LA FORMACIÓN DE LA PALABRA POÉTICA EN M. HERNÁNDEZ: DEL CÁNTICO ESPIRITUAL AL CÁNTICO CORPORAL

Por
FRANCISCO LOBERA SERRANO
Università di Roma «La Sapienza»

Voy seguramente contra la gravedad científica que un congreso de literatura debe tener, pero no puedo dejar de manifestar que estas jornadas son para mí de gran emoción. Es la emoción y el dolor de un viaje que ha sido también un poco una peregrinación y que ha explotado en el momento en que he pisado por primera vez tierra alicantina (he transcurrido ya más años de mi vida fuera que en mi país). Y es la emoción acumulada en largos años de meditación sobre los textos y sobre la historia de Miguel Hernández.

El título de mi comunicación desea indicar dos puntos esenciales de reflexión:

1) Un acercamiento a algunos aspectos de las técnicas creativas de la palabra poética en Hernández, partiendo de la intertextualidad existente entre su obra y la de Juan de la Cruz, intertextualidad que, podemos anticipar, es mucho más intensa de lo que normalmente se imagina[1]; 2) Una contribución a una reflexión más amplia sobre el momento íntimo y casi sagrado de la creación del texto, ese instante en que el texto toma *forma,* pero sólo bajo un aspecto específico: cuando esta forma deriva de otros textos que preexisten ya «formados». Pero esta comunicación podría haberse titulado, por ejemplo, *De las Églogas a la Égloga-menor*, o *De las Soledades al Abril-Gongorino* si hubiera dedicado mi atención a la relación existente entre los textos de M. Hernández y los de otros poetas del Siglo de Oro.

Deseo recordar aquí al gran maestro y gran hispanista Carmelo Samonà, que pocos meses antes de su temprana muerte, durante unos exámenes orales en la Universidad de Roma, y tras haber leído el soneto de *El Rayo que no cesa,* que dice

Ya de su creación, tal vez, alhaja
algún sereno aparte campesino
el algarrobo, el haya, el roble, el pino
que ha de dar la materia de mi caja.
Ya, tal vez, la combate y la trabaja
el talador con ímpetu asesino
y, tal vez, por la cuesta del camino
sangrando sube y resonando baja.
Ya, tal vez, la reduce a geometría
a pliegos aplanados quien apresta
el último refugio a todo vivo.
Y cierta y sin tal vez, la tierra umbría
desde la eternidad está dispuesta
a recibir mi adiós definitivo[2].

riéndose decía: «Este soneto es de Quevedo. Increíble. Aquí hay un error, dice que es de Hernández». Y concluyó: «Pero Quevedo habría deseado que fuera suyo».

Y es que la obra poética de M. Hernández es *siempre* un texto encadenado a otros textos de la poesía clásica española y encadenado también a su historia, a su circunstancia. Y esto cuando nos habla de amor, de sus penas de amor, cuando nos habla de la guerra, o de la ausencia y de la cárcel, y también cuando nos habla de la intrascendente realidad en que transcurre su juventud, como en *Perito en lunas.*

Miguel Hernández dice en una de sus prosas líricas:

> «el limonero de mi huerto influye más en mi obra que todos los poetas juntos»[3].

y yo creo en la sinceridad y veridicidad de esta afirmación. Pero en su frase aparece también el otro polo de influencia: los poetas.

La conciencia de Miguel Hernández de ser un poeta junto con todos los poetas, es indiscutible:

> y cada poeta que muere deja en mano de otro, como una herencia, un instrumento que viene rodando desde la eternidad de la nada a nuestro corazón esparcido (...) lo que hecho de menos en mi guitarra lo hallo en la tuya. Pablo Neruda y tú me habéis dado imborrables pruebas de poesía y el pueblo hacia el cual tiendo mis raíces ensancha mis ansias y mis cuerdas»[4].

dice en la dedicatoria a Aleixandre de *Viento del pueblo.* «El pueblo» y «los poetas», «la realidad» y «la poesía» en una mezcla que, en Miguel Hernández, resulta explosiva. Él es un poeta que está escribiendo con textos de Góngora, de Juan de la Cruz, de Quevedo, de Lope, Garcilaso, Neruda, Aleixandre, con el Romancero, y con los Cancioneros. Y en todo momento sabemos, porque no lo esconde, qué textos está re-escribiendo, de quién es el instrumento que toca, y cuál es la música que interpreta. Hay una conciencia clara en él, al origen de toda su poesía, de que participa en la escritura de un texto que otros, o él mismo, han comenzado y que se debe seguir «formando», modificando, rompiendo, recreando[5].

Tengo que citar aquí un librito de 1974 de Gian Biagio Conte, titulado *Memoria dei poeti e sistema letterario, Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*[6], en que hablando de la emoción y gozo que experimenta el lector filológico en el momento en que descubre la relación entre dos textos, dos contextos, dice que, en ese momento, nace

> «el placer de una nueva forma de conocimiento que vence inmediatamente la tenaz resistencia del texto poético (tan compacto y estático como se presenta) y que se convierte en un conocimiento casi genético, un conocimiento que sigue el movimiento formativo del texto, es decir el acto mismo de la composición».

y concluye:

> «No es raro que emoción y placer hayan sido previstos y deseados por el poeta... con una consciente función artística»[7].

1.– En el caso que nos ocupa, ¡ay de mí!, ningún mérito del descubrimiento va asignado al «lector-filólogo». El hipotexto (para utilizar nomenclatura divulgada por Genette) se reduce a una obra poética grandiosa por la intensidad pero minúscula por extensión ya que básicamente se trata de cuatro poesías (*Noche oscura, Cántico espiritual, Llama de amor viva,* y *Un pastorcico*) caracterizadas además por un léxico que tiende a la repetición. No sólo esto, sino que casi todo el léxico, los sintagmas de esos poemitas han pasado a la historia de nuestra lengua como inconfundibles de Juan de la Cruz a pesar de que pocos de ellos sean invenciones del carmelita (topamos con un

nuevo juego de intertextualidad: Juan de la Cruz re-escribe el Cantar de los Cantares, y la poesía de Garcilaso y de cancioneros profanos). Gran parte de este léxico y de estos sintagmas inconfundibles vienen tomados por Miguel Hernández y trasplantados a sus textos, a veces con pequeñas modificaciones, otras con modificaciones substanciales[8]. Pero el trasvase es tan impresionante, la función creativa que luego adquieren los segmentos trasplantados de tal importancia (teniendo en cuenta también la grandeza de los dos poetas) que creo constituye un fenómeno único en nuestra poesía.

qué bien sé yo do tiene su *manida,*
aunque es de *noche* (JC, 384)

Como el *ciervo huiste*
habiéndome *herido*
salí tras ti clamando y eras ido (JC, 395)

Pastores los que fuerdes
allá por las *majadas* al *otero*
si *por ventura* vierdes
aquel que yo mas quiero
decidle que *adolezco, peno* y *muero* (JC, 395)

¡Ay!, ¿quién podrá sanarme?
Acaba de *entregarte* ya de vero (JC, 396)

y todos más me *llagan,*
y déjame *muriendo*
un *no sé qué* que quedan balbuciendo (JC, 396)

Mas *¿cómo* perseveras
¡oh vida! *no viviendo donde vives*
y haciendo porque *mueras* (JC, 396)

Apártalos Amado
que *voy de vuelo.*
Vuélvete paloma,
que el *ciervo vulnerado*
por el *otero* asoma
al *aire de tu vuelo* y fresco toma (JC, 396)

los *valles* solitarios *nemorosos,*
las *ínsulas* extrañas
los ríos *sonorosos,*
el *silbo* de los *aires amorosos* (JC, 396)

la noche sosegada (JC, 397)

la *música callada*
la *soledad sonora* (JC, 397)

A *zaga de tu huella* (JC, 397)

por eso me *adamabas* (JC, 398)

y fuiste reparada
donde *tu madre fuera violada* (JC, 399)

mas mira las *compañas*
de la que va por *ínsulas* extrañas (JC, 399)

En soledad vivía
y *en soledad* ha puesto ya su nido
y *en soledad* la guía
a *solas* su querido
también *en soledad* de *amor herido.*
Gocémonos amado
y vámonos a ver en tu *hermosura* (JC, 399)

Allí me mostrarías
aquello que mi alma pretendía (JC, 400)

aquello que me diste el otro día (JC, 400)

en la *noche serena* (JC, 400)

Aminadab tampoco parecía (JC, 400)

Descubre tu *presencia*
y *máteme* tu *vista* y *hermosura;*
mira que la *dolencia*
de amor, que no se cura
sino con la *presencia* y la figura (JC, 400)

En una *noche oscura,*
con ansias en *amores inflamada*
¡oh dichosa *ventura*! (JC, 400)

y yo *le regalaba*
y el *ventalle de cedros aire daba.*
El *aire* del *almena* (JC, 401)

Sin arrimo y *con arrimo,*
sin luz y a oscuras viviendo (JC, 403)

2.– Algunas de estas lexías y sintagmas de Juan de la Cruz son reconocibles en los textos de Hernández aunque se presenten aisladas, es decir aunque en el texto del que han entrado a formar parte sean elemento único tomado de los textos del carmelita. Veamos algún ejemplo:

a) Creo que el único «Aminadab» de la poesía española lo tenemos en *Cántico espiritual* de San Juan:

Que nadie lo miraba...
Aminadab tampoco parecía;
y el cerco sosegaba
y la caballería
a vista de las aguas descendía (JC, 400)[9].

Hernández usa este nombre propio en *Exequias al ruy-señor al poeta,*

Aminadab te puso una mordaza (OPC, 118)

para indicar la mano del quien arrojó la piedra que hizo callar para siempre a su canario cantor.

b) El «ventalle» de Juan de la Cruz en la *Noche oscura* que tanto ha dado que hablar por su singularidad

y el *ventalle* de cedros aire daba (JC, 401)

en Hernández aparece en la *Elegía - Al guardameta* mientras describe una «tirada» del portero:

Te sorprendió el fotógrafo el momento
más bello de tu historia
deportiva, tumbándote en el viento
para evitar victoria,
y un *ventalle de palmas te aireó la gloria* (OPC, 76)[10].

Los «cedros» se convierten en «palmas», entre «palmeras» y «aplausos», y por lo tanto el «ventalle» sigue siendo en Hernández un abanico de árboles pero es también un

abanico por el movimiento de las manos de los espectadores entusiasmados. «Airear» además de la idea de «dar aire» lleva consigo la de publicar a los cuatro vientos, algo en esta caso la gloria de guardameta. Nada que ver con la religiosidad mística.

c) El término «manida» de San Juan[11], inspira a Hernández en este mismo poema la utilización de un homónimo en el sentido de manoseado, gastado (aplicado a la cabeza del portero que ha golpeado contra el palo de la portería):

> «Tu gorra, sin visera, de tu *manida* testa fue lanzada» (OPC, 76)[12].

d) El «no sé qué», en San Juan sintagma indicador por excelencia de la inefabilidad (junto con «aquello»)

> Por toda la hermosura
> nunca yo me perderé
> sino por un *no sé qué*
> que se alcanza por ventura (JC, 406)

o también, un ejemplo perfecto de iconismo:

> un *no sé qué* que quedan balbuciendo (JC, 396).

Hernández lo toma tal cual, combinándolo con el motivo de la «soledad»:

> En *soledad* vivía
> y en *soledad* ha puesto ya su nido
> y en *soledad* la guía
> a *solas* su querido
> también en *soledad* de amor herido (JC, 399).

> Se fue mi alegría
> y mi casa está vacía
> y llena de un *no sé qué*
> ¿Por qué *Soledad* se fue
> dejándome en *soledad*? (TTO, 72)

y, sucesivamente, lo transforma en

> *Mi No Sé Qué* en tu sitio (OPC, 145)

e) La imagen del «ciervo» que en Juan de la Cruz está en relación con los motivos de la herida, de la fuga y del seguimiento:

> como el *ciervo huiste,*
> habiéndome *herido,*
> *salí tras ti* clamando y eras ido (JC, 395)[13].

da en Hernández, en un contexto de seguimiento amoroso-sexual (el poema se titula *Égloga-nudista*):

> hallamos en nosotros
> una emoción de incontenibles potros:
> de *ciervo fugitivo*
> yo, *tras ti* enamorado, tú de *cierva*» (OPC, 125)[14].

f) Como en el caso ya visto de «manida» con «adamar» Hernández usa un homónimo:

> por eso me *adamabas* (JC, 398)

> ¡Ay!, ¡*ama*, campesino!
> ¡*adámate* de *amor* por tus labores! (OPC, 189)

> «*me adamo* en esta soledad viuda» (SMA, 28)[15].

Otros muchos segmentos de San Juan son utilizados por Hernández, algunos de ellos numerosas veces y en «formas» diferentes, pero en ningún caso como imitación o por el puro gusto de la citación, sino siempre como materia prima formal que inspira variaciones creativas.

3.– La relación de intertextualidad entre los textos de Juan de la Cruz y los de Hernández no se limita a la presencia en estos de lexías y sintagmas aislados. Muchos segmentos textuales que ya en el hipotexto se presentan en varios pasos y en relación con otros segmentos, re-crean en el hipertexto relaciones semejantes pero siempre con variantes que complican todo el sistema.

Iniciemos el viaje, por ejemplo, desde la estrofa del *Cántico Espiritual*

> *Descubre* tu *presencia*
> y *máteme* tu *vista* y *hermosura;*
> mira que la *dolencia*
> de amor, que no se cura
> sino con la *presencia* y la figura (JC, 400).

que presenta juntos los temas tradicionales y antitéticos de la «visión»/«presencia» y de la «ausencia»/«dolencia» y la «muerte». Por un lado

> Descubre tu presencia

origina un verso de *Otoño-mollar:*

> «descubre su sistema: anatomía (OPC, 120)[16]

por otro los sintagmas «presencia»/«ausencia»/«dolencia» y la relación entre sí que ya se enriquece en el hipotexto mismo:

> «Y dice el pastorcico: ¡*Ay,* desdichado
> de aquel que de mi amor ha hecho *ausencia*
> y no quiere gozar la mi *presencia*
> y el pecho de *amor muy lastimado*» (JC, 406)[17]

se re-presentan numerosas veces en los textos de Hernández. La presentación de todo este material sería no sólo difícil, sino también inoportuna. Veamos pues sólo algún ejemplo, empezando con un soneto del período entre *Perito* y *Rayo:*

> No media más distancia que un *otero*
> entre la *ausencia* mía y tu *presencia*
> y sin embargo, *amor*, está mi *ausencia*
> pendiente de tu puerta de romero (OPC, 199).

«Ausencia» y «presencia» forman juntos el segundo verso, y van precedidos por «otero»; habla de «ausencia mía» (contra la tradición: tu ausencia, su ausencia) y en el tercer verso vuelve a aparecer «mi ausencia» en rima con «presencia».

En el segundo cuarteto,

> *Como muere, doliéndose*, el cordero
> destetetado y sin madre ni *asistencia,*
> así, de esta *dulcísima dolencia,*
> *de no verte estoy viendo que me muero* (OPC, 200).

aparece el tercer elemento léxico «dolencia» en rima, con la repetición «doliéndose» (en una figura etimológica); y el cuarto elemento «tu vista» que aparece en el cuarto verso en un políptoto y una antítesis que es casi una paradoja. El tema de la muerte está en relación con el del dolor, de nuevo con la paradójica relación «dulzura-dolencia» que nos devuelve a San Juan de la Cruz, a la *Llama de amor viva:*

1. ¡Oh llama de amor viva
que *tiernamente hieres*
(...)
rompe la tela deste *dulce encuentro.*
2. ¡Oh *cauterio suave*![18]
¡Oh *regalada llaga*!
¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado!
que a vida eterna sabe
y toda deuda paga;
matando, muerte en vida la has trocado (JC, 408).

y a la segunda estrofa del *Cántico* de San Juan:

Pastores los que fuerdes
allá por las *majadas* al *otero*
si *por ventura vierdes*
aquel que yo más quiero
decidle que *adolezco, peno,* y *muero* (JC, 395).

donde tenemos juntos los temas «adolecer» y «morir» en relación con el de «ver» y con el motivo temático del «otero». Y otros motivos temáticos vienen a juntarse a los ya conocidos, motivos que veremos aparecer en otros textos de Hernández. Léxico, sintagmas del hipotexto se hacen presentes en el hipertexto. En éste, acompañándolos, se presentan léxico y sintagmas tomados de otros puntos del hipotexto: y todo este conjunto de segmentos intertextuales, combinado y modificado de muchas formas diferentes, vuelve a aparecer sucesivamente en el hipertexto. Las relaciones poéticas, la lengua poética se va creando. En el soneto del que acabo de citar los dos cuartetos, la rima B está formada por tres elementos de Juan de la Cruz («presencia», «ausencia» y «dolencia»); Hernández encuentra, para formar el grupo de cuatro elementos, «asistencia» en antítesis con «dolencia»; en este grupo sucesivamente podrá efectuar variaciones o cambios, o ir aumentando el número de componentes (¡hasta ocho o más!). Todos Uds. están pensando ya en el soneto 18 de *El silbo vulnerado*[19]:

Una *querencia* tengo por tu acento
una *apetencia* de tu compañía
y una *dolencia de melancolía*
por la ausencia del *aire de tu viento*[20]
Paciencia necesita mi tormento,
urgencia de tu amor y galanía
clemencia de tu voz la tuya mía
y *asistencia el estado en que lo cuento.*
¡Ay, querencia, dolencia y *apetencia*
me falta el *aire* tuyo, mi sustento
y no sé respirar y me desmayo
Que venga, *Dios,* que venga de su *ausencia*
a *serenar* la sien del pensamiento
que me mata con un eterno rayo (OPC, 274 ss.)[21].

Ha desaparecido *presencia,* pero volverá a aparecer en otros segmentos de reescritura de San Juan:

¡*Ay, entrégate* al mar de la *presencia* (SMA, 29)

originado en los versos del carmelita,

¡*Ay*!, ¿quién podrá sanarme?
Acaba de *entregarte* ya de vero (JC, 396)

4.– El último verso de Hernández citado es de *El silbo del mal de ausencia*[22] que nos abre como un abanico a otras muchas relaciones de intertextualidad:

Silbo de mal de Ausencia
Pedro me llamo, Pedro, *pena* mía

(...)

No sería esta *llaga*
...Dolido *voy* de *zaga*
del *aire* y el *ganado,*

(...)

de la *dolencia voy* a la *dolencia*
por la *dolencia* y por la sierra arriba.
¡Ay, cuánta *soledad* sin la *presencia*
de tu *compaña*, nieve decisiva!

(...)

cuya *serenidad* no hay quien discuta

(...)

la *ausencia,* esa hi de puta.

(...)

me boquiabre una *llaga* larga y cruda.
Me adamo en esta *soledad* vïuda

(...)

Si viéndote moría de contento
no viéndote no vivo de penado.

(...)

¡*Ay, apártate* un poco que me asombre!

(...)

Como *muere doliéndose, el cordero*

(...)

así de esta *dolencia*
de no verte estoy viendo que me muero.

(...)

la eternidad *llagada* de la vena

(...)

recóndito cariño de *caverna*

(...)

!*Ay, entrégate* al mar de la *presencia,*

(...)

y otra *dolencia* sale al sol, lagarto.

(...)

No me des con el cardo de la *ausencia,*

(...)

del *recuerdo* del *aire* de tu vista.

(...)

¡Que sea mi *soledad* la de la cuerna
de la cabra: *compaña*!

(...)

más *sereno* que un humo de verano.

(...)

Se para el *aire,* y queda

(...)

que tu *ausencia* demora

(...)

en mi *lecho,* un atlántico de lana

(...)

llagadas por el frío de enero

(...)

el más alto lugar para mi *pena,*
más atento a tu *ausencia* que tú al ojo

(...)

la *soledad* pareja.
Acércate: despeja

(...)

Al pie de tus pestañas

(...)

No pudiendo seguir todos los caminos que se abren ante nosotros, detengámonos a considerar dos segmentos:

¡*Ay, apártate* un poco que me asombre (SMA, p. 28)

¡*Ay, entrégate* al mar de la *presencia* (SMA, p. 29)

que tienen su origen formal en otros dos segmentos de Juan de la Cruz:

Apártalos Amado
que voy de vuelo.
vuélvete paloma
que el *ciervo vulnerado*
por el *otero* asoma
al *aire* de *tu vuelo* y fresco toma (JC, 396).

¡*Ay*!, ¿quién podrá sanarme?
Acaba de *entregarte* ya de vero (JC, 396)

El «*¡ay!*,» el «apártalos» y el «entrégate» aparecen en el texto de Hernández en parte modificados, pero los mismos versos de San Juan generan otros segmentos del hipertexto, con otras modificaciones y otras modalidades. Así, el

que voy de *vuelo*

con las otras presencias del tema en los textos de Juan de la Cruz:

al aire de tu *vuelo* y fresco toma (JC, 396)

en el *vuelo* quedé falto

(...)

mil *vuelos* pasé de *vuelo* (JC, 402)

en M. Hernández aparece en una prosa titulada *Ave-casual*[23]

Se *va de vuelo* en vuelo, de claro en claro, de rama en rama

y en otras ocasiones:

Vendrán otra vez *–qué voy–* la Primavera (OPC, 133)

en donde el «que voy» causal se ha convertido no sólo en exclamativa «¡qué voy!» sino que incluso se ha sustantivado la forma verbal «¡qué voy!»;

Va de parto la luna (*Prosas,* 141)[24]

Iré a Orihuela *en un vuelo* (*Prosas*, 68)[25]

Por los alrededores de mi llanto,
un pañuelo sediento *va de vuelo*
con la esperanza de que en él lo abreve (OPC, 79).

Vuelo vulnerado

(...)

¡Apártate!, Señor, que va de vuelo (OPC, 126)[26]

Pasa el *aire de vuelo* (OPC, 168)[27]

¿Dónde pondrán su *vuelo* y su *manida*
las brisas y las plumas? (OPC, 185)[28]

Y finalmente, en el soneto *Ser onda, oficio, niña, es de tu pelo,* el primer verso del segundo cuarteto:

¡Niña!, cuando tu pelo *va de vuelo*[29]

El tema del «aire», que ya nos había salido al paso anteriormente, nos lo hemos encontrado ahora en el *Silbo del mal de ausencia* tres veces:

Dolido *voy de zaga*
del *aire* y el ganado[30]

No me des con la arista
del recuerdo *del aire de tu vista*[31]

Se para el *aire,* y queda

En San Juan «aire» está relacionado con «vuelo», «ciervo», «vulnerado», «otero», «amor», «olor», «aspirar»:

A *zaga* de tu *huella*
las jóvenes discurren al camino
al toque de centella,
al adobado vino;
emisiones de bálsamo divino (JC, 397).

Detente, *cierzo* muerto.
Ven, *Austro* que recuerdas los *amores;*
aspira por mi huerto
y *corran sus olores,*
y pacerá el Amado entre las flores (JC, 398).

el silbo de los *aires amorosos* (JC, 398)

aguas, *aires,* ardores (JC, 398)[32]

pero dos son los textos de San Juan de fundamental importancia. El primero en el *Cántico espiritual:*

Allí me mostrarías
aquello que mi alma pretendía:
y luego me darías
allí tú vida mía
aquello que me diste el otro día.
el aspirar del aire,
en la noche serena
con llama que consume y no da pena (JC, 400).

y el segundo, también de descripción del encuentro amoroso, en la *Noche oscura:*

y el *ventalle de cedros aire daba.*
El aire del almena
cuando yo sus cabellos esparcía
con su mano serena
en mi cuello hería,
y todos mis sentidos suspendía (JC, 400).

En Hernández hallamos numerosos lugares de presencia de los términos «aire», «viento» y «huella»:

Si aunque me fuera, mi amor
que me puede y me atropella
se iría *tras de tu huella*
por el aire de tu olor (TTO, 143)

en el *Rayo que no cesa*, el soneto 12, que ya hemos visto a propósito de la relación «ausencia» / «presencia» / «dolencia» / «asistencia»:

por la ausencia del *aire* de tu *viento* (OPC, 241)

en el *Silbo de afirmación en la aldea,*

ocupaban el puesto de mis flores,
los *aires* de mis *aires* y mi río (OPC, 200)

en el *Rayo que no cesa,*

Apenas si me pisas, si me pones
la imagen de tu huella sobre encima (OPC, 244)

y en el *Silbo de la llaga perfecta*

Abre que viene el *aire*
de tu palabra... ¡abre! (OPC, 216)

En el *Silbo del mal de ausencia* hemos hallado el motivo temático de la «llaga» paralelo en Hernández al de la «dolencia», «ausencia», «pena»... En este texto se reparte en cuatro versos:

No sería esta *llaga*
sin curación, amor, sin ti, posible (*SMA*, 27)

me boquiabre una *llaga* larga y cruda (*SMA*, 28)

la eternidad *llagada* de la vena (*SMA*, 29)

llagadas por el frío del enero (*SMA*, 31)

En San Juan, este elemento léxico lo hallamos, con la antítesis, en *Llama de amor viva:*

¡Oh *regalada llaga!* (JC, 408)[33]

con otras presencias intratextuales:

¿Por qué pues has *llagado* (JC, 396)

y en uno de mis ojos te *llagaste* (JC, 397)

No llora por haberle amor *llagado* (JC, 406)

y todos más me *llagan* (JC, 396).

Esta última produce en Hernández

en ti busco el alivio de *mis llagas*
y cuanto más lo busco, *más me llago* (*OPC*, 204)[34].

mientras el verso ya citado de San Juan

¡Oh *regalada llaga!* (JC, 408)

da en Hernández

la *regalada llaga* de tu sexo (OPC, 105)

La combinación «regalada llaga» o el verbo «regalar»[35] y el adjetivo «regalado» se bifurcan en nuevas presencias en otros textos de Hernández[36]. Es interesantísimo por la combinación de las formas con variantes que supone y el salto semántico respecto al hipotexto

El *regalo*, la *llaga* de tu boca (OPC, 155)

en donde «regalo» está entre «don» y «caricia» y la «llaga» recupera la imagen de «herida/apertura/roja».

En el poema *Cántico-corporal* (OPC, 149 ss.) se acumulan elementos lexicales, sintagmáticos, de versos enteros tomados del hipotexto. Veamos algunos ejemplos:

Vivo yo, pero yo no vivo entero[37]

(...)

canario *adoleciente*,[38]

(...)

¡Ay! vida, mutilada,[39]
yo mi mitad, *¡oh Bienamorada!*[40]

(...)

la soledad del huerto[41]

(...)

Soy *llama* con *ardor* de ser ceniza[42]

(...)

–*¡oh qué* guerra frecuente!–

(...)

Le falta la merced de tu *asistencia*

(...)

Tengo en èstos rosales la *presencia*

(...)

¿Por qué? de mí desistes,

(...)

¡Ay! la flor de los tristes
(...)
gimiendo mis *heridas*
(...)
de tus gratas *manidas*
(...)
¡ay! bello mal que cura
¡ay! alta nata de mi pastoría,
¡ay! majada segura
y oveja de mi boca, si pastura.
(...)
Sigo tus huellas, flores de azahares,
te silbo y te zureo,
con los *vientos* de carne me peleo

Conviene insistir aquí en que los segmentos del hipotexto utilizado son como materia prima, que, más o menos elaborada, entra a formar parte de la forma del hipertexto. Pero el texto de San Juan no es imitado, sino, recordado, señalado y re-presentado y negado al mismo tiempo.

5.– Esta misma técnica creativa se puede observar en los textos en prosa, como por ejemplo en el titulado *Momento-campesino:*

(...) siempre *sereno* (...) hace *inflamables* las semillas
(...) en su *alma oscura* (...) el Campo nos *serena* y pacifica
(...) en esta *soledad* de *Dios* (...) *Cantos* amartelados de
tórtolas en amor, *vulneras* el *silencio rumoroso* (...)
místicas ascuas (...) la *soledad aparta* más que la distancia
(...) Mis *llagas* son ya *llagas dulces,* que no me *duelen*
(...) hombres de la *soledad* (...) la *compaña* (...) en el
jordán de vuestras *soledades* (...) *¡oh inflamación terrena!*
¡oh Dios infuso! *¡oh alumbramiento sosegado* de la siembra!
(...) No más *arrimo* al mundo y *desarrimo* al campo (...) entre
estos *aires* puros de almendras (...) (*Prosas*, 59 ss.)[43].

6.– En el poema de Hernández titulado *Fuente-y María*[44], aparece (tomado del *Cántico espiritual*) el pronombre neutro «aquello»:

Allí me mostrarías
aquello que mi alma pretendía:
y luego me darías
allí tú vida mía
aquello que me diste el otro día.
El aspirar del aire,
el canto de la dulce filomena
el soto y su donaire
en la noche serena
con llama que consume y no da pena (JC, 400)

Un solo elemento léxico, indeterminado y ambiguo, tiene en el mismo texto poético tres o cuatro traducciones (muestra patente de la densidad del texto poético), a su vez indeterminadas, ambiguas y por lo tanto interpretables en numerosos sentidos: «el aspirar (...) el canto (...) el soto (...) su donaire (...) en la noche serena (...) con llama que consume y no da pena». La declaración en prosa de San Juan hace de este «aquello» añade otros significados, entre sí contrastantes, que, racionalmente, se excluyen, y que van enriqueciendo el mensaje poético:

> Veamos (...) qué es aquel aquello (...) ¿Y qué será aquello que allí le dio? *Ni ojo lo vio ni oído lo oyó, ni en corazón de hombre cayó* (...) Pero porque no se deje de decir algo de aquello, digamos lo que dijo de ello Cristo a San Juan en el Apocalipsis por muchos términos y vocablos y comparaciones en siete veces, por no poder comprehendido aquello en un vocablo ni en una vez, porque aun en todas aquellas se quedó por decir (...) dice pues allí Cristo (...) Mas porque este término no declara bien aquellos, dice luego otro y es (...) Pero porque tampoco este término lo dice, dice luego otro más oscuro y que más lo da entender (...)

La declaración de San Juan sigue con el mismo sistema por siete veces y concluye:

> Hasta aquí son palabras de el Hijo de Dios para dar a entender aquello, las cuales cuadran a aquello muy perfectamente, pero aún no lo declaran, porque las cosas inmensas esto tienen, que todos los términos excelentes y de calidad y grandeza bien le cuadran, mas ninguno de ellos le declaran, ni todos juntos (JC, 978 ss.).

Hernández toma el relevo que le lanza San Juan y sigue añadiendo densidad y modificando el mensaje del «Aquello», utilizando no sólo el elemento léxico clave sino una figura de aliteración (de los fonemas consonánticos del pronombre indefinido neutro «aquello») que San Juan utiliza también en otra estrofa del Cántico Espiritual:

> En solo a*que*l *c*abe*ll*o
> *q*ue en mi *c*ue*ll*o volar *c*onsideraste,
> mirástele en mi *c*ue*ll*o,
> y en él preso *q*uedaste,
> y en uno de mis ojos te *ll*agaste.

y construye el soneto 21 de *el Rayo que no cesa*

> ¿Re*c*uerdas a*q*uel *c*ue*ll*o, haces memoria
> del privilegio a*que*l, de a*que*l a*quell*o
> *q*ue era, almenadamente blanco y be*ll*o,
> una a*l*mena de nata giratoria?
>
> Re*c*uerdo y no re*c*uerdo a*quell*a historia
> de marfi*l*, expirado en un *c*abe*ll*o
> donde aprendió a ceñir el cisne *c*ue*ll*o
> y a vocear la nieve transitoria.
>
> Re*c*uerdo y no re*c*uerdo a*que*l *c*ogo*ll*o
> de estrangu*l*able h*iel*o femenino
> *c*omo una *l*a*c*teada y breve vía.
>
> Y recuerdo a*que*l beso sin apoyo
> *q*ue *q*uedó entre mi boca y el *c*amino
> de a*que*l *c*ue*ll*o, a*que*l beso y a*que*l día.

Evidentemente podemos leer este soneto sin conocer la relación que tiene con el texto de San Juan. En ese caso el referente es «aquello» que sucedió, misterioso, pero profundísimo, entre el «yo» y el «tú» del soneto (o entre Miguel y Josefina si lo consideramos autobiográfico). En el caso de que conozcamos la relación de intertextualidad con el Cántico Espiritual y la declaración en prosa, el referente sigue siendo «aquello» misterioso que sucedió entre Miguel y Josefina, pero es también referente lo que sucedió, misterio y profundísimo también, entre los dos protagonistas de aquel buscarse y encontrarse y escapar juntos del *Cántico Espiritual*, y es referente también, el texto mismo de San Juan, su lengua poética. Hernández es un continuo ir más allá, romper los márgenes, buscar nuevos horizontes, darnos una lengua castellana nueva (sus numerosísimos neologismos son una prueba y otra su experimentalismo con los

signos de puntuación), darnos una lengua poética nueva que parte de la lengua clásica pero va más allá, que continuamente va más allá de su misma lengua poética. Muchas gracias.

NOTAS

[1] Mi estudio ha tenido en cuenta, sobre todo, de Juan de la Cruz las poesías, y de Miguel Hernández las poesías entre *Perito en lunas* y *Viento del pueblo*, ambos excluidos; cito por las ediciones *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, Madrid, BAC, 1978, y Miguel Hernández: *Obra poética completa*, Madrid, Alianza, 1982, abreviadas respectivamente en JC y OPC. Cito obras del poeta alicantino por *El torero más valiente, La tragedia de Calisto, Otras prosas*, ed. preparada por Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Alianza, 1986; *Prosas líricas y aforismos*, ed. preparada por M. de Gracia Ifach, Madrid, Ediciones de la Torre, 1986; y *Veinticuatro sonetos inéditos*, ed. de José Carlos Rovira, Alicante 1986, abreviados TTO, *Prosas* y *Veinticuatro*.

[2] OPC, 246

[3] *Prosas*, 90.

[4] OPC, 321.

[5] En la historia de la poesía española de nuestro siglo hemos insistido en la relación entre los poetas pero olvidando a veces que esta relación no es sólo generacional, de amistad, epistolar, de encuentros, sino también (y desde el punto de vista poético esto tiene grandísima importancia) relación paratextual (en epígrafes, dedicatorias, citas internas) e intertextual.

[6] Turín, Giulio Einaudi Editore.

[7] Pág. 6; la traducción es mía.

[8] Cito los textos de Juan de la Cruz y de Miguel Hernández subrayando los elementos léxicos y los sintagmas intertextuales.

[9] Es el único nombre propio en todo el poema, y viene introducido sin aclaración alguna; el carmelita lo toma del *Cantar de los Cantares*, y por contexto debe ser interpretado como el enemigo de los amores entre el Esposo y la Esposa.

[10] Conviene observar aquí cómo en este poema Hernández usa un léxico poético codificado en lengua española como místico y específicamente de San Juan de la Cruz, en un contexto de descripción de un partido de fútbol: «el *silbo* de los aires amorosos» (JC, 396) y «si *por ventura* vierdes» (JC, 395) originan «¿no *silbará* la muerte *por ventura*» (OPC, 75) (referencia al árbitro, al silbato); «con ansias en *amores inflamadas*» es origen del verso «*inflamado en amor* por los balones (OPC, 77).

[11] Véase «Aquella eterna fonte está ascondida / que bien sé yo do tiene su *manida* / aunque es de noche» (JC, 384) donde tiene el significado que le da el Diccionario de Autoridades: «El lugar, sitio u paraje donde se recoge y reside alguno».

[12] El *Diccionario del uso español* de María Moliner nos dice: «Manido, -a. Participio de Manir. (Aplicado a comidas) viejo o pasado. (Aplicado a temas y asuntos literarios: gastado o falto de originalidad). Sin duda por interferencia semántica como «mano», se hace equivaler exactamente a «manoseado». En este mismo sentido encontramos «¡en qué manida entrada» (OPC, 98), mientras en el sentido de «demora» hallamos entre otros los siguientes pasos: «subterránea manida» (= pozo) (OPC, 102), «libre alquitara, donde tiene la cera su manida» (= flor de almendro) (OPC, 112).

[13] Véase también «que el *ciervo vulnerado*» (JC, 396) y «leones, *ciervos*, gamos saltadores» (JC, 398).

[14] No sólo hallamos «ciervo/cierva», sino también el «tras ti» y el «huiste» de Juan de la Cruz, trasformado en «fugitivo» como figura etimológica «intertextual».

[15] Cito por la edición de Carmen Alemany Bay, en «Casi un inédito hernandiano: El silbo de mal de ausencia», *Anales de Literatura Española*, Alicante, 6, 1988, pág. 13-31; a partir de ahora lo abrevio *SMA*. El Diccionario de María Moliner dice: «Adamar: (ant.) 1. Amar con vehemencia. *Adamarse*. Adelgazarse un hombre o hacerse delicado como una mujer».

[16] «Tu presencia» de San Juan se ha convertido en Hernández en «su sistema: anatomía».

[17] Este «¡Ay!», interjección de dolor, que tanta importancia tiene en la poética de Hernández creo que deriva de los textos de Juan de la Cruz. Véase la nota 39.

[18] «Cauterio» de Juan de la Cruz da en Hernández «cauteriza y restaña» hablando de las heridas de un árbol (OPC, 186).

[19] Publicado con variantes interesantes en el *Rayo*, soneto 12 (OPC, 241).

[20] «Aire» es otro de los temas que Hernández toma de San Juan y elabora de forma muy original. Cfr. adelante, página 20*.

[21] En cuanto a «matar» véase: «*matando,* muerte en vida la has trocado» (JC, 408) y «Si me *mata* tu *presencia* / ¿cómo pide tu pasión / a mi desesperación / lo que tengo: paciencia? (TTO, 143); para «*serenar*» véase: «en la noche *serena*» (JC, 400), «con su mano *serena*» (JC, 400), «en tu palma *serena*» (OPC, 155), «su ronca voz *serena*» (OPC, 115), «y *sereno* mis ojos» (OPC, 153), y el homónimo «a la *serena* duerme mi ganado» (OPC, 178).

[22] Cfr. nota 15.

[23] Cfr. *Prosas*, 54. En esa misma prosa hallamos otros segmentos de San Juan: «silbo», «inflama», «cántico» (2), «oscuro», «soledad única».

[24] El segmento forma parte de esos materiales que más bien parecen materia prima descartada o materiales que esperaban hallar el lugar y el momento oportuno para ser insertados y que M. Gracia Ifach, que preparó la edición, llama aforismos. El segmento que cito aparece por lo tanto de contexto; ¿no podría ser un heptasílabo, listo para ser utilizado? El paralelismo de «va de parto» con «va de vuelo» me parece indiscutible.

[25] En la prosa titulada *Ramón Sijé* y escrita en ocasión de la muerte del amigo, el regreso a Orihuela de que habla Hernández es la vuelta para ver al amigo en cuya muerte, dice, no cree.

[26] Se trata de un poema escrito por Hernández a un accidente de aviación. El «ciervo vulnerado» se transforma aquí en «vuelo vulnerado»; la presencia del hipotexto se confirma tanto en la utilización de un verso entero (con un simple cambio pronominal y el añadido de la forma exclamativa tan típica de Hernández en este período: «apártalos » / «¡Apártate!» y el cambio de sujeto en la otra forma verbal: «voy» / «va», como en el verso «se ausenta en su presencia» con la antítesis de que ya hemos hablado precedentemente.

[27] El referente es el molino.

[28] En el mismo poema, *Alabanza del árbol*, son claros préstamos de San Juan: «Le diré al que impide y te *vulnera*» «*¡oh soledad sonora!*» y «*Cauteriza* y restaña».

[29] Parece ser el primer poema dado por el poeta a su futura mujer, cfr. Josefina Manresa, *Recuerdos de la Viuda de Miguel Hernández*, Madrid, Ed. de la Torre, 1980, pág. 12; el motivo de cabello bien pudiera haber sido inspirado en la estrofa del Cántico Espiritual que dice: «En sólo aquel cabello / que en mi cuello volar consideraste / mirástele en mi cuello / y en él preso quedaste / y en uno de mis ojos te llegaste» (JC, 397) hipotexto del soneto 21 del *Rayo* (OPC, 247) como veremos más adelante.

[30] Para «dolido», cfr. págs. 10* de este estudio; «voy de zaga» está construido con un crece entre «a zaga de tu huella» y «voy de vuelo» de San Juan.

[31] «del arte de tu vista», está construido sobre «al aire de tu vuelo» de San Juan.

[32] «Ardor» es otro de los poemas que Hernández toma de los textos de San Juan, desarrollándolo después autónomamente en relación casi constante con «cardo».

[33] Cfr. otras presencias del tema «regalo» en Hernández: «*regalo* de la playa y la salina» en el poema *Mar y Dios* que cito por la edición completa impresa por Carmen Alemany Bay, en «Construcción inédita del silbo hernandiano», en *Condados de Niebla*, Diputación de Huelva, 1990, págs. 92-100 (abreviado a partir de ahora con *Mar*); «la *regalada* llaga de tu sexo» (OPC, 105); «¡qué *regalo!*» (OPC, 109); «de un *regalado* cuerpo» (OPC, 130) y «El *regalo*, la llaga de tu boca» (OPC, 155).

[34] En otros momentos la «llaga» de Hernández, metafóricamente casi siempre referida a la ausencia, a la pena de amor, va hacia imágenes relacionadas con el sexo o con la boca femeninos: «Ya me duele tu risa en esta *llaga*» (OPC, 267); «toda una pura *llaga*» (OPC, 217); «Ni callaré jamás, hasta que puestos / en mi *llagada boca* blanca y negra / tus pechos, tierra, me harten de mordaza» (soneto XX, en *Veinticuatro,* 56); «estas *llagas* que llevo boquiabiertas» (OPC, 199).

[35] Cfr. «y yo le *regalaba* / y el ventalle de cedros aire daba» (JC, 401).

[36] Cfr. nota 32.

[37] Los temas «vida» y «muerte» y todos los juegos paradójicos posibles con ellos están presentes en los textos de San Juan de la Cruz son, por ejemplo: «*Vivo* sin *vivir* en mí / y de tal manera espero, / que *muero* porque no *muero.* / (...) / En mí yo no *vivo* ya, / y sin Dios *vivir* no puedo; / pues sin él y sin mí quedo, / este *vivir* ¿qué será? / Mil *muertes* se me hará, / pues mi misma *vida* espero, / ... / Esta *vida* que yo *vivo* / es privación de *vivir;* / y así es continuo *morir* / hasta que *viva* contigo. / Oye, mi Dios, lo que digo, / que esta *vida* no la quiero; / ... / ¿Qué *muerte* habrá que se iguale / a mi *vivir* lastimero, / pues, si más *vivo,* más *muero*?» (JC, 383) «Mas ¿cómo perseveras / ¡oh *vida!* no recibes / de lo que del Amado en ti concibes?» (JC, 396), y en

los de Hernández con, igualmente por ejemplo: «para *vivir*, tu *vida* que no es *vida*» (OPC, 148), «con la *vida medio muerta*» (TTO, 48) «me doy más *vida*, oh *Muerte*» (OPC, 154).

[38] Cfr. «decidle que *adolezco*, peno y muero» (JC, 395).

[39] Algunos ejemplos de ¡Ay! en Juan de la Cruz: «¡Ay! ¿quién podrá sanarme» (JC, 396) «Y dice el pastorcico: ¡Ay, desdichado» (JC, 406) y en Hernández: «¡Ay, apártate un poco que me asombre!» (SMA, 28) «¡ay!, ¿cuándo, cuándo, árbol? / ¡Ay! ¿Cuándo, cuándo, cuándo? / Cuando mi cuerpo vague, / ¡ay! / asunto ya del aire» (OPC, 213) «*Ay*, por vosotras, seno es el racimo / y *¡ay!* por vosotras sexo boquiabierto / la sonrisa informal de la granada» (*Veinticuatro*, 47) «¡ay! ¡cómo! mis amores afervoran» (OPC, 155) «y el silbo / ¡ay! me sale vulenerado» (OPC, 184) y principalmente los poemas *Del ay al ay - por el ay* (OPC, 182 y ss.) y *Ay - eterno* (OPC, 205).

[40] Cfr. algunos ejemplos de *«¡Oh!»* en Juan de la Cruz: «¡*Oh* mi Dios!, ¿cuándo será?» (JC, 384) «¡*Oh* bosques y espesuras» (JC, 395) «Mas ¿cómo perseveras / ¡*oh* vida! no viviendo donde vives» (JC, 396) «¡*Oh* cristalina fuente» (JC, 396) «!*Oh* ninfas de Judea!» (JC, 399) «¡*oh* dichosa ventura!» (JC, 400) «¡*Oh* noche que guiaste! / ¡*oh* noche amable más que la alborada! / ¡*Oh* noche que juntaste» (JC, 401) «¡*Oh* llama de amor viva / ¡*Oh* cauterio suave! / ¡*Oh* regalada llaga! / ¡*Oh* mano blanda! ¡*Oh* toque delicado! / ¡*Oh* lámpara de fuego» (JC, 408); y en Hernández: «¡*oh*, qué pastura de siempre» (TTO, 57) «de nevar; ¡*oh* pureza levantada! / ¡*oh* montañesa espuma permanente!» (OPC, 120) «¡*Oh* vida brevemente iluminada» (OPC, 125) «¡*Oh* sacerdote, danos, puro, Aquello» (OPC, 146) «¡*Oh* sobrenatural toque! del cielo» (OPC, 155).

[41] En cuanto a «soledad», cfr. por ejemplo: «la *soledad* sonora» (JC, 397) «En *soledad* vivía / y en *soledad* ha puesto ya su nido / y en *soledad* la guía / a *solas* su querido / también en *soledad* de amor herido» (JC, 399) «en profunda *soledad*» (JC, 404) «He nacido cansado de *soledad*, rendido de amor, lleno de odio» (*Prosas*, 106) «infinita *soledad* (...) tempestades de la *soledad* (...) el desamparo de su *soledad* (...) de su *soledad* (*Prosas*, 76 y ss.) de su *soledad* iluminada» (*Prosas*, 55) «la *soledad* pareja» (SMA, 31) «¡Que sea mi *soledad* la de la cuerna / de la cabra: compaña!» (SMA, 30) «Me adamo en esta *soledad* viuda» (SMA, 28) «Vigilia y *Soledad* sonora y pura» (*Mar*, 99) «En una *soledad* impar que aqueja» (OPC, 225) «la *soledad* suprema de los vientos» (OPC, 224) «La *soledad* cerrada de mi huerto» (OPC, 223) «¡Ay, cuánta *soledad* sin la presencia» (OPC, 214) «Se fue mi alegría / y mi casa está vacía / y llena de un no sé qué. / ¿Por qué *Soledad* se fue / dejándome en *soledad?* /... / sólo me podrá curar / la cornada quien me ha herido. / Nunca supe que estuviera / la cura en la enfermedad» (TTO, 72) «la *soledad* les dio su señoría» (OPC, 199) «sin tu caricia, el tacto de la lana / y el de la *soledad* ¡qué árido fuera!» (*Veinticuatro*, 23) «La *soledad* me angustia y desespera» (*Veinticuatro*, 27) «La *soledad* del nido» (OPC, 19) «de más la *soledad* y la hermosura» (OPC, 168) «*¡soledad!: ¡soledad* de *soledades!*» (OPC, 169) «¡oh *soledad* sonora!» (OPC, 186) «...esta pena, esta / *soledad* sombría / de mi alma» (TTO, 136).

[42] Para «ardor», véase: «aguas, aires, *ardores*» (JC, 398); «sino la que en el corazón *ardía*» (JC, 401); «y *ardo* en tu voz y en tu alrededor *ardo* / y *tardo* a *arder* lo que a ofrecerte *tardo*» (OPC, 240); «*arden* solos los *cardos* y las zarzas» (OPC, 216); «y *cardo* que *ardo* sólo si te pienso» (OPC, 215); «Temblar, *arder* de música excesiva / fragor que turba y quema / morir de tan *ardiente* muerte viva / yo mi mejor poema» (OPC, 116).

[43] «Alma oscura» parece derivado de «noche oscura» de San Juan, sintagma al que Hernández dedica sus atenciones: «en la *noche* más alta y más *oscura*» (*Mar*, 99); «entre las dos *noches oscuras* del cuerpo» (*Prosas*, 40); «por una *noche oscura* de sartenes» (OPC, 241); «¡Metro! ¡qué *noche oscura*» (OPC, 222). «Silencio rumoroso» va puesta en relación a «soledad sonora» y «música callada». «Compaña» tiene su origen en «mas mira las *compañas* / de la que va por ínsulas extrañas» (JC, 399) y se desarrolla discretamente en Hernández: «Que sea mi soledad la de la cuerna / de la cabra: *compaña!* (SMA, 30); «de tu *compaña*, nieve decisiva! (OPC, 214); «Soledad deja esa saña / por este cariño que / no me deja sólo: sé / soledad de mi *compaña*» (TTO, 145); «quehacer de amor a su esposo / pues sois la mejor *compaña*» (TTO, 136); «sin *compaña*, sola» (TTO, 136). El «arrimo» y «desarrimo» tiene contextos tanto en Juan de la Cruz como en Hernández: «*sin arrimo* y *con arrimo*» (JC, 403); «sólo en su Dios *arrimada*» (JC, 403); «sin hallar *arrimo* y pie» (JC, 407); «arena y mar, me *arrimo y desarrimo*» (OPC, 239); «Desde las siete parto a las majadas / a la luz secundaria de los astros, / a tu voz, a tu encuentro y a tu *arrimo*». (*Veinticuatro*, 35); «No me llevéis, sonámbulo, al *arrimo*» / de los *dul*ces pecados de mi huerto» (*Veinticuatro*, 47); «¡con qué prudencia! *arrimo*» (OPC, 137); «Sin *arrimo* de nadie, / con mi fe, con mi *arrimo*» (OPC, 152); «impurezas y máculas te *arriman*» (OPC, 155); «*¿por* qué? se *desarrima*» (OPC, 170).

[44] También construido como una red de elementos del hipotexto de San Juan: sin otra luz, a *oscuras*, que tú misma / (...) / tu *música*, que llevas, *silenciosa* / en tu palma *serena*. / El *regalo*, la *llaga* de tu boca, / (...) / *¡ay! ¡cómo!* mis *amores* afervoran / (...) / impurezas y máculas te *arriman* / (...) / ¿ Qué sabores de *Aquello* encuentras, lengua? / (...) / *¡Oh sobrenatural toque!* del cielo.