

VIENTO DEL PUEBLO 115/5

EL POEMARIO DE MIGUEL HERNÁNDEZ INTERPRETADO POR
10 ARTISTAS VISUALES CONTEMPORÁNEOS

Centro Cultural Baños Árabes
Sala de exposiciones temporales I
26 de junio - 30 de agosto de 2026



VIENTO DEL PUEBLO 115/5

Centro Cultural Baños Árabes

Sala de exposiciones temporales I
26 de junio - 30 de agosto de 2026



Catálogo

Edita

Diputación de Jaén
Fundación Legado Literario Miguel Hernández

Textos

Julia Moreno
Pedro Galera Andreu
Vicente Barba
Carmen Sabaleta

Diseño y maquetación

Andrés Pérez Muñoz

Fotografías

Ramón Serrano

Imprime

Diputación de Jaén

Exposición

Edita

Diputación de Jaén
Fundación Legado Literario Miguel Hernández

Organización, producción y coordinación

Fundación Legado Literario de Miguel Hernández

Presidente de la Diputación y de la Fundación

Juan Latorre Ruiz

Diputada de Cultura y Deportes

África Colomo Jiménez

Comisaria/cuidadora

Julia Moreno Pérez

Coordinación técnica

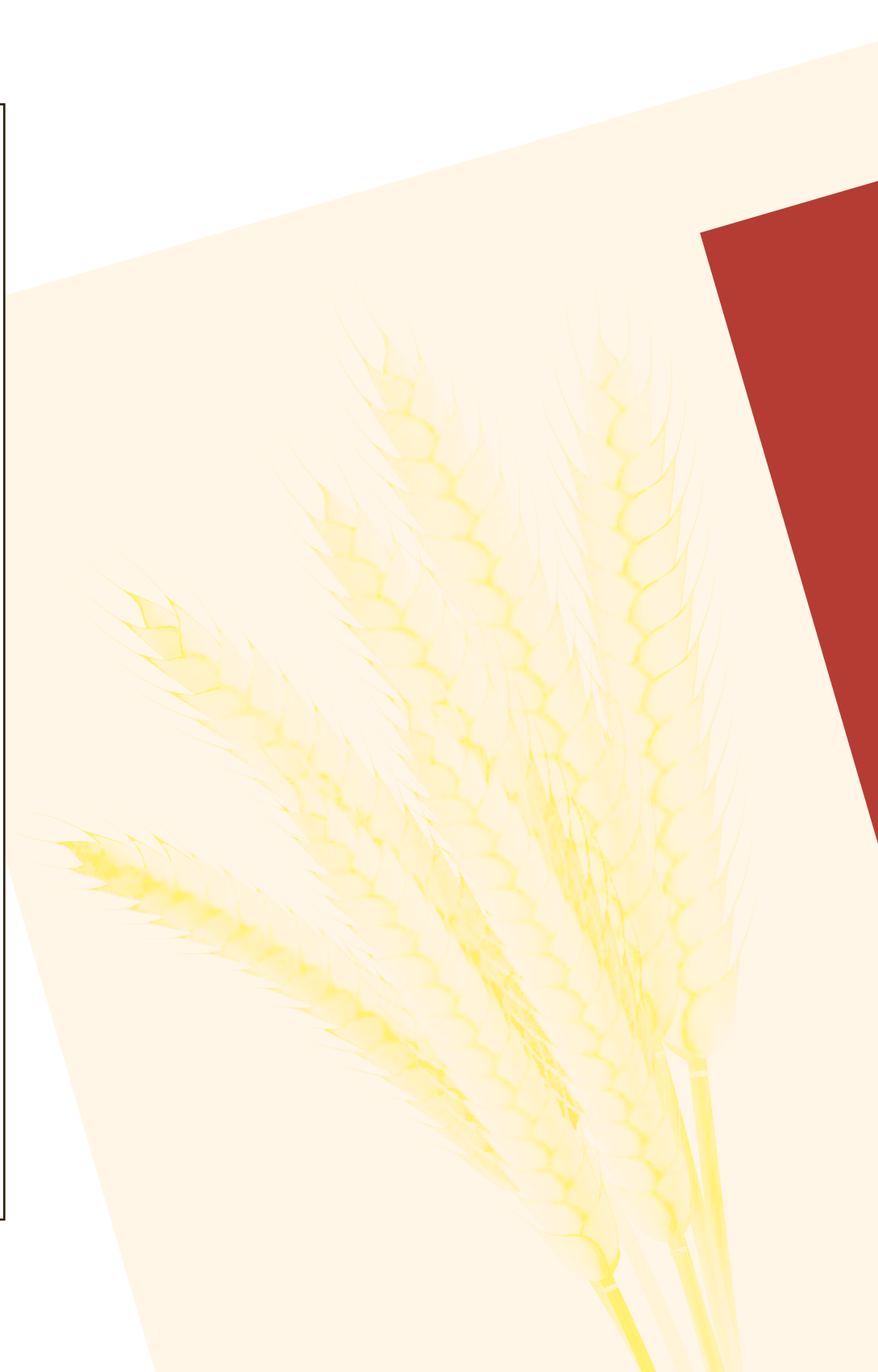
José Antonio Martínez Liébana

Cartelería

José Vicente Llopis

Montaje

Arquimera Diseño y Gestión SL



PRESENTACIÓN

Custodiar un legado significa mucho más que conservar un conjunto de documentos o de obras. Significa asumir la responsabilidad de mantener viva una memoria, de transmitirla a las generaciones futuras y de seguir encontrando nuevas formas de acercarla a la sociedad. Ese ha sido, desde hace más de una década, el compromiso de la Diputación Provincial de Jaén con la figura y la obra de Miguel Hernández.

Desde que el legado del poeta pasó a formar parte del patrimonio cultural de esta institución en 2013, la Diputación ha desarrollado un intenso trabajo de conservación, investigación, catalogación y difusión que ha convertido a la provincia de Jaén en uno de los principales referentes internacionales para el estudio y conocimiento de su obra. La creación de la Fundación Legado Literario Miguel Hernández, la labor desarrollada por el Instituto de Estudios Giennenses, el Museo Miguel Hernández-Josefina Manresa de Quesada, las exposiciones nacionales e internacionales, las publicaciones, los congresos científicos y las numerosas actividades educativas y culturales impulsadas en estos años responden a un mismo propósito: que la voz de Miguel Hernández continúe siendo patrimonio vivo de nuestra sociedad.

En ese camino se inscribe también Viento del pueblo 115/5, una propuesta que demuestra que la mejor manera de preservar un legado no consiste únicamente en conservarlo, sino en seguir dialogando con él. Noventa años después de la publicación de uno de los poemarios más

emblemáticos de Miguel Hernández, diez artistas contemporáneos nos ofrecen nuevas lecturas de una obra que ha trascendido su tiempo para convertirse en un símbolo universal de dignidad, compromiso y esperanza.

La poesía de Miguel Hernández continúa emocionándonos porque habla de aquello que permanece. De la tierra, del trabajo, de la justicia, del amor, de la memoria y de la condición humana. Son valores que siguen interpelándonos y que encuentran en el arte contemporáneo un lenguaje capaz de renovarse sin perder su esencia. Las obras reunidas en esta exposición no ilustran un libro; prolongan su capacidad de generar pensamiento, emoción y belleza.

Resulta especialmente satisfactorio que este proyecto pueda contemplarse en el Centro Cultural Baños Árabes de Jaén, un espacio patrimonial que representa como pocos la capacidad del tiempo para acumular memoria y donde la creación contemporánea encuentra un lugar privilegiado para dialogar con la historia.

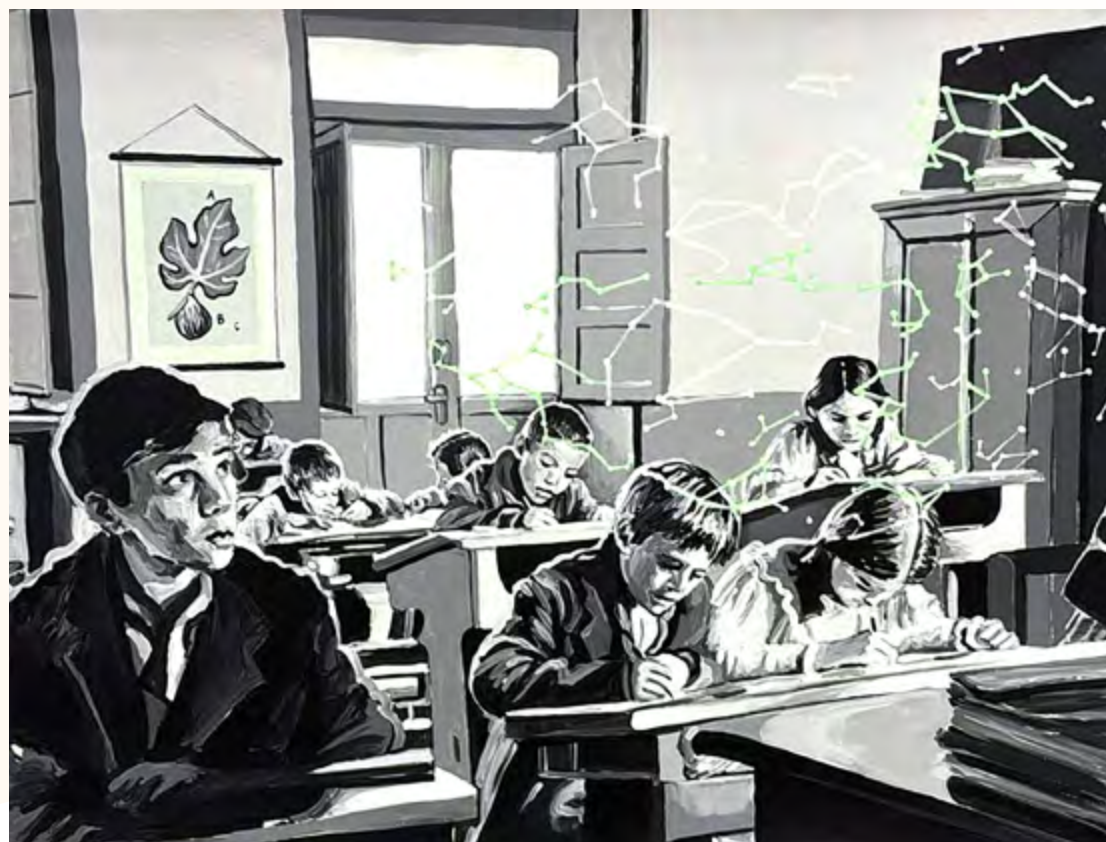
Estoy convencido de que este catálogo, como la propia exposición, contribuirá a seguir ampliando el extraordinario legado de Miguel Hernández. Porque la mejor manera de honrar a un poeta universal no es únicamente recordar sus palabras, sino permitir que continúen inspirando nuevas miradas, nuevas obras y nuevas generaciones de creadores.

Juan Latorre Ruiz
Presidente de la Diputación de Jaén



Atraviesa la muerte con herrumbrosas lanzas
y en traje de cañón, las parameras
donde cultiva el hombre raíces y esperanzas
y llueve sal, y esparce calaveras. (...)»

Miguel Hernández



EL *VIENTO* QUE PERMANECE

Hay lugares donde el tiempo parece detenerse. Y hay otros donde el tiempo permanece visible. Quienes trabajamos con el patrimonio sabemos que la historia no desaparece; simplemente va depositándose en capas. Un muro, un fragmento de cerámica, una inscripción casi borrada o un paisaje transformado conservan la memoria de quienes estuvieron antes que nosotros. Aprender a leer esas huellas es, en gran medida, el oficio de un arqueólogo.

Quizá por eso siempre he pensado que la poesía también deja estratos.

Viento del pueblo no pertenece únicamente al tiempo en que fue escrito. Perteneció también a todos los tiempos en los que ha vuelto a ser leído. Cada generación ha encontrado en sus versos preguntas distintas, porque la poesía de Miguel Hernández nunca ha dejado de dialogar con la realidad. Cambian las circunstancias, pero permanecen la tierra, las manos, el trabajo, la dignidad, la pérdida o la esperanza. Permanecen, en definiti-

va, aquellas cuestiones que siguen definiendo nuestra condición humana.

Esta exposición nace precisamente de esa permanencia.

No pretende ilustrar el poemario ni trasladar literalmente sus imágenes al lenguaje de las artes visuales. Lo que propone es algo mucho más sugerente: comprobar cómo unas palabras escritas hace casi un siglo continúan siendo capaces de generar nuevas formas de creación. Los artistas reunidos aquí no interpretan a Miguel Hernández; dialogan con él. Escuchan sus versos desde el presente y responden desde sus propios lenguajes.

Al recorrer la exposición descubrimos que, pese a la diversidad de materiales y procedimientos, existe un territorio compartido. La tierra aparece una y otra vez, no solo como paisaje, sino como memoria. Las manos regresan convertidas en símbolo del trabajo, del cuidado, de la creación y de la resistencia. Los

tejidos, las fibras, el papel, la madera, el cartón o las semillas dejan de ser simples materiales para convertirse en portadores de experiencias. Conservan la huella de quien los transformó, igual que los objetos arqueológicos conservan la de quienes los utilizaron siglos atrás.

Quizá esa sea una de las mayores virtudes del conjunto. Ninguna obra necesita explicar el poema del que parte. Al contrario. Todas amplían sus significados. La guerra aparece, pero también la reconstrucción. La naturaleza se presenta como un espacio de pertenencia y de memoria. Los cuerpos hablan de fragilidad, aunque nunca renuncian a la esperanza. Incluso el silencio ocupa aquí un lugar importante, porque también el silencio forma parte de la poesía de Miguel Hernández.



(...) Muere un poeta y la creación
se siente herida y moribunda en las entrañas.
Un cósmico temblor de escalofríos
mueve temiblemente las montañas,
un resplandor de mueret la matriz de los ríos. (...)»

Miguel Hernández



(...) Que mi voz suba a los montes
y baje a la tierra y truene,
eso pide mi garganta
desde ahora y desde siempre. (...)»

Miguel Hernández

Como arqueólogo, siempre me ha interesado comprobar cómo determinados lugares son capaces de seguir acumulando significado sin perder su identidad. Los Baños Árabes de Jaén constituyen un magnífico ejemplo de ello. A lo largo de más de ocho siglos han cambiado sus usos, sus habitantes y su aspecto, pero nunca han dejado de ser un espacio donde el tiempo permanece visible. Cada intervención ha añadido una nueva capa sin borrar completamente las anteriores.

Algo parecido sucede con esta exposición.

Las obras no llegan a un edificio histórico únicamente para ocupar una sala. Incorporan una nueva lectura a un lugar construido a partir de muchas memorias. Durante unos meses, la poesía de Miguel Hernández pasa a formar parte también de esa larga conversación que mantienen estos muros con quienes los habitan. Cuando la exposición termine, las obras marcharán. Como tantas otras antes que ellas. Pero el diálogo permanecerá.

Quizá porque el arte funciona de una manera muy similar al patrimonio. Ambos sobreviven cuando son capaces de seguir generando preguntas. Cuando continúan encontrando nuevas miradas que los hagan significativos para el presente.

Eso es, probablemente, lo que ocurre con Viento del pueblo. No es únicamente un libro que seguimos leyendo. Es una obra que continúa produciendo imágenes, emociones y reflexiones casi un siglo después de haber sido escrita. Esa es la verdadera medida de su vigencia.

El viento al que aludía Miguel Hernández nunca dejó de soplar. Ha cambiado de dirección muchas veces. Ha atravesado generaciones, disciplinas y formas de creación. Hoy vuelve a hacerse visible en estas obras. No como un recuerdo del pasado, sino como una fuerza que sigue impulsándonos a mirar, a pensar y a crear.

Vicente Barba Colmenero

Doctor en Patrimonio Histórico. Centro Cultural Baños Árabes de Jaén





Vientos del pueblo me llevan,
vientos del pueblo me arrastran,
me esparcen el corazón
y me avientan la garganta.
los bueyes doblan la frente,
impotentemente mansa,
delante de los castigos:
los leones la levantan
y al mismo tiempo castigan
con su clamorosa zarpa, (...)»

Miguel Hernández



VIENTO DEL *PUEBLO*

La guerra civil española marca un punto de inflexión decisivo en la vida y la obra de Miguel Hernández. Comprometido ya no solo con la palabra, sino también con la acción y el destino colectivo, el poeta empuña versos urgentes y combativos: cantos de resistencia, himnos de lucha, elegías, sátiras y llamadas encendidas dirigidas al pueblo. Publicado en 1937, *Viento del pueblo* constituye uno de los grandes ejemplos de poesía social y compromiso político de la literatura española contemporánea.

El autor se declara pueblo, habla desde él y para él. Su poesía abandona el espacio íntimo para convertirse en voz popular, en palabra lanzada al aire como impulso, consigna y esperanza. Es una poesía nacida para ser cantada, repetida y compartida.

Viento del pueblo sorprende además por su singularidad como foto poemario. Su edición incorporó un importante conjunto fotográfico impulsado por Tina Modotti, figura esencial de la vanguardia artística y política internacional vinculada al

entorno de Frida Kahlo y David Alfaro Siqueiros. La presencia de estas imágenes convierte el libro en un objeto visual excepcional dentro del panorama editorial de la guerra civil española y expande la experiencia poética hacia el territorio de la fotografía.

Palabra e imagen avanzan así unidas en una experiencia híbrida e insólita para su tiempo, anticipando formas contemporáneas de entender la creación artística como espacio de cruce entre disciplinas y sensibilidades.

Con un lenguaje directo y cercano, Miguel Hernández construye un “nosotros” donde confluyen las alegrías, el sufrimiento, la dignidad y el dolor de las clases populares. Pero su grandeza no reside únicamente en su fervor ideológico o en el coraje moral de quien escribe. Incluso bajo la urgencia de la guerra, no renuncia a la belleza ni a la exigencia estética. Bajo la arenga y la consigna sobreviven intactas las grandes cumbres líricas de su escritura.



Viento, yugo, sudor, manos y bueyes atraviesan el poemario convertido en símbolos de vida, sometimiento, dignidad, trabajo y resistencia. Son imágenes nacidas de la tierra y de la experiencia que el poeta transforma en materia lírica de poderosa intensidad visual.

Su participación en la Misiones Pedagógicas y el contacto directo con el pueblo llano alimentan una escritura que se adentra en las entrañas de la España popular. Miguel Hernández escucha, observa y devuelve transformada esa experiencia en unos versos que desbordan la inmediatez propagandística para remansarse en una comunión emocionada con quienes sufren la pobreza y la injusticia.

Desde esta mirada, diez artistas contemporáneos han aceptado el desafío de adentrarse en Viento del pueblo y trasladar su



(...) ¿Quién habló de echar un yugo
sobre el cuello de esta raza?
¿Quién ha puesto al huracán
jamás ni yugos ni trabas,
ni quién el rayo sostuvo
prisionero en una jaula?»

Miguel Hernández



energía al territorio de lo palpable. Sus obras convierten nuevamente el poema en imagen, materia y espacio.

Mar Garrido construye un lugar sagrado donde custodiar la sangre y la memoria de la juventud convocada por el poeta. Concha Romeu escribe con hilo de luto un poema silencioso donde permanece la huella de la memoria. Angeles Castellano cose un paisaje para el descanso durante la guerra y arropa al poeta entre los suyos con las manos que sostienen la vida cotidiana. Carmen Sicre enfoca su obra sobre la destrucción, la corrupción del poder y las vidas perdidas. Bësákkò Bia Rihóle teje un poema de liberación sobre un paisaje árido donde el yugo opresor se transforma en emblema de resistencia. Valle Galera configura una gran metáfora visual sobre la vida tras

la muerte de un poeta. Mireya Martin Larumbe, despliega una secuencia íntima donde vida, muerte y poesía avanzan entrelazadas. Agnes Esontti atrapa ritmos, danzas estableciendo conexiones entre mundos que se reconocen en una misma esencia vital. Isidro López- Aparicio confronta la tensión entre adoctrinamiento y libertad mediante una instalación escultórica y conceptual. Sara Quintero establece un paralelismo conmovedor entre pasado y presente y denuncia la madurez forzada, la supervivencia en manos de una recién estrenada juventud.

La poesía de guerra y de incitación a la lucha sigue resultando inquietante. El arte aparece aquí para mostrarnos la verdad que no se esconde tras el artificio.



Carne de yugo, ha nacido
más humillado que bello,
con el cuello perseguido
por el yugo para el cuello. (...)»

Miguel Hernández

En un tiempo nuevamente atravesado por la desigualdad y las distintas formas de violencia, estas obras reivindican el arte como espacio de resistencia, memoria y conciencia crítica. Frente a la brutalidad de la fuerza, la cultura continúa levantando sus propias armas: la sensibilidad, la imaginación y la capacidad de reconocernos en los otros.

Leer la poesía en el espacio

La posibilidad de ver y tocar un poema es algo extraordinario. Contemplar en el espacio la materia de la poesía de Miguel Hernández supone aproximarse a una obra que continúa viva y conserva intacta la capacidad de emocionarnos, interrogarnos y transformarnos.

Quizá una de las grandes aportaciones de Miguel Hernández sea recordarnos que la creación no pertenece únicamente al territorio del arte, sino también a la propia condición humana. La génesis de las cosas, su impulso luminoso y transformador, no es solo un fenómeno cósmico: sucede también en cada ser humano y puede sobrevivir al silencio del tiempo a través de la memoria, la emoción y la belleza compartida.

Este proyecto nace precisamente de esa permanencia. Del deseo de volver a mirar su obra desde el arte contemporáneo y comprobar cómo sus palabras abren vías de comunicación entre los sentidos, siguen generando nuevas imágenes, nuevas formas y nuevas realidades visibles.

La poesía de Miguel Hernández sigue avanzando como una materia viva. Permanece porque nace de la verdad y de profunda confianza en el poder de lo humano. Porque la gran obra de arte nos recuerda que somos seres capaces de crear sentido, dejar huella y seguir dialogando con el futuro incluso después de nuestra desaparición.

Y este recorrido permanece abierto. La obra de Miguel Hernández continúa reclamando nuevas lecturas, nuevos cuerpos y nuevas formas de aparición. Aún quedan libros por atravesar, imágenes por revelar y territorios por explorar en una poesía que no deja de transformarse y de convocarnos.

Julia Moreno Pérez
Cuidadora del proyecto





(...) Me da su arado en el pecho,
y su vida en la garganta,
y sufro viendo el barbecho
tan grande bajo su planta. (...)»

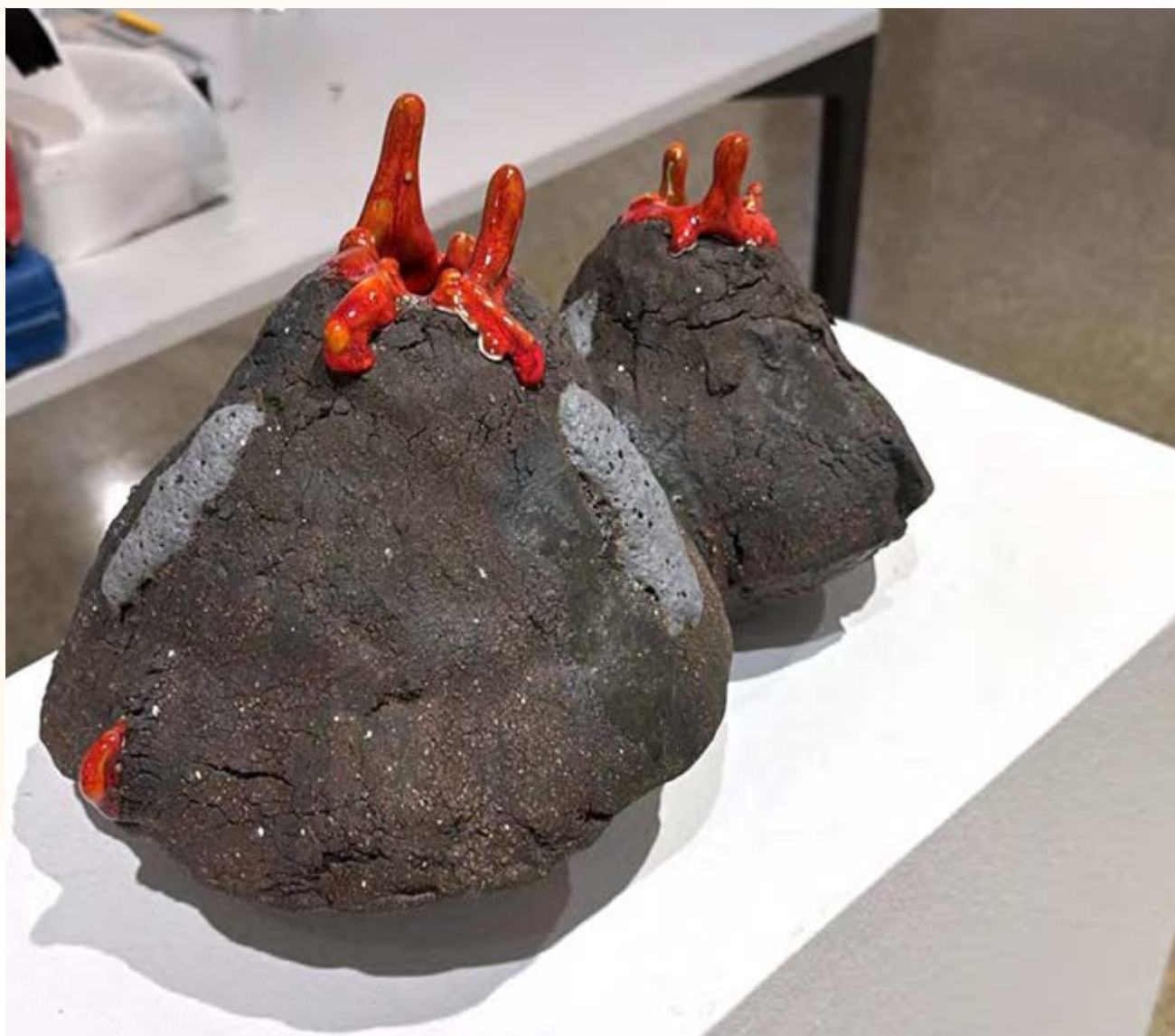
Miguel Hernández





Hombres veo que de hombres
sólo tienen, sólo gastan
el parecer y el cigarro
el pantalón y la barba. (...)

Miguel Hernández



ESTUDIO DE LAS *OBRAS*



1. - *Estudio de Alegría I* (2025), Agnes Essonti Luque

La pieza —algodón teñido con índigo, papel transferido y cuentas, 2025— se organiza en dos registros claramente diferenciados. Un marco de algodón índigo, deshilachado en sus cuatro bordes, deja visible el proceso: las variaciones tonales del baño —más claras hacia los extremos, más densas hacia el centro— delatan la técnica del teñido por inmersión y el gesto manual de un shibori o técnica afín, donde el tejido se pliega y resiste de forma desigual al pigmento. Sobre ese campo cromático se inserta un panel rectangular de paño dividido en una retícula de catorce módulos (dos columnas, siete filas), trabajado en negro sobre azul mediante transferencia de papel: la superficie conserva fibras sueltas, veladuras y zonas de raspado que hablan de un proceso aditivo y sustractivo a la vez, casi arqueológico en su tratamiento. Sobre esa retícula oscura, mínimos bordados de cuentas doradas —siete intervenciones puntuales, ninguna mayor que un trazo breve— actúan como constelación de signos. Su disposición no es simétrica ni decorativa: aparecen como anotaciones, marcas de lectura, casi cicatrices luminosas sobre el fondo sombrío del paño. Es ahí donde la obra se vuelve más elocuente: el oro no cubre, puntúa.

Si se sostiene el marco metodológico warburgiano —la imagen como nudo de supervivencias, no como ilustración cerrada—, esta retícula de catorce celdas funciona menos como cuadrícula racional (la del archivo, la del documento) que como soporte mnémico: cada módulo, un fragmento de memoria que el índigo —color de comercio colonial, de añil atlántico, de paños tradicionales africanos y andaluces a la vez— ya carga de historia antes de que la artista intervenga. La transferencia de papel, técnica que por definición implica pérdida y desplazamiento de la imagen original, dialoga con esa exploración de la diáspora y la construcción de narrativas de pertenencia que define el conjunto de su trabajo: lo que se transfiere nunca llega intacto, y ese residuo —las fibras visibles, las veladuras— es precisamente el lugar donde la obra instala su sentido. Las cuentas doradas, frente a la oscuridad del panel, parecen funcionar como gramática mínima de alegría: no narran, puntúan; no completan, interrumpen. En ese sentido, el título —*Estudio de Alegría*, y el numeral "I" que anuncia serie— sugiere que la pieza se piensa como ejercicio, como tanteo: no la alegría declarada, sino su sintaxis posible, buscada cuerpo a cuerpo en el tejido y el bordado, en línea con la atención de la artista a procesos vitales que se inscriben en la propia textura del trabajo y no solo en su iconografía.





2. - *Nuestras manos* (2025), Ángeles Castellano

La obra se despliega en dos cuerpos que dialogan entre sí: un gran paño acolchado, de formato apaisado, y una pequeña pieza textil con forma de rollo o bolsa, cerrada con cintas bordadas, que cuelga del marco como anexo o glosa del paisaje principal. En el paño central, el collage textil construye un paisaje de lomas onduladas en tonos tierra, atravesado en diagonal por un camino de piedra que conduce la mirada desde el primer plano hacia un cielo estrellado de azul intenso, partido a su vez por una loma dorada a la izquierda y una loma de tono oliva oscuro, casi negro, a la derecha. Sobre el terreno se recortan siete siluetas de árboles —olivos— cuyos troncos están resueltos, de manera muy deliberada, como manos: dedos que se abren hacia el cielo en el lugar donde debería ramificarse la copa, coronados por follaje verde aplicado en tela y diminutas aceitunas bordadas en tonos violeta y verde. El recurso —el tronco-mano— no es ornamental: organiza toda la lectura simbólica de la pieza, y el propio título, *Nuestras manos*, así lo confirma. El marco verde que enmarca la escena, con esquinas en patchwork de cuadros concéntricos en tonos tierra y dorado, remite al vocabulario formal del quilt tradicional, aquí puesto al servicio de un paisaje de olivar mediterráneo.

La pieza anexa —rollo de tela estampada en verde con motivo geométrico, atado con cintas, decorado en sus extremos con un pequeño olivo bordado idéntico a los del paño mayor— contiene el texto manuscrito que actúa como cartela poética y clave de lectura de toda la obra. Dice, en lo que puede transcribirse: "Mis manos recogieron olivas, bordaron colchas para Miguel Hernández y los que ya no están; para Elvira y Pocho. Soy mayor pero

las manos se levantan para reclamar justicia y amor. Se unen a las de Miguel porque 'la mano es la herramienta del alma, su mensaje, y el cuerpo tiene en ella su ramo combatiente.' Alzamos las manos y la voz, los mayores también fuimos jóvenes y ahora abrazamos los olivos y la tierra, nuestra simiente. Mis manos."

Dentro del marco de esta exposición dedicada a Miguel Hernández (Orihuela, 1910–Alicante, 1942), la pieza se inscribe en la genealogía del poeta del olivar y del jornalero, hijo él mismo de pastor y criado entre el trabajo de la tierra, para quien la mano fue siempre instrumento de un cuerpo que trabaja y de un alma que resiste. Castellano no ilustra ese legado: lo continúa por la vía del bordado. La mano que recoge la aceituna es la misma que borda la colcha, la misma que ahora se alza para "reclamar justicia y amor": tres gestos —el trabajo, la labor textil, la reivindicación— que la obra trata como un solo movimiento continuo, transmitido de una generación a otra ("los mayores también fuimos jóvenes"). El acolchado, técnica asociada históricamente al trabajo femenino doméstico y comunitario, se convierte así en soporte legítimo de memoria política y agraria, en la línea de una tradición de arte textil que reivindica las llamadas "artes menores" como vehículo de testimonio histórico tan válido como la pintura o la escultura monumental. Los siete olivos-mano, plantados en la ladera, funcionan entonces como un pequeño coro de cuerpos erguidos: no figuras humanas representadas, sino la tierra misma —el olivar, el territorio campesino andaluz tan presente en la poesía hernandiana— hecha gesto, hecha mano que se levanta.

3. - *Bukabaté*, (2025). Bësákkoò biá Rihólè

La pieza —algodón teñido con índigo, papel transferido y cuentas, 2025— se organiza en dos registros claramente diferenciados. Un marco de algodón índigo, deshilachado en sus cuatro bordes, deja visible el proceso: las variaciones tonales del baño —más claras hacia los extremos, más densas hacia el centro— delatan la técnica del teñido por inmersión y el gesto manual de un shibori o técnica afín, donde el tejido se pliega y resiste de forma desigual al pigmento. Sobre ese campo cromático se inserta un panel rectangular de paño dividido en una retícula de catorce módulos (dos columnas, siete filas), trabajado en negro sobre azul mediante transferencia de papel: la superficie conserva fibras sueltas, veladuras y zonas de raspado que hablan de un proceso aditivo y sustractivo a la vez, casi arqueológico en su tratamiento. Sobre esa retícula oscura, mínimos bordados de cuentas doradas —siete intervenciones puntuales, ninguna mayor que un trazo breve— actúan como constelación de signos. Su disposición no es simétrica ni decorativa: aparecen como anotaciones, marcas de lectura, casi cicatrices luminosas sobre el fondo sombrío del paño. Es ahí donde la obra se vuelve más elocuente: el oro no cubre, puntúa.

Si se sostiene el marco metodológico warburgiano —la imagen como nudo de supervivencias, no como ilustración cerrada—, esta retícula de catorce celdas funciona menos como cuadrícula racional (la del archivo, la del documento) que como soporte mnémico: cada módulo, un fragmento de memoria que el índigo —color de comercio colonial, de añil atlántico, de paños tradicionales africanos y andaluces a la vez— ya carga de historia antes de que la artista intervenga. La transferencia de papel, técnica que por definición implica pérdida y desplazamiento de la imagen original, dialoga con esa exploración de la diáspora y la construcción de narrativas de pertenencia que define el conjunto de su trabajo: lo que se transfiere nunca llega intacto, y ese residuo —las fibras visibles, las veladuras— es precisamente el lugar donde la obra instala su sentido. Las cuentas doradas, frente a la oscuridad del panel, parecen funcionar como gramática mínima de alegría: no narran, puntean; no completan, interrumpen. En ese sentido, el título —Estudio de Alegría, y el numeral "I" que anuncia serie— sugiere que la pieza se piensa como ejercicio, como tanteo: no la alegría declarada, sino su sintaxis posible, buscada cuerpo a cuerpo en el tejido y el bordado, en línea con la atención de la artista a procesos vitales que se inscriben en la propia textura del trabajo y no solo en su iconografía





4. - *El incendio* (2025), Carmen Sicre

La obra adopta el formato del relicario o del marco de mano decimonónico: una estructura de metal dorado, calada y profusamente ornamentada con volutas, rocallas y motivos florales de inspiración rococó, que remata en una cresta puntiaguda y se estrecha hacia abajo en un asa o colgante del que pende una larga cadena de óvalos de cristal. El recurso formal —tomar prestado el lenguaje del objeto devocional o del marco-joya, pieza destinada por definición a guardar algo precioso y pequeño— ya advierte de que el contenido importa tanto como el contenedor, y que la pieza juega deliberadamente con la distancia entre la suntuosidad del envoltorio y la fragilidad de lo que envuelve.

En el óvalo central, tras el cristal, se dispone una composición de naturaleza muerta vegetal: una rama con dos rosas, una completamente abierta y rojiza, la otra reducida a capullo seco de un rojo casi negro, junto a hojas de tono verde apagado, montada sobre un fondo de tela arrugada y amarillenta —con manchas que sugieren óxido, agua o fuego lento— y fragmentos de papel impreso visibles en la base, como recortes de libro o de partitura. El conjunto tiene la temperatura de un herbario antiguo, de algo guardado durante demasiado tiempo: la rosa no está fresca ni recién cortada, sino en proceso de secado, detenida en el tránsito entre la flor viva y la flor marchita.

De la base del marco cae una sucesión de seis cadenas doradas, de longitud creciente, cada una terminada en un pequeño colgante ovalado de cristal facetado que encierra, a su vez, fragmentos vegetales secos —pétalos, hojas diminutas— visibles a contraluz. Esta cascada de cápsulas repite en miniatura el gesto del óvalo principal: cada colgante es un pequeño relicario que guarda un resto, una reliquia vegetal, y su escalonamiento en caída sugiere tanto una lágrima prolongada como una guirnalda invertida que se deshace pieza a pieza.

El título, *El incendio*, no encuentra correspondencia literal en lo que se ve —no hay fuego, ceniza ni quemadura explícita— y esa distancia es, probablemente, la clave de la obra: el incendio no es el suceso representado sino el proceso latente, casi invisible, del propio secado floral. La rosa preservada tras el cristal no se quema con llama, pero sí se consume: pierde agua, color y peso de forma lenta e irreversible, y ese proceso —invisible al ojo en su transcurso, pero brutal en su resultado final— es quizá la forma de incendio que la pieza propone: una destrucción doméstica, contenida en una vitrina dorada, que avanza sin ruido y sin imagen de catástrofe, pero que es, en última instancia, tan irreversible como el fuego.

5. - *De almidón y estruendo* (2025), Concha Romeu

A través de la costura y el bordado, técnicas asociadas tradicionalmente a lo femenino, la obra de Concha Romeu reivindica el quehacer silencioso de mujeres de todas las épocas, realizado en el hogar y por lo general en soledad: un trabajo a la vez creativo y reparador —zurcir, remendar— íntimamente ligado a la vida. Temas como el paso del tiempo, la memoria y el olvido, o el vacío y la huella que dejan los que se han ido, nutren el conjunto de su producción, que se materializa indistintamente en cuadros, objetos, libros de artista y, en ocasiones, prendas de vestir.

La pieza que nos ocupa —sábanas de algodón antiguas y acrílico, 2025— se sitúa con naturalidad en esa genealogía. El soporte mismo es ya portador de memoria: no es lienzo neutro sino ropa de cama usada, con su trama desgastada, sus pliegues de plancha aún visibles, sus manchas amarillentas de uso y de tiempo, su orillo de fábrica todavía cosido en la parte superior. Sobre esa superficie doméstica, la artista despliega un campo casi integral de marcas mínimas en gris y negro, organizadas en columnas estrechas y regulares que ocupan buena parte del paño, dejando un margen blanco perimetral. Vistas de cerca, esas marcas no se resuelven en imagen ni en escritura legible: son una sucesión de puntos, guiones y trazos diminutos, repetidos con la cadencia de un renglón, que imitan la apariencia de un texto sin llegar a serlo —una escritura que se ha vuelto ilegible, o que nunca pretendió ser leída.

Ese gesto conecta con un referente explícito en la práctica de la artista: una de sus piezas, homenaje a Robert Walser, se titula "Microgramas (1916)", en alusión directa a los célebres "microgramas" del escritor suizo —textos compuestos en una escritura

minúscula y cifrada, a lápiz, que permanecieron indescifrados durante décadas—. De almidón y estruendo trabaja en ese mismo territorio: el del texto reducido a densidad gráfica, a textura, a la pura insistencia de la marca repetida hasta perder su función comunicativa y convertirse en otra cosa —en mancha, en tejido, en huella de un tiempo de trabajo manual prolongado. La crítica sobre su obra ha señalado precisamente que en Romeu la costura funciona no como acción funcional sino como acción poética, en la que la línea se vincula al lenguaje y la sutura a la narración; aquí ese principio se invierte de forma elocuente: no es la puntada la que escribe, sino la pintura acrílica la que imita la puntada, replicando sobre la sábana el aspecto serial y rítmico de un bordado de hilvanes que en realidad no existe como tal.

El título resulta revelador en esa misma clave. El almidón remite al planchado, al gesto doméstico de tensar y endurecer la tela para que conserve su forma —memoria física del cuidado del hogar—; el estruendo, por contraste, introduce algo sonoro y violento que no tiene correlato visual directo en la pieza, salvo en la lectura de esa marea de puntos y trazos como un rumor acumulado, un murmullo hecho de miles de gestos mínimos que, sumados, alcanzan la intensidad de un ruido. Lo doméstico y silencioso —la sábana, el almidón, la costura como tarea invisible— se carga así de una tensión que la propia artista ha descrito como núcleo de su trabajo: la huella que deja lo que ya no está, convertida aquí en estruendo contenido, en clamor que solo se hace audible si se mira de cerca.



6. - *Más vale una gota de valentía...* (2025), Isidro López-Aparicio

La obra adopta la forma de un gran disco colgante, suspendido por una cuerda roja trenzada de escalada o de uso técnico, que se sujeta de una anilla metálica oxidada. El cuerpo del disco está formado por un centenar de libros prensados: vistos de frente, sus cantos forman un patrón concéntrico que imita con sorprendente fidelidad los anillos de crecimiento de un tronco cortado transversalmente, con vetas claras y oscuras, algún hilo rojo intercalado entre las capas, y un núcleo más apretado hacia el centro. El canto exterior del disco, en cambio, conserva un grosor irregular de páginas sueltas, descosidas, deterioradas por la intemperie —el propio título de la ficha técnica incluye, junto a los materiales convencionales, "tiempo, sol y lluvia"



como agentes activos de la obra—, lo que confirma que ese deterioro no es accidental sino parte deliberada del proceso: los libros han sido expuestos, dejados envejecer, tallados por el paso del tiempo igual que un tronco es tallado por las estaciones.

En el borde del disco se incrustan o adhieren materiales heterogéneos —una cincha de lona verde, hebillas y anillas metálicas oxidadas, fragmentos de arpillera, pequeños tacos cilíndricos de madera dispuestos en hilera, y, en un detalle de cierta intensidad simbólica, una fila de lápices nuevos, con su goma roja intacta, clavados horizontalmente entre las páginas prensadas. El contraste es deliberado:

frente a la masa de libro ya consumido, leído, desgastado por el sol y la lluvia hasta perder su función original, el lápiz permanece como herramienta intacta, lista para escribir, para anotar, para empezar de nuevo. El título de la obra —*Más vale una gota de valentía...*— refuerza esa lectura: frente al volumen acumulado y erosionado de cien libros, que podría leerse como saber sedimentado, agotado o caduco, basta una gota —el equivalente mínimo del lápiz que aguarda, intacto, entre las páginas muertas— para que algo vuelva a escribirse. La obra construye así una dialéctica entre la masa (el centenar de libros, el peso del conocimiento acumulado y deteriorado) y el gesto mínimo (la gota, el lápiz, la valentía individual) que recuerda a la atención que el artista presta, en el conjunto de su trabajo, a la posibilidad de propiciar nuevas visiones que ayuden a activar procesos de transformación a partir de materiales y objetos ya gastados por el uso y por el tiempo.



7. - *Ofrenda* (2025), Mar Garrido

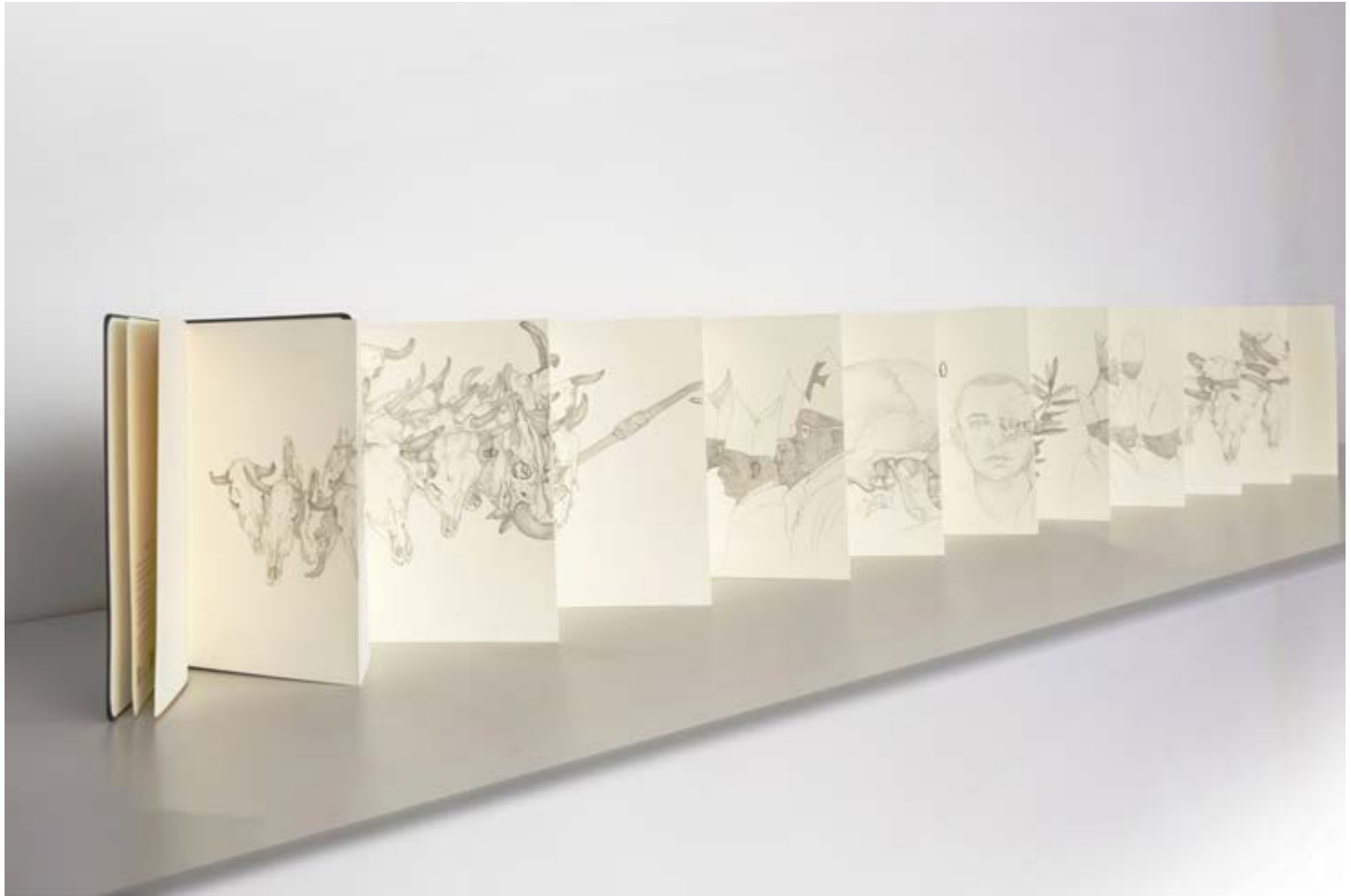
La obra se presenta como objeto antes que como simple fotografía colgada: un pequeño armario o vitrina de madera ennegrecida, de proporciones casi de retablo doméstico, con molduras clásicas en la cornisa y dos puertas abatibles sujetas por bisagras y pasadores de latón envejecido. Esas puertas, abiertas de par en par hacia el espectador, no son marco decorativo sino dispositivo de revelación: la fotografía —impresa sobre papel Hahnemühle, soporte de gama alta característico de la fotografía de autor contemporánea por su grano y estabilidad— queda alojada en el interior de la caja como si fuera una reliquia o un icono guardado, algo que se abre para ser mostrado y que también podría volver a cerrarse.

Dentro, sobre fondo negro absoluto, la imagen reproduce el lenguaje de la naturaleza muerta barroca: dos granadas sobre un plato oscuro de superficie mate, casi invisible contra el fondo, de manera que la fruta parece flotar en la oscuridad. Una de las granadas permanece entera, con su corona característica intacta; la otra aparece partida, abierta en dos mitades desiguales que dejan ver el interior —los arilos rojos apretados unos contra otros, jugosos, casi pulsátiles por su brillo— junto a una mancha oscura, casi amoratada, en la piel de una de las mitades, que introduce una nota de deterioro incipiente en lo que por otro lado se presenta como fruto en su momento de mayor esplendor. Una ramita con hojas verdes, dispuesta junto a la fruta,

completa la composición con el gesto clásico de la rama recién cortada, signo de frescura y, a la vez, de vida interrumpida.

El título, *Ofrenda*, activa de inmediato el campo simbólico de la granada como fruto cargado de significación religiosa y mitológica: alimento ritual en numerosas culturas mediterráneas, asociado tanto a la fertilidad y la abundancia como, por su color y su interior granulado, a la sangre y al sacrificio. La iluminación de estudio, dramática y dirigida —que recorta la fruta del fondo negro con la misma intensidad lumínica de una vanitas holandesa del XVII—, refuerza esa lectura devocional, y el propio dispositivo expositivo —la caja-relicario que se abre para mostrar lo que guarda— convierte el acto de mirar la fotografía en un gesto casi litúrgico: no se observa una imagen colgada en pared, sino que se abre algo, se descubre una ofrenda que estaba resguardada, y ese desvelamiento es ya parte del significado de la obra, no un mero soporte expositivo.





8. – *Los ojos abiertos* (2025), Mireya Martín Larumbe

La obra adopta el formato del álbum japonés o leporello: un cuaderno Moleskine cuyas páginas, en lugar de pasarse una a una, se despliegan en acordeón formando una banda continua que se extiende, en la fotografía, a lo largo de toda una repisa, perdiéndose en perspectiva hacia el fondo. Ese soporte no es neutro: el leporello obliga a leer la obra como secuencia temporal, como relato que avanza panel a panel, y al mismo tiempo permite —a diferencia del libro convencional— ver de un solo vistazo el conjunto entero, de manera que el final y el principio coexisten siempre en el campo visual de quien lo observa desplegado, como ocurre aquí.

El dibujo, a lápiz, con esa textura de grafito suave y veladuras propia del trabajo sobre papel de álbum, despliega una sucesión de motivos que se repiten y mutan: el leporello se abre con un cráneo de bóvido —un solo crani de cuernos largos y curvados, dibujado con detalle anatómico— que en el siguiente pliegue se multiplica hasta formar un racimo apretado de varios cráneos de asta, amontonados unos sobre otros como un osario de ganado. La secuencia continúa con lo que parece una vara o lanza alargada, sin otro motivo en su pliegue, como pausa o silencio dentro del relato gráfico. Le siguen dos figuras de perfil, vestidas con hábito y tocadas con un birrete o capirote puntiagudo marcado con un emblema en forma de cruz, en una composición que evoca de inmediato la iconografía de la procesión religiosa española, ya sea la del clero en hábito coral o la del penitente de Semana Santa con su capirote cónico —ambas tradiciones, llamativamente, coinciden en este tipo de tocado puntiagudo cargado de connotaciones

rituales y, según el contexto histórico, también políticas—. Justo después aparece otro cráneo, de especie distinta a los anteriores —de mandíbula y dentición algo más alargadas, ya sea de cánido o de otro mamífero—, seguido por el rostro de un hombre joven, de cabeza rasurada, sobre el que se superpone, en transparencia, la silueta de un cráneo y, junto a él, una rama de olivo. Cierra la secuencia visible un nuevo grupo de cráneos de bóvido en disposición coral, que repite y multiplica el motivo inicial, como si la cinta se enroscara sobre sí misma.

La repetición y variación del cráneo —de animal de labranza o de lidia, primero; humano, transfigurado, después— construye el verdadero hilo conductor de la obra: un memento mori desplegado en el tiempo, donde la muerte animal (la cabaña, el ganado, posiblemente el toro como signo de una tradición rural y festiva muy arraigada en la península) y la muerte humana se leen como variaciones de un mismo tema, intercaladas con los signos de la liturgia (el hábito, el capirote, la vara que bien podría ser cetro o vara procesional) y con el único elemento explícitamente vital y pacífico de toda la secuencia: la rama de olivo que acompaña al rostro del joven. El título, *Los ojos abiertos*, sugiere una mirada que no rehúye lo que el desfile de cráneos insistentemente expone: una sucesión de muertes —de ganado, posiblemente de personas— vista de frente, sin la posibilidad de cerrar los ojos que ofrece el libro convencional, precisamente porque el formato en acordeón impide pasar la página y dejar atrás la imagen anterior: todo permanece visible a la vez, todo insiste en seguir mirándose.

9. - *Los quince y los dieciocho (Llamo a la juventud)* (2025), Sara Quintero

En su obra, Sara Quintero combina imágenes, técnicas y maneras del pasado puestas al servicio de asuntos políticos y sociales de actualidad, abordados con hondo contenido crítico, exigiendo del espectador una respuesta ética, no solo estética o emocional. Metodológicamente, la artista escanea y trata digitalmente imágenes e iconografías recuperadas de la historia del arte o de archivos documentales, las imprime tras aplicar diversos filtros, y completa esa base impresa con dibujo tradicional —grafito, lápiz de color— que remata y reinterpreta la composición. Su obra de las últimas décadas ahonda de manera crítica en cuestiones como la emigración, los refugiados, el naufragio o la guerra, comparando representaciones clásicas con las contemporáneas para crear nuevas formas de significado.

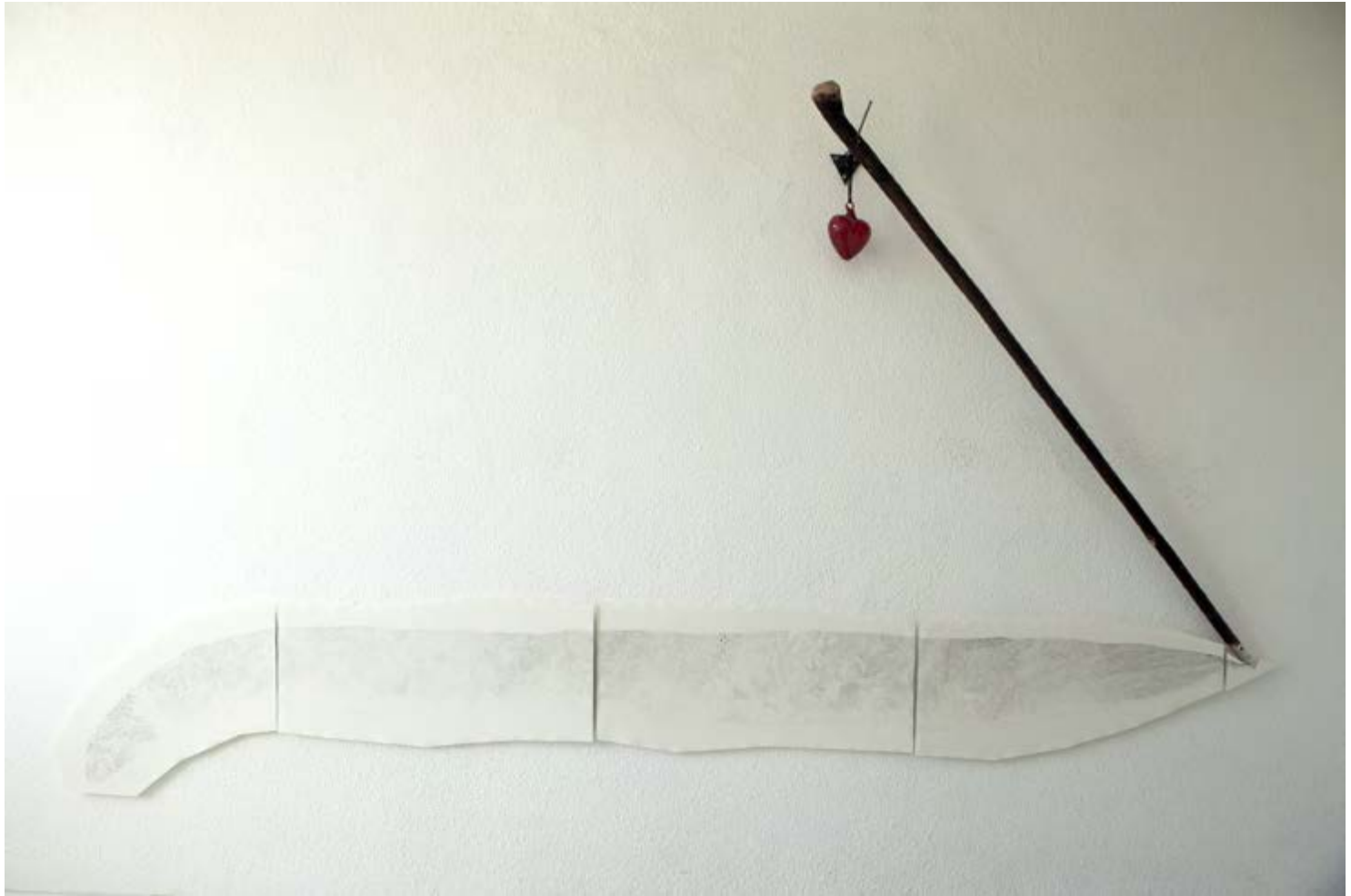
Esa metodología es exactamente la que estructura la pieza que nos ocupa: impresión digital (la fotografía documental de un paisaje urbano en ruinas, edificios de ladrillo destripados, presumiblemente procedente de un archivo de prensa o de guerra) combinada con grafito y lápiz de color, que añaden a la imagen fotográfica una nube de humo dibujada a mano —de trazo deliberadamente más blando, casi pictórico, que contrasta con la nitidez fotográfica de los escombros— y un par de figuras infantiles tendidas en primer plano sobre la nieve, en actitud de tiro, empuñando lo que a primera vista podrían confundirse con armas reales pero que, observadas con atención, son fusiles de juguete o de madera tallada, como los que se amontonan, también de madera, en dos pilas cuidadosamente dispuestas junto a ellos en el ángulo inferior izquierdo.

El collage entre fotografía documental y dibujo manual no busca camuflarse: la nube de humo dibujada se superpone visiblemente a la fotografía de las ruinas, marcando con claridad los dos regímenes de imagen que conviven en la pieza —el documento de archivo, indicial, "verdadero", y la intervención gráfica de la artista, que comenta y amplifica

ese documento sin pretender disolverse en él—. Esa doble naturaleza coincide con la operación que la crítica ha señalado en el conjunto de su trabajo: hacer del documento y la información más cruda un nuevo relato visual, sin que el gesto artístico oculte su propia presencia ni renuncie a la responsabilidad de quien construye la imagen.

El título resulta decisivo para la lectura de la obra: "los quince y los dieciocho" remite con toda probabilidad a edades de reclutamiento o de movilización juvenil —la franja en la que un adolescente deja de ser, jurídicamente o de facto, un niño para convertirse en combatible—, mientras que el paréntesis, "Llamo a la juventud", introduce un verbo en primera persona que convierte el título en proclama o llamamiento, en la línea de las convocatorias bélicas históricas a la juventud para defender la patria. Sobre ese fondo textual, la imagen construye su ironía trágica con economía de medios: los niños no juegan a ser soldados en un parque, sino tendidos sobre la nieve, frente a un escenario real de destrucción urbana, con armas de madera que imitan el gesto del combate sin su letalidad, mientras detrás de ellos arde —dibujada, evocada, nunca fotografiada— la nube que sugiere que la destrucción que están imitando es, en algún lugar, real. La pieza no ilustra la guerra: hace visible el adiestramiento infantil para ella, el modo en que el juego prepara, normaliza y disfraza de inocencia la futura llamada a las armas.





10. - *Elegía a Federico García Lorca (2025), Valle Galera*

La pieza combina escultura/objeto e instalación de pared con dibujo sobre papel, en un dispositivo de composición claramente triangular: un bordón —el bastón largo de peregrino, aquí en madera con remate metálico en punta— se apoya en diagonal contra la pared, de la que cuelga, sujeto por un cordel de cuero a una pequeña pieza metálica en forma de mariposa o flecha, un corazón de vidrio soplado de color rojo intenso, de factura artesanal y tamaño de dije. En el suelo, partiendo del punto exacto donde la punta metálica del bordón toca el plano horizontal, se despliega una larga tira de papel de algodón de 300 gr, compuesta por varias hojas unidas, sobre la que se ha trabajado un dibujo continuo a lápiz de grafito: una superficie de textura nebulosa, granulada, de tonos grises que se acumulan y aclaran de manera irregular, como si fuera la veta de una piedra o la textura de una herida.

La silueta recortada de ese papel es, en sí misma, la clave formal de la pieza: el conjunto del dibujo, curvado y vuelto sobre sí mismo en el extremo izquierdo y afilado en punta en el extremo derecho —justo donde se encuentra con la punta metálica del bastón—, dibuja con claridad la forma de una hoja de cuchillo o de hoz. Esa lectura no es forzada: la obra entera —el corazón de cristal suspendido, la hoja-cuchillo dibujada en el suelo, la sangre que el grafito sugiere por su veladura oscura y su textura de mancha— recompone, con materiales muy distintos, los tres símbolos que la crítica reconoce como núcleo de la simbología poética de Lorca: la sangre, el cuchillo y, de forma más oblicua, el corazón en lugar de la rosa, como variación personal de esa tríada.

El bordón —objeto de peregrino, de caminante, de exiliado— introduce además la idea del camino y del destierro: apoyado contra la pared en ángulo, no sostiene a nadie, es un bastón sin caminante, abandonado o interrumpido en su función, lo que remite con fuerza simbólica al asesinato del poeta en agosto de 1936, cerca de Víznar, en el camino entre Granada y Alfacar —la ejecución sumaria de un hombre al que, literalmente, se le interrumpió la marcha—. El corazón de vidrio, suspendido y vulnerable por su propia fragilidad material, cuelga justo encima del filo dibujado en el papel, como si pendiera sobre la hoja que puede quebrarlo en cualquier momento: la composición entera se sostiene en esa amenaza latente, en la distancia mínima y constante entre el corazón frágil y el cuchillo que lo espera abajo, sin que el encuentro entre ambos llegue nunca a representarse, solo a sugerirse con la tensión geométrica del triángulo que forman bastón, papel y pared.

LA MANO QUE

ESCRIBE

LA TIERRA QUE

RECIBE

MIGUEL HERNÁNDEZ DESDE EL CUERPO DE LAS COSAS

Como espectadores nos interrogamos, y nos surge la pregunta: ¿cómo dialogan estas piezas en conjunto con la obra de Miguel Hernández? La pregunta no es retórica ni puede responderse con una lista de alusiones temáticas, porque lo notable de este conjunto no es que hable de Miguel Hernández —solo dos piezas lo nombran explícitamente, *Nuestras manos* y, de forma oblicua y desplazada hacia su amigo y contemporáneo asesinado, la *Elegía a Federico García Lorca*—, sino que casi todas, sin pretenderlo, hacen experimentar el mundo sensible desde el que Hernández escribió: la mano que trabaja, la tierra que sostiene y que entierra, la sangre que es a la vez herida y fruto, el cuerpo encerrado que sigue intentando decir algo, y la mirada que no puede cerrarse ante lo que ve. Si se quiere pensar esta exposición desde la fenomenología, hay que empezar por suspender, por un momento, el dato biográfico —el pastor de Orihuela, la cárcel, la tuberculosis, el hijo nacido en plena guerra— y preguntarse, en cambio, qué es lo que estas diez obras hacen *aparecer* ante quien las mira, antes de que la reconozcamos como alusión, cita u homenaje.

El primer estrato fenomenológico que atraviesa la muestra es el de la mano. En *Nuestras manos*, de Ángeles Castellano, la

mano se hace literalmente tronco de olivo: el cuerpo que trabaja la tierra y el árbol que la tierra produce se funden en una sola silueta, recogiendo de manera explícita aquella sentencia bordada que la propia pieza transcribe —"la mano es la herramienta del alma"—, formulación que es casi glosa directa de la poética hernandiana del cuerpo trabajador. Pero esa misma mano reaparece, sin nombrarse, en el tapiz de Bukabaté, donde el nudo, la trenza, el hilo anudado a mano sobre telar de alto liso, es el rastro visible de un cuerpo que ha tejido durante horas; y reaparece otra vez, invertida en gesto pero idéntica en esencia, en *De almidón y estruendo* de Concha Romeu, donde la mano no teje sino que escribe —o finge escribir— sobre la sábana que otra mano planchó. Lo que la fenomenología permite ver aquí es que estas tres obras no representan la mano: la dan a sentir a través de la huella de su trabajo, exactamente como el verso de Hernández no describe la mano del segador sino que la convierte en sujeto de la frase, en herramienta del alma que actúa antes de que el poema la nombre.

El segundo estrato es el de la tierra y lo que de ella crece o se le arranca. La rama de olivo bordada en *Nuestras manos*, las aceitunas violetas diminutas que cuelgan de sus

troncos-mano, encuentran su eco mineral en el cráneo de bóvido —animal de campo, de yugo, de cabaña— que abre el leporello de Mireya Martín, y su contrapunto vegetal en la granada partida de Mar Garrido, fruto que la tierra mediterránea da y que, al abrirse, revela algo que ya no es vegetal sino casi carnal: el arilo rojo, apretado, que en Ofrenda se presenta dentro de una vitrina-relicario como si la propia fruta exigiera ser venerada antes que comida. Esa misma tierra, devastada en vez de fértil, reaparece convertida en escombro de ladrillo y nieve sucia en Los quince y los dieciocho de Sara Quintero, donde los niños juegan a la guerra sobre lo que antes fue, presumiblemente, un lugar habitado. Lo que la fenomenología capta en este tránsito —de la rama de aceitunas a la granada partida, de la granada partida al escombro— es la misma tierra hernandiana que alimenta y que también devora, que da fruto y que recibe cuerpos, sin que haya contradicción entre ambos gestos: es la tierra de la "Elegía a Ramón Sijé" y de los "Vientos del pueblo", que nutre al hombre y luego lo entierra, y que el propio Hernández pidió que recibiera su cuerpo con la misma generosidad con que antes le había dado sustento.

El tercer estrato, quizá el más insistente, es el del cuerpo encerrado o amenazado que, sin embargo, sigue produciendo signos. El centenar de libros prensados de Isidro López-Aparicio, expuestos deliberadamente al sol y a la lluvia hasta formar anillos de tronco, con la fila de lápices nuevos clavados entre sus páginas muertas, es quizá la imagen fenomenológica más exacta de la condición del poeta preso: el cuerpo del libro se degrada, se erosiona, pero la herramienta de escribir —el lápiz intacto— permanece disponible, a la espera de una mano que vuelva a tomarla, como Hernández siguió escribiendo en la cárcel de Alicante hasta el final, sobre cualquier papel que encontrara. La misma tensión entre encierro y persistencia habita la Elegía a Federico García Lorca de Valle Galera, donde el bordón de peregrino —objeto de camino interrumpido— sostiene un corazón de cristal suspendido justo sobre la hoja-cuchillo dibujada en el suelo: la amenaza no se consume nunca en la imagen, queda en tensión perpetua, igual que la condena de Hernández —la pena de muerte conmutada, la prisión prolongada, la enfermedad que avanza sin prisa— fue un morir lento, administrado, antes que un final súbito. Y esa misma lentitud de la destrucción

reaparece, mineralizada en otro registro, en El incendio de Carmen Sicre: la rosa que se seca tras el cristal del relicario no arde con llama, se consume sin ruido, exactamente como se consumió Hernández en la enfermería de la prisión, sin el espectáculo de la ejecución que sí recibió Lorca, pero con la misma irreversibilidad.

El cuarto y último estrato es el de la mirada que no puede cerrarse. Los ojos abiertos de Mireya Martín da nombre literal a esta condición: el leporello que se despliega entero ante el espectador, sin permitirle pasar la página y dejar atrás la imagen anterior, es la forma material de una mirada obligada a sostenerse sobre la muerte —animal, humana, ritual— sin posibilidad de evasión. Esa misma obligación de mirar de frente, sin desviar los ojos, es la que exige el cráneo coronado de cuernos, la procesión de capirotes, el rostro joven atravesado por su propio cráneo futuro; y es, en última instancia, la misma exigencia ética que recorre toda la obra de Hernández: la de no apartar la vista del jornalero hambriento, del hijo que nace en la cárcel, de la cebolla que es todo lo que hay para darle de comer. Frente a esa mirada que no

se cierra, Estudio de Alegría I de Agnes Essonti propone, casi como contrapunto necesario, su pequeña gramática de cuentas doradas sobre fondo oscuro: no narran, puntean; no completan, interrumpen —exactamente como la alegría en Hernández nunca es ingenua ni plena, sino mínima, arrancada al sufrimiento, sintaxis posible de la ternura en medio de la cárcel y de la guerra, la misma alegría diminuta y necesaria de quien canta nanas a un hijo mientras fuera hay cebolla y hambre y nada más.

Vista así, de forma conjunta, la exposición no ilustra una biografía: hace aparecer, en materiales tan distintos como el índigo, el hueso prensado del libro, el cristal soplado o la fibra vegetal, las mismas estructuras de experiencia que sostienen la poesía de Miguel Hernández —la mano que trabaja y que escribe, la tierra que alimenta y que recibe, el cuerpo que se consume sin dejar de producir sentido, y la mirada que se niega, hasta el final, a cerrarse ante lo que el mundo le exige ver.

Carmen Sabaleta
Doctora en Historia del Arte

ASÍ LA *PINTURA*

La interrelación entre literatura y artes plásticas, ampliable por supuesto a la música, es una vieja idea sostenida desde la Antigüedad, que cristalizada en el topos horaciano “ut pictura poesis”, con diversas interpretaciones significativas se ha venido arrastrando hasta nuestros días y ha hecho correr mucha tinta desde los inicios de la Edad Moderna sobre todo. En principio bajo la fórmula comparativa, con finalidad jerárquica, “il paragone”, que tanto obsesionaba a los grandes artistas del Renacimiento, y finalmente, en época más reciente, a la fundición en el concepto único de Arte.

Desde hace cinco años la Fundación Legado Literario Miguel Hernández, de la Diputación de Jaén, emprendió el proyecto *A Miguel Hernández. Creación Contemporánea*, que invita a once artistas plásticos a elaborar una obra en sintonía con la poesía del poeta oriolano, que se han centrado en las cinco ediciones en torno a los tres grandes poemarios: *Perito en Lunas*; *El Rayo que no cesa* y *Viento del Pueblo*, más dos convocatorias dedicadas a un poema concreto extraídos de las anteriores obras: *Elegía* (*El rayo que no cesa*) y *Aceituneros* (*Viento del Pueblo*). Aún cuando pareciera que la idea podía responder de modo directo al lema de Horacio, *Ut Pictura Poesis*, sin embargo pienso que no es así exactamente, pues no se trata de creaciones diferentes ante un objeto independiente, sino que el objeto viene determinado por la obra poética de Hernández, a la que la obra

plástica se suma “como metáfora plástica enriquecedora”, según se declara en la Presentación del Catálogo, A Miguel Hernández 112/2. *Elegía* (2022), a lo que se añadiría en la Presentación de la siguiente convocatoria: 113/3. *Aceituneros*, además de su valor artístico un “gran valor comunicativo, creando un verdadero entramado de interpretaciones que enriquecen más el poema”. Un énfasis semiótico que refuerza el valor prioritario de la poesía, contribuyendo a su difusión y conocimiento popular, objetivo perseguido por el proyecto.

¿Pero por qué la elección de la obra plástica, entre otros signos de comunicación posibles? Esta es la cuestión que me hace reflexionar sobre la vinculación entre lenguajes tan diferentes y que no se puede entender sin acudir al común denominador de “Arte”, así entendido con mayúsculas y en su conceptualización moderna de “creación”, distanciada del concepto mecánico, de oficio, del que adolecían las artes plásticas hasta fines del medievo. Sin embargo, desde Plutarco (s. I d.c.) quedaba establecido el topos de la pintura como “poesía muda” y la poesía como “pintura que habla”, que tomando la raíz etimológica de poesía, del griego “poiesis” (creación), venía a admitir la actitud creativa ante lo que en el mundo Antiguo se consideraba lo fundamental de la mimesis, la creación a partir de la imitación de la naturaleza, o mejor, del proceso creativo de la naturaleza. El Renacimiento, con el que se inicia la Edad Moderna, reto-

COMO LA POESÍA



‘Me quedaré en España, compañero’,
me dijiste con gesto enamorado.
Y al fin sin tu edificio tronante de guerrero
en la hierba de España te has quedado.»

Miguel Hernández

mó la teoría clásica de la mimesis, pero pronto, apoyándose en el concepto de “belleza”, entendió que no bastaba con la simple imitación de la naturaleza o de la sujeción a sus reglas creativas, sino que era necesaria una superación del concepto imitativo de la naturaleza y de la Idea reflejada en ella. Frente a la Idea de raíz platónica o neoplatónica, se iría imponiendo la idea, extraída de la experiencia humana, con la que formar una determinada imagen del mundo real. Una idea susceptible de transformarse en imagen plástica por diferentes medios técnicos: pictóricos, escultóricos o dibujísticos. Un proceso intelectual

que “liberaba” a las artes plásticas de su mecánico destino, cifrado en la “obra bien hecha” medieval. Ahora el artista era un creador de imágenes y de esta manera la pintura redundaba el viejo lema de “poesía muda”.

Por su parte la poesía, dentro de las artes literarias, es, como ya he señalado, la manifestación creativa por antonomasia. La riqueza significativa que encierra la palabra poética, la convierte igualmente en una imagen que podemos considerar visiva, potenciada por la ausencia o la minusvaloración de la narratividad

descriptiva. En este sentido, la poesía de Miguel Hernández es particularmente rica en imágenes y en consecuencia sugeridora de otras imágenes para el artista plástico.

De los tres poemarios en que se ha centrado el proyecto Obra Contemporánea, no todos ofrecen las mismas posibilidades, o dicho de otro modo, condicionan la libertad creativa del artista plástico. Entre *Perito en Lunas* (1933), y *Viento del Pueblo* (1937), escrito en las dramáticas circunstancias de la guerra civil y la proximidad de su muerte, media una sustancial diferencia, que encuentra un intermedio en *El Rayo que no cesa* (1936), aunque cronológicamente esté próximo a este último. No obstante, los tres tienen un común denominador sustentado en la fuerza telúrica que emana de su poesía y que el mismo autor venía a reconocer en la dedicatoria hecha a Vicente Aleixandre en *Viento del Pueblo*: “nuestro cimiento siempre será el mismo: la tierra... los poetas somos viento del pueblo : nacemos para ser soplados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas”. Y con anterioridad, en *El Rayo que no cesa*, su propia identificación en el poema 15, “Me llamo barro, aunque Miguel me llame/ barro es mi profesión y mi destino...” Un “telurismo” que fecunda no solo a la poesía de

Hernández, sino que está también en la de Gracia Lorca o en la pintura de Joan Miró y que sin duda entronca con la vanguardia surrealista.

Obvio resulta decir, que “tierra” nada tiene que ver con el terruño en que nació y vivió, aunque su tierra esté presente y anime su obra, pero trascendida precisamente por la fuerza de la palabra poética. *Perito en Lunas*, su primer poemario y la primera obra de este proyecto, recoge un amplio muestrario del reducido mundo rural en el que se había criado: el pozo, el barbecho, el gallo, la palmera, la serpiente, la veleta, el espantapájaros... un mundo diseccionado en mil facetas, a modo de una pintura cubista, por fulgurantes metáforas, que bien justifican el primitivo título con que jugó darle el autor: *Poliedros*. La crítica ha subrayado la mirada del poeta hacia los clásicos del Siglo de Oro, en especial a Góngora, pero también a la “poesía pura” francesa de indiscutible seducción perceptiva. Y aquí entra en juego el reto planteado a los artistas plásticos.

Cuando la referencia dada es un texto literario, la reacción tal vez esperada por parte del espectador, y también en parte por el artista, es la de traducir el discurso narrativo, si lo hubiera, o



Caídos, sí, no muertos, ya postrados titanes,
están los hombres de resuelto pecho
sobre las más gloriosas sepulturas:
las eras de las hierbas y los panes,
el frondoso barbecho,
las trincheras oscuras.»

Miguel Hernández



la imagen de la palabra que en sí ya es imagen. Perito en Lunas, por su complejidad sintáctica, lexical y abundancia de imágenes, no permite una fácil aprehensión de su significado por parte de los artistas plásticos, aun cuando, paradójicamente, sea una poesía tan viva, pero engañosa al presentarnos la realidad de ese sencillo mundo rural envuelto o enmascarado por el artificio de la palabra, por que como el mismo poeta escribiera en *Mi concepto de poesía* (1933), “no se trata de ilustrar sensaciones, de solear cerebros con el relámpago de la imagen de la talla, sino de propagar emociones, de avivar vidas...Guardaos poetas de dar frutos sin piel, mares sin sal”

Desvelar el significado oculto de la realidad iluminado por el arcano de la palabra es el reto que el poeta nos impone, pero que previamente se ha impuesto a sí mismo en la construcción, “creación” de su obra. Miguel Hernández es “perito”, experimentado. “práctico en una ciencia o arte”, como lo define la DRAE. ¿En qué?, en “lunas”, una sugestiva -por su amplitud semántica- metáfora para referirse a la poesía.

Sabemos por propia confesión de los artistas convocados la dificultad de comprensión del poemario que supuso para todos en general. Después, con la guía del profesor y crítico literario, especialista en M. Hernández, Jesucristo Riquelme, mediante una imaginaria mesa redonda en que se analiza bastante a fondo la obra se fue abriendo la imaginación de los convocados. Conviene precisar que la oscuridad del significante favorece múltiples interpretaciones significativas, algo común a la obra abstracta, y en consecuencia, una forma plástica adecuada para una obra poética tan poliédrica y a la que he llegado a ver en paralelo con una pintura cubista. Lógico resulta comprobar, que ese carácter geométrico, de “poliedros”, que sustenta el poemario y que incluso utilizó como título originario para el libro, sirviese de inspiración para una parte de los creadores plásticos.

La obra de Andrés Monteagudo, *Procesos y desprocesos de un poliedro*, una superposición de planos escalonados con un tenue reflejo de formas en una superficie rayada, alude a la “geometría poliédrica”, en palabras del autor, del estanque de

agua que para él es “Perito en Lunas”, donde se refleja todo lo que le rodea, y así construir un mapa para recorrer todos los recovecos de la mente y encontrara al final el “último rincón, un ángulo para el escondite, para el refugio”.

Por su parte, Alejandro Gorafe, con Palmeros y Domingo de Ramos, recurre de igual modo al geometrismo poliédrico para interpretar la segunda octava real del poemario, que realiza en forma de un dodecaedro formado por pentágonos cosidos con largos hilos de nylon amarillo, que sugieren las palmas con que se procesiona en dicha festividad. La forma poliédrica es también una referencia expresa al título original del Poemario, pero igualmente referenciada al disco lunar y a la figura de un balón de fútbol, guiño surrealista, exponente de la libertad creativa del artista.

También, José Miguel Chico López, se suma a la poética del geometrismo con una composición pictórica en la que múltiples formas semicirculares, ¿medias lunas? En distintos tamaños y colores se enlazan pendientes de finas líneas de traza irregular. En esta aleatoriedad de formas, que el autor identifica con la aleatoriedad de los sentidos con que juega el poeta, pero bajo el rigor de la forma poética de la octava real.

Por último, dentro de la inspiración de lo geométrico, la obra de Paloma Gámez, *Poema XXIII*, apela directamente a la forma del texto del poema elegido por razones sentimentales, encerrándolo en el contorno lineal y entonando la superficie en rojo intenso, en alusión a la granada que se menciona en la octava y su evocación de la ciudad, Granada.

La luna, astro, que, si bien, tiene escasa referencia en el Poemario, dada la deriva metafórica (lunas-poemas), se hace insoslayable de todas formas ante la mirada de los artistas. Dos de ellas, significativamente mujeres, la abordaron: Ana Villén y Marina Vargas. La primera, con un collagraf titulado *Presente y ausente*, va introducido con poema de la autora en la que contrasta la aparición y desaparición de la luna con el día y la noche, símbolo del amor emergente y su caída, frente a la perseverancia de la mosca, símbolo de resistencia ante la adver-

sidad. La obra de Marina Vargas, *La luna.Tarot* esotérico, toma como referencia del libro la octava XXXIV (Huevo), para elaborar una serigrafía en forma de carta del Tarot en la que un enorme disco lunar, “madre cósmica que contiene al sol”, en propias palabras, es apuntada por el jinete al que alude Hernández al final de la Octava: “Un rejoneador galán de pico/ iría sobre el potro en abanico”.

Los cinco trabajos restantes que se presentaron a esta primera convocatoria del proyecto *Creación Contemporánea*, giran sobre todo en torno a la empatía del autor con el poeta más que con el Poemario. Pepa Salas, por ejemplo, evoca el recuerdo de su abuelo, pastor, en sintonía con el “poeta-pastor” en *La miel de las estrellas*, donde combina una composición poética “ad hoc” con timbres surrealistas y la imagen del niño soñador, ensimismado, en un acrílico en blanco y negro. Una idea similar mueve a María Bueno en *Poyete/Mesa*, una instalación en la que se exhiben pequeños objetos de un mundo rural sobre una mesa, que evocan también la cultura agrícola, perdida para la autora, hija de la ciudad, pero nieta del labriego con la que conecta ante la lectura de la Octava XLI (Labradores). Por su parte, Delia Fernández se desdobra también como poeta y pintora en *Alfabeto*, en una recreación idílica del Miguel Hernández pastor-poeta, simbolizado por una má-

quina de escribir, que protagoniza la mitad de la composición, separada de la otra mitad, un esquemático prado donde pasta el ganado.

Como puente, quizás, entre la empatía sentimental y el rigor racionalista de la geometría, reconocido en el Poemario, Cristina Savage, en *Corta Penas*, expone un corazón zurcido en tela que encierra un feto, sometido a las tensiones de una estrella de hilos y unas tijeras abiertas, con las que ha querido expresar la tensión entre razón y sentimiento que ve en la poesía hernandiana.

Para cerrar este repertorio de imágenes plásticas, el africano Julio Nguema, el único que aborda la efigie del poeta oriolano, en su obra *Miguel Hernández*, lo hace bajo la idea del sufrimiento compartido de la emigración africana y los avatares que le tocó vivir a Miguel Hernández colocando su cabeza boca abajo y sobre ella dibuja e incluye imágenes de la guerra, que le tocó sufrir, y otras de su entorno vital.

Con la variedad que cabía esperar de obra tan difícil, como abierta a la interpretación, la libertad imaginativa dio los frutos deseados en esta primera manifestación del Proyecto A Miguel Hernández. *Creación Contemporánea*.



(...) Aquí tengo una voz enardecida,
aquí tengo una vida combatida y airada,
aquí tengo un rumor, aquí tengo una vida. (...)»

Miguel Hernández



(...) Recoged este
viento, naciones,
hombres, mundos,
/que parte de
las bocas de conmovido
aliento / y de los hospitales
moribundos. (...)»

Miguel Hernández



La segunda entrega, que tuvo lugar al año siguiente, 2022, coincidiendo con el aniversario de la muerte del poeta, tuvo, quizás por este motivo, por tema un asalto parcial al segundo poemario, El rayo que no cesa, centrado en la tremenda Elegía, dedicada a la muerte del amigo y “compañero”, Ramón Sijé, fallecido repentinamente cuando el libro estaba prácticamente en imprenta. Si El rayo... ya es considerado por buena parte de la crítica literaria como la obra cumbre de Hernández, la Elegía, introducida, sin embargo, no como cierre del Poemario, sino precediendo al Soneto final, enfatiza, como ha señalado Francisco Estévez, “la comunión entre el amor y la muerte y el aciago destino que los aúna en vida”.

El intenso y vibrante ritmo de este poema, prescinde de la complejidad identitaria que tenía Perito...para centrarse en el expresivo dolor por la fulminante (como un rayo) desaparición del amigo y maestro. Nuestros artistas tuvieron aquí la ocasión de acercarse plásticamente desde la perspectiva del dolor y de la muerte, aunque no solo a través de los versos de la Elegía, sino también desde la presencia generalizada que ambos temas tienen en la poesía hernandiana. Así, Dis Berlin, con el mismo título del poema, dibuja unas ondulantes líneas rojas que parten de un redondel, al que el autor identifica con un pozo, como gritos ardientes que se elevan hacia un cielo negro en el que se recorta en alto la luna. Dis Berlin ha conjugado elementos claves en la expresión poética de Hernández heredados de su anterior poemario, como el pozo y la luna. Dos contraposiciones: tierra-cielo; alto-bajo; oscuro-claro; prisión y libertad, que centran el drama vital del poeta entre amor y muerte. José Luis Serzo, aborda directamente el último verso del quinto terceto : Y siento más tu muerte que mi vida, un dramático dibujo a lápiz y sanguina de una figura hincada en tierra, trasunto del propio Miguel Hernández, abrazando con fuerza los restos del amigo sacado de la fosa que se abre a sus pies, donde la negra nube sobre la cabeza y el color del trazo de la figura intensifica el drama. El tercer terceto es la base inspiradora de José Benítez, autor de Tanto dolor, óleo entonado en blancos y negros, título tomado del segundo verso del terceto que se inicia: “daré tu corazón por alimento”, y es este motivo, atravesado por una flecha, como en las hagiografías de santos cristianos, el que

sale del cuerpo yacente de Sijé, rodeado de otros cuerpos en un campo de desolación, campo de dolor que tanto angustia al poeta, tanto ...”que por dolor me duele hasta el aliento”.

Dolor y muerte se prestan a creaciones de enorme intensidad emocional sin necesidad de la palabra, o con solo un fugaz roce con el verso del poeta. Es lo que le ocurre a Domingo Zorrilla con Pájaro muriendo, el final de la vida de una avecilla envuelto en el silencio de un sueño eterno sin más referencia espacial que un oscuro fondo impreciso, que resulta ser el “terciopelo ajado” del corazón del amigo (séptimo terceto de la Elegía). Y en otro extremo, Mercedes Lirola, en Hasta la última gota, pequeña pieza escultórica en gres de dos volcanes de laderas resquebrajada y sangrante cono de lava, expresión de la profunda herida : “No hay extensión más grande que mi herida” (quinto terceto).

La oportunidad de la inclusión de la Elegía en el poemario del Rayo que no cesa, subraya la persistencia del dolor y la pena que desemboca en la muerte sobre el sujeto dominante: el amor, con el matiz diferente, pero importante, del amor al amigo y del amor teñido de erotismo, que abarcan los treinta poemas del libro. Por eso, parecería lógico que la siguiente convocatoria de la Fundación para el proyecto, se dedicara al poemario en su conjunto, sin embargo no fue así hasta dos años más tarde, intercalándose entre ambos el dedicado al poema Aceituneros (113/3), perteneciente al libro Viento del Pueblo. No obstante, no es de extrañar, que las obras plásticas de ambos certámenes, el de la Elegía y el del Rayo que no cesa, compartan imágenes que se nutren de una fuente común con el matiz del amor diferenciado, ya señalado. Veamos algunos ejemplos. Cuando Ricardo Gómez elige el tema de la muerte a partir de la inspiración en el soneto 28, del que toma prestado el título, La muerte toda llena de agujeros, recurre a una gran mancha en negro, que perfila una piel de toro tensada cerrando un cubo en perspectiva, en alusión a este animal, símbolo de la fuerza pasional del amor y el fatal destino que le espera. A medio camino, entre la abstracción y la figuración, contrasta con la estampa que realizó Dolores Montijano , de una serie titulada Silencios, para la convocatoria de la Elegía a Ramón Sijé. Aquí, la idea de muerte

es una abstracción completa, donde el negro se atempera con blancos para transmitir una actitud de cierta serenidad.

Caso similar ocurre con Corona de cardos, acuarela de Leonor Solans, inspirada en el sexto soneto, cardos y penas llevo por corona...No podrá con la pena mi persona/ rodeada de penas y cardos/!Cuánto penar para morir uno!. La artista figura una corona de punzantes cardos y vivas flores, que simulan una mezcla de placer y dolor. Por su parte, María Ángeles Díaz Barbado, para la Elegía, concibe otra corona de imprecisos motivos vegetales de entonación gris sobre fondo negro, que denota la profunda melancolía ante la muerte.

En el canto de amor y muerte que es El rayo que no cesa, nuevas metáforas acompañan a la pena y el dolor. Unas hirientes: el rayo y el cuchillo; otras, sordas y obstinadas, como el mar y la playa. La primera, que da título al poemario, se concentra en segundo soneto: “No cesará este rayo que me habita...Este rayo ni cesa ni se agota/ de mí mismo tomó su procedencia”. Tan potente imagen, sin embargo, solo parece haber inspirado una obra de forma más directa, Decantación de la tormenta, un dibujo a lápiz de color, de Felipe Ortega, de bella factura surrealista: un rayo en forma de pata de insecto (una mantis religiosa?, la hembra que devora al macho tras la cópula), cae de una negra nube sobre un corazón ennegrecido, el receptáculo del amor, que sustituye y explicita el doloroso efecto que describe en el primer poema.

No obstante, pienso que también la obra de Aixa Portero, S/T/, una fotografía impresa sobre soporte de metacrilato, que representa unas hojas vegetales pendientes y enlazadas con un hilo que parece electrificado y del que penden a su vez pequeñas láminas radiantes, sugieren la exasperación amorosa que el poeta vierte en el soneto 25: “Exasperado llego hasta la cumbre/ de tu pecho isla y lo rodeo/ de un ambicioso mar y un pataleo/ de exasperados pétalos de lumbre”. O, igualmente, de forma libre, Jesús Zurita, en Fulguraciones, dibujo en tinta china de una masa arbórea que parece explotar, sugiere la adjetivación del “Rayo de metal crispado/ fulgentemente caído...”

El cuchillo motiva otra imagen surrealista de mano de Julia Santaolalla, Un carnívoro cuchillo, un acrílico, que representa, de modo hiperrealista, la imagen símbolo con que Hernández inicia el poemario desdoblado el efecto del “rayo”: Un carnívoro cuchillo/ de ala dulce y homicida/sostiene un vuelo y un brillo/ alrededor de mi vida”. La artista destaca el objeto de manera hipnótica por su forma y tamaño con respecto a la bandeja sobre la que descansa, cercenada en una esquina, que contiene cuatro pequeños e inconexos objetos de naturaleza orgánica.

La imagen del mar y la playa, recurrente en el poeta, primero por familiaridad paisajística de su Orihuela tan cercana al mar; después, por el acusado contraste -de lo que tanto gusta Miguel Hernández- entre lo húmedo y lo seco, la arena y el agua, y sobre todo, el eterno y empecinado embate de las olas sobre la playa. Fácil resulta, por tanto, la identificación femenina con la playa y la masculina con el mar (desechando la feminización del lenguaje marino): “A tu pie, tan espuma como playa/ arena y mar me arrimo y desarrimo”, se lee en el soneto octavo. O con un erotismo manifiesto, en el soneto 25: “Exasperado llego hasta la cumbre/de tu pecho de isla y lo rodeo/ de un ambicioso mar...” Pero a la hora de llevarse a la imagen plástica, José Sánchez Montalbán, prefirió el soneto décimo, Tengo estos huesos hechos a las penas, la inspiración para su obra: El poeta cierra sus ojos y sonríe, un tríptico fotográfico que representa a la amante y al amante a orillas del mar, tapándose el rostro con las manos, y la tercera sin la presencia de ellos. En el texto del propio autor que introduce a modo de corolario, reconoce que el amor “es infortunado...inestable emoción que se acepta con resignación” e incluye a continuación el soneto del poeta, completo. El ritmo basculante, casi onomatopéyico, del poema y el verso repetitivo del final del primer cuarteto y el comienzo del segundo: “Tengo estos huesos hecho a la penas.../Penas que vas, cavilaciones que vienes/ como el mar de la playa alas arenas/ Como el mar de la playa a las arenas...” se presta, con acierto, a la reiteración mar y playa del tríptico.

Una última imagen de este poemario, reiterativo en Miguel Hernández, la del “hortelano”, tiene su correspondiente versión plástica de mano de Pilar Consuegra en un dibujo a bolígrafo, titulado

El hortelano de Miguel Hernández. En los sonetos 7 y 26, el poeta aborda esta imagen tan familiar para él de su Orihuela natal, primero, como canto al trabajo y el descanso del trabajador de la tierra, aquí convertido en metáfora del afanoso trabajo de amar; en el segundo caso, Por una senda van los hortelanos... el poeta, metamorfoseado en toro, por otra senda merodea sin destino... olvidando que es toro y masculino. Pero que la artista resuelve en un dibujo plano con la figura de un labriego cavando en un esquemático paisaje escasamente figurado.

El tercer poemario de M. Hernández, Viento del Pueblo, ha seguido un proceso similar al que se hizo con el Rayo que no cesa, en el Proyecto Obra Contemporánea. Primero se segregó el poema Aceituneros (113/3, 2023), como tema exclusivo, y en 2025, el último hasta ahora (115/5), otro dirigida al libro en su conjunto.

Aceituneros –“Andaluces de Jaén”, como también se conoce el poema, sobre todo por versión musical de Paco Ibañez-, tenía una especial significación en el contexto local por específica dedicatoria a la tierra jiennense de un poema escrito además desde Jaén y en un momento especialmente dramático, en plena contienda civil. Por eso resulta también significativo que los once artistas convocados sean de esta tierra.

Como había esperar la respuesta a la recepción del poema por parte de los artistas jiennenses, giró en torno al motivo humano: “aceituneros” y al paisajístico, “olivar”, en primer lugar, y al poeta y al poema en abstracto, en segundo lugar, no por menor interés artístico, sino por cuantía. El protagonismo humano en exclusiva corresponde a la obra de Miguel Viribay, Aceituneros, una compacta composición de figuras sin rostro, manchas anónimas perfiladas con un toque sanguíneo, expresivas de la dureza de una vida de trabajo, pero “altivos” en su humildad. Carmen Montoro, a su vez, comparte el binomio hombre y olivo en El Rostro, con expreso dominio de la fisonomía “vital y poderosa”, pero embellecida, del aceitunero.

El olivo, la otra imagen más identitaria del territorio jiennense, se aborda por Carmen Cachinero en la estampa ...De quién,/ de quién son los olivos?, una masa arbórea entonada en negro y sepia, que en su imprecisión figurativa apela al esfuerzo colectivo, al “sudor”, de los artífices del paisaje olivarero, a los que de forma reiterativa interroga Miguel Hernández. En cambio, José Ríos, al elegir igualmente al árbol como protagonista de su pintura, lo desliga de la acción humana, para concentrarse en la fuerza natural de un árbol poderoso fuertemente enraizado en la tierra; un portento de la naturaleza, visto como símbolo de una fortaleza y resistencia ante la adversidad de las circunstan-



Jornaleros que habéis cobrado en plomo
sufrimientos, trabajos y dineros.
Cuerpos de sometido y alto lomo:
jornaleros. (...)»

Miguel Hernández

cias de la guerra, aludida en el fondo rojo de sangre, antes que en la acción del labriego, sujeto pasivo a ojos del pintor y al que el poema trata de estimular.

Miguel Hernández, poeta y soldado, elabora Aceituneros como “poesía de guerra”, no hay que olvidarlo, una aparente paradoja entre la convencional debilidad asignada a las letras y la violencia del contexto en que se escribe, que da como resultado “imágenes vigorosas a un tiempo duras y hermosas”, en palabras de la comisaria de la exposición, Julia Moreno, pero que el artista Bartolomé Montes, acierta en su obra Miguel, acercamiento a la figura del poeta, en un escueto retrato realizado en cartón corrugado, mitad civil y mitad militar, del que destaca la intensa mirada de unos ojos azulados cargada de interrogantes, ilustrando un poema del también linarense, Jesualdo Cisneros, adjunto.

Este juego contradictorio de violencia y belleza lleva a José Antonio Soria a ver el poema como un “cóctel molotov”, delicado y explosivo a un tiempo, en Versos inflamables, dibujo de una botella de cuya boca surge una rama de olivo con ligeros toques rojos en sus hojas, tradicional símbolo de paz y fertilidad, ahora convertido en detonante al efecto inflamable de la mecha que la acompaña y las doce hojas caídas por el

suelo, alusivas a las doce estrofas del poema, tal como nos lo narra Soria.

A Miguel Hernández, es el título de la obra de Esther Gámez, pero con un planteamiento diferente de los anteriores. Ante todo, el protagonista es en realidad Jaén y su tierra, metamorfoseada en la imagen de un gigante, del que solo se dibujan las piernas ancladas en el suelo y en las que se dibujan paisajes concretos de la provincia. A modo de un puzzle, las vistas fragmentadas de las variantes paisajísticas y las simbólicas piernas gigantes se ordenan en torno a palabras-imágenes del poema: “Jaén”, “Lomas”, “Piedras”, “Agua”, “Pies”, “Brava”, “Olivares”...

Imágenes mas abstractas surgidas de la lectura de Aceituneros, son las de María Caro, Diorama para ficción 2: Pisar la luna, un diorama que combina fotografía con dibujo reiterativo de fondo, sobre el común denominador de piedra y lunas, “piedras lunares”, del poema, o las “lomas”, la “libertad de tus lomas”, con que cierra Hernández Aceituneros. Y de mayor abstracción aún, es ...Dijeron al pie del viento, de Francisco Luis Baños, óleo inspirado en el verso de la cuarta estrofa: “Levántate olivo cano/ dijeron al pie del viento/ y el olivo alzó una mano/ poderosa de cimiento”, interpretada por el pintor como una combinación de



Andaluces de Jaén,
aceituneros áltivos,
decidme en el alma: ¿quién,
quién levantó los olivos? (...)»

Miguel Hernández



manchas dentro y fuera de una forma globular, en la más libre y subjetiva sinestesia. Como igualmente es de la máxima inventiva abstracta Tu poesía es un rayo de luz que no cesa, de María José Tejero, acrílico sobre tabla, que representa un textil que cuelga anudado, evocación de trabajos domésticos de mujeres del campo, tangencial asunto del mundo rural.

El mismo título de la obra de M^a José Tejero, lleva la obra realizada con la misma técnica por Teresa Ortega, si bien con un registro formal diferente en el que prevalece la figuración concreta de la realidad jiennense, paisaje de olivar, incluso monumental de la ciudad, sobre el que se recorta la imagen del poeta en negativo, tratando de fusionar a Miguel Hernández con la ruralidad, no sólo con el paisaje de Jaén sino también el levantino de origen.

Viento del Pueblo, objeto de la última convocatoria de del proyecto Arte Contemporánea (115/5), por ahora, recoge en las diez obras seleccionadas, otro ramillete de la más alta y libre creación plástica, en su mayor parte vinculadas con poemas de este libro, unas de forma más directa y otras de modo tangencial, pero todas con la riqueza polisémica que nos brinda la imaginación de estos diez artistas. Artistas, que a diferencia

de lo ocurrido con el certamen de Aceituneros, en su mayor parte no son jiennenses, en consonancia con la universalidad de la palabra del poeta, aun cuando Viento... sea un poemario muy determinado por el conflicto bélico de la Guerra Civil española en que se escribió y publicó (1937), pero en el que subyace a partir de la generatriz “tierra” -como ya señalé- la triada esencial: vida, amor y muerte, que anima toda su poesía.

La variedad de procedimientos y técnicas artísticas con que se aborda la muestra, como ya venía siendo habitual en anteriores convocatorias, se hace inseparable de libertad creativa exigida. Fotomontajes, instalaciones, vídeo, textiles, gráfica...se dan la mano en el conjunto de la obra presentada.

El punto de partida es, lógicamente, un determinado poema, a veces tomando el título prestado y otras un verso o estrofa escondida dentro del mismo. En cualquier caso, los títulos homónimos poco o nada se traslucen en la imagen plástica. Así, cuando Sara Quintero elabora Los quince y los dieciocho (Llamo a la juventud), tomando el primer verso y el título del poema, compone en virtud de la fotografía digitalizada combinada con el dibujo y el color, a modo de “collage”, tres imágenes

entresacadas de los versos: las ruinas de los bombardeos: la nube vaporosa (Han grabado en nuestro cielo/constelaciones crueles”) y los muchachos jóvenes, adolescentes reptando con un fusil (“la juventud siempre empuja/ la muerte junto al fusil”). El incendio, de Carmen Sicre, que reproduce el título homónimo del poema, se distancia en cambio demasiado del significado de la poesía. No es el fuego revolucionario que arrasa Europa, al que canta Hernández, sino el fuego que consume la rosa en el corazón de un reloj de cuco; no es “el olor que alegra los olfatos”, ni “la canción que halla sus ecos en las minas”.

Una imagen símbolo, como la “mano”; la mano, arma del trabajo, pero que en el poema de Miguel Hernández, *Las Manos*, adquieren el valor de arma revolucionaria, la reinterpreta Ángeles Castellano en su obra, *Mis manos*, un textil con bordados y pintura de olivos esquemáticos en un paisaje de olivar igualmente esquemático, para identificarse con el poeta en poema autógrafo, que incorpora a modo de díptico, a través del verso del oriolano: “La mano es la herramienta del alma/ y el cuerpo tiene en ella su rama combatiente”, pero ahora circunscrita a la defensa del olivar como fuente de riqueza y de identidad.

La importancia de los materiales y su manipulación en la obra plástica puede alcanzar cotas de extraordinaria fuerza poética, tal como hace Concha Romeu en *De almidón y estruendo*, verso extraído del conmovedor poema *Canción del esposo soldado* (“...Un día iré a la sombra de tu pelo lejano/y dormiré en la sábana de almidón y estruendo/cosida por tu mano”), para la que la artista ha escogido dos fragmentos de humildes sábanas sobre las que van impresas en el reverso la efigie de una mujer.

El textil conjuga muy bien lo artesano y lo artístico, la habilidad manual y la riqueza imaginativa por lo general almacenada en la memoria colectiva. Es, por eso, propia de sociedades rurales donde predomina la cultura oral. África nos brinda un espléndido muestrario, que actualmente está adquiriendo personalidad en el ámbito de arte internacional. En esta ocasión se hace presente con la artista de origen camerunés afincada en España, Agnes Essanti Luque, con su obra *Estudio de Alegría I*, un panel de imágenes de grupos colectivos en papel con incrustaciones de cuentas doradas sobre una tela de algodón teñida en índigo. Resulta difícil identificar esas imágenes que se muestran en negativo, pero que evidentemente remiten a un contexto exótico. Dónde y cómo puede relacionarse esta imagen con el poemario, en el que la alegría se escatima, no resulta tampoco fácil. Podría



(...) Levántate, olivo cano,
dijeron al pie del viento.
Y el olivo alzó una mano
poderosa de cimiento. (...)»

Miguel Hernández



Dos especies de manos se enfrentan en la vida,
brotan del corazón, irrumpen por los brazos,
saltan, y desembocan sobre la luz herida
a golpes, a zarpazos. (...)»

Miguel Hernández

estarlo con el poema Recoged esta voz (“aplicad las orejas/ a mi clamor de pueblo atropellado”) y el esperanzador resurgir de la desgracia (“de cada pena un fruto de alegría”). Pero quizá mejor con Juramento de la alegría (“La alegría es un huerto del corazón con mares/ que a los hombres invaden de rugidos/ que a las mujeres muerden de collares”) y a la ataráxica actitud en la superación de la desgracia: “Supe que la tristeza corrompe, enturbia, daña.../ Me alegré seriamente lo mismo que el olivo”, este espléndido oxímoron con el que finaliza el poema.

Del mismo modo el artista guineano, Besakó biá Riholé, de la etnia bubis, de la isla de Fernando Poo, recurre a un abigarrado y abstracto tapiz en el que se mezcla el textil con la pintura y otros objetos, con un matiz expresionista de desgarró, que el autor acompaña a esta obra, titulada Bukabaté, con un vídeo en que recita unas estrofas de Vientos del Pueblo (“Vais de la vida a la muerte/ vais de la nada a la nada:/ yugos os quieren poner/ gentes de la hierba mala”). Una apelación a la liberación de su etnia, dominada por la colonización no solo europea, sino de otras etnias africanas.

En el contexto dramático de la Guerra, en que se escribe este poemario, dos elegías introduce el poeta en memoria de dos hombres admirados, víctimas del enfrentamiento civil, el comisario político, Pablo de la Torriente, y el poeta Federico García Lorca. El libro se abre precisamente con esta última: Elegía primera (a Federico García Lorca, poeta), uno de los poemas de más hondo sentimiento, no solo en la obra de M. Hernández, sino de la poesía española de todos los tiempos. La fuerza y riqueza de sus imágenes se presta de igual modo a la imaginación plástica. La artista Valle Galera, en la instalación que lleva el mismo título del poema, vierte el dolor y admiración del poeta vivo sobre el desaparecido con unos pocos objetos-símbolos, que y estremecen también por su sencillez: el bastón de pastor, que identifica a Hernández (por qué no, también la “herrumbrosa lanza” con la que atraviesa la muerte los campos de guerra); el rojo corazón, que pende del mismo, y la sombra del bastón proyectada sobre la levedad del papel, que con finos trazos y grupúsculos aluden a García Lorca (“Siempre me veo dentro/ de esta sombra de acíbar revocada/ amasada con ojos y bor-

dones...Como si paseara con tu sombra/paseo con la mía...Federico García/ hasta ayer se llamó: polvo se llama”).

Otra instalación, Ofrenda, de la artista Mar Garrido, busca también inspiración en la Elegía Primera. Una sencilla alacena abre sus puertas para mostrarnos la imagen fotografiada de un plato con dos granadas abiertas (“Caiga tu alegre sangre de granado”), en una doble alusión como símbolo funerario e icono de la ciudad del poeta muerto. Por otra parte, la granada, la venía utilizando Hernández ya en el Rayo que no cesa, por ejemplo, en el soneto quinto: “mi corazón, una febril granada/ de agrupado rubor y abierta cera”, aquí en clave amorosa.

Por último, dos visiones comprensivas del poemario desde la perspectiva de la creación plástica. Una, explícita, la de Mirreya Martín, Los ojos abiertos, muestra por medio de una serie de finos dibujos, plegados como un acordeón, una secuencia de motivos claves de Viento del Pueblo. La otra, un objeto tridimensional, de Isidro López-Paredes, se cuestiona el título mismo del poemario, Viento del Pueblo ¿, un cuerpo cóncavo de libros prensados, que semeja en su concavidad la imagen de un nido, forrado por fuera por lápices a modo de pequeños trozos de ramas ceñidos por un cincho de caballería, sintética imagen de la naturaleza y el mundo rural e intelectual que confluyen en la vida y la obra de Miguel Hernández.

Empresa tan atractiva como arriesgada, Cultura Contemporánea, el reto de plantear la respuesta plástica a la poesía del poeta, que en palabras de Rafael Alberti, sigue siendo “la más luminosa luz que pueda alumbrar a nuestra poesía”, no solo avala esa poderosa luz, sino la capacidad de fecundar la imaginación de artistas, que ni generacional ni contextualmente, compartieron el momento cultural de la España que le tocó vivir a Miguel Hernández, lo que prueba la universalidad de su obra poética, pero también la perviviente interrelación de las artes; el sempiterno valor de la imagen, en cuanto que idea, plástica o literaria, como sustrato del arte moderno.

Pedro A. Galera Andreu
Catedrático de Historia del Arte (Universidad de Jaén)



(...) Ante la aurora veo surgir las manos puras
de los trabajadores terrestres y marinos,
como una primavera de alegres dentaduras,
de dedos matutinos. (...)»

Miguel Hernández



VIENTO DEL PUEBLO 115/5

Centro Cultural Baños Árabes

Sala de exposiciones temporales I

26 de junio - 30 de agosto de 2026

