

# La influencia de Lorca en Miguel Hernández: los epigramas juveniles a la chumbera

LUCA PONCE GIANNANTONIO

I.E.S. Arquitecto Ventura Rodríguez (Boadilla del Monte, Madrid)

luca.ponce.giannantonio@gmail.com

**Título:** La influencia de Lorca en Miguel Hernández: los epigramas juveniles a la chumbera.

**Resumen:** El presente estudio analiza varios epigramas juveniles de Miguel Hernández sobre la chumbera, a la luz de su relación directa con una breve composición de Federico García Lorca también consagrada a dicha planta. Se enfatiza, además, el rastro gongorino en los versos de ambos poetas, profundizando en la centralidad de la metáfora como genuino motor lírico del estilo neobarroco entre 1927 y 1936.

**Palabras clave:** Epigramas, Chumbera, Lorca, Hernández, Góngora, metáfora.

**Fecha de recepción:** 8/11/2025.

**Fecha de aceptación:** 20/11/2025.

**Title:** Lorca's Influence on Miguel Hernández:  
the Epigrams to the Prickly Pear Cactus.

**Abstract:** This study analyses several early epigrams by Miguel Hernández on the prickly pear cactus, in light of their direct relationship with a short composition by Federico García Lorca also devoted to this plant. It also emphasises the influence of Góngora in the verses of both poets, delving into the centrality of metaphor as the genuine lyrical driving force behind the neo-baroque style between 1927 and 1936.

**Key Words:** Epigrams, Prickly Pear Cactus, Lorca, Hernández, Góngora, Metaphor.

**Date of Receipt:** 8/11/2025.

**Date of Approval:** 20/11/2025.

El panorama crítico sobre las obras de Federico García Lorca y Miguel Hernández resulta hoy tan amplio como diverso. De hecho, los hispanistas vienen abordando su intermitente relación desde no pocos ángulos. En calendadas ya algo lejanas, Juan Cano Ballesta dedicó unas perspicaces páginas a la gavilla de cartas que cruzaron el poeta ya consagrado y el todavía novel; una correspondencia que tenía como objeto principal la promoción del primer poemario del oriolano<sup>1</sup>. Otro estudioso de nuestra

<sup>1</sup> Juan Cano Ballesta, "Peripecias de una amistad: Lorca y Miguel Hernández", *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-434 (1986), pp. 211-220.

Edad de Plata, Francisco Javier Díez de Revenga, publicó asimismo un sugestivo trabajo a propósito de ambos<sup>2</sup>. Desde la ladera de su proyección pública y *engagement*, presenta notable interés la colectánea al cuidado de Remedios Sánchez García y Ramón Martínez López, toda vez que ilumina el compromiso social de los dos escritores y la configuración de sus textos como voz propia del pueblo español, así como sus reivindicaciones de justicia social para los más desfavorecidos<sup>3</sup>.

No abundaremos aquí sobre el epistolario entre Lorca y Hernández, ni tampoco sondearemos el perfil público de dos autores consagrados como mártires de la causa republicana en el imaginario de varias generaciones. Nuestro análisis va a discurrir, más bien, por el terreno de la búsqueda de fuentes y los senderos de las afinidades estilísticas, además de temáticas. En ese sentido, nos acercaremos a la tesis de José Carlos Rovira, quien en una monografía reciente dedicaba un capítulo a “Federico García Lorca como gran obsesión inicial: crónica de un desencuentro”<sup>4</sup>. Volvía allí sobre el testimonio del epistolario, reflexionaba sobre la vigencia del modelo dramático lorquiano y llevaba a cabo un rastreo de algunas imágenes, para culminar con el comentario de la elegía que Hernández compuso tras la muerte de Lorca. También García Jurado ha dado a conocer un breve estudio sobre el tópico de la caducidad de la rosa en las obras de ambos ingenios, atendiendo al ámbito de la tradición clásica<sup>5</sup>.

El punto de partida de nuestro asedio se cifra en una brillante observación de Agustín Sánchez Vidal en su edición de las *Obras completas*:

[Federico García Lorca] llamaba a la chumbera *Laocoonte salvaje* y *múltiple pelotari* que amenaza al viento *bajo la media luna*. Ima-

- 
- 2 Francisco Javier Díez de Revenga, “García Lorca-Miguel Hernández: nueva hipótesis” en Alfredo Rodríguez y Kurt Reichenberger (coord.) *Federico García Lorca: perfiles críticos*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 159-164.
  - 3 Remedios Sánchez García y Ramón Martínez López (coords.), *Literatura y compromiso: Federico García Lorca y Miguel Hernández*, Madrid, Visor, 2011.
  - 4 José Carlos Rovira, *El taller literario de Miguel Hernández (Entre los clásicos y la vanguardia)*, Jaén, Universidad de Jaén, 2020, pp. 53-70.
  - 5 Francisco García Jurado, “García Lorca y Miguel Hernández, o la quimera de la Tradición Clásica”, *Reinventar la antigüedad. Historia cultural de los estudios clásicos* (11 de febrero de 2023). Artículo disponible en línea: <https://clasicos.hypotheses.org/10119> (consultado el 15 de marzo de 2025).

gen que Hernández retomaría en octavas como *Chumbera múltiple*, donde se añade su visión de los frutos amarillos a la manera de un recordatorio de China y las púas como mínimos cuchillos de Albacete que la convierten en una réplica de la Dolorosa<sup>6</sup>.

Identificaba el catedrático zaragozano en estas breves líneas la fuente del epigrama de Hernández, reconociendo la importancia que asumen las metáforas novedosas. No en balde, el mismo Sánchez Vidal había reproducido el poema *Chumbera* de Lorca en el estudio introductorio a la mejor edición de *Perito en lunas* publicada hasta la fecha: “Compárense estos versos con la octava XLII, o con éstos, también hernandianos, de la misma época: *Chumbera múltiple*”. Después de copiar los ocho endecasílabos, aseveraba: “Pero, dejando aparte estos influjos (y otros muchos que sería prolijo examinar), la propia obra de adolescencia hernandiana obliga a plantearse la relación del género popular de la adivinanza con la línea culta derivada del género gongorino”<sup>7</sup>. Es justo indicar que este par de datos sirven como primer hilo conductor de nuestra investigación, sustentada en sendas claves: 1) la estética culta de adscripción gongorina; y 2) el influjo directo de Lorca, apreciable en determinados rasgos de estilo y en la impronta de algunas imágenes.

El presente artículo se estructura en cuatro secciones. La primera pasa revista a algunos aspectos del estilo neogongorino, en boga entre las décadas de 1920 y 1930. El comentario de *La chumbera*, que Lorca publicara en la primavera de 1931, constituye el núcleo de la segunda. Una vez aclarado el contexto neobarroco y la impostación visual del epigrama del granadino, en la tercera se rastrean los tres epigramas de Hernández en torno a dicha planta, típica del entorno meridional hispánico. Por último, el artículo se cierra con una breve conclusión en torno al magisterio lorquiano en la trayectoria inicial del autor de *El rayo que no cesa*.

---

6 Agustín Sánchez Vidal, *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, Barcelona, Planeta, 1992, p. 61.

7 Miguel Hernández, *Perito en lunas. El rayo que no cesa* (ed. Agustín Sánchez Vidal), Madrid, Alhambra, 1976, pp. 22-23.

## 1. PERITO EN LUNAS: CONTEXTOS DEL NEOGONGORISMO

A lo largo de la década que va de 1927 a 1936, un grupo de jóvenes que apostaron por la renovación literaria compondría todo un corpus de textos a zaga de Góngora. Surgía de este modo el llamado “estilo neobarroco” o “neogongorino”, donde ocupa un lugar de excepción el primer libro de Miguel Hernández. Esta lista, ordenada cronológicamente, permite distinguir los autores y títulos que participaron de la nueva moda<sup>8</sup>.

1927	Rafael Alberti, <i>Soledad tercera</i> Manuel Altolaguirre, <i>Poema del agua</i> Federico García Lorca, <i>Soledad insegura</i>
1928	Rafael Alberti, <i>Panegírico a la Casa de Domecq</i>
1929	Rafael Alberti, sonetos <i>Amaranta y Araceli</i>
1930	Gerardo Diego, <i>Fábula de Equis y Zeda</i>
1933	Miguel Hernández, <i>Perito en lunas</i> (42 octavas impresas)
1936	Federico García Lorca, <i>Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma</i> Juan Gil Albert, <i>Misteriosa presencia</i> (30 sonetos)

Un examen a vista de pájaro de los títulos citados permite distinguir cuáles fueron los textos gongorinos que motivaron la redacción de aquellas obras: el relato mitológico en octavas de la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612) inspira la *Fábula de Equis y Zeda*; las inacabadas *Soledades* (1613-1614) fueron continuadas por Alberti (*Soledad tercera*) y Lorca (*Soledad insegura*); los versos de elogio que Góngora dedicó al valido de Felipe III en el *Panegírico al duque de Lerma* (1617) despertaron el intento de igualarlos

---

8 Se ofrece una pequeña selección de aportaciones críticas relevantes en torno a la moda del estilo gongorino de cuño neobarroco: Elsa Dehennin, *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*, Paris, Didier, 1962; Aurora Egido, *El Barroco de los modernos. Despuntos y pespuntes*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Cátedra Miguel Delibes, 2009; Francisco Javier Díez de Revenga, “*Perito en lunas* (selecciones y rechazos)”, en *Miguel Hernández: en las lunas del perito*, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2017, pp. 53-70; Jesús Ponce Cárdenas y Victoria Aranda Arribas (eds.), *Reescrituras gongorinas en la poesía española contemporánea (1927-2014)*, Madrid, SIAL, 2021; Adalid Nievas (ed.), *La recepción de los Siglos de Oro en la cultura del 27*, Madrid, Visor, 2025.

por parte de Alberti en su alabanza del *Panegírico a la Casa de Domecq*; la colección de sonetos amorosos que Góngora compuso a lo largo de su vida impulsaron la colección de sonetos sensuales de Juan Gil Albert.

En clara sintonía, Lorca y Hernández no solo recuperan términos e imitan rasgos propios de Góngora, sino que también asumen una forma especial de entender la poesía. En los versos de ambos, la metáfora, la importancia de lo visual y los colores cobran un papel capital. Tales recursos no se integran en el texto como una mera función exornativa, sino que forman parte de un modo de escribir en el que la imagen es cifra y suma. Como señalara el granadino en la conferencia “Sobre la imagen poética de don Luis de Góngora”, que dictó por vez primera en 1926, el autor de las *Soledades* “inventa por primera vez en el castellano un nuevo método para cazar y plasmar las metáforas y piensa sin decirlo que la eternidad de un poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes”<sup>9</sup>. Además, Lorca enfatiza que “la metáfora está siempre recogida por la vista (a veces por una vista sublimada), pero es la vista la que la hace limitada y le da su realidad”. Esta forma de concebir la metáfora, tan ligada a lo visual, influye lo suyo en los versos del propio Federico, y siguiendo sus inspirados pasos, se percibe asimismo en la técnica hernandiana.

Dámaso Alonso publicó la primera gran edición moderna de las *Soledades* en la editorial de la *Revista de Occidente* (1927). Precedida por el breve estudio “Claridad y belleza de las *Soledades*”, el filólogo y poeta resaltaba cómo las silvas gongorinas exaltan el “vigor, utilidad y belleza de los animales y de las plantas: terneras, perdices, conejos, abejas, palomas, halcones, búhos, pájaros cantores, focas y monstruos marinos, copia de pescados, flores, árboles, frutos, bosques, huertecillos, jardines...”<sup>10</sup>. Mediante el uso de metáforas fijadas por la tradición, la naturaleza se percibe en ella a través de elementos en los que predomina el color, el brillo y lo suntuoso: “plata, cristal, marfil, nácar, mármol, diamantes, oro, pórvido, jaspe, azahares, claveles, rosas, liliós...”<sup>11</sup>. Todo ello lo inducía a concluir: “hemos visto hasta aquí cómo el lenguaje poético de las *Soledades* es, por

9 Federico García Lorca, *Obras completas. Conferencias (1922-1928)*, ed. Miguel García Posada, Barcelona, RBA, 1998, tomo 15, pp. 55-56.

10 *Soledades*, Madrid, Alianza, 1982, p. 15.

11 *Ibidem*, p. 18.

su riqueza metafórica, de una parte una síntesis, de otra una superación de toda la poesía renacentista; cómo en él se realzan los halagos del color y del sonido; cómo Góngora, deseoso de producir efectos intensos, exagera hiperbólicamente toda belleza que se le viene a las manos”<sup>12</sup>.

No estará de más recordar también el proteico perfil del ensayista, poeta y crítico Guillermo de Torre (Madrid, 1900-Buenos Aires, 1971), en tanto que decidido impulsor del Ultraísmo, una de las modalidades líricas de la Vanguardia por predios hispánicos. En unas declaraciones sobre las “razones del gusto vanguardista por Góngora” durante los años veinte y el inicio de la década de 1930 afirmaba:

¿Por qué dimos entonces en leer entusiásticamente a Góngora varios aprendices de escritor? Por varias razones: apuntaré las mías. Ante todo, porque interesado profundamente en la nueva imaginería, concibiendo entonces lo poético como una incesante creación de metáforas insólitas, tal gusto hubo de llevarme derechamente hacia las proezas verbales de las *Soledades* y del *Polifemo*. Después, por una ingénita, tal vez subconsciente, pero desde luego ancestral propensión hacia lo barroco<sup>13</sup>.

Estas líneas del autor de *Hélices* permiten apreciar cómo en aquel período se consideraba que la poesía fiaba uno de sus motores principales a la generación de metáforas insólitas, a menudo deudoras de Góngora. Otra vía interesante que intuimos en el testimonio del ultraísta es la proclividad del temperamento hispánico hacia el Barroco y sus formas.

Por último, los borradores juveniles y los textos inéditos de Hernández, publicados recientemente por Carmen Alemany, ofrecen una pista de gran interés: se advierte la importancia que, a sus veinte años, otorga a la centralidad de las metáforas y la imagen: “la imagen sea no una ilustración del verso, sino una ilustración de sí misma, de todo el poema (el poema: una continua imagen) de toda la poesía”<sup>14</sup>.

---

12 *Ibidem*, p. 26.

13 Guillermo de Torre, “Razones del gusto vanguardista por Góngora”, *La difícil universalidad española*, Madrid, Gredos, 1965, pp. 80-82 (la cita en p. 80).

14 Carmen Alemany Bay, *Textos inéditos e inconclusos de Miguel Hernández (estudio y edición)*, Jaén, Universidad de Jaén, 2022, p. 150.

## 2. LA CHUMBERA DE GARCÍA LORCA: LUZ LUNAR, METAMORFOSIS Y DEPORTE

Federico García Lorca publicó la primera edición del *Poema del cante jondo* en Madrid, en la editorial Ulises, en 1931. E incluía la sección *Seis caprichos*, donde agrupaba “seis poemas con metáforas que resultan, al mismo tiempo, gongorinas y vanguardistas”<sup>15</sup>. El epígrama que nos interesa aquí es el titulado *Chumbera*:

Laoconte salvaje.  
¡Qué bien estás  
bajo la media luna!  
  
Múltiple pelotari.  
¡Qué bien estas  
amenazando al viento!  
  
Dafne y Atis  
saben de tu dolor.  
Inexplicable<sup>16</sup>.

Como puede apreciarse, no sigue un patrón estrófico regular: cinco heptasílabos (vv. 1, 3, 4, 6, 8) alternan aquí con cuatro pentasílabos (vv. 2, 5, 7, 9)<sup>17</sup>. El uso de varios espacios en blanco permite distinguir una suerte de estructura reiterativa, en la que se distinguen cinco breves partes: v. 1 / vv. 2-3 / v. 4 / vv. 5-6 / vv. 7-9. En un importante estudio sobre el *Poema del cante jondo*, Henry Gil ha valorado el empleo de “una métrica más libre”, que no llega sin embargo a “ceder al versolibrismo”. Además,

15 Henry Gil, “Poema del cante jondo: réévaluation d’une poétique en devenir”, *Bulletin Hispanique*, 110, 1 (2008), pp. 191-243 (p. 208). Traduzco del francés parte de la siguiente cita: “La 4ème et dernière section, intitulée *Seis caprichos*, regroupe six poèmes aux métaphores à la fois gongorines et avant-gardistes et aux allusions mythologiques (Polyphème, Laocoön, Daphné, Atys) et ludiques, courts textes destinés à célébrer des objets et des plantes typiques du cadre ethnographique du Cante Jondo”.

16 Federico García Lorca, *Poema del cante jondo. Romancero gitano*, eds. Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra, 2000, p. 202.

17 Se puede considerar que el verso séptimo es otra muestra de pentasílabo, si se deshace la sinalefa: daf-ne-y-a-tis.

recalcaba que muchas de estas poesías breves pasan “por la elaboración de una imagen poética de tipo gongorino y por la relectura de la copla en un sentido epigramático”, respondiendo, pues, a la estética del epígrama como poema breve, ingenioso y [...] dotado de un tono humorístico, ora más leve, ora más acusado<sup>18</sup>.



Figura 1. Chumbera con sus frutos (*Opuntia ficus Indica*)

Por lo que atañe al nivel enunciativo, el texto se formula como una alocución directa a la planta, definida mediante dos metáforas de distinto signo (vv. 1 y 4). La chumbera se identifica en el primer heptasílabo como la versión “salvaje” (es decir “que ha crecido sin ser cultivada”, DRAE) de uno de los grupos escultóricos más famosos de la Historia del Arte: el *Laocoonte y sus hijos*, obra maestra de la estatuaria griega, conservada hoy en los Museos Vaticanos. La célebre escultura de Atenodoro, Polidoro y Agesandro refleja todos los rasgos del canon helenístico, con la torsión característica de los cuerpos y las serpientes que atacan a las tres figuras humanas, amén del patetismo de los rostros y el movimiento que caracteriza a toda la pieza<sup>19</sup>.

18 Henry Gil, *art. cit.*, p. 191. Tomo la cita de la breve síntesis del estudio, redactada en castellano.

19 Sobre esta pieza artística, véase Antonio Blanco Freijeiro, *Arte griego*, Madrid, CSIC, 1997, pp. 377-378. Por otro lado, José María Camacho ya identificaba la curiosa imagen en el rastreo de la “creación metafórica” ligada a la Tradición Clásica que Lorca despliega a lo largo de su obra: “La chumbera [...] es, en una bella metáfora visual, ‘Laocoonte salvaje’ por la similitud entre esa planta y el célebre



Figura 2. Laocoonte y sus hijos (Roma, Museos Vaticanos).

La metáfora que Lorca aplica a esta variedad de cactus (“Laoconte salvaje”) puede funcionar, al mismo tiempo, como apóstrofe inicial<sup>20</sup>. Después de invocar directamente a la planta, Lorca dispone una exclamación retórica mediante la cual pondera cuán bella resulta en un paisaje nocturno, bajo la pálida luz lunar: “¡Qué bien estás / bajo la media luna!” (vv. 2-3). El referente lumínico no carece de interés, porque el autor granadino en ningún verso se refiere al cactus con su colorido característico (el verde). El hecho de que hable de él visto de noche, bajo el resplandor blanquecino de la luna, hace que se asemeje aún más al grupo escultórico de mármol.

El cuarto verso ofrece a los lectores otra definición sorprendente: la chumbera se modela metafóricamente como un “múltiple pelotari”. Lorca salta así del terreno artístico al mundo del deporte; en este caso a la pelota vasca, en la modalidad de cesta punta, muy apreciada en toda España durante la década de los treinta.

---

grupo escultórico de Atenodoro de Rodas, Agesandro y Polidoro, hallado en las ruinas del palacio de Tito en Roma y conservado en el Museo Vaticano”. Remito a sus “Apuntes para un estudio de la Tradición Clásica en la obra de Federico García Lorca”, en José María Camacho (ed.), *La Tradición Clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 87-111 (p. 95).

20 Angelo Marchese y Joaquín Forcadell, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1989, p. 33 (*sub vocē*).



Figura 3. Dos pelotaris en un partido de cesta punta.

Los dos versos siguientes se presentan de nuevo como una exclamación retórica: “¡Qué bien estás / amenazando al viento!” (vv. 5-6). La chumbera parece tener los brazos alzados en el aire, en un gesto de amenaza dirigida contra el viento que la zarandea o como un jugador de pelota vasca que eleva la cesta para coger la pelota y lanzarla contra el frontón.

El epigrama de Lorca contiene todo un abanico de referencias cultas, ya que se refiere a tres personajes de la mitología griega: Laocoonte (v. 1), Dafne y Atis (v. 7)<sup>21</sup>. Ya hemos aclarado cuál era el sentido visual y escultórico de la referencia al primer personaje, relacionado con la historia de la guerra de Troya. Para comprender qué sentido tiene el final del poema,

21 De manera sugestiva, el latinista Vicente Cristóbal identificaba también un cierto poso humorístico en este tipo de elementos sorprendentes, así como una posible conexión entre los referentes del mito (Laocoonte-Dafne-Atis): “Cuando la metáfora se combina con el humor en la visión y definición de la realidad, y con la sugerencia espontánea e inconsciente, se crea la ‘greguería’, cuya presencia se acusa también en la obra de García Lorca. Y del mismo modo que el poeta podía, según esa manera de dicción poética, referirse a una pita como ‘pulpo petrificado’, así también, usando ahora un elemento de raigambre mítico-clásica, puede decir de una chumbera que es ‘Laocoonte salvaje’ [...]. El poema contiene al final otras dos referencias clásicas a mitos metamórficos [...]. Al personificar a la chumbera en su identificación con Laocoonte se está sugiriendo que se trata de un ser personal reducido a la categoría de vegetal y, en consecuencia, semejante a otros seres míticos transformados en planta, como Dafne y Atis”. Tomo la cita del estudio “Imágenes lorquianas de cuño clásico (metonimias y metáforas mitológicas)”, en José María Camacho (ed.), *La Tradición Clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 185-198 (la cita en pp. 194-195).

conviene recordar el relato mitológico de las otras dos figuras nombradas en el séptimo endecasílabo. En primer lugar, Ovidio cuenta la metamorfosis de la ninfa Dafne, hija del dios río Peneo de Tesalia: “habiéndose Apolo burlado de Cupido por llevar arco y flechas siendo tan niño, Cupido se venga de él disparándole una flecha que le hace enamorarse de Dafne, mientras a esta le dispara otra que le hace odiar el amor, en general, especialmente el de Apolo; este la persigue, y cuando le va a dar alcance, Dafne se transforma en laurel, por obra de su padre el Peneo; Apolo se consuela haciendo que el laurel sea su árbol y que sean de laurel las coronas de los vencedores en los Juegos Píticos”<sup>22</sup>. Otro poema de Ovidio, los *Fastos*, recoge la leyenda de Atis: la diosa Cibeles, “enamorada de Atis, le obliga a prometer que permanecerá virgen; Atis falta a su promesa uniéndose amorosamente a la ninfa Sagaritide [...] y enloquecido [por la divinidad celosa] se castra. En *Metamorfosis* cuenta Ovidio, muy brevemente, una metamorfosis de Atis en pino, de la que no hay otra noticia”<sup>23</sup>.

Los tres versos de cierre (“Dafne y Atis / saben de tu dolor. / Inexplicable”) le permiten a Lorca relacionar las metamorfosis forzadas que sufrieron la ninfa y el joven amado por Cibeles con la chumbera. Con las diferentes palas que se parecen a una cabeza y unos brazos extendidos, da la sensación de que el enorme cactus antes pudo ser un hombre, ahora transformado en vegetal. Esa experiencia resulta negativa y sólo podrían entenderla aquellos que hayan experimentado exactamente lo mismo, de ahí que el poeta granadino afirme que tanto Atis como Dafne sean conscientes del dolor que experimenta la chumbera. Quizá podría sumarse otro matiz, en el caso del muchacho. Con la castración de Atis, Lorca establece una sutil analogía entre la mutilación que sufre este, enloquecido por la culpa y la maldición de la diosa, y el modo en que se arrancan los frutos de la chumbera. Así, la planta compartiría también con Atis otra experiencia violenta, causa de sufrimiento, pues ya sea por mor de la mano del hombre, ya por los celos de Cibeles, se le impone una violenta castración: la planta se ve privada de sus frutos, como el joven del mito se vio despojado de sus genitales<sup>24</sup>.

22 Antonio Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1995, p. 446.

23 *Ibidem*, p. 104.

24 Allen Josephs y Juan Caballero, responsables de la edición de Cátedra, explicaban así este posible sentido, en una nota al pie: “En las dos primeras imágenes del poema

La relevancia de la mitología, la centralidad de las sucesivas metáforas, el carácter sorprendente y teñido de levísimo humor, así como la huella de lo visual puede conectarse con el estilo neobarroco. De hecho, Curtis Miller ha señalado que *Chumbera* “refleja una influencia barroca, gongorina, en sus comparaciones metafóricas. En una escena bajo la luz luna, la cualidad helada, estatuaría, de la espinosa chumbera con sus numerosos brazos que crecen en múltiples direcciones se compara con la estatua de Laoconte y sus hijos en su atormentado combate contra las serpientes”<sup>25</sup>.

### 3. LA CHUMBERA EN TRES POESÍAS DE MIGUEL HERNÁNDEZ

La influencia de Lorca sobre ciertas composiciones de Hernández se valida singularmente en varias de las dedicadas al entorno natural que rodeaba al escritor oriolano. La sugestiva conexión de los poemas del ciclo neobarroco de Hernández con un modelo moderno y una fuente antigua, simultáneamente, fue ya advertida por Díez de Revenga:

García Lorca pudo influir en los jóvenes poetas inmediatamente posteriores, influir en la difusión y el apadrinamiento del gongorismo. Me refiero a la relación Góngora-García Lorca y el joven Miguel Hernández [...]. [Perito en lunas] se presenta como una gran inquietud de un poeta entusiasmado por el gongorismo y por el impulso que los poetas jóvenes [...] han hecho del lenguaje poético y, sobre todo, de la imagen poética de don Luis de Góngora. Es muy posible que Miguel Hernández conociera, por haberla leído tempranamente entre 1928

---

Lorca hace una breve glosa. En la tercera dice *Inexplicable* porque tendría que extenderse demasiado y por la índole de la comparación. Dafne sabe del dolor de la chumbera porque al ser tan arisca y no querer ser tocada por nadie se convirtió en árbol. La chumbera con sus espinas no permite que nadie se le acerque; comparten el dolor de la soledad. Atis se castró a sí mismo, y Lorca alude a la castración metafórica que sufre la planta cuando se recogen los higos chumbos”, *ed. cit.*, p. 202, n. 9.

25 Norman Curtis Miller, *García Lorca's Poema del cante jondo*, London, Tamesis Books, 1978, p. 114. Se ofrece una traducción del siguiente pasaje: *Chumbera* “reflects a baroque, Gongoristic influence in its metaphorical comparisons. In a moonlit scene the frozen, statue-like quality of the prickly pear cactus with its many arms growing in different directions is compared to the statue of Laocoön and his sons in their tortured battle against the snakes”.

y 1932, la conferencia de García Lorca sobre la imagen poética en el autor cordobés, ya que se publicó en dos amplios fragmentos en el *Suplemento Literario de La Verdad* (1926) y en *Verso y prosa* (1927), revistas que sin duda conocería Miguel Hernández a través de Raímundo de los Reyes y José Ballester, sus editores [...]. Cuando fue preguntado, en enero de 1932, por Giménez Caballero en la *Gaceta literaria* por sus escritores preferidos sólo citó a tres [...]: “Góngora, Lorca y Gabriel Miró”. Góngora y Lorca unidos en esta mención<sup>26</sup>.

A lo largo de los siguientes subapartados examinaremos tres epigramas dedicados a una planta meridional cantada por Hernández, a zaga del *capricho* lorquiano recogido en el *Poema del cante jondo*. A través del comentario en detalle de las composiciones breves en torno a la chumbera se procurará evidenciar el ejercicio de mezcla o *contaminatio* de modelos que el entonces joven levantino acometió.

### 3.1. *Guerra de estío* (octava XLII de *Perito en lunas*)

La aparición de esta variedad de cactus se registra, de forma tan rápida como breve, en un pasaje de la octava XLII de *Perito en lunas*, titulada *Guerra de estío*:

¡Oh combate imposible de la pita  
con la que en torno mío luz avanza!  
Su bayoneta, aunque incurriendo en lanza,  
en vano con sus filos se concita;  
como la de elipsoides ya crinita,  
geométrica chumbera, nada alcanza:  
lista la luz me toma sobre el huerto,  
y a cañonazos de cigarras muerto<sup>27</sup>.

26 “García Lorca en 1927: Neotradicionalismo, Neobarroquismo”, en Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez y Juan Varo Zafra (coords.), *Federico García Lorca clásico moderno (1898-1998)*, Granada, Diputación de Granada, 2000, pp. 135-157 (pp. 152-155).

27 Miguel Hernández, *Perito en lunas. El rayo que no cesa*, ed. Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Alhambra, 1976, p. 141.

La presencia del yo lírico en esta composición (“con la que en torno *mío*” / “la luz *me* toma sobre el huerto”) consiente remitir al entorno del domicilio familiar, al rincón del huertecillo donde Hernández acostumbraba a leer y escribir. Dos cartas (datadas en Orihuela, respectivamente, el 18 de agosto de 1932 y el 10 de abril de 1933) mencionan tal ángulo del espacio hogareño. En la primera misiva, se dirige a su amigo Ramón Sijé en los siguientes términos:

Querido Sijé: He recibido tu carta al mediodía, en nuestro huertecillo. Acabo de abandonar el tomo de Shaw, leído entre pausas de miradas desmesuradas al cielo, a la sierra con chumberas (múltiple pelotari que cantara Lorca el admirado), a los higos, con avispas amarillas que maduran, que los devoran<sup>28</sup>.

Nótese cómo desde el pequeño huerto de la casa paterna de Hernández podía verse el paisaje de la sierra, con chumberas que se recortaban frente al cielo. Al contemplar dicho entorno campestre, con la presencia del gran cactus, se cita expresamente la metáfora más innovadora y llamativa del *capricho* lorquiano: “múltiple pelotari”. La mención de ese espacio concreto vuelve a aparecer en la famosa carta a Lorca, donde el todavía autor novel adujo lo siguiente al granadino:

Hoy mismo, hoy, me han escondido la llave del huerto para que [no] pudiera entrar en él. Y yo he saltado a la torera la tapia, no la valla, y aquí, en este chiquero de abril, aquí donde ha tenido el suyo *Perito en lunas* este estío, bajo esta higuera [...], aquí le escribo esto desesperado, desesperado<sup>29</sup>.

El testimonio de los dos fragmentos epistolares arroja alguna luz sobre el contenido de la octava XLII del poemario de Hernández, pues sabemos que en dicho “huertecillo” solía escribir cartas, leer la correspondencia, componer poesía y admirar el paisaje serrano de su entorno, con la flora característica de Levante.

---

28 Miguel Hernández, *Obra completa. Teatro. Correspondencia*, eds. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, Madrid, Espasa Clásicos, 2011, vol. II, p. 1500.

29 *Ibidem*, p. 1506.

Sánchez Vidal señaló entre los comentarios al poema recogidos en la edición de 1976 este sintético juicio: “Basándose en el verano levantino, el poeta ha seleccionado una serie de elementos con los cuales compone una escena figuradamente bélica”<sup>30</sup>. En el calor veraniego de la zona de Orihuela se fija el autor en tres elementos: la “pita” (vv. 1-4), la “chumbera” (vv. 5-6) y el sonido de las cigarras (v. 7). Todo ello bañado por una “luz” que se desplaza hasta llegar a la figura del hablante lírico (“luz avanza” v. 2; “la luz me toma” v. 7), como si se tratara de un ejército que avanza posiciones y toma un lugar estratégico.

Igual que en otros lugares del libro, los dos endecasílabos referidos a la chumbera incorporan un vocabulario relacionado con el mundo de las matemáticas y las ciencias: “como la de elipsoides ya crinita, / geométrica chumbera, nada alcanza” (vv. 5-6). El adjetivo “elipsoide” designa una “superficie cuyas secciones planas son elipses” (DRAE), evocando así la característica forma de la hoja aplanada de la chumbera. Al configurarse este cactus como un amplio cúmulo de hojas en forma de ellipse, de manera lógica puede el escritor referirse a la planta como una “geométrica chumbera”. Es de más raro uso el segundo epíteto: “crinita”. Remite al campo de la astronomía y suele relacionarse, en tanto cultismo latinizante, con el perfil propio de los cometas que recorren el cielo y llevan tras de sí una suerte de cola o cabellera de fuego (puesto que “crinito” originariamente designa en latín algo o alguien “dotado de cabellera” o “melenudo”. El DRAE lo recoge como voz poco usada, con el sentido de “que tiene largo el cabello”). Es muy probable que Hernández hubiera documentado tan llamativo latinismo en el *Panegírico al duque de Lerma*, en cuya octava xxxvi figura el adjetivo con género femenino (vv. 281-284): “Alegre en tanto, vida luminosa / el hijo de la musa solicita / a la tea nupcial, que perezosa / le responde su llama en luz *crinita*”<sup>31</sup>. A zaga del ejemplo gongorino, la voz “crinita” también fue empleada en el Barroco por seguidores bien conocidos del estilo culto, como el conde de Villamediana o Hernando Domínguez Camargo<sup>32</sup>.

30 Miguel Hernández, *Perito en lunas. El rayo que no cesa*, ed. Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Alhambra, 1976, p. 141.

31 Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000, I, p. 487.

32 Don Juan de Tassis emplea el mismo sintagma gongorino (“luz crinita”) en la *Fábula de Apolo y Dafne*, octava LXXXIV: “Auxiliar sombra me arrebate obscura,

### 3.2. Chumbera múltiple (del ciclo de *El silbo vulnerado*)

Entre los poemas sueltos que formaban parte del proyecto inicial del *Silbo vulnerado*, varios quedaron inéditos: entre ellos una pequeña serie o ciclo de cuatro octavas que evocan mediante recursos fuertemente visuales ciertos elementos de la naturaleza: *Alondra en vilo; Pavo, aprendiz de albón-diga; Madreperlas; Chumbera múltiple*<sup>33</sup>. La mayor parte de las ediciones recogen esas composiciones breves entre los textos datados hacia 1934, bajo el epígrafe de *Primitivo silbo vulnerado*. Resulta interesante, empero, que la edición de Jesucristo Riquelme y Carlos R. Talamás proponga incorporarlas al ciclo de las octavas sueltas de *Perito en lunas*, atendiendo al tipo de estrofa y a la centralidad de la metáfora en todas ellas<sup>34</sup>. La úl-

/ o flecha ardiente con su *luz crinita*". Tomo la cita de: conde de Villamediana, *Poesía*, ed. María Teresa Ruestes, Barcelona, Planeta, 1992, p. 359. El mismo calificativo latinizante se localiza en un fragmento en prosa de Hernando Domínguez Camargo: "el norte es estrella fija y, a nuestra vista, *crinita* de rayos y derramada de resplandores". Cito a partir del volumen de las *Obras*, ed. Giovanni Meo Zilio, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1986, p. 453.

- 33 He consultado el texto del poema en las ediciones siguientes: Miguel Hernández, *Obra completa. Poesía*, eds. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, Madrid, Espasa Clásicos, 2011, I, p. 328; Miguel Hernández, *La obra completa. Poesía, teatro, cuentos y crónicas*, eds. Jesucristo Riquelme y Carlos R. Talamás, Madrid-México-Buenos Aires-Santiago, Edaf, 2018, p. 411; Miguel Hernández, *Obra poética completa*, eds. Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Alianza, 2022, p. 123; y Miguel Hernández, *Poesía completa*, ed. David Becerra, Madrid, Akal, 2025, pp. 676-677.
- 34 La misma valoración se plantea en una importante reflexión sobre los "Problemas textuales y variantes en la obra poética de Miguel Hernández": "Es casi seguro, pues, que hacia fines de 1931, aun antes del viaje a Madrid, y durante todo 1932 y parte de 1933, la actividad poética de Hernández experimenta un cambio radical y se orienta hacia modos más cuidados y elaborados de implicación y estricto descriptivismo (antes neogongorino) que desembocan en la publicación de su primer libro: *Perito en lunas*, enero de 1933. A esta fase (1931-1933) debemos adscribir, por evidentes analogías temáticas y estilísticas, no sólo las varias octavas que los ordenadores de las *Obras completas* colocaron erróneamente en la sección de los *Poemas de adolescencia*, sino también buen número de composiciones que reunieron en la rúbrica *Otros poemas* (1933-1934), incluidas, probablemente, las *Décimas* que cierran esta sección. Por otra parte, el examen de las octavas que no fueron incluidas en *Perito en lunas* puede, de por sí, sugerir un interesante estudio de elecciones y exclusiones, en tanto que se pueden descubrir sintomáticas repeticiones de palabras e imágenes" (Dario

tima de las composiciones citadas se consagra a la especie de cactus que nos interesa y, durante las siguientes páginas, a través de un concienzudo análisis, se probará con buenos argumentos que Hernández la compuso inspirado por el modelo de Lorca sobre el mismo asunto. El texto de *Chumbera múltiple* reza así:

Cadena de lunados eslabones:  
con pelota real, tenis de espina:  
“dolorosa” de muchos corazones,  
émula madurez plural de China.  
Contra el viento rotundas conjunciones,  
bofetadas en círculos coordina:  
plenilunios de espejos de verdura,  
donde se ve Albacete en miniatura.

Conviene identificar sucintamente, en primer lugar, la tipología de la chumbera y sus características (figura 4). La *Opuntia ficus Indica*, conocida asimismo como chumbera, nopal o higuera de pala, es una planta perteneciente a la familia de los cactus y, como la inmensa mayoría de este tipo de vegetal, carece de hojas. Está compuesta por diferentes palas que producen frutos, conocidos como higo chumbo por la forma redondeada que los caracteriza y que, a su vez, presentan agudas espinas de diferente longitud.



Figura 4. Chumbera con varia muestra de palas y frutos ya crecidos (*Opuntia ficus Indica*).

---

Puccini, *Miguel Hernández: vida y poesía y otros estudios hernandianos*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil Albert-Diputación Provincial, 1987, pp. 132-133).

<https://doi.org/10.21071/calh.v1i13.18769>

Una vez aclarado su perfil, cabe pasar al estudio en detalle de los endecásilabos juveniles de Hernández. En el primero se identifica metafóricamente la planta como una “cadena de lunados eslabones”, habida cuenta de que la serie de las “palas” de la chumbera podría poetizarse como una especie de “cadena” vegetal compuesta por un tipo muy singular de “eslabones”, que tienen una forma que podría recordar lejanamente la redondez de la luna llena (“lunados”).

El segundo endecásílabo contiene otra identificación de la planta a través de una nueva metáfora, procedente esta vez del mundo deportivo: “Con pelota real, tenis de espina”. Cuando se tiene presente la imagen de este tipo de cactus, resulta fácil entender cómo se produce la transformación. Las “palas” de la planta se asemejan a raquetas, en tanto que los frutos devienen pelotas de tenis. Otro detalle curioso, no tan fácil de descifrar, es el del higo chumbo como “pelota real”. Su forma casi esférica lo identifica a través de esa figura retórico-poética, aunque el calificativo es bastante más elaborado y complejo. Lo que identifica la estampa prototípica de un rey es su “corona”; de ahí que el fruto dotado pueda aquí nombrarse como “real” o de “apariencia regia”; sin orillar que el de Hernández luce una singular “corona” de “espinas” para remitir a la iconografía religiosa (la de Cristo varón de dolores y rey de reyes).

El nexo de la metáfora previa con la imaginería católica queda reforzado al disponerla en paralelo con el contenido del verso siguiente: “«dolorosa» de muchos corazones” (v. 3). Es sabido que Hernández se formó en las escuelas del Ave María y que, posteriormente, estudió un par de años en el Colegio de Santo Domingo. La huella de la iglesia en Orihuela durante las décadas de 1920-1930 se deja sentir con frecuencia, signando la primera etapa de su escritura<sup>35</sup>. De hecho, su amigo y mentor Ramón Sijé era uno de los intelectuales católicos de la localidad y fue él quien le animó a componer un auto sacramental (*Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*)<sup>36</sup>.

El tercer endecásílabo aloja, pues, un ejemplo claro de iconografía sagrada, ya que la “dolorosa” (en minúscula y entrecomillada) evoca a las

<sup>35</sup> Agustín Sánchez Vidal, “La ciudad de las treinta iglesias”, en *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, Barcelona, Planeta, 1992, pp. 14-18.

<sup>36</sup> Agustín Sánchez Vidal, “Un insólito auto sacramental”, en *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, pp. 88-94.

claras la advocación de santa María como Virgen de los Dolores, en el trance de padecer los siete sufrimientos que padeció su hijo. En toda España, las esculturas de la Dolorosa presentan la imagen de la Virgen con un rasgo iconográfico: siete puñales (o incluso espadas) atraviesan su corazón. El tercer verso establece, pues, una identificación metafórica múltiple, representada en el siguiente esquema:

A) Chumbera	→	B) María como Virgen Dolorosa
a <sub>1</sub> higo chumbo	→	b <sub>1</sub> corazón
a <sub>2</sub> numerosas espinas	→	b <sub>2</sub> siete espadas



Figura 5. Imagen de Nuestra Señora de los Dolores. Iglesia de la Vera Cruz (Salamanca).

Desde la alegoría religiosa, el cuarto endecasílabo (“émula madurez plural de China”) da un llamativo salto hacia el entorno exótico. La mención explícita de un país conocido por su altísima densidad de población sirve para introducir la idea de que la planta resulta muy fértil. A partir de ese concepto, Hernández sostiene que, como secuela de la abundancia de higos, la chumbera se convierte en una “émula” de China, es decir, en una “rival” o “competidora” de la gran nación de Oriente. La riqueza de frutos en el momento de máxima producción, durante el verano, cuando ya están maduros y listos para la recolecta, permite al poeta hablar de la

“madurez plural”, con uso de la metonimia abstracto por concreto. Desde el punto de vista de los rasgos de estilo, llama la atención el cultismo “émula”, que también podría considerarse una huella gongorina. En las *Concordancias* de la obra de don Luis se registran hasta trece usos del mismo calificativo en femenino: “émula de provincias gloriosa”, “émula en el sabor y no comprada”, “émula la verán siglos futuros”, “émula de los años”, “émula del mayor vuelo”, “émula vana”, “de Filódoces émula valiente”, “émula de las trompas su armonía”, “émula, mas no del humo”, “la émula de Palas”, “émula su materia del diamante”, “ave (aunque muda) émula vana”<sup>37</sup>.

Los endecasílabos quinto y sexto forman un solo período donde el oriolano puso en juego otras imágenes evocadoras: “Contra el viento rotundas conjunciones, / bofetadas en círculos coordina”. Esta vez se va a centrar en los leves movimientos de la planta cuando la impulsa el viento: las hojas de la chumbera —como se aclaró antes— tienen una forma relativamente circular, que funciona como base conceptual para el giro metafórico. Si se recupera el orden lógico de la sintaxis, alterado por el hipérbaton, y se explicita el sujeto omitido, los versos quedarían así: “[la chumbera] coordina conjunciones rotundas, bofetadas en círculos, contra el viento”. La oración posee un doble complemento directo, en aposición, que permite iluminar el vínculo quiástico entre los sintagmas nominales: “rotundas conjunciones” / “bofetadas en círculos”.

El orden sintáctico en dicho par de enunciados es el siguiente: adjunto-núcleo / núcleo-adjunto. Si fijamos la atención en el plano semántico, ambos adjuntos (“rotundas” / “en círculos”) quedan ligados entre sí. En efecto, el epíteto “rotundas”, según aclara la primera acepción del DRAE, significa “redondas”, “de forma circular o esférica”, lo que viene a coincidir con el sentido del sintagma preposicional “en círculos”.

<sup>37</sup> Javier Núñez Cáceres, *Concordancias lexicográficas de la obra poética de don Luis de Góngora*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1994, p. 155. Sobre el modelo preciso de algunas composiciones gongorinas que dejaron su impronta en la poesía hernandiana pueden verse los trabajos recientes de Jesús Ponce Cárdenas, “Oscuridad, ingenio y erotismo en *Perito en lunas*: de Góngora a Miguel Hernández”, en Rafael Alarcón Sierra (ed.), *Llamo a los poetas: Miguel Hernández y sus maestros literarios*, Jaén, Universidad de Jaén, 2025, pp. 143-256; e “Imagen y enigma en Miguel Hernández: tres octavas al modo gongorino”, en Adalid Nievas (ed.), *La recepción de los Siglos de Oro en la cultura del 27*, Madrid, Visor, 2025, pp. 255-316.

Por otro lado, los núcleos de estos sintagmas (“rotundas *conjunciones*” / “*bofetadas* en círculos”) se identifican como metáforas. En el primer caso, el significado de “conjunción” es “junta” o “unión” (DRAE). Otra posibilidad es que Hernández jugase con la polisemia de este sustantivo y aludiera al sentido astrológico: “aspecto de dos astros que ocupan una misma casa celeste” (DRAE). Podría reforzar tal hipótesis el hecho de que haya incluido algunos guiños a este signo, referidos a la luna, a lo largo del poema: “*lunados eslabones*” (v. 1), “*plenilunios de espejos*” (v. 7). Pero puede proponerse otra lectura, ya que la cuarta acepción del término “conjunción” se aplica en el campo de la gramática a una “clase de palabras invariables [...] cuyos elementos manifiestan relaciones de coordinación o subordinación entre palabras, grupos sintácticos u oraciones” (DRAE). Dado que la conjunción disyuntiva es “o”, en este último sentido metafórico la chumbera “*coordina conjunciones rotundas*” o “*redondas*”, como si fueran sus hojas verdes todo un grupo de “O” / “O” / “O”, propias de la disyunción.

El segundo complemento directo (“*coordina bofetadas en círculos*”) introduce otra metáfora con trazas de personificación. La figura poética muestra esta vez una base “humana”, ya que el movimiento de las hojas de la chumbera, agitadas por el viento, se parece al bofetón o “golpe que se da con la mano en la cara” (DRAE).

La octava se cierra con otro grupo de metáforas innovadoras. El conjunto de las hojas de la chumbera se define como “*plenilunios de espejos de verdura*” (v. 7). Tienen la hechura de “lunas llenas” o de “espejos” de mano, que habitualmente son circulares o levemente ovalados. El sintagma preposicional “de verdura” recalca el color propio del cactus de gran tamaño. El endecasílabo final incorpora otro artificio retórico, esta vez sobre las espinas de la planta: “*Albacete en miniatura*”. En este caso nos hallamos ante un ejemplo de metonimia en su modalidad “lugar de procedencia a cosa que de allí procede”<sup>38</sup>. El nombre de la localidad manchega (“Albacete”) se usa para referirse a las armas blancas que se producen allí: las “navajas”, de nuevo presentes en otros lugares de la obra de Hernández, como la octava XXXVIII de *Perito en lunas*, a propósito de un “crimen pasional”: «Fría prolongación, colmillo incluso / de sus venas, si instables ya, *de acero* / y salidas

<sup>38</sup> Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1990, p. 277 (*sub voce*).

de madre por ayuso, / injerta en luna cata vivo cuero. / Si la firma de *Albacete*, hizo mal uso / a lo incommensurable de mi entero [...]”<sup>39</sup>. En *Navaja de punta* volvería a emplear el mismo término: «Licencia, salvoconducto / de venas, saca (si mete / acero) vida, producto / novilunar de *Albacete* [...]”<sup>40</sup>. El manuscrito del borrador catalogado como 334/X-133...137 ofrece un dechado similar: “degollando suspiros nervaduras de *Albacete*”<sup>41</sup>. El conocimiento de ese tipo de armas por parte del oriolano era directo. Así se colige de una carta que el 2 de diciembre de 1932 enderezó a Ramón Sijé para contarle su viaje en tren hasta la capital, donde se hizo con una faca albace-teña: “No he dormido en toda la noche. En la estación de *Albacete* subieron al tren no sé cuántos vientres y manos erguidos de *navaja* y compré una, la más grande que vi, no sé por qué”<sup>42</sup>.

### 3.3. Octava XLII (*Poesías sueltas del ciclo de Perito en lunas*)

El segundo epigrama relativo a la chumbera no viene encabezado por título alguno. Se trata de la octava XLII del ciclo de poesías sueltas de *Perito en lunas*:

Solo tomará el pulso a las colinas,  
a su rosa pezón, aquel que quiera,  
aunque las dificulte dondequiera  
un gran flujo de lunas submarinas.  
¡Rotundas bofetadas con espinas,  
que reanuda constante la chumbera,  
si al tenis juega con raquetas ciento  
ni verdes medias suelas echa al viento!

<sup>43</sup>

39 *Perito en lunas. El rayo que no cesa*, ed. Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Alhambra, 1976, p. 135.

40 *Poesía completa*, ed. David Becerra, Madrid, Akal, 2025, p. 593.

41 Carmen Alemany, *Textos inéditos e inconclusos de Miguel Hernández (Estudio y edición)*, Jaén, Universidad de Jaén, 2022, p. 138.

42 Miguel Hernández, *Obra completa. Teatro, correspondencia*, eds. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, Madrid, Espasa Clásicos, 2011, tomo II, p. 1490.

43 Miguel Hernández, *Obra completa. Poesía, prosas*, eds. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, Madrid, Espasa Clásicos, 2011, tomo I, p. 215. Miguel Hernán-

Desde el principio, el texto establece una identificación entre las palas de la chumbera y unas “colinas”. No describe la *Opuntia ficus Indica* de forma literal, sino que Hernández se vale de esta metáfora topográfica para referirse a la forma sinuosa y elevada de las hojas. Sobre tales colinas se alza un “pezón rosa”, imagen para el higo chumbo, fruto que crece habitualmente (como antes se aclaró) en la parte superior de la pala y que adquiere un tono rojizo (o rosado intenso) al madurar. De ese modo, la metáfora funciona tanto por la posición como por la forma: se trata de una protuberancia redondeada encima de una superficie erguida. El sustantivo “pezón” posee un significado anatómico (como “parte central, eréctil y más prominente de los pechos”), aunque en el campo de la botánica también asume un sentido (“parte saliente de ciertas frutas, como el limón”, DRAE).

La primera cláusula de la octava se refiere, desde el plano real, al hecho de que sólo alcanzará la fruta madura quien se atreva a subir esa colina y coja el higo chumbo, sin preocuparse del daño que puedan causarle las espinas (“aunque las dificulte dondequiera”, v. 3). La aproximación al cactus y el acto de coger con la mano el fruto se verbaliza con otra metáfora, en este caso del campo médico, con valor corporal: “tomará el pulso” (v. 1). Tal como se recordará, la locución verbal “tomar el pulso” se refiere a “reconocer” el “latido intermitente de las arterias, que se percibe en varias partes del cuerpo y especialmente en la muñeca” (DRAE).

A lo largo de los cuatro endecasílabos iniciales las metáforas se suceden una tras otra: después de la imagen topográfica de la colina, Hernández recurre a otros campos (los cuerpos celestes y el mar). El perfil de la chumbera, con sus palas, se define como “un gran flujo de lunas submarinas” (v. 4). El satélite que orbita en torno a la Tierra no solo da título al poemario (*Perito en lunas*), sino que se localiza en un amplio número de las octavas publicadas en enero de 1933<sup>44</sup>. Es conveniente recordar,

dez, *Obra poética completa*, eds. Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Alianza, 2022, p. 121. Miguel Hernández, *Poesía completa*, ed. David Becerra, Madrid, Akal, 2025, p. 588.

44 El listado de poemas que incorporan el sustantivo “luna” (tanto en singular como en plural), junto a otros términos del mismo campo semántico es el siguiente (con indicación del número de octava y el verso donde aparece): “luna” (III, v. 2; v. v. 3; xvii, v. 3; xviii, v. 1; xxx, vv. 1, 7; xxxi, v. 1; xxxii, vv. 1, 5; xxxiii, v. 6; xxxiv,

además, cómo en el texto ya analizado acudía a un término del mismo campo semántico: “*lunados eslabones*”, “*plenilunios* de espejos de verdura” (*Chumbera múltiple*, vv. 1 y 7).

La segunda parte del poema toma la forma de una exclamación retórica, que se despliega desde el verso quinto hasta el octavo. La primera imagen podría remontar al texto previo, ya que se localiza en la misma posición: “*Rotundas bofetadas con espinas / que reanuda constante la chumbera [...]*” (vv. 5-6) / “*Contra el viento rotundas conjunciones / bofetadas en círculos coordina*” (vv. 5-6). La repetición del adjetivo (“rotundas”) y del sustantivo principal de la metáfora (“bofetadas”) permite catalogar este detalle como sendas variaciones afines de una misma imagen. La referencia al plano real es idéntica: la estampa tiene lugar cuando el viento agita las palas y estas golpean el aire con fuerza. El verbo “reanuda” subraya que se trata de algo repetido; de un gesto o actividad que forma parte de la planta.

En el séptimo verso Hernández emplea otra metáfora deportiva: “al tenis juega con raquetas ciento”. Las numerosas palas de la chumbera recuerdan por su forma plana, oval y alargada la forma característica de las raquetas; por eso, al moverse con el viento, el cactus parece jugar un partido. Quizá pueda pensarse que la forma, siquiera esférica, del higo se parece a la de las pelotas de tenis; y la cifra “ciento” refuerza la sensación de abundancia multidireccional, como los distintos tipos de golpe durante el juego. Por otro lado, cabe indicar cómo las mismas palabras-rima empleadas por el joven autor levantino al final de esta octava epigramática se localizan en la estancia IX del *Polifemo* de Góngora: “No la Trinacria en sus montañas fiera / armó de crueldad, calzó de viento, / que redima feroz, salve ligera / su piel manchada de colores ciento”<sup>45</sup>.

Al final del epigrama aflora una última metáfora: una vez se deshace

vv. 2, 3; xxxv, título y vv. 2, 8; xxxvii, v. 4), “lunas” (xxix, vv. 1, 7; xxxiii, v. 6; xxxv, v. 7), “lunaste” (iv, v. 5), “plenilunio” (xvii, v. 4; xxiii, v. 7; título de la xxxi), “tornaluna” (xxvi, v. 4), “eclipse” (xxxvii, v. 7). Todas las citas proceden de *Perito en lunas. El rayo que no cesa*, ed. Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Alhambra, 1976, pp. 87, 88, 89, 106, 107, 113, 118, 122, 123, 125, 126, 128, 130, 132, 135.

<sup>45</sup> Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010, p. 157.

el hipérbaton, “[la chumbera] echa medias suelas verde al viento” (v. 8). Si se considera que la “media suela” es la “pieza de cuero con que se remienda el calzado y que cubre la planta desde el enfranque a la punta” (DRAE), todo resulta de veras visual. De nuevo Hernández presta atención a la forma: una pala se asemeja al recorte de una suela de zapato, por su curvatura semicircular. El hecho de que las palas no se desprendan ante el empuje del viento apunta a la resistencia de la planta, que mantiene firme su estructura, como si fueran los refuerzos del calzado tras pasar por la horma de un zapatero remendón<sup>46</sup>.

#### 4. HACIA UNA CONCLUSIÓN: ENTRE LA IMITACIÓN Y EL HOMENAJE

El análisis de una terna de poesías juveniles de Miguel Hernández permite ver cómo la relación entre el conjunto de versos consagrados al cactus y el epígrama al respecto que compuso Lorca no puede considerarse una mera coincidencia temática: los endecasílabos hernandianos surgieron a partir de un proceso de influjo, reescritura y aprendizaje. No se trata de parecidos al azar, sino de elaboraciones muy conscientes. El oriolano halló en la escritura del granadino un modelo para depurar la metáfora hasta convertirla en el centro de la composición, siguiendo así una línea que deriva directamente de Góngora, pero actualizada, reformulada por uno de los máximos poetas del 27, tal como apreciaran tanto Sánchez Vidal como Díez de Revenga. La observación de la naturaleza y su modulación a través de imágenes sorprendentes no se reduce a un estilema, sino que se erige en un modo de hacer poesía que definirá la escritura del autor de *Perito en lunas*. Como sostuvo Guillermo de Torre, los autores que entonces buscaban una renovación lírica concebían “lo poético como una incesante creación de metáforas insólitas” y hallaron una fuente de inspiración en las “proezas verbales” de los textos barrocos<sup>47</sup>.

El acercamiento de Hernández a la obra y el estilo de Góngora se pro-

46 Resulta llamativa la conexión semántica parcial con un giro estilístico gongorino ya citado, el de la octava ix dedicada a la indumentaria del cíclope: “*calzó de viento*” / “*echa verdes medias suelas al viento*”. El verbo remite al campo léxico de los zapatos o la acción de calzar, en tanto que el objeto al que se refiere es el viento.

47 Guillermo de Torre, *La difícil universalidad española*, Madrid, Gredos, 1965, p. 80.

dujo a través de dos vías: 1) una directa, a través de la lectura de sus textos; 2) otra indirecta, gracias a la mediación de Lorca. La huella del racionero cordobés se aprecia en detalles como el uso de cultismos (“crinita”, “émula”, “plenilunios”), la frecuencia del hipérbaton (“con la que en torno mío luz avanza”); la adopción de fórmulas del tipo *si A, no B* o similares; y el gusto por las imágenes sofisticadas (“cadena de lunados eslabones”, “‘dolorosa’ de muchos corazones”, “al tenis juega con raquetas ciento”).

La comparación de la serie de epigramas sobre la chumbera revela varios puntos en común, que afectan a distintos planos. En primer lugar, destaca la cuestión de la forma elegida por ambos poetas, que se define por su brevedad. Tanto Lorca como Hernández optan por un tipo de poesías sucintas, concentradas en torno a un solo tema: la chumbera. A partir de ese motivo, ambos desarrollan un rosario de metáforas tan llamativas como insólitas, pero no faltas de humor. Esa condensación otorga más fuerza a las imágenes y demuestra que codiciaban la intensidad expresiva más que el desarrollo extenso. Podemos pensar así que la *Chumbera* de Lorca y los dos poemitas de Hernández, formados por una sola octava, son epigramas de pleno derecho.

García Lorca, maestro de poetas, ya famoso en su tiempo, y Hernández, émulo aventajado, recurren a un sistema metafórico que se caracteriza por un rasgo muy visual: la planta se pone en relación con otros objetos, a veces inesperados, de tal forma se carga de sentidos que despiertan el asombro del lector. Verbigracia, ambos deslizan préstamos deportivos para acentuar la descripción: Lorca habla del “múltiple pelotari” (*Chumbera*, v. 4), mientras que Hernández recurre a “con pelota real, tenis de espina” (*Chumbera múltiple*, v. 2) o percibe un cactus que “al tenis juega con raquetas ciento” (octava XLII, v. 7). El parecido de tales giros avala que Hernández asimiló un procedimiento de Lorca (una imagen –llamativa y plástica– que procede del mundo deportivo), pero dándole un giro: si la piedra de toque hablaba del frontón y el juego de pelota (en la modalidad de la cesta punta), el oriolano se decantó por el tenis, la pelota y la raqueta. Otro atributo del poema lorquiano que pudo dejar su huella en las octavas de Hernández es la pugna entre dos contendientes (la planta y el viento), apreciable en los siguientes versos: “¡Qué bien estás / amenazando al viento” (Lorca, *Chumbera*, vv. 5-6) / “Contra el viento [...] / bofetadas [...] coordina”, “verdes medias

suelas *echa al viento*” (Hernández, *Chumbera múltiple*, vv. 5-6; octava XLII, v. 8).

Podrían distinguirse, además, otros paralelismos de índole cultural. Mientras que Lorca recurre a la mitología y el arte clásicos (Laocoonte, Dafne y Atis), Hernández se refiere a otro plano sagrado y legendario, además de artístico: la iconografía religiosa, identificando metafóricamente la chumbera con la Virgen Dolorosa. Cada escritor asigna a la planta características de distinta raíz: el granadino se apoya en la tradición grecolatina para expresar metamorfosis y sufrimiento, mientras que el oriolano recurre a la imaginería católica, más vinculada a su educación y entorno inmediato, para hablar de otro tipo de dolor (el del corazón de María atravesado por siete espadas).

La cuestión palpitante para afirmar con rotundidad si, allá por 1932, Hernández imitó y, hasta cierto punto, celebró el epigrama que Lorca publicara en 1931 dentro de la sección “Seis caprichos” del *Poema del cante jondo*, es la siguiente: ¿hay algún otro texto que documente una declaración o cita expresa del oriolano acerca de ese breve poema de Lorca? Y la respuesta es afirmativa. Tal confirmación se ocultaba al inicio de la citada carta a Ramón Sijé, escrita en Orihuela, con fecha del 18 de agosto de 1932:

Querido Sijé:

He recibido tu carta al mediodía, en nuestro huertecillo. Acabo de abandonar el tomo de Shaw, leído entre pausas de miradas desmesuradas al cielo, a la sierra con *chumberas* (*múltiple pelotari que cantara Lorca el admirado*)<sup>48</sup>.

---

48 Miguel Hernández, *Obra completa. Teatro. Correspondencia*, eds. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, Madrid, Espasa Clásicos, 2011, tomo II, p. 1500.