

IMÁGENES PARA UN POETA*

AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL

Universidad de Zaragoza

El objeto de esta ponencia será la relación de Miguel Hernández y su obra con algunos de los artistas plásticos que le fueron coetáneos. Para ello, me centraré sobre todo en el intervalo cronológico acotado por 1932 y 1935, ambos inclusive, porque en esos cuatro años tiene lugar su configuración como poeta moderno. Ahí es donde se acumula el mayor número de borradores, y donde se aprecia un esfuerzo de escritura más persistente.

Recordemos brevemente lo que significan para él:

- 1932 es cuando escribe su primer libro de poemas, *Perito en lunas*, publicado en enero de 1933. Está trufado de técnicas postcubistas, y el personaje de la vanguardia española con el que Miguel mantiene mayor contacto es Ernesto Giménez Caballero.
- 1933 es el año católico, el de mayor influencia de Ramón Sijé, que dramáticamente se traduce en el auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, y poéticamente en el primer *Silbo vulnerado*, alineado con San Juan de la Cruz.
- 1934 es el de la toma de contacto personal con la Escuela de Vallecas. En teatro, es el año de *El torero más valiente*, muy influido por Ramón Gómez de la Serna y José Bergamín. Y, en poesía, de transición al segundo *Silbo vulnerado*.
- 1935 es el año de apogeo de la influencia estética de la Escuela de Vallecas. Que se acusa en su pieza escénica *Los hijos de la piedra*. Y, en poesía, en *El rayo que no cesa*, publicado ya en enero de 1936.

Intentaré ir flanqueando esa evolución con una serie de imágenes que ayuden a comprenderla. No pretendo que ilustren los versos de Miguel Hernández ni que éste las haya tomado como modelos. La relación entre los artistas plásticos y la obra hernandiana suele ser mucho más compleja y laberíntica. En ocasiones me limitaré a señalar posibles caminos de investigación, que quizá merecería la pena acometer, con buen pulso y mucho tiempo por delante. Porque afinar estas intuiciones requiere a menudo investigaciones muy laboriosas.

Para que se vea lo laboriosas que pueden llegar a ser, pondré un ejemplo: cómo Miguel tuvo en cuenta un cuadro de Dalí a la hora de componer una de las octavas de *Perito en lunas*,

la número XII. El cuadro en cuestión de Dalí se llama *El juego lúgubre* (1929) y no deja de resultar curioso que el título se lo pusiera otro poeta, Paul Eluard.

Si podemos demostrar esta relación es gracias a que han quedado testimonios públicos y privados de los dos eslabones interpuestos entre pintor y poeta: Ernesto Giménez Caballero y Eugenio D'Ors (en sendos artículos en *La Gaceta Literaria*) y una carta de Miguel Hernández en la que alude a ellos.

Es más, el título de la citada octava XII de *Perito en lunas*, “Lo abominable” procede de Salvador Dalí, quien en 1930 había escrito en su libro *La mujer visible*: “Pienso en lo abominable, en el innoble país natal donde he vivido mi adolescencia lejos del amor, en el seno de la familia, en la alcoba de mis padres sin ventilar por la mañana, desprendiendo su horrible pestilencia de ácido úrico, de tabaco malo, de buenos sentimientos y de mierda”.

Esta última palabra sintetiza muy adecuadamente el tema de la citada octava XII de *Perito en lunas*, que está dedicada a Ernesto Giménez Caballero. Y es que en ella se describen a base de metáforas los menesteres del retrete, muy en consonancia con otra de las octavas del mismo libro, la XXX, titulada justamente “Retrete”. Ya tenemos, pues, dos razones para la dedicatoria a Giménez Caballero de “Lo abominable”: 1) por un lado por la entrevista que le había publicado en *El Robinsón Literario*; 2) y, por otro, por la “Oda al bidet”, que Giménez había incluido en su libro *Julepe de menta*. El que quiera ver otras razones, también estará en su derecho.

Pero la principal causa para aludirle radica en un artículo de Giménez Caballero, “Nueva moral de lo abominable”, aparecido en el número 3 de *El Robinsón* el 1 de octubre de 1931. El artículo de Giménez Caballero se acompaña de tres ilustraciones, a cargo de Maruja Mallo, Ángeles Santos y Salvador Dalí. Es esta última la que realmente cuenta, porque se trata de *El juego lúgubre*, y de él se ha seleccionado en la revista el detalle más polémico: el personaje masculino con los calzones manchados de excrementos.

¿En qué consistía esa “nueva moral de lo abominable” aludida por Giménez Caballero? Pues en renegar de la propia patria y familia, como lo mostraba la frase de Dalí que acabo de transcribir, y que allí se reproducía. O, si retrocedemos dos años, en el verso “un joven bien vestido escupiendo por gusto en el retrato de su madre”, que había aparecido en un poema de Dalí publicado en el número de primero de julio de 1929 de *La Gaceta Literaria*. Poema donde el propio pintor se presentaba a sí mismo “cuando era pequeño vestido con un precioso traje de encajes salpicado de caca” (detalle que llegaría hasta *El juego lúgubre*, como estamos viendo).

Esa frase del joven que escupía por placer sobre el retrato de su madre también aparecía escrita en uno de los cuadros de la exposición de Dalí en la Galería Goemans de París este último año de 1929. A raíz de la misma, Eugenio D'Ors había publicado el 15 de diciembre de 1929 en *La Gaceta Literaria* un artículo titulado “El juego lúgubre y el doble juego”, con una ilustración a gran tamaño de *El juego lúgubre*. En él, D'Ors acusaba a Dalí de ir de modoso en casa

y de *enfant terrible* en París. Su artículo se reprodujo en *La Vanguardia*, y llegó a conocimiento del padre de Dalí. Cuando éste -un temible notario de Figueras con el que cabían pocas bromas, porque era capaz de liarse a puñetazos con sus clientes atravesados— leyó que en uno de los cuadros de la exposición su hijo había escrito: “He escupido sobre el retrato de mi madre” (que estaba muerta), lo echó de casa.

Con esos datos queda claro cuáles eran los antecedentes escatológicos a los que aludía Giménez Caballero en su artículo “Lo abominable”, que Miguel leyó con evidente interés, como lo prueba una carta de agosto de 1933 a Carmen Conde y Antonio Oliver Belmás en que alude a él en tono muy crítico.

Como se ve, para establecer esa relación entre las abominaciones dalinianas y las hernandianas, además de descifrar la octava de *Perito en lunas* (una labor que se las trae), hay que decodificar todo un prolijo contexto.

Sin embargo, no es eso lo que voy a proponer a continuación, porque sería el cuento de nunca acabar. Sólo apuntaré algunas sugerencias. Por lo general, me he atenido a la cronología que señalaba antes, los años que median entre 1932 y 1935. Pero no siempre; en algunas ocasiones he retrocedido o avanzado, tanto en las épocas de Miguel Hernández como en las de los artistas plásticos que iremos viendo, porque algunas imágenes vienen de más atrás o persisten más allá de un momento determinado, y no se limitan a un determinado período.

La técnica del bodegón

Perito en lunas es un libro muy visual, tan visual que puede resultar ininteligible si no se logra sorprender con total precisión el punto de vista, los encuadres y otros pormenores pictóricos. Pero sí merece la pena considerar la influencia cubista sobre muchos de los poemas de *Perito en lunas*, y muy en concreto la del bodegón.

Es bien sabido que, gracias al magisterio de Cézanne, los cubistas convirtieron este género en uno de sus predilectos, hasta el punto de que se llegó a hablar de “los nuevos Zurbaranes”. Creo que muchos de los poemas de *Perito en lunas* o de su época son bodegones, como los protagonizados por la granada, la sandía, el limón, el higo, el huevo, la hogaza. No quedan muy lejos del *Bodegón* que ejecutó Benjamín Palencia en 1924 y se conserva en el Museo Reina Sofía, donde aparecen frutos tan presentes en esta época hernandiana como la granada. Después de todo, se trata de un pintor muy ligado a Miguel y a revistas como *Cruz y Raya* en la que asimismo colaboró nuestro poeta.

También Alberto Sánchez pintó bodegones, como el protagonizado por una sandía y la botella de Anís del Mono, que conecta con el título original de *Perito en lunas*, *Poliedros*. Un título que trae a la memoria dos citas:

- 1) Una es de Borges, quien decía en el *Manifiesto del Ultraísmo* que hay dos maneras de representar la realidad en el arte: una, al modo de los espejos; otra, al de los prismas. Es decir, la mimesis frente a la visión poliédrica del cubismo.
- 2) La otra cita es de una de las musas del cubismo, Gertrude Stein, quien decía que el cubismo salía de ver la realidad a través de una botella de Anís del Mono, en referencia a las formas prismáticas talladas en ella.

Lo cierto es que esta botella es parte inseparable de la pintura cubista, y fue entronizada en los cuadros de Picasso, Juan Gris, Barradas y tantos otros pintores de esta tendencia. Es lo que Ramón Gómez de la Serna denominaba en su libro *Ismos*, “La pedagogía de lo poliédrico”. Lo hacía en un capítulo dedicado al *Botellismo*, que no era sino un epígrafe monográfico sobre el bodegón cubista. Pero Miguel Hernández mantiene también un tipo de bodegón mucho más austero, como el de la octava XXXVIII de *Perito en lunas*, “Mesa pobre”, un muestrario de técnicas pictóricas, en el que se alternan el paisaje y el bodegón:

Este paisaje sin mantel de casa
gris, ¡ay, casi ninguno en accidentes!:
los pastos pobres... la colina escasa
de trigo... los cristales no corrientes...
sólo al final, frustrando el gris, en masa,
colores agradables a los dientes
enconan el paisaje de destellos,
y se obra un cigüeñal de ávidos cuellos.

Cuando se lee este poema es difícil no pensar el *Bodegón con cebollas y ajos* de Alberto Sánchez, tan ligado a Miguel. Es un bodegón a pan y agua, de seco, protagonizado por el ajo y la cebolla. Y al verlo viene a las mentes el que quizá sea el más famoso de los poemas en el que aún alienta este género, el conocido como “Nanas de la cebolla”.

Debido a esta plasticidad, no es extraño que Hernández explicara en público sus composiciones de esta época valiéndose de tiza y pizarra, o de un cartelón que había dibujado el pintor Francisco de Díe. Un procedimiento este, el del cartel, que también venía de muy atrás, como el bodegón; pero que, también, como el bodegón, conoció una interesante actualización durante las vanguardias. Y pocos lo hicieron de modo tan sugerente como Ernesto Giménez Caballero.

Los carteles de Ernesto Giménez Caballero

Machado le denominó “gran estandarte y cartelista”. Y él mismo se autodefinía como agitador cultural o “empresario de asuntos poéticos”. De modo que no resulta extraño que se

embarcara en esta técnica publicitaria durante su etapa como reseñista de *El Sol*, influido por el ultraísmo y el futurismo italiano. Ya decía Marinetti que pensamos en imágenes, no en palabras.

Después de todo -razonaba Giménez Caballero- la reseña de un libro es un anuncio. De modo que, ¿por qué no aplicar al terreno cultural las artes y destrezas del cartel y la publicidad modernas? Y recurrió a las más variadas técnicas de *collage*, de materiales y texturas: alambre, recortes de periódicos, papel de vasar, naipes, alfileres, postales, fotos...

Sus *Carteles* tienen tanto éxito que en 1927 organiza una exposición en las prestigiosas galerías Dalmau y a las dos horas de inaugurarse queda vendida en su totalidad.

Por ese camino de síncope y estilización (en que reduce los libros y los autores a unos pocos rasgos esenciales), termina topándose con la feria (su libro *Carteles* lleva el subtítulo de “Feria de muestras hacia el porvenir” y está dedicado “A la era industrial. Nada menos”). Antonio Espina definirá su proceder como síntesis de “literatura y plasticidad, anuncio y biografía, banderola y aleluya”. Como puede comprobarse en el retrato, reseña o caricatura titulada *El poeta Lorca* (1927)

En cuanto a las aleluyas, constituyen uno de los terrenos en los que convendría trabajar con calma, para ver cómo en ella se encierran posibilidades que vienen de muy atrás y que, debido a la capacidad de remache del pareado, no parece que llevan camino de ceder. De hecho, el pareado sigue usándose en publicidad y todo tipo de eslóganes y consignas (una manifestación sin pareados que corear no parece una manifestación). También merecería la pena considerar que la octava real acaba en un pareado que le sirve de broche y a menudo de resumen, casi como un pie de la viñeta en la que este metro consiste en ocasiones.

Pues bien, entre las revistas españolas de vanguardia hubo una que se propuso su actualización de modo programático, y que se tituló *Papel de Aleluyas*, para que no cupiera duda alguna sobre su ámbito de actuación.

Apareció en julio de 1927. Primero en Huelva y, a partir de 1928, en Sevilla. Su director, Adriano del Valle, dirigiría después de la guerra civil una de las publicaciones cinematográficas más importantes, *Primer Plano*. Y años más tarde, al referirse al ideario de *Papel de Aleluyas*, explicó que se inspiraba en los cuadros verbeneros de Maruja Mallo y en una película, *Esencia de Verbena* de Ernesto Giménez Caballero.

Aunque Adriano del Valle trabuque la cronología (cuando aparece *Papel de Aleluyas* faltaban tres años para el rodaje de *Esencia de verbena*), su apreciación es fiel en lo esencial. Porque otro de los puntos de partida de la revista era el libro *Carteles* de Giménez Caballero, en cuyo honor quisieron titularla inicialmente *Cartel de Feria*.

Por esto, no debe sorprender que el número inaugural lo abriese este último, con una prosa titulada *Procesión*, en la que describe una comitiva que —con sus cristos, vírgenes y santos—

se enfrenta a los inventos modernos del coche, el tranvía y las sirenas de las fábricas. Y lo cerraba Gómez de la Serna con una *Aleluya* titulada *El espejo, el hombre y el conejo*, que ponía de manifiesto el vínculo entre aleluyas y greguerías. Este es un vínculo esencial para la vanguardia autóctona, en la línea de aquellas cantinelas de las que Alberti pretendía derivar el surrealismo autóctono, al estilo de “Por el mar corren las liebres, por el monte las sardinas”.

En el número de *Papel de Aleluyas* correspondiente a septiembre de 1927 Giménez Caballero ataca de nuevo y establece un sugestivo parentesco entre el cinematógrafo y el modo en que las aleluyas secuencian y desglosan una historia con sus viñetas. Algo especialmente cierto en relación con el cine mudo de la época, donde imagen y texto se complementaban inevitablemente.

Tales ideas, recogidas al año siguiente en su libro *Julepe de menta* (al que ya he aludido en función de *Perito en lunas*) explican el talante desde el que aborda en julio de 1930 su película *Esencia de verbena*. Definida por él mismo como “poema documental de Madrid”, su espíritu lo explicó muy bien el propio Giménez Caballero en el número 5 de *Papel de Aleluyas* (marzo 1928) al glosar tres de las *Verbenas* de Maruja Mallo, bajo la advocación de “Notre Dame de la Aleluya”, entronizándola con una letanía “hecha con estricto espíritu de verbena”:

¡Bendito sea el marinero en fiesta! *Ora pro nobis*
 ¡Bendita sea la guitarra ciega! *Ora pro nobis*
 ¡Bendito sea el gorro de papel de seda! *Ora pro nobis*
 ¡Bendito sea el pim pam pum! *Ora pro nobis*
 ¡Bendito sea el fotógrafo al minuto! *Ora pro nobis*
 ¡Bendito sea el dilindón y el pito! *Ora pro nobis*
 ¡Benditos sean bengala y cohete! *Ora pro nobis*
 ¡Bendita sea la mujer-cañón! *Ora pro nobis*
 ¡Bendito sea todo matasuegras! *Ora pro nobis*
 ¡Benditos seas la rifa y la tómbola! *Ora pro nobis*
 ¡Bendito el organillo en carrusel! *Ora pro nobis*
 ¡Benditos la criada y el soldado! *Ora pro nobis*
 Y la gaseosa de limón.
 Y usted —nuestra señora de la Aleluya—, Maruja Mallo.

La feria y la verbena configuran un ámbito muy frecuentado en la vanguardia europea, en general, y en especial al futurismo italiano, al expresionismo alemán (*El gabinete del doctor Caligari*, *Varieté* o el *Demián* de Herman Hesse) y en libros españoles como *Urbe* (1928) de Arconada y *Cazador en el alba* (1930) de Francisco Ayala.

Pero pocos artistas supieron captarlo con la gracia y frescura de Maruja Mallo. Sus cuadros nos proporcionan una inmersión inigualable en esa desjerarquizada tierra de nadie (o de todos), ese territorio abigarrado y dinámico, lleno de incertidumbres, asombros, anomalías y

novedades. Capaz, incluso, de patrocinar los tránsitos hacia la modernidad y los procesos de ósmosis entre la Tradición y la Vanguardia.

Entre 1926 y 1928 su serie de las *Verbenas* presentan la eclosión de ese ámbito ferial en el que, neutralizados los símbolos de la autoridad, se mezclan las grutas infernales y las alturas celestiales, los demonios y unos ángeles que —como ella misma anotó— beben cerveza y lanzan matasuegras a los frailes. Con ello, y como sucede con las romerías, se establece una convivencia entre retablos, pasos procesionales y espectáculos de feria que preparan el terreno para el intercambio entre sus respectivas imaginerías.

Ello convierte la verbena en un espacio de contaminación iconográfica privilegiado, donde se celebran simultáneamente los dominios de la Religión y el Carnaval. Ramón Gómez de la Serna nos proporciona la clave al escribir que en sus *Verbenas* Maruja Mallo parte del Goya de *La Pradera de San Isidro*, pero le añade una importante novedad: el *cinematismo*. Y ello hasta el punto de considerar su taller uno de los primeros estudios cinematográficos de Madrid.

Con todos estos antecedentes, no debe extrañar una película como *Esencia de verbena*, de Ernesto Giménez Caballero (quien ya había dedicado al Carnaval un número monográfico de *La Gaceta Literaria*). Esta película se estrenó en el Ateneo de San Sebastián en septiembre de 1930 junto a *Un perro andaluz*, coincidiendo con una exposición en el mismo local de cuadros verbeneros de Maruja Mallo.

Cuando se presentó en Madrid en noviembre de 1930 no tenía sonido y fue comentada por Ramón Gómez de la Serna, que aparece en ella. Debido a esa promiscuidad entre lo sagrado y lo profano a la que aludía antes, en las verbenas se producen las más variadas interferencias entre las imaginerías religiosas, retablos y pasos procesionales (por un lado) y (por otro) las aleluyas, romances de ciego, cartelones y figuras de cera.

Piénsese en el campo que se abre cuando se repara en que, en español, *santos* es aún sinónimo de “ilustración” (“este libro tiene muchos santos”). La palabra *estampa* aún está acaparada por sus connotaciones piadosas. *Imágenes*, todavía designa, por antonomasia, a las de propósitos religiosos (“van a sacar las imágenes”). Y que, después de todo, la palabra *marioneta* deriva de *María*, es decir, de las vírgenes o maniqués de vestir, con la cabeza y los brazos articulados.

Quienes trabajaban en España en el ámbito de la plástica y/o la Literatura eran muy conscientes de tales atavismos. En su tránsito al surrealismo con *Sobre los ángeles*, el poeta y pintor Rafael Alberti —tan vinculado a Maruja Mallo— se valió de las iconografías religiosas para describir sus espíritus o demonios interiores.

Miguel Hernández hizo otro tanto. No sólo en ese retablo alegórico calderoniano que es el Auto Sacramental, sino en su obra de teatro *El torero más valiente*, actualizando así la vincula-

ción entre un concepto que empieza a emplearse hacia mediados del siglo XVII, el de *paso*, aplicado a grupos escultóricos procesionales de madera, y el género teatral así denominado.

1934: *El torero más valiente*

Las imágenes de Ramón Gómez de la Serna en la película de Giménez Caballero y las de las *Verbenas* de Maruja Mallo en las que vemos una barraca de feria con una escena taurina pueden servirnos de introducción para la obra de teatro de Miguel Hernández *El torero más valiente*, cuya apoteosis dramática final tiene lugar en una barraca de feria.

El detonante de *El torero más valiente* es la muerte de Ignacio Sánchez Mejías el 11 de agosto de 1934. De inmediato, Miguel escribe esta obra de teatro en verso dedicada a Bergamín, que intenta publicar en *Cruz y Raya* y llevar a la escena de la mano de Margarita Xirgu, sin éxito en ambos casos, a pesar de que en ella Bergamín aparece como personaje junto a Ramón Gómez de la Serna.

Cuando muere el protagonista en una cogida, su historia se narra mediante unas efigies en cera que se exponen en una barraca, así como una reproducción del torero muerto. La acotación de Miguel Hernández nos muestra la fortísima contaminación religiosa de esta imaginería: “El interior de una barraca de feria: tres fases de la cogida de José, un busto y el cadáver del mismo en cera en un ataúd de vidrio. Por las paredes varias fotografías eternizan momentos emocionantes de torero y toro en tardes y soles transcurridos. Al margen de cada figura hay un cartel que dice, terminante y severo: *Prohibido tocar las imágenes*. Se oye un rumor de bulla popular: gritos, organillos, campanas de espectáculos, piropos...”

El feriante vocea su espectáculo. Entran Ramón Gómez de la Serna y Bergamín. Este último insiste en el valor de alegoría cristiana que tiene el suceso, ya que el arte del toreo vino del cielo, etc. Entra a continuación un ciego y les asesta todo un romance sobre la muerte del torero. Así de caldeado está el ambiente cuando aparecen las tres mujeres ligadas al torero muerto (Soledad, Gabriela y Pastora), aumentando el paralelismo con la muerte de Cristo.

Contraviniendo la prohibición de tocar las figuras se arrojan sobre las efigies de cera de José, reblandeciéndolas y echándolas a perder. Y Pastora ha de admitir: “Por mí parece un exvoto / de altar, un bulto de cera”. El dueño de la barraca se queja, Ramón se ofrece a pagarle la figura descompuesta y cuatro personas cogen a hombros la efigie del torero y la pasean por todo el teatro en triunfo. La gente se organiza en procesión, detrás de esa imagen cerúlea que Miguel denomina “cirio pascual taurino”.

No hablaré de la influencia de Ramón Gómez de la Serna sobre Hernández. Es una influencia capital, que va a tiro derecho hasta su matriz poética. Pero sí recordaré que la obra que gravita con mayor fuerza sobre *El torero más valiente* es *El torero Caracho*, de Ramón. Por ejem-

plo, todo el campo semántico de metáforas cruzadas entre los cuernos y los cirios (entre la imaginación taurina y la religiosa), proceden de *El torero Caracho*, donde se dice: “Los cuernos alumbraban la semioscuridad, como si fuesen encendidos hachones de cera lucida”.

Al presentar a Ramón en ese entorno de barraca de feria, Miguel demuestra ser un agudo lector, y más en concreto al vincularlo a la cera y los maniqués, tan centrales en la cosmovisión de Gómez de la Serna, quien convivía en su torreón de la calle Velázquez con una muñeca de cera. Además, Ramón sirve como puente hacia esa estética de la Escuela de Vallecas cuya irradiación sobre Miguel va a alcanzar su cenit en 1935.

Porque es a principios de 1935 cuando Miguel quiere dar a la imprenta en *Cruz y Raya* el segundo *Silbo vulnerado*, con ilustraciones de Benjamín Palencia. Este segundo *Silbo vulnerado* se aleja ostensiblemente de la primera versión, más influida por Sijé, que remite al pájaro solitario de San Juan de la Cruz, mientras que estos otros tienden a los pájaros del escultor Alberto Sánchez, que no son precisamente católicos ni se ven acometidos por inclinaciones políticas tan confusas como las de Sijé.

Esta segunda versión es la más importante de cara a la evolución de nuestro poeta. Es el Miguel que a mediados de febrero regresa a Madrid para incorporarse a las Misiones Pedagógicas. Que en marzo empieza a trabajar con José María de Cossío para la enciclopedia *Los Toros*. Y el Miguel que escribe su prosa “Alberto el vehemente”, en homenaje al escultor Alberto Sánchez.

Cuando en el verano y el otoño de 1935 compone su “tragedia montés” en prosa *Los hijos de la piedra* y transforma *El silbo vulnerado* en *El rayo que no cesa*, estamos en el apogeo del acercamiento de Miguel Hernández a la estética de la Escuela de Vallecas. Una mutación que viene facilitada por la muerte de Ramón Sijé el 24 de diciembre.

Pero en vez de teorizar sobre la Escuela de Vallecas, creo que es mejor referirse a sus imágenes. Por ello, me limitaré a recordar algunos datos que ayudan a entender este rebrote ruralista a comienzo de los años treinta, en plena resaca de las vanguardias. Por ejemplo, que en 1929, por primera vez en la historia de España, el sector industrial del país iguala al agropecuario en el Producto Interior Bruto. O que en 1930 la población urbana pasó a representar el 40% de la población total. Ahí adquiere todo su alcance la cuestión agraria durante la Segunda República. Y podemos entender mejor una composición como el “Silbo de afirmación en la aldea”, y relacionarlo con las “Palabras de un escultor” (1932) de Alberto Sánchez que empiezan con la programática frase: “Me dicen: la ciudad. Y yo respondo... el campo”.

La Escuela de Vallecas fue el catalizador que necesitaba Miguel, con su amalgama de elementos postcubistas, parasurrealistas, neocasticistas y neorregeneracionistas. Y con su clara apuesta por lo rural, frente al tono mucho más urbano de la Escuela de París y la mayoría de las vanguardias.

Así se reflejaba en los maliciosos ripios referidos al posterior magisterio de Benjamín Palencia:

Madrid, gris, codorniz, perdiz;
 en lontananza, La Mancha.
 Velázquez, Goya, Solana,
 El Prado, La Castellana.
 Y que descanse París.

Por poner sólo un ejemplo, un cuadro como *Las perdices* de Benjamín Palencia, está protagonizado por un ave tan terrenal (una de las aquejadas del *silbo vulnerado*) que todavía aliena en un poema posterior de Hernández, “Las cárceles”, con un pie en el romance del prisionero y otro en la Escuela de Vallecas:

Cuando están las perdices más roncadas y acopladas,
 Y el azul amoroso de fuerzas expansivas,
 Un hombre hace memoria de la luz, de la tierra,
 Húmedamente negro.

Otro tanto le sucederá a Alberto Sánchez durante su etapa rusa (En 1938, se exilió en la URSS y en 1957 fue el director artístico del *Quijote* de Gregori Kozintsev). En ese periodo aún esculpirá su *Perdiz del Cáucaso*.

A la vista de estas imágenes, es fácil entender que en diciembre de 1934 Miguel escribiera una carta a Benjamín Palencia, proponiéndole que ilustrara el libro de versos que escribía por entonces, protagonizado por pájaros: “Estoy acabando de terminar un libro lírico, *El silbo vulnerado*... un libro como tú me pedías, de pájaros, corderos, piedras, cardos, aires y almendros. Necesito de pura necesidad tu colaboración. Y de puro orgullo también. ¿Quieres decirme inmediatamente si cuento contigo?”.

En cuanto a Maruja Mallo, es bien conocido el trato íntimo de Miguel con ella. A estas alturas, su pintura verbenera había evolucionado en paralelo con la obra de Rafael Alberti en sus *Sermones y moradas* (1929-1930), y en una dirección convergente con la militancia de Hernández en lo que Neruda denominó *poesía impura*. Ya no es la Maruja Mallo colorista y vibrante de la primera etapa, sino la que ella denominó *Cloacas y Campanarios* (1929-1931), cuando “florecen los excrementos y triunfan las basuras”, con cuadros que se titulan *Basuras* o *Espantapeces*. O cuando ella escribe que “las hojas fecales retorcidas emigran al interior de los zapatos desvencijados”, y “los lagartos que revientan en el polvo”. O que “del estiércol petrificado brotan los cardos sosteniendo residuos de mitras, chisteras y andrajos”.

Creo que sería muy interesante estudiar estas propuestas plásticas de la pintora en relación con esa *poesía impura* de Miguel Hernández. Pero aún hay otra Maruja Mallo que nos interesa, la inmersa en lo que ella denominó su *tercera manera*, la de las *Arquitecturas minerales y vegetales*, *Construcciones rurales*, *cerámicas* y *Plásticas escenográficas* (1932-1936). Y nos

interesa porque es la más ligada a la Escuela de Vallecas, y porque suya iba a ser la escenografía de la obra de teatro que escribe Miguel en 1935, *Los hijos de la piedra*.

Algo podemos deducir de cómo serían esos decorados a la vista del trabajo de la pintora para *Clavileño*, el espectáculo plástico musical que, en colaboración con Halffter, estrenó en 1936 en la Residencia de Estudiantes, a base de arcillas, retamas, espartos y otras texturas que conectan de lleno con la poética montaraz-matérica que puede sorprenderse en *Los hijos de la piedra*, como nos lo muestra esta acotación: “Los relámpagos se hacen perdurables, los truenos destrozan sus mundos, los rayos avanzan crispados y repentinos, las nubes se desangran haciendo una música bárbara en el monte, que amenaza cataclismos. Se arrojan horrorizadas las culebras por las bocas de las cuevas, huyendo de la electricidad que se apodera de su piel, imperiosamente. Ruedan en el agua sapos que se estrellan destilando sangre. La langosta, el alacrán, el cuervo y el lagarto, van por la lluvia graznando, silbando y crujiendo”.

Descripción muy cercana a las de Benjamín Palencia, quien el 29 de abril de 1931 había publicado en *La Tierra* un manifiesto en el que dice querer transformar la materia en “piedras de cometa, atravesando el espacio como cuervos”, dibujar “una nueva fisonomía de los alacranes”.

Curioso personaje Benjamín Palencia, a quien Ernesto Giménez Caballero presentaba en uno de sus *Carteles* de modo muy similar a como había hecho con Miguel Hernández, una especie de pastorcillo perdido en Madrid. Palencia tuvo mejores padrinos, por ejemplo Juan Ramón Jiménez, quien le escribió un prólogo para su primer libro de dibujos (recogido en *Españoles de tres mundos*). Que participó en la Exposición de los Ibéricos en 1925 (al igual que Alberto Sánchez). Que entre 1925 y 1927 estuvo en París, y en 1926 realizó los decorados de *La Pájara Pinta*, ópera de Oscar Esplá y Rafael Alberti, con quien mantuvo estrecho contacto (éste le dedicó uno de los poemas de *Sobre los ángeles*), así como con Bergamín (el retrato que le hizo Palencia apareció al frente de su libro *La cabeza a pájaros*). Ilustró *Orillas de la luz* (1928) de Hinojosa y colaboró con sus ilustraciones en casi todas las revistas literarias importantes de la vanguardia. Fue a partir de 1927, a su vuelta de París, cuando junto con Alberto Sánchez puso en marcha la Escuela de Vallecas. Y realizó el emblema de La Barraca y los decorados de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Con este currículum, es una lástima que no llegara a ilustrar *El silbo vulnerado* o *El rayo que no cesa*.

La geología alcanza en sus cuadros un protagonismo tan acentuado que a su luz podemos entender mejor un título como *Los hijos de piedra*. De hecho, su *Paisaje* de 1925 podría ser perfectamente uno de los imaginables para Montecabra, el pueblo donde se desarrolla esa obra de teatro de Miguel Hernández, y cuya protagonista femenina se llama Retama.

Nadie mejor que él, Benjamín Palencia, para presentarnos al siguiente protagonista de esta historia, su compañero de fatigas en la Escuela de Vallecas Alberto Sánchez. En su *Retrato del escultor Alberto* que hizo Palencia en 1932 se manifiesta de nuevo esa fuerte tendencia matérica, ya que mezcla tierra, arenas, cenizas... Esos empastes tan tangibles, en los que ha abierto

surcos con el asta del pincel, de acuerdo con sus programáticas palabras: “El surco que abre el arado en la tierra es, para mi concepto, más plástico, más eterno y encierra más poesía que todo lo que me puedan enseñar los Museos, las Academias...”.

Al igual que Miguel Hernández, Alberto era de familia humilde y fue en gran medida un autodidacta. Afirmaba que sus esculturas tenían más que ver con las piezas ibéricas del Museo Arqueológico Nacional que con el cubismo, pero por intuición llega a las mismas formas sintéticas de expresión que algunos totems, Arp o Brancusi, y en él puede sorprenderse ese tratamiento del vacío escultórico derivado de Picasso en el que profundizó Archipenko y tras él Pablo Gargallo o Henry Moore. Siempre con una fuerza primaria, no intelectualizada. Es un poeta nato de lo agrario, un exaltador del trabajo hecho con las manos.

Su padre había sido zagal de pastor, como el propio Miguel Hernández, luego hortelano y después panadero. Y su madre, hija de campesinos, era sirvienta cuando su padre se casó con ella. El propio Alberto sólo pudo asistir durante cuatro meses a una escuela de párvulos, que hubo de dejar a los siete años para ponerse a trabajar. Primero como porquerizo, luego como repartidor de pan y finalmente como aprendiz de cerrajero, en una herrería. A los doce años se trasladó a Madrid, donde ya se encontraba su familia. Sólo a los quince años aprendió a leer y escribir, por las noches, con un amigo que era dependiente de farmacia. Y luego tomó la profesión del padre, panadero, como oficial de pala en una tahona. Durante la noche, trabajaba en la panadería, y durante el día dibujaba.

Tras embarcarse en 1927 en la Escuela de Vallecas con Benjamín Palencia, colaboró con La Barraca, pintando los decorados de *Fuenteovejuna* de Lope, que tan claramente influye en *Los hijos de la piedra*, hasta el punto de que podríamos definir la obra de teatro de Miguel como una *Fuenteovejuna* pasada por la Escuela de Vallecas. Y, en buena medida, también *El labrador de más aire*. Creo que los bocetos dramáticos de Alberto Sánchez para *Fuenteovejuna* siguen siendo una buena referencia visual para estas piezas dramáticas de Hernández. O los que realizó para la versión de la *Numancia* de Cervantes que en 1936 hiciera Rafael Alberti. Que guardan tantas concomitancias con los apuntes de Alberto sobre el pueblo de *Benimamet* realizados en 1937, y que se conservan en el Museo Reina Sofía.

Además, Alberto proyectó los decorados para *Yerma* (que no se llegaron a realizar), y para dos espectáculos organizados por Ignacio Sánchez Mejías y Encarnación López Julve, “La Argentinita”, titulados *Las dos Castillas* y *La romería de los cornudos*, de Gustavo Pittaluga. Merecería la pena comparar estos últimos con un fragmento de *El labrador de más aire* que en alguna ocasión se ha publicado como “Romancillo de Mayo”:

La cabra cambia de pelo,
cambia la oveja de lana,
cambia de color el lobo
y de raíces la grama [.....]

Los celosos chivos pierden
entre sus dientes sus barbas:
se rinden a cabezazos,
se embisten y se maltratan,
y en medio de los ganados mueven,
lo mismo que espadas
rabiosas y deseosas,
lenguas amantes y patas.
Van los asnos suspirando,
reciamente por las asnas.

Alberto Sánchez empleará, además, en sus “Palabras de un escultor” expresiones que pasan directamente a *El rayo que no cesa*, a la “Oda” a Neruda y a la “Égloga a Garcilaso” de Hernández. El conocido poema “Me llamo barro” (que sirve de bisagra a *El rayo...*) rezuma la influencia del escultor, que había escrito: “Y cuando, salpicado de barro, voy pisando los negros abismos y un ala misteriosa roza los oídos... que de levantar y caer, el cuerpo se convierta en barro...”.

El espíritu de sus piezas escultóricas no puede ser más hernandiano, ya desde los títulos, como *Animal espantado de su soledad* o *Macho y hembra, entrelazados, con espartos y tomillos, bramando como el toro al sol del mediodía, en verano*. Ningún texto hernandiano expresa mejor esa sintonía con el escultor que *Alberto el vehemente*, escrito hacia marzo de 1936. Alberto, afirma Miguel, “es el único escultor del rayo, el único que graba el color de la madrugada, el único que ha hecho un monumento a los pájaros y una estatua al bramido...”.

Además de su *Monumento a los pájaros* (1930-1932) hay otras muchas esculturas de Alberto a través de las cuales podemos entender mejor cómo se hace el tránsito desde la iconografía hernandiana del pájaro hasta la del toro (es decir, desde *El silbo vulnerado* hasta *El rayo que no cesa*). Y es que no resulta nada fácil distinguir los pájaros de los toros de Alberto, esos toros que se metamorfosean y humanizan en obras como *Pájaro de mi invención, hecho con las piedras que vuelan en la explosión de un barreno*, o *Toros ibéricos*, o *Animal y hombre*, o *Figura rural*.

Ala altura de 1937 -en una prosa que se titula *Compañera de nuestros días*-, Miguel, ya en plenitud de sus recursos como escritor, nos dejará un estremecido retrato de lo que debió ser la vida diaria de su madre, no muy distinta de cualquier mujer campesina de la época: “No es una mujer: es una corteza que se apoya en unos pies duros, que sube por un vientre donde los partos dejan huellas de torrente, que se derriba en unos pechos sin lozanía... El sol, el hambre, la pena, el trabajo, han mordido las facciones y proporciones de esta mujer que pudo ser bella y que resultó terriblemente hermosa bajo el arco de su pañuelo...”.

Merece la pena leerla teniendo a la vista dos esculturas de Alberto, *Signo de mujer rural en un camino lloviendo* y *Maternidad*, que también evocan esa relación de la mujer con la tierra. Vibran en la misma longitud de onda.

Lo mismo que la porosa *Escultura de horizonte* de Alberto y el prólogo de Miguel Hernández a su libro *Viento del pueblo*: “Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar sopladados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hasta las cumbres más hermosas”.

Tan en sintonía con *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, una escultura monumental que Alberto colocó en 1937 en el Pabellón parisino de la República y en la actualidad flanquea la entrada al Museo Reina Sofía. De hecho cabría afirmar que estas dos obras de Alberto y Miguel son, junto con el *Guernica* de Picasso, las más programáticas que produce el bando leal durante la guerra civil española.

Imágenes que proporcionan una buena idea de la complejidad de la trayectoria hernandiana. En la que hubo de conjugar esa difícil dialéctica entre lo rural y lo urbano, lo popular y lo culto, la poesía pura y el compromiso.

NOTAS

* Como indica el título, esta ponencia se basa en una serie de imágenes, proyectadas y comentadas en el transcurso de su exposición oral. Sólo a través de dichas imágenes adquiere pleno sentido, ya que son sus verdaderas protagonistas.