# EL PETRARQUISMO EN *EL RAYO QUE NO CESA*

MARÍA DOLORES MARTOS PÉREZ
Universidad de Málaga

El **enfoque** desde el que nosotros pretendemos abordar la lectura del libro de poemas de Miguel Hernández, *El rayo que no cesa* es el del **petrarquismo**: qué rasgos de la poética que inició Petrarca con su Canzoniere y que tan presentes están en los poetas del Siglo de Oro muestra la obra mencionada de Hernández publicada a finales de enero del 36. Esta perspectiva crítica, que significa un nuevo modo de acercarse a la poesía de Hernández fue propuesta por José María Balcells en un artículo de 1992 (1992, 17): "Uno de los enfoques posibles de *El rayo que no cesa* pudiera consistir en una lectura del poemario desde la perspectiva de la poética del petrarquismo, una poética que se utiliza muy ocasionalmente como metodología para la interpretación de poetas contemporáneos [...]". Además de este artículo, en la edición que J.M. Balcells hace de *El rayo que no cesa* la lectura que nos propone va en esta misma dirección. Así pues, en esta misma línea, y a partir del indudable valor de las aportaciones de Balcells, vamos a intentar ahondar en esos aspectos que hacen de *El rayo que no cesa* un libro sujeto a una poética de corte petrarquista. Ahora bien, debemos hacer una indicación preliminar: no queremos decir que los rasgos petrarquistas que presenta la obra de Hernández provengan de una lectura directa del *Canzoniere* de Petrarca, sino, más bien, de la recreación que del código petrarquista hicieron los clásicos áureos.[1]

Evidentemente, no afirmamos que *El rayo que no cesa* sea un libro se atenga de forma rígida al canon que nace en Petrarca, pues sería una lectura muy sesgada y empobrecedora, sino que los elementos petrarquistas tienen en él un gran protagonismo y el sustrato y la huella de ese tipo de literatura están en la base de la expresión poética de Hernández. Las transgresiones respecto de este patrón literario petrarquista, que como línea general sigue Hernández tal y como intentaremos demostrar, serán analizadas en una comunicación complementaria que lleva por título "*Yo te libé la flor de la mejilla:* El antipetrarquismo en *El rayo que no cesa*".

Una vez comentados estos aspectos preliminares vamos a intentar rastrear esos elementos petrarquistas que configuran este libro de poemas. Ya la propia **dedicatoria** nos aporta un punto importante en relación a la cuestión que proponemos:

> ***A ti sola**, en cumplimiento*
> *De una promesa que habrás*
> *Olvidado como si fuera tuya.*

Hernández agrupa las composiciones del libro bajo un denominador común: Las dedica a un sujeto femenino único, igual que Petrarca dedicaba su *Canzoniere* a Laura y Quevedo a Lisi. Las palabras de Quevedo corren paralelas a las de nuestro poeta:

*Canta* ***sola*** *a Lisi y la amorosa pasión de su amante.* (1981, 489)

Por tanto, *El rayo que no cesa* se nos presenta como un conjunto de poemas dedicados a una sola mujer. El papel de una **figura femenina** como inspiradora de los versos del poeta, ese protagonismo femenino se incardina, claramente, dentro de una literatura de cuño petrarquista.

Íntimamente relacionado con lo que venimos diciendo, otro aspecto que nos conduce a una lectura en clave de poética petrarquista de *El rayo que no cesa* es la índole **temática amorosa** de las composiciones que lo integran. En esa carta[2] de Hernández a Josefina Manresa fechada en febrero del 36 dice el poeta:

*Todos los versos que van en este libro son de amor y los he hecho pensando en ti, menos unos que van por la muerte de mi amigo.*

En consecuencia, *El rayo que no cesa* se nos presenta como una serie de poemas, en su mayoría sonetos, de temática amorosa y dirigidos a un "tú" femenino que los inspira. Ahora bien, en ellos no hay una nominación del sujeto femenino amado a diferencia de Quevedo[3], que se dirige en numerosos poemas a su amada con el calificativo de Lisi y de Petrarca que aunque no nombra a la amada, si apela a ella en términos como "señora, dueña" etc. Esa segunda persona que representa a la amada y a la que se dirige el yo lírico de *El rayo que no cesa* aparece bajo la forma de un "tú" genérico al que se apela directamente en unas ocasiones o está latente en otras composiciones. Se invoca directamente a la amada en las siguientes composiciones, a través del pronombre "tú" u otros pronombres personales , por la persona verbal y por medio de pronombres posesivos: 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 19, 20, 21,25 y el soneto final. Hay otros textos en que el único sujeto del poema es el yo lírico y en ellos ahonda en sus sentimientos de pena, dolor, inquietud propiciados por esa amada que se hace presente en los sonetos que le preceden o siguen. Son los siguientes: 1, 2, 6, 7, 18, 22, 24. Domina en todo el libro un lenguaje amoroso debido a una amada, pero en este proceso el yo lírico también indaga en su interioridad y esto es lo que se observa en poemas aparentemente alejados del núcleo temático amoroso que domina pero perfectamente interconectado con él.

Tal como venimos viendo, puesto que la temática del libro es amorosa, la "Elegía" a Ramón Sijé no tendría, en principio, cabida en él. No obstante, este hecho no es óbice para considerar *El rayo que no cesa* como un cancionero petrarquista pues sabemos que en el *Canzoniere* de Petrarca se da, asimismo, esta alternancia temática. El tema dominante en la obra de Petrarca es el amoroso pero no es el único: hay textos elegíacos, de circunstancias, temas morales y poemas dedicados a amigos. No podemos olvidar, como ya apuntábamos arriba, que el sujeto lírico se presenta como un yo que ama, pero es también un sujeto social, un sujeto civil.

Garcilaso en algunos de sus sonetos se dirige a sus amigos[4] a los que cuenta cuitas de amor y los incluye así en un poemario amoroso donde, primeramente, las dos únicas figuras en que podría pensarse serían la del amante y de la amada; y también incluye sonetos de alabanza a personajes ilustres con el fin de obtener su favor o su mecenazgo. Pero a esto cabe añadir, paralelamente, que el canto a un amigo, a la muerte del íntimo amigo de Miguel Hernández no es un tema alejado del motivo amoroso. La amistad es también una forma de amor y la "Elegía" a Ramón Sijé es uno de los máximos ejemplos de ello[5].

De forma semejante a esta alternancia temática, tenemos, también, alternancia formal, estrófica. De las 30 composiciones que se incluyen en *El rayo que no cesa*, la mayoría (27 exactamente) son sonetos. El soneto es el molde formal elegido para volcar la expresión poética amorosa tanto por Petrarca como por sus seguidores. Pero este libro de Hernández presenta, además, otras formas métricas: la composición que abre el libro[6] está escrita en cuartetas octosilábicas, el texto 15[7] es una silva polimétrica y la "Elegía" está escrita en tercetos encadenados. Ahora bien, esta variedad formal se da de igual manera en el *Canzoniere* de Petrarca: de las 366 rimas que lo componen, la mayor parte son sonetos (317) pero hay, también, 29 canciones, 9 sextinas, 7 baladas y 4 madrigales. De forma análoga en el "Cancionero a Lisi" de Quevedo, si bien abundan los sonetos también hay variedad estrófica pues contamos con canciones, redondillas etc.

Sin embargo, que este eje amoroso en torno al cual gira el libro acepte una lectura biográfica y que podamos hablar de una "autobiografía lírica", rasgo, por otra parte, propio del petrarquismo no debe llevarnos a identificar biografía y escritura literaria como hace J.L. Ferris. No nos podemos ceñir al puro autobiografismo[8]. El sujeto femenino real que se esconde detrás de la enigmática dedicatoria del libro de Hernández es un hecho anecdótico. Lo que Hernández hace en este libro es verter la expresión poética amorosa en un molde literario determinado, el petrarquismo.

Una vez que hemos analizado someramente estas huellas del petrarquismo en *El rayo que no cesa, n*os ocuparemos en las páginas que siguen de ver su estructura como un cancionero petrarquista. Vamos a analizar su organización interna con el propósito de ver si hay en ella puntos de conexión con la forma de estructurar los cancioneros.

*El rayo que no cesa* está formado por 30 composiciones que aparecen numeradas como tal excepto la última a la que se pone un título: "Soneto final". Las composiciones restantes aparecen numeradas, a diferencia de ésta, pero sin título. Poner un pequeño título o leyenda a los poemas es práctica muy corriente, por ejemplo, en el "Cancionero a Lisi" de Quevedo. Petrarca, por su parte, sí numera los textos pero no pone títulos. Balcells (2002, 19) argumenta que esta numeración correlativa de los textos del 1 al 30 "es indicio notorio de que el lector está, no ante un libro de poemas acumulativo, sino ante un poema-libro cuyas composiciones funcionan a modo de fragmentos inseparables de un conjunto unitario que los engloba y liga". Según este crítico, las 30 composiciones que integran el libro presentan una estructura alternante:

"Un carnívoro cuchillo", cuarteta
13 sonetos
"Me llamo Barro", silva
13 sonetos
"Elegía", tercetos encadenados
Soneto final.

Una *dispositio* poco rígida o poco sujeta a principios organizadores es usual en los cancioneros petrarquistas. No obstante, hay que matizar que en el libro de Hernández existe una voluntad de simetría, y así lo reconoce Balcells, no propia de las obras de los seguidores de Petrarca. Es, indudablemente, de raigambre petrarquista, continúa diciendo Balcells (2002, 22), la función estructural de la composición inicial y el soneto final. "Un carnívoro cuchillo" funciona como un poema prólogo, mientras que el soneto final tiene una función de epílogo, abriendo y cerrando respectivamente el discurso amoroso que se desarrolla en medio[9]. La función prologal que tiene la composición primera: "Un carnívoro cuchillo" se observa en que anuncia los motivos principales y las imágenes que se van a desplegar en el resto del libro. Condensa, de modo sintético, la materia que después se va a ampliar en los sonetos de tal manera que algunos de éstos parecen casi un ejercicio de "amplificatio" de algunos de los versos de esta composición inicial. Vamos a examinar los elementos esenciales de "Un carnívoro cuchillo" con el propósito de comprobar cómo anuncian los principales aspectos en los que se van a centrar las composiciones del libro. En primer lugar, hay que señalar que en el primer verso de la segunda y primera cuarteta aparecen, respectivamente, las dos metáforas claves de *El rayo que no cesa*. Una es el "rayo"[10] (***Rayo** de metal crispado/ fulgentemente caído*) que es metáfora de la pena de amor la cual se expresará en poemas posteriores con una serie de imágenes derivadas de esta primera. La otra, el "carnívoro cuchillo" (*Un **carnívoro cuchillo**/de ala dulce y homicida*) inaugura, de la misma manera, las imágenes violentas[11] (tiburones, guadañas) que simbolizan la permanencia de esa pena destructora.

Esa herida del *rayo* y del *carnívoro cuchillo* es la herida de amor, que produce dolor, que mata y que, a la vez, es placentero. Nos encontramos ante las antítesis propias del lenguaje amoroso del petrarquismo y de la mística.

En la tercera cuarteta, aparece el corazón del enamorado cómo núcleo que concentra el dolor provocado por la pena de amor. El corazón del sujeto lírico va a tener una presencia muy importante en el libro de Hernández como centro del mundo de sensaciones e impulsos dice J.C. Rovira(1993, 287). Finalmente, en las dos últimas estrofas, la muerte se perfila como la única manera de vencer o, mejor, de aliviar o dar salida a esa pena de amor. Ante la sumisión del poeta a un amor que no tiene realización posible, la muerte es el descanso y el único alivio posible.

La segunda composición de *El rayo* tiene también esa función proemial de que hablábamos. En los cuartetos se formulan dos preguntas que son respondidas en cada uno de los terce-

tos. Se expresa en él, de forma desgarrada la fuerza de la pena de amor. El yo poético se presenta como un ser abocado a una agonía, a un suplicio que no cesará.

En cuanto al soneto final, hay que mencionar que recupera de nuevo el tema de la pena de amor para así cerrar el libro.

Ahora bien, en relación a la simetría estructural de que hablábamos habría que comentar dos aspectos importantes. En primer lugar, la relación de las tres composiciones más largas con las dos series de sonetos; y, en segundo lugar, y directamente relacionado con él, el papel que la "Elegía" a Ramón Sijé tiene dentro de una obra de corte amoroso. Vamos a analizar estas cuestiones a partir de las explicaciones que apuntan J.M. Balcells y M. Chevallier.

El poema largo inicial, "Un carnívoro cuchillo", hemos dicho, funciona a manera de poema-prólogo. En cuanto a "Me llamo Barro", la composición número quince, es evidente la intención del poeta de Orihuela de colocarla en el centro del libro como eje que divide lo divide en dos mitades. Podemos decir que actúa como un texto bisagra, que recoge motivos que se han expuesto en la serie de sonetos que le preceden y responde, de alguna manera, opina Chevallier (1977, 146), a "Un carnívoro cuchillo", a la vez que anuncia un cambio de tono y una profundización en el tema de la pena que se desarrollará en la segunda serie de poemas.

Así pues, sobre lo que tendríamos que reflexionar seguidamente es por qué incluye Hernández la "Elegía" en *El rayo que no cesa* y qué función estructural y temática tiene en una obra confeccionada a la manera de un cancionero petrarquista como venimos argumentando. En cuanto a por qué incluye la Elegía, no cabe duda de que, como expone Chevallier(1977, 147) y Balcells (2002,19) , la incluyó por razones de circunstancia y no por una necesidad artística interna: la muerte repentina de Ramón Sijé el 25 de diciembre de 1935 y la distancia que en los últimos tiempos se había producido entre el poeta. Ahora bien, lo que tenemos que ver es cómo se integra este texto en el conjunto del libro, si aceptamos que se organiza como un cancionero petrarquista y qué aporta a su significación.

Balcells (2002, 19 y 20) expone que Hernández incluyó la "Elegía" porque enriquecía la significación del libro y, por eso, la insertó a posteriori: "contribuyó a la cohesión interna [...] porque fijaba la historia en un espacio y en un tiempo dados". Es más, continúa explicando Balcells, Hernández no coloca la "Elegía" al final del libro como se podría esperar, sino que la coloca antes del "Soneto final", hecho en el que podríamos observar la voluntad del poeta de incluir la "Elegía" dentro del contexto amoroso en que se enmarcan todas las composiciones. Chevallier (1977, 147), por su parte, expone que la "Elegía" "aporta la irrupción brutal de la muerte real al dominio de los fantasmas, imágenes y pensamientos de muerte del libro de poemas de amor". Es evidente que estas dos explicaciones no son excluyentes y debemos contemplarlas unidas para así enriquecer nuestra interpretación. A ellas podríamos añadir que la "Elegía" es también, en cierto modo, un poema de amor o de sufrimiento por amor, un lamen-

to por la pérdida de un ser al que ama[12]. De forma análoga, qué son la mayoría de los textos que recoge *El rayo que no cesa* sino quejas doloridas y poemas de sufrimiento ante la ausencia de la dama y de su amor. Así pues, podemos decir, el mundo interior del yo lírico que se desgrana a lo largo de todo el libro en el que reina la pena de amor se abre ahora al tema de la amistad.

Pero, junto a esto, también tenemos que ver la consonancia que se establece entre la "Elegía" y el resto de los poemas en relación al tema de la muerte, íntimamente unido al del amor[13] en *El rayo que no cesa* de tal manera que parecen fundirse en uno solo. También, aquí, podemos ver un punto de enlace con el amor de tradición cortés y petrarquista. El sentimiento amoroso como experiencia anímica de la muerte[14] nos conduce de manera clara a la tradición trovadoresca y petrarquista.

La muerte planea todo el libro y se convierte en una amenaza continua para la vida del poeta amante. Ahora bien, esa muerte que planea sobre el poeta desdichado es una muerte interior, del espíritu provocada por la pena[15]. Frente a ese dolor o esa pena inmensa que convierte al sujeto lírico en un muerto en vida, la muerte física, "real", si se quiere, se plantea como la única manera de vencer a ese rayo y cuchillo[16]:

> *Sigue, pues, sigue cuchillo,*
> *volando, hiriendo. Algún día*
> *se podrá el tiempo amarillo*
> *sobre mi fotografía.*

Una vez hechas estas matizaciones estamos en disposición de explicar que aporta la "Elegía" a la significación de *El rayo que no cesa.* Se usa la misma metáfora, dice Chevallier (1977, 147), para la muerte interior del yo lírico que para el acontecimiento de la muerte real de Ramón Sijé: la metáfora central del libro, la del rayo[17]. En todos los poemas del libro la muerte hacia la que el amante se siente precipitado por la no realización del sentimiento amoroso ante la negativa de la dama es una "muerte interior", mientras que en la "Elegía", la muerte se presenta como un acontecimiento real. De esta manera la *Elegía* introduce la muerte como un acontecimiento exterior, en contraste con esa muerte lenta que se proyecta durante todo el libro sobre la vida interior del "yo lírico".

También tenemos que puntualizar que la "Elegía", a pesar de ser un añadido y de ser la última composición en incluirse en el libro, no es el último texto. Después de él se coloca un soneto que vuelve a tratar el tema de la desgracia de amor, que es el que domina el libro. Expone Chevallier (1977, 151) que "un libro de poemas de amor no puede cerrarse de manera tan abrupta con el duelo de un amigo". Este último soneto sitúa la pena de amor en el mismo plano que la muerte vivida como una realidad desgarradora. La "Elegía" sirve para subrayar que la muerte física no solamente es equiparable a esa muerte interior en la que el poeta está sumido ante la imposibilidad de que se realice su amor, sino que la supera. Se dice en los tercetos:

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

*arrojado me veo, y tanta ruina*
*no es por* ***otra desgracia*** *ni otra cosa*
*que por quererte y sólo por quererte.*

Puesto que se ha demostrado que la estructura de *El rayo que no cesa* tiene deudas importantes con la forma en que se organizan los cancioneros petrarquistas, el siguiente peldaño sería el de analizar y comprobar si los textos están **ordenados en función a una "historia"** o, lo que es lo mismo, si hay una secuenciación de los textos siguiendo la historia de amor entre el sujeto lírico y a amada a la que dedica este libro de poemas , teniendo en cuenta el orden compositivo que hemos visto. Como hemos dicho, las dos composiciones iniciales y la final enmarca un discurso amoroso y lo que tendremos que ver es si la disposición de los textos se debe al desarrollo cronológico de una historia de amor entre el sujeto lírico y ese tú femenino como sabemos que ocurría en los cancioneros a la manera petrarquista y podemos hablar así de un "poema-libro. Intentemos, pues, reconstruir el hilo de esta historia a través de la lectura atenta de los poemas.

En el texto tercero, el primero si aceptamos que los dos iniciales tienen una función prologal, supone la entrada de la amada en el corazón del poeta amante, hecho que se puede interpretar, y así lo hace Balcells, como el inicio de la historia de amor:

*en el mío* ***has entrado****, y en él pones*
*una red de raíces irritadas[...]*

En el soneto cuatro se nos presenta un episodio de juego entre los amantes en el que el elemento erótico está muy presente[18]. No obstante, lo que a nosotros nos interesa es que hay un acercamiento, un contacto, por tanto, que aleja estos primeros poemas del tono más amargo que causa el desdén y la crueldad de la dama que se acentuará, especialmente, en los poemas posteriores a la composición quince. No obstante, en el verso 14 aparece ya la pena, que sobrevuela todo el libro, aunque aquí no es todavía una pena amarga, trascendente que después enlazará con el problema de la muerte, sino que está causada por la insatisfacción erótica: *y se volvió el poroso y áureo pecho/ una picuda y deslumbrante* ***pena****.*

El texto siguiente muestra el intento del enamorado de ofrecer su amor a lo que ella responde con una fría negativa. Estamos en los inicios de la más tópica relación amorosa de los cancioneros petrarquistas:

*Mi corazón, una febril granada*
*de agrupado rubor y abierta cera,*
*que sus tiernos collares* ***te ofreciera***
*con una obstinación enamorada.*

La respuesta a ese ofrecimiento es el desdén, la frialdad que caracteriza a la dama petrarquista:

*¡Ay, que acometimiento de quebranto*
*ir a tu corazón y hallar un hielo*
*de irreductible y pavorosa nieve!*

Se configura, entonces, la clásica imagen de ascendencia trovadoresca y petrarquista de la oposición entre el fuego que consume al poeta enamorado y la frialdad cruel de la dama que lo desdeña, expresado a través de una estructura paralelística qiuasmática en los versos 1 y 5:

*Tu corazón, una naranja helada*
*[...]*
*Mi corazón, una febril granada*

Nos encontramos todavía en la etapa inicial, del descubrimiento, pues el yo lírico cae en la cuenta de la paradoja entre lo que a primera vista la amada pudiera ofrecerle y el desdén frío al que, finalmente, acaba sometiéndolo:

*Tu corazón una naranja helada,*
*con un dentro sin luz de dulce miera*
*y una porosa vista de oro: un fuera venturas*
*prometiendo a la mirada.*

Esa "sonrisa" que mostraba la amada en el texto anterior se torna ahora en un corazón helado. Pero en esos inicios, el poeta amante todavía se alimenta de la esperanza de un cambio en el ánimo de la amada:

*Por los alrededores de mi llanto*
*un pañuelo sediento va de vuelo*
*con la* ***esperanza*** *de que en él lo abreve.*

Pero la esperanza de ablandar ese duro corazón pronto cesa y, entonces, aparece la pena, que se convierte en el estado permanente que acompaña al yo enamorado, y cuyo protagonismo, que va *en crescendo*, ocupa el resto de los poemas de *El rayo que no cesa.* El soneto seis enuncia la entrada de la pena en el corazón del enamorado, pena que ya no lo abandonará. Compara así, la pena que lo acompaña, con el perro, animal definido por la fidelidad que tiene a su amo: *pena es mi paz y pena mi batalla, / perro que ni me deja ni se calla, / siempre a su dueño fiel pero importuno.*

En el siguiente soneto, el séptimo, se insiste sobre esta misma idea: se compara el yo enamorado con el campesino. Igual que el campesino está encadenado a su trabajo hasta "la sombra del último descanso", el yo lírico está encadenado pena de amor hasta el fin de sus días. En el soneto octavo se pone de relieve la crueldad de la amada mediante la imagen pie que pisa al enamorado y que lo somete a la tiranía de su rechazo. Es la superioridad de ella, el pie de una

belleza y blancura casi divina pisotea el corazón del enamorado como una uva madura que se pisa para que dé el ansiado licor. En el texto 9 se insiste en esa hostilidad de la dama, cuyas partes del cuerpo aparecen figuradas como arbustos agrestes y con espinas.

La pena, como hemos visto se ha adueñado del corazón del poeta ante la actitud esquiva de la dama, pero todavía hay un punto de optimismo o de esperanza en la consecución de ese amor por parte del poeta enamorado. El amor es una tabla de salvación en tanto en cuanto exista la posibilidad de su realización. En cuanto ésta sea negada inexorablemente, no hay posibilidad de amparo para náufrago enamorado. El poeta todavía, a pesar de esa pena que ya lo invade alberga un resquicio de esperanza:

*Eludiendo por eso el mal presagio*
*de que ni en ti siquiera habré seguro,*
*voy entre pena y pena* ***sonriendo****.*

El soneto once: "Te me mueres de casta y de sencilla", resalta la cualidad de pureza de la dama, y podemos decir que es un episodio paralelo al del soneto 4: "Me tiraste un limón, y tan amargo". En él se nos cuenta el suceso de un beso que el yo poeta da a la enamorada: es la misma tensión que veíamos en el soneto 4 entre el deseo de él y la respuesta casta de la amada. Aunque el beso rompa de forma clara el código petrarquista, lo cierto es que este poema evidencia un proximidad de los dos amantes. Esa pena desgarradora que suscita el rechazo definitivo de la amada no aparece todavía. El soneto consecutivo, el doce, es, en cierto modo, una repuesta a éste: es una lamentación a la ausencia de la dama:

*Una querencia tengo por tu acento,*
*una apetencia por tu compañía*
*y una dolencia de melancolía*
*por la* ***ausencia*** *del aire de tu viento.*

El beso del soneto anterior se ha convertido en el sustento del enamorado, en el alimento sin el cual ya no puede vivir: *tus sustanciales besos, mi sustento ,/ me faltan y me muero sobre mayo.*

El soneto trece, por su parte, también evidencia un rasgo de la poética petrarquista. El poeta, a su pesar, ofrece su canto como consuelo y sublimación de su dolor. El corazón se convierte así en lengua, una lengua que cuenta una pena tan inmensa como un mar: *Ya es mi corazón lengua lenta y larga*[19]. El soneto 14, el último de esta primera serie anuncia ya, con el símbolo del toro, que se generalizará después, la violencia y el tono desgarrado que la pena de amor va a cobrar en la segunda serie de sonetos.

En conclusión, y tal como creo que se ha demostrado, hemos podido rastrear indicios que nos permiten afirmar que los poemas se engarzan de manera que permiten la reconstrucción de una historia amorosa a la manera en que ésta podía ser contada en un libro de poemas o, mejor dicho, en un cancionero. Asistimos a la llegada del amor al corazón del sujeto lírico en el sone-

to tres; al ofrecimiento de ese amor y al rechazo por parte de la amada y la consiguiente pena que produce en el enamorado, aunque todavía mantenga la esperanza de ablandar el frío corazón de ella. Sin embargo, la negativa continua de ella, y el creciente deseo del amante hacen que él se convierta en un ser sujeto a la voluntad y tiranía de ella. Resumida así, es la misma historia de Petrarca y Laura, de Garcilaso e Isabel Freire, de Quevedo y Lisi etc.

Ahora bien, creo que hay una fractura importante entre los sonetos de la primera serie y los de la segunda. A lo largo de estos 13 sonetos que conforman la primera serie hemos pasado de la apariencia prometedora del amor y de la actitud de la dama[20] a su inhumanidad (se convierte en una naranja helada, y pisa el corazón del enamorado) pero el poeta mantiene la esperanza a pesar de que la pena ya ocupa su corazón (*voy entre pena y pena sonriendo).* En estos sonetos hay un fondo prometedor de alegría: el cuerpo de la dama todavía promete dulzura e incluso goce sensual[21]. Dice Chevallier que en estos primeros sonetos el elemento dulce todavía existe aunque sea sólo para ser negado. En cambio, a partir de la composición 15, en la segunda serie de sonetos, la pena cobra el protagonismo exclusivo y las metáforas trágicas son el elemento del que Hernández se sirve para expresar un dolor cada vez más intenso y paradójico. Hay una deshumanización progresiva de la amada a lo largo del libro. Si en los primeros sonetos tiene una presencia tangible y aparecen explícitamente mencionadas las partes de su cuerpo: la tez, el pie, el cuello etc., en estos sonetos de la segunda parte del libro su presencia se reduce a un aroma, a un recuerdo etc., que aumenta el dolor del enamorado hasta la exasperación. Vamos a ver esta evolución que hemos sintetizado en estas breves líneas.

El primero de esta segunda serie de sonetos recapitula un período de tiempo que ya ha pasado en el que la pena ha sido ese perro fiel que acompaña al poeta:

> *Si el tiempo y el dolor fueran de plata*
> *[...]*
> *mi corazón tendría ya las sienes*
> *espumosas de canas y de arrugas.*

Sirve para recuperar el tema de la pena y no introducir de forma abrupta el símbolo del toro[22] que ya aparece en el soneto siguiente. Se identifican los destinos del poeta amante y del toro y la muerte cobra ya un protagonismo importante. El yo lírico ha sufrido ya la pena de amor como se recoge en algunos de los sonetos que ya hemos visto, pero es la certeza de un futuro igual en el que la pena de amor va a ir aumentando lo que lo inquieta: *Lo que he sufrido y nada todo es nada / para lo que me queda todavía[...].*

Si la primera serie de sonetos, esto es, la que precede a la composición 15 narra los inicios de la relación amorosa y apunta la pena de amor, en esta segunda parte se narra la agravación en el sujeto lírico de esta pena de amor. Los contactos breves con la dama, como el episodio del limón y el "beso delincuente" que robó de su mejilla, se convierten ahora en recuerdos añorados y fugaces que aumentan esa tristeza y desesperación: *Besarte fue besar un avispero / que*

*me clava al tormento y me desclava[...].* La representación de la amada ha quedado reducida a una presencia intangible, que causa dolor en el poeta amante:

*No me conformo, no: ya es tanto y tanto*
*idolatrar la imagen de tu beso*
*y perseguir el curso de tu aroma.*

En el siguiente soneto, el 21, el acto de remembranza de un episodio amoroso ya vivido como único modo de acercarse a la mujer amada cobra fuerza por la anáfora del verbo recordar en el inicio de cada verso de los cuartetos y de los tercetos. El poeta rememora un beso cuyo destino era el cuello de la amada pero que se quedó en el aire:

*¿Recuerdas aquel cuello, haces memoria*
*[...]*
*Recuerdo y no recuerdo aquella historia*
*[...]*
*Recuerdo y no recuerdo aquel cogollo*
*[...]*
*Y recuerdo aquel beso sin apoyo*
*[...]*

El uso del deíctico "aquel", del mismo verbo "recordar" y de ese "haces memoria" implica una distancia temporal respecto al episodio del beso y, por tanto, un avance cronológico de la historia de amor en relación a los poemas de la primera serie. El soneto 22 recoge ese transcurrir temporal mediante la imagen del paso de las lunas, que nos permite hablar de un avance en el desarrollo cronológico del relato amoroso. El tiempo transcurre y el amante no consigue encontrar una respuesta afirmativa a ese fuego amoroso que lo embarga.

*Pero transcurren lunas y más lunas,*
*aumenta de mirada mi deseo*
*y no crezco en espigas o en pescados.*

En este transcurso de tiempo la "fatiga" y la "angustia" son las compañeras del corazón del poeta:

*Fatiga tanto andar sobre la arena*
*descorazonadora de un desierto,*
*tanto vivir en la ciudad de un puerto*
*si el corazón de barcos no se llena.*

El amante, fatigado, dolorido, angustiado se identifica con el toro, animal burlado y condenado a la muerte en el soneto veintitrés. Acepta ese sino trágico del animal (propio del amante petrarquista) que lo obliga a aspirar a un amor cuya realización es imposible, pues la amada se defiende "con murallas" y se ha convertido en "piedra pura, indiferente"[23]:

*Como el toro he nacido para el luto*
*y el dolor, como el toro estoy marcado*

*por un hierro infernal en el costado*[24]
*[...]*
*como el toro burlado, como el toro.*

Esa espada que mata al poeta amante transfigurado en toro es el rayo, el carnívoro cuchillo, la pena de amor.

En definitiva, creo que hemos demostrado que tanto en el orden compositivo como en la reconstrucción de la historia de amor entre el poeta amante y ese "tú femenino" hay un sustrato petrarquista. Pero, no obstante, hay otros elementos que también responden a este código. Hemos expuesto ya de alguna manera, la ascendencia petrarquista de los roles de la amada y el amante y las comparaciones y metáforas por medio de que se expresa pero vamos a insistir un poco más en ello.

La figura femenina que aparece en *El rayo que no cesa* tiene las cualidades de la belleza, la pureza, la castidad, en definitiva el virtuosismo propio de la "donna angelicata". Es un modelo de mujer casta, pura que frena el deseo del enamorado. Así en el soneto cuatro es esa "mano cálida, y tan pura" y la sonrisa inocente de la mujer la que acaba con la "ansiosa calentura" que dominaba al sujeto lírico enamorado. Esta cualidad de pureza cobra, quizá, su máxima expresión en el soneto 11: "Te me mueres de casta y de sencilla" donde la honestidad del sujeto femenino convierte el beso del enamorado en "delincuente". Igualmente que la pureza, también la belleza es un rasgo descriptivo de la amada a quien canta Hernández:

*Con tu pie vas poniendo lo admirable*
*del nácar en ridícula estrechura [...].*

El color blanco, frío por excelencia, se convierte en un elemento descriptivo que siempre acompaña a su caracterización.[25] También el cuello tiene esa cualidad de belleza, de blancura y de inaccesibilidad:

*[...] aquel* cuello
*que era, almenadamente blanco y bello,*
*una almena de nata giratoria.*

Pero, a la vez, aparece figurada como el sol que el amante bajo la metáfora de girasol necesita para vivir. Tiene, igualmente, la crueldad de la dama petrarquista. Se presenta como una mujer dominadora cuyo pie es un redil al que el enamorado pretende entrar y que pisa su corazón:

*A tu pie, tan espuma como playa,*
*arena y mar me arrimo y desarrimo*
*y al redil de su planta entrar procuro.*
*[...]*
*pisa mi corazón que ya es maduro.*

Finalmente, como aludíamos unas líneas atrás, acaba por mudarse en algo inmaterial, un rastro inaprensible que el poeta persigue. Se convierte en "objeto de una búsqueda vana, de una imagen lejana e ilusoria", dice Chevallier.

El amante enamorado, por su parte, aparece como un ser sujeto a la voluntad de la mujer amada a la que llega a idolatrar. Se plasma esta sumisión definidora del amante petrarquista, sobre todo, en la imagen del pie de la amada, pie que pisa o bajo el que se sitúa el poeta:

*Soy un triste instrumento del camino.*
*soy una lengua dulcemente infame*
*a los pies que idolatro desplegada.*

El pie, cuya presencia en *El rayo que no cesa* es muy notable, según J.C. Rovira (1993, 292) es el punto de referencia de una situación reverencial o devocional hacia la amada. Pero este entrega o sometimiento se expresa, también a través de otras imágenes de cuño petrarquista:

*Sal de mi corazón del que me has hecho*
*un **girasol** sumiso y amarillo*

*al dictamen solar que tu ojo envía*[26]*:*

*un **terrón** para siempre insatisfecho,*
*un **pez embotellado** y un **martillo***
*harto de golpear en la herrería.*

Otro elemento que contribuye a configurar la imagen del amante es su identificación con el toro. Explica Chevallier la identificación del destino del toro, que hemos comentado antes, con la del hombre víctima de la pena de amor: está abocado a la agonía de la pena y es portador de un destino de muerte violenta del que es prisionero. Vive una derrota interior y la tragedia amorosa le hace renunciar a su destino de hombre.[27]

En definitiva, como dice J. C. Rovira (1993, 250) la pena de amor "se convierte en indicador de una metáfora esencial que se atribuye al sujeto narrado, el propio poeta en su autobiografía lírica". Lo único que le queda al amante son las lágrimas:

*Lluviosos ojos que lluviosamente*
*me hacéis penar[...]*[28]

y un dolorido lamento cantado por un corazón que se ha transmutado en lengua:

*[...] y tanta ruina*
*no es por otra desgracia ni otra cosa*
*que por quererte y sólo por quererte.*

## BIBLIOGRAFÍA


BALCELLS, José María "Perspectiva petrarquista de *El rayo que no cesa*", *Ínsula*, nº544 (abril 1992).

CHEVALLIER, Marie, *La escritura poética de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1977.

FERRIS, José Luis, *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2002.

VEGA, Garcilaso de la, *Obras*, Madrid, Espasa Calpe, 1973.

HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra poética completa*, Madrid, Zero, 1976.

———, *El rayo que no cesa*, Madrid, Sial, 2002.

———, *El hombre y su poesía*, Madrid, Cátedra, 1996.

PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Barcelona, Planeta, 1989.

———, *Cancionero*, Madrid, Cátedra, 1999.

QUEVEDO, Francisco de, *Poesía original completa*, Barcelona, Planeta, 1981.

ROVIRA, José Carlos, *Léxico y creación poética en Miguel Hernández (Estudio del uso de un vocabulario)*, Alicante, Universidad de Alicante- Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1983.


## NOTAS

[1] José María Balcells (2002, 27, 28): "[...]autores del Siglo de Oro a través de los cuales recreó principalmente el poeta el legado petrarquista[...]. Y quisiera recalcar la palabra legado, porque entiendo que el petrarquismo hernandiano se origina, no en el propio Petrarca como fuente directa, sino en sus seguidores españoles".

Nosotros atenderemos, en especial, a la obra de Garcilaso como máximo cultivador y profundizador español en la línea petrarquista, y, también, en la huella de Quevedo muy presente en Hernández, especialmente, en lo referente al tema de la pena y a la relación amor-muerte.

[2] José Luis Ferris (2002, 293)

[3] En el título: *"Canta sola a Lisi [...]"*

[4] Como ejemplos podemos citar el soneto XIX (1973, 221) dirigido a su amigo Julio César Caracciolo, o el XVIII a Boscán; y entre los de tributo están el XXI dedicado al Marqués de Villafranca y Virrey de Nápoles y el XXIV brindado a la Marquesa de Padula y Condesa de Avellino.

[5] Trataremos más por extenso la función que la *Elegía* tiene en *El rayo que no cesa* cuando estudiemos su estructura y configuración como un cancionero petrarquista.

[6] "Un carnívoro cuchillo".

[7] "Me llamo barro".

[8] Insistimos en esto porque, aunque sea obvio, resulta sorprendente la equiparación que José Luis Ferris hace en su libro entre los avatares amorosos de Miguel Hernández y la escritura de *El rayo que no cesa.* Defiende que las 30 composiciones de *El rayo que no cesa* están inspiradas en tres mujeres distintas (2002, 226) y a cada una atribuye una serie de poemas.

[9] Mª Chevallier (1977, 90) sitúa este poema liminar: "Un carnívoro cuchillo" como una clave de lectura de los sonetos: funciona como "una clave lírica, puesta en el umbral del libro por el poeta, y que nos facilita así la interpretación de los sonetos, unidades poéticas aisladas, cerradas sobre sí mismas". Esta opinión de Chevallier de que los sonetos son "unidades poéticas aisladas" la analizaremos con profundidad

cuando estudiemos, posteriormente, si existe en *El rayo que no cesa* una secuenciación de los textos siguiendo una "historia", si están interconectados tal como ocurría en los cancioneros petrarquistas.

[10] Para Chevallier el "rayo" es, esencialmente, la metáfora que expresa la pena de amor, y J.C. Rovira añade que es, junto a esto, símbolo de la fatalidad, la pesadumbre y la angustia. Y, ciertamente, lo es pero no hay que olvidar que el mismo amor acaba convirtiéndose en fatalidad y angustia interior.

[11] Estas metáforas virulentas que expresan el desgarrado dolor del amante y que, inicialmente, parecen transgredir el código cortés y petrarquista, las encontramos en Petrarca, Garcilaso y Quevedo.

Petrarca, en el soneto nueve (1989, 8), convierte los ojos de la amada en sol y hace que su mirada se transforme en rayos que hieren el corazón del enamorado: *Mas venga ella sus rayos imprimiendo / en mi pecho por cualquier modo o vía, / primavera jamás para mí viene.*

Garcilaso emplea palabras cercanas al campo semántico de rayo y cuchillo (1973, 202): Mi vida no sé en qué se ha sostenido,/ si no es en haber sido yo guardado / para que sólo en mí fuese probado /cuánto corta un espada en un rendido.

Finalmente, Quevedo convierte a Lisi en homicida, pues su impiedad es la causante de la muerte del poeta: (1981, 508) yo fui tú idólatra, tú mi homicida. Además emplea la palabra "rayo" en el soneto 468 (1981, 508-509) que es esencial en el libro de Hernández. Es evidente que nuestro poeta tuvo muy presente la lectura de Quevedo al escribir El rayo que no cesa. Dirigiéndose al amor, dice Quevedo: forje grillos tu padre, que forjaba / para tu enojo el **rayo vengativo**. Igualmente en el soneto 481(1981, 517) usa Quevedo la palabra "guadaña": Sólo no hay primaveras en mis entrañas,/ que habitadas de Amor, arden infierno, / y bosque son de flechas y guadañas

[12] Es la voz enamorada de Hernández la que canta la muerte de su amigo, igual que cantaba "con obstinación enamorada" a la dama: *Tu corazón, ya terciopelo ajado / llama a un campo de almendras espumosas / mi avariciosa voz de enamorado*

[13] Corrobora Chevallier (1977, 96) que el amor tiene en esta obra de Hernández relaciones constantes y complejas con la muerte.

[14] Sirvan de ilustración estos ejemplos: en el soneto 17, v. 14 *desde mi corazón donde me muero;* en el 20, v. 8 *dentro del corazón donde me muero;* y en el 28, v. 14 *mi corazón vestido de difunto.*

[15] Para el enamorado no correspondido, la vida se convierte en muerte pues no puede gozar del mayor bien que ésta le ofrece, el amor. Esta idea de muerte en vida, o de muerte del espíritu aunque el cuerpo permanezca está también en Quevedo (1981, 479)

*No me aflige morir; no he rehusado*
*rehusado acabar de vivir, ni he pretendido*
*alargar esta muerte que ha nacido*
*a un tiempo con la vida y el cuidado.*

[16] De la muerte como alivio frente a la tortura amorosa a que es sometido el amante petrarquista pueden resultar ilustrativos estos ejemplos:

Petrarca en el soneto 36 (1989, 31):

*Si por muerte creyera descargarme*
*del pensamiento dulce que me aterra,*
*hubiera con mis manos puesto en tierra*
*esta enojosa carga por librarme.*
*[...]*
*Yo lo pedí al Amor y aun a la muerte*
*de que ando de contino señalado:*
*mas ella de llamarme no se acuerda.*

En la misma línea, para Garcilaso la muerte es un alivio ante el inconmensurable dolor que aqueja al corazón del poeta:

[17] Así, en la dedicatoria tenemos: *En Orihuela, su pueblo y el mío, / se me ha muerto como del rayo Ra-/món Sijé, con quien tanto quería.*

[18] Queda patente en este soneto la trasgresión que Hernández hace del código petrarquista. Estos elementos se explicarán en la comunicación complementaria a que ya hemos aludido.

[19] La semejanza de este soneto con el número 37 de Garcilaso (1973, 241) :

*Mi lengua va por do el dolor la guía;*
*Ya yo con mi dolor sin guía camino;*
*[...]*
*¿Qué culpa tengo yo del desvarío*
*de mi lengua, si estoy en tanto mal,*
*que el sufrimiento ya me desconoce?*

[20] Ella sonríe en el soneto 4, y en 12 el poeta amante logra robarle un beso en la mejilla.

[21] El episodio del limón y del beso en el soneto 4 y 12 respectivamente son claros ejemplos de ello

[22] En Quevedo (1981, 528) podemos hallar un antecedente en el uso del motivo del toro, en el soneto 497 que lleva por título "Con la comparación de dos toros celosos, pide a Lisi no se admire del sentimiento de sus celos".

[23] Soneto 25, vv.9, 12, y 13.

[24] Es ese mismo rayo que en el texto 1 picoteaba su costado, vv. 5, 6, 7.

[25] J.C. Rovira (1993, 272)

[26] No podemos menos que recordar el soneto 18 de Garcilaso (1973, 220):

*Si a vuestra voluntad yo soy de cera*
*y por sol tengo sólo vuestra vista*
*[...]*
*y es, que yo soy de lejos inflamado*
*de vuestra ardiente vista, y encendido*
*tanto, que en vida me sostengo apenas.*
*Mas si de cerca soy acometido*
*de vuestros ojos, luego, siento helado,*
*cuajárseme la sangre por las venas*

[27] Soneto 26: *olvidando que es toro y masculino.*

[28] Es el llanto, la queja, la lamentación todo amante petrarquista. Dice Garcilaso (1973, 202)

*Mis lágrimas han sido derramadas*
*donde la sequedad y la aspereza*
*dieron mal fruto dellas y de mi suerte.*

Y en el soneto 22 (1973, 235)

*Estoy continuo en lágrimas bañado,*
*rompiendo el aire siempre con suspiros;*