



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro
ISSN: 2328-1308
revistahipogrifo@gmail.com
Instituto de Estudios Auriseculares
España

Díez, J. Ignacio
Retórica e hibridación en algunos sonetos de «El rayo que no cesa»
Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo
de Oro, vol. 9, núm. 1, 2021, -Junio, pp. 297-314
Instituto de Estudios Auriseculares
Pamplona, España

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2021.09.01.18>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517567144017>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Retórica e hibridación en algunos sonetos de *El rayo que no cesa*

Rhetoric and Hybridization in some Sonnets of *El rayo que no cesa*

J. Ignacio Díez

Universidad Complutense de Madrid
ESPAÑA
igdiez@ucm.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 9.1, 2021, pp. 297-314]

Recibido: 22-12-2020 / Aceptado: 14-01-2021

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2021.09.01.18>

Resumen. Reconocer, como hace la crítica, el carácter clásico de los veintisiete sonetos de *El rayo que no cesa* precisa importantes matizaciones. Los sonetos de Miguel Hernández son sin duda hijos de su época y los rasgos que puedan recordar algunos recursos del Barroco español han sido pasados por el tamiz creador de un poeta muy consciente. El resultado, como se observa en el análisis de varios de ellos y como se desprende de la comparación de un soneto auténticamente barroco, muestra una reelaboración de esos recursos, fundamentalmente retóricos, para crear una obra contemporánea.

Palabras clave. Barroco; Miguel Hernández; retórica; reelaboración; hibridación.

Abstract. Recognizing, as the critics do, the classic character of the twenty-seven sonnets of *El rayo que no cesa* requires important nuances. The sonnets of Miguel Hernández are undoubtedly sons of their time and the features that can recall some Spanish Baroque resources have been passed through the sieve of a creator who is a very conscious poet. The result, as observed in the analysis of some of them and as can be seen from the comparison of a genuinely baroque sonnet, points to a reworking of these resources, mostly rhetorical, to create a contemporary work.

Keywords. Baroque; Miguel Hernández; Rhetoric; Reworking; Hybridization.

*Para José Antonio Mayoral,
de gratísimo recuerdo*

un rayo soy sujeto a una redoma
(Miguel Hernández)

1. HIBRIDISMOS, CRUCES Y DILEMAS

En principio la literatura clásica, o de los Siglos de Oro, está muy lejos de la literatura del siglo xx; pero, con el mismo principio, quizá nada más cercano a la modernidad que el Barroco. Se trata, sin embargo, de un salto no tan fácil en la práctica, pues afecta a campos separados en los que trabajan los investigadores. Cabría preguntarse qué es más hacedero o tiene más sentido para el estudioso en función de su instrumental crítico, ir hacia atrás en el tiempo o hacia delante. O incluso plantearse qué es mejor, tal y como se formula a veces, ser especialista en los Siglos de Oro y saltar al siglo xx o justamente al revés. Lo mejor a todas luces es tener una competencia suficiente en los dos períodos, pero en las tácitas exigencias universitarias esa situación no es tan común.

El rayo que no cesa, uno de los libros más importantes de Miguel Hernández, permite un acercamiento intenso a tan acerbada cuestión o, dicho de otro modo para enfocar el asunto de manera más adecuada, el conocido y no siempre suficientemente apreciado libro de Hernández presenta un problema que no se resuelve solo desde uno de los dos campos en que, entre otros, se ha dividido la labor académica de los estudiosos de la literatura española. Y es que *El rayo que no cesa*, como antes que él *Perito en lunas*, suele caracterizarse por su potente raigambre clásica, o barroca de modo más concreto, si bien este adjetivo plantea algunos problemas en relación con «clásico», pues se puede entender el Barroco como parte de ese período clásico que se bautiza como los Siglos de Oro, aunque, al mismo tiempo, el Barroco se define por cierto anticlasicismo frente al armónico Renacimiento. Incluso en *Perito en lunas* no es imposible cuestionar su filiación gongorina¹, de modo

1. «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» (Prieto de Paula, 1993, p. 560). «Sabemos lo que ello dolió a Miguel [la asimilación "sin más al neogongorismo"] porque lo único que tomó de Góngora fue el esculpido de la frase y de la estrofa y alguna metáfora. Y aún habría que aclarar que utilizó una estrofa vinculada al *Polifemo*, la octava real, de una forma funcional, casi como una máquina de agavillar metáforas; pero actualizándola al arribo de otras dos complementarias: la sextina (tal y como había sido revitalizada por Paul Valéry en *El cementerio marino*) y la décima al modo del traductor de ese poemario, Jorqué Guillén. En ese sentido la verdadera influencia que habría que estudiar en *Perito en lunas* sería la de *Cántico*» (Sánchez Vidal, 1993, p. 100).

que el sentido clásico, renacentista, barroco o incluso petrarquista, según las notas que emplea la crítica al ocuparse de los veintisiete sonetos que componen *El rayo que no cesa*, abre otras cuestiones nada obvias².

Seguramente lo más oportuno sería empezar con matizaciones o con dudas sobre las declaraciones habituales que aluden a la composición clásica de los sonetos de Miguel Hernández, pero me parece aún más efectivo revelar primero la trampa que convierte lo que parece un elogio (al menos para los oídos de los estudiosos de los Siglos de Oro) en una acusación encubierta a un poeta que en algún caso podría ser considerado como no maduro o no completo en 1936, cuando se publica *El rayo que no cesa*. Esa supuesta influencia clásica en el libro, «incomparable en la época»³, que puede ser tenida por un lastre para algunos críticos por ser un poemario que aparece tras la revolución de las vanguardias, da pie a otros, ignorantes seguramente de esa valencia negativa de «clásico» en este contexto o despreciándola con toda justicia, para intentar probarla complacidos, unas veces con mucho detalle y otras de manera menos convincente.

Es posible que, antes de entrar en la buena harina de ese costal, haya que hacer constar el festín que suponen los 378 endecasílabos que componen los veintisiete sonetos de *El rayo que no cesa* para someterlos a procedimientos estadísticos o a técnicas de estudio que han propiciado las nuevas tecnologías, pues constituyen un corpus lo suficientemente extenso como para aplicarles esas técnicas y alcanzar conclusiones fáciles y en cierta manera incontestables o, más humildemente, útiles. Vuelvo enseguida sobre el asunto.

2. ¿BARROCO? ¿QUÉ BARROCO?

Dentro de lo más aceptado de la historia literaria de la poesía barroca en España se halla el reticulado de los grupos poéticos durante el siglo xviii. El meticuloso dibujo se basa en la constatación de la existencia de dos Barrocos o bien en dos distinciones muy barrocas que bifurcan el concepto de «barroco» en dos senderos, uno para los temas y otro para la forma, pues hay asuntos o temas que son preferidos por los poetas barrocos y existen recursos retóricos especialmente intensos y elegidos por algunos poetas barrocos. Por supuesto puede darse y se da que los poetas, con Góngora a la cabeza (el poeta que suele servir de *milestone* para separar las tendencias), fundan temas y recursos, y puede darse y se da que otros poetas, como los hermanos Argensola por ejemplo, prefieran un Barroco más temático que explota de forma mucho menos intensa la profusión de recursos retóricos. Entre los distintos grupos poéticos que aprecian Juan Manuel Rozas y Miguel Ángel Pérez Priego (1983) la división fundamental es la que separa a los poetas pre-gongorinos (que escriben antes de que se difunda la poética del genial cordobés) y los posgongorinos (que conocen las novedades de la revolucionaria poesía de don Luis); en estos últimos se distinguen a su vez los seguidores y los opositores del

2. También se ha tratado de conectar los *Sonetos del amor oscuro*, de García Lorca, con Garcilaso, Juan de la Cruz o Quevedo; uno de ellos se titula «Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma».

3. Balcells, 2004, p. 142.

maestro, aunque parece que ninguno de los dos puede ignorar los cambios fundamentalmente formales con los que Góngora ha transformado la poesía española. Mucho mejor que esa superada división tan llena de problemas conceptuales y metodológicos que separaba (aunque los unía en la pedagogía) a los conceptistas y a los culteranos, se aprecia un Barroco clásico (si cabe la expresión), próximo al Renacimiento por sus medios de expresión pero que se distanciaba de él al preferir otros temas, considerados netamente barrocos o con un tratamiento fácilmente reconocible como barroco: las ruinas, el desengaño, la muerte, etc. En este primer grupo, pregongorino, se incluyen las llamadas escuelas sevillana y aragonesa (y esta última está muy bien representada por los ya mencionados hermanos Argensola). Es cierto que la mitología es importante para los que desconocen a Góngora o lo ignoran y también para los que siguen a Góngora o lo combaten, aunque el uso que hacen el maestro y sus discípulos de la mitología sea posiblemente mucho más complejo. Conviene retener que esta distinción indica que el calificativo de «barroco» aplicado a la poesía admite matizaciones determinantes y que no se debe entender solo por «barroco» el uso de una temática o el empleo de una gran concentración retórica (que, a menudo, dificulta o complica la comprensión o crea distintos significados que conviven en el significante).

El supuesto carácter barroco de los sonetos de *El rayo que no cesa* obligaría a preguntarse de entrada si se trata de un barroco temático o formal, pues no merece la pena ahondar en la distancia que entre el siglo xvii y el xx marca el uso de la mitología, decisiva en todas las manifestaciones del Barroco pero con una presencia de otro calado en Miguel Hernández y en el resto de los poetas de su centuria⁴. No es extraño que tras el despliegue más o menos aceptadamente gongorino de *Perito en lunas* haya sido toda una tentación volcar el peso del Barroco sobre *El rayo que no cesa*, ni tampoco sorprende que con la aplicación del calificativo «barroco» se pretenda casi siempre subrayar 1) la vinculación no tanto con motivos barrocos como con expresiones, versos o sintagmas de los poetas barrocos españoles y 2) la complejidad o complicación de los procedimientos formales. Sin embargo, en la lectura de los veintisiete sonetos (número que resuena, por otros motivos, en la historia literaria del siglo xx) además de apreciarse un tono oscuro o desengañado o triste, que puede identificarse, con todos los problemas de tan expresiva indeterminación, con el aspecto temático de la acepción de Barroco, se muestra un despliegue retórico más conectado también con los desarrollos del Barroco, y mucho menos con los renacentistas. Por otro lado, la etiqueta de «petrarquismo» desprende otros problemas de los que trato más tarde.

Sin duda tiene sentido buscar «coincidencias» o «citas» de sonetos o de otros poemas de los autores barrocos como prueba del sentido barroco del libro de Miguel Hernández, dentro de lo que alguien llamaba con cierto sentido del humor la «crítica hidráulica», fundamental en los estudios literarios. Se trata, sin embargo, de homenajes, que no suponen el rechazo de una creación propia, nueva, como ocurre con el uso de citas o coincidencias u homenajes en todos los períodos de nuestra

4. En los sonetos de *El rayo que no cesa* solo se documenta una remisión a Prometeo: ver Ruiz Díez, 2016, p. 63.

historia literaria. Es verdad que si esas referencias son exclusiva o predominantemente de poetas barrocos el procedimiento de busca y captura de la cita, del uso o del adjetivo en concreto, puede ser muy revelador. El trabajo de José María Balcells me parece modélico (tanto en su edición, como en sus varios artículos) porque va mucho más allá y constituye un amplio rastreo de fuentes o posibles textos en los que se inspira Miguel Hernández, de los Siglos de Oro y también de la modernidad e incluso de su contemporaneidad. Es cierto que la cantidad (y yo diría que también la sensación de uso) de elementos clásicos en este sentido (es decir, barrocos) es llamativa en *El rayo que no cesa*, pero la detección de esas «fuentes» o motivos de inspiración no siempre es tan convincente como cabría esperar, quizá porque Miguel Hernández no copia, desde luego, pero tampoco imita: transforma, recrea o reelabora, y todos ellos pueden ser considerados procesos de hibridación expresiva.

Como parece haber un cierto sentido casi automático que hace percibir el clasicismo o la filiación barroca que suelen producir los sonetos de Miguel Hernández, merece la pena detenerse en uno de ellos, aunque no elegido al azar, para comprobar si el lector también siente lo mismo. Es el soneto 9 de *El rayo que no cesa*:

Fuera menos penado si no fuera nardo tu tez para mi vista nardo, cardo tu piel para mi tacto, cardo, tuera tu voz para mi oído, tuera.	
Tuera es tu voz para mi oído, tuera, y ardo en tu voz y en tu alrededor ardo, y tardo a arder lo que a ofrecerte tardo miera, mi voz para la tuya, miera.	5
Zarza es tu mano si la tiento, zarza, ola tu cuerpo si lo alcanzo, ola, cerca una vez pero un millar no cerca.	10
Garza es mi pena, esbelta y triste garza, sola como un suspiro y un ay, sola, terca en su error y en su desgracia terca ⁵ .	

¿Es un soneto barroco —o renacentista o petrarquista⁶—, o es un soneto del siglo xx, de los dos años anteriores al comienzo de la Guerra Civil? Si el poema se utilizara en un viejo examen que pedía al alumno que situara el texto en su época o movimiento... ¿qué ocurriría? No creo que nadie lo identificara como un soneto del Renacimiento ni con uno petrarquista. Tampoco como uno barroco. Obviamente el soneto produce un marcadísimo efecto por el uso catorce veces de la epanadiplosis, una figura retórica de cierta dificultad, sobre todo cuando se utiliza en todos los versos de un soneto. ¿Es esta una figura retórica barroca? No sé si algún soneto del Barroco hace un uso tan particularmente marcado y concentrado de la epanadiplosis, aunque lo que sí está claro es que Miguel Hernández se vale de una técnica de

5. Hernández, *Obra poética completa*, p. 240.

6. «¿Nos imaginamos a Petrarca declamándole a su amada "Fuera menos penado si no fuera" [...]? Jamás le habría dicho a su amada Laura, y además recalcándolo por medio de una epanadiplosis, que su piel es un cardo, y que su mano es una zarza» (Domínguez García, 2004, p. 296).

concentración retórica⁷ que puede vincularse con el Barroco. Quizá la más famosa de todo el libro es la epanadiplosis que concluye la «Elegía a Ramón Sijé»: «compañero del alma, compañero», posiblemente el poema más conocido del libro y que suele escapar de las etiquetas que ahora debo manejar. La epanadiplosis repetida genera un efecto de eco, pero por encima de todo hay que valorar el sentido circular, de catorce círculos, que transmiten esa sensación de trampa, de cárcel incluso o de falta de escapatoria de una situación que vuelve al mismo punto, reforzada por la anadiplosis⁸ (de los versos 4 y 5). Por supuesto el léxico remite insistentemente a la «pena» (con un «penado» que puede recordar la poesía de cancionero) y con un aprovechamiento botánico que transmite amargura. El uso, y alguien podría pensar que el abuso, de la reiteración de una figura retórica, con catorce versos que también resultan paralelos en gran parte, es la base de este soneto agobiante, asfixiante, que es ¿neobarroco?

3. LA ESCUELA, LOS AMIGOS Y LAS LECTURAS: LA POESÍA AMOROSA Y EL SONETO

Suele apuntarse la conexión de la poesía de Miguel Hernández con sus lecturas escolares, pero hay que tener en cuenta una relación más profunda que una meramente escolar con la poesía de los Siglos de Oro. En *El rayo que no cesa*, en el uso abrumador del soneto como la estrofa-género esencial en el libro, se supera el sentido del soneto como competencia entre poetas, o como piedra de toque del verdadero poeta, que atraviesa la historia de nuestra literatura desde el Renacimiento hasta el presente. También se va mucho más allá de un mero sentido imitativo con el que un poeta joven «copia» temas y técnicas de los maestros que le fascinan. Hernández en *El rayo que no cesa* manifiesta una identificación creadora con un género-estrofa que se cultiva sin interrupción desde el siglo xvi. El hecho de que el libro se configure casi exclusivamente con sonetos y el hecho de que estos sonetos más las tres piezas restantes se ordenen, como explico enseguida, en un tipo de estructura concreta, indica una preferencia que parece difícil que dimane solo de unas lecturas adolescentes. Por eso, aunque importante en la trazabilidad de las conexiones con los grandes sonetistas españoles, no hay que hacer descansar todo el peso de la interpretación en las lecturas que proponen amigos o en sus preferencias. Conviene recordar que junto a la importancia de la antología de Lope realizada por José Fernández Montesinos⁹, también Hernández se acerca a Juan de la Cruz gracias a su amigo Ramón Sijé y tiene acceso a la BAE, nada menos, por el clérigo Luis Almarcha. Otros contactos también son determinantes, para la apreciación de la literatura áurea, como los poetas del 27 o el editor de *Cruz y Raya*, José Bergamín¹⁰, o su admirado Pablo Neruda¹¹ o Vicente Aleixandre, al que conoce en 1935. Pero lo decisivo es el uso que Hernández hace de la ductilidad del

7. Balcells (2009, p. 130) señala el «estilo altamente retórico de *El rayo que no cesa*».

8. Díez de Revenga (2016, p. 102) habla de «soneto de rima reduplicada» para referirse a este soneto, quizá porque se repite hasta en cuatro ocasiones «voz» en el centro del verso.

9. Díez de Revenga, 2016.

10. Sobre Sijé, Bergamín y Quevedo ver Balcells, 2009, pp. 58-59.

11. Balcells, 2004, pp. 142-143.

soneto para expresar el sentimiento amoroso, un uso plenamente maduro y consciente y con una función de contención y concentración¹². Lo importante es que el «clasicismo» de *El rayo que no cesa* es el de los dos años anteriores a la Guerra Civil, de modo que Hernández sigue estando dentro de las tendencias en boga:

Hacia 1935 y 1936 es perceptible en la poesía española una reacción clasicista, que temáticamente se caracteriza por la recuperación del sentimentalismo amoroso, como una de las vías posibles de «rehumanización», y formalmente por la vuelta al estrofismo¹³.

En Miguel Hernández hay una potente conexión de arranque con lo más complejo del Barroco, con Góngora, en su libro anterior, *Perito en lunas*, con toda una serie de octavas-adivinanzas. Pero el juego, tan barroco (y tan aprovechado por ejemplo por la poesía erótica, con esas adivinanzas de doble sentido en un Juan de Salinas por ejemplo)¹⁴, deja lugar a un juego más serio o a una ausencia de lo lúdico en la composición de un cancionero¹⁵ con el dominio o la exclusividad (si se dejan fuera las otras tres composiciones) del evidente desafío del soneto... en 1936. Es probable que no haya mejor forma de cantar al amor que con los sonetos¹⁶, aunque sin duda es discutible.

4. LA ANGUSTIA DE LAS ESTRUCTURAS (Y DE LAS INFLUENCIAS)

El rayo que no cesa exhibe una organización clara, paralela y muy evidente: tras las nueve cuartetos del poema inicial (que como la crítica anota funcionan como un «prólogo», aunque curiosamente no son el «soneto-prólogo» característico de un cancionero petrarquista), se agrupan trece sonetos, separados o unidos con trece sonetos más a través de la composición «Me llamo barro aunque Miguel me llame», antes de la aparente conclusión de la «Elegía a Ramón Sijé», más la verdadera conclusión que es otro soneto, el «Soneto final». Balcells remite al inminente centenario de Garcilaso en 1936 y cita a Sánchez Vidal¹⁷ sobre la posible influencia estructural en el libro de la organización de las estrofas de la égloga I del toledano: 1+12+1+12+1. Por otro lado, es difícil vencer la tentación que *El rayo que*

12. «Limitar la sobreabundancia de la inspiración o ampliar su núcleo a un término obligado; un reto semejante al del soneto, pero con confines más unitarios y reducidos [en la octava]» (Lamberti, 1993, p. 670).

13. Prieto de Paula, 1993, p. 563. En ese momento escribe sus *Sonetos del amor oscuro* García Lorca y Gerardo Diego «ya ha comenzado [...] su libro de sonetos *Alondra de verdad*» (Díez de Revenga, 1992, p. 129).

14. Díez, 2003, pp. 206-213.

15. Suárez Miramón, 1993, estudia el *Cancionero y romancero de ausencias* y otros cancioneros de otros poetas del siglo xx, pero no se detiene en *El rayo que no cesa* porque le interesan más los recursos populares o neopopulares.

16. «Cuando el poeta se acerca por experiencia al universo del amor, siente la necesidad de expresarlo en la forma más consagrada a tal fin, el soneto [...] y el soneto es forma silogística por excelencia, es forma articulada y elástica aun en su precisa cerrazón» (Lamberti, 1993, p. 673).

17. Balcells, 2004, p. 147.

no cesa desata como posible recuerdo de un cancionero petrarquista, pero creo que la remisión está cuidadosamente personalizada por Hernández, que evita el soneto-prólogo y lo reemplaza por una composición más extensa, que solo emplea tres formas estróficas distintas del soneto, que se entrega a las pasiones y ensoñaciones y ¿realizaciones? eróticas y que deshace la simetría en un esquema buscadamente *imperfecto*: cuartetos + 13 sonetos + silva + 13 sonetos + tercetos + soneto final.

Desde luego *El rayo que no cesa* tiene aire de cancionero, aunque este no sea necesariamente petrarquista, y se abre de manera muy brillante con un octosílabo que ha hecho fortuna y que inspira con «un carnívoro cuchillo» a Francisco Umbral¹⁸. Tania Domínguez encuentra que en esa composición inaugural

Miguel Hernández sigue muy de cerca el pensamiento garcilasiano de esa composición [el soneto XL: «El mal en mí ha hecho su cimiento»]; es decir, que el poema «un carnívoro cuchillo» está siendo creado a partir de este soneto y, hablando en términos generales, a partir del pensamiento petrarquista, que el poeta inflexiona a fin de darle nuevos rumbos¹⁹.

Pero estas cuartetos de introducción o de presentación de este peculiarísimo cancionero son octosilábicas, como acusado contraste con los veintisiete sonetos de factura clásica al menos en su uso del endecasílabo, junto a los otros dos poemas extensos que también se valen del endecasílabo, lo que no impide que en un nivel temático las cuartetos proclamen el sentido del libro: «y el dolor / me hará a mi pesar eterno»²⁰. Hernández sin duda desea trazar un paralelo con estructuras de la historia literaria, pero al mismo tiempo quiere dejar claro que su interpretación es distinta y personal.

Al mismo tiempo, desde un análisis computacional de la métrica y el léxico de los sonetos, resulta muy interesante el trabajo de Navarro Colorado para «determinar el carácter clásico» de los sonetos con una comparación con cinco mil poemas de cincuenta y cuatro poetas de los Siglos de Oro²¹. A partir de la conocida reseña de *El rayo que no cesa* que publicó Juan Ramón Jiménez, en *El Sol* el 23 de febrero de 1936, circunscrita a solo seis sonetos publicados en el número de diciembre de la *Revista de Occidente* (entre ellos el del pie blanco sobre el que vuelvo luego), se recuerda que los seis sonetos que leyó el de Moguer son «sonetos desconcertantes [...] poemas vivos [...] su empaque quevedesco [...] su herencia castiza. Pero la áspera belleza tremenda de su corazón arraigado rompe el paquete y se desborda». Navarro Colorado, como otros investigadores, también traza relaciones de otros sonetos con la poesía de Garcilaso de la Vega a través del amor no correspondido, aunque según Carnero «no es tanto el amor como el deseo erótico lo que no es

18. Umbral titula precisamente así uno de sus libros: *Un carnívoro cuchillo* (1988).

19. Domínguez García, 2004, p. 287.

20. Explora con mucho cuidado los paralelismos Martos Pérez, 2004, con distintas referencias a Petrarca, Garcilaso y Quevedo. En el trabajo complementario de Domínguez García, 2004, también se recogen remisiones a los tres poetas más Lope de Vega y el *Cancionero general*.

21. Navarro Colorado, 2017, p. 1.

correspondido en esta obra»²²; con la poesía de Quevedo²³ («el amor, la pena y la muerte»), con la de Góngora, y con la de Lope («anáforas y paralelismos»)²⁴. Las conclusiones son muy reveladoras, pues Miguel Hernández no sigue a «ningún autor clásico en concreto», es más, tras el análisis y tras adelantarse que «es un libro en general triste y oscuro», la valoración es que se trata de «un poeta muy original con una voz propia [...] [y que] supera esa tradición clásica»²⁵.

Desde una perspectiva histórica lo que suele privilegiarse es el entonces reciente centenario de la muerte de Lope de Vega, en 1935, aunque son muy discutibles las afirmaciones que defienden que Lope es «considerado como el mejor sonetista de nuestro Siglo de Oro»²⁶. Aduce varios ejemplos Díez de Revenga que se apoyan en anáforas y repeticiones, aunque el prisma del análisis no debería ser tan reducido y reductivo como para pretender hacer creer que se trata de un procedimiento constructivo solo de Lope o más intenso en su poesía²⁷. Antes Prieto de Paula lo había formulado de modo mucho más completo:

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 trágico²⁸.

5. LOS SONETOS BARROCOS Y LOS DE *EL RAYO QUE NO CESA*

Los sonetos del libro tienen siempre el mismo esquema de rimas (ABBA ABBA CDE CDE), los endecasílabos son casi todos llanos (excepto cinco agudos), pero Hernández, en este esquema tan «clásico», «huye de la repetición de rimas fáciles» y usa también la rima doble²⁹. Buscar un tipo de rima menos frecuente permitiría enlazar con el Barroco y también con los buenos poetas de cualquier época en

22. Navarro Colorado, 2017, p. 3.

23. Ferris (2009-2010, p. 64) considera la obra «quevedesca y romántica».

24. Navarro Colorado, 2017, pp. 3-4.

25. Navarro Colorado, 2017, pp. 4 y 10. No me detengo en el análisis de los esquemas acentuales y el hallazgo de una propensión en los sonetos de Hernández al acento en sexta, especialmente en 4-6, ni tampoco en la anti-ritmia de 4-5: «de esta manera el endecasílabo queda dividido en dos hemistiquios como si fuera una combinación de pentasílabo y heptasílabo [...] característic[a] de la seguidilla, que Hernández utilizará en obras posteriores [...] parece que con esa anti-ritmia Hernández está introduciendo cierto aire popular».

26. Díez de Revenga, 2016, p. 89.

27. Azuar (1975, pp. 212-215) no solo recoge a Quevedo como influencia, sino a Cervantes e incluso a Juan de Mena (nada menos que en relación con la epanadiplosis: «más de cinco siglos más tarde resucita la gracia del verso simétrico y capicúa, en un poema que también recuerda a los medievales "sonetos con eco" y que es —en cuanto a la construcción— el soneto más atrevido y difícil de nuestra época») y a Jorge Manrique.

28. Prieto de Paula, 1993, p. 563.

29. Acerea Extremiana, 1993, p. 575.

general. En su preferencia por un tipo de endecasílabo, sin embargo, combina los gustos de los patrones rítmicos de los Siglos de Oro con otros:

El endecasílabo más empleado por Miguel Hernández es el acentuado en sílabas 3-6-10: un endecasílabo con ritmo anapéstico de gran musicalidad muy empleado ya en el Modernismo (recuérdese la «Sonatina» en alejandrinos de Rubén Darío). Es interesante señalar también cómo en algunos casos Hernández coloca sabiamente acento esdrújulo en la sexta [...] dentro de la tradición gongorina y modernista³⁰.

Sí que es plenamente Barroco, en su sentido más formal, el despliegue de un uso intenso de las figuras retóricas pues, como diría un estudiante tan aventajado como avejentado, el Barroco se caracteriza por un abuso de la complejidad formal, pensando quizá en esa supuesta ininteligibilidad de una parte de los versos del genial poeta cordobés. Los recursos que la crítica ha venido señalando insistentemente en los sonetos de *El rayo que no cesa* son característicos de la literatura de los Siglos de Oro, en especial de su poesía: reiteraciones, anáforas y paralelismos, aliteraciones, o elipsis, más otros muchos más plenamente barrocos, como el hipérbaton y la correlación³¹. Pero ¿qué hacer con la epanadiplosis, un recurso que explota la repetición fónica que es también, a diferencia de la rima, una insistencia léxica? En la enumeración, un tanto caótica sin duda, de los recursos empleados puede perderse, como ha sucedido en el pasado al estudiar a Góngora, la idea decisiva de que más que enumerar los recursos en sí mismos lo que hay que tener en cuenta es la intensidad de su uso. De ese modo, catorce epanadiplosis en catorce endecasílabos correlativos que forman un soneto parece una intensidad muy alta, muy barroca.

Una comparación con un motivo áureo y probablemente más barroco, el del pie (blanco) femenino³², puede servir para distinguir las diferencias entre un soneto del siglo XVII y otro de *El rayo que no cesa*. La blancura de la amada es uno de los tópicos del petrarquismo, con un valor muy simbólico pero con una proyección muy real sobre el tipo de piel que aprecian los poetas cortesanos. Lope de Vega se burlará de estos tópicos en su último libro, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos*, al cantar a una mujer cuyos rasgos no son precisamente los ideales o idealizados del petrarquismo. El Barroco, de modo especial en el poeta viejo que es Lope cuando publica el libro, un año antes de morir, deshace los tópicos renacentistas y los petrarquistas, y lo hace en un texto donde la realidad y el

30. Acereda Extremiana, 1993, p. 576.

31. Ver Cano Ballesta, 1971, pp. 231-243, y Balcells, 1975.

32. Ferris, 2009-2010, explica con mucho detalle que la mayor parte de los sonetos del libro proceden de la experiencia amorosa del poeta con Maruja Mallo, que solo tres sonetos se deben a los inicios de la ruptura con Josefina Manresa y que un grupo de textos son inspirados por una tercera mujer, María Cegarra. «¿Realmente Miguel Hernández a la hora de escribir cada pieza poética está pensando en una musa concreta? ¿O es más coherente y lógico pensar que el poeta, no Miguel Hernández, enamorado del Amor, canta a un tú indeterminado que tiene que crear, a una amada sin nombre y apellidos, incorpórea, que nos remite finalmente no a una persona sino al sentimiento trágico-amoroso?» (Domínguez García, 2004, pp. 283-284).

costumbrismo se infiltran de un modo muy original en una poesía a veces burlona y a veces muy seria. Si en Petrarca y sus seguidores los elementos eróticos de la piel femenina están atenuados o sublimados o están ausentes, en Miguel Hernández, sin embargo, la voz poética no rehúye el erotismo, como cuando trata del limón en el poema 4:

Me tiraste un limón y tan amargo,
con una mano cálida, y tan pura,
[...]
Con el golpe amarillo, de un letargo
dulce pasó a ansiosa calentura
mi sangre, que sintió la mordedura
de una punta de seno duro y largo³³.

Es evidente que este tratamiento de eros no supone, en la sociedad y la poética del momento, en los años treinta del siglo xx, tan patriarcal, dudar de la pureza de la amada, como lo indica el mismo soneto, o de su castidad, como lo subraya el poema 11. La blancura también es la del cuello de la amada³⁴, según el poema 21, otra de las partes corporales más atractivas desde el punto de vista de la tradición erótica y esta vez sí aceptada por el petrarquismo. El pie femenino, que en los Siglos de Oro no debía contemplarse, posee una valencia erótica mucho más intensa y Miguel Hernández le dedica un soneto, uno de los seis sobre los que escribe Juan Ramón Jiménez, uno de esos poemas «desconcertantes»³⁵:

8.
Por tu pie, la blancura más bailable,
donde cesa en diez partes tu hermosura,
una paloma sube a tu cintura,
baja a la tierra un nardo interminable.
Con tu pie vas poniendo lo admirable 5
del nácar en ridícula estrechura,
y a donde va tu pie va la blancura,
perro sembrado de jazmín calzable.
A tu pie, tan espuma como playa, 10
arena y mar me arrimo y desarrimo
y al redil de su planta entrar procuro.
Entro y dejo que el alma se me vaya
por la voz amorosa del racimo:
pisa mi corazón que ya es maduro³⁶.

33. Hernández, *Obra poética completa*, p. 237, vv. 1-2 y 5-8. «El contenido de estos cuartetos es altamente antipetrarquista desde el momento en que está planteando una experiencia erótica en la que se produce un contacto carnal entre los dos amantes» (Domínguez García, 2004, p. 289).

34. «También el cuello tiene esa cualidad de belleza, de blancura y de inaccesibilidad» (Martos Pérez, 2004, p. 278).

35. Ruiz Díez, 2016, se ocupa muy brevemente del erotismo, del beso, y de la ruptura con Petrarca, que ya está en Quevedo a través de lo corporal, y también lo relaciona con «Prisión del nácar era articulado», de Góngora.

36. Hernández, *Obra poética completa*, pp. 239-240.

dinario ejemplo de la *impresionante capacidad retórica* del autor»⁴². De nuevo se recupera el adjetivo juanramoniano que tan certero se muestra y que tanta fortuna ha tenido en este soneto también «desconcertante»⁴³:

Desde el primer verso por la llamativa acumulación de *eles* y *erres* que se diseminan por todo el primer cuarteto, pero también por las referencias a Góngora y en general a los poetas barrocos de nuestro Siglo de Oro, a la tradición clásica, a Quevedo, a Lope, a Garcilaso⁴⁴.

El fino análisis de Lobera Serrano también señala la relación con el Modernismo y las Vanguardias en el primer terceto y en algunos sintagmas anteriores, comenzando por el «desplumar arcángeles glaciales». La hibridación, de nuevo, aparece como el componente esencial, y en este sentido es muy revelador que Balcells continúe su trabajo sobre las posibles resonancias o influencias del Siglo de Oro en *El rayo que no cesa* con un apartado bien nutrido que va desde Rosalía al 27 hasta formular que «*La destrucción o el amor* [...] es la obra con más influencia intertextual en *El rayo que no cesa*»⁴⁵.

Soneto final

Por desplumar arcángeles glaciales, la nevada lilial de esbeltos dientes es condenada al llanto de las fuentes y al desconsuelo de los manantiales. Por difundir su alma en los metales, por dar el fuego al hierro sus orientes, al dolor de los yunques inclementes lo arrastran los herreros torrenciales ⁴⁶ .	5
Al doloroso trato de la espina, al final desaliento de la rosa y a la acción corrosiva de la muerte arrojado me veo, y tanta ruina no es por otra desgracia ni otra cosa que por quererte y solo por quererte ⁴⁷ .	10

42. Lobera Serrano, 2002, p. 210 (mi cursiva).

43. El juego fónico lo une a los clásicos pero también a los modernos: «[...] como un extraordinario manipulador y usador de sonidos. En este sentido Hernández entronca con la tradición del mejor Lope, de Quevedo, de Góngora, de fray Luis, de Rubén, de Lorca o de Alberti» (Acereda Extremiana, 1993, p. 581). Como se puede comprobar, en la comprensible exaltación de un poeta, los caminos de conexión llevan a otros grandes poetas, en recursos que no son exclusivos de ninguno de ellos ni de un período en particular.

44. Lobera Serrano, 2002, p. 219.

45. Balcells, 2004, p. 155.

46. En la insistencia en las *erres* de este verso Acereda Extremiana (1993, p. 580) encuentra «el dolor del amor expresado metafóricamente».

47. Hernández 1982, p. 253. Díez de Revenga, 2016, ve una epanadiplosis en el verso final.

Frente al retoricismo y al rechazo, entre poetas e historiadores, Lobera Serrano subraya otra forma de entender la poesía en Hernández, que funde «retórica e historia personal», que se aleja de un mero esteticismo (y de un mero biografismo) y que rompe los límites de lo tolerable (la conciencia «de que la acción de la escritura, y sobre todo de la publicación es una radical trasgresión de la norma del pudor y de la norma poética del buen gusto»)⁴⁸. En este soneto que cierra el libro no se agotan fácilmente los ecos de la tradición literaria, como lo probaría otra nota que vincula el poema con Góngora en «lilial», según Balcells. La retórica, con la intensidad que promovía el Barroco posterior a los deslumbrantes hallazgos de Góngora, suele desconcertar a la crítica que puede ver en ella una dificultad o una barrera o incluso calificarla de «faramalla retórica»⁴⁹, a pesar de que es esencial en toda buena literatura por desdibujada o escondida que en ocasiones pueda estar esa retórica.

6. LAS ETIQUETAS Y SUS LIMITACIONES

Sin duda conviene preguntarse si tiene sentido decidir si los veintisiete sonetos de *El rayo que no cesa* son barrocos o renacentistas o petrarquistas, porque de lo que no cabe duda es de que llevan la firma de Miguel Hernández. Desde luego, no hay que perderse en el nominalismo ni en el afán extremo que imponen las clasificaciones y periodizaciones de la historia literaria. La reelaboración o la hibridación de los sonetos de Miguel Hernández permitiría numerosas matizaciones, pero solo quiero detenerme en dos.

Es muy evidente, aunque a veces en el calor del análisis pueda no resultarlo tanto, que no se puede escribir en los años treinta del siglo xx como en las primeras décadas del siglo xvii (ni tampoco, obviamente, como en el siglo xvi). No se puede retroceder en el tiempo más que con la limitada técnica del homenaje o de la parodia o de la imitación más servil y muerta. No parece Miguel Hernández un embalsamador, ni un repetidor, ni un mero creador de variantes de lo ya dicho tanto tiempo antes. No tiene pues mucho sentido hablar del «clasicismo» o no de sus sonetos si con eso se quiere enlazar de manera tan directa una poesía con otra tras un intervalo de tres siglos y no tiene sentido hacerlo para intentar acusar al poeta de componer una poesía sobre una falsilla escolar.

Por otro lado, de la lectura de sus sonetos pueden extraerse algunas impresiones sobre el aspecto en cuestión: que Miguel Hernández para hablar del amor no correspondido o doliente prefiera recurrir a una suerte de cancionero⁵⁰ al estilo (*mutatis mutandis* y es mucho) de los Siglos de Oro es muy significativo. Las diferencias son importantes, como ocurre con ese erotismo no tan larvado que solo por eso distancia sin remedio tanto al poemario como al poeta de la etiqueta de

48. Lobera Serrano, 2002, p. 216.

49. Para Prieto de Paula (1993, pp. 563-564), en *Cancionero y romancero de ausencias* Hernández se deshace de la «faramalla retórica», mientras, y aunque parecería deducirse que sí está muy presente en *El rayo que no cesa*, poco después se afirma que en este libro «hay una retórica noble».

50. Petrarquista para Balcells, 1992, y Martos Pérez, 2004.

«petrarquista»⁵¹. ¿Le traiciona el recuerdo de sus años escolares no tan lejanos a un hombre de veinticinco años, así como las lecturas juveniles y de iniciación propiciadas por los amigos? ¿Demuestra así la fascinación que los grandes poetas de nuestra historia ejercen en un joven poeta cuyas etapas se suceden con mucha rapidez? ¿Juega Miguel Hernández a reelaborar, tres siglos después, una retórica que ha seguido transformándose y especialmente tras el simún de las vanguardias? ¿Permite el soneto, en su limitado e historiado espacio, la expresión de pensamientos densos y completos que entablan una compleja relación estructural cuando los sonetos se publican en un conjunto ordenado? Yo respondería que sí a las tres últimas preguntas, en esta serie de cuestiones que pueden parecer retóricas sin serlo necesariamente, pero me parecen más importantes dos de las ideas: reelaboración y ductilidad.

No debería, con la maldad característica del mundillo de las letras, buscarse una conexión con la tradición poética de los Siglos de Oro para cuestionar la originalidad o madurez del poeta. Balcells concluye en pocas y contundentes líneas: «*El rayo que no cesa* una obra muy madurada por Hernández, y de indudable sello propio, reverbera en sus poemas, como pocas veces podrá constatar en otro poeta, un abundante acopio de *intertextualidades áureas y contemporáneas*»⁵²: no hay mejor reconocimiento que el de esta hibridación de épocas (y no de géneros, como suele ser contemplado normalmente el concepto). No se puede negar, si se quiere, un «aire» clásico muy difícil de concretar, que deriva sobre todo del uso intensivo del soneto y del empleo de una retórica no menos intensa (y que desde luego en este comentario está desposeída de toda visión negativa). Por eso Miguel Hernández «reelabora» el soneto barroco, que puede ser tan petrarquista como el del Renacimiento, si cumple con las características con las que los imitadores españoles de Petrarca, con Garcilaso como el primero y más importante, han ido dándole un contenido muy preciso al «petrarquismo». Pero me parece más relevante el factor de la intensidad retórica, que es lo que me permite insistir en que con la reelaboración o hibridación del soneto barroco Miguel Hernández crea un texto nuevo, donde pesan y mucho, más que el pasado, las creaciones y recreaciones de un poeta excepcional.

BIBLIOGRAFÍA

- Acereda Extremiana, Alberto, «Aspectos del lenguaje poético en *El rayo que no cesa*», en *Miguel Hernández cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional. Alicante, Elche, Orihuela, marzo de 1992*, ed. Carlos Rovira Soler, Alicante, Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, 1993, vol. II, pp. 575-581.
- Azuar, Rafael, «Sobre los sonetos de Miguel Hernández», en *Miguel Hernández*, ed. María de Gracia Ifach, Madrid, Taurus, 1975, pp. 205-215.

51. Domínguez García, 2004.

52. Balcells, 2004, p. 160 (mi cursiva).

- Balcells, José María, «Estructuras correlativas de Miguel Hernández», en *Miguel Hernández*, ed. María de Gracia Ifach, Madrid, Taurus, 1975, pp. 146-154.
- Balcells, José María, «Perspectiva petrarquista de *El rayo que no cesa*», *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 544, 1992, pp. 17-18.
- Balcells, José María, «*El rayo que no cesa* desde la intertextualidad», en *Presente y futuro de Miguel Hernández. Actas del II Congreso Internacional Miguel Hernández, Orihuela-Madrid, 26-30 de octubre de 2003*, ed. Francisco Ramírez, Aitor Luis Larrabide Achútegui y Juan José Sánchez Balaguer, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2004, pp. 139-161. [Es el capítulo cinco de *Sujetado rayo. Estudios sobre Miguel Hernández*.]
- Balcells, José María, *Sujetado rayo. Estudios sobre Miguel Hernández*, Madrid, Devenir, 2009.
- Cano Ballesta, Juan, *La poesía de Miguel Hernández*, 2.^a ed. aum., Madrid, Gredos, 1971.
- Díez, J. Ignacio, *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto, 2003.
- Díez de Revenga, Francisco Javier, «*El rayo que no cesa*, de Miguel Hernández: estructuras rítmicas y construcción literaria», en *Estudios sobre Miguel Hernández*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco Moya, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 127-148.
- Díez de Revenga, Francisco Javier, «Miguel Hernández y la poesía de Lope (1935-1936)», *Anuario Lope de Vega*, 22, 2016, pp. 86-109.
- Domínguez García, Tania, «"Yo te libé la flor de la mejilla": el antipetrarquismo en *El rayo que no cesa*», en *Presente y futuro de Miguel Hernández. Actas del II Congreso Internacional Miguel Hernández, Orihuela-Madrid, 26-30 de octubre de 2003*, ed. Francisco Ramírez, Aitor Luis Larrabide Achútegui y Juan José Sánchez Balaguer, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2004, pp. 283-300.
- Ferris, José Luis, «Eros y Psique en *El rayo que no cesa*», *Canelobre. Revista del Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert»*, 56, 2009-2010, pp. 48-67. (monográfico *Miguel Hernández, cien años*, coord. Ángel L. Prieto de Paula y Rosa María Monzó Seva). [Publicado como «La amada plural en *El rayo que no cesa*», en *Presente y futuro de Miguel Hernández. Actas del II Congreso Internacional Miguel Hernández, Orihuela-Madrid, 26-30 de octubre de 2003*, ed. Francisco Ramírez, Aitor Luis Larrabide Achútegui y Juan José Sánchez Balaguer, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2004, pp. 49-77.]
- Hernández, Miguel, *El rayo que no cesa*, ed. José María Balcells, Madrid, Sial, 2002.
- Hernández, Miguel, *Obra poética completa*, ed. Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Alianza, 1982.

- Lamberti, Mariapía, «La evolución métrica en la poesía de Miguel Hernández», en *Miguel Hernández cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional. Alicante, Elche, Orihuela, marzo de 1992*, ed. Carlos Rovira Soler, Alicante, Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, 1993, vol. II, pp. 669-677.
- Lobera Serrano, Francisco J., «"Por desplumar arcángeles glaciales": retórica e historia personal en Miguel Hernández», en *La penna di Venere: scritture dell'amore nelle culture iberiche. Atti del XX Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]. Firenze, 15-17 marzo 2001*, ed. Domenico Antonio Cusato y Loretta Frattale, Messina, Andrea Lipolis, 2002, vol. I, pp. 209-221.
- Martos Pérez, María Dolores, «El petrarquismo en *El rayo que no cesa*», en *Presente y futuro de Miguel Hernández. Actas del II Congreso Internacional Miguel Hernández, Orihuela-Madrid, 26-30 de octubre de 2003*, ed. Francisco Ramírez, Aitor Luis Larrabide Achútegui y Juan José Sánchez Balaguer, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2004, pp. 267-282.
- Navarro Colorado, Borja, «El empaque clásico de *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández. Un análisis computacional y distante», https://www.dlsi.ua.es/~borja/0NavarroColorado_ElEmpaqueClasicoERQNC_VersionAbreviada. [Borrador de la comunicación presentada en el IV Congreso Internacional Miguel Hernández, poeta en el mundo; consulta: 16 de marzo de 2020.]
- Prellwitz, Norbert von, «Notas sobre el desarrollo de los modelos clásicos en los sonetos de *El rayo que no cesa*», *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, 220, 2008, pp. 141-145 (monográfico sobre Miguel Hernández, una nueva visión de su creación poética y la pluralidad de sus contextos).
- Prieto de Paula, Ángel L., «Revisión de fuentes poéticas hernandianas (1933-1936)», en *Miguel Hernández cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional. Alicante, Elche, Orihuela, marzo de 1992*, ed. José Carlos Rovira Soler, Alicante, Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, 1993, vol. II, pp. 559-565.
- Rozas, Juan Manuel, y Pérez Priego, Miguel Ángel, «Trayectoria de la poesía barroca», en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, dir. Francisco Rico, *Siglos de Oro: Barroco*, ed. Bruce W. Wardropper, Barcelona, Crítica, 1983, vol. 3, pp. 631-668.
- Ruiz Díez, Marina, *La tradición petrarquista en Quevedo y en Miguel Hernández*, Trabajo de Fin de Grado dirigido por José Ramón González García, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2016, http://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/18885/TFG_F_2016_143.pdf?sequence=1&isAllowed=y [consulta: 16 de marzo de 2020].
- Sánchez Vidal, Agustín, «Para una revisión de Miguel Hernández», en *Miguel Hernández cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional. Alicante, Elche, Orihuela, marzo de 1992*, ed. José Carlos Rovira Soler, Alicante, Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, 1993, pp. 99-104.

Suárez Miramón, Ana, «El cancionero de Miguel Hernández y su inserción en los cancioneros del xx», en *Miguel Hernández cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional. Alicante, Elche, Orihuela, marzo de 1992*, ed. José Carlos Rovira Soler, Alicante, Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, 1993, vol. II, pp. 635-645.

Umbral, Francisco, *Un carnívoro cuchillo*, Barcelona, Planeta, 1988.

Vega, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Macarena Cuiñas Gómez, Madrid, Cátedra, 2008.