgen
sigue llorando.

–¿La nieve?
–Sigue cayendo. Hace frío
entre la mula y el buey.

–¿Y el Niño?
–Señor, el Niño
ya empieza a mortalecerse
y está temblando en la cuna
como el junco en la corriente.

–Todo está bien.

–Señor, pero...

–Todo está bien.

Lentamente
el ángel plegó sus alas
y volvió junto al Pesebre.

