

‘YO TE LIBÉ LA FLOR DE LA MEJILLA’: EL ANTIPETRARQUISMO EN *EL RAYO QUE NO CESA*

TANIA DOMÍNGUEZ GARCÍA

Universidad de Málaga

Enfrentarse a la intensa emotividad que entrañan los poemas que conforman el libro *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández supone, asimismo, afrontar ciertos problemas de interpretación, siempre y cuando queramos ahondar con una profundidad filológica hasta el sentido último de la pieza poética.

A propósito de este tema, el último estudio biográfico que se ha escrito sobre Miguel Hernández es el libro de José Luis Ferris titulado *Miguel Hernandez. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, publicado en marzo de 2002. En la introducción, en la que da cuenta del propósito del libro, así como de las causas que le han llevado a la escritura del mismo, expone la perspectiva que ha seguido durante el proceso de creación y reconstrucción de la vida del poeta: «He de añadir –escribe– que la perspectiva empleada en este libro, siguiendo pautas editoriales, arranca fundamentalmente del propósito de conducir al lector hacia la peripecia vital de Miguel» (2002, 16). Ahora bien, en el capítulo V, que abarca los años que van de 1934 a 1936, y que dedica a explicar los esfuerzos del incipiente poeta para ser reconocido y encontrar un sitio en Madrid, hasta su fulminante éxito con la publicación, en enero de 1936, de su libro de poemas *El rayo que no cesa*, el autor hace un rastreo exhaustivo de cada uno de los sonetos que componen el libro e intenta conceder a cada uno de ellos una destinataria. Tres, según Ferris, son las mujeres que inspiran las composiciones de este libro: su novia de Orihuela, Josefina Manresa; su amante madrileña, la pintora Maruja Mallo; y su amiga murciana, María Cegarra. El autor atribuye radicalmente, sin ni siquiera poner en duda o hacer conjeturas, cada soneto a una de estas tres mujeres; estas son sus palabras: “[...] podríamos entonces atribuir a María Cegarra los sonetos 10, 13, 14, 19, 22, 24, 25 y 30 (Soneto final) [...] El resto de composiciones, salvo la “Elegía” y los tres sonetos a Josefina Manresa, sería enteramente, y no por exclusión, el inspirado en Maruja Mallo” (2002, 270).

¿Realmente Miguel Hernández a la hora de escribir cada pieza poética está pensando en una musa concreta? ¿O es más coherente y lógico pensar que el poeta, no Miguel Hernández, enamorado del Amor, canta a un tú indeterminado que tiene que crear, a una amada sin nombre y apellidos, incorpórea, que nos remite finalmente no a una persona sino al sentimiento

trágico-amoroso? ¿Podríamos considerar fiables estas atribuciones dado el carácter de los poemas, carentes de datación² y, por lo tanto, imposibilitados para ser adscritos a una época concreta de su vida (antes o después de la ruptura con Josefina Manresa; antes o después de la ruptura con Maruja Mallo, que, por cierto, el autor también se figura y ofrece como indudable)?

Los problemas de adoptar una postura autobiografista como la que sigue Ferris -por otra parte encomiable- quedan patentes al plantearnos preguntas como esas. ¿Qué criterios, en su lugar, adoptaríamos para acercarnos al contenido de los poemas hernandianos? La edición de Balcells de *El rayo que no cesa* procura un encauzamiento puramente poético mediante el cual un yo lírico, enamorado, sufriente, busca a un tú inconcreto, que precisamente ha de tener este carácter si el escritor quiere que la magia y el misterio poético no se desvanezcan. En resumidas cuentas, podríamos concluir, sin miedo a equivocarnos, que un poeta, X, canta al Amor, a ese sentimiento universal que recorre la historia de la humanidad.

Balcells, al margen de toda utilización de datos biográficos, trata de esclarecer de una manera estructural el significado de ciertos elementos que pudieran parecer oscuros, para conseguir ofrecer, como resultado, la explicación del contenido esencial de cada pieza poética. Pues bien, nuestra línea de investigación sigue el camino trazado por Balcells, solo que intentando ahondar un poco más en el profundo significado conjunto de este poemario, que combina, para concederle mayor atractivo e intensidad poética, elementos petrarquistas -objeto de estudio de una comunicación complementaria- y antipetrarquistas (clasicismo y romanticismo: la eterna lucha de opuestos, como bien dejó reflejado Hernández en su artículo «Pablo Neruda, poeta del amor»). Nuestro objetivo es, en suma, pretender exponer el sentido que asume un perpetuo rayo en la serie de poemas que componen este libro.

Planteadas estas dificultades preliminares, que debemos tener en mente a la hora de enfrentarnos a cualquier composición de *El rayo que no cesa*, pasemos ya a la cuestión que nos atañe: el antipetrarquismo en un libro de poemas aparentemente clásico y muy en la línea de un petrarquismo garcilasiano³.

Te me me mueres de casta y de sencilla:
estoy convicto, amor, estoy confeso
de que, raptor intrépido de un beso,
yo te libé la flor de la mejilla (2002, 90).

¿Estarían estos versos, pertenecientes al soneto XI, dentro de la línea de un perfecto amante cortés, entregado en cuerpo y alma a la dama, reflejo de la divinidad y dechado de virtudes, a través de cuya contemplación el amante ascendería paulatinamente a la perfección? Partiendo de la trillada metáfora petrarquista mejilla de la dama=flor, el poeta, en lugar de rendirse a sus pies y concebir su mejilla como un objeto consagrado, inmaculado y puro al que no debe acercarse, tiene la osadía de adquirir la imagen de una abeja que, atrevidamente, llega literalmente

a extraer el polen de la flor, a robarle lo más valioso y profundo, lo que está precisamente en su centro y lo que la hace invulnerable y divina. Pero el poeta sabe que solo de esta forma, quebrando esa barrera inexpugnable, podrá derribarla, vencer esa aureola de santidad que tanto había al amante y por medio de la cual ella se convierte en inaccesible. ¿Qué sucede entonces, después de la inflexión de las sagradas normas?: “Tu mejilla, de escúpulo y de peso, / se te cae deshojada y amarilla”.

Sólo un amante verdaderamente temerario es capaz de aniquilar la inmortalidad de la dama y su eterna belleza y juventud; solo poseyéndola, solo accediendo a lo vedado, se consigue vulnerarla, hierirla, desintegrarla, hasta conducirla a la condena, a la muerte.

Ese cataclismo que origina el yo poético, esa enorme y trágica inversión de valores del establecido y asentado código *courtois*, es lo que hace de Miguel Hernández, y en concreto a partir de su libro de poemas *El rayo que no cesa*, un poeta extremadamente innovador y revolucionario, que introduce lo trágico y avasallador del amor gracias a una serie de recursos sutilísimos que, lejos de la sátira y de la degradación quevedescas, persiguen el acceso carnal, el tacto entre amantes, de una manera subversiva y discreta a la vez. Y precisamente ahí es donde se da paso a la desdicha. ¿Por qué?

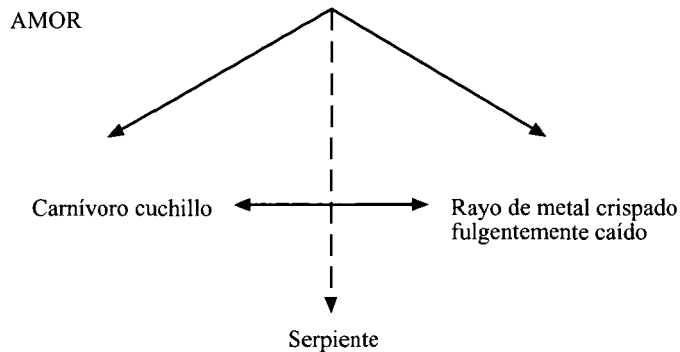
Analícemos con curiosidad el poema que abre el libro, una composición que no adquiere la forma del soneto -continente del que se vale cuando quiere condensar y contener sus impulsos y sentimientos amorosos en un molde rígido, de forma que no desborde el cauce de la estricta forma establecida⁴-, compuesto por nueve cuartetas en las que se alberga un alto contenido dramático:

“Un carnívoro cuchillo, / de ala dulce y homicida / sostiene un vuelo y un brillo / alrededor de mi vida” (2002, 73-75). Ese cuchillo demoledor no es otra cosa que el amor, aparentemente dulce y hermoso, pero tras el cual se halla el veneno, esa «sierpe escondida» (1969, 128) que conduce indefectiblemente a la muerte segura; es, en palabras de Marie Chevallier, “paráfrasis de todos los desgarros que sufre su persona destrozada por el fuego del rayo homicida que para él es el amor” (1978, 132). Esa identificación amor-muerte ya resulta transgresora si nos movemos dentro de un ámbito platónico-petrarquista. Pero ahí está la fuerza poética de Hernández, que es capaz de hacernos ver en un cuchillo afilado y temible la belleza de la luz, del brillo, de una atracción que le hace girar casi hipnóticamente en torno a él como si fuese una Clicie que busca la belleza para encontrar su fin⁵.

A partir de esta metáfora crea toda una red de imágenes que guía nuestros sentidos hacia diversos ámbitos culturales, todos ellos necesarios para aportar a la metáfora base una connotación claramente fatídica. Sigue diciendo: “Rayo de metal crispado/ fulgentemente caído,/ picotea mi costado/ y hace en él un triste nido”⁶. En esta cuarteta se hacen dos alusiones: una bíblica y otra mitológica.

La primera de ellas hace referencia al oscuro Luzbel⁷, al ángel de la luz, ese ángel demoníaco contra el que advirtió san Pablo, tal como se registra en la *Segunda epístola a los Corintios* 11, 15: “Y nada tiene de extraño: que el mismo Satanás se disfraza de ángel de luz” (1999). Pero ¿cuál es la descripción física que da la *Biblia* de este ángel caído que primero fue querubín de Dios? Ezequiel, como sosteniendo un cuadro para que lo contemplemos, nos lo muestra así en este primer plano: “En Edén estabas, en el jardín de Dios. Toda suerte de piedras preciosas formaban tu manto: rubí, topacio, diamante, crisólito, piedra de ónice, jaspe, zafiro, malaquita, esmeralda; en oro estaban labrados los aretes y pinjantes que llevabas, aderezados desde el día de tu creación. Querubín protector de alas desplegadas te había hecho yo, estabas en el monte santo de Dios, caminabas entre piedras de fuego. Fuiste perfecto en tu conducta desde el día de tu creación, hasta el día en que se halló en ti la iniquidad” (1999).

Ese “rayo de metal crispado/ fulgentemente caído” no puede ser otro que el ángel caído, esa “Serpiente antigua”⁸ que fue arrojada a la tierra, ese ángel de luz tremendamente hermoso y terriblemente traicionero que encarna aquí el deseo amoroso, al igual que, subrepticamente, lo encarnó en el soneto de Góngora. La imagen se multiplica y ramifica: el carnívoro cuchillo es metáfora del amor, así como también ese rayo de metal crispado —otra imagen para designar el cuchillo— que, a su vez, hace referencia a Luzbel quien, encarnado en una serpiente, engañó con su astucia, imagen esta última que toma Góngora como metáfora del amor⁹. Obtenemos así un esquema con referencias interrelacionadas como este:



Pero la segunda parte de la cuarteta dice que ese rayo (el cuchillo, el Diablo, el amor) picotea su costado y hace en él un triste nido. La alusión mitológica en este caso es clara: Prometeo, que les regaló a los hombres el fuego, robando para ello semillas de fuego en la rueda del sol, fue castigado por Zeus, que lo encadenó con cables de hierro en el Cáucaso, donde enviaba un águila, que le devoraba el hígado, el cual se regeneraba constantemente¹⁰.

En fin, ese rayo de metal es el ala dulce que, engañándole con su fulgor, picotea su costado y hace en él su asiento. Prometeo fue castigado por conceder el fuego a los hombres y aquí el amante es martirizado en un castigo eterno por haberse enamorado de su propia perdición.

El amante envejece prematuramente, sin perdón: “mi sien, florido balcón/ de mis edades tempranas,/ negra está, y mi corazón,/ y mi corazón con canas»; llora amargamente: “recojo con las pestañas/ sal del alma y sal del ojo»; eternamente, sin descanso, cual Prometeo, cual los condenados al Infierno, ha de sufrir el dolor irredimible de la pena: «descansar de esta labor/ de huracán, amor o infierno no es posible, y el dolor/ me hará a mi pesar eterno”.

Son siete estrofas que recrean un ambiente servil en la línea garcilasiana del primer petrarquismo, siete estrofas en que el amante se nos presenta como un condenado que no puede escapar de ninguna de las maneras al martirio, al dolor, a la pena que “sube del fondo del alma” (1978, 73), solo por haberse enamorado. A esto conduce el amor: a la muerte en vida y a la muerte eterna, porque el descanso que ella conlleva no será un don concedido al pecador¹. Sin embargo, si nos fijamos en uno de los sonetos de Garcilaso, en concreto el XL, observaremos como Miguel Hernández sigue muy de cerca el pensamiento garcilasiano de esta composición; es decir, que el poema «un carnívoro cuchillo» está siendo creado a partir de este soneto y, hablando en términos generales, a partir del pensamiento petrarquista, que el poeta inflexiona a fin de darle nuevos rumbos. Recordemos que la fecha aproximada en que está siendo compuesto *El rayo que no cesa* es el verano de 1935, fecha en que el poeta oriolano tiene más que superado ese primer estadio y ha conocido las técnicas surrealistas y románticas que profesan sus queridos amigos Vicente Aleixandre y Pablo Neruda, así como la estética agreste y natural de la Escuela de Vallecas, en la que se adscribe Maruja Mallo, pintora que influirá profundamente en el estado anímico y personal que plasmará en numerosas composiciones de este doloroso poemario.

Miguel ha pasado de un amor púdico, casto y reprimido, a un placer carnal, erótico, real, en el que no existen fronteras ni barreras que separen dos cuerpos que se atraen. No extraña, pues, que Hernández, en muchos de sus poemas, luche por desconfigurar o desarticular un código tan fuertemente establecido que, desgraciadamente, transpasa las fronteras poéticas y refleja el modo de vida de las parejas de novios en pueblos como Orihuela.

Pero, retomando el soneto de Garcilaso, creo conveniente reproducirlo por entero y situarlo frente a su trasunto, que nos refleja otra imagen subvertida:

El mal en mí ha hecho su cimiento
y sobre él de tal arte ha labrado
que amuestra bien estar determinado
de querer para siempre este aposiento;

trátame de manera que a mil habría muerto,
mas yo para más mal estoy guardado;
estó ya tal que todos me han dejado

sino el dolor que en mí se tiene vuelto.

Ya todo mi ser se ha vuelto en dolor
y así para siempre ha de turar,
pues la muerte no viene a quien no es vivo;

en tanto mal, turar es el mayor,
y el mayor bien que tengo es el llorar:
¡cuál será el mal do el bien es el que digo! (1972, 76)

El poeta estará eternamente sufriendo (“así para siempre ha de turar”), ¿por qué? Porque la muerte, que supone un descanso para el que vive en el dolor supremo, que es la pena amorosa, solo llega al que está vivo, y el poeta aquí está muerto en vida y, en consecuencia, nunca podrá aliviar su tormento. “El mayor bien que tengo es siempre llorar”, nos dice Garcilaso repitiendo ese *topos* petrarquista que solo permite al amante llorar y suspirar. El primer cuarteto, que explica como el mal, que ha hecho su cimiento en él, parece querer aposentarse allí largamente, nos remite al comentado verso hernandiano “[el rayo] hace en él [en el costado] un triste nido”.

Una vez recreado este puntiagudo y afilado mundo petrarquista para el que se ha servido de la metáfora del cuchillo devorador¹², el poeta introduce la transgresión y la rebelión en las dos últimas cuartetas:

Pero al fin podré vencerte,
ave y rayo secular,
corazón, que de la muerte
nadie ha de hacerme dudar.

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

Frente a ese sempiterno dolor que ha de durar por siempre, ¿qué encontramos aquí? La derrota sobre el amor, sobre el corazón, a quien se dirige de tú a tú, retándolo, amenazándolo, advirtiéndole que pronto va a morir –recordemos su juventud ya ajada por los maltratos a que está siendo sometido (“[...] y mi corazón, / y mi corazón con canas”). Aquí “le entrevemos ahora en el papel de cómplice activo de la muerte para escapar a las torturas de vivir, desesperado, muriendo a cada instante por verse impedido de alcanzar lo absoluto del amor” (1978, 89). En el soneto garcilasiano el amante está condenado a sufrir eternamente; aquí el poeta se subleva ante la fuerza del amor y le asegura que morirá (“[...] algún día/ se pondrá el tiempo amarillo/ sobre mi fotografía») y que podrá finalmente descansar: la muerte vencerá la crudeza del amor; el poeta, mediante la vía de la tránsito, se soltará los nudos a los que ha estado atado en vida¹³.

El giro que el poeta ejecuta es extraordinario porque, partiendo de un mundo estrictamente petrarquista en que el amante está cruelmente sometido a los caprichos tiránicos del amor, Hernández tiene el acierto de enfrentarse a él y destruirlo, descodificarlo, derribar esas enormes columnas que sostenían todo el edificio cortés.

Pero pasemos a otros poemas mucho más agudos y entrevelados, como es el caso del conocido “Me tiraste un limón”:

Me tiraste un limón, y tan amargo,
con una mano cálida, y tan pura,
que no menoscabó su arquitectura
y probé su amargura sin embargo.

Con el golpe amarillo, de un letargo
dulce pasó a una ansiosa calentura
mi sangre, que sintió la mordedura
de una punta de seno duro y largo (2002, 79).

El soneto tiene una estructura bipartita: en los dos primeros cuartetos plantea el accidente, lo sucedido, y en los dos tercetos presenta el resultado.

El limón, ese “seno duro y largo”, ofrece seductoras sugerencias: ¿es la experiencia amorosa? ¿Es el cruel amor que nos presentaba en el poema precedente? Este limón amargo comparte la doble dimensión del cuchillo; allí el fulgor atraía al incauto; aquí ese amargor es lanzado con una mano cálida y pura¹⁴. Esa mano que actúa como cebo es el amor, que se presenta atractivo y suave, pero que, una vez que el ingenuo lo ha cogido al vuelo, deja destilar su amargura, su acidez, su acritud. Luego dice que, habiendo probado los placeres del amor, su sangre pasó de un estado latente, de un “letargo dulce”, a una ansiosa calentura. Pero entonces sintió la mordedura de la serpiente, que es el veneno del amor contra el cual no hay antídoto.

El contenido de estos cuartetos es altamente antipetrarquista desde el momento en que está planteando una experiencia erótica en la que se produce un contacto carnal entre los dos amantes. Lo que sí podemos asegurar, puesto que así lo dice el soneto, es que el yo poético ha sentido el tacto “de una punta de seno duro y largo”. En este caso él no es el promotor de la iniciación sino ella, un tú indefinido que conduce a una amante cruel y descarnada pues, como leemos en el desenlace del poema,

Pero al mirarte y verte la sonrisa
que te produjo el limonado hecho,
a mi voraz malicia tan ajena,

se me durmió la sangre en la camisa,
y se volvió el poroso y áureo pecho
una picuda y deslumbrante pena.

Ella es la causa de que él despierte al amor, y cuando está completamente excitado, esperándola, ella se ríe de la desgracia que ha provocado en su víctima, y el poeta no tiene otra salida que acongojarse y resignarse, intentando apaciguar la furia de la sangre que ella había despertado en él¹⁵. Aprovechando el uso, en el segundo cuarteto, del sustantivo “punta”, retoma, en el endecasílabo de cierre, ese mismo nombre, pero adjetivado y ya con un contenido negativo y triste: el poroso pecho –haciendo alusión al [con]tacto carnal, a la piel- se convirtió en “una picuda y deslumbrante pena”¹⁶.

El soneto sigue el proceso inverso al poema anterior: los dos comparten la conjunción de elementos petrarquistas y antipetrarquistas, sólo que en el anterior el poeta terminaba con un cierre inesperado de derrota contra el amor, y aquí, tras una experiencia totalmente alejada de la pura contemplación petrarquista, el amante, burlado, tiene que encerrarse en sí mismo y sufrir la enorme e imponente pena que le ha quedado. Vemos de este modo como Miguel Hernández va jugando con ambos códigos.

“Tengo estos huesos hechos a las penas” (2002, 88) es el endecasílabo que abre el soneto X en el que el poeta, tras presentarse como un náufrago extraviado “por una noche oscura de sartenes/ redondas, pobres, tristes y morenas”, se dirige, agonizante, a su única salvación: “Nadie me salvará de este naufragio/ si no es tu amor, la tabla que procuro, / si no es tu voz, el norte que pretendo”. Ya en el poema obertura del libro, “Un carnívoro cuchillo”, el amante se identificaba con el mar, ese inmenso océano que no devuelve nunca lo que se le arroja pero que, por el contrario, acude permanentemente a la playa-su dama- y se entrega a sus arenas para morir en ella. La inconmesurable fuerza marítima se torna en levisimas espumas indefensas que ceden su fuerza ante la presencia de la playa: “Tu destino es de la playa / y mi vocación del mar”¹⁷.

El enamorado es un peregrino que quiere encontrar el altar de su dama, pero que anda perdido, deambulando, vagabundeando por una noche oscura en la que no hay luz que le guíe; pero, además, esa “noche oscura de sartenes/ redondas, pobres, tristes y morenas” nos dan la idea de un peregrino desamparado que termina naufragando en la oscuridad.

La imagen del náufrago perdido en un mar de penas se reitera en este soneto: “como el mar de la playa a las arenas, / voy en este naufragio de vaivenes”, un naufragio del que difícilmente saldrá con vida puesto que la única que puede tenderle la mano es una dama que no parece muy dispuesta a conmoverse por la vida del implorante, sino que, más bien, parece recrearse en la angustia del infeliz. Por lo tanto, el enamorado, “eludiendo por eso el mal presagio/ de que ni en ti siquiera habré seguro, / voy entre pena y pena sonriendo”.

El poeta es capaz de sobreponerse al amor, de resignarse a que nunca podrá poseer la playa deseada para salir de la tormenta; y precisamente ahí radica su triunfo: en que ha sido capaz de reponerse del constante daño a que está siendo sometido por el peso enorme de la pena. El paso que hay que dar para pasar de la orilla de la sumisión y la dependencia a la libertad, aunque sea todavía un ser infeliz e incompleto, ya está dado: partiendo de los presupuestos clásicos que

cubren los trece primeros endecasílabos, el poeta ha protestado en el último verso y ha descubierto que puede salir adelante, que puede vencer y, lo más importante, que puede respirar en medio de ese terrible naufragio para burlar a la invencible dama petrarquista.

Pero la contravención es aún mayor en el poema con que comenzamos la disertación: “Te me mueres de casta y de sencilla”. ¿Por qué ese *me* y no simplemente te mueres de casta y de sencilla? Ese dativo de interés no sólo indica afecto, cariño, proximidad, sino que, acertada e ingeniosamente, nos arroja luz sobre la verdadera causa de la paulatina muerte de la dama. ¿Podríamos dotar al pronombre de un valor disémico de modo que actuara también como dativo agente?: Ahora él es el promotor del daño irreparable de la amada. Los papeles se han invertido y el sitial privilegiado que ocupaba ella, ahora lo ocupa él. El amante delincuente ha confesado su delito; ha sido probada su ofensa, que ha consistido en acceder a lo prohibido, en libar el néctar que le otorgaba la inmortalidad a la dama. Ese acto ha sido considerado por el enamorado como una victoria sobre ella, a la que por fin ha derrotado: “Y desde aquella gloria, aquel suceso, / tu mejilla, de escrúpulo y de peso, / se te cae deshojada y amarilla”. La flor, al perder la virtud que la hacía inmortal e imperecedera, va perdiendo sus pétalos, uno a uno, lentamente, hasta que el color amarillo anuncia la proximidad de su muerte. Pero lo más interesante es el tipo de daño que ocasiona su acabamiento: “Tu mejilla, de escrúpulo y de peso, / se te cae deshojada y amarilla”. Él la ha besado, ha cometido el sacrilegio, la *hibris* contra la diosa, y en lugar de ser él el condenado, es ella la que ha sufrido el castigo, ¿por su rigidez moral que tanto asfixia al poeta? A causa de este atrevimiento, la dama, no pudiendo eximirse del castigo, siente cómo su mejilla se cae de escrúpulo, es decir, de una conciencia que la martillea por haber sido tocada y que la trae inquieta y desasosegada, y –sigue diciendo el soneto– de peso, porque lo que era leve, aéreo, se ha convertido en pesado y cae irremediamente a tierra.

Pero ese beso no ha sido un hecho aislado sino que el poeta, combinando el presente con el pretérito perfecto simple, ha reconstruido el acto delictivo y lo que sucede en adelante, dejando indefinida la suerte que correrá la mejilla enferma. El primer beso ha dado pie a que el amante se encienda y persiga un único objetivo: seguir besándola aun más¹⁸:

El fantasma del beso delincuente
el pómulo te tiene perseguido,
cada vez más patente, negro y grande.

Y sin dormir estás, celosamente,
vigilando mi boca, ¡con qué cuidado!
para que no se vicie y se desmande.

Este es, sin duda, uno de los sonetos más infractores de ese código cortés que sigue latiendo en profundidad en muchas de las composiciones de este poemario. Pero aquí es ella la que tiene que vigilar los excesos del amante, es ella la rendida, la indefensa, la que ya nada puede hacer contra “el fantasma del beso delincuente”.

Más bien que empeñarnos en querer buscar una destinataria para este soneto, ¿no sería quizás un reflejo de ese ambiente inflexible, reprimido, moralista y excesivamente riguroso que vive Miguel en la relación con su novia y que contrasta tanto con el clima abierto y liberal de un Madrid mucho más avanzado? El poeta ya no quiere reprimirse más, desobedece a la dama, que muere absorbida por una moral austera y severa que punza su conciencia hasta la muerte.

El soneto “Una querencia tengo por tu acento” (2002, 92), inmiscuido por completo en la atmósfera petrarquista, clama la presencia de la amada, solicita lo ilícito, sus “sustanciales besos” que, al serle negados, provocan su desamparo y deshidratación, de forma que muere sobre mayo. ¿No es mayo el mes florido de la reproducción, de la renovación, de la primavera, que trae consigo alegría y florecimiento? De hecho, así es como se trata desde el romancero medieval¹⁹. Cuando todo nace, el enamorado muere de ausencia en un mes de alegría y canto (“[tengo] una dolencia de melancolía/ por la ausencia del aire de tu viento”). Y ese es el sentido más lógico que podemos darle al endecasílabo si partimos, como hemos acordado, de una perspectiva poética y no autobiografista.

Un soneto fundamental que se vincula estrechamente al fantasma delincuente del beso, cada vez más patente, negro y grande de la composición XI, es el XX, que dice así:

No me conformo, no: me desespero
como si fuera un huracán de lava
en el presidio de una almendra esclava
o en el penal colgante de un jilguero.

Besarte fue besar un avispero
que me clama al tormento y me desclava
y cava un hoyo fúnebre y lo cava
dentro del corazón donde me muero.

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

Un enterrado vivo por el llanto,
una revolución dentro de un hueso,
un rayo soy sujeto a una redoma (2002, 107).

Aquí el poeta se ve obligado a gritar su insatisfacción y desesperación: el beso que le ha dado a su amada ha desencadenado el tormento, un tormento consistente en el encierro, que el poeta multiplica en diversas imágenes, todas ellas facilitando la sensación de ahogo, de asfixia, de aflicción: el presidio de una almendra esclava, el colgante penal de un jilguero, un enterrado por el llanto, una revolución dentro de un hueso, un rayo sujeto a una redoma. En estas imá-

genes el poeta quiere transmitir la angustia de una inconmensurable fuerza atrapada en un escondrijo.

¿Dónde radica aquí la línea innovadora? En la carga sémica y reduplicada de la disconformidad: “No me conformo, no”. No sólo repite en el primer terceto estas seis sílabas que abren el soneto, sino que, además, la angustia se incrementa en la parte final del soneto. Aparte de que pasamos de un mundo natural a un mundo metafísico, el ritmo del verso es mucho más marcado en el noveno endecasílabo que en el primero, y no porque el poeta añada una sílaba más al ritmo versal –acentúa en octava-, sino porque reitera, por medio de una conjunción copulativa, además de la negación, un intensificador, *tanto*, que ya de por sí ofrece la idea de cantidad indefinida por su magnitud: “No me conformo, no: ya es tanto y tanto”. El poeta ha querido que le oigan confesar su malestar, la injusticia que se le está dispensando, y eso ya es una intrepidez si partimos, como todos sabemos, de que la palabra está completamente vedada en el perfecto amante cortés²⁰. Pero, ¿por qué va a callar Hernández la injusticia? En resumidas cuentas, ¿por qué supone un pecado besar el objeto amado? La única salida que ve oportuna, dada su valentía, es rebelarse contra el orden trazado, un orden que ya no puede seguir vigente cinco siglos después de que fuese configurado.

El primer terceto de este soneto mantiene un contenido análogo al primer terceto del soneto XI porque en ambos el amante vive y respira solo para perseguir la mejilla de la amada, solo que en el número XI logra derrotar a su oponente saliendo triunfante, siendo él el que regenta todo el poderío de la relación, y en el XX él es víctima de un dolor supremo al haber cometido la infracción irreparable (“besarte fue besar un avispero”).

Queda patente que el poeta no quiere mantener una situación sumisa y dolorida; se niega a ser “un enterrado vivo por el llanto” como Apolo, que “a fuerza de llorar, crecer hacia/ este árbol, que con lágrimas regaba” (1969, 49); como Petrarca que, consumido en lágrimas, quedó convertido en fuente²¹. El poeta no se conforma con sufrir y alistarse a las filas de los poetas bañados en llanto y en suspiros, mudos, contemplativos y sufrientes; no, él quiere derribar esos prejuicios pretéritos y ver realizado su deseo en un amor dulce y suave, natural y sano.

La impugnación al silencio del amante es lo que le obliga a hablar a la dama, a confesarle su estado: “Mi corazón no puede con la carga/ de su amorosa y lóbrega tormenta/ y hasta mi lengua eleva la sangrienta/ especie clamorosa que lo embarga. / Ya es corazón mi lengua lenta y larga, / mi corazón ya es lengua larga y lenta...” (2002, 94). El corazón dolorido no puede callar, necesita clamar su desdicha. Entonces, ¿por qué ir contra el remedio que aliviaría el alma? ¿Por qué el enamorado va a enterrarse en vida cuando puede intentar su salvación? También Quevedo opta por hablar, y tan importante es para él abatir esta barrera, que dedica todo un soneto a exponer que debe ser permitido dentro del código cortés quejarse en las penas de amor sin que ello conlleve profanar el secreto:

Arder sin voz de estrépito doliente
no puede el tronco duro inanimado;
el roble se lamenta, y, abrasado,
el pino gime al fuego, que no siente.

¿Y ordenas, Floris, que en tu llama ardiente
quede en muda ceniza desatado
mi corazón sensible y animado,
víctima de tus aras obediente?

Concédame tu fuego lo que al pino
y al roble les concede voraz llama:
piedad cabe en incendio que es divino.

Del volcán que en mis venas se derrama,
diga su ardor el llanto que fulmino;
mas no le sepa de mi voz la Fama (1976, 63-64)²².

Miguel Hernández da un paso más en el camino que va de la gélida e incommovible dama petrarquista a la cálida amante real que solicita su cuerpo. Parece que la amada ya va confesando sus sentimientos -que son recíprocos-, que va haciéndose más humana y sensible. Pero a pesar de todo, ella está imposibilitada para ceder a sus deseos. ¿No se lo permite su conciencia? ¿Es tan difícil escapar de esa atmósfera opresora? No es tan importante alcanzar la verdadera solución a estas cuestiones como darse cuenta de que el poeta ha conseguido equilibrar el sentimiento en ambas partes y, como consecuencia, ella ahora es también víctima del sufrimiento. Lo que ha conseguido tan perspicazmente Miguel Hernández es totalmente renovador: Ha trasladado la barrera que estaba en la dama, en el tú, a un tercer elemento ajeno a los dos amantes. Ahora, por tanto, solo habrá que eliminar ese obstáculo para que el amor se vea plenamente realizado. Parece, por lo que da a entender el último verso, que esa traba proviene de la batalla que están manteniendo, dentro del alma de la dama, sentimientos y razón o, más bien, sentimientos e imposición fuertemente interiorizada en la conciencia de una joven influida por una intransigente moral católica: “Y ayer, dentro del tuyo [de tu corazón], me escribiste/ que de nostalgia tienes inclinado/ medio cuerpo hacia mí, medio hacia el hoyo” (2002, 94).

La parte central, y por lo tanto privilegiada, de *El rayo que no cesa* lo constituye el extenso poema irregular, estructuralmente hablando, “Me llamo barro aunque Miguel me llame” (2002, 97-101). Las semejanzas que guarda con el poema que inauguraba el libro son manifiestas: son, junto a la “Elegía”, los dos poemas no vertidos en el molde del soneto y, por consiguiente, los más extensos²³, aunque es verdad que el primero es bastante más regular por estar estructurado en cuartetas, mientras que este se acerca más al versolibrismo y a la polimetría, tan característicos del surrealismo. La analogía también se refleja en el contenido: ambas composiciones empiezan con la visión de un amante sometido y humillado a los desdenes de la amada y terminan, el primero con el vencimiento sobre el crudo amor por medio de la muerte, y el

segundo, que es más transgresor, con una amenaza de la fuerza de lo telúrico hacia una dama que se juzga indestructible.

El amante se identifica con el barro, un elemento de por sí basto, humilde, despreciable; pero, al mismo tiempo, un barro que desea servir a una dama: “Soy una lengua dulcemente infame/ a los pies que idolatro desplegada”. Las imágenes, cada vez más sórdidas y crudas, van acercándose al mundo onírico del surrealismo para lograr lo que solo este poema alcanza con respecto al resto del libro: una imagen desgarradora de un ser que sufre porque es pisoteado, despreciado, con la mayor de las fierezas:

Más mojado que el rostro de mi llanto,

[...]

bajo a tus pies un gavilán de ala,
de ala manchada y corazón de tierra.

Bajo a tus pies un ramo derretido
de humilde miel pataleada y sola,
un despreciado corazón caído
en forma de alga y en figura de ola.

¿Puede crearse una imagen más dura y desgarradora que la de un ave que intenta volar y no puede porque se lo imposibilitan sus alas mojadas? Y si nos dicen que estas alas están empapadas de lágrimas y que ella, además, patalea impasiblemente todo lo que se le pone a su paso, aunque sean flores que crea el barro para ablandar sus duros afectos, ¿podríamos dudar de que se trata de imágenes concebidas para conmover el ánimo del lector?:

[...]

y hecho de alfombras y de besos hecho
tu talón que me injuria beso y siembro de flores.

Coloco relicarios de mi especie
a tu talón mordiente, a tu pisada,
y siempre a tu pisada me adelanto
para que tu impasible pie desprecie
todo el amor que hacia tu pie levanto.

Sin embargo, el barro le da una admonición a la dama desdechosa que cree estar muy por encima de él:

Teme que el barro crezca en un momento,
teme que crezca y suba y cubra tierna,
tierna y celosamente
tu tobillo de junco, mi tormento,
teme que inunde el nardo de tu pierna
y crezca más y ascienda hasta tu frente.

[...]

Teme un asalto de ofendida espuma
y teme un amoroso cataclismo.

Antes que la sequía lo consuma
el barro ha de volverte de lo mismo.

Que no crea que va a escapar impune a la maldad que está cometiendo, que el barro puede subir hasta su frente y ahogarla, aunque lo haga “tierna y celosamente” y aunque el juicio constituya “un amoroso cataclismo”; que no presuma que va a darle muerte a su perseguidor, porque si llegase el caso en que el barro tuviese que morir, ella desaparecería con él: “Antes que la sequía lo consuma/ el barro ha de volverte²⁴ de lo mismo”.

Aun dentro de una composición de contenido puramente servil, podemos encontrar símiles completamente apartados del código metafórico petrarquista. ¿Qué hay de la comparación con el toro, un animal fiero que no se presta a ser poetizado por un poeta clásico? La fuerza del soneto XXIII logra elevar de categoría a un soneto cuyo mensaje último es la burla y el desprecio que sufre un ser valiente y noble frente a la dureza de la dama, que pretende matar su deseo: “Como el toro me crezco en el castigo, / la lengua en corazón tengo bañada [...] / y dejas mi deseo en una espada, / como el toro burlado, como el toro” (2002, 110). Así también, en el soneto XXVI el poeta se asimila a la figura del toro quebrantado por el llanto: “Bajo su frente trágica y tremenda, / un toro solo en la ribera llora/ olvidando que es toro y masculino” (2002, 114).

O, cambiando de soneto, ¿nos imaginamos a Petrarca declarándole a su amada “fuera menos penado si no fuera / [...] cardo tu piel para mi tacto, cardo, / tuera tu voz para mi oído, tuera / [...] Zarza es tu mano si la tiento, zarza” (2002, 87)? Jamás le habría dicho a su amada Laura, y además recalcándolo por medio de una epanadiplosis, que su piel es un cardo, que su mano es una zarza; constituiría una blasfemia contra el objeto amado y consagrado, coronado por un dechado de bellezas y virtudes. No obstante, nos movemos de nuevo en la serie de sonetos que podemos designar como petrarquistas, pero con la adición de un ímpetu mucho mayor al del soneto clásico renacentista. Él no puede tocarla, ni siquiera rozar su piel; ¿pues cómo expresar mejor esa imposibilidad que comparando su piel a una zarza o un cardo? ¿Alguien ha podido acariciar alguna vez este tipo de plantas con hojas espinosas y aguijones fuertes y ganchosos? Esos pinchos son las murallas con que se defiende de las “alteraciones codiciosas” (2002, 113) del poeta enamorado.

Excepto el primer poema, que respira un aire de victoria, el resto de las composiciones poéticas están bañadas por un destino trágico, por un carácter melancólico y nostálgico de un querer llegar pero no poder. Esa pena tantálica quiere ser superada por un amante que se rebela contra el orden establecido –social y poético– para seguir los impulsos naturales que le dicta su naturaleza.

“La muerte o el amor ya no son sino rayo exasperado, estallido, paroxismo continuo, rayo que no cesa [...] ya que el amor se impone al ser encerrándole en un callejón en que triunfan las fuerzas de muerte” (1978, 128-129). Notemos que Marie Chevallier ya no distingue entre uno y otro elemento: la muerte *o* –no dice *y*– el amor; es decir, ambos se funden en un híbrido: un rayo permanente. Lo apolíneo y lo dionisiaco, lo clásico y lo romántico, lo petrarquista y lo anti-petrarquista, *Eros* y *Zánatos*, la eterna contienda, ahora más que nunca se vinculan y enfrentan, “y así el tema del amor se integra de nuevo en el tema de la muerte. El amor que se ofrece corre el riesgo de la negación y de la muerte. Es el tema hondo de *El rayo que no cesa*” (1978, 131).

En este poemario, a pesar de su osadía y de su atrevimiento al pretender un contacto físico con la amada, a pesar de ser capaz de vencer al amor, de amenazar a la dama altiva y orgullosa que se enfrenta a él, a pesar de las dudas que siembra en el corazón de su receptora, que sufre también, a pesar de su actitud revolucionaria, hay un rayo latente, incesante, que no le permite colmar su deseo, quedando, finalmente, como un ser insatisfecho y malherido:

Garza es mi pena, esbelta y triste garza,
sola como un suspiro y un ay, sola,
terca en su error y en su desgracia terca (2002, 87).

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael, *Sobre los ángeles*, Madrid, Cátedra, 1984.
AA.VV., *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée De Brouwer, 1999.
CHEVALLIER, Marie, *Los temas poéticos de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo XXI, 1978.
FERRIS, José Luis, *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2002.
VEGA, Garcilaso de la, *Poesías castellanas completas*, Madrid, Castalia, 1969.
GÓNGORA, Luis de, *Sonetos completos*, Madrid, Castalia, 1969.
GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1997.
HERNÁNDEZ, Miguel, *El rayo que no cesa*, Madrid, Sial, 2002.
Obra poética completa, Bilbao, Zero, 1976.
LOPE DE VEGA, Félix, *Rimas humanas y divinas*, Salamanca, Almar, 2002.
MACHADO, Antonio, *Poesías completas*, Madrid, Espasa Calpe, 1994.
PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Madrid, Cátedra, 1984.
QUEVEDO, Francisco de, *Poesía metafísica y amorosa*, Barcelona, Planeta, 1976.
ROVIRA, José Carlos, *Léxico y creación poética en Miguel Hernández*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante- Universidad de Alicante, 1983.

NOTAS

- ¹ Para apoyar nuestra teoría frente a la de Ferris citemos la definición que concede Machado al amor: “Todo amor es fantasía; / él inventa el año, el día, / la hora y su melodía; / inventa el amante y, más, / la amada. No prueba nada, / contra el amor, que la amada / no haya existido jamás” (1994, 386).
- ² Explica Marie Chevallier en su libro *Los temas poéticos de Miguel Hernández* que “pocas son las informaciones precisas que tenemos sobre la elaboración y la “fecha de nacimiento” de estos poemas (todos de 1935 y de los primeros meses de 1936). [...] la génesis y el proceso de gestación de los poemas no se dejan señalar con hechos precisos, salvo en alguna ocasión afortunada. Miguel Hernández no fecha-ba nunca sus poemas ni los borradores” (1978, 147).
- ³ Recordemos que en el año en que están siendo creados estos poemas, 1935, se está fraguando en Madrid el clima para la celebración del centenario de Garcilaso –1536- 1936- y que, por tanto, el ambiente que respira la gran mayoría de los poetas es el de un clasicismo que se ve reflejado tanto en la forma como en el contenido de sus creaciones.
- ⁴ Marie Chevallier cita un fragmento de la obra *Psychanalyse de l’artiste et de son oeuvre* del doctor Dracoulidès que viene muy a propósito con esta idea: “Así, los poetas verdaderos, bajo el trance de una fuerte emoción, prefieren formas poéticas más disciplinadas, como el soneto, y los cantos que tienen una técnica de forma fija” (1978, 141).
- ⁵ Escribe Miguel Hernández en el primer terceto de su soneto III: “sal de mi corazón, del que me has hecho / un girasol sumiso y amarillo/ al dictamen solar que tu ojo envía” (2002, 77).
- ⁶ José Carlos Rovira, en su estudio *Léxico y creación poética en Miguel Hernández*, expone lo que para él simboliza la figura del rayo: “El poeta es *rayo que no cesa*, porque objetiviza en esta metáfora, [...] su sentido de la vida, con una referencia abierta al sentimiento permanente de amenaza [...] Interesante va a ser entonces realizar el rastreo del término, cuya primera bifurcación significativa se clasifica por la bisemia que tiene en el lenguaje cotidiano: rayo de luz, de sol preferentemente; rayo de tormenta, que crea dos sistemas conceptuales diversos en el conjunto de la obra poética [...] El rayo es símbolo de la angustia interior, conexo al cuchillo, imagen evidente de la amenaza exterior” (1983, 186-187, 189).
- ⁷ Dirigiéndose al Ángel de luz, el autor de *Sobre los ángeles*, le increpa: “Me estás quemando vivo./ Vuela ya de mí, oscuro/ Luzbel de las canteras sin auroras, de los pozos sin agua,/ de las simas sin sueño, / ya carbón del espíritu, / sol, luna” (1984, 95).
- ⁸ Apocalipsis 12, 9 (1999).
- ⁹ Amonesta por el bien de los amantes un Góngora desengañado: “Amantes, no toquéis, si queréis vida; / porque entre un labio y otro colorado/ Amor está, de su veneno armado,/ cual entre flor y flor sierpe escondida./ No os engañen las rosas [...] / manzanas son de Tántalo, y no rosas, / que después huyen del que incitan ahora, / y solo del Amor queda el veneno” (1969, 128). Y lo mismo hace un Quevedo malherido: “Nadie le llame dios [a Amor], que es gran locura: / que más son de verdugo sus tormentos” (1976, 93).
- ¹⁰ José María Balcells también hace referencia a este mito a la hora de comentar el verso “picotea mi costado” (2002, 74).
- ¹¹ Sigue el camino trazado por Petrarca, que se expresaba así en su canción XXIII: “Del dulce tiempo de la edad primera, / que vio nacer entonces siendo hierba / aquel para mi mal fiero deseo, [...] cantaré la manera en que era libre, / mientras Amor en mí no se albergaba [...] y casi en todo valle/ retumba el son de mis suspiros hondos/ que prueba son de mi penosa vida [...] Allí, acusando el fugitivo rayo, / a las lágrimas tristes solté el freno, / dejándolas caer como querían” (1997, 177, 183).
- ¹² También Garcilaso hace alusión al cortar de la espada cuando quiere explicar las durísimas pruebas que tiene que soportar el amante sin verse recompensado. Así, en el soneto II, en el segundo cuarteto, canta

el poeta: “Mi vida no sé en qué se ha sostenido/ si no es en haber sido yo guardado/ para que solo en mí fuese probado/ cuánto corta una espada en un rendido” (1969, 38).

¹³ Así lo confirma Marie Chevallier a la hora de considerar este poema: “La áspera pena y todas sus torturas pueden encarnizarse sobre el corazón del poeta, que no habrá necesidad de precipitar la llegada de la muerte, pues la fidelidad de esta última a la cita con la vida es promesa de liberación. La muerte natural será consuelo a la mala muerte lenta que altera y corrompe la vida” (1978, 129).

¹⁴ El amor es concebido en *El rayo que no cesa* con esa doble categoría que lo hace a la vez atrayente a los sentidos y asesino al espíritu. Así se plantea en el soneto V, en el que compara el corazón de la amada con una naranja helada “con un dentro sin luz de dulce miera/ y una porosa vista de oro: un fuera/ venturas prometiendo a la mirada” (2002, 81). Esta virtud contradictoria y antitética del amor también es captada por Quevedo, que en uno de sus sonetos dirigidos al dios Amor, le increpa: “Ser dios y enfermedad ¿cómo es decente? / Deidad y cárcel de sentidos presos” (1976, 55).

¹⁵ Marie Chevallier interpreta los poemas que conforman *El rayo que no cesa* como un proceso evolutivo mediante el cual el poeta pasa de un sentimiento de culpabilidad –y pone como ejemplo de este primer estadio el soneto IV, del que comenta que la “voraz malicia” es signo de la impureza y del sentimiento de culpabilidad que cubre la vida del poeta, un deseo que vendría a manchar el amor puro- al triunfo de la sangre, de un esplendor vital que se culmina con “Me llamo barro aunque Miguel me llame” (1978, 116, 120-121). Se trata de una visión distorsionada desde nuestro punto de vista, ya que el soneto “Me tiraste un limón” es uno de los más atrevidos: aquí el amante cree por un momento haber poseído a su enamorada; cree que ella ha dado por fin rienda suelta a su deseo. Por eso es impensable que esa “«voraz malicia” haga referencia a la mala conciencia del poeta, que en esta serie de poemas antipetrarquistas se ha despojado de todos los pudores y rémoras del placer sensual. Del mismo modo “Me llamo barro” no supone la culminación de “las fuerzas de vida que representan el deseo frente a las fuerzas de muerte que representan la castidad” (1978, 132), sino, más bien, un último esfuerzo de pujanza sobre la insensible dama: agonizando de dolor –lejos de un clamor jubiloso como pretende Marie Chevallier- le advierte que terminará unida al barro indisolublemente pues “antes que la sequía lo consuma [según Chevallier, metáfora de la castidad] /el barro ha de volverte de lo mismo”.

¹⁶ El amante está siempre en un proceso de constante queja ante la actitud indiferente de la amada; así Lope, que se lamenta al “señor Cupido”: “Si los paños me manda que le lleve, / y alguna rosa de sus labios pido, / cuanto fuego le doy me trueca a nieve” (2002, 273).

¹⁷ También Balcells anota esta doble identificación amante-mar y amada-playa cuando comenta el poema “Un carnívoro cuchillo” (2002, 75).

¹⁸ Esta misma idea la corrobora José Carlos Rovira al indicar que “el soneto XX de *El rayo que no cesa* es un poema de desesperación amorosa; el poeta ha conocido un beso de la amada y, a partir de aquí, idolatra la imagen de aquel beso primero. Esta obsesión se reitera en el libro, siendo el motivo también del soneto XI” (1983, 190).

¹⁹ El mismo sentido que el soneto herandiano comparte este romance anónimo recogido en el *Cancionero general*: “Que por mayo era, por mayo, / cuando los grandes calores, / cuando los enamorados / van servir a sus amores, / sino triste yo, mezquino, / que yago en estas prisiones, / que ni sé cuándo es de día, / ni menos cuándo es de noche/ sino por una avecilla/ que me cantaba al albore: / matómela un ballestero; / ¡déle Dios mal galardone!” (1945, 449). Aclara Balcells que “en la poesía herandiana el mayo aparece como el mes más propicio para el erotismo y la sensualidad. En un poema amoroso del periodo de *El silbo vulnerado primitivo*, el titulado “Primavera celosa”, se lee: “y mayo con flor y amor.// Beso y quiero, quiero y muero” (vv. 36-7) (2002, 92-93).

²⁰ Siguiendo los pasos de Petrarca, sus continuadores codificaron el absoluto silencio del amante del modo que se expresa su maestro en la canción XX: “Mil veces para hablar abrí los labios, / después quedó la

voz dentro del pecho” (1997, 169). Garcilaso, como poeta sumergido en la línea petrarquista, no podía dejar de hollar el tópico y así, leemos en el soneto XXXVIII: “Estoy contino en lágrimas bañado, / rompiendo siempre el aire con sospiros, / y más me duele el no osar deciros/ que he llegado por vos a tal estado” (1969, 74). Quevedo también ha sido víctima de los lazos de Amor, que le aflige con sus rigores: “En triste humor los ojos voy gastando, [...] / Desde el un sol a otro, ¡ay, fe perdida!, / y de una sombra a otra, siempre lloro / en esta muerte que llamamos vida” (1976, 96).

²¹ La referencia procede de la canción XXIII, en la que se aflige: “Allí, acusando el fugitivo rayo, / a las lágrimas tristes solté el freno, / dejándolas caer como querían; / jamás al sol se derritió la nieve/ como yo me sentía deshacerme, / y volverse una fuente al pie de un haya” (1997, 183).

²² Leemos en otro soneto: “Dejad que a voces diga el bien que pierdo, / si con mi llanto a lástima os provooco [...] Óiganme todos: consentid siquiera/ que, harto de esperar y de quejarme, / pues sin premio viví, sin juicio muera. / De gritar solamente quiero hartarme. / Sepa de mí, a lo menos, esta fiera/ que he podido morir, y no mudarme” (1969, 88-89).

²³ Acertadamente capta Marie Chevallier que “el tema de la agresión amorosa que deriva de la evolución interna de la pena de amor exigirá para expresarse plenamente la forma mucho más amplia de los poemas mayores” (1978, 130).

²⁴ Rectificamos el texto de Balcells, que transcribe *volverse*; es mucho más coherente con el contexto del verso la forma *volverte*, que alude a un tú cruel, pero mortal al fin y al cabo, que nació del polvo y a él volverá algún día. Marie Chevallier cuando cita este verso lo hace con el pronombre de 2ª persona (v. por ejemplo la p. 121).