Construcción de la imagen, polivalencia de la métafora y relaciones intertextuales en *Perito en lunas*. A propósito de "(Palmero)"

Carmen Alemany Bay

Universidad de Alicante

Recibido: 6 de agosto de 2015 *Aceptado: 5 de octubre de 2015*

Abstract: Hernandiana criticism has emphasized the importance of image and metaphor in the octaves of *Perito en lunas*. While this aspect is evident in the final version, to study the process of creation —here we´ll do the eighth "(Palmero)"— it allows us to see how Miguel Hernandez built and developed these images and metaphors to reach the final version taking designed to create a free text hesitation. The study of this internal process of writing allows us to establish connections and differences with thematically similar poems belonging to the same stage and earlier, and also see how the writer intertextual networks formed between his own compositions.

Key words: Miguel Hernández; *Perito en lunas*; metaphor; image; a process of creation.

Resumen: La crítica hernandiana ha insistido en la importancia de la imagen y la metáfora en las octavas de *Perito en lunas*. Si bien este aspecto es evidente en la versión definitiva, estudiar el proceso de creación —aquí lo haremos con la octava "(Palmero)"— nos permite ver cómo Miguel Hernández construía y desarrollaba esas imágenes y metáforas hasta llegar a la versión definitiva teniendo como objetivo crear un texto exento de vacilaciones. El estudio de este proceso interno de la escritura nos permite establecer conexiones y diferencias con poemas de similar temática pertenecientes a la misma etapa y anteriores, y asimismo comprobar cómo el escritor formó redes intertextuales entre sus propias composiciones.

Palabras clave: Miguel Hernández; *Perito en lunas*; metáfora; imagen; proceso de creación.

Perito en lunas es el primer gran ejercicio poético de Miguel Hernández que coincide con la publicación de su libro primero. Tras su viaje a Madrid (sale de Orihuela el 7 de diciembre de 1931 y regresa el 15 de mayo de 1932), el poeta escribe octavas uniéndose tardíamente al acercamiento gongorino de los poetas del 27: las *Soledades* de Góngora y, la más cercana, *Fábula de Equis y Zeda* de Gerardo Diego serán ejes literarios por los que se guía el poeta de Orihuela en esos momentos. Un total de 42 octavas —que son las que cupieron en el libro—[1] le sirven para describir el mundo que le rodea bajo el prisma de la luna, que es versificada a través de múltiples elementos cotidianos. La metáfora y la imagen se convierten en atención preferente vertebrándose el libro en un sinfín de adivinanzas de difícil comprensión, tal como advirtió Gerardo Diego en 1960:

> No es esencialmente creada la poesía de *Perito en lunas*: es, como en Góngora y en Guillén, alusiva y antianecdótica, aspirante a la poetización por la esencia en un proceso que marcha de lo concreto a lo abstracto. De donde se deduce que para gozarla plenamente hay que entenderla, hay que saber recrear en sentido inverso el sendero recorrido por el poeta... No creo que haya un solo lector, que lo hubiera en 1933 tampoco, capaz de dar la solución a todos los acertijos poéticos que propone... Porque son acertijos en los que rara vez entrega disimuladamente la solución deslizada (1975, 182).

En este libro de octavas, repleto de referentes metafóricos no siempre identificables —a no ser por las anotaciones de Federico Andreu—,[2] Hernández se enfrenta cara a cara con el lenguaje poético, lo conflictiviza, y a pesar del mimetismo su voz va tomando cuerpo. Como señaló Rafael Bosch, "hay una inmanencia primaria de la metáfora: el énfasis se pone sobre su objeto inmediato, de modo que el movimiento del pensamiento va desde este al término de comparación y regresa al

[1] El ejercicio de la composición de las octavas no se limitó a las 42 que cupieron en el libro, el elenco se amplía a otras 45 que mantienen el mismo hilo conductor aunque en ocasiones no alcancen la misma calidad estética. Es seguro que Miguel Hernández quiso incluir algunas de estas en su primer libro publicado, de hecho entregó a la editorial más octavas de las que constan en *Perito en lunas*, pero por razones de extensión y de unidad, ya que formaba parte de una colección cuyo primer libro fue *Tiempo cenital* de Antonio Oliver Belmás, tuvo que excluirlas.

[2] Juan Cano Ballesta, en su libro *La poesía de Miguel Hernández*, informó que Federico Andreu Riera tenía un ejemplar de *Perito en lunas* con los títulos de las octavas. Estos fueron dictados por el propio Hernández a su paisano quien no entendía el significado de las octavas (Testimonio oral a Cano Ballesta en Orihuela, 11-1-1960).

punto de partida" (1985, 25). Como José Carlos Rovira y yo señalamos en la *Antología poética* de Taurus:

> Es la metáfora gongorina el primer crisol en el que Miguel Hernández intenta fundir su lenguaje, consiguiendo, con esta contribución tardía, indudables hallazgos, como esa naturaleza luna, de formas lunares, que va descubriéndonos, descriptivamente, todo un mundo complejo y difícil, en que los aciertos imaginativos corren parejos al amor por las cosas descritas... determinando fidelidades que el poeta no abandonará jamás (1990, 11).

Asimismo, el poeta intentó compatibilizar el referente gongorino con los aires vanguardistas que los escritores del 27 impulsaron en sus escritos. De ahí que el primer título del libro fuese *Poliedros*, y de ahí también que algunos críticos hablen de reminiscencias ultraístas, como Jorge Urrutia, (2004, 97) o de la influencia cubista en el título originario de la obra, según Sánchez Vidal. (1992, 92) Pero esos "poliedros", esas octavas, no nos remiten sólo al concepto de poema como construcción, como también se ha dicho, sino, y fundamentalmente, al perspectivismo.

La asimilación del Purismo y el Neobarroquismo de los poetas del 27 se hace patente en la obra, sobre todo ese Neobarroquismo que "conduce al poema conceptuoso, al equívoco y la sorpresa como recursos estéticos, a la erección de un edificio de fórmulas retóricas y de entraña metafórica desde el que se opera lo que Pedro Salinas llamó la "exaltación de la realidad" (Carnero, 1985, 32). Una "exaltación de la realidad" que parte de elementos concretos: "Camino", "Serpiente", "Veletas", "Azahar", materia y naturaleza con las que el poeta convive cotidianamente y que se reflejan poéticamente de manera concreta. Tal como apuntó Agustín Sánchez Vidal:

> Para comprender en todo su alcance los poemas de *Perito en lunas* hay que localizar, casi siempre con matemática precisión, el modo de ver las cosas del poeta, colocándose en esa peculiar perspectiva. Una vez logrado eso, las octavas se nos presentan como una serie de viñetas relativamente independientes entre sí, en que se dibujan motivos bastante cotidianos (estampas regionalistas en ocasiones) (1985, 37).

Imágenes y metáforas en "(Palmero)" y otros poemas hernandianos

Uno de los motivos reincidentes de *Perito en lunas* es la palmera, tan habitual en tierra alicantina y tan cercana a la vida cotidiana del poeta. A ella, y a quien cuida y recoge sus frutos, el palmero, Miguel Hernández dedicó no pocos poemas en su primer ciclo poético pero cuyas referencias llegarán hasta su último poemario, el *Cancionero y romancero de ausencias*. Si la palmera, en su día, en aquellas primeras composiciones le dio pie a formular ingeniosos juegos lingüísticos con los que mostrar su pericia metaforizante —tal como veremos en líneas posteriores—, en el poema (41) se convierte en símbolo de su acuciante soledad amorosa: "El amor ascendía entre nosotros/ como la luna entre las dos palmeras/ que nunca se abrazaron" (1992, 700).[3] Con ello se demuestra la tónica hernandiana de retomar temas propios y readaptarlos a su momento vivencial.

Antes de su primer libro poético, el oriolano escribió "El palmero" (1992, 211), publicado en *El Periódico de Orihuela* (20/1/1931), y "La palmera levantina" (1992, 229) salió impresa en *El Día*, periódico de Alicante, el 24 de febrero de 1932. Esta última será la referencia para la escritura de tres octavas muy relacionadas entre sí: "(Palmero y Domingo de Ramos)" (1992, 254), octava II; "(Palmera)" (1992, 255), octava V, y "(Palmero)" (1992, 256), octava VII.[4] Esta última nos servirá de referente para desarrollar cómo Hernández elaboraba y reelaboraba imágenes y metáforas, recursos retóricos muy presentes en esta obra primera en la que el autor intentó emular a los poetas del 27. "Palmero", además, es una de las octavas más elaboradas de *Perito en lunas* tal como indica el número de bocetos que preceden a la versión definitiva;

[3] Para el estudio de los poemas y de su proceso de creación seguimos el texto de la *Obra completa*. I.

[4] Agustín Sánchez Vidal, en *Documenta Miguel Hernández*, advirtió de la relación entre los poemas citados: "Como suele suceder con todas o casi todas las octavas de *Perito en lunas*, esta estrofa [refiriéndose a «(Palmero y Domingo de Ramos)»] está estrechamente relacionada con otras del mismo libro. En este caso, las número 5 («Palmera») y 7 («Palmero»), constituyen un «continuum» que no conviene separar" (1985, 39). El comentario vertido sobre estas tres octavas nos va a ser de gran utilidad para nuestro estudio que se completará con el análisis de los esbozos previos a la octava VII, "(Palmero)", y asimismo remitiremos en ocasiones a dos composiciones previas a *Perito*, "El palmero" y "La palmera levantina". Añadir que existe un poema en verso corto titulado "Palmeras" (2010, 297), los motivos, así como la metaforización y la imagen, son muy similares a los de las octavas de *Perito en lunas*; de hecho estas composiciones de verso corto fueron escritas a la par de las octavas.

en cada uno de ellos se va configurando, bajo un prisma que determina las imágenes, el motivo poético siempre metaforizado.

Esta octava, desde la perspectiva del proceso creativo, tal como argumentamos en *Miguel Hernández, el desafío de la escritura*, pertenecería a aquel conjunto —*grosso modo* Miguel Hernández tenía tres formas de crear octavas, tal como evidencian los manuscritos— en el que "el poeta tiene la necesidad de escribir varios esbozos en verso, en su mayor parte tachados, antes de llegar a la versión definitiva. Miguel Hernández ha creado el esquema versal de la octava, aunque aún de forma incompleta, y a partir de ese primer modelo va creando otros hasta lograr el poema deseado" (2013, 41). En este apartado se incluirían, además de la que estamos analizando, la VIII, "(Monja confitera)", y la XXIV, "(Veletas)".[5] No sin razón, y como se expuso en líneas ulteriores, la crítica consideró el libro como un continuo de imágenes y metáforas relacionadas entre sí.

La octava "Palmero", objeto de nuestro estudio, así reza:

> Al galope la tierra y a cercenes
> el azul en el istmo de más talla,
> que por oros los une donde se halla
> el viento bronceado de vaivenes.
> Jinete que a tu misma grupa vienes
> para entrar con las luces en batalla,
> de la copa dorada, por tu empeño,
> haz la degollación, tras el ordeño (1992, 256).

[5] En el primer bloque se incluirían aquellas octavas en las que "previamente a la versión en verso, ya sea la definitiva o versión variante, el poeta construye su texto a partir de breves esbozos en prosa, frases que separa mediante guiones y en las que en ocasiones aparecen incrustados versos que pasarán de igual forma, o con pequeñas matizaciones, a la versión definitiva. No olvidemos que en esta etapa los esbozos en prosa, y no siempre identificados con las octavas, son muy abundantes. Más que intentos de creación definitivos son ejercicios literarios, probaturas, que ayudaron a Miguel Hernández a ejercitarse en el siempre difícil dominio de la poesía, en concreto de la octava" (2013, 38-39); aquí se incluirían la octava XXII "(Panadero)", "(Gota de agua)", "(Gitanas)". El otro grupo contiene aquellas octavas que "no contienen ni bocetos previos en prosa, ni esbozos en verso, aquí el poeta trabaja directamente sobre la octava. Los comienzos suelen ser difíciles, de ahí que tache frecuentemente fragmentos de versos aunque en ocasiones estos son recuperados casi íntegramente. En cualquier caso, y lógicamente, los motivos metafóricos son los mismos y las palabras que cambia son escasas" (2013, 44); aquí se incluirían la octava VI, "(Cohetes)" o la octava X, "(Sexo en instante, 1)".

En el "Apéndice" de la *Obra completa* se dio cuenta de seis esbozos que precedían a la versión definitiva (1992, 806-807). Con una mirada más atenta a los manuscritos podemos afirmar que la distribución fue incorrecta; adelantamos cual fue —creemos— el proceso creativo y en líneas subsiguientes apuntaremos más datos sobre el asunto. El que aparece como esbozo 1, en la nueva distribución sería el tercero; el esbozo 2 pasaría a ser el cuarto y el esbozo 5 quedaría en la misma posición; el esbozo 3 iría en primer lugar, y el esbozo 4 en la segunda posición.

Esbozo 1 (clas. 259/X-4).[6] Escrito a lápiz, Hernández ha tachado los versos uno a uno. Debajo de este primer esbozo el poeta ha dibujado el perfil de la cabeza de un hombre. En la parte derecha aparecen esbozos de otras octavas del ciclo de *Perito en lunas*. En el reverso del manuscrito escribe el tercer boceto del poema:

> Para hacer el ordeño, gota a gota,
> no la degollación, de las palmeras.
> ¡Cuando se haga el ordeño gota a gota
> no la degollación de las palmeras!
> al tronco sin madera que más trota.
> Será[7] domador, de troncos, gargantas.
> ¡Quién hará de las palmas el ordeño,
> si las de gota a gota, más las degollaciones (806-7).

El esbozo 2 (clas. 416/Z-26...56) también aparece escrito a lápiz, con múltiples tachaduras, junto a una variante de la octava XL, ("Negros ahorcados por violación"); otra variante de la XXXII, ("Noria"); y de "Tu solución presente, al fin futura", octava excluida de *Perito en lunas*. Esta proliferación de esbozos de octavas subraya la intensidad con la que Miguel Hernández se puso a la tarea de escribir este tipo de

[6] Esta numeración hace referencia a la catalogación del Archivo del poeta, realizada en 1988 por José Carlos Rovira y por mí en el Archivo Histórico de San José (Elche), y es la que aparece en la *Obra completa*. Recordemos en este punto que la viuda de Miguel Hernández, Josefina Manresa, depositó en 1986 los manuscritos del poeta en el citado Archivo y allí ha estado hasta fechas recientes, 2011. Por desacuerdo entre los familiares del escritor y el Ayuntamiento de Elche, los manuscritos fueron retirados por aquellos y fueron cedidos al Ayuntamiento de Quesada, población en la que nació la viuda del poeta, y ahora están depositados en el Museo Miguel Hernández-Josefina Manresa, sito en aquella localidad.

[7] En el verso anterior, arriba de "al" ha tachado "bridas de esparto" Debajo de este verso ha tachado "de potros".

estrofas, y cómo las iba redactando y perfilando al mismo tiempo. Así dice el presente esbozo:

> Su última negra hora de la higuera.
> Hay que hacer, el ordeño, gota a gota,
> en la degollación, de la palmera.
> Hombre sobre el caballo que más trota
> ¡qué galope de bronces a mi vera!
> si va a su grupa, pencas como azota
> cuya sombra en estrecho está resuelta
> y al final el paisaje da una vuelta[8] (807).

En el reverso del manuscrito del esbozo 1, Miguel Hernández escribió el que clasificamos como esbozo 3 (clas. 259/X-4), tal como aclaramos en líneas precedentes. Escrito a lápiz y del revés de una composición —no publicada por inacabada— perteneciente a la etapa de la juventud, tal como se deduce por el tipo de letra. El poeta tenía por costumbre rellenar con probaturas versales los espacios vacíos en los manuscritos de sus primeros poemas. Contiene múltiples tachaduras que remiten generalmente a versos y a palabras concretas, una línea vertical tacha todo el poema y existen, asimismo, varias palabras tachadas o fragmentos de verso:

> ¡Tan grande en el azul!, pero pequeño
> desde el verde jinete, ¡cómo trota
> el palmar!: vertical, haces su ordeño,
> bridas de esparto en torno, gota a gota:
> o su degollación: luz porta empeño,
> por la que oscura le ceñiste cota[9] (806).

[8] Arriba del primer verso, tachado, "No es la degollación es el ordeño". Comienza el verso con "La", tachado; "hora de la higuera" aparece escrito encima de "de la higuera turquesa"; escribe "última" arriba de "Su"; al final del verso tacha unas palabras ilegibles. En el segundo verso, aparece "el ordeño" escrito arriba de "gota a gota"; en el margen izquierdo ha tachado "la de", y después de "gota" tacha "ya". Arriba del cuarto verso tacha "sobre el mozo en brida el paisaje, mozo, trota", y en el verso en cuestión, "Hombre" tacha a "mozo" y después de "sobre" tacha "ya"; "caballo" tacha a "paisaje". En el quinto verso, "qué" tacha a "oh"; "de bronces" tacha a "el paisaje"; arriba tacha "sobre el paisaje", y arriba de "mi vera" tacha "la ribera". En el sexto, "si va" tacha a "caballos los"; sigue, tachado, "atan". En el séptimo, la primera escritura fue: "en estrella de bronce azul", que ha tachado. En la *Obra completa*, este boceto aparece en cursiva, por tanto simulando que en el original está tachado, pero en realidad, y a pesar de las múltiples tachaduras, se puede reconstruir el esbozo.

[9] Tal como fue criterio en la *Obra completa*, aquellos poemas, versos o palabras que Miguel Hernández tachó en los manuscritos aparecen en letra cursiva. Señalamos, al

El esbozo 4 (clas. 259/X-4) aparece escrito, con lápiz, en el reverso del inicio del poema referenciado en el esbozo 2, composición que arranca con el verso "La tierra recién parida". El boceto está tachado por varias líneas verticales y en la parte derecha hay dos esbozos de octavas de *Perito en lunas*:

> Muy grande en el azul, pero pequeño
> desde el verde jinete ¡cómo trota
> el palmar!: vertical, haces su ordeño,
> bridas de esparto en torno, gota a gota,
> o su degollación luz por tu empeño,
> por la que oscura le ceñiste cota:[10]
> a fuerza de sombra en luz resuelta (806).

El esbozo 5 (clas. 259/X-4), escrito a lápiz, es una reelaboración del anterior. Nos surgió la duda de si considerar como un único esbozo aquel y este, pero nos decidimos a darlos por separado porque en el manuscrito hay un espacio en blanco —de transición— entre uno y otro. Lo que sí está claro, y como hacía habitualmente Miguel Hernández en esta época, es que teniendo presente el esbozo —en este caso el transcrito arriba—, cabe elaborar la siguiente prueba en la que el poeta se debate una y otra vez con el lenguaje. Buena prueba de ello son las múltiples tachaduras que aparecen entre los versos, o palabras que tachan a otras; a pesar de ello, si separamos los versos o fragmentos de versos tachados podemos reconstruir la octava tal como exponemos a continuación:

> A la degollación, tras el ordeño
> de las palmeras hecha gota a gota
> que oponen a la luz, para ser cota
> de sombras, va el jinete, aunque pequeño,
> alto, al lomo del tronco que más trota.
> Bridas alrededor lleva en su empeño

igual que haremos en el resto de esbozos, las palabras que Hernández tachó. En el verso primero, después de "grande" tacha "ya", arriba ha tachado: "entro ni sales". En el tercer verso, "vertical" tacha a "en" y "su" tacha a "el". En el cuarto, arriba del primer fragmento de verso tacha: "entre bridas de esparto/ o bridas alrededor". Entre el cuarto y el quinto verso ha tachado: "o su degollación/ o su garganta de más los acota/ su brillante (ilegible)/ (ilegible) para hacer secreta/ para hacer secreta/ luz de". En este último verso, "oscura le ceñiste" tacha a unas palabras ilegibles.

[10] Siguen, tachados, dos versos: "*la luz, que es la de sombra / a fuerza de tiniebla, luz*". En el margen ha escrito: "Oh si al azar/ si perdieras/ los estribos/ encapota". El último verso comienza con una palabra tachada, ilegible.

por no hacer al contrario sus arribos[11]
si por azar perdiera los estribos (807).

El último esbozo, el sexto (clas. 4/A-6), está escrito a plumilla. Era una "versión en limpio" de la octava en cuestión, aunque el poeta la tacha mediante tres líneas verticales; a continuación reescribe los tres primeros versos con una variante en el tercero. Le sigue una nueva escritura fragmentaria del poema donde Hernández propone alternativas a algunos versos:

El viento, bronceado de vaivenes,
en la copa del istmo de más talla,
alto azul, bajo verde unidos halla
por los de oros vínculos hebenes.
Jinete que a la grupa tuya vienes
para entrar con las brisas en batalla,
de las palmas brillantes por tu empeño,
ve a la degollación tras el ordeño.

El viento, bronceado de vaivenes,
en la copa del istmo de más talla
vinculada al azul el suelo halla.

El viento, bronceado de vaivenes
en la copa del istmo de más talla,

El viento, bronceado de vaivenes,
por el brazo del istmo de más talla
en un ayuntamiento de oros halla
tierra y cielos[12] podados a cercenes.
Jinete que a la grupa tuya vienes (1992, 807).

[11] Arriba del primer verso ha tachado: "Bridas de esparto en torno, qué gran trote". En el segundo verso, "de las palmeras hechas" aparece tachando a unas palabras ilegibles; siguen, tachados, los siguientes versos y fragmentos: "va el jinete más alto aunque seguro/ desde que galope de trinos/ donde/ contraluz para ser ceñido cota/ de oscuridad". En el tercero, "para ser" aparece tachando a "para serlo". En el cuarto, "sombras" tacha a "oscuridad". El quinto verso aparece escrito en el margen izquierdo, en su lugar ha tachado: "alto a grupas" y arriba "más esbelto, sobre el". Entre el quinto y el sexto versos ha tachado los siguientes fragmentos: "Bridas alrededor/ y en torno a las dos bridas/ bridas para". El séptimo verso aparece escrito en el margen izquierdo, en su lugar ha tachado "por hacer para los dos la espalda". En la *Obra completa*, este boceto aparece en cursiva, por tanto simulando que en el original está tachado, pero en realidad, y a pesar de las múltiples tachaduras, se puede reconstruir el esbozo.

[12] En el primer verso de esta estrofa, tras "vaivenes" ha tachado "vinculados azul y tierra halla en oro unidos halla"; en el margen izquierdo ha tachado "en". En este verso, tras "cielos" tacha "corta dada".

Existe asimismo un ms (clas. 203/A-438...468) escrito con plumilla y sin variantes.

Comenzaremos explicando las metáforas e imágenes que se construyen en "(Palmero)", en su versión definitiva, y a continuación, a través del proceso de creación, veremos cómo el poeta ha ido perfilando los juegos de imágenes hasta llegar a la versión publicada; pero también cómo esas mismas imágenes se han proyectado en otros poemas de la misma época, un juego de vasos comunicantes muy habitual en la poética hernandiana.

La presente octava la podríamos dividir en dos partes marcadas no solo por el punto que las divide y separa, sino también porque cada una de ellas supone una imagen que se nutre de metáforas, lo cual es frecuente en la mayoría de poemas de *Perito en lunas*. En los cuatro primeros versos Miguel Hernández sustancialmente concreta la imagen de la palmera; y en la segunda, los cuatro últimos, la labor del palmero. Estas imágenes, como adelantábamos, se abastecen de diversas metáforas que trataremos de desentrañar.

Al decir de Agustín Sánchez Vidal, en esta octava

> La palmera está representada de dos formas distintas: por un lado, como una península recortada contra el cielo y unida a la tierra por el tronco ("el istmo de más talla"). Pero, además, esta imagen se ha entrecruzado con otra: el palmero es un jinete que, montado sobre el tronco, utilizando como espuelas las hojas y como riendas la cinta con que se sujeta, va a pelear contra las palmas, para cortarlas, tras "ordeñar" los dátiles (1992, 789).

En los dos primeros versos, "Al galope la tierra y a cercenes/ el azul en el istmo de más talla", Miguel Hernández metaforiza la imagen de la palmera tal como apuntaba Sánchez Vidal: "una península recortada contra el cielo y unida a la tierra por el tronco ("el istmo de más talla")"; imágenes nos remiten a los dos primeros versos de "El palmero": "Allí mascando un cielo de diáfana hermosura;/ allí, sobre el esbelto troncal de la palmera"; (1992, 211) y también a los siguientes de "La palmera levantina":

> El magnífico incensario
> se mece solitario
> al final de la colina,
> contra el azul extraordinario... (vv. 15-18, 1992, 229-230)

Nótese que el mismo motivo ha sufrido una evolución hacia la metaforización. Los casos puestos en comparación pertenecen a poemas de la juventud. En ellos Miguel Hernández todavía no tiene la pericia de construir tropos con el empeño sigiloso que se evidenciará en *Perito en lunas*.

Tras los dos versos introductorios, el poeta identifica a los dátiles con oros en el tercero: "que por oros los une donde se halla", símil presente en la octava V, "(Palmera)", donde estos frutos son "gargantillas de oro en la garganta"; (v. 7, 1992, 255) en el poema de juventud "El palmero" fueron metaforizados como "la gema ya madura" (v. 5, 1992, 211) o como "el chorro dorado de los dátiles"; (v. 14, 1992, 211) y en la composición "La palmera levantina" como "macizos lagrimones". (v. 29, 1992, 230) Los dátiles, unidos a las palmas, provocan metafóricamente hablando un "viento bronceado de vaivenes" en el verso cuarto, tomando probablemente el término "bronceado" —desde lo literario— de Gabriel Miró quien también metafóricamente manejaba el término "bronce" para referirse a la palmera[13]; y desde la experiencia se sabe —y Hernández la tenía sobradamente— que hay un tipo de dátiles que tienen un color similar al bronceado.

En la segunda parte de la octava Hernández introduce otra imagen que se completa con la anterior, como ya observamos: identifica al palmero con un jinete. De modo similar lo hizo en la octava II, "(Palmero y Domingo de Ramos)", donde aquel era un "talludo espulgador de los racimos". (v. 2, 1992, 254) De otro cariz será presentado el palmero en uno de sus poemas de juventud donde metafóricamente es el que va "trinando alegremente como un ave trovera":

> ¡Miradlo cómo arranca la gema ya madura
> del fruto que el otoño convierte en primavera
> trinando alegremente como un ave trovera,
> con sólo un cordón frágil atado a la cintura!
>
> ("El palmero", vv. 4-8, 1992, 211).

Volviendo a los versos que completan la octava objeto de nuestro estudio, el palmero, subido al tronco —"que a tu misma grupa vienes" (v. 5)—, va a entrar "con las luces en batalla,/ de la copa dorada, por tu empeño" (vv. 6-7): "en batalla" porque el palmero va a "luchar" en un

[13] Como apunta Agustín Sánchez Vidal, "Gabriel Miró solía utilizar el término "bronce" al referirse a la palmera (tal y como hemos visto ya en el verso 4 de la octava 7)" (1985, 37).

sentido metafórico; primero hará el "ordeño" (recolectará los dátiles), y después cortará las palmas ("la degollación").

Los términos "luces en batalla" y "copa dorada" nos remiten nuevamente a la octava II. En los cuatro primeros versos de "(Palmero y Domingo de Ramos)" Hernández describe el proceso de tapar con sacos las palmas más tiernas para que conserven su color blanco y su flexibilidad:

> Luz comba, y no, creada por el mozo,
> talludo espulgador de los racimos:
> no a fuerza, y sí, de bronces en rebozo,
> sí a fuerza, y no, de esparto y tiempo opimos (vv. 1-4, 1992, 254).

Estas palmas conservarán su blancura y se convertirán en obras de artesanía que darán toda su luz en la procesión del Domingo de Ramos, tal como versifica en los cuatro versos finales de esta octava:

> Por el domingo más brillante fuimos
> con la luz, enarcada de alborozo,
> en ristre, bajo un claustro de mañanas,
> hasta el eterno abril de las persianas (vv. 5-8, 1992, 254).

Las mismas imágenes, de gran talla plástica, aglutinan metaforizaciones diversas que sirven para refrendar, desde perspectivas diferentes, la descripción de la palmera y la recolección de sus frutos. Si así ha sido en los diversos poemas referenciados, no menos interesante resulta ver cómo el poeta ha ido construyendo el mecanismo retórico de la octava "El palmero". Para ello acudiremos a los diversos esbozos referenciados anteriormente.

La construcción de la imagen y de la metáfora en "Palmero"

El primer boceto es un síntoma de la focalización temática de la octava. El poeta se centra fundamentalmente en la metaforización de la recolección de los dátiles y la poda de la palmera: los cuatro primeros versos son tentativas, juegos de variantes, que aparecerán de nuevo en los dos últimos versos de este boceto primigenio. A esta idea central se unen, como explicaremos en líneas sucesivas, la metaforización del palmero; siendo esta —en este momento de creación—, una metaforización secundaria por el espacio versal que el poeta le ofrece.

Sabemos que se trata de la primera elaboración: Miguel Hernández realiza una serie de juegos con la posibilidad de las palabras: "*Para*

hacer el ordeño, gota a gota,/ no la degollación, de las palmeras" para escribir a continuación, con admiraciones: "*¡Cuando se haga el ordeño gota a gota/ no la degollación de las palmeras!*". Por tanto, es la labor del palmero —aunque el sujeto poético nunca aparece explícito— la que destaque en un primer lugar, aquel que centra su trabajo en recoger los frutos de la palmera, no cortar las palmas; eso lo reservará para el final cuando de manera muy tentativa apunte: "*¡Quién hará de las palmas el ordeño,/ si las de gota a gota, más las degollaciones!*".

El jinete trota por el tronco, aunque le sea atribuido al tronco esta acción: "*al tronco sin madera que más trota*" para metaforizar a continuación la imagen del palmero que "*Será domador, de troncos, gargantas*". Esta misma metaforización, la de domador, le ha servido para la XXII, "(Panadero)", en la que en boca del tahonero pone el siguiente verso: "Aunque púgil combato, domo trigo" (v. 1, 1992, 262). Pero además de troncos es de "*gargantas*", refiriéndose, y como ha hecho en más de una ocasión, a los racimos de dátiles. Cierra la primera probatura, como señalamos, volviendo sobre los primeros versos que había escrito aplicándoles breves variantes y añade la palabra "*degollaciones*".

El poeta tiene como referentes en esta primera concepción la labor del palmero, un domador que "ordeña" dátiles y palmas; a diferencia de la versión definitiva en que las imágenes se circunscriben en dos ámbitos: la descripción de la palmera y la labor del palmero.

El segundo boceto nos sorprende con un primer verso cuya imagen no ha aparecido en el esbozo anterior ni tampoco estará presente en los siguientes ni en la versión definitiva: "Su última negra hora de la higuera". Un verso de difícil interpretación que bien pudiéramos pensar que pertenece a otra octava u a otro poema —a "Higuera", por ejemplo, incluido en PS, II y que dice así en el verso 16: "Lo mismo que horas fúnebres e iguales" (1992, 330)— si no fuese por los versos que aparecen a continuación o por el verso que ha tachado al inicio de la octava, en la línea superior al que estamos comentando: "*No es la degollación es el ordeño*". Nos cabe una posibilidad interpretativa que viene determinada por unas tachaduras en este primer verso: "hora de la higuera" aparece tachando a "*de la higuera turquesa*". Es posible que Hernández compare la higuera con la palmera, ambas necesitan de cuidados similares y el mismo método de recogida de los frutos, uno a uno. El poeta ha llamado a la palmera "*higuera turquesa*" en la primera gestación del verso, aunque en el cambio ha construido otro verso de casi imposible interpretación porque no tiene continuidad; es

por ello por lo que seguramente ya no vuelve a aparecer en versiones posteriores. Sin duda, un acertijo de difícil solución, como algunas de las metáforas presentes en este poemario.

En los dos endecasílabos siguientes, "Hay que hacer, el ordeño, gota a gota,/ en la degollación, de la palmera", Hernández vuelve a la imagen metaforizada que se originó en el primer boceto. Sin embargo, y como veremos en las siguientes probaturas, la duda sobre si hay que recoger los frutos y después podar las palmas vuelve una y otra vez. En este esbozo hay que hacer "el ordeño" "en la degollación, de la palmera"; al final del boceto anterior Hernández escribió que había que hacer "el ordeño" "*más las degollaciones*"; y en el comienzo de la idea primigenia, en el primer boceto: "*Para hacer el ordeño, gota a gota,/ no la degollación, de las palmeras*". En esbozos posteriores veremos cómo se complejiza esta imagen metafórica.

Tras estos dos versos que remiten a la labor del palmero, a la que el poeta recurre una y otra vez, pasamos a una mayor complejidad en donde entran en acción nuevos elementos, siempre metaforizados, que inician el rumbo hacia la concepción de la temática de la octava y en la que se entremezclan varias acciones, algunas desaparecerán y otras serán perfiladas. En cualquier caso, todavía no hay una diferenciación entre las partes del poema:

> Hombre sobre el caballo que más trota
> ¡qué galope de bronces a mi vera!
> si va a su grupa, pencas como azota
> cuya sombra en estrecho está resuelta
> y al final el paisaje da una vuelta.

Explícitamente, por primera vez, el palmero es metaforizado como un jinete: "Hombre sobre el caballo que más trota", un nuevo símil para definir al palmero, metáfora de doble contenido ya que el "caballo" es el "tronco" de la palmera al cual se monta el jinete (= palmero), metáfora que será recuperada en esbozos siguientes y en la versión definitiva. A partir de esta imagen va creando otras en las que aparecen palabras del mismo campo semántico: "¡qué galope de bronces a mi vera!/ si va a su grupa, pencas como azota". En estos dos versos manejará nuevamente el símil como recurso, los dátiles son "bronces", tal como lo hace en la versión definitiva de "(Domingo de Ramos)" en el verso tres: "no a fuerza, y sí, de bronces en rebozo"; las "pencas" le sirven de símil para identificarlas con las palmas que hacen sombra, aunque no acaba de sentenciar el verso: "cuya sombra en estrecho está resuelta", si

pensamos que ese estrecho tiene que ver con el "istmo de más talla" que aparece en la versión definitiva y que todavía aquí no ha encontrado el vocablo que le permita construir la metáfora precisa.

En último verso, "y al final el paisaje da una vuelta", nos remite, para su cabal comprensión, al esbozo quinto cuyos tres últimos versos rezan así: "Bridas alrededor lleva en su empeño/ no por hacer al contrario sus arribos/ si por azar perdiera los estribos". Es decir, el poeta imagina una previsible caída del palmero, quien sujetado por las cuerdas ha evitado una caída, pero su cabeza, ahora boca abajo, divisa un paisaje volteado.

Una misma imagen, aunque en este caso la caída se hace efectiva y con triste desenlace, apareció en el poema "El palmero"; seguramente esta idea la tomase del mencionado poema: "De pronto una honda ráfaga la feble cinta suelta,/ y al suelo, en el estrépito de una grandiosa vuelta,/ cae muerto bajo el chorro dorado de los dátiles" (vv. 12-14, 1992, 212).

Comienza el tercer boceto con una descripción de carácter metafórico que guarda una estrecha relación con el verso dos de la versión definitiva: "el azul en el istmo de más talla", que aquí se inicia como "¡*Tan grande en el azul*!". Se sigue con la metáfora del palmero como jinete pero ahora con un valor sinestésico, es "verde" (está metido entre las palmas) y se sube "en vertical" a la palmera, escalándola: "¡cómo trota!/ el palmar!", con el fin de recoger los dátiles, "haces su ordeño".

> ¡Tan grande en el azul!, pero pequeño
> desde el verde jinete, ¡cómo trota
> el palmar!: vertical, haces su ordeño,

A continuación, el poeta escribe algunos versos que reformulará en la versión definitiva:

> bridas de esparto en torno, gota a gota:
> o su degollación: luz por tu empeño,
> por la que oscura le ceñiste cota

La descripción "bridas de esparto en torno", es decir, las cintas con las que el palmero se sujeta al tronco y que metaforizan las riendas de este peculiar jinete que va recolectando los dátiles uno a uno, "gota a gota", como en un "ordeño", no pervivirá en la versión definitiva. Asimismo, la imagen del palmero subido al árbol y sujetado por las bridas estuvo presente en su poema de juventud "El palmero", y del

que recordamos el octavo verso: "con sólo un cordón frágil atado a la cintura!" Nótese la habilidad de Miguel Hernández a la hora de construir el lenguaje en el momento de la creación de *Perito en lunas*, desde la sencillez de ese "cordón frágil atado a la cintura" ha pasado a "bridas de esparto en torno".

El palmero se convierte en este esbozo en un jinete, pues lleva también sus riendas; y en un ordeñador: los pomos de dátiles son ubres que va vaciando "*gota a gota*", "*o su degollación*". Como vemos, todavía el poeta no ha tomado la determinación de si primero hace el ordeño y después la degollación, o bien una u otra cosa; ese proceso se dilucidará en el esbozo quinto y llegará hasta la versión definitiva: "haz la degollación, tras el ordeño", como reza en la publicada.

Asimismo, incluye una nueva imagen metaforizada, que no había aparecido hasta estos momentos y que desde diferentes perspectivas el autor mantendrá en probaturas posteriores. Nos referimos a "*luz por tu empeño/ por la que oscura le ceñiste cota*", o sea, la actividad de meter las palmas en sacos para que conserven su blancura y flexibilidad. El fragmento versal, por su parte, está relacionado con el verso cuarto de la octava II: "sí a fuerza, y no, de esparto y tiempo opimos".

En este tercer esbozo, mucho más complejo metafóricamente y más desarrollado, el poeta empieza a metaforizar la imagen de la palmera recortada en el azul del cielo, aunque de momento esa imagen va a ocupar un solo verso para dejar el resto del espacio versal a la descripción del "jinete" y de su trabajo aportando otros matices, como puede verse en los últimos versos del boceto.

El cuarto esbozo es prácticamente una reproducción del tercero, lo que nos indica que estaríamos probablemente ante una versión muy cercana a la definitiva. Solo hay una variante: ha cambiado el "*Tan*" del primer verso por "*Muy*", y añade un verso final: "*una a fuerza de sombra en luz resuelta*". Como hemos apuntado en publicaciones anteriores, Miguel Hernández tenía verdaderas dificultades para cerrar las octavas. Si revisamos el boceto

> Muy grande en el azul, pero pequeño
> desde el verde jinete ¡cómo trota
> el palmar!: vertical, haces su ordeño,
> bridas de esparto en torno, gota a gota,
> o su degollación luz por tu empeño,
> por la que oscura le ceñiste cota:
> a fuerza de sombra en luz resuelta

podemos percatarnos de que mantiene la rima en los seis primeros versos pero el último, el nuevo verso, es en realidad una vuelta de tuerca a los dos anteriores, una forma de ver lo mismo pero desde otra perspectiva. Significativos son asimismo los versos que aparecen tachados arriba de este: "*la luz, que es la de sombra/ a fuerza de tiniebla, luz*", y que son probaturas de ese verso final. Y para aclarar el significado de este verso, nuevamente recurrimos a la octava II: las palmas estarán durante un tiempo en la sombra, y tienen que estarlo a la fuerza para que después se conviertan, metafóricamente, en luz.

En el quinto esbozo ha desaparecido cualquier referencia metafórica a la palmera y se centra en la actividad del palmero. Al igual que hizo en el boceto primigenio, los primeros versos remiten nuevamente al "ordeño" de los dátiles para pasar a la tarea de ocultar las palmas con el fin de que cumplan su función; el palmero sigue siendo un jinete al lomo del tronco. Este conjunto formaría parte de los cinco primeros versos, pero no queremos pasar por alto los versos y fragmentos que tacha entre los versos dos y tres de este boceto. Nuevamente el poeta está jugando con varias imágenes en las que confluyen ideas que versificará después, pero en este caso también bajo otro prisma: "*va el jinete más alto aunque seguro/ desde que galope de trinos*[14]*/ donde/ contraluz para ser ceñido cota/ de oscuridad*".

Los tres versos restantes desarrollan la idea que partió del último verso del esbozo segundo, el planteamiento de que el palmero tuviese unos traspiés y se diese la vuelta, y por eso se ayuda de las "bridas"; añade un verso que clarifica más si cabe esa acción, nos referimos a: "*por no hacer al contrario sus arribos*".

El último esbozo del poema, el sexto, es bastante significativo en su propio proceso de creación. Un método muy parecido ha sido utilizado en otros poemas de este mismo ciclo, en concreto en la octava "(Monja confitera)".[15] Miguel Hernández escribe una octava, bastante similar a la definitiva, con el carácter de poema acabado (ya que no ha tachado ninguna palabra en el texto), lo que en este ciclo significa que estamos ante una versión definitiva. Sin embargo, tras un espacio en blanco anota tres endecasílabos: los dos primeros son idénticos a los escritos en la octava terminada, pero en el tercer verso reza así: "*vinculada al azul el suelo halla*" que contrasta con el tercero de la octava: "*alto*

[14] Fragmento versal que recuerda poderosamente al séptimo verso de "El palmero": "trinando alegremente como un ave trotera".

[15] Un análisis del proceso creativo de esta octava puede encontrarse en Alemany (2010).

azul, bajo verde unidos halla". El cambio de este verso le lleva a la disconformidad con lo escrito, pues decide tachar con tres líneas verticales tanto la octava que ha transcrito como los tres versos que hemos mencionado. Tras otro espacio reescribe por segunda vez los dos primeros versos de la octava tachada; nuevamente, no convencido, y tras otro lapso espacial, pero sin tachar los dos versos anteriores, reescribe el primer verso que ya ha aparecido en la octava tachada (lo escribe un total de cuatro veces): "El viento, bronceado de vaivenes"; a continuación tacha un verso y debajo da una nueva configuración al segundo: "en la copa del istmo de más talla" (escrito tres veces en este mismo manuscrito), que se convierte en "por el brazo del istmo de más talla" con la clara intencionalidad de reforzar el carácter metafórico. Advertimos que esta es la primera vez que aparece la palabra "istmo" y no descartamos que de alguna manera este hallazgo —Hernández en estos tiempos tenía una verdadera obsesión por adquirir vocabulario, cuanto más complejo mejor, como si ello fuese, en su intento de emular a los poetas del 27, óbice para ser mejor poeta— determinase la construcción final de la octava, al menos su primera parte, en la que la imagen de la palmera es principal. Miguel Hernández había jugado en varias ocasiones con esa metáfora, pero no encontraba la palabra adecuada hasta que anota en un manuscrito su significado, copiado del diccionario. Aludimos a un manuscrito (L-22-2) en cuyo reverso a su poema de juventud "En cuclillas, ordeño", Hernández va anotando definiciones de palabras y sinónimos, creando imágenes y metáforas; y entre esos ejercicios poéticos se encuentra la definición de la palabra "istmo", y otra frase que hace alusión a la palmera:

> constante varón —ventaja de luz— comunicabilidad —istmo lengua de tierra que une dos continentes o uno con penínsulas— el barco istmo suelto —arrojar atribuirse, apropiarse— traduce mal la palmera a la jirafa —danzan la encina— remiso, flojo, poco activo— el eco espejo de la voz —las montañas reflejan mi voz—.[16]

[16] Fragmento este nada desdeñable en el que aparece no solo la definición de la palabra "istmo" sino también la metaforización de "traduce mal la palmera a la jirafa" que nos remite a la octava 3 de las excluidas de *Perito en lunas*, "Siesta. Se ratifica la culebra", cuyos versos dos y tres rezan lo siguiente: "Y es más fácil llegar a la cintura/ de la palma ¿jirafa por ventura?"(1992, 274). Algunas frases —"el eco espejo de la voz- las montañas reflejan mi voz—" nos remiten a la Segunda parte, escena IX, del auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* que aparece encabezada por "El HOMBRE, el DESEO y los CUATRO ECOS con cuatro espejos de roca en las manos; aparecen y desaparecen según hablan o callan y en el orden en que responden". También en una de las intervenciones del DESEO y el HOMBRE:

Es significativo que antes de la definición de la palabra anote "comunicabilidad", siendo precisamente el istmo un medio de comunicación natural; entiéndase, creado por la propia naturaleza. Haciendo un ejercicio de traslación al poema, la palmera es el vínculo de unión, de comunicación, entre el cielo y la tierra, o viceversa.

El tercer verso ha sufrido varias transformaciones en este mismo manuscrito. En su primera versión rezaba: "*alto azul, bajo verde unidos halla*"; en la segunda: "*vinculada al azul el suelo de más talla*"; finalmente: "en un ayuntamiento de oros halla", refiriéndose aquí a los dátiles. A pesar de los cambios siempre ha conservado la rima, lo que nos indica que estamos, como ya hemos advertido, ante una versión casi definitiva donde las mutaciones remiten a cambios puramente estilísticos y no de construcción versal ni de contenido. A continuación escribe dos versos: "tierra y cielos podados a cercenes./ Jinete que a la grupa tuya vienes", dejando sin completar la octava. Este último verso coincide plenamente con el quinto de la octava que ha tachado más arriba, en este mismo manuscrito; pero Miguel Hernández ya no necesita escribir los tres versos restantes porque le sirven los tres últimos de esa octava que encabeza el manuscrito, y prueba de ello es que estos cuatro últimos versos no presentan casi variantes respecto a la versión definitiva, como veremos después. Estamos ante un claro ejemplo del proceso creativo en los bocetos próximos a la versión definitiva en los que Hernández siempre manifiesta disconformidad en el acabado de los poemas: una octava que ya podíamos considerar versión definitiva ha sido objeto de intensa reelaboración aún en sus últimas fases.

DESEO.
¿Temes? Son los ecos bellos...
¿No te has visto nunca en ellos
el semblante de tu voz?

HOMBRE.
¿Y qué clase de elementos
esos bellos ecos son
que atormentan mi razón
lo mismo que pensamientos?

DESEO.
¡Nada!: laderas que gimen (1992, 1333-1334).

O en la siguiente intervención de DESEO: "Ríe de sus amenazas... / Búrlate de sus consejos.../ Opón a tantos espejos/ de tu voz, tantas mordazas/ de tu risa. ¡Ríe ya!" (1992, 1335).

Sírvanos el estudio de este último esbozo (esbozo múltiple) para contrastar las relaciones entre los esbozos anteriores y la versión definitiva:

— El primer verso coincide con el cuarto de la versión definitiva: "el viento bronceado de vaivenes". No es necesario volver a repetir el significado de este, que ya ha sido explicado en las primeras páginas del presente estudio.

— En el segundo verso aparece por primera vez, como señalamos, la palabra "istmo", en concreto, "istmo de más talla". Este segundo verso, "*en la copa del istmo de más talla*", sufre un pequeño cambio en la versión presente en este mismo manuscrito, pues se transforma en "por el brazo del istmo de más talla": la palmera es aquí metaforizada mediante el brazo. La imagen será perfeccionada al sustituir tanto "copa" como "brazo" por la sinécdoque "azul" refiriéndose al cielo en la definitiva.

— En los dos siguientes versos, "*alto azul, bajo verde unidos halla/ por los de oros vínculos hebenes*", poetiza lo que el tronco está uniendo: el cielo ("alto azul", utilizando la misma sinécdoque que en la versión definitiva y metaforizando el cielo como mar), con la tierra ("bajo verde unidos halla"), y en esa unión encuentra "oros vínculos hebenes", o sea, dátiles. Esta misma imagen será ligeramente variada en el siguiente proceso creativo del sexto manuscrito: "en un ayuntamiento de oros halla/ tierra y cielos podados a cercenes", acercándose más a la versión definitiva.

— Respecto a los cuatro últimos versos, pocos son los matices que se diferencian de una versión a otra. Comparémoslas. Versión pre-definitiva:

> Jinete que a *la grupa tuya* vienes
> para entrar con las *brisas* en batalla,
> de *las palmas brillantes* por tu empeño,
> *ve a* la degollación, tras el ordeño. (Énfasis mío)

Versión definitiva:

> Jinete que a tu misma grupa vienes
> para entrar con las luces en batalla,
> de la copa dorada, por tu empeño,
> haz la degollación, tras el ordeño.

En el primer verso, el cambio es insignificante. En el segundo, cambia "brisas" por "luces" siguiendo la significación metafórica presente en otros poemas. En el tercero ha preferido utilizar el término metafórico "copa dorada" frente al de "palmas brillantes", recuperando la misma imagen que aparece en el segundo verso de la octava previa a la definitiva, "en la copa". En el último verso hay un cambio verbal, mientras que "ve" en este contexto denota un consejo, y "haz", como se sabe, indica claramente una obligación.

Como conclusión podemos afirmar que estamos ante una de las octavas más elaboradas de *Perito en lunas* y de las excluidas de este libro. En este caso se ha dilatado el proceso porque, desde la primera gestación del poema hasta el quinto esbozo, el poeta ha intentado describir, a base de metáforas e imágenes, la labor del palmero, quedando en un segundo plano la metáfora de la palmera como unión de la tierra y el cielo. En el sexto esbozo y en la versión definitiva se unen a partes iguales ambas imágenes.

El amplio proceso de creación demuestra la obsesiva fijación del poeta por crear un texto exento de vacilaciones. Los numerosos esbozos le han servido para ir desarrollando ideas, imágenes y metáforas que sustancialmente pasarán a la versión definitiva; se van añadiendo ideas y desapareciendo algunas. Siguiendo el proceso poético vislumbramos también el aprendizaje de Miguel Hernández en el arte de la poesía, cómo va evolucionando en la construcción de las metáforas si comparamos, como lo hemos hecho, con poemas anteriores pertenecientes a su ciclo juvenil. Asimismo, y como pauta para la construcción de poemas posteriores, el escritor forma redes intertextuales entre sus propias composiciones, tanto en el proceso creativo como en las versiones definitivas.

El joven Miguel Hernández, en la construcción de *Perito en lunas*, tuvo que aprender no solo a ser perito en lunas poéticas, sino también, y a marchas forzadas, a construir ingeniosas y novedosas imágenes y metáforas para ser el poeta que él pensaba que otros querían que fuera.

Obras citadas

Alemany Bay, Carmen. "Tradicionalismo y vanguardia en *Perito en lunas* ("Monja confitera")". *Letras de Deusto. Homenaje a Miguel Hernández* 126: 40 (2010): 117-28.

---. *Miguel Hernández, el desafío de la escritura. El proceso de creación de la poesía hernandiana.* Madrid: Visor Libros /Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2013.

Bosch, Rafael. "La inmanencia en el lenguaje figurado de Miguel Hernández". *Documenta Miguel Hernández.* Valencia: Generalitat Valenciana, 1985. 20-27.

Cano, Juan. *La poesía de Miguel Hernández.* Madrid: Gredos, 1978.

Carnero, Guillermo. "Miguel Hernández y el cambio estético en la España de los años treinta" en *Documenta Miguel Hernández.* Valencia: Generalitat Valenciana, 1985. 31-35.

Diego, Gerardo. "*Perito en lunas*". *Miguel Hernández.* Ed. María de Gracia Ifach. Madrid: Taurus, 1975. 181-83.

Hernández, Miguel. *Antología poética. El labrador de más aire.* Ed. José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany. Madrid: Taurus, 1990.

---. *Obra completa.* Vol. 1. *Poesía.* Ed. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

---. *Obra completa. Vol. 2. Teatro. Prosas. Correspondencia.* Ed. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

Sánchez Vidal, Agustín. "Algunas notas sobre *Perito en lunas*". *Documenta Miguel Hernández.* Valencia: Generalitat Valenciana, 1985. 37-45.

---. *Miguel Hernández, desamordazado y regresado.* Barcelona: Planeta, 1992.

Urrutia, Jorge. "Leer a Miguel Hernández (*Perito en lunas* y el proceso comunicativo hernandiano)". *Presente y futuro de Miguel Hernández. Actas del II Congreso Internacional.* Orihuela: FCMH, 2004. 95-106.