¿QUISO HERNÁNDEZ SER LORCA?

Por
ÁNGEL LUIS PRIETO DE PAULA
(Universidad de Alicante)

Puede que el título de esta reflexión induzca a pensar en un estudio sobre las relaciones humanas entre dos poetas de edades y prestigios diferentes, que no mantuvieron reciprocidad de pariguales: García Lorca, atosigado y molesto, íntimamente irritado con Hernández; Miguel Hernández, admirador sin reservas y entregado al entusiasmo con respecto a Lorca. El propio Hernández parecía entenderlo así cuando le confesó, al final de una carta fechada en Orihuela el 1 de febrero de 1935: «Si para ti no significa nada mi amistad, para mí mucho la tuya»[1].

Cabría hacer un estudio de las razones biográficas y psicológicas de esta desigual correspondencia; pero interesa más establecer las derivaciones literarias de la misma, y estipular el modo en que aquellas incidieron en sus respectivas obras; y, en el caso concreto que nos ocupa, en la de Miguel Hernández. Sobre las relaciones personales entre ambos autores se ha escrito ya bastante; menos se ha hecho sobre las aludidas derivaciones. Si pasamos de las conexiones biográficas a las estéticas, surgen algunas preguntas pertinentes: ¿fue Lorca un modelo literario efectivo para Miguel Hernández?; ¿de qué manera la evolución atropellada y turbulenta de este estuvo determinada por la trayectoria de aquel?; ¿la influencia artística fue alguna vez en sentido contrario a lo que la cronología parecía imponer; esto es, de Miguel Hernández a Lorca?

Estas cuestiones sitúan el tema en el punto que debiera importarnos: el de la entidad poética de Miguel Hernández, el de su personalidad literaria pujando por revelarse en medio de un magma dinámico de influencias no muy amplias en número pero sí muy intensas (acaso precisamente por limitadas), y el del curso de su evolución, en que los modelos literarios tuvieron que pugnar con las interpelaciones de la historia y con sus desgraciadas circunstancias personales al final de la guerra. Se ha dicho tantas veces, que podemos terminar convirtiéndolo en sabiduría inerte: de los diez años de vida pública como escritor, los primeros lo son de formación, donde tienen extrema importancia los modelos de otros escritores, Lorca entre ellos; luego vinieron los tres de la guerra, condicionados hasta donde quepa suponer por unas exigencias de intervención política que explica el sentido de su evolución; y los restantes fueron de cárceles, penurias y enfermedad, desconectado ya el poeta del discurso de una poesía y de un teatro que, tras haberse puesto al servicio de las respectivas trincheras, ahora apenas podían sobrevivir en medio de la persecución y el exilio, por el lado republicano, y de la propaganda apologética, por el franquista. Que en estas condiciones pudiera elaborar su obra parece una evidencia de que, en el territorio del arte, los milagros existen.

En el universo cultural de Miguel Hernández, la literatura no era tanto la meta de un proyecto individual desprovisto de otras implicaciones, cuanto un instrumento de asen-

tamiento personal y reconocimiento social, en el que contaba mucho el punto de partida geográfico, familiar y social que limitaba sus expectativas en la Orihuela semirrural de sus orígenes. Puede sorprender esta afirmación, que relativiza la entidad de su creación poética como núcleo del psiquismo del autor; pero así parece colegirse de ciertas afirmaciones y actitudes suyas. El carácter instrumental de la poesía no impide su altísima valoración por parte de quien la escribe, pero pone de relieve una condición ancilar respecto a su pretensión, más global y compendiosa, de construirse como persona (durante los primeros años, esta construcción comporta el triunfo social) y de incidir con su tarea en el mundo que le tocó habitar. En este contexto se entienden las aclaraciones de Buero Vallejo, con quien Miguel Hernández coincidió en la prisión de Conde de Toreno. Según Buero, en su etapa carcelaria Miguel Hernández había pensado, si recuperaba la libertad, abandonar la poesía y dedicarse a las tareas agrícolas, al teatro y al cine. Y aclara Buero que esa determinación, lejos de obedecer a una parálisis creadora, emanaba de un replanteamiento existencial: la poesía habría sido un eslabón necesario de esa su constitución personal y de su ubicación en el mundo, pero no necesariamente el último de la cadena.

El aludido punto de partida explica su propósito de desanudar las ataduras de sus orígenes y tiene una importancia indudable en la mostración que hace de sí mismo a los nuevos amigos madrileños. En el inicio de todo está Orihuela, a modo de sinécdoque cultural que se refiere a la totalidad de su universo nativo presentando solo una de sus partes. Orihuela aparece unas veces como quintaesencia de la pobreza digna de la que procede y con cuyas dificultades debe pechar para tratar de obtener su lugar en la corte (también una sinécdoque, por «su lugar en el mundo»); otras veces es el concentrado simbólico de la sordidez humillante y la vejación moral que sufre un hombre pobre y llamado a altos menesteres artísticos, negado por su familia, incomprendido por quienes le rodean y vilipendiado por muchos de su entorno; y algunas representa el edén primigenio, el paraíso terrenal al que dice querer reintegrarse tras quemar las pertinentes etapas en la ciudad, como en un hölderliniano *retorno a la patria*. De todo ello hay en su obra, y específicamente en sus cartas[2]. Por su capacidad para conectar su proyecto literario con la verdad telúrica de sus orígenes, la tercera de estas acepciones es la que tiene un mayor atractivo idílico. Y así, cuando no ha hecho sino poner el pie en Madrid, en su primera y penosa estancia de unos meses (entre diciembre de 1931 y mayo de 1932), ya confiesa que la persecución del éxito pasa por el enriquecimiento y tiene como término el regreso a Orihuela: «Mi única ilusión sería... ganar mucho, mucho dinero... el... para volver a Oleza y a la orilla... del Segura estarme cantando hasta morir!» (carta a Ramón Sijé de 12 de diciembre de 1931; *OC*, II, p. 1491).

La formación literaria de Miguel Hernández contó con una gavilla de modelos literarios clásicos, proporcionados por sus mentores de Orihuela y posteriormente por los de Madrid, y de otros contemporáneos, a los que pudo conocer en persona y cuya influencia está condicionada por el contacto personal. Sobre los primeros hay suficiente literatura crítica, aunque el tema diste de estar cerrado[3]; acerca de los segundos, la cuestión exige virar desde las consideraciones biográficas en torno a los círculos sucesivos de amigos y conocidos, a las estrictamente críticas, sobre el modo en que los componentes de esos círculos incidieron estéticamente en el joven autor de Orihuela. La razón es que no hay siempre una relación directa entre el contacto personal y el influjo literario.

De todos los poetas más o menos coetáneos que influyeron en él en los distintos flancos de su poesía, los más determinantes fueron Pablo Neruda y Federico García Lorca; y en ambos casos porque su obra literaria era un formante de una personalidad cuyos brillos

y significado colectivo, percibidos y acatados por los demás poetas y por la sociedad en general, atraían irresistiblemente a Hernández. Lo cual no quiere decir que no tuviera en la más alta consideración a otros autores, entre ellos a Vicente Aleixandre, cuyo ejemplo artístico y humano para el joven de Orihuela es indiscutible, como lo revela la dedicatoria de *Viento del pueblo*; pero su influencia, con ser muy notable, se atiene al ámbito estricto de la literatura sin sobrepasarlo[4]. La imbricación de las razones estrictamente literarias con las de reconocimiento social quedan manifiestas en numerosos testimonios suyos. A modo de ejemplo, una carta a Neruda de enero de 1935 da a entender lo que la recepción de una previa de Neruda había supuesto para él, encerrado en Orihuela, en cuanto a dicho reconocimiento social: «Las vecinas de mi calle, mi madre, mi hermana, qué sorprendidas y admiradas ante el sobre suyo. ¡Carta de un embajador a Miguel! mi hijo, mi vecino, mi hermano, el poeta, el cabrero» (*OC*, II, p. 1524).

Por lo demás, cabe pensar que la figura de Lorca tendría para Miguel Hernández un plus de relevancia sobre la de Neruda. Las razones son varias: lo había conocido antes, su condición de español lo hacía más señalado en los ámbitos en los que pretendía prosperar él y, por ello, un modelo más a la mano en la consecución de sus objetivos socioliterarios, y su relevancia entre gentes cultivadas o no cultivadas carecía de parangón ya desde la aparición en 1928 de *Primer romancero gitano*, que conoció varias ediciones en vida del poeta. La notoriedad de Lorca en ámbitos tanto cultos como populares no hizo sino acrecentarse con el tiempo, y cobró proyección internacional a raíz de su viaje triunfal a Argentina en 1933. Para entonces, era ya un personaje que trascendía las casillas de la literatura, convertido en un apabullante fenómeno sociológico. Frente a Neruda, cuya popularidad estaba más constreñida a lo literario, él había conseguido la síntesis entre el experimentalismo vanguardista y la recreación de los arquetipos populares. Lo curioso es que su calado popular no le supuso descenso en la estimación de los cultos, si exceptuamos el rechazo de algunos de sus compañeros iniciales, como Buñuel y Dalí (para quienes era el *andaluz putrefacto*, en el sentido de sentimental, tradicional y ñoño), o las reservas del exigente Juan Ramón Jiménez, que en alguna ocasión lo tachó —como a Zorrilla, Salvador Rueda o Francisco Villaespesa— de *alhambrista*[5].

Así las cosas, se entenderá la pregunta que encabeza estas consideraciones, sobre si Hernández *quiso ser Lorca*; y no decimos si quiso escribir como él, estuviera o no a su alcance conseguirlo. Ser como Lorca —o, de modo más radical, *ser Lorca*— implicaba alcanzar una distinción social que el granadino había conseguido por medios literarios; y a ello se aplicó desde su primer asalto madrileño, facilitando su caricatura atenida a la imagen cultivada por él mismo de poeta-pastor, o más bien de pastor-poeta. A la misma colaboró lo suyo Giménez Caballero con el reportaje-entrevista que, con un aire paternalista con algo de zumbón, le hizo para *El Robinsón Literario de España*, 15 de enero de 1932; o, en tono también tópico pero más respetuoso, el de Martínez Corbalán en *Estampa*, 20 de febrero de 1932. El propio Hernández había dado pie a la construcción del personaje, a fin de despertar la compasión de quienes habían de ayudarle; y así lo fija literariamente Giménez Caballero en su olímpica altanería: «Simpático pastorcillo caído en esta Navidad, por este nacimiento madrileño».

Ese primer viaje a Madrid no le permitió conocer personalmente a Lorca, a quien por entonces y después se refiere en términos encomiásticos con un auténtico fervor mitómano. Su curiosidad y su admiración pudieron satisfacerse al fin el 2 de enero de 1933, día en que coincidió con él, que se hallaba de gira con La Barraca, en la casa murciana de Raimundo de los Reyes. Este era el responsable de la colección «Sudeste», del diario

La Verdad, y Miguel Hernández había ido a verlo para corregir las galeradas de su *Perito en lunas*, que aparecería en dicha colección y habría de concluir su proceso de impresión dieciocho días más tarde. Conocemos por sus biógrafos, con cierto grado de precisión, lo sucedido en la reunión, y no es cosa de entrar aquí en pormenores. Digamos que la timidez y el entusiasmo del oriolano se resolvieron con cierta imprudencia por su parte, al acceder a recitar versos propios ante sus contertulios, probablemente sobreactuando, y recoger los elogios convencionales mientras se reputaba, entre bromas y veras, como el mejor poeta de España.

El libro en cuestión recreaba modelos neobarrocos que habían comenzado a pasar de moda, y no cosechó los aplausos que su autor esperaba. Decepcionado por ello, el 10 de abril de 1933 escribió una conocidísima carta a Lorca (*OC*, II, pp. 1505-1506), ya en el cenit de su fama; una carta, por cierto, que sucedía a otra donde le pedía elogios, y que ha sido reproducida y comentada en diversas ocasiones. El documento sirve tanto para ilustrar el escaso eco que *Perito en lunas* obtuvo en forma de reseñas periodísticas, como para dar cuenta del carácter del joven Hernández, dolido por la que consideraba desatención a su libro (tanto más sorprendente en Lorca, cuanto que contrastaba con aquellos elogios en el domicilio de Raimundo de los Reyes). Lo cual no lo sume en la desconfianza respecto a su propia obra, sino que lo empuja a emitir temeraria e irrespetuosamente un juicio negativo sobre los amigos de aquel cuya protección solicitaba —poetas que estaban en el escaparate de la poesía del momento—, respecto de los que *Perito en lunas* contendría cosas «que se superan difícilmente», puesto que encerraba «más personalidad, más valentía, más cojones» que «todos los [libros] de casi todos los poetas consagrados», estéticamente intercambiables.

En ese punto, su áspera queja no se detiene en la falta de reconocimiento entre los poetas «madrileños», sino que se extiende a la interpretación de ese silencio por parte de sus paisanos de Orihuela, a quienes había emplazado a leer los periódicos de la capital, que lo hubieran aupado a la fama y liberado de su sórdida existencia en su pueblo. La carta pone el acento en su desairada situación y en su ridículo personal, y se recrea con gran crudeza en las dificultades materiales a las que se veía sometido por la incomprensión de su familia, cuya pobreza exagera, decidido a presentarse como el crucificado y negado («el cristo de los cinco sampedros») por todos sus miembros.

Ese mismo mes acusó recibo Lorca[6]. Con un tono de esforzada y paciente comprensión, no consigue disimular la incomodidad que le habían provocado el tono desabrido y las exigencias perentorias del joven, que con un solo libro reclamaba un puesto en el panteón de los nuevos poetas. Dando una de cal y otra de arena, Lorca se queja con él de «esas gentes puercas que te rodean» (sin duda movido por las injustas palabras de Miguel Hernández para con su familia). Para aplacar sus furores y, de paso, ponerlo en su sitio, le dibuja el escenario en el que Hernández quería ocupar el papel protagonista, aconsejándole que no fuera vanidoso respecto a su libro, y, sobre todo, que no minusvalorara la poesía que con tanta determinación había desdeñado, toda vez que «[tu libro] no tiene más *cojones*, como tú dices, que los de casi todos los poetas consagrados. Cálmate. Hoy se hace en España la más hermosa poesía de Europa». Lorca no escatima elogios a la *figura* de Hernández; unos elogios, sin embargo, ayunos de un juicio específicamente literario.

Cuando vuelve Miguel Hernández a la carga, el 30 de mayo de 1933 (*OC*, II, pp. 1507-1508), el tono ha variado ostensiblemente respecto de su misiva anterior. En primer lugar, pasa del usted de la carta precedente a un tú que suena insolente. Y en vez de introducir su escrito con alguna de las habituales fórmulas de tratamiento (en la anterior

lo había hecho con un «Admirado poeta amigo»), ahora comienza *ex abrupto*, como elefante en cacharrería: «Dispensa, Lorca, amigo, calorré de nacimiento»... (El «calorré de nacimiento» le sonaría como un insulto al autor de *Romancero gitano*, tan irritable cuando alguien le adjudicaba un gitanismo que para él era solo un tema). Y enseguida introduce una serie de contestaciones, rectificaciones o juicios agrios sobre los consejos que, con evidente indulgencia, le había ofrecido Lorca en su carta. En un momento manifiesta Hernández su discrepancia absoluta con la misma: «Aún no venía tu carta por el camino cuando ya me había divorciado de ella». Está claro que no medía las relaciones interpersonales con la misma vara que Lorca, pues tras la afirmación anterior, que podría suponer una ruptura, reincide en su habitual actitud de pedigüeño: «¿Hablas con tus algunos amigos para que se ocupen del libro? / Mándame los libros y revistas que puedas».

Es fácil conjeturar que *Perito en lunas* no conmovió demasiado a Lorca, si consideramos que el ejemplar de su biblioteca quedó parcialmente intonso[7]. No obstante, las razones de este desapego no debieron de ser específicamente literarias, sino referidas al insolente desparpajo con que Hernández atosigaba a sus corresponsales recabando para sí elogios, empleos, becas, reseñas, estrenos, dinero para su subsistencia. Las biografías hernandianas abundan en ello y, unas más que otras, subrayan el sarpullido que parecía provocarle al granadino la mera mención a Miguel Hernández. No lo desdiremos, en efecto; ahora bien, ¿significó este desvío respecto a los modos un rechazo frontal a la persona y al poeta?

Quienes conocieron con profundidad a uno o a otro, incluso a ambos, nos permiten matizar ese desapego. El diplomático chileno Carlos Morla Lynch, casi lugarteniente de Lorca, que a pocos como a él pudiera haber confesado su alergia al oriolano, anota en una entrada de su diario de 19 de junio de 1935: «En el "Café del Correo" [Delia del Carril] pasa todas las noches con el grupo de Neruda, hasta la madrugada: entre otros, el músico Cotapos, el torero Amorós, el poeta-pastor Miguel Hernández, el dibujante Caballero, Isaías Cabezón, el secretario de "La Barraca" Rafael Rodríguez Rapún y, a veces, Federico García Lorca»[8]. Y el 11 de julio, coincidiendo con la despedida veraniega de Federico: «A la reunión de esta noche, que tiene el carácter de un final de capítulo, han traído a un pastor-poeta —Miguel Hernández— que concibe sus poemas exquisitos cuidando cabras en la montaña. Andan todos locos con él. De ojos muy claros, de traje humilde y alpargatas, me produce el efecto de un niño sonámbulo que viviera en otro plano: espíritu ausente»[9]. Y en sus diarios de guerra, en anotación correspondiente al 28 de febrero de 1939, especifica Morla: «Ha venido a verme esta mañana el poeta chileno comunista Juvencio Valle, acompañado de Miguel Hernández, el poeta pastor de cabras, que era amigo de Federico García Lorca y Pablo Neruda»[10]. Y otro tanto puede desprenderse de unas palabras de Rafael Alberti en *La arboleda perdida*: «Federico y él [Acario Cotapos] eran los contertulios principales que se hacían los dueños de la noche. Esas hoy tan distantes noches nerudianas las llenaban además el pintor Manuel Ángeles Ortiz, Luis Rosales, Maruja Mallo, Raúl González Tuñón, el escultor Alberto, Pepe Caballero y el recién llegado de Alicante Miguel Hernández»[11]. De hecho, cuando Hernández estaba ya más asentado en Madrid y comenzaba a ser reconocido como el excelente poeta que era, la imantación de su figura recuerda a la del propio Lorca, que debió de ver en él tanto un contendiente como un cofrade de la religión poética. Uno y otro eran dos polos de atracción en tertulias y saraos: Lorca irresistible y lleno de duende, encantador y encantado, que ni siquiera tenía que hacerse perdonar su éxito, y al que podría aplicársele el elogio endecasílabo de Aleixandre a Altolaguirre: «angélico doctor en ciencia infusa»; Miguel Hernández, entre ufano de su obra y consciente de su precariedad (cultural, económica,

social), con sus ojos muy abiertos para beberse el mundo de cuyo funcionamiento parecía no saber nada, presentándose como el poeta primigenio en quien se fundían el pastor costumbrista de un Gabriel y Galán con el arcádico de raíz teocritea.

Se ha hablado mucho de Miguel Hernández como de alguien que hubo de hacerse sitio a empellones entre los grandes ingenios españoles de la Edad de Plata; pero también fue querido y abrazado por muchos de los mejores. Cuando se enteró de su muerte en la cárcel de Alicante, Zenobia Camprubí se refirió a él de manera que explicita ese acogimiento al que me estoy refiriendo, del que sin duda participaba su esposo Juan Ramón. En una carta fechada en Coral Gables el 4 de mayo de 1942, dirigida a la esposa de Juan Guerrero Ruiz, Ginesa, y al propio Guerrero, escribió Zenobia: «¡Pobre Miguel! ¡Qué pasajera la vida! ¿Nos tendrá Dios reservado el volvernos a encontrar, conocernos y querernos como antes, y mejor, y con más conciencia de todo?»[12].

No es caso de insistir en otras manifestaciones parejas. Los años, de todos modos, vinieron a fundir a ambos autores en una suerte de compartida hornacina trágica. Muerto Lorca, la aflicción llevó a Hernández a escribir su «Elegía primera» («Atraviesa la muerte con herrumbrosas lanzas»), que incluiría como obertura en *Viento del pueblo*. Cuando tuvo de ella noticia, por cierto, Carlos Morla no creía en el asesinato de Lorca, según se desprende de una anotación de 23 de enero de 1937: «El poeta pastor ha escrito una elegía en memoria de Federico García Lorca... que está vivo»[13]. En ocasiones posteriores expresó su incredulidad sobre la muerte del amigo, hasta que, poco a poco, fue abriéndose paso la sospecha, primero, y al final la evidencia del crimen. Y no deja de resultar curioso cómo esta vinculación trágica entre Lorca y Hernández pudiera haber librado a este del cumplimiento de la sentencia de muerte, si es verdad, como parece, que en la determinación de Franco de conmutar la condena a muerte por la de treinta años de reclusión pesó el temor de que se viera en su ejecución la reproducción del «caso Lorca», con el desprestigio internacional que ello implicaría. La muerte de Miguel Hernández en 1942 supuso definitivamente que ambos poetas quedaran uncidos ya para siempre, junto a don Antonio Machado, como símbolo trágico de los desastres de la guerra. Al final, y en el orden biográfico, Miguel Hernández había alcanzado a *ser Lorca*.

Esbozada la relación personal entre ambos autores, queda en pie la cuestión de las influencias literarias. Si nos atenemos al primer libro de Miguel Hernández, en el origen del desencuentro entre ambos, notamos que no es propiamente un libro «lorquiano» en su contextura estética. Sobre el gongorismo de *Perito en lunas* se pronunció al paso Hernández en una de las cartas citadas a Lorca, aludiendo a su «aire falso de Góngora», aunque fuera para resaltar la singularidad artística de su obra. En realidad, su empeño no era tanto emular al cordobés cuanto a quienes habían emulado al cordobés (Rafael Alberti, *Cal y canto*, 1929; Gerardo Diego, *Fábula de Equis y Zeda*, 1932), como un efecto de la fiebre gongorina del 27 en la que sí se había involucrado Lorca. Vistas las cosas con alguna distancia, resulta que Miguel Hernández, que en efecto toma de Góngora el mecanismo metafórico, está más cerca del conceptismo que del culteranismo en lo tocante a la retórica; y, en todo caso, el telurismo y la concreción *natural* de su temática, todo lo hermética que se quiera, lo hacen discernible de sus precedentes imitadores de Góngora. Su libro tiene elementos muy nítidos del conceptismo, pues participa del aire jeroglífico que le es propio (concentración expresiva, criptograma verbal, sustancia aforística). Lorca quedaba lejos de ese modo de entender la poesía, que en Hernández no se concebía como un objetivo final, sino más bien como un *tour de force* con mucho de ejercicio instrumental, para probarse y para mostrarse.

Un año después de publicarse *Perito en lunas* tuvo lugar un acontecimiento luctuoso que da la clave del afán hernandiano de insertarse entre los poetas del 27. Una tarde de agosto de 1934, el torero sevillano Ignacio Sánchez Mejías resultó empitonado de extrema gravedad en la plaza de Manzanares, y murió de resultas de la cogida el 13 de agosto, en un sanatorio madrileño. Mejías —cuñado, a su vez, del gran Joselito, muerto unos años antes que él en la plaza de Talavera— había sido el mecenas de los poetas del grupo, a quienes, en el ya lejano 1927, había llevado hasta Sevilla y los había agasajado en su finca de Pino Montano. Amigo de Lorca desde muy pronto, él lo había puesto en contacto con la Argentinita, que colaboró musicalmente con Lorca y favoreció la relación de los del 27 con el toreo, por un lado, y con la música folclórica, por otro. Entraba dentro de lo esperable que Lorca o Alberti, que llegó a hacer el paseíllo con Sánchez Mejías, le compusieran sendas elegías. A ambos se adelantó, no obstante, Miguel Hernández, para quien el torero solo era el icono mítico de los poetas en cuyo círculo quería ingresar. Su poema funeral a Sánchez Mejías, titulado «Citación fatal», fue la gabela que creyó necesario pagar para que se le franquease la puerta de ese círculo, y constituye la elegía más madrugadora de las dedicadas al torero (dos meses anterior al *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Lorca). «Citación fatal» supuso, en fin, un acercamiento al simbolismo arquetípico que él había visto reconcentrado en el mundo de Lorca, en el que se fundían los ritos mediterráneos de la virilidad con la fiesta de toros, el folclorismo andalusí con la ideación del destino constituyente de su médula creativa. Todo ello le permitía, además, la integración en el ámbito socioliterario en torno a la glorificación poética del mecenas, hombre de mundo, escritor y hermosa figura de hombre que se llamó Ignacio Sánchez Mejías. El poema, que en vano trató Hernández de publicar en *ABC*, sintetiza en sus primeros versos la *citación* trágica —fatal en este sentido, como obediente al *fatum* o a la *moira*— de la vida y la muerte: «Se citaron las dos para en la plaza / tal día, y a tal hora, y en tal suerte: / una vida de muerte / y una muerte de raza» (*OC*, I, p. 275).

Por supuesto, la atracción taurófila de Lorca habría de incidir en Hernández, que, no obstante, tenía desde antes vínculos biográficos con el mundo taurino[14]; y así consta ya en su *Perito en lunas* (octavas 3 y 4), y por supuesto habría de constar igualmente en *El rayo que no cesa* (poemas 17 y, sobre todo, 23: «El toro sabe al fin de la corrida» y «Como el toro he nacido para el luto»). De ambos sonetos, el último representa una excelente definición psicobiográfica, en el orden trágico en que el poeta propende a reconocerse. Es bien sabido, por lo demás, que a esa inclinación habría de sumarse su trabajo como secretario particular de José María de Cossío, dedicado a la recopilación de materiales para la enciclopedia *Los toros*.

Adentrado ya en el universo táurico, y como continuación del homenaje elegiaco, en los días escasos que van de agosto a octubre compuso Miguel Hernández la obra teatral en verso *El torero más valiente*. Todavía con la carga religiosa de sus orígenes orcelitanos, pretendió publicarla en *Cruz y Raya*, como acababa de hacer (julio-septiembre de 1934) con *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, y darla a los escenarios bajo responsabilidad de Cipriano Rivas Cherif y Margarita Xirgu, otro de los iconos lorquianos. Incluso recurrió de nuevo a Lorca, después de la desabrida carta de 30 de mayo de 1933, en otra firmada en Orihuela de diciembre de 1934, donde se retrae de sus anteriores ínfulas y vuelve a la carga: «Quiero que me digas lo más en seguida que puedas cómo va mi asunto»; y poco después: «Si sacas alguna copia de "El torero más valiente" fíjate bien en que se ha de poner *Binador* donde decía Bergamín, y Carmela donde *Gabriela*» (*OC*, II, pp. 1520-1521; téngase presente que Hernández le había entregado el manuscrito el 6 de diciembre de ese año, en un encuentro con Neruda y el propio Lorca a raíz de

una conferencia en la Universidad madrileña del cónsul chileno, presentado por Lorca[15]). No ceja ahí; por las mismas fechas escribe desde su pueblo a Neruda, requiriéndole en postdata: «¡Ah!: Invite a Federico a que se interese lo más posible del estreno de mi "El torero más valiente"» (*OC*, II, p. 1522). Y a Vivanco, en enero de 1935: «¿por qué no ves a Federico García Lorca y le dices que cuándo piensa escribirme diciéndome si Cipriano Rivas y la Xirgu han leído mi *Torero* y qué piensan hacer del pobre abandonado mío y si ha intercedido, interesado mucho él por su estreno?» (*OC*, II, p. 1523). Y de nuevo a Lorca, el 1 de febrero de 1935 (*OC*, II, pp. 1526-1527): «Quiero que me digas, Federico amigo, algo, ¿no se estrena "El torero más valiente"?». En esa misma carta se refiere a *Yerma*, y parece uncir la suerte del drama lorquiano a la de *El torero más valiente*: «¿No lo has hecho por tu "Yerma"? Bueno. Hazlo ya». En la realidad, la obra de Hernández no solo no se estrenó, sino que ni siquiera se publicó hasta 1987, salvo un par de escenas que aparecieron en *El Gallo Crisis*.

Con el teatro, Miguel Hernández no llegó a alcanzar la entidad trágica que consiguiera Lorca en las obras de su trilogía final, y muy especialmente en *La casa de Bernarda Alba*. Su evolución quedó a horcajadas entre el alegorismo calderoniano de sus comienzos, condicionado por un pensamiento del que se estaba desprendiendo casi al mismo tiempo en que lo literaturizaba, y el lopismo que se activó a raíz del tercer centenario de la muerte de Lope de Vega en 1935, y que le llevó a la escritura de *El labrador de más aire*, sobre la pauta de las comedias «de comendador», convenientemente adaptada a sus intereses ideológicos. Pero ni el auto sacramental ni el resto de sus obras dramáticas tienen más que puntuales y no decisivos influjos lorquianos en cuanto a sus componentes, y lo mismo sucede en lo concerniente a sus resultados estéticos. El lastre ideológico de vario signo, y la espesura de sus intenciones, neutralizan los valores indudables de este teatro y le impiden erigirse en dechado de pasiones o de sentidos, al contrario de lo que sucede con el de Lorca incluso desde sus comienzos. Cosa distinta es su poesía respecto a la influencia lorquiana, pero tampoco conviene ir más lejos de lo que admite el sentido común. En otro lugar me he referido a que, imágenes o estructuras versales aparte[16], el rastro de Lorca en la poesía de Hernández es limitado, y no debe exagerarse.

El último libro de Miguel Hernández que permite visualizar su conexión con Lorca es *El rayo que no cesa*, dado a la imprenta a finales de 1935 y aparecido en enero de 1936. No deja de tener un interés afectivo el que su libro siguiente, *Viento del pueblo* (1937), se iniciara, ya se ha dicho, con la «Elegía primera» sobre el asesinato de Lorca. Para la organización de *El rayo...*, Hernández había trabajado con una colección de sonetos pasionales y telúricos, predominantemente amorosos, lo que le llevó a eliminar las numerosas composiciones que no se atenían a tales condiciones: las de verso libre de tendencia surreal, muy frecuentada por esas calendas, y también muchos sonetos amorosos del ciclo de *El silbo vulnerado*, que arrastraban aún estética e ideología originarias que ya le molestaban. En tal sentido, la organización de sus libros no va al unísono de la escritura de los poemas que los conforman. Si en esta última el poeta es capaz de servir a dos (o a más) señores «estéticos», pues simultanea diversas cuerdas creativas, cuando compone el libro como tal libro —o sea, cuando lo ordena como un sistema a partir de los poemas escritos, muchos de los cuales no llegarán a figurar en el volumen— hace prevalecer la homogeneidad de tonos, motivos y formas. Pues bien, *El rayo que no cesa* pertenece a una corriente de poemas apasionados en el tono pero clasicistas en el metro que tuvo varias expresiones literarias hacia 1936, coincidiendo con el cuarto centenario de la muerte de Garcilaso de la Vega, que dio impulso al soneto y a otras formas métricas italianistas.

El centenario de Garcilaso no pudo rendir todos los frutos que prometía, por el estallido de la guerra. Fue ya en la posguerra cuando reverdecerían los laureles neogarcilasistas (como se aprecia en la revista *Garcilaso*, de 1943, y en el grupo «Juventud creadora»). No obstante, no puede decirse que en aquel 1936 Miguel Hernández remedaba la moda de los sonetos, aún sin consolidar; una moda que, luego sí, terminaría cristalizando durante el primer franquismo, hasta el punto de convertirse en una retórica neoclasicista formalizada y al cabo inane. Téngase en cuenta que el proceso que conduce al libro publicado comienza al menos dos años antes, y que *El rayo que no cesa* es resultado de construcciones y expurgaciones sucesivas, que engloban y matizan las diferentes versiones o concepciones poéticas de *El silbo vulnerado* e *Imagen de tu huella*. En ese plazo, muy amplio si consideramos el dinamismo vertiginoso de las continuas y a veces solapadas estéticas hernandianas, se produce el crecimiento, decantación y consolidación ideológica y artística del poeta. Si atendemos específicamente a la elección del soneto para articular un cancionero amoroso, él no aparece como continuador de una tradición, sino como quien va delante o, en todo caso, a la altura de los primeros; y me refiero en concreto a un libro como *Sonetos amorosos* (1936) de Germán Bleiberg, o a *Sonetos del amor oscuro* de García Lorca, inéditos en vida.

Así que Lorca no es el incitador de la elección estética hernandiana tampoco en este caso. Otra cosa es que, al igual que Hernández, encontrara en el soneto las barreras que le obligaban a una contención que, paradójicamente, le era útil para una intensificación expresiva (ya reflexionó Baudelaire en sus *Petits poèmes en prose* que un recorte de cielo percibido desde un tragaluz refleja el infinito mejor que el firmamento contemplado desde lo alto de un monte). Remedando, por mi parte, la entradilla de la «Elegía» a Sijé, poema metido con calzador a última hora en este sonetario con tres composiciones que no son sonetos, cabría decir aquí que Hernández no quería a Lorca, sino con Lorca: un *con-sentimiento* que, al final de la vida del granadino y ya no lejana la muerte del oriolano, llevaría a ambos, disensiones biográficas aparte, a querer conjuntamente, como si hubiesen logrado de consuno marcar al fin el mismo paso.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERTI, R., *Obras completas. Prosa II. Memorias. La arboleda perdida*, Robert Marrast (ed.), Madrid, Seix Barral/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.

BALCELLS, J. M., «Miguel Hernández: la forja de un aficionado taurino», *Canelobre*, 56 (2010), monográfico *Miguel Hernández, cien años*, pp. 220-229.

CAMPRUBÍ, Z., *Epistolario I. Cartas a Juan Guerrero Ruiz (1917-1956)*, G. Palau de Nemes y E. Cortés Ibáñez (eds.), Madrid, Residencia de Estudiantes, 2006.

FERRIS, J. L., *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Madrid, Temas de Hoy, 2010 (1.ª ed.: 2002).

GARCÍA LORCA, F., *Epistolario completo*, A. A. Anderson y C. Maurer (eds.), Madrid, Cátedra, 1997.

HERNÁNDEZ, M., *Obra completa*, A. Sánchez Vidal y J. C. Rovira con la colaboración de C. Alemany (eds.), Madrid, Espasa, 2010 (1.ª ed.: Madrid, Espasa, 1992).

JIMÉNEZ, J. R., *La corriente infinita*, Madrid, Aguilar, 1961.

MARTÍN, E., «La relación Miguel Hernández-Federico García Lorca», en AA. VV., *Federico García Lorca. Estudios sobre las literaturas hispánicas en honor de Christian de Paepe*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2003, pp. 141-148.

MORLA LYNCH, C., *En España con Federico García Lorca*, Sevilla, Renacimiento, 2008.

MORLA LYNCH, C., *España sufre. Diarios de guerra en el Madrid republicano*, Sevilla, Renacimiento, 2008.
PRIETO DE PAULA, Á. L., «Revisión de fuentes poéticas hernandianas», en AA. VV., *Miguel Hernández, cincuenta años después*, II, Alicante, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993, pp. 559-565; reed., con modificaciones: «Fuentes poéticas de Miguel Hernández (1933-1936): una recapitulación», en A. López-Casanova (ed.), *La lengua en corazón tengo bañada*, València, Universitat de València, 2010, pp. 125-133.

NOTAS

1.– En Miguel Hernández, *Obra completa*, Madrid, Espasa, 2010, 2 vols.; aquí, II, p. 1527. Citaré siempre por esta edición de su obra, que reproduce (con supresión de casi todo el aparato crítico) la primera, a cargo de A. Sánchez Vidal y J. C. Rovira con la colaboración de C. Alemany, Madrid, Espasa Calpe, 1992, 2 vols.

2.– Ejemplo de lo primero: «Por tanto aquí me quedo cultivando la pobreza, la tierra de mi huerto y la poesía hasta que me diga en concreto lo que hay» (carta a Pablo Neruda de enero de 1935; OC, II, p. 1525). De lo segundo: «Por otra parte, en mi casa soy el cristo de los cinco sampedros: me niegan la mitad del pan; me niegan, padre y madre y sus hijos, como hijo de aquellos, como hermano de estos; les avergüenza el que haga versos; no quieren darme vestidos nuevos, y hasta a los pantalones viejos que tengo no les quieren poner remiendos» (carta a Federico García Lorca de 10 de abril de 1933; *OC*, II, p. 1506). De lo tercero: «Fíjese: mi ambición única es ganar un poco para tener un cachico de campo que cultivar y un mendrugo diario que comer en compaña. He nacido para estar por el aire y gastar esos tragos de Dios siempre. Yo estaría ahí. Me colocaría en Madrid el tiempo justo para hacer una cantidad pequeña y venirme y comprar un sitio que tiene escogido mi contemplación por estas tierras únicas» (carta a José Bergamín de enero de 1935; *OC*, II, p. 1526).

3.– Yo mismo he tratado de atender a este asunto en «Revisión de fuentes poéticas hernandianas», en AA. VV., *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional*, II, Alicante, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993, pp. 559-565; reeditado, con algunas modificaciones, en «Fuentes poéticas de Miguel Hernández (1933-1936): una recapitulación», en A. López-Casanova (ed.), *La lengua en corazón tengo bañada. Aproximaciones a la vida y obra de Miguel Hernández*, València, Universitat de València, 2010, pp. 125-133.

4.– La influencia de Aleixandre en la poesía de Miguel Hernández es muy importante, al punto de que constituye a partir de 1935 uno de los dos polos de su creatividad; me refiero a la lírica de un verbalismo surreal, y con derivaciones ideológicas que supusieron su ruptura con el teocentrismo de Sijé (el otro polo sería el clasicista). Ello no obstante, Aleixandre representaba la figura del padre-hermano, o del hermano mayor, no la del hombre que simboliza, como una bandera, valores que trascienden el ámbito de la estética, como lo hacían Lorca (un *héroe* popular, que con su muerte pasaría a encarnar la dimensión trágica de su obra) y Pablo Neruda.

5.– *Cf.* Juan Ramón Jiménez, *La corriente infinita*, Madrid, Aguilar, 1961, p. 70.

6.– Federico García Lorca, *Epistolario completo*, ed. de A. A. Anderson y C. Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 756-757.

7.– Tomo el dato de Eutimio Martín, quien, a su vez, se remite a Manuel Fernández-Montesinos García, quien, en una tesina leída en 1985 en la Universidad Complutense, especifica que el libro de la biblioteca de su tío estaba sin desbarbar a partir de la página 16, lo que supondría que Lorca no había leído más que ocho poemas. *Cf.* Eutimio Martín, «La relación Miguel Hernández-Federico García Lorca», en AA. VV., *Federico García Lorca. Estudios sobre las literaturas hispánicas en honor de Christian de Paepe*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2003, p. 144.

8.– Carlos Morla Lynch, *En España con Federico García Lorca*, Sevilla, Renacimiento, 2008, p. 485.

9.– *Ibid.*, p. 487.

10.–Carlos Morla Lynch, *España sufre. Diarios de guerra en el Madrid republicano*, Sevilla, Renacimiento, 2008, p. 718.

11.–Rafael Alberti, *Obras completas. Prosa II. Memorias. La arboleda perdida*, ed. Robert Marrast, Madrid, Seix Barral/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, p. 551.

12.–Zenobia Camprubí, *Epistolario I. Cartas a Juan Guerrero Ruiz (1917-1956)*, eds. G. Palau de Nemes y E. Cortés Ibáñez, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2006, p. 345.

13.–Carlos Morla Lynch, *España sufre*, *op. cit.*, p. 158.

14.–Cf. José María Balcells, «Miguel Hernández: la forja de un aficionado taurino», *Canelobre*, 56 (2010), monográfico *Miguel Hernández, cien años*, pp. 220-229.

15.–Cf. José Luis Ferris, *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Madrid, Temas de Hoy, 2010 (1.ª ed.: 2002), pp. 209-210. Escribe Ferris, a propósito de la reacción de Lorca: «Es la segunda vez que Miguel ve a ambos poetas y aprovecha la ocasión para entregar a Lorca un ejemplar de *El torero más valiente* con el ruego de que se ocupe de él y haga lo posible por conseguir su estreno. La reacción de los dos autores consagrados es bien distinta. Mientras Pablo Neruda le manifiesta abiertamente su alegría ante el feliz reencuentro y le presta atención e interés, Federico actúa con la fría cordialidad de quien trata de salir airoso del lance, de deshacerse con diplomacia de ese muchacho que lo acosa desde hace casi dos años. El hecho es tan evidente que el mismo Neruda capta la situación y se la hace saber a Hernández poco tiempo después para que no se forje falsas esperanzas con el poeta granadino» (p. 210).

16.–En «Revisión de fuentes poéticas hernandianas», *op. cit.*, especifico alguna de estas imágenes, y acoto también su importancia.