

## REVISIÓN DE FUENTES POÉTICAS HERNANDIANAS (1933-1936)

Por

ÁNGEL L. PRIETO DE PAULA

Universidad de Alicante

Una revisión de fuentes poéticas hernandianas, como la que promete el título, debería estar fundamentada en unas Obras Completas que merecieran el nombre de tales, y que justamente se presentan en este Congreso, por lo que no han podido ser manejadas por mí. Si de otro autor se tratase, parecería que pongo la venda antes que la herida; pero ello varía si hablamos de quien sólo vivió treinta y un años, publicó una parte proporcionalmente pequeña de cuanto escribió y, para colmo, tuvo unos comienzos condicionados por un autodidactismo casi total: sus frutos juveniles son tanto una *expiración* –de su mundo poético– como una *inspiración* –del mundo poético ajeno que no pudo absorber por los procedimientos regulares–.

En los poco más de diez años que van de 1930 a 1942, Miguel Hernández tuvo que recorrer los mismos hitos por los que pasó la poesía española en general; sólo en el magro intimismo de su poesía en la cárcel se desconecta de las corrientes dominantes. Obligado a partir casi de cero y a evolucionar, por tanto, a un ritmo más sincopado de lo habitual, la trayectoria de Hernández presenta solapamientos explicables, y las fuentes en que bebe mezclan sus cursos o se suceden casi con atropello.

Me referiré de manera preliminar a un par de advertencias que creo de interés. La primera: un análisis de fuentes no debe consistir en una relación neutra, mejor si más exhaustiva, de cuantas influencias son visibles en la superficie de la escritura. Los autores cuyas señas se perciben en el Hernández de veintipocos años son sólo «los que pudo», inerte como se encontraba ante la tradición o la moda filtradas por sus preceptores intelectuales; en cambio, los que se rastrean un lustro después, dueño el poeta ya de una personalidad estética formada, son, en muy buena medida, «los que quiso». Y la segunda advertencia: un estudio de fuentes debe complementarse con el de las relaciones con los coetáneos y la influencia en los sucesores. No basta con habilitar unos padres literarios a nuestro autor, sino que hay que hallarle, en un sentido más amplio, «familia», y en ésta tanto cuentan los padres como los hermanos –escritores coetáneos afines– y los hijos –herederos de su sensibilidad en la primera y la segunda postguerra–.

Sobre el común sustrato poético decimonónico (Espronceda y Zorrilla, Campoamor y Bécquer) y sobre el rubendarismo provinciano que se estiró hasta los tiempos de la República, el mundo literario de Miguel Hernández comienza a amueblarse con las lecturas que le iban aconsejando o proporcionando sus mentores orcelitanos: Ramón Sijé, como «primus inter pares» en la tertulia del horno de los hermanos Fenoll, o el canónigo don Luis Almarcha, quien lo haría asomarse a los clásicos españoles o grecolatinos. Hernández lee, oye, discute, siempre desde una *acomplejada cortedad cultural* que procura atajar sin pausas. Traduce del francés, aunque con palmarios yerros, a

autores como Valéry, Mallarmé, Cocteau, Apollinaire o Jules Romains, según ha demostrado documentalmente el profesor Rovira<sup>1</sup>. Sus lecturas no pueden cumplir el ciclo completo de la rumia cultural: las sorpresas y los entusiasmos deben dejar pronto el sitio a sorpresas y a entusiasmos nuevos. El poeta tiene prisa, y siente como un desajuste entre su doble papel de lector ávido y de creador emergente: aquél nutre de materia intelectual a éste, que requiere alimentos nuevos de que el otro ha de hacer rápido acopio.

En el primer y fracasado asalto a la gloria madrileña, las cartas a sus amigos de Orihuela dejan constancia de este apresurado ejercicio de lecturas en que se embebe. El 11 de enero de 1932 le escribe a Ramón Sijé: «Comprenderás mi pena cuando paso ante las librerías. En estos últimos días he leído: *Sonata de primavera*, de Valle-Inclán; *Lirio del valle*, de Balzac; *Pequeños poemas en prosa*, de Baudelaire; *El estanque de los lotos*, de Amado Nervo; un libro de crítica sobre Darío y el fabuloso *Gitanjali*, de Rabindranat Tagore»<sup>2</sup>. Y también a Sijé le confiesa el 17 de marzo: «A mí me han dejado Pescador y Bellod un puñado de libros de los que llevo leídos: *Una noche en el Luxemburgo*, de Gourmont; varios de Andreief; *Un corazón virginal*, también de Rémy; y el segundo tomo de *El espectador*, de Ortega y Gasset»<sup>3</sup>.

La publicación en 1933 de *Perito en lunas* se ha entendido como una gabela al gongorismo del que serían tributarias obras como *Cal y canto* (1929), de Rafael Alberti, o *Fábula de Equis y Zeda* (1932), de Gerardo Diego. A finales de los veinte se había iniciado una transición más o menos declarada de las vanguardias hacia una poesía ajena al *yoísmo*, adelgazada de anécdota, en un proceso al que Guillermo de Torre se refería así: «Ha terminado la época del manifiesto, del prospecto, de la algarada. Lindamos con la edad más venturosa del alambique, en la cual se produce la obra destilada»<sup>4</sup>. Las corrientes gongorina y purista, que tantas veces suelen presentarse unidas, son, en realidad, dos segmentos estéticos que obedecen a supuestos, si no contrarios, sí diferenciados. Una y otra se encuentran en lo que Dámaso Alonso llamaría, años más tarde, el «sacro horror a lo demasiado humano».

La verdad es que *Perito en lunas*, por el momento de su aparición, tenía todo el aire de «estar a la penúltima» en lo concerniente a moda literaria. El joven Hernández había depurado su sensualismo atormentado y terrestre en el estrechísimo alambique del gongorismo, desde una fascinación casi cinematográfica por lo visual. Y ello lo realizaba el autor consciente de que era fundamentalmente una prueba, en la que contaba más que el amor por hacerlo el placer por «haberlo hecho». Miguel Hernández escoge la vía purista, con adherencias lógicas del neogongorismo, siguiendo el modelo intelectualizado de Jorge Guillén, quien en 1927 había conseguido la cátedra de Literatura Española en la Universidad de Murcia. En la revista *Verso y Prosa*, fundada ese año por Juan Guerrero Ruiz como suplemento literario del diario murciano *La Verdad*, iría Guillén dando a conocer a los poetas del 27. Miguel Hernández realizó parte de su aprendizaje literario copiando octavas de Guillén en cuartillas en cuyo dorso escribiría él imitaciones del maestro<sup>5</sup>.

*Perito en lunas* se inserta, más aún que en el gongorismo, en el marco de la literatura jeroglífica representada por la tradición de *emblemas*, *empresas* y *enigmas*, que iniciara en Alciato con su *Tratatti degli emblemi* en la primera mitad del siglo XVI. Esta corriente tuvo extraordinaria acogida en la literatura áurea española, como lo muestran las obras de, entre otros, Covarrubias, Pérez de Herrera o Alonso de Ledesma, el autor de *Epigramas y hieroglyphicos*, *Juegos de Noche Buena moralizados* y los *Conceptos espirituales*. Otras colecciones de enigmas, y el ejemplo conceptista de Saavedra Fajardo y Gracián, pudieron estar al alcance de Hernández, que con las octavas de *Perito en lunas* trataba de diseñar un universo como una retícula de metáforas que pro-

tegen el enigma central. El enigma, el criptograma, el jeroglífico, aparecían en las greuerías de Ramón, y también en los aforismos conceptistas de Bergamín, el primero que apoyó a Hernández en su segunda incursión madrileña. Poco antes de la época de escritura de *Perito en lunas*, José María de Cossío había dado en la revista *DDOOSS*, n.º 2, un testimonio de tal concepción de la lírica: «Para nosotros, con escándalo de Faria y Sousa, la poesía debe ser esfinge, y sus gustadores debemos tender a ADIVINAR...»<sup>6</sup>. La obra, por su planteamiento estético, se orientaba hacia un concepto de pureza muy afín al propuesto por el abate Brémond, a juicio de Sánchez Vidal<sup>7</sup>. *Perito en lunas*, sin discurso anecdótico –frente a las *Soledades* o al *Polifemo* gongorinos–, presenta en imágenes fijas una serie de estampas alusivas a un mundo desnudamente objetual. Es, además de un ejercicio en que el poeta trata de vencer los escollos con que lo hacía tropezar su poco desbastada intuición, un cosmos cerrado, completo aunque menor, poblado por realidades a las que la metáfora sirve de parapeto para su encubrimiento: palmeras, sandías, surcos, azahares, granadas, cohetes, barberos, guitarras, ubres o lunas, cuya esencialidad luce epifánicamente, desprendida del yo, exenta, tal como requería la poética de la pureza.

Uno de los nudos temáticos más intensos del primer Hernández es el pastoril, en que se mezclan el ruralismo del pastoreo y lo literario pastoral: lo primero, pegado a las circunstancias de su biografía, con notas de pobreza y sordidez; lo otro, procedente tanto de la sublimación de lo anterior, como del cruce del costumbrismo de Gabriel y Galán o de Vicente Medina, por ejemplo, y del bucolismo de Garcilaso o, más atrás, del Virgilio traducido por Fray Luis de León.

Este ámbito temático, recreado especialmente en poemas anteriores a 1935, conoce momentos de desequilibrio entre los dos componentes, el rústico y el bucólico, que lo constituyen. El asiento moral es el de la contraposición pueblo / ciudad, y el elogio de la vida natural, adobado todo ello con el maniqueísmo que arrastra el tópico del *menosprecio de corte*. El perro urbano muerde a la cordera «que más espuma hacía», y la imprecación del poeta no se hace esperar: «¡ay ciudadano perro endemoniado! / ¿quién en ti y en tu dueño no se caga?»<sup>8</sup>.

Este maniqueísmo está presente en el mucho más conocido poema «El silbo de afirmación en la aldea», que viene a ser una taracea donde resulta posible distinguir injertos procedentes de muy diversos autores de la tradición hispana del Siglo de Oro. Los motivos habituales de la literatura moral del siglo XVI (*aurea mediocritas*, *menosprecio de corte* y *alabanza de aldea*, *beatus ille*, *vida retirada*...) se visten aquí de ideología. La misantropía quevedesca, y en general la crítica contra las apariencias engañosas, se tiñen de ingenua y encendida moralina. La ciudad es quintaesencia de males: en ella se produce la disarmonía o la confusión de papeles; así, los hombres y las mujeres parecen haber olvidado su condición de tales (vv. 57-59):

Huele el macho a jazmines  
y menos lo que es todo parece  
la hembra oliendo a cuadro y podredumbre.

La soberbia de los rascacielos y la putrefacción moral merecen la ira del Dios del Sinaí, en versos que recuerdan, por su flamígera entonación, a algunas composiciones épico-mesiánicas de Fernando de Herrera, como la «Canción por la pérdida del rey don Sebastián»; así truena Hernández: «¿Cuándo será, Señor, que eches / tanta soberbia abajo de un suspiro?» (vv. 81-82). Nótese, junto al aliento herreriano, el arranque interrogativo («¿Cuándo será...?») que suena a Fray Luis. Y también se oye a San Juan; pero la *noche oscura* aquí no significa una suspensión de los sentidos que permita la

epifanía luminosa, sino una simple negación del mundo solar y de la palpitación individual; por eso se dice del metropolitano (vv. 88-89): «¡Metro!: ¡qué noche oscura / para el suicidio del que desespera!» (vv. 88-89). Por contraste, la segunda parte del poema se dedica a la descripción de la aldea. Bien es verdad que determinados elogios consiguen casi lo contrario de lo que el poeta pretende (vv. 132-134):

Aquí está la basura  
en las calles, y no en los corazones.  
Aquí todo se sabe y se murmura.

Poco a poco el autor, aprovechando la tradición literaria (Garcilaso, Montemayor, Herrera, Fray Luis, el bucolismo dieciochesco..., y así hasta el Gabriel y Galán de las *Campesinas*), va neutralizando en el crisol de su personalidad las diferencias provenientes de la diversidad de influjos.

En relación con San Juan, al que poco antes he aludido, resulta muy fácil ir extrayendo sintagmas, incluso versos enteros, donde se escuchan los ecos omnipresentes de la poesía del carmelita. Sin embargo, los parecidos son, a mi entender, fundamentalmente externos, y no suponen un verdadero parentesco sensitivo. La cesación del mundo en las revelaciones sanjuanistas se corresponde aquí con la glorificación de lo sensorial, en que los sentidos son la vía de mostración del universo, que no se disuelve en luz ante una presunta capacidad transmutadora de la poesía. El poema «Ciego espiritual» dota a la simbología sanjuanista de muy otro significado:

Revelación del mundo no has tenido,  
noche oscura del cuerpo;  
y sólo por noticias, en tu oído  
el mundo fue naciendo.

Algo similar cabe decir respecto al pontífice lírico de la época, Juan Ramón Jiménez. Su «Crear, recrear, vaciarme» (esto es: recreación del yo en la realidad objetivable del poema, y encuentro de la plenitud o de esa otra forma de «recreo» mediante el vaciamiento en la obra) se parece en lo formal, pero es muy distinto en el fondo, a ese «¡Crear!, por recrear y recrearnos» hernandiano, que consiste, ante todo, en una exclamación del goce genesíaco que deriva de la pulsión sexual.

La atracción que sintió por los poetas del 27 y afines lo condujo, de manera simultánea o casi simultánea, a derroteros variados. Si hacia 1933 había aprendido de Guillén la lección de la mesura, que le ayudaría a contrarrestar su tendencia al desparramamiento expresivo, en otros autores iría bebiendo ora el neopopularismo (Lorca, Alberti), ora el irracionalismo surrealista o no (Aleixandre, incluso Neruda), ora la proletarización poética (Prados, Alberti)... Con el ardor del recién llegado, acata devotamente la mitología del 27; así, escribe Hernández el poema de rigor a la muerte del torero Sánchez Mejías, que, con el título de «Citación fatal», enviara infructuosamente al *ABC* para su publicación. Lorca encarna para Hernández la unión mágica de novedad y popularismo, así como el triunfo literario y especialmente dramático por el que el de Orihuela suspiraba. El aristocrático desdén entrevisible en Lorca para con Hernández es contestado por éste con una mezcla de resentido orgullo provinciano y de mendicante autoflagelación. Por lo que hace al influjo directo de uno en otro, el rastro lorquiano es bastante tenue en el tono, aunque pasen a la poesía de Hernández numerosas imágenes o estructuras versales del granadino, sin ulterior reelaboración. Así ocurre, por ejemplo, con la metáfora «buey de agua», para expresar oscuramente el asedio («embestida», por continuar con la terminología taurina) de la fatalidad o de la pena. Lorca, en el «Romance del emplazado», del *Romancero gitano*, escribe:

los densos *bueyes del agua*  
*embisten* a los muchachos,

y Hernández, en el poema que comienza «Me llamo barro aunque Miguel me llame», de *El rayo que no cesa*, lo siguiente (vv. 7-9):

Como un nocturno *buey de agua* y barbecho  
que quiere ser criatura idolatrada,  
*embisto* a tus zapatos y a sus alrededores...

Un momento importante en la trayectoria de Hernández tiene lugar a comienzos de 1935. De nuevo en Madrid, puede trabar relaciones, ahora directas, con sus más admirados poetas. La llegada a España de Neruda en 1934, y su asentamiento en Madrid en febrero de 1935, había supuesto para el chileno un lugar de preeminencia entre los del 27, con el espaldarazo de García Lorca. Hernández, menos consolidado estéticamente que los del 27, se ve enseguida afectado por el torrente de Neruda, de quien se convierte en el vocero mayor, y en cuyo *Caballo Verde* colaborará. La publicación de *Residencia en la tierra* en 1935 (me refiero a la llamada *Segunda residencia*) mereció una reseña de Miguel Hernández absolutamente encomiástica, donde cualquier atisbo de asepsia queda negado desde el principio. Las palabras granditonas parecen naufragar ante la inefabilidad de las percepciones estéticas del crítico:

Ganas me dan de echarme puñados de arena en los ojos, de cogerme los dedos con las puertas, de trepar hasta la copa del pino más dificultoso y alto. Sería la mejor manera de expresar la borrascosa admiración que despierta en mí un poeta de este tamaño de gigante...<sup>9</sup>.

La estética de la desmesura, considerada elogiosamente por Lorca como el principal rasgo nerudiano, atentaba contra el ideal poético de la *renuncia*, y caía igual que lluvia en mojado sobre la personalidad literaria de Hernández. El contacto con Neruda y, en general, con las amistades madrileñas, promueve su alejamiento de una religiosidad que él comienza a ver como un encadenamiento clerical que asocia a Sijé y a su revista *El Gallo Crisis*, donde publicara colaboraciones con las que había dejado ya de identificarse. El catolicismo (tanto el integrista de Sijé, como el más aperturista representado por Bergamín y su revista *Cruz y Raya*) va quedando atrás. Algunos poemas que señalan esta inflexión –ideológica o estética, según el caso– son «Sonreídme», «Alba de hachas», «Relación que dedico a mi amiga Delia» y las dos odas a Neruda y Aleixandre respectivamente, donde el joven Hernández opta por las reiteraciones, las enumeraciones caóticas, la verbosidad acumulativa y las tiradas frasísticas de veta surreal, que volvieron a lastrar su estilo tras el ejercicio depurador de *Perito en lunas*.

Pero estas incursiones por el desbordamiento no excluyen acciones de otra índole. La creciente marea lopesca, así como la garcilasista, al rescoldo de sendos centenarios, en 1935 y 1936 respectivamente, van llevando a Hernández hacia un equilibrio inestable entre la exasperación pasional y el embridamiento formal, que encontró dos momentos de máxima tensión y dos modos correlativos de resolverse: el primero, en *El rayo que no cesa*, cuyo admirable empaque formal contiene un sentimiento umbroso y trágico; el segundo, en el *Cancionero y romancero de ausencias*, cuyo intimismo adelgazado y trémulo ha perdido ya cualquier vestigio de la faramalla retórica.

Hacia 1935 y 1936 es perceptible en la poesía española una reacción classicista, que temáticamente se caracteriza por la recuperación del sentimentalismo amoroso, como una de las vías posibles de «rehumanización», y formalmente por la vuelta al estrofismo. Esta resurgencia del tema amoroso, y en algunos casos del metrismo clásico, es visible en títulos de Salinas (*La voz a ti debida*, 1933), Aleixandre (*La destrucción o el*

*amor*, 1935), Germán Bleiberg (*Sonetos amorosos*, 1936) y, por lo que a Hernández respecta, *El rayo que no cesa*, de 1936. Sería excesivamente simplificador hablar de una sustitución de Góngora por Garcilaso, pero es indudable la atracción por un Garcilaso «romántico» (de signo distinto al de la regurgitación neoclasicista de postguerra), según la estampa literaturizada que puso en pie la biografía de Manuel Altolaguirre en 1933. Pero no se piense en un Hernández convencionalmente garcilasista, pese al homenaje explícito de su «Égloga». El Garcilaso que pasa a Hernández es el menos armonioso: me refiero al de la pugna entre pasión y razón de alguna de sus canciones, o al de la Égloga II. En el poema hermandiano recientemente reconstruido «El silbo de mal de ausencia»<sup>10</sup>, correspondiente a la época anterior a *El rayo...*, hay rasgos de ese garcilasismo zozobante. La enajenación del pastor es análoga a la de Albanio de la garcilasista Égloga II. Los efectos físicos y psíquicos del «mal de ausencia» son similares; el pastor de Hernández se define: «Yo no soy yo, que yo soy mi esqueleto»; el Albanio de Garcilaso cree haber perdido su cuerpo: «Espíritu soy, de carne ya desnudo, / que busco el cuerpo mío...» (vv. 919-920). Albanio intenta suicidarse arrojándose a un barranco (vv. 650-658), aunque el viento, que da con él en tierra, se lo impide; el pastor de Hernández sufre similar atracción del abismo: «Voy por la luz hirsuta / sobre el imán del precipicio esbelto, / y suicido suspiros y pesares...» (vv. 28-30). En Garcilaso, la fuente juega un papel central; en ella insta Albanio a Camila a que se asome para que vea el rostro de la mujer a la que él ama (vv. 470-478); en las aguas quiere en otro momento zambullirse, lo que le hubiera provocado la muerte, pero Salicio lo impide (vv. 984-986). En Hernández —aunque no especialmente en este poema; sí en otros— tiene la fuente, y la contemplación en ella, un valor central. Todo ello, sin que el eco de Garcilaso apague esos otros tan presentes de San Juan o Fray Luis de León.

Como antes afirmaba, un fruto cuajado de la tensión entre la tendencia hermandiana al patetismo y la sazón que busca la condensación expresiva es *El rayo que no cesa*. En el libro hay todavía señales evidentes de lo primero: la propia «Elegía» a Ramón Sijé abunda en desgarramientos elementales (manotazos, hachazos, empujones, rastros de difuntos...), como parece corresponder al hecho de que la redactara, en sus propias palabras, «poniendo toda el alma y todo el corazón en el papel»<sup>11</sup>. Como contrapunto, *El rayo que no cesa* presenta maravillosas y frecuentes dilaciones en una belleza en que se diluyen esos estertores. El cuajarón pasional y sombrío de *El rayo que no cesa* tuvo su continuación en el tremendismo existencialista de postguerra, que encontró eco en autores como Victoriano Crémer, Blas de Otero, José Luis Hidalgo o Ramón de Garciasol.

En *El rayo...* hay una retórica noble, y un universo artístico plenamente constituido que, por el *agonismo* que representa —aunque puramente terrenal, lejos de ese otro *agonismo* trascendente o ultratelúrico—, enlaza con la más densa poesía del siglo XX, con la de Unamuno más que con la de Antonio Machado. Resultaría curioso cotejar con detalle las concomitancias entre el sensualista Hernández y el pétreo Unamuno. A Unamuno precisamente, a quien en carta de 1934 a Bergamín llamara Hernández «mi padre», recuerda buena parte de la construcción simbólica con que el oriolano expresa la afirmación del yo mediante el sufrimiento. El «rayo» hermandiano tiene una evidente analogía con el «buitre» de diversas composiciones de Unamuno, entre ellas la paradigmática «A mi buitre», de *Rosario de sonetos líricos* (1911). En el caso de Unamuno es «Este buitre voraz de ceño torvo / que me devora las entrañas fiero»<sup>12</sup>; y Hernández lo plantea así: «¿No cesará este rayo que me habita / el corazón de exasperadas fieras...?».

La guerra civil fue, en el caso de Hernández, motivo de nuevas orientaciones poéticas. La objetivación de *Viento del pueblo* ya no es de origen natural, como la de *Perito en lunas*, sino producto de la entonación épica. Las cosas son, ahora, armas de lucha,

utensilios de labor, emblemas de la poesía proletaria: carbones y herrerías, flechas y espinas, martillos, cuchillas y dentaduras: toda una simbología que, como ocurriera en el tránsito de los cubofuturistas rusos hacia la estética proletarizante del realismo socialista, significó uncir el mundo elemental y neutro de los objetos al carro de las creencias y las pretensiones ideológicas. Cuando el poeta pasa de la exaltación de *Viento del pueblo* a las zozobras, las vacilaciones y los temores de *El hombre acecha*, está, por su parte, sentando las bases de la poesía de la postguerra. En «Llamo a los poetas» de *El hombre acecha*, el mensaje es muy claro: «Vamos a hablar del día, de la emoción del día. / Abandonemos la solemnidad» (vv. 23-24); y, poco después: «hablaremos unidos, comprendidos, sentados, / de las cosas del mundo frente al hombre» (vv. 27-38). De vuelta de las grandes palabras y derrumbado el pindarismo, Hernández se encoge ahora en la llaneza, y pretende, como en los títulos de Gabriel Celaya algunos años después, poner «las cartas boca arriba», y así, «tranquilamente hablando», intentar ver «las cosas como son».

Pronto estará abocado el poeta a una poesía de *ausencias*, sin dirección comunicativa. Sus versos carcelarios son, como el sudor o como el llanto, una segregación natural, pero también un testimonio literario que enseña, tras la época del purismo y la deshumanización, que una poesía puede ser «pura y humanizada a un tiempo. Pero esto pertenece ya a una historia distinta.

#### NOTAS

- <sup>1</sup> No he podido consultar la edición de las obras completas que han preparado en Espasa-Calpe los profesores Rovira y Sánchez Vidal, con la colaboración de C. Alemany, y que han visto la luz en los preliminares de este Congreso. Ignoro, pues, lo que allí se diga acerca de las traducciones aludidas. Pero el citado profesor Rovira da cuenta de ello ya en su «Introducción» a M. Hernández: *Antología poética. El labrador de más aire*, Madrid, Taurus, 1990, pág. 25-30. Las explicaciones que ahí se proporcionan son suficientes como para barrer las reticencias acerca de la tarea de Hernández como traductor del francés.
- <sup>2</sup> En Miguel Hernández, *Epistolario*, ed. de A. Sánchez Vidal, Madrid, Alianza, 1986, pág. 33.
- <sup>3</sup> *Ibid.*, pág. 36-37.
- <sup>4</sup> La Gaceta Literaria, núm. 94, 15 de noviembre de 1930, pág. 3; tomo la cita de J. Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos, 1972, pág. 47.
- <sup>5</sup> Cf. J.C. Rovira: «Introducción» a M.H., *Antología poética. El labrador de más aire*, cit., pág. 25.
- <sup>6</sup> Tomo la cita de J. Cano Ballesta: *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, cit., pág. 58, nota 26.
- <sup>7</sup> Cf. «Introducción» a *Epistolario*, cit., pág. 20.
- <sup>8</sup> Miguel Hernández: *Veinticuatro sonetos inéditos*, ed. de J.C. Rovira, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1986, pág. 31.
- <sup>9</sup> Folletones de *El Sol*, Madrid, 2 de enero de 1936, pág. 3.
- <sup>10</sup> El poema en cuestión constaba de 36 versos hasta que C. Alemany lo reconstruyó en su totalidad, con sus 227 versos con que hoy lo conocemos; cf. C. Alemany Bay: «Casi un inédito hermandiano: "El silbo de mal de ausencia"», *A.L.E.Ú.A.*, n.º 6, 1988, págs. 13-31.
- <sup>11</sup> Carta de M. Hernández a los padres de Ramón Sijé, fechada en Madrid, el 17 de enero de 1936. En *Epistolario*, cit., pág. 84.
- <sup>12</sup> M. de Unamuno: «A mi buitro», *Rosario de sonetos líricos*; en M. de U., *Poesía completa* (ed. de A. Suárez Miramón), vol. 1, Madrid, Alianza, 1987, pág. 311.