UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EXPERIMENTACION METRICA EN LA POESIA JUVENIL DE MIGUEL HERNANDEZ

TESIS

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE

DOCTOR EN LETRAS
(LITERATURA ESPAÑOLA)

P R E S E N T A

MARIAPIA ZANARDI-LAMBERTI LAVAZZA

MEXICO, D. F. 1998

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EXPERIMENTACIÓN MÉTRICA EN LA POESÍA JUVENIL DE MIGUEL HERNÁNDEZ.

TESIS

que para optar al grado de

Doctor en Letras
(Literatura Española)

presenta

Mariapia Zanardi-Lamberti Lavazza

México, 1998

A Cilla, Andreina, Barbara, Cristina, Aldo, Gabriele, Valentina, Luciano, Gianandrea, Paolo, Giovanni, che con me hanno goduto dell'irripetibile dono di avere vent'anni.

A Guido, che non ha voluto finire la sua tesi.

Este trabajo está dedicado a la memoria de Mario Fubini. La juventud, siempre triunfante y siempre desagradecida, me impidió reconocer a tiempo cuánta riqueza me había dejado su magisterio. La vida no permitió que reparara mi ingratitud.

Mi agradecimiento va también a los maestro que guiaron mis pasos en el camino de las letras españolas: Luis Rius, que me hizo conocer a Miguel Hernández; Oscar Zorrilla, con quien elaboré mi primer proyecto de tesis; Sergio Fernández con quien aprendí lo más importante: que la literatura es goce, posibilidad sin límite y único rescate del dolor de vivir.

Este trabajo no se habría realizado sin el apoyo y la confianza, sin la dedicación y la disponibilidad, sin la ayuda, el consejo y el rigor de Aurelio González, José Carlos Rovira y Carmen Alemany.

ÍNDICE

Nota Preliminar 1

INTRODUCCIÓN 4

I. EL ANÁLISIS MÉTRICO 12

II. LA POESÍA JUVENIL. HISTORIA Y CRÍTICA 33
1. El autor.
1.1. Su lugar. 33
1.2. Su ambiente. 36
1.3. Su tiempo. 44
2. La crítica 49
3. El texto. 64

III. LA SELVA DE VERSOS Y ESTROFAS 69
1. Estructura del corpus. 69
2. Variedad métrica. 72
2.1. Verso.
2.1.1. Versos simples de arte menor.
A) Octosílabo. 74
B) Heptasílabo. 76
C) Hexasílabo. 77
D) Pentasílabo y medidas menores. 78
2.1.2. Versos simples de arte mayor.
A) Eneasílabo. 79
B) Decasílabo. 80
C) Endecasílabo. 81
2.1.3. Versos dobles formados por dos medidas iguales.
A) Doble pentasílabo. 84

B) Doble hexasílabo. 84
C) Doble heptasílabo o alejandrino. 85
D) Doble octosílabo. 86
2.1.4. Versos dobles formados por dos medidas dispares. 87
2.1.5. Versos formados repitiendo una misma medida. 88
2.1.6. Verso libre. 90
2.2. Estrofa. 94
2.2.1. Estrofas regulares.
A) Dísticos. 96
B) Tercetos. 98
C) Cuartetos. 100
D) Quintetos. 105
E) Sextetos. 105
F) Décimas. 107
G) Sonetos. 107
2.2.2. Estructuras continuas.
A) Romances. 110
B) Silvas.
1. Silvas clásicas. 112
2. Silvas trímetras. 113
3. Silvas polímetras. 114
3.a. En metros mixtos. 114
3.b. En metros de medidas repetidas. 115
C) Poemas monoversales. 116
3. Recuentos y atisbos. 117

IV. LA REALIZACIÓN DEL POEMA. RITMO Y PROSODIA. 122
1. Acentuación.
1.1. Acentuación variable. 124
1.1.1. El eneasílabo: la conquista. 125
1.1.2. El octosílabo: el dominio. 131
1.1.3. El hexasílabo: fluidez e isorritmia. 137
1.1.4. Los versos mixtos: en busca de la libertad. 145
1.2. Acentuación isorrítmica. 150
1.2.1. Versos isorrítmicos de longitud fija. 151
1.2.2. Versos isorrítmicos de longitud variable. 167
1.3. Acentuación anómala en el verso. 173

V. LA REALIZACIÓN DEL POEMA. CONSONANCIA Y SINTAXIS. 175
1. El conteo silábico. 175
1.1. La contracción.
1.1.1. Sinéresis. 176
1.1.2. Sinalefa. 178
1.2. La distensión. 183
1.2.1. Hiato. 183
1.2.2. Diéresis. 184
1.3. Sílabas faltantes o sobrantes. 186
1.4 Acentuación anómala de las palabras. 191
2. El colorido fonético. 195
2.1. La rima. 196
2.2. Rima interna, eco, aliteración. 201
2.3. La onomatopeya. 205
3. Correspondencia entre metro y sintaxis. 207
4. Correspondencia entre forma métrica y tema. 112

CONCLUSIONES. 215
1. Recapitulando el presente. 215
2. Reinventando el pasado. 221
3. Atisbando el futuro. 224

BIBLIOGRAFÍA 228

APÉNDICE 236
Nota 237

Corpus de poemas juveniles de Miguel Hernández
(Poemas Sueltos I). Observaciones métricas 239

Carta de Miguel Hernández a Juan Ramón Jiménez 397

Tabla de estructuras y peculiaridades métricas
de los poemas juveniles de Miguel Hernández 399

Guía 399

Tabla 400

NOTA PRELIMINAR

Este trabajo toma en consideración la primera producción poética de Miguel Hernández. En la reciente edición de la *Obra completa* hernandiana, al cuidado de José Carlos Rovira y Agustín Sánchez Vidal, con la colaboración de Carmen Alemany (Espasa–Calpe, Madrid, 1992), el primer tomo reúne toda la producción lírica del poeta. Los editores la han dividido en etapas, cronológicamente ordenadas, de poemas sueltos y libros publicados –en vida o después de la muerte del autor. La subdivisión es la siguiente:

Poemas Sueltos I (P.S. I) (1926[?]–1932)

Reúne todos los poemas adolescentes y juveniles, publicados o inéditos, anteriores a la aparición de su primer libro. Es un corpus de 100 poemas.

Perito en Lunas (enero 1933)

Transcripción del primer poemario publicado de Hernández. Se compone de 42 octavas reales.

Poemas Sueltos II (P.S. II) (1932–1934)

Reúne las octavas compuestas para el libro, pero descartadas en la publicación del mismo; una serie de poemas en varios metros, de composición contemporánea, publicados o no en vida del autor; los poemas publicados en *El Gallo Crisis*; los "Silbos"; los poemas y sonetos de los proyectos de libro que ibaN a llamarse *El silbo vulnerado* (primer y segundo proyecto) e *Imagen de tu huella*. Es un corpus de 255 poemas.

El rayo que no cesa (1936)

Transcripción del segundo poemario (cancionero amoroso de 30 poemas, casi todos sonetos) según su publicación.

Poemas Sueltos III (P.S. III) (1936–1937)

Reúne algunos poemas compuestos en la misma época de *El rayo que no cesa*, que no se incluyeron en el libro, pero ya ningún soneto; las odas y elegías a poetas presentes y pasados, a sí mismo y a los amigos, la poesía comprometida políticamente, pero escrita antes del estallido de la guerra civil. Son los poemas que marcan el cambio de postura religiosa y política. Es un corpus de 17 poemas.

Viento del pueblo (1937)

Transcripción del poemario (25 poemas) escrito y publicado al calor de la guerra civil que acababa de estallar, sgún su primera publicación.

Poemas Sueltos IV (P.S. IV)

Reúne 16 poemas de la misma inspiración que los contenidos en *Viento del pueblo*, pero que no encuentran cabida en el libro.

El hombre acecha (1939)

Reúne los 19 poemas seleccionados para un libro de fuerte contenido ideológico que se editó, pero cuyos ejemplares no se distribuyeron por sobrevenir la derrota de la República. El texto fue dado a conocer gracias a un ejemplar en posesión de José María de Cossío.

Cancionero y romancero de ausencias (1939–1942)

Reúne los poemas que componen el proyecto de libro compuesto por Hernández al inicio de su experiencia carcelaria, otros que forman un primer proyecto, *Cancionero de ausencias*, y los poemas sueltos del final de su vida (en dos secciones: Otros Poemas del Ciclo, I y II), con un total de 137 poemas; a los que se añaden otros 16, tachados del *Cancionero y Romancero de ausencias*.

En el presente trabajo se tomará como material de estudio el primer sector, el de la poesía adolescente–juvenil: **Poemas Sueltos I**. Cada poema se identificará con su título, precedido entre corchetes por el número progresivo que lleva en la edición de la *O.C.*

Al hacer referencia a la ubicación de otros poemas en el corpus general hernandiano, nos referiremos a sus libros con el título, y a los poemas con su título, o

en su defecto con el número que llevan en el libro, entre corchetes. Si los poemas pertenecen a cualquiera de los períodos intermedios –excluyendo el llamado P.S. I en examen–, se indicará el número del sector de Poemas Sueltos (P.S. II, III o IV), el título y/o número entre corchetes que lleva en la *O. C.*

Los 100 poemas que componen el corpus juvenil han sido transcritos y comentados y forman un "Apéndice" al presente trabajo. Los comentarios son de orden métrico prioritariamante, pero también de orden léxico o temático, o simplemente estético. Al final de algunos de estos comentarios, hemos realizado unas *Observaciones*, en las que señalamos unas evidentes minúsculas erratas en la edición, que proponemos enmendar, y otras propuestas de corrección menos obvias, pero que el estudio de la asombrosa capacidad compositiva del joven autor nos hace parecer más que plausibles. En el texto transcrito ya hemos realizado tales correcciones, que resaltamos en negritas.

INTRODUCCIÓN

La poesía de Miguel Hernández se destaca, entre las muchas características que hacen de la suya una de las voces más poderosas y entrañables del siglo, por una acentuada musicalidad. La música poética de Hernández se percibe desde la primera lectura, es melodía fonética, pero sobre todo ritmo: su poesía se articula sobre una estructura rítmica inmediatamente perceptible, marcada –vals o redoble de tambor–, que no esconde su naturaleza intencional, que no puede pasar desapercibida, o ser relegada en el nivel de simple estructura portante del pensamiento poético. Esta conciencia rítmica se acompaña con una variedad extraordinaria de metros, que abarca, en las coordenadas de registro, desde los módulos tradicionales de la poesía española popular a los metros cultos consagrados; y en las coordenadas diacrónicas, desde el estrofismo del Siglo de Oro a los versos modernistas, a las composiciones libres de la primera vanguardia, a las combinaciones, siempre severamente controladas, de su propia inspiración.

En nuestro siglo es difícil encontrar un poeta en lengua española que haya repetido con tan poca frecuencia un mismo conjunto de verso y estrofa como Miguel Hernández; o dicho de otra manera, que se haya expresado con tan gran variedad de conjuntos de verso y estrofa, y que haya abandonado tan pocas veces, en su obra lírica, el uso del verso o de la estrofa. Y cabe preguntarse si un fenómeno semejante, en nuestro siglo, se encuentra en la poesía de otros idiomas.

Tal prodigiosa variedad amerita ser estudiada por lo que conlleva de expresividad, por la relación insoslayable con la intención del discurso poético. Sin embargo, los ya innumerables estudiosos de la obra hernandiana han prestado poca atención a este aspecto, que en el mejor de los casos ha sido tocado de soslayo como un complemento de la expresión poética, sin poner en la debida luz ni el proceso evolutivo de la estructura métrica, ni el significado de tal evolución;[1] mientras que se ha privilegiado, en los análisis de los aspectos formales, el estudio de la formación y del devenir del lenguaje hernandiano, con encomiable minuciosidad. En este renglón no sólo se ha iluminado la semántica y los registros de la palabra hernandiana, sus lazos con las lecturas del joven autodidacta, o con las filiaciones estilístico–ideológicas del poeta principiante y maduro; sino que, gracias a los recientes estudios filológicos que desembocaron en la magna edición de la *Obra completa*,[2] y principalmente a la paciente reconstrucción documental de Carmen Alemany, se ha podido abrir una importante perspectiva sobre la formación paulatina de cada poema, la génesis individual por la que la intuición inicial temática cobraba cuerpo verbal para llegar a la inseparable unidad de forma y contenido que constituye la poesía. En este proceso,

---

[1] Señaladamente, Marie Chevallier, en *La escritura poética de Miguel Hernández*, Siglo XXI, Madrid, 1977, dedica siempre un momento de su análisis de la lírica hernandiana –por etapas sucesivas a partir de *Perito en lunas*– al aspecto formal, realizando minuciosos exámenes métricos de algunos poemas, y subrayando determinados aspectos fonéticos o estróficos de los momentos de la poesía hernandiana que vez a vez examina; Juan Cano Ballesta, en *La poesía de Miguel Hernández*, Gredos, Madrid, 1971, dedica un breve capítulo (pp. 198–217) a algunos aspectos de expresividad fonética y al verso libre, con una refutación a ciertas afirmaciones de Guerrero Zamora. Éste, de hecho, es el único biocrítico de Hernández que echa un vistazo panorámico a la métrica del poeta, sin ningún concepto de evolución, y con juicios tan disparatados que nos reservamos su comentario para el final de este trabajo.

[2] Nos referimos a la citada: Miguel Hernández, *Obra completa*, Espasa–Calpe, Madrid, 1992, 2 tomos. Edición a cargo de José Carlos Rovira y Agustín Sánchez Vidal, con la colaboración de Carmen Alemany; la única que se tomará en cuenta en el presente trabajo.

el aspecto rítmico se ha tomado en cuenta, pero no se ha estudiado como un elemento determinante, válido y significativo en sí mismo a la par que los otros aspectos estilísticos.

Esta carencia en el universo de los estudios hernandianos no deja de asombrar, si se considera no sólo la variedad métrica antes mencionada, y la evidente intención del autor, a lo largo de toda su obra, de experimentar con la musicalidad, sino también la duplicidad de la escritura en verso de Miguel Hernández: lírica y teatral. En este segundo renglón, desde los griegos hasta Lope de Vega, para no mencionar más que dos hitos en un trayecto mucho más largo, no se ha dejado de analizar la relación entre el tipo de verso y los momentos expresivos del drama. ¿Por qué entonces no aplicar el mismo análisis a los momentos expresivos de un corpus lírico?

Es propósito de quien escribe emprender una consideración sobre la métrica de Miguel Hernández. Pero el campo en sí es demasiado extenso para poderse agotar en un solo trabajo, y el enunciado por otro lado necesita de algunas precisiones concernientes al enfoque y al método.

El aspecto métrico es, si se me permite el retruécano, el más formal de los aspectos formales de una obra poética. Impalpable y abstracto, no consiste en palabras, sino que se vale de ellas como materia para construirse, sin coincidir en muchos momentos con las palabras mismas, sino constituyendo una especie de andamio que las sostiene, o de sobreestructura que las comprime. Puede ser "igual" –y por lo tanto catalogable– en poemas y poetas muy diversos; de allí que la métrica haya sido estudiada como algo *per se*, casi independiente del contenido poético al que se amolda (o que moldea). Si se ven así las cosas, no extraña que, respecto a poetas tan densos y corposos como Hernández, los críticos hayan considerado que el análisis métrico

fuera algo accesorio, un estudio de superficie que poco podía aportar, si no es que distraía, al sondeo de las profundidades textuales. Simple acompañamiento musical, se podía mencionar como embellecimiento, pero no tomarse en cuenta como algo sustancial en la proyección expresiva o comunicativa de la obra.[3]

Por supuesto, ese punto de vista es muy ajeno al espíritu de este trabajo. Siguiendo las huellas de Mario Fubini, el máximo representante en Italia de la corriente denominada Estilística, se reconoce en el aspecto métrico el punto de fusión más sutil de forma y contenido, el momento de la metamorfosis del sema en *póiesis*. Los moldes pueden definirse con terminología genérica (endecasílabo, soneto, cuarteto, dístico, acento, sinalefa *et similia*), así como definimos por cada poeta una temática con indicativos comunes (amorosa, política, descriptiva, narrativa...); pero tales generalizaciones, necesarias herramientas de trabajo, no cancelan el hecho de que también en el aspecto musical, la realización es tan individual e irrepetible como lo es cada metáfora, cada uso semántico o cada estructura sintáctica que lleva a la expresión poética del sentir afectivo o ideológico de un poeta. Es más: el empleo de tal o cual forma métrica, el modo con que se realiza tal empleo, tiene, en la obra de un poeta dado, un significado propio, que se agrega y complementa el sentido temático. El análisis métrico, lejos de llevarse a cabo separado del sentido profundo de la obra de un poeta, se ha de realizar como un instrumento de comprensión más honda y total. Involucrará por lo tanto la expresividad global, la que surge de las ideas y toma cuerpo en las palabras: de este cuerpo es esqueleto y soporte, que permite el gesto y el ademán.

---

[3] Significativa la conclusión de Cano Ballesta (*op. cit.* p. 213) al respecto: "El ritmo, que [...] es el alma de la poesía, empapa necesariamente toda obra verdaderamente poética; de aquí la imposibilidad de reproducir todos los aciertos rítmicos de la obra hernandiana". Con esto renuncia a toda sistematización.

Si en toda obra poética se puede reconocer el valor expresivo intrínseco, no accesorio, del elemento rítmico–musical, nos importa demostrar que en la obra de Hernández este valor está particularmente acentuado. Además, si se mira su obra en perspectiva, más allá de un examen individual de cada composición poética, se puede reconocer en el aspecto musical una tendencia precisa en cada momento de la historia literaria del poeta, una evolución en el uso de las formas métricas y de la expresividad basada en el ritmo, que tiene un nexo intrínseco con los momentos de su evolución artística, ideológica y vital. La historia de la versificación en Hernández es la historia de su alma, de su vida trágicamente ejemplar. En un análisis como el que nos proponemos no nos interesa el rastreo del proceso formativo del poema a partir del ante–texto (aunque esté hoy a disposición del estudioso, como se ha dicho, un amplio material de investigación al respecto, filológica y cronológicamente ordenado[4]), sino el producto terminado, la forma que el poeta considerara idónea para la comunicación. Pero disponemos hoy de un ante–texto rítmico que sí nos interesa tomar en consideración: el corpus juvenil, el conjunto de poemas escritos y en parte publicados antes del verdadero *exploit* literario de Hernández con *Perito en lunas*. En este grupo de poemas –de los cuales una buena parte inédita– encontramos el ante–texto de todo el manejo rítmico del futuro gran Hernández. El estudio de la evolución de su capacidad expresiva a través de la métrica debe partir de allí, y ésta va a ser la primera etapa de nuestro trabajo.

En un futuro estudio, se podrá recapitular con bases sólidas el significado de los diferentes cambios en el tratamiento métrico que Miguel Hernández dará a su poesía lírica, complejamente descriptiva, desgarradamente efusiva, hondamente comprometida

---

[4] Un exhaustivo estudio de la paulatina formación del poema a partir de los esbozos hoy redescubiertos ha sido realizado por Carmen Alemany en su tesis doctoral: *El ante–texto hernandiano*, Universidad de Alicante, 1992.

con los tonos vaticinantes de una altísima visión política y cósmica de lo humano; así como a su poesía teatral, en la que la correspondencia entre metro y momento dramático es, como se ha dicho, intrínseca a la escritura destinada a la recitación.

La propuesta más atrevida de todo este estudio es la que afirma la intencionalidad y la conciencia expresiva del poeta en el uso múltiple de las formas métricas. El reto es demostrarlo en forma suficientemente convincente, para abrir paso, en los estudios hernandianos, a la integración del aspecto métrico en el análisis textual, no episódicamente, sino en el conjunto de su producción.

Para tal fin se ha considerado necesario un estudio amplio y minucioso del aspecto métrico de la primera producción del poeta adolescente, producción cuyo análisis textual los críticos hernandianos han omitido o abreviado, por un desconocimiento sustancial del corpus íntegro de esta fase temprana, publicado en su totalidad únicamente a partir de la *Obra completa* de 1992, con un total de 100 composiciones. Toda crítica anterior a esta edición, sobre la base de los pocos poemas juveniles conocidos, que se publicaron en forma esporádica y desordenada, considera esta etapa formativa un simple balbuceo, admirable y conmovedor por la intención, pero con pocos o ningún lazo con la producción posterior. Hasta en la misma edición citada, Agustín Sánchez Vidal señala los poemas que fueron escritos contemporánea o posteriormente a *Perito en Lunas* (los catalogados como Poemas Sueltos II, en una fase todavía juvenil de la vida del poeta, no exentos por cierto de experimentalismo) como campo abierto de investigación para la formación de la gran poesía hernandiana:

> Basta un somero recuento del formidable macizo de poemas que separa *Perito en lunas* de *El rayo que no cesa* para apercibirse de la importancia decisiva que reviste este bloque de composiciones hernandianas. Es una de las etapas más complejas y sugestivas de su configuración como escritor, y con los materiales que aquí se

> proporcionan hay materia más que suficiente para que los estudios sobre su obra cobren un nuevo y decisivo impulso.[5]

No considera por supuesto digno de la misma atención, ni susceptible de los mismos desarrollos en la reconsideración de la obra hernandiana, el otro "macizo" de poemas, escritos antes de *Perito en lunas*, que configuran la "prehistoria poética" de Miguel Hernández: con toda probabilidad por las carencias temáticas, por no contener el germen imaginario o ideológico de todo lo que se asocia con el nombre de Hernández.

Desde el punto de vista formal, sin embargo, este período anterior al primer libro publicado, revela en su reconstruida integridad un dato de sumo interés: el aspecto rítmico–musical supera con mucho en cantidad de variantes y maestría de uso la calidad poética de las 100 composiciones que constituyen el corpus. Precisamente el hecho de que en esta producción adolescente–juvenil no se realice una perfecta fusión entre el molde métrico y la expresividad semántica, ni haya una relación reconocible entre la estrofa elegida y el tema tratado, puede ser un elemento probatorio de la intencionalidad de un experimentalismo formal que se transformará, en la madurez, en libre y certera elección. Es evidente que el inmaduro poeta no tiene todavía la percepción de cuál es la forma justa para cada tema. Pero en lugar de ceñirse, como muchos lo hicieran antes y después de él, a una forma única o a pocas opciones para una multiplicidad confusa de temas, el joven Hernández varía con asombrosa versatilidad el soporte rítmico de su palabra. Y sólo gracias a esta experimentación, que no pudo por su misma variedad ser casual, creemos que haya podido, en su producción madura, escoger en cada momento expresivo el metro más idóneo.

Asentada esta premisa –la clara conciencia en Hernández de una búsqueda en la expresividad formal métrica– a través del análisis del corpus juvenil, identificadas

---

[5] *O. C.*, p. 37.

sus tendencias instintivas y la progresiva adquisición de un metro amplio y sonoro, no "natural" en él, como veremos, pero necesario a su siempre más madura palabra poética, un estudio métrico de la obra posterior permitirá avanzar hipótesis y conclusiones sobre el sentido de muchos aspectos formales de la obra hernandiana. A la luz de este inicial tanteo formal, el mismo segundo período experimental –los mencionados Poemas Sueltos II– puede cobrar matices más certeros al momento de ser reexaminado, como recomienda Sánchez Vidal; las conclusiones sobre las elecciones formales en dicho período, como en toda la sucesiva producción hernandiana, pueden ser susceptibles de ampliaciones, sugerentes de enfoques diversos.[6] Los poetas verdaderamente grandes son manantiales inagotables del deleite analítico.

---

[6] En el *I Congreso Miguel Hernández*, llevado a cabo en Alicante en marzo de 1992, en ocasión del 50 aniversario de la muerte del Poeta, entre todos los estudios presentados (23 ponencias y 88 comunicaciones, definiéndolas al uso español) sólo dos trataban de métrica: el espléndido análisis del endecasílabo dactílico de Miguel Angel Gómez Segade, y mi trabajo general sobre la métrica hernandiana, en el que pretendía una recapitulación de las formas métricas de toda la lírica del poeta y de su por qué. La intención primera del presente estudio fue la de ampliar aquel esbozo; pero la sorpresa de la *Obra completa*, con su amplio corpus juvenil, ha determinado, creo que con ventaja, el cambio de enfoque, y la decisión de realizar el análisis de las formas métricas hernandianas en la poesía adulta en un segundo trabajo.

CAPÍTULO I

EL ANÁLISIS MÉTRICO

He afirmado que para emprender el análisis métrico de la obra de Miguel Hernández me remitiría a las enseñanzas de Mario Fubini, específicamente las que transmitió en el curso sobre las formas métricas italianas, que se encuentran publicadas en su ya clásico ensayo *Metrica e poesia.*[7]

Hay que aclarar que el texto de Fubini es un ensayo de crítica literaria, no un tratado de métrica; de ser así, sus enunciados o conclusiones no serían aplicables correctamente a un ámbito lingüístico diferente del italiano. Mario Fubini representó en Italia aquella corriente crítica conocida como Estilística, de la que es representante universal Leo Spitzer, y en el mundo hispánico Dámaso Alonso y Amado Alonso. Pero Fubini matizaba su estilística con su filiación crociana: el análisis del texto y de sus características formales nunca iba separado –como a menudo sucede en los exponentes de las corrientes formalistas– del contenido inmediato del poema, y de la obra general del autor en examen. El suyo es entonces un texto que enseña a calcular el valor expresivo que encierra –inseparable del significado– el conjunto de fonemas y compases real y concretamente presentes en un verso, una estrofa, un poema. Es, repetimos, un tratado de análisis literario, no lingüístico. El mismo autor especifica, al iniciar su exposición, que lo que le interesa es

---

[7] Mario Fubini: *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane*, Feltrinelli, Milano, 1962.

> [...]dimostrare la possibilità della critica stilistica, che nell'esame di un'opera d'arte prende come punto di partenza alcune categorie retoriche, grammaticali, linguistiche tradizionali, considerandole non già fine a se stesse, come gli antichi retori e grammatici, ma appunto come punti di partenza per raggiungere il cuore dell'opera d'arte nella sua totalità. E fra i vari punti di vista (un punto di vista nella critica è sempre necessario) da cui possiamo considerare l'opera d'arte è anche lo studio del metro, inteso come dev'essere, non come semplice descrizione di schemi metrici, bensí come studio del linguaggio, non diverso dagli altri aspetti, che, come quegli altri, ci deve guidare a intendere l'espressione nella sua totalità. Al di là del metro, quindi, noi dobbiamo cogliere il ritmo: il metro è la misura, un aspetto del ritmo; il ritmo è la poesia, l'arte stessa.[8]

Un método como el anterior lo hemos aplicado ya al análisis de un momento de la poesía hernandiana;[9] en el estudio que nos proponemos ahora, nos interesa privilegiar la consideración de cuáles y cuántas formas métricas usa el poeta en ciernes en su fase inicial, en sus primeros pasos en la senda de la creación poética, para entender sucesivamente el por qué de determinadas elecciones rítmicas en su poesía madura. Parece, este propósito, en abierta contradicción con los presupuestos teóricos adoptados, que más bien justificarían el análisis saltuario y minucioso de algún poema ejemplar o serie de versos, como los que realizan Marie Chevallier y Juan Cano Ballesta a lo largo de sus obras críticas sobre Miguel Hernández.[10] Pero no es así. Una

---

[8] Fubini, *op. cit.*, p. 14.

[9] "Algunas observaciones métricas sobre los poemas de *Viento del Pueblo* de Miguel Hernández", *Anuario de Letras Modernas*, 2, (1984), pp. 87–102.

[10] En el citado *La poesía de Miguel Hernández*, Juan Cano Ballesta dedica la mayor parte de su ensayo a la imagen hernandiana: imagen, cosmovisión, metáfora y símbolo son los términos que recurren con mayor frecuencia examinando únicamente el índice. En el cap. IV, "Expresividad fónica y rítmica" (pp. 198–217), examina del punto de vista rítmico algunos versos del "Juramento de la alegría" en *Viento del pueblo*, y la acentuación de algunos tercetos de la célebre "Elegía" para la muerte de Sijé, amén de un breve poema del *Cancionero*. Más metódica la Chevallier en insertar –en *La escritura poética de Miguel Hernández*– un apartado relativo al metro (estrofa y verso) en cada periodo de la poesía hernandiana que examina, deteniéndose sobre algunos aspectos rítmicos o fonéticos al servicio de la expresividad.

justa puntualización de la amplitud de la gama métrica experimentada por el joven Hernández puede hacernos entender el cuidado con que el poeta escogió los diferentes moldes métricos de su muy matizada producción lírica mayor, y aún más, convencernos de que jamás los escogió por simple "instinto" o inercia de inspiración. A partir de esta recapitulación, se podrá con buenas bases proceder a analizar la realización de cada poema o de cada poemario, confrontando su temática y su ideología subyacente con la forma adoptada.

La poesía, nos explicaba Fubini en sus clases, es el encuentro de un elemento variable –palabras, ideas– con un elemento constante –la forma métrica, el ritmo–; el poeta adapta a ese elemento constante los elementos variables que son de su inspiración. Y aquí cobra importancia la elección que el poeta realiza de tal o cual forma rítmica, pues la poesía nace del encuentro con una tradición que el poeta recoge y ama, pero que inevitablemente modifica por su uso personal. Todo discurso poético se remite a un discurso precedente, pero una forma métrica no lleva consigo implícitos los desarrollos poéticos que se refundirán en ella; el poeta los crea y los determina, moldeando en tal o cual forma, a su manera, su materia individual. Las formas abstractas, las que estudian los teóricos de la métrica, no existen, nos enseñaba Fubini; existen sólo las realizaciones de los diferentes poetas. De este material concreto se han recabado los elementos constantes que a su vez sirven de modelo implícito con el cual se mide cada nueva realización. El poeta experto utilizará la música del verso para realzar sus conceptos; el principiante tal vez reproduzca con cierta rigidez el esquema elegido, sin sacar de éste todo el provecho expresivo.

Sin embargo, esté el poeta formado o en formación, hay que recurrir, en el análisis métrico de una obra poética específica, a una visión global de los recursos estilísticos, que en la palabra viven y se manifiestan, y a la palabra hay que

reconducirlos para ahondar mejor en su sentido. Con estas simples premisas el método usado para analizar las componentes métricas de la poesía se desprende solo: tomar en cuenta cada palabra con su acentuación natural y considerar la disposición de dichos acentos en el verso señalándola con el número de la sílaba métrica sobre la que recae, evitando consideraciones secuenciales que consideren la sílaba métrica abstracta de la palabra real. De esta palabra habrá que considerar también la naturaleza formal y semántica: su composición morfémica, su función sintáctica, su colocación, su significado, la sonoridad que encierra, el registro al que pertenece:

> Le parole del discorso comune hanno valore di mezzo, mentre la parola nel discorso poetico ha valore di fine, e tutti i suoi aspetti assumono un particolare rilievo [...] Il suono dunque acquista valore solo in quanto si dispone ritmicamente accanto ad altri suoni, ed è strettamente connesso al significato della parola [...] Suono e concetto sono intimamente congiunti, tanto che noi li distinguiamo unicamente per astrazione, come solo per astrazione possiamo separare l'immagine nel suo aspetto visivo da quello fonico.[11]

El uso de la señalización acentuativa de las palabras en el verso usando la indicación numérica de su posición en el conteo silábico, además de ser la única que respeta la integridad de la palabra, responde también a otras consideraciones.

El respeto del sistema acentuativo y silábico natural lleva a descartar, en principio, como poco realista y práctico el uso de denominaciones tomadas en préstamo del sistema cuantitativo latino. Éste sentía el ritmo mucho más independiente de la palabra de lo que sucede en la poesía románica, y se sostenía sobre equivalencias (una sílaba larga valía en tiempo métrico como dos breves) de las que hemos perdido hasta la exacta noción. Equiparar la presencia de sílabas átonas con las breves latinas, y de las acentuadas con las largas, puede ser válido a veces para una esquematización gráfica, o para la teorización de cómo se presenta en abstracto un determinado esquema

---

[11] Fubini, *op. cit.* p. 21–22.

versal o estrófico. Pero a la larga resulta impropio para determinar, en lo concreto de este o aquel poema, la naturaleza de un ritmo acentuativo, que la indicación numérica puede significar con suficiente evidencia y claridad.[12]

Otro de los motivos por el que se puede descartar la sistematización rítmica con terminología latina, es que no hay regularidad acentual en la poesía románica: baste pensar en las diferentes acentuaciones posibles del endecasílabo en un mismo poema compuesto en este verso.[13] Un endecasílabo griego, por el contrario, era tal porque las sílabas largas caían constantemente en la misma posición, independientemente de la acentuación de la palabra a la que pertenecían. Además, la alternancia de breves y largas, aún en los versos más elásticos, como el hexámetro, tenía reglas indefectibles.

---

[12] Marie Chevallier, en su acucioso análisis del ritmo de los poemas hernandianos en verso libre, define el sistema de notación breve–larga "un artificio cómodo de representación gráfica" (*op. cit.*, p. 183, n. 10). Pero más adelante (p. 188) pretende identificar las unidades métricas clásicas en los versos examinados: tiene que recurrir al concepto de anacrusis (sílabas anteriores, en el verso, al primer acento, a partir del cual se calcularía el ritmo acentuativo); para luego admitir (p. 189) "la frecuencia [en los versos examinados] del elemento –uuu", elemento que, por supuesto, no tiene cabida en la métrica clásica.

[13] Los mismos teóricos de la métrica abstracta caen a veces en la contradicción de querer reconocer a fuerza una regularidad que permita la categorización. Antonio Quilis (*Métrica española*, Ariel, Barcelona, 1991) en la ejemplificación de los diferentes tipos de endecasílabo, propone para "El *endecasílabo enfático*, con acentos obligatorios en primera y sexta sílaba" (p. 69) el ejemplo siguiente (la marca de los acentos es de Quilis):

"**No** pierda más quien **ha** tanto perdido;
Bástete, amor, lo que **ha** por mí pasado;
válgame agora haber jamás probado
a defenderme de lo que **has** querido."

En esta serie de cuatro versos, el último seguramente no tiene el acento en primera posición; el primer verso lo tiene muy claramente en segunda, y pretender acentuado también el **no** es muy forzado y cacofónico (singular que Quilis, en su larga y discutible lista de palabras tónicas y átonas no mencione el **sí** y el **no**); en cuanto a los acentos de sexta, también son muy dudosos, recayendo, según el autor, en el primer y segundo verso sobre un auxiliar monosílabo (**ha**), sin significación propia, mientras en realidad el primer verso tiene un –legítimo– acento de séptima (**tanto**) que resultaría contiguo al de sexta, de existir éste; y el segundo verso, un claro acento –legítimo– en octava posición (**jamás**), subrayado por el sentido de la frase. ¿O es que el término "obligatorio" indica que hay que considerar la presencia de tales acentos aunque no existan?

No se encontrarían nunca, en ningún tipo de verso latino o griego, tres sílabas breves seguidas; sin embargo, en la poesía románica, es común el verso en ritmo cuaternario, con tres sílabas inacentuadas consecutivas, como por ejemplo el endecasílabo:

78 envuélto en sus coléricos raudáles
([15] "Sino sangriento", P.S. III)

Pero se pueden encontrar cuatro, o hasta cinco, sílabas inacentuadas consecutivas para un efecto especial:

24 Pájaro sin remisión[14] (1–7)

30 Sin otra iluminación (2–7)
([64] "Antes del odio", *Cancionero...*)

Es bien sabido que la poesía tardía latina, la que marca el cambio de percepción del metro al ritmo, del sentido cuantitativo al acentuativo, entre el siglo V y el VII, traslada a los nuevos versos rítmicos la regularidad de los anteriores versos métricos:

In taberna quando sumus
non curamus quid sit humus

Estos célebres versos de los *Carmina burana*, se ritman sobre la acentuación, pero ésta está calculada en parte sobre la caída natural del ictus, y en parte aún sobre la cantidad de la sílaba, como en **in** y **non** que hoy consideraríamos inacentuados, y que aquí llevan acento por ser larga la vocal por posición (pues siguen dos consonantes); lo mismo sucede por la falta de acento en **sit**, cuya vocal se mantiene breve por posición. Los acentos se alternan por ende en las posiciones silábicas impares, sin excepción.

---

[14] Se podría dudar si sobre la palabra **sin** caiga un acento. Consideramos la palabra inacentuada por naturaleza, por ser monosílaba y de función servil, o sea sin significación propia. De esto se hablará más adelante, pero baste observar cómo, en el ejemplo siguiente, la misma palabra es claramente inacentuada.

Dicha regularidad nos provoca, hoy, un efecto de sonsonete y monotonía; es la misma *ruditas* que todavía Dante reconocía, a orillas del siglo XIV, en los versos parisílabos italianos, juzgando que no podrían no ser, inevitablemente, isorrítmicos, y como tales los consideraba propios del uso popular. El hecho es que la poesía románica ha adquirido, con su madurez, la capacidad de liberarse de la isorritmia, que, aplicada al sistema acentuativo, provoca una especie de hartazgo; por supuesto la isorritmia[15] se sigue empleando, pero no ya como una inevitable consecuencia de la estructura de un cierto tipo de verso, sino como una libre elección expresiva del poeta, en un poema entero o –más a menudo– en un grupo de versos.

Para reconducirnos a Miguel Hernández, tema específico de este estudio, que se piense en aquel octosílabo de "Aceituneros", en *Viento del Pueblo*, con un solo acento y siete sílabas átonas, que sigue a otro con cuatro acentos, la máxima posibilidad acentuativa del octosílabo:

Vuestra sangre, vuestra vida	(1–3–5–7)
no la del explotador	([1]–7)[16]

¿Cómo esquematizar o teorizar un caso como éste? ¿Cómo definirlo en términos de métrica clásica?[17]

---

[15] No encuentro este término en el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin (Porrúa, México, 1992) donde aparece el término *isometría*, pero como sinónimo de *isosilabismo* (p. 283). Aclaro aquí que usaré el término de *isorritmia* e *isorrítmico* en el sentido de regularidad acentual, repetición en un poema de las mismas posiciones del acento en cada verso.

[16] Indicaré entre corchetes los acentos dudosos, discutibles o que se pueden omitir.

[17] Encontramos en Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, Gredos, Madrid, 1989, la mención de estos octosílabos con un solo acento final, como un "sexto tipo" posible, al lado de los que presentan acentos en las primeras cinco posiciones (p. 103). Nos recuerda Baehr que "En su estudio *El octosílabo y sus modalidades* Tomás Navarro ha demostrado que existen sesenta y cuatro variantes prosódicas del octosílabo" (*ibid.*) Pero, prosigue, todas estas variantes han sido reconducidas a tres tipos fundamentales, de denominación prosódica clásica: trocaico, dactílico, y mixto troqueo–dáctilo y dáctilo–troqueo. O sea: hay un modo analítico e individual de considerar el

Abandonemos un momento a Hernández. Examinemos dos de los versos más conocidos de la poesía española, que abren el soneto de Góngora:

Mientras por competir con tu cabello (1–6–10)
oro bruñido al sol relumbra en vano (1–4–6–8–10)

En el primer verso hay tres acentos, los dos primeros a cinco sílabas de distancia, que ni intentamos definir *latino more*; el segundo, tiene cuatro acentos: empieza con un acento en posición impar (1ª) que presupondría un "ritmo trocaico", pero en lugar de un "troqueo" hay un "dáctilo" y la acentuación se desplaza en posiciones pares cada dos sílabas (¿otra vez "troqueos"? ¿o "yambos" con una sílaba final en pausa interversal?) hasta el final. ¿Qué hacer? ¿no es más exacto resaltar el efecto de aquellos dos acentos en primera posición, apodícticos, llamativos, y la aceleración del ritmo de un verso a otro, conforme va en *crescendo* la metáfora para transformarse en hipérbole?

Regresando a Hernández, encontraremos en su poesía juvenil poemas rigurosamente isorrítmicos, que alcanzan una prodigiosa fluidez: pero son experimentos voluntarios que reflejan la profunda absorción de los módulos recabados de sus lecturas modernistas; son experimentos que se realizan en un momento preciso de su poesía primera y demuestran ya una cierta maestría y dominio del verso. Y cuando el poeta maduro opta por la isorritmia –en contadas ocasiones–, lo hace con una precisa intención expresiva y significativa, desde "Campesino de España", canción de guerra con ritmo de marcha militar en *Viento del Pueblo*:

5 Campesino que mueres, (3–6)
campesino que yaces (3–6)

---

fenómeno rítmico, que es el que adoptamos, y uno sintético y general, propio de estudios lingüísticos ajenos al espíritu de este trabajo. Pero me sigo preguntando cómo se puede reducir un verso como el citado a un esquema trocaico, o dactílico, etc.

en la tierra que siente (3–6)
no tragar alemanes, (3–6)
no morder italianos: (3–6)
.....
15 campesino, despierta, (3–6)
español, que no es tarde. (3–6)

hasta "Eterna sombra", de sus poemas últimos (*Cancionero...*, n. [137]), el poema que se edita siempre en el último lugar de los poemas de Hernández, que se nos antojaría definir como el último vals con la Muerte:

5 Sangre ligera, redonda, granada: (1–4–7–10)
raudo anhelar sin perfil ni penumbra. (1–4–7–10)
Fuera, la luz en la luz sepultada. (1–4–7–10)
Siento que sólo la sombra me alumbra. (1–4–7–10)

Pero éstas son construcciones voluntarias; por lo demás, una esquematización excesivamente inflexible del verso no sería funcional en un análisis que pretende considerar el aspecto métrico en estrecha relación con una obra específica.

Este rechazo de la terminología clásica, sin embargo, no significa que no se pueda hablar, viniendo el caso, de ritmo binario, ternario o cuaternario, de dáctilos o yambos, siempre y cuando se entienda que es un caso específico de un determinado verso o un determinado poema construido voluntariamente con dicha regularidad. Es singular cómo en todas las obras consultadas sobre métrica teórica se siga rindiendo pleitesía a esta forma de denominación, no exenta de riesgos, como se ha visto, como el de forzar los textos hacia una regularidad que la terminología clásica presupone, y la realidad desmiente. Pero no faltan críticas. Quilis es el más contundente en expresar sus dudas, pero expone su inconformidad en nota:

> Tradicionalmente, se han venido señalando cinco tipos de ritmo en el verso español, tomando como base la distribución en pies de la métrica cuantitativa latina. [...] Aunque en nuestra métrica la unidad fundamental del verso es la sílaba, y no el pie, se ha venido arrastrando la clasificación latina, sustituyendo la oposición larga/breve

> por la de tónica/átona [...] esta clasificación está basada tomando en consideración el verso aislado, no en función de la estrofa, y en una revisión de pies métricos que falsea por completo la estructura de nuestra lengua."[18]

Los tipos de ritmo que "tradicionalmente" –según Quilis– se consideran aplicables a la versificación española serían el yámbico, trocaico, dactílico, anfibráquico y anapéstico. No me resulta claro cómo, si el conteo de los pies métricos empieza desde el primer acento del verso, excluyendo las sílabas en anacrusis que hacen parte de la pausa interversal (siguiendo a Navarro Tomás, que a su vez se remite a estudiosos anteriores, como Bello, Grammont, Freyre),[19] se puedan reconocer ritmos como el yámbico, anapéstico y anfibráquico que empiezan en contratiempo, con una breve (*i. e.* átona). De hecho el propio Navarro Tomás nota la contradicción y excluye la posibilidad de estos ritmos. ¿Entonces? Es obvio que en estos casos se suspende o se altera (o sea se vuelve subjetiva) la consideración del número de sílabas de la anacrusis. Cito a Helena Beristáin: "La anarquía con que se establece la anacrusis para proceder a identificar el tipo de verso según el ritmo basado en cantidad, hace necesario reconocer que se trata de un elemento arbitrario y convencional, sobre todo en el sistema del español que no se basa ni en el pie ni en la cantidad sino en la sílaba y el acento".[20]

Menos definida la posición de Baehr, que acepta el principio navarriano de hacer empezar el ritmo a partir del primer acento (¿cómo se definiría un verso como el de Góngora, sin anacrusis, con un primer acento seguido por cuatro sílabas átonas? ¿dactílico–anapéstico?); pero concluye: "Este sistema de denominación no resulta

---

[18] Antonio Quilis, *op. cit.*, pp. 33–34, N. 8.

[19] Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Las Américas P. C., New York, 1966, p. 9–10.

[20] Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 49, voz: anacrusis.

decisivo por una clasificación, porque raras veces un verso o una serie de ellos está compuesto de manera sistemática por pies claramente identificables, puesto que en la poesía románica no es el metro la unidad básica del ritmo, como en la métrica de los antiguos, sino el verso entero."[21]

De esta compleja cuestión no queda utilizable ni siquiera el concepto de que, cuando el acento final de un verso cae en sílaba par, los otros acentos dominantes se suponen colocados en posiciones pares (ritmo yámbico), y viceversa por los versos con último acento sobre sílaba impar (ritmo trocaico). El endecasílabo, cuyo último acento se coloca en posición par, admite el acento interno dominante en sexta y octava, pero también en séptima posición; para no hablar del acento inicial, que bien puede caer en primera o tercera sílaba.

Los teóricos de la métrica en general se centran sobre los aspectos estrictamente fónicos del verso, aspectos de pronunciación por ejemplo,[22] y esto es en parte una falacia: la poesía, literariamente hablando, no es lengua hablada (o por lo menos no lo es desde hace siglos la poesía culta), sino lengua escrita, cuyo ritmo deletrea el ojo y la mente, confrontando cada palabra con su pronunciación teórica, con su posibilidad de ser pronunciada según las reglas morfofonéticas de la lengua misma.[23] Desde el

---

[21] Rudolph Baehr, *op. cit.* p. 27.

[22] No escapa a esta confusión la propia Marie Chevallier, que apunta en nota: "[La notación breve–larga] se trata de un artificio cómodo de representación gráfica [...] que sólo corresponde aproximadamente a la realidad *fonética* de la lengua, mucho más matizada en verdad. La *duración* de las diferentes sílabas átonas, por ejemplo, no puede, naturalmente, ser reducida a una uniformidad. En la realidad *la articulación varía de un individuo al otro, de la conversación a la lectura, a la declamación.*" (*op. cit.*, p.183, n. 10. El subrayado es mío). La poesía no tiene sonido sino escrito, y por ende abstracto; no responde a conversaciones, declamaciones o peculiaridades del aparato fonatorio de tal o cual individuo, sino a los valores intrínsecos a la lengua misma.

[23] De los autores consultados, sólo Quilis reconoce esta realidad, pero en sordina, literalmente entre paréntesis: "(no olvidemos que existe un ritmo interior presente aun en la lectura)" (*op. cit.* p. 31).

punto de vista fonético, será válido hablar de ritmos internos, unidades rítmicas, pies, anacrusis, elementos muertos alrededor de la pausa final, etc. como lo hace Navarro Tomás.[24] Pero es una consideración que esquematiza y reduce todo a un denominador común, en vista de una panorámica de la evolución de las formas a lo largo de los siglos de la poesía española, que es el propósito del ilustre filólogo, y de los que lo siguieron. En un análisis estilístico ligado a una obra precisa, hablar de pies rítmicos obligaría a escindir la secuencia de las palabras, no en palabras, sino en fragmentos de ellas, olvidando su sentido. Pero el ritmo se acopla a las palabras, está formado por ellas y sirve precisamente para destacarlas, no se libra encima y afuera del discurso y sus significados. Piénsese en qué efecto diferente hace un hemistiquio de un verso ocupado por una sola palabra, y otro de la misma medida rítmica pero compuesto por dos o tres, aunque éstas sean átonas. Un ejemplo inmediato lo ofrecen los primeros dos versos del ya mencionado "Eterna sombra":

> Yo que creí que la luz era mía
> precipitado en la sombra me veo.

Para el estudioso de métrica abstracta, los dos versos presentan el mismo esquema rítmico, con acentos paralelos de 4ª, 7ª y 10ª (tres sílabas en anacrusis y un ritmo dactílico con troqueo final). Pero para el estudioso de estilística (y de Hernández en particular), los dos versos son rítmicamente muy distintos, por empezar el primero con dos palabras inacentuadas y tener el primer acento en la tercera palabra; y el segundo, el mismo número de sílabas iniciales sin acentuar, pero pertenecientes a una sola larga

---

[24] En las páginas introductorias de su célebre tratado sobre métrica, Navarro Tomás resume brevemente los conceptos de *período rítmico* y *cláusula* (o *pie métrico*). Todos estos conceptos (por demás utilísimos para entender por qué una serie de palabras configura un verso, y otra serie no) se fundamentan sobre el de *sílaba*, entendida en su aislamiento, independientemente de la palabra a la que pertenece.

palabra sobre la que cae además el primer acento del verso.[25] El efecto es justamente de derrumbe, de caída, acorde con el significado que se quiere expresar.

Además, ahondando en la afirmación de que el empleo del concepto de pie métrico rompe la consideración unitaria de la palabra para privilegiar la alternancia esquemática de sílabas átonas o acentuadas, hay que considerar también que de por sí el concepto de sílaba en un verso es un concepto distinto del de las sílabas fónicas, ya que puede resumir más de una de éstas, por el efecto de la sinalefa. A su vez, este conjunto de sílabas en sinalefa (normalmente dos, pero en algunos casos más, si hay homofonías contiguas y diptongos:

50 **ya a ha**cer con sus trinos
([55] "El alma de la huerta", P.S. I)

hasta un máximo de 4 vocales, y de tres palabras involucradas) se considera fusionado en un solo ictus a los fines métricos, pero en realidad el sonido de las dos o tres sílabas se distingue claramente en la lectura (en silencio o en voz alta) del verso:[26] estas sílabas fonéticas se "fusionan", por así decirlo, para encontrar espacio en la misma posición rítmica, sin perder su sonido y semántica independientes: una sinalefa se puede realizar incluso alrededor de una pausa sintáctica mayor. El efecto de la sinalefa es un complejo juego fónico y expresivo, que musicaliza el verso, lo detiene sobre sus elementos

---

[25] Se puede discutir si el pronombre monosílabo yo del primer verso posee o no acento propio. Aún considerándolo así, el discurso queda válido.

[26] Esta lectura articulada se manifiesta sobre todo en la poesía moderna. Por ejemplo, en la poesía italiana hasta el Renacimiento, la sinalefa se transformaba en una verdadera elisión (palabra que se emplea todavía en Italia como sinónimo de sinalefa), marcada gráficamente con un apóstrofe en sustitución de la vocal elidida. Pero en español las cosas pueden no haberse desarrollado en forma tan tajante: "[...] por lo general, se tiende hoy a articular plenamente cada una de las vocales. Esto ocurrió también con gran probabilidad en la poesía antigua. La fusión de las vocales no debe confundirse, por otra parte, con la elisión" (Baehr, *op. cit.*, p. 47). El uso de la elisión por lo demás, en la lengua española hablada o escrita, contrariamente a lo que sucede en el italiano, es muy limitado.

vocálicos, surte efectos múltiples que –otra vez– realzan el significado, crean una atmósfera peculiar.[27] En un análisis estilístico, no conduce a ningún resultado positivo sobreponer a un conteo silábico de por sí complejo, discutible y violador de las normas morfológicas, otro concepto sintetizador (el pie métrico) que transciende por completo el sonido de las sílabas mismas, para calcular nada más su tiempo.

La mención de la sinalefa nos remite al problema de la definición de los versos. Aún aceptándola para el uso, la terminología común que se refiere, para distinguir los versos, al número de sílabas que los componen, encierra obviamente una falacia. Todos los analistas mencionan la posibilidad de que un verso presente una sílaba más o una menos al final (o antes de la cesura, si es verso doble), si termina en una palabra esdrújula o aguda; y reconocen que el número de sílabas puede variar aún más por la sinalefa, que "acorta" el verso para el conteo silábico, mas que no existe en la lectura real del verso. El efecto de la sinalefa permite mantener el mismo ritmo en versos de muy diferente longitud, y contar el mismo número de sílabas métricas: pero para la poesía, la presencia de las sinalefas, su sonido prolongado, su vocalismo acentuado, causan efectos que tienen que ser tomados en cuenta por su expresividad y significación; asimismo su contrario, la diéresis o deslinde de los elementos constitutivos de un diptongo, y el hiato, que no es más que el respeto, en el conteo silábico, de la natural separación de dos palabras: negación, omisión de la sinalefa. No hay que olvidar también que hay una longitud del verso constituida por el número total de letras que lo componen, que puede variar mucho, pues una sílaba puede ser formada por una sola letra –una vocal– o por cinco –un diptongo más tres consonantes–; y que

---

[27] Afirma Rafael de Balbín (*Sistema de rítmica castellana*, Gredos, Madrid, 1968): "el *núcleo sinaléfico* carece de valor semántico" (p. 74). Carecerá de valor semántico (como la rima, para la cual el ilustre lingüista hace la misma consideración), pero ciertamente tiene valor expresivo; y el propio Balbín llega a admitir más adelante (p. 84) la posibilidad de un "efecto estilístico"de la sinalefa.

un verso suena muy distinto si es principalmente vocálico (y por ende breve) o rico en consonantes. Citamos del corpus juvenil de Hernández un verso que encierra tres sílabas métricas en sólo cuatro letras:

19 ¡Ah los rubios granos
de la escarcha!
Y ríe.
([19] "Un gesto del alba", P.S. I)

Aunque se puede cuestionar el conteo, pues hay una sinalefa entre escar**cha–y**, la semántica y la sintaxis (marcada por el quiebre gráfico) no dejan que las dos palabras se fusionen, como sucede cuando la sinalefa se realiza entre, ponemos, adjetivo y sustantivo; y sabemos que las sinalefas existen pero no se leen. ¿Cómo definir esto desde el punto de vista de pies métricos, clásicos o modernos? Y nótese que la "duración" menor de este semiverso no depende de la pronunciación individual, de un efectismo de entonación: es un hecho objetivo.

La definición de la medida del verso está dada con mayor precisión si se considera la colocación de los acentos: la posición silábica del último de ellos indicará la naturaleza del verso mismo.[28] Mas para hablar de acentos hay que considerar la naturaleza acentual de las palabras. En español, como en las otras lenguas neolatinas cada palabra tiene un acento y uno solo.[29] Nos basaremos sobre el principio de que el

---

[28] El acento que Balbín y Quilis definen como indicativo del *axis rítmico*. En el presente trabajo se indicará por igual el verso con su nombre habitual (ej.: heptasílabo) o con la indicación de su último acento (ej.: verso con acento de 6ª).

[29] Dice Emilio Alarcos Llorach (*Fonología española*, Gredos, Madrid, 1968): "En cada palabra no puede haber más de una sílaba culminativa" (p. 202). Todos los teóricos afirman, como única excepción, que los hispanohablantes mantienen la conciencia de la primitiva separación etimológica de los adverbios en *–mente* y acentúan sus dos componentes. Tales palabras se consideran unánimemente dotadas de dos acentos. Este doble acento se marca gráficamente, dichos adverbios se descomponen en el habla, y en los versos se pueden escribir los dos elementos separados, en dos versos consecutivos:

ritmo de la versificación no elimina ni altera tales acentos, como lo hace a menudo la música, y a veces... los malos actores; sino que se forma a partir de su colocación. La mención del mal actor no es gratuita. Cada verso real se confronta con un esquema ideal del verso mismo (el esquema que estudian los tratados de métrica), y cobra su ritmo en comparación con aquél; la uniformidad con ese esquema, o la ruptura del mismo, crean un efecto especial en la percepción del lector. La recitación vocal puede "uniformar" al modelo abstracto versos concretos, cancelando sus peculiaridades acentuales: el mal actor, en el mencionado verso de "Aceituneros": "no la del explotador" pondría un acento en tercera posición, el simétrico del acento de 7ª en el octosílabo, sobre la partícula átona **del**; átona por naturaleza, pero sobre todo por no tener significado en la frase. También hay el riesgo de que, por un falso concepto de declamación y *pathos*, el mal actor cancele todas pausas versales o cesuras, reduciendo el verso a prosa.[30] En cuanto a la música, y a la posible sobreposición de su regularidad rítmico–melódica sobre la versatilidad acentuativa del poema, Baehr afirma que hasta en la poesía cantada medieval "serían excepcionales las infracciones al acento prosódico; por lo regular el ritmo del canto coincidiría, *tal como ocurre hoy*, con el ritmo de la letra puesto en melodía".[31] Muchos momentos de la bellísima

---

62 por su pezón rocoso, bella–
mente el dulce rayo postrero
([15] "Canto exaltado de amor a la naturaleza", P.S. I)

Más complejo resulta el caso de los verbos con pronombres proclíticos: tales formaciones resultan esdrújulas y como tales se escriben con un acento en la sílaba tónica. Pero en algunas regiones de España (también en la alicantina natal del poeta), el pronombre se pronuncia separado y con acento propio. Sin entrar en polémica con los tratadistas que consideran este uso local como propio de todas las hablas españolas, remitimos el problemas a los casos específicos en los versos hernandianos que se examinarán en su momento.

[30] Así –*meminisse horret*– oímos destrozar "Eterna sombra" frente a la misma tumba del poeta, en Alicante, en el cierre de las Jornadas hernandianas de 1992.

[31] Rudolph Baehr, *op. cit.*, nota 9, p. 25; el subrayado es mío.

musicalización de poemas de Hernández hecha por Joan Manuel Serrat podrían desmentir tan aventurada afirmación.

Aquí se presentan dos problemas: uno es la relación que hay entre el verso concreto de un poema, de un autor, y el verso abstracto, en el cual los acentos se colocan en posiciones fijas regulares. Dice Navarro Tomás, en un pasaje que cita también Marie Chevallier:

> Los apoyos rítmicos recaen de ordinario sobre sílabas prosódicamente acentuadas, pero no todo acento prosódico recibe apoyo rítmico ni el apoyo rítmico requiere siempre de manera indispensable el sostén del acento prosódico o etimológico.[32]

¿Qué quiere decir el ilustre filólogo? Confieso que la única interpretación que me resulta deducible de estas palabras es que los acentos de las palabras y los acentos –abstractos– del verso pueden no coincidir; pero, ¿cuál es la consecuencia? ¿Que todo poeta juega a romper o cumplir las reglas abstractas del juego versal –como diría Fubini– pero que cada palabra se pronuncia con su acento regular; o que para cumplir con el verso se pueden considerar átonas palabras acentuadas y acentuar las palabras átonas, o cambiar de lugar el acento natural?[33]

Esto nos conduce al problema de las partículas átonas: los teóricos de la fonología del español, midiendo la pronunciación del discurso hablado en prosa, admiten la atonicidad no sólo de monosílabos, sino también de algunos bisílabos.[34] En

---

[32] Tomás Navarro, *op. cit.*, p. 10.

[33] La sabiduría popular se ha burlado de la métrica abstracta forjando versos cómicos como: "En tiempó los apostóles / los hombrés erán barbádos..."

[34] Dice por ejemplo Alarcos Llorach a propósito de los monosílabos: "en las palabras monosílabas no existe, realmente, este contraste entre una sílaba culminativa y las demás no intensivas, sino una sola sílaba susceptible de ser acentuada en un complejo fónico y semántico superior a la palabra simple, esto es, en la frase" (*op. cit.*, p. 203). O sea que se pueden considerar acentuadas, enclíticas o proclíticas según el sentido en la frase, lo cual es lógico, mas no resuelve el problema.

Ésta de las palabras átonas es la cuestión más espinosa para la fonología, y sobre todo para

principio, siguiendo el sentido común, y sin pretender aducir comprobaciones lingüísticas, consideraremos átonos los simples "útiles sintácticos" monosílabos enclíticos o proclíticos: artículos, preposiciones, conjunciones, pronombres directos e indirectos, verbos auxiliares, los que llamamos también "palabras serviles". Sin embargo, en este último renglón no hay comportamiento preciso, y hay que apelar a la sensibilidad personal (siempre controvertible) para decidir si en algunos casos el poeta considera átonos algunos bisílabos (como *pero*, *cuando*, *este*, *unos*) o, al revés, calcula como acentuados unos monosílabos altamente significativos (como *más* o *que* o *es*). He aquí que otra vez es el sentido del discurso completo el que se impone, no el de la palabra en sí misma; la naturaleza rítmica de tal o cual verso, no la regla abstracta. Y hay que agregar que, en el caso que nos ocupa, de la poesía temprana de Miguel Hernández, por la todavía escasa habilidad del joven poeta, la consideración de la tonicidad o atonicidad de ciertas palabras es muy incierta, y responde a veces no tanto al sentido, como a la necesidad de llenar rítmicamente un verso, y a este fenómeno será dedicada una parte precisa de este estudio. Considerar que la acentuación o no de ciertas palabras de tonicidad incierta depende del sentido global y no de reglas

---

la rítmica. No hay el menor acuerdo entre los autores. Balbín se mantiene sobre una postura sensata, sobre todo a la hora de la ejemplificación, casi siempre convincente: distingue entre *lexemas llenos* (o sea palabras siempre acentuadas: verbos, sustantivos, adjetivos calificativos) y *lexemas vacíos* (no acentuados: artículos, conjunciones, preposiciones). Los distingue por su función semántica: independientes los unos, accesorios los otros. En su minuciosa tipificación falta un clara opinión sobre los auxiliares monosílabos (*es*, *ha*). Pasando a una tercera categoría, los *lexemas semi–llenos*, o sea que pueden ser acentuados o no, según su énfasis o significación en la frase (adjetivos posesivos e indicativos, pronombres, adverbios), habla más bien de una "propensión a la desacentuación" cuando el lexema es bisílabo. (*op. cit.*, p. 96 ss.). No deja de mencionar que los *lexemas vacíos* pueden cobrar acento por su posición rítmica en el verso. Y por su importancia en la frase, diríamos nosotros.

Posición extrema (para mí inaceptable) es la de Quilis, que considera inacentuados, por su función semántica, y sin tomar en cuenta su morfología, no sólo bisílabos, sino polisílabos y hasta locuciones adverbiales o copulativas como *no obstante*, *por consiguiente*, *en tanto que*, *a no ser que*, etc., hasta cuando llevan acento tónico como *después que* (*op. cit.*, p. 23–25). Baehr, por su parte, evita la cuestión, y lo mismo hace Navarro Tomás.

fonético–rítmicas abstractas, nos permite expresar juicios de valor sobre la realización métrica en función de la expresividad poética, que de otra forma resultarían arbitrarios.

Siguiendo estos principios sencillos de que en poesía tiene acento toda palabra que lo tiene en la prosa cotidiana, y que es la colocación de tales acentos naturales la que crea la melodía, en concordancia o en contraste con la esquematización acentual abstracta de un tipo de verso, la indicación de las características métricas seguirá las normas siguientes:

1) Se definirá el tipo de verso y estrofa en la forma tradicional, según el número de sílabas, aun considerando que el número de sílabas reales no coincide siempre con el que se enuncia. El fenómeno de la ampliación o contracción del verso, en sus constituyentes reales, se tomará muy en cuenta en el análisis.
2) El aspecto rítmico del verso se determinará calculando en cada caso dónde caen los ictus, o sea, la colocación de los acentos en la serie de "sílabas" que componen el verso, indicando con el número correspondiente su colocación. Esto puede esquematizar a simple vista la constitución rítmica del verso, y aclarar dónde hay ruptura del esquema–modelo (por ejemplo: contigüidad de dos acentos). Desde luego, esto no excluye que en determinados casos se recurra a la representación gráfica de la alternancia de tónicas y átonas con la alternancia del signo breve–larga: uu–uu–.
3) Se considerarán como acentos los naturales de las palabras, y se considerarán átonas en principio sólo las palabras monosílabas que funcionan como soportes sintácticos, con las excepciones que la correcta escansión de cada verso, y su sentido, requiera, aceptando la controvertibilidad de muchos casos.[35]

---

[35] Por ejemplo, en los versos mencionados más arriba, es segura la atonicidad de los tres monosílabos en el verso "español, que no es tarde". Pero puede ser dudoso si el **Yo** de "Yo que creí que la luz era mía" sea átono o acentuado; e igualmente el **no** del verso "no la del explotador".

En todo momento hay que recordar que toda obra poética –también la de un jovencito con veleidades de fama y gloria– es un laboratorio, no un tratado de métrica. Cada verso, cada esquema estrófico, se remite al esquema abstracto que lo regula y lo hace verso o estrofa, se mide con él, pero al mismo tiempo lo contradice y lo modifica, para ser irrepetible e inconfundible palabra poética. En el caso de Miguel Hernández, en el período experimental de su creación, nos encontramos con un joven que siente el ritmo y lo expresa en varias formas. Tiene una formación literaria amplia y al mismo tiempo somera, que lo ha puesto en contacto con diferentes formas poéticas, que ha estimulado su fantasía y su sensibilidad; y nos interesa ver cómo proyecta sus conocimientos y cuáles son los estímulos que lo impulsan a construir el poema en tal o cual forma.

Es necesario puntualizar aquí que el corpus en examen, fruto de una técnica inexperta y de una inspiración insegura, no presenta tanto una correspondencia entre melodía y sentido, cuanto una separación y a veces una contradicción de los dos elementos. De allí que en este trabajo se haga mención de los esquemas métricos en forma un tanto abstracta y genérica, también considerando que nos interesa recapitular la variedad extraordinaria de las formas exploradas. Pero esta misma contradicción reafirma el principio sobre el que se fundamenta nuestro análisis: palabra y ritmo son una cosa misma en la poesía, y su mayor o menor correspondencia determina, al igual que otras consideraciones, la mayor o menor excelencia de una composición poética. Por esto nos hemos remitido a la perspectiva analítica del gran maestro Mario Fubini, no sólo en aras de un póstumo agradecido homenaje, sino aceptando de él los principios generales, la metodología y, por qué no decirlo, la apertura de la sensibilidad

---

Ambos monosílabos pueden ser resaltados con un acento tónico, por el valor semántico que tienen. El lector (silente o vocal) es el que decide.

a los contenidos poéticos, a la belleza de la poesía, finalidad última de la crítica literaria.

CAPÍTULO II

LA POESÍA JUVENIL. HISTORIA Y CRÍTICA

Antes de acometer el análisis de la obra de un autor, se suele dedicar un cierto espacio a la recapitulación de sus circunstancias biográficas. Nada más peligroso en el caso de Miguel Hernández, poeta que ha suscitado por momentos un interés acerca de su vida casi mayor que el debido a la excelencia y ejemplaridad de su obra. Lejos de pretender narrar una vida sobre la que se ha escrito ya demasiado, nos interesa aquí destacar cuál ha sido el *excursus* crítico sobre vida y obra de Hernández, y colocar correctamente en el tiempo y en las circunstancias el texto -el corpus juvenil- que nos proponemos analizar. Antes, sin embargo, no será inoportuno revisar algunos de los elementos que han propiciado la difusión de la conocida imagen de Hernández "poeta pastor", sin preparación cultural, que deriva su impulso poético del contacto directo con un ambiente sustancialmente bucólico; para explicar por qué nos inclinamos, como lo hace la última crítica hernandiana, a rechazarla totalmente.

1. El autor

1. 1. Su lugar

Cuando en diciembre de 1935 muere "Ramón Sijé" (José Marín, el amigo entrañable y mentor de adolescencia), Miguel Hernández escribe uno de sus poemas más famosos,

la celebrada "Elegía", encabezada por una dedicatoria, igualmente célebre, que empieza con estas palabras:

En Orihuela, su **pueblo** y el mío...

Es probable que el uso de este vocablo (en España usado a menudo en el sentido de "patria chica", aplicándolo aun a centros urbanos de extensión mucho más que pueblerina) haya provocado en la mente de muchos lectores, principalmente los no españoles, una imagen de circunscrito recato, de ambiente estrecho y marginación social.

Ahora bien, Orihuela es una ciudad, poco extensa, es cierto, pero próspera y antigua, con señoriales palacios, imponente catedral (ya que fue sede obispal hasta el siglo pasado), numerosas iglesias, un convento, un seminario; a lo largo de su historia, fue mora y cristiana, capital de su comarca antes de serlo Alicante, centro mercantil de distribución de los productos agrícolas de la única zona fértil (y muy fértil: el valle del río Segura o Vega Baja) de una región por demás árida por degradación ambiental desde tiempos inmemoriales.

La ciudad, además de su entorno estético y económico altamente estimulante, tenía, en la época de Miguel Hernández (desde su nacimiento en 1910 hasta 1936, año en que se desata en España la guerra civil) una sólida vida cultural[36] en ciertos sentidos ejemplar: se editaban periódicos de interés cultural y se leían los de otras ciudades, había una biblioteca pública y varias privadas,[37] la ciudad tenía su tradición de poetas

---

[36] Concha Zardoya, en su capital estudio *Miguel Hernández, vida y obra. Bibliografía. Antología*, New York, Hispanic Institute, 1955, menciona (p. 6) la existencia en Orihuela de Círculos, Gremios, Cofradías y Patronatos de diferentes oficios; centros de diversión o religiosos, como el Casino Orcelitano, el Apostolado de la Oración, el Recreo de los Luises.

[37] Nuestro poeta se valió de la del Círculo de Bellas Artes; también tenía un extenso acervo de libros don Luis Almarcha, el sacerdote que protegió al joven Hernández, y de tal acervo le prestó libros para sus primeras lecturas asistemáticas.

populares;[38] un escritor de la talla del alicantino Gabriel Miró, la había escogido como trasfondo de sus novelas, dejándole el blasón de un nombre literario, Oleza, que alguien quiso alusivo a la intensidad de sus aromas; pero sobre todo (porque la vida cultural se mide con el metro de la escuela) contaba con la presencia de un colegio de jesuitas hasta los niveles superiores de la educación básica, garantía comprobada históricamente de que la educación impartida es de alto nivel precisamente en la vertiente intelectual, y sobre todo de que no se desperdicia ninguna inteligencia, pues la orden se hace escrúpulo de detectar precozmente a las personas dotadas y de propiciar su desarrollo; y no sólo para incorporarlas a la orden misma, sino en términos más amplios, a la sociedad.

Los jesuitas por supuesto ofrecían su enseñanza en forma remunerada, lo que limitaba su repercusión educativa a las clases económicamente asentadas, pero habían creado varias escuelas gratuitas que cubrían la educación básica inferior para niños de escasos recursos, y permitían detectar, allí también, a los alumnos merecedores de seguir estudiando. El panorama educativo de Orihuela-Oleza se completaría, en los años de la República, con un Instituto (Escuela Media Superior) laico y estatal, que en realidad no era más que el antiguo Instituto religioso de los jesuitas, con nueva denominación y gestión; Miguel Hernández asistió al acontecimiento, y lo celebró, pero la presencia de una escuela pública no vino a solventar una carencia, sino sólo a cambiar el enfoque ideológico de la educación superior.

La mentalidad dominante en la sociedad oriolana (orcelitano y olecense son los otros dos patronímicos en uso), quizá por su pasado de ciudad obispal y conventual, era, en los años de la infancia de Hernández, de un catolicismo y clericalismo a

---

[38] Entre estos poetas repentistas se encontraba el padre de los hermanos Fenoll, Carlos, Josefina y Efrén, en cuya panadería se formó la tertulia juvenil capitaneada por José Marín (Ramón Sijé), novio de Josefina, en la que participó Miguel Hernández a partir de los 18 años.

ultranza; pero esta característica, que Miró retrata con precisión y contra la que se rebelará Hernández, lejos de entorpecer la vida intelectual y cultural del centro urbano, la matiza con fermentos y polémicas.[39] En la época que nos ocupa (los años de la redacción del corpus juvenil, entre 1926 y 1932), se multiplican las tertulias poéticas y políticas, y las iniciativas de publicaciones que, si efímeras, siempre son respetables indicios de dinamismo y valentía.

1.2 Su ambiente

Hernández, en su niñez y primera juventud, cumple una trayectoria formativa que comprueba punto por punto lo mencionado. Hijo no de un pobre pastor, sino de un tratante en cabras, no vive holgadamente, pero tampoco conoce la miseria. Su modo de vida es más bien rústico, por la actividad paterna ligada a la producción directa, pero esto no circunscribe el círculo de sus relaciones a otros chicos de la misma condición. Frecuenta, a partir de los 7 años, la escuela primaria en una de las instituciones gratuitas que dirigen los jesuitas. El ingenio destacado del niño no escapa a sus educadores que, al terminar el ciclo básico, proponen al padre que ingrese a la orden. Padre e hijo -de acuerdo por única vez- se niegan, y los sacerdotes proponen de todos modos costear los estudios del muchacho con miras a una carrera superior, para no

---

[39] No se ha todavía examinado a fondo, por ejemplo, la ideología política de Ramón Sijé, que presenta, en nombre de un catolicismo radical y ultrancista, distancias y acercamientos con el fascismo emergente. De un claro antifascismo católico habla Agustín Sánchez Vidal en su comentario a los Poemas Sueltos II, *Obra Completa* (pp. 37 y ss.); notable tembién que un artículo de Sijé, que expresaba sus convicciones, en el año de 1935, fuera eliminado en la reedición facsimilar de los números de su revista *El Gallo Crisis* en 1973, por reconocerse en sus líneas motivos antifascistas. Se vivían los estertores del franquismo, y un antifascismo justificado católicamente todavía molestaba, aunque el autor tuviese en otros momentos de su obra más elementos acordes que discordes.

desperdiciar su inteligencia.[40] El padre, sin embargo, lo retira de la escuela a los 14 años, porque quiere enseñarle su oficio y prepararlo para heredar el negocio. No es oscurantismo ignorante, es conveniencia, es un concepto de práctica prudencia que sólo hoy no logramos aceptar: en aquella época el respeto por la vocación de los hijos no aparecía en los códigos pedagógicos o morales de ninguna clase social, y menos cuando se tenía alguna empresa que heredar, por pequeña que fuese.[41]

El futuro poeta ha cursado ya niveles equivalentes a una educación secundaria, con resultados sobresalientes. No olvidemos la importancia básica que en la época se concedía, en los programas de enseñanza básica, a la formación lingüístico-literaria, contrariamente a lo que sucede en el día de hoy. Para un intelecto agudamente despierto, las bases están echadas: digamos que conoce lo indispensable de la evolución literaria occidental (conoce las fábulas mitológicas, las historias bíblicas,

---

[40] Concha Zardoya transcribe (*op. cit.* p. 10, N. 11) parte de una carta que le escribió Josefina Manresa, en 1954, cuando la estudiosa preparaba la biografía del poeta: "De los profesores [Miguel] me contaba que le decían en el confesionario que si quería ser jesuita y Miguel decía que no, y entonces le decían que le darían la carrera que él quisiera, pero su padre no quiso porque decía que no estaba bien tener un hijo con carrera y el otro cabrero". No parece posible que tales ofrecimientos le vinieran únicamente después de que el muchacho hubiera aprendido "los primeros rudimentos de cultura, salpicados de catecismo y de rezos, durante dos o tres años" (p. 9). Hernández entró a la escuela a los siete años y salió a los catorce, y eso lo recuerda la misma Zardoya: "A los catorce años [...] abandonó el Colegio de Jesús para dedicarse al pastoreo exclusivamente. Así acaba su infancia." (p. 10). Un preciso análisis de la trayectoria escolar, y del trauma que significó su abandono para Hernández, lo encontramos en Eutimio Martín, "Miguel Hernández: el ejercicio de la literatura como promoción social", en *Miguel Hernnandez: tradiciones y vanguardias*, Instituto Juan Gil-Albert, 1996, pp. 43-49, resultado de una comunicación, en 1992, en el congreso hernandiano de Tolouse.

[41] José Ezcurra nos viene en ayuda con su artículo "Miguel Hernández, su mito y leyenda", publicado el 18 de mayo de 1968 en *Opinión*. Desmiente, con datos, el mito de la extrema pobreza del poeta en su infancia (que se esgrimía en aquellos años para "justificar" su adopción de la ideología comunista): "Miguel Hernández no fue nunca un trabajador de la tierra. Y mientras vivió en Orihuela, gozó de un bienestar familiar, sin hambres ni miserias, pues su padre era por entonces uno de los negociantes en cabras con más poder económico de la comarca". No extraña, concluye el articulista, que quisiera dejar su pequeña empresa a la par a sus dos muchachos.

Homero y Virgilio, qué es y cómo se construye un soneto...) y sabe cómo hay que leer si se quiere aprender a escribir. De hecho, al salir de sus escasos siete años de escuela, el hábito de la lectura está ya desarrolladísimo en el inquieto adolescente, que buscará libros dondequiera.

Por supuesto el muchacho se rebela contra la decisión de su padre. Y, a falta de resultados concretos (de todos modos debe ir sierra arriba cada día con las cabras, cuidarlas y ordeñarlas con los otros mozos a sueldo), se rebela en la única forma posible: continuando a leer frenéticamente, de día con las cabras, de noche con la lámpara, y se gana problemas de día porque las cabras, a las que no vigila con los ojos, se meten donde no deben, y correcciones a menudo violentas de noche porque no duerme y la lámpara cuesta.[42]

Sigue sin embargo en esta forma libre su preparación, apoyado, como ya se dijo, en un primer tiempo por don Luis Almarcha, el canónigo que teme que su intelecto se pierda, y le presta, un poco caóticamente, los libros de su biblioteca. Son únicamente textos literarios, de Virgilio al *Quijote*, a Juan Ramón Jiménez.[43] Con respecto a los otros muchachos que siguen yendo a la escuela, es una preparación sectorializada,

---

[42] Cita Zardoya, de la carta antes mencionada de Josefina Manresa: "A los catorce años cuando se salió del colegio empezó a ir con las cabras y me decía Miguel que no hacía caso de ellas porque su ilusión era estudiar y escribir y se metían en los sembrados y cuando se daba cuenta les tiraba una pedrada que llegaba a desgraciar a alguna y a su padre le ponían muchas denuncias." (*op. cit.* p. 12, N. 21). Y respecto a los golpes: "Su padre le pegaba mucho y decía Miguel que los dolores de cabeza que él padecía eran de los palos que su padre le daba en la cabeza." (p. 8, N. 6).

[43] Cuando vaya a Madrid, en su "primera salida" del invierno 1931, mencionará el alcance de sus lecturas en un artículo-entrevista a cargo de Federico Martínez Corbalán para el periódico *Estampa* (Madrid, 22 de febrero de 1932): "Dos jóvenes escritores levantinos. El cabrero poeta y el muchacho dramaturgo". Menciona, entre sus autores preferidos, a Góngora, Rubén Darío, Gabriel y Galán, los Machado y Juan Ramón Jiménez, amén de Gabriel Miró, su ilustre coterráneo. Pero para aquel entonces está ya bajo la tutoría de Ramón Sijé, que dirige sus lecturas y lo ha iniciado en el estudio sistemático de los clásicos del Siglo de Oro. Las lecturas anteriores, que incluyen, por su propia admisión, a ilustres desconocidos como Luis del Val y Pérez Escrich, no son tan fáciles de precisar.

únicamente literaria, que abunda en lecturas directas (que aquéllos seguramente no hacen), pero carece de sistematización académica y de conocimientos colaterales, principalmente histórico-filosóficos. He aquí los términos del famoso autodidactismo hernandiano, que se extendió por obra de algunos biógrafos a niveles de cándida "ignorancia" y casi analfabetismo prolongado.[44]

Leopoldo de Luis, el editor en 1976 de la más importante *Obra poética completa* hernandiana antes de la actual, también coincide en afirmar que estudiar hasta los 15 años en la España campesina de aquella época no era poco.[45] Queremos subrayar que lo que le faltó a Miguel Hernández en su preparación escolar fue la sistematización. Hoy día estamos demasiado acostumbrados a los "poetas profesores": pero es obvio que Hernández tuvo sus conocimientos literarios, y como todo el mundo, fue aumentando su caudal con el tiempo. La concentración -a falta de otros estudios- sobre pocos y contrastantes textos, favoreció el *entusiasmo* en la lectura, y seguramente agudizó su *mimetismo*. Este último (y habría que conocer el mecanismo fisiológico de la memoria para afirmarlo con mayor precisión) deriva en gran parte de la reproducción, en la mente, del ritmo de las palabras oídas o leídas, antes de que surja -resurja- la memoria fonética y semántica de la palabra misma. Imitación y sentido rítmico (dos de las características sobresalientes de la primera producción poética de Hernández) podrían encontrar una explicación también en este peculiar contacto inicial con la lectura.

---

[44] Todavía en 1981 (*La Opinión*, Valencia, 25 de octubre), un *quidam* Martín Domínguez dice de Miguel Hernández "que no aprendió a leer hasta los once años... Un alma de selección, años antes de ser alfabetizada". Desafortunadamente no es el único testimonio de esta leyenda.

[45] Subraya este aspecto José López Martínez en una reseña a la edición Alianza 1982 de la citada *Obra poética completa* de Miguel Hernández, en *Ya*, 14 de septiembre 1982.

El adolescente se rebela contra las limitaciones impuestas por el padre también por otra vía. Transforma, para evadirla, la realidad que debe enfrentar y que le es hostil, y la transforma en el modo que le ha enseñado la tradición literaria occidental: transfigurando en idilio bucólico la rudeza de la vida pastoril y del trabajo prematuro.

Es sabido que el bucolismo no surge del contacto con la naturaleza, sino que es producto de la civilización urbana. Teócrito y Virgilio pertenecen a dos momentos de la evolución histórica occidental (la época helenística y la del primer imperio en Roma) en que se desarrolla fuertemente la ciudad y sus modos de vida. El otro período del bucolismo, que desde su brote en el siglo XV con Sannazaro, se extiende por toda Europa durante más de dos siglos, se manifiesta también a partir del resurgimiento de la civilización urbana, y las ironías y desenmascaramientos de Cervantes (recuérdese el episodio de Marcela y el de los cabreros) no bastaron para que pasara la moda. Todavía a finales del XVIII, María Antonieta se deleitaba, en el Trianón, en ordeñar vacas preventivamente aseadas y engalanadas, en vísperas de la revolución burguesa.

Ahora bien, si el juego bucólico del primer Miguel Hernández es explicable a partir de sus circunstancias ambientales y vitales, y a partir de un acervo cultural todavía inseguro y mal asimilado, menos explicable es la seriedad con que los primeros biógrafos y críticos han aceptado a pie juntillas esas visiones idílicas de una naturaleza florida y perfumada, aun conociendo la geografía abrupta y desolada a la que el chico debía treparse día con día: una pendiente escarpada hoy desnuda, que tampoco podía ser, hace 60 ó 70 años (y las fotos me dan la razón), un bosque rozagante de humedad y lleno de pájaros y flores; menos aún de ninfas y sátiros. Tan empinada la pendiente, que hasta hoy la ciudad no se pudo extender por ese lado, y la casa de Hernández, reconstruida piadosamente para emoción de los peregrinos hernandistas, pero

sustancialmente modificada en su estructura, mantiene solamente el patio y el establo como entonces, porque están pegados a la montaña y no sepueden remodelar.

El contacto con la naturaleza enseñará al niño, es cierto, sus secretos; aprenderá a medir el tiempo con el sol, a prever los cambios atmosféricos, a bañarse en el río, a resolver sus necesidades sin privacidad ni agua corriente, a silbar como los pájaros, como lo hacen los muchachos del campo; y después de conocer el verdadero estiércol de la vida, definirá "puro" y "honrado" (¿quién no lo haría?) el de las vacas.[46] Pero cuando escribe aquellos tiernos versos que cita Concha Zardoya:

En cuclillas ordeño
una cabrita y un sueño.
([3] *P.S. I*)

transfigura en gracia literaria la brutal y molesta realidad de la ordeña de aquellos animales imprevisibles y rebeldes, realidad que nos ha enseñado sin maquillaje Gavino Ledda en su *Padre-padrone*; y lo hace con los modos de una poesía citadina que ha aprendido en la escuela y sobre los libros: que es fruto de su cultura.[47]

Miguel Hernández empieza su actividad literaria como poeta culto (sus poemas juveniles), la sigue como poeta "culterano" (*Perito en lunas*) y conceptista (*El rayo*

---

[46] Entre estiércol puro y vivo/ de vacas, trae a la vida/ un alma color de olivo... ("El niño yuntero", *Viento del pueblo*, v. 9-11). "En los templados establos / donde el amor huele a paja / a honrado estiércol y a leche..." ("Romancillo de mayo", *El labrador de más aire*).

[47] El joven poeta, en [22] "Placidez" (v. 19), dice: "abrevo el sediento y *dócil* hatajo". Y María de Gracia Ifach, en su artículo "Miguel, niño", en el que reproduce el original manuscrito de [3] "En cuclillas ordeño..." (*Cuadernos de Ágora*, N. 49-50, Noviembre-diciembre 1960, p. 8-12): "Leyendo el cuaderno de Miguel Hernández que tengo ante mí, de menuda caligrafía de colegial, imagino al 'arcángel de las cabras' (Neruda) en actitud de ordeñar al *dócil* animal" (el subrayado es mío). La docilidad atribuida a un animal que la sabiduría popular asocia con la locura, es, en el poeta (admitiendo que el *hatajo* de que habla sea de cabras) voluntaria transfiguración idílica, transmitida sin vacilaciones al plano de la realidad en el texto de la ilustre hernandista, engañada por la aparente "ingenuidad" del poema que comenta. Véase en el Anexo los comentarios a [22] "Placidez", en cuyas correcciones, de paso, el poeta elimina el adjetivo *dócil*.

que no cesa), para finalmente encontrar, mediante el dolor, colectivo e individual (la guerra y sus propias desdichas), pero también mediante una labor asidua de control expresivo y una extraordinaria acumulación de conocimientos literarios, su voz más personal y original: su verdadera "sencillez" y "espontaneidad".

El período formativo de Hernández se completa con otra de las características de su ciudad: el ingreso y la participación en un grupo de intelectuales activos, un círculo o tertulia que quiere transformarse en foco dinámico de elaboración de ideas, de creación y divulgación. Sus componentes son, es obvio, chicos provincianos, unos cuantos amigos de infancia que comparten veleidades y quieren formar un círculo cerrado; pero son el resultado de un ambiente estimulante, de un contexto que nada tiene de campestre o bucólico. Se reúnen en la panadería de propiedad de la familia Fenoll, poco distante de la casa de Hernández. Como ya dijimos, dirige este reducido grupo el novio de Josefina Fenoll, hermana de Carlos y Efrén, los dos contertulios anfitriones: se llama José Marín, pero se ha forjado, con ingenuo exhibicionismo, un nombre literario que es anagrama del suyo propio: Ramón Sijé. Es un muchacho con desmedidas ambiciones intelectuales, de excelentes resultados escolares, actividad mental febril, holgada situación económica, una incipiente actividad ensayística, pretenciosa y llena de ingeniosas y apodícticas palabrerías. Cree valer más de lo que vale, pues su ambiente provinciano, en el que sobresale, así le da a entender; y la muerte precoz, a los 22 años,[48] no le permitirá desengañarse o madurar.

Este joven rematará la preparación intelectual de Hernández, dándole lo que le hace falta: la sistematización de sus lecturas. Fundamentalmente, le hace completar su base cultural, amplia pero desordenada, con una lectura metódica de los clásicos

---

[48] José Marín era tres años más joven que Hernández, habiendo nacido en 1913. Su muerte repentina, debida a una enfermedad por entonces incurable, sucede en diciembre de 1935.

españoles del Siglo de Oro. La lección se reflejará más tarde en los dos primeros libros del poeta. Pero a Sijé se le debe algo fundamental para el desarrollo de la capacidad poética de Hernández: el joven mentor, sin asomo de la egolatría que demuestra en otros renglones de su actividad intelectual, alaba las composiciones del amigo, comprende su genio poético, sin envidia admira en él las dotes que en sí mismo no encuentra, y lo convence -y lo ayuda económicamente- a que vaya a Madrid, se presente en el mundo de los escritores, se dé a valer, busque oportunidades.

No sabemos si es también Sijé quien le aconseja explotar en Madrid la imagen del "pastor poeta", especulando sobre una característica exótica que llame la atención de los literatos citadinos tan inclinados a creer en los espejismos bucólicos. Hernández duda: se presenta como pastor e hijo de pastor, habla de sus cabras, pero se viste de chaleco, zapatos y corbata (posteriormente, ya convertido a las ideologías populares, usará sus "esparteñas" con desafío y una punta de exhibicionismo). Después, tanto a él como a su crítica futura, este mote de "poeta cabrero"[49] se le empezará a pegar con una molesta coda: la de la inspiración ingenua, del instinto poético innato, de los versos espontáneos, del magisterio directo de la naturaleza. ¿Cuándo se ha visto que la naturaleza, aunque fuera lujuriante como sueña el poeta entre los polvorientos nopales y las palmeras estiradas de su tierra, cuándo se ha visto que inspire composiciones de catorce versos repartidos en dos cuartetos y dos tercetos rimados en una forma específica?

El corpus poético que el joven ilusionado lleva consigo a la capital se contiene, nos dicen sus biógrafos, en un cuaderno apaisado de rayas, que María de Gracia Ifach

---

[49] Se encargan de la etiqueta Ernesto Giménez Caballero, con un artículo titulado "Un nuevo poeta pastor", *Gaceta literaria*, 15 enero 1932, y Federico Martínez Corbalán, en el ya citado "Dos jóvenes poetas levantinos", *Estampa*, 22 de febrero 1932. Son los únicos dos artículos que registran la primera visita del poeta a Madrid.

ha tenido en sus manos, que Concha Zardoya conoció fugazmente y analizó someramente, que Guerrero Zamora sin duda alcanzó a otear y manipular, pero cuya publicación completa debemos sólo a los editores de la *Obra completa* actual. Los poemas allí contenidos están fuera de moda, son idílicos a lo literario, llenos de reminiscencias mal asimiladas e imágenes mitológicas de claro origen escolar, poco aceptables en años en que escribe García Lorca el *Romancero gitano* y Vicente Aleixandre, Pablo Neruda y los poetas de la "Generación del '27" pregonan la poesía surrealista, la metáfora personal y el verso libre. El elemento exótico de haber sido escritos a lomo de cabra podía ayudar, pero sólo para granjear a su autor un interés fugaz, como de hecho sucedió. Pero, ¿cuál era el valor en concreto que reconocían en esos poemas Sijé y el propio Hernández, para confiar en que pudieran ser la base para un ingreso en el mundo de las letras? ¿Por qué los poemas del tal cuaderno y no otros que el joven tenía compuestos y ya publicados? El análisis de unos y otros poemas juveniles del autor puede ayudar a esclarecer esta inquietante pregunta, sobre la cual no se ha detenido mucho la crítica, recurriendo una y otra vez al pretexto de una "ingenuidad" que ni Sijé ni Hernández tenían en cuanto a gusto y conocimiento literario.

1.3. Su tiempo

Recapitulando, Miguel Hernández nace en octubre de 1910. En 1918 se incorpora a un sistema escolar de buen nivel, pero sale definitivamente de la escuela en 1925, después de haber aprendido, obviamente, bastante más que "a leer y escribir y con ello [...] las cuatro reglas aritméticas".[50] Empieza a componer poemas probablemente en 1926, después de un año en que lee un poco de todo. No quedan sino algunos textos, además

[50] Concha Zardoya, *op. cit.*, p. 9.

de los contenidos en el cuaderno madrileño, datables en aquella época; y no sabemos, para llegar a este proyecto de libro, minuciosa y pulcramente copiado con artificial caligrafía, y con la palabra "fin" escrita como cierre de cada una de las treinta y dos composiciones,[51] cuántos poemas más, o cuántas versiones de aquellos mismos, haya desechado. Hernández mismo en una carta a Sijé, tiempo después, habla de cómo destruye las obras que no le satisfacen: nada más adolescente que destruir minuciosamente por pudor lo que no se considera digno de alabanza. El cuidado -no sólo gráfico, como veremos- con que se presentan los treinta y dos poemas también nos deja pensar que representen una cuidadosa selección de un material mucho más amplio.[52]

1928 es el año en que Hernández empieza a frecuentar la panadería de los Fenoll, donde se formará, en 1930, con los hermanos Marín-Sijé, Manolo Molina y otros, la tertulia en la que tomarían cuerpo sus ambiciones literarias y se perfilaría su primera formación ideológica, a la sombra del catolicismo intransigente de Sijé.

A partir del año 1930 se empiezan a publicar poemas de Miguel Hernández en los órganos culturales de la región. El 13 de enero de ese año, se publica en *El Pueblo de Orihuela* su poema "Pastoril"; de allí en adelante, principalmente en el mismo periódico, y luego en *Voluntad* y *Destellos*, de Orihuela, y en *El Día*, de Alicante, pero también en otros órganos de prensa cultural, se publicarán numerosos poemas suyos.[53]

---

[51] Las que en las *O.C.* incluyen los poemas del apartado Poemas Sueltos I, [6]-[37].

[52] Ver a este propósito, la nota inicial a Poemas Sueltos I, *Obra Completa*, pp. 767-770.

[53] Claude Couffon, en su *Orihuela et Miguel Hernández*, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1963, reproduce en apéndice todos los textos juveniles publicados en estos años de 1930-31. La *O.C.* también señala en nota, para todo poema publicado, el periódico y la fecha de publicación.

En noviembre de 1931 realiza su viaje a Madrid. Los poemas que lleva consigo en el famoso "Cuaderno" no incluyen -con una sola excepción- ninguno de los ya publicados en los medios provincianos mencionados; y no tenemos noticia que el joven poeta llevara consigo las copias de dichos periódicos. La estancia en la capital - desastrosa, pero que le abrirá la mente a una nueva y más madura forma de poesía- se prolongará durante todo el invierno y parte de la primavera. En mayo de 1932 regresa a Orihuela, donde sus lecturas, ya ordenadas, se dirigen a los clásicos españoles y a los grandes poetas del momento. Recapitula sus ideas, cambia radicalmente su estilo, y se dedica a la redacción de un poemario singularísimo, que pretende estar al paso con la poesía que se escribe en aquellos años, pero que resulta todavía ligeramente atrasado y *démodé*.

Abriendo la etapa madura de su trayectoria literaria, *Perito en lunas* se publica en 1933, aunque sin el éxito esperado. Para nuestro poeta es, de todos modos, el ingreso a la dimensión de los grandes. En este mismo período se dedica a componer sus primeras obras de teatro.

Como se ve, la primera formación del poeta no coincide todavía con las convulsiones políticas de España, que impondrán un compromiso claro a cualquier ser pensante. Pero son ya años en que se debaten ideologías religiosas, sociales, estéticas. La provincia en que crece nuestro autor marca un paso atrasado respecto a la capital, y no extraña que Sijé, el intelectual puntero del grupo al que pertenece Hernández, y que tiene tanta influencia en este período sobre el joven poeta, se adhiera a una ideología ultracatólica y a una estética contraria a las últimas tendencias (¡empezando por el Romanticismo!), y ceñida a las formas tradicionales. Por un tiempo, el que coincide con la aparición de *El Gallo Crisis* (1934-1935), la revista literario-filosófica dirigida y en gran parte escrita por Ramón Sijé, también Miguel Hernández se

expresará en términos católicos; el suyo, sin embargo, no dejará de ser un catolicismo lírico, una fuente de inspiración emotiva derivada de la educación religiosa infantil; y el exiguo número de sus poemas de inspiración católica nos hace más bien pensar en un encargo por parte del amigo editor. En *El Gallo Crisis* Miguel Hernández publicará únicamente poemas: "Eclipse-celestial", "Profecía-sobre el campesino" (Núm. 1, Corpus, 1934); "A María santísima", "La morada amarilla" (Núm. 2, Virgen de agosto, 1934); "El trino-por vanidad" (Núm. 3-4, San Juan de otoño, 1934); "El silbo de afirmación en la aldea" (Núm. 5-6, Santo Tomás de la primavera, Pascua de Pentecostés 1934). En las *O.C.* se encuentran reunidos en el apartado Poemas Sueltos II con los números. [128], [129], [130], [131], [132] y [133]. Dos poemas tratan temas teológicos: la transubstanciación ("Eclipse...") y los dogmas marianos ("A María..."); uno es un apólogo moral (el soneto "El trino..."), y los otros exaltan la vida y la labor del campesino en la dimensión de la idealización de la naturaleza y la resignación social ("Profecía...", "La morada...") y en contraste con el bullicio corrupto de la ciudad ("El silbo..."). Todo esto, unido a un soneto juvenil sobre una procesión de viernes santo ("El Nazareno" [45]), un retórico poema a la Virgen ([60] "Plegaria") y algunas exclamativas menciones de Dios en algún otro poema de la misma época, son muy poco para hablar de adhesión a una ideología religioso-política. Nunca ahondará en la dimensión ideológica del catolicismo, y la conversión a una fe más concreta y promisoria, parcialmente anticristiana, no le resultará difícil ni tormentosa.[54] La declaración de la República y su traslado definitivo fuera de Orihuela, con el consiguiente contacto con los ambientes literarios más destacados de España, marcan

---

[54] Es singular que se use el concepto de "conversión" sólo para indicar un cambio de fe *a favor* del catolicismo, o de otra religión, y no también en contra, como fue el caso de Miguel Hernández. Usa etimológicamente este término, como lo hago aquí, también María Zambrano (aunque entrecomillado) en su artículo "Presencia de Miguel Hernández", *El País*, 8 de julio 1978.

esta conversión, que en su obra se acompaña con la búsqueda del verso libre. El estallido de la guerra civil, el atropello de toda legitimidad en nombre de la reacción, definen su posición de poeta comprometido, consagrado a la misión de dar voz al pueblo con el cual, por sus orígenes, se identifica plenamente. Hasta el amor, que le había inspirado el último gran cancionero petrarquista de la literatura occidental, *El rayo que no cesa*, se transforma, en *Viento del pueblo* y en los poemas que siguen a la derrota política y personal, en aflato cósmico integrado en una visión combativa y épica del hombre.

Luego, la persecución, la miseria, la cárcel, la muerte que le arrebata al ser más entrañable, el hijo, antes de hacerlo su presa prematura; un inmortal *Cancionero y Romancero de ausencia* escrito en papeles ocasionales que -nos relata Josefina Manresa- salen de la cárcel escondidos en los portaviandas de su escasa comida, manchados y grasientos.[55]

Para ensalzar la grandeza de Hernández no encuentro documento más emotivo que unos versos escritos por Antonio Buero Vallejo -cuya posición de eminencia en las letras de España está hoy más que afirmada- en ocasión del XXXVI aniversario del que fuera su compañero de cárcel, del que nos dejó el retrato más famoso y más reproducido:

[...] Me abalanzo y atisbo
entre un espeso bosque de barrotes
sin entrever siquiera el esqueleto
del armonio callado
donde tu voz reía o sollozaba.
Y la mía se quiebra por el ansia
de tu clamor vibrante
de esta música honda que ha de oírse

---

[55] El novelesco detalle se encuentra en las *Memorias de la viuda de Miguel Hernández*, de la propia Josefina manresa, ed. de la Torre, Madrid, 1981.

cuando ya no se escuchen
mis inciertas palabras
borradas por los soplos del olvido.
Tal vez se me recuerde vagamente
sólo por el retrato que te hice.

2. La crítica

Las desventuras que marcaron la breve vida de Miguel Hernández, arrollada como tantas otras por la devastadora catástrofe de la guerra civil española, que se concluiría con la derrota del bando legitimista popular al que se había adherido el poeta con profunda entrega moral, son por todos conocidas. Menos se habla de la suerte que padeció su obra y su figura literaria después de que el bando al que perteneciera fuera declarado, con la olímpica desfachatez que se estila históricamente en tales casos, rebelde y revolucionario.

De hecho, la figura pública, literaria, de Miguel Hernández fue proscrita, así como condenada a la oscuridad y la penuria su familia superviviente. El régimen triunfante no perdonaba al muerto poeta no tanto su participación activa en el conflicto (el poeta había recibido indulto de la inicial pena de muerte, conmutada por 30 años de cárcel por no haber participado directamente en ningún hecho sangriento), cuanto la redacción y publicación de *Viento del pueblo*, uno de los ejemplos más nobles y emocionantes de poesía política de nuestro siglo, y de todos los tiempos. Hablar -escribir- de Hernández representaba por lo tanto una declaración implícita de fe política, un partidarismo ideológico que nadie quería exhibir en los tiempos difíciles de la revancha de los triunfadores. El silencio perdura desde el año de la muerte (1942) hasta el principio de los '50. Aparece un breve escrito de Juan Guerrero Zamora,

Noticias sobre Miguel Hernández, en 1951;[56] en el mismo año Dámaso Alonso trata de la poesía de Hernández en las *Seis calas en la expresión literaria española*. También en 1951 aparece un artículo de María de Gracia Ifach, "Poemas póstumos de Miguel Hernández". Durante los primeros años del control ideológico en España, la memoria de Hernández se mantiene viva en -o, mejor, desde- Cuba y Argentina. En 1943 en La Habana se lleva a cabo un homenaje al poeta; en 1942, en Buenos Aires, se publica *El rayo que no cesa y otros poemas (1934-1936)*, con prólogo de Rafael Alberti. En Argentina se publicará la primera reedición del proscrito *Viento del pueblo* (1957, edición de Elvio Romero), y la primera recopilación de la lírica hernandiana con pretensión de totalidad (1960, con el mismo editor).

Cuando empieza la crítica hernandiana, ésta, a raíz de lo anterior, tiene características peculiares. Algunos de los primeros hernandistas escriben desde el extranjero, como Concha Zardoya, Elvio Romero o Claude Couffon; sólo Juan Guerrero Zamora escribe sobre Miguel Hernández en España en los primeros años '50: su *Miguel Hernández, poeta* es de 1955. Guerrero Zamora es por lo tanto (no hay que desconocer su valentía) el primer exégeta en patria de la obra de Hernández; tiene sin embargo que "justificar" su interés literario, desligándolo de todo aspecto de fe política del autor, al que excusa de su perversa desviación ideológica con motivos de orden temperamental (ingenuidad campesina, facilidad para dejarse deslumbrar o convencer por el círculo de amistades madrileñas, etc.), aventurando la hipótesis de que, de haber conocido al Generalísimo y su sabia dictadura, el poeta habría reconocido su error...

En ambos casos, que vengan del extranjero o que se generen en España, estas primeras obras críticas tienen la característica común de pretender ser análisis globales,

---

[56] Remitimos a la bibliografía para los datos completos de todos los textos que se mencionarán en adelante en el texto.

biográficas y poéticas a un tiempo, pero con un acentuado interés por los datos biográficos; a esos primeros hernandistas debemos la creación del personaje Hernández, del mito Hernández. Muchos son los elementos que propician esta actitud: el origen humilde, el venturoso ingreso en el mundo de las letras, la militancia apasionada, el martirio de la cárcel, la muerte precoz, el amor conyugal, el hijo perdido y el hijo idolatrado; y finalmente el rechazo y el silencio impuestos sobre una obra fulgurante, son elementos que encienden la fantasía y estimulan la ternura. Todos estos críticos, prescindiendo ahora de la mayor o menor validez de cada uno de ellos para el acercamiento a la obra hernandiana, acentúan estos elementos hasta el paroxismo de una escritura lírica, llena de exclamaciones y patetismos. Todos escriben sobre el hombre con familiaridad y paternalismo, llamándolo sencillamente Miguel; todos cumplen el ritual de la peregrinación al lugar natal del poeta, idealizado como un pesebre laico-poético, a pesar de las evidentes alteraciones estructurales (hoy todavía es objeto de peregrinajes aquella casa, hecha museo hernandiano con evidentes mistificaciones); a la tumba del mártir, que desde esos mismos años se transforma también en meta de peregrinajes anónimos, que dejan su huella en mensajes escritos de estrujante solidaridad, admiración, hermandad espiritual. Y todos estos críticos estrechan los contactos con la familia del poeta, con su viuda Josefina Manresa, por avidez de más detalles personales, o, en el peor de los casos, para sustraer a la desprotegida mujer, con pocos escrúpulos, textos y documentos inéditos, iniciando una triste saga de reclamaciones, desmentidas, polémicas. No hay que olvidar que la cantidad de escritos inéditos del poeta era notablemente mayor que los publicados, reduciéndose la obra editada de Hernández, a su muerte, a las 42 octavas de *Perito en lunas*, los 27 sonetos y tres poemas de *El rayo que no cesa*, los 25 poemas de *Viento del pueblo* y las obras teatrales. Había, es cierto, publicado aquí y allá poemas sueltos

(42 de ellos en época previa a *Perito en lunas*), pero el ansia de los investigadores iba más bien hacia los manuscritos que Josefina atesoraba como su única herencia.[57]

Concha Zardoya, en 1955, nos deja un texto capital que recapitula con honradez lo que entonces se conocía sobre la vida y obra del poeta.[58] Guerrero Zamora ahonda mucho más sobre la obra literaria, dándonos, es justo mencionarlo, el único prospecto -para la época exhaustivo- del uso en Hernández de las formas métricas. Sin embargo, su texto resulta hoy inaceptable por la abundancia de juicios de valor estrictamente personales, de gusto, sobre la obra, e ideológicos sobre la persona (el autor se adhería sinceramente al fascismo franquista), que la moderna crítica literaria no admite.

Siguiendo con la panorámica, en 1956 Juana Granados publica en Italia un texto sobre la poesía de Hernández, *La poesia di Miguel Hernández*, y Dario Puccini escribe su primer artículo hernandiano, "Poesía e milizia di Miguel Hernández", iniciando así el fecundo camino de los estudios hernandianos en Italia. Anteriormente, en 1952, Oreste Macrí había insertado algunos poemas de Hernández y unas páginas críticas en su antología *Poesia spagnola del Novecento*.

El más lírico y exclamativo de todos los primeros biógrafos, Elvio Romero, escribe en 1958 un panegírico exaltado, *Miguel Hernández. Destino y poesía*,[59] y nos

---

[57] En un artículo anterior a 1992, "Apunte sobre la textualidad de Hernández", cuando la *O.C.* estaba todavía en preparación, José Carlos Rovira aclaraba, después de enumerar las obras publicadas en vida del autor: "El volumen material de esta textualidad no ocupa ni el cincuenta por ciento de la obra completa desde la primera edición, la de Losada en 1960, y un conjunto de conocidas aportaciones a partir de entonces no dejan de acrecentar este patrimonio textual hasta límites insospechados" (Carmen Alemany ed., *Miguel Hernández. El escritor alicantino y la crítica*, Caja de ahorro del Mediterráneo, Alicante, 1992, p. 411). Basta ver, en toda bibliografía hernandiana, la cantidad de títulos que proclaman la publicación de "inéditos".

[58] El antes mencionado *Miguel Hernández, Vida y obra*. Originalmente fue su tesis doctoral, realizada y publicada en Estados Unidos.

[59] Romero es también el editor del primer intento de obras completas de Hernández, publicadas por la misma editorial argentina en 1960. También reeditó, como se ha dicho, *Viento del pueblo* en

lega la abusiva herencia de un apócrifo (no sabemos si de su cosecha o recogido con ligereza de algún informante), que tuvo casi más difusión que los textos auténticos de Hernández: aquellos dos versos que escribiría el poeta moribundo en la enfermería de la cárcel, sobre una pared distante de su cama más de un metro: "Adiós hermanos, camaradas, amigos;/ despedidme del sol y de los trigos". La biografía apologética, sin asomo crítico, de Romero, toca el ápice de la entonación exclamativa en la descripción del moribundo que se "arrastra" (*sic*) y "dibuja en los muros (*sic*) su tremenda y desgarradora despedida".[60] Quien haya leído con un mínimo de atención la lírica hernandiana sabe que ni en punto de muerte el poeta escribiría un verso métricamente tan fallo y desgarbado. Termina el decenio el estudio igualmente global, igualmente exclamativo y somero del chileno Luis Muñoz, *La poesía de Miguel Hernández*, de 1959.

Esta tendencia al arrebato lírico, este dibujo de la figura del poeta entre lo patético y lo pintoresco, este interés prioritario para el dato biográfico no se acaba con esos primeros ensayos críticos. También en los dos decenios sucesivos hay biografías de estudiosos así como escritos testimoniales de los que conocieron personalmente a Hernández. Es significativo que los escritos biográficos sobre Hernández se multipliquen en España a partir de los años '70. La dictadura está llegando a su fin, y se está haciendo en su patria la revaluación de la figura del poeta. En 1969 y 1971, Manuel Molina, contertulio del Poeta en los años de adolescencia, presenta dos libros de memorias hernandianas: *Miguel Hernández y sus amigos de Orihuela*, y *Amistad con Miguel Hernández*. En 1972, Francisco Martínez Marín escribe una biografía de título evocador: *Yo, Miguel Hernández*, que se publica en Orihuela. En 1973, aparece

---

1957 y por primera vez el *Cancionero y Romancero de ausencias* en 1958.

[60] Romero, *op. cit.*, p. 103.

la biografía de Vicente Ramos, *Miguel Hernández*. En 1975, año del cambio político en España, aparecen tres biografías hernandianas: la de María de Gracia Ifach, *Miguel Hernández, rayo que no cesa*; de Jesús Poveda, *Vida, pasión y muerte de un poeta. Miguel Hernández*, y de José María Balcells, *Miguel Hernández, corazón desmesurado*; sigue el primer estudio biográfico de Agustín Sánchez Vidal, *Miguel Hernández, en la encrucijada*, en 1976, y la monografía de Jacinto Luis Guereña, *Miguel Hernández. Poesía*, en 1978. Hay que agregar, a este *boom* hernandiano, el homenaje colectivo *Miguel Hernández*, coordinado en 1976 por María de Gracia Ifach (quien ya había dirigido un homenaje a Hernández en la *Revista de Occidente* dos años antes), y, del mismo año, otra monografía con un título que no deja dudas: *Miguel Hernández, escritor y poeta de la revolución*, de Andrés Sorel.

Pero la "segunda generación", como me gusta llamarla, de críticos hernandianos, es propiamente la que se traslada al terreno del puro análisis literario de la obra del autor, sin partidarismos político-estéticos, con el respeto objetivo que se debe a los grandes clásicos.

La década de los '60 se abre con la publicación del primer intento de obra completa, publicada por supuesto fuera de España, en Argentina, con Elvio Romero como editor;[61] una edición que se duplicó en La Habana en 1964, y circuló también en España. Es la edición que sirvió de base a los primeros grandes hernandistas. En el mismo año escribe María de Gracia Ifach su retrato de "Miguel niño", con una visión todavía entre fabulosa e idílica de la infancia del poeta. Pero en el decenio encontramos ya ensayos propiamente literarios, que toman en cuenta no la persona, sino aspectos de su expresión poética. Por ejemplo, en 1960 hay el artículo de Manuel Alvar, "La

---

[61] Miguel Hernández, *Obras completas*, ed. de Elvio Romero y Andrés Ramón Vázquez, prólogo de María de Gracia Ifach, Losada, Buenos Aires, 1960.

poesía terruñera de Miguel Hernández"; en 1959 y 1960 respectivamente, los primeros estudios de Marie Chevallier, "Tentative d'explication d'un texte: *Perito en lunas* de Miguel Hernández", y "À propos de *Perito en lunas*". En estos dos artículos, la que compondría el máximo estudio hasta ahora escrito sobre la obra de Miguel Hernández, aventura sus interpretaciones de los acertijos, cuya explicación todavía se ignoraba. En 1961 encontramos, de Leopoldo de Luis, "Dos notas a un poema de Miguel Hernández (versificación y variantes en 'Eterna sombra')"; en 1963 Gonzalo Sobejano define sin lugar a dudas, en el título de su artículo, su intención de análisis puramente literario: "Un análisis estilístico de la poesía de Miguel Hernández".

En 1963 Claude Couffon publica su búsqueda -de invaluable repercusión- de los textos juveniles publicados en los periódicos de Orihuela y en las provincias aledañas, con una emotiva descripción de los lugares y de las personas que acompañaron la juventud del poeta: *Orihuela et Miguel Hernández*, cuya traducción al español aparecería en 1967.

Pero esta "segunda generación" se abre propiamente con el análisis capital de Juan Cano Ballesta *La poesía de Miguel Hernández*, de 1962 (reeditado con ampliaciones en 1972), al que se une, aunque apareciera diez años después, la magna investigación, hecha para su tesis doctoral, de Marie Chevallier: *L'homme, ses oeuvres et son destin dans la poésie de Miguel Hernández*, que se traduciría al español en dos libros: *La escritura poética de Miguel Hernández*, de 1977, y *Los temas poéticos de Miguel Hernández*, de 1978. Estas obras representan verdaderas *summae* de la crítica hernandiana, donde la parquedad de la investigación biográfica, rica en datos concretos y exenta de lirismos e idealizaciones, se acompaña con un estudio minucioso de todos los textos entonces conocidos del poeta, en su devenir cronológico. De ellos se analizan el proceso escritural, las imágenes, los temas, los significados, las formas (también

métricas) de la expresión, amén de la eventual relación de la obra poética con las circunstancias biográficas; en lugar de partir de los credos ideológicos del autor para confrontarlos con su producción,[62] parten de ésta para deducir, con rigor sistemático, la cosmovisión que proyecta, no importa si consciente y voluntaria, o sencillamente implícita en el texto. Ambos estudios son punto de partida obligado para cualquier sucesiva investigación sobre la obra de Hernández. Cuando realizan sus estudios los dos máximos hernandistas, la producción juvenil del poeta no ha visto la luz en su totalidad y no ha sido sistematizada. No extraña que, precisamente porque la meta es devolver a Hernández su lugar como poeta, como palabra escrita, abandonando la mitificación de sus circunstancias personales, Marie Chevallier descarte sin más, como indigna de interés crítico, toda producción anterior a *Perito en lunas*, con cuyo análisis abre su recorrido por la poesía hernandiana. Como se dijo, la estudiosa ya había publicado en sendos artículos en 1959 y 1960 su interpretación de las enigmáticas octavas. Brillante y minuciosa, esta interpretación es la única propuesta antes de que se conociera la explicación de los metafóricos "acertijos", y nos presenta geniales soluciones de las imágenes, textualmente posibles aunque no correspondieran a la intención del autor.[63] Al aspecto rítmico Marie Chevallier dedica amplio espacio, pero en unión con el análisis de los contenidos poéticos de cada etapa de la producción hernandiana. Su forma de entender la métrica es la misma que queremos proponer aquí:

---

[62] Ejemplo de esta crítica ideológica son el ensayo aparecido en México en 1965, de José Juan López Fernández, *El contenido político y social en la obra de Miguel Hernández*, y el de Elvira Macht de Vera, *Miguel Hernández, poesía y mística social*, en Caracas, 1973.

[63] El propio Miguel Hernández dictó a su amigo oriolano federico Andreu los"títulos" de las imágenes contenidas en las octavas. Éste los escribió en su ejemplar del libro, y en 1960 los reveló a Juan Cano Ballesta. Marie Chevallier no los conoce cuando escribe: singular, a este respecto, es ver cómo el instintivo pudor impide a la investigadora hasta sospechar que muchos de los temas de las octavas sean escabrosos; y sin embargo sale bien librada en sus soluciones "inocentes", muy lógicas y plausibles.

Marie Chevallier aplica las consideraciones métricas estrictamente a los textos que analiza (en este sentido es ejemplar la suma de observaciones formales sobre los poemas del *Cancionero y Romancero de ausencias*).[64] Ni ella, ni nadie en lo sucesivo, sin embargo, ha examinado el aspecto rítmico como una componente sustancial de toda la producción poética hernandiana, con una evolución significativa también a grandes rasgos, de etapa a etapa, no sólo de poema a poema.

El cambio de perspectiva crítica me parece marcado, sin embargo, en forma más ejemplar en la reunión de estudios hernandianos de Dario Puccini, *Miguel Hernández, vita e poesia* publicada en Italia en 1966,[65] a media vía entre las dos grandes exégesis antes examinadas. No al acaso es un extranjero, Puccini (como la Chevallier), ajeno a las polémicas político-ideológicas que por supuesto todavia no habían perdido vigencia en España, el que nos presenta una serie de ensayos estrictamente textuales, escapándose de la fascinación biográfica (a pesar de que el título de su libro rece "vida y poesía"), pues a la vida del poeta dedica los pocos comentarios obligados en cualquier análisis crítico. Es la gran entrada de la poesía de Hernández en la crítica formal y detallista. El interés del crítico italiano se centra sobre problemas compositivos de la obra mayor del poeta. No se ocupa de problemas rítmicos, y desecha con sencillez la obra juvenil, que considera carente de importancia.[66] Sus

---

[64] Marie Chevallier, *La escritura poética de Miguel Hernández*, Quinta parte: El laconismo y la palabra profunda. Ultimo período de la poesía hernandiana. 1. Formas de la atenuación y formas de la intensificación, *op. cit.*, pp. 371-435.

[65] La versión española apareció en Losada, Buenos Aires, 1970; y ampliada y actualizada con el título *Miguel Hernández, vida y poesía y otros estudios hernandianos*, en el Instituto Juan Gil-Albert, Diputación Provincial, Alicante, 1987, con prólogo de José Carlos Rovira.

[66] "Aproximadamente a los dieciséis años empieza Miguel a componer poesías, con observación menuda. Es dificil orientarse en el territorio de su producción juvenil. En mi opinión es casi toda de escaso valor poético y testimonial [...] De cualquier manera [...] entre 1928 y 1933 es raro descubrir algo que sea verdaderamente genuino y original". (Puccini, *op. cit.*, pp. 23-24)

estudios son eminentemente textuales: "Problemi testuali e varianti nell'opera poetica di Miguel Hernández", 1966; "Altre varianti e variazioni nel *Cancionero* di Miguel Hernández", 1968.

Nos interesa aquí destacar un artículo de Bruna Cinti, aparecido en Italia en el año de 1968, "Scansione in versi di una prosa di Hernández". El breve ensayo reviste una singular importancia para las investigaciones métricas que nos proponemos, pues reconoce la tendencia al ritmo en la escritura de Hernández a partir de sus redacciones en prosa, y abre un campo de investigación interesantísimo que no ha sido explorado todavía.

La crítica hernandiana de los años '70, rica en biografías y estudios globales de la obra del poeta, se enriquece con estudios detallados de algunas de sus obras o de algunos aspectos de la escritura poética, como lo demuestran libros y artículos publicados en aquellos años: *Algunas notas sobre "El rayo que no cesa" de Miguel Hernández* de Manuel Ruiz-Funes Fernández, y *Apuntes para un estudio del gongorismo poético de Miguel Hernández*, de Rosa María Serrano Puig, publicados en 1972; los artículos de Francisco Javier Diez de Revenga, "La poesía paralelística de Miguel Hernández", y de Ignacio Bonín, "Análisis estilístico de un soneto de Miguel Hernández", ambos de 1974.

Pero el hernandismo sobre todo se enriquece con la gran edición (en el año clave de 1976) de la *Obra poética completa* a cargo de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, verdadero parteaguas de los estudios hernandianos.[67] Marie Chevallier y Cano Ballesta habían trabajado todavía sobre las mencionadas *Obras completas* editadas en Argentina en 1960. La edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia se quedará como

---

[67] Miguel Hernández, *Obra poética completa*, introducción estudios y notas de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Zero, Madrid, 1976.

texto fundamental para los sucesivos estudios hernandianos hasta la publicación de la *Obra completa* en 1992. La presentación de esta recopilación tuvo una repercusión enorme, como lo demuestran las innumerables reseñas, los artículos no sólo en revistas especializadas sino en publicaciones noticiosas de la época. Por esas fechas, de la producción juvenil se conoce un corpus de regular extensión (44 poemas), que Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia relegan en un apéndice al final del tomo.[68] Este corpus juvenil mezclaba poemas compuestos en dos épocas distintas de la evolución de Hernández, que no se lograban todavía fechar con exactitud.[69] Pero esta publicación del corpus juvenil se enriquece con unas páginas críticas ricas en sugerencias de investigación (vocabulario, temas, influencias) y en juicios acertados, también sobre la estructura métrica y la "gran facilidad de Miguel para el tratamiento del verso", aunque el juicio global queda el de ser simple "material de ensayo" que el poeta mismo, de vivir, rechazaría.[70]

Crece en este período el interés de los hispanistas europeos y americanos para la poesía de Hernández, como lo demuestran las numerosas tesis doctorales realizadas

---

[68] Cito, como una muestra del sentir general de la crítica en aquellos años, unas palabras de Puccini: "[...] los primeros poemas, con muy buen acuerdo relegados por los compiladores a un "apéndice", ya que constituyen en todo obra muy secundaria..." (*op. cit.*, p. 205)

[69] Hoy incluidos en dos partes de la *Obra completa*: los Poemas Sueltos I, y los Poemas Sueltos II. Hay una profunda diferencia temática y formal entre estos dos grupos de poemas. El que en la edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia aparezcan entremezclados, puede confundir mucho las ideas respecto a la primera formación lírica de Hernández. Cuando preparaba mi análisis de la métrica hernandiana: "La evolución métrica en la poesía de Miguel Hernández" (en José Carlos Rovira ed., *Miguel Hernández cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional Miguel Hernández*, Alicante, 1993, pp. 669-677), me disponía a comentar con asombro la extraordinaria madurez de los medios expresivos del "Romancillo de mayo" que De Luis y Urrutia -siguiendo la edición de Couffon en su *Orihuela et Miguel Hernández*- incluían en el Apéndice dedicado a la poesía juvenil. Quité a tiempo el comentario al enterarme que la pieza pertenecía a una época posterior.

[70] *Obra poética completa*, pp. 481-482.

en este lapso fuera de España. Casi todas siguen teniendo la pretensión inicial de la crítica hernandiana de abarcarlo todo, vida y obra, en una sola monografía, pero no faltan los enfoques particulares.[71]

Con la publicación de la *Obra poética completa* y el fin de la dictadura franquista, empieza a escribir la que llamo la "tercera generación" de estudiosos hernandianos. Ya hemos visto cómo en España no sólo no decrece, sino aumenta el interés biográfico. Persiste el mito del poeta-pastor, pero se le añade, libremente por fin gracias al cambio de las circunstancias políticas, la exaltación del poeta militante. La hernandista más destacada sobre esta línea es María de Gracia Ifach, que además de las obras ya citadas, escribiría una *Vida de Miguel Hernández* en 1982. Pero las investigaciones biográficas se vuelven más históricas, se dirigen al ambiente cultural de la época de Hernández; se empieza a examinar la correspondencia del poeta para conocer su realidad íntima, sin emitir *a priori* juicios prefabricados.

Empiezan a aparecer las ediciones o reediciones de las obras aisladas, y los estudios monográficos sobre dichas obras. José Carlos Rovira publica un ensayo crítico sobre el *Cancionero y romancero de ausencias* que da amplio espacio a cuestiones de orden formal, en 1976, y dos años después cuida la edición del mismo texto. En estos años el *Cancionero* es, si se puede decirlo así, el libro preferido de nuestro autor. Nace también el interés para la obra teatral de Hernández, en cuyo estudio se especializarán algunos críticos, como Francisco Javier Diez de Revenga y Mariano De Paco, que en 1981 publican *El teatro de Miguel Hernández*; y sucesivamente Jesucristo Riquelme, cuyo *El auto sacramental de Miguel Hernández. Propuesta de análisis del discurso*

---

[71] Las tesis que incluimos en la bibliografía pertenecen casi en su totalidad a Universidades estadounidenses. No podemos afirmar que sólo en os E.U.A. se haya desatado la pasión hernandiana en los años '70; la explicación puede consistir en la mayor precisión de aquellas Universidades en catalogar sus títulos de tesis.

teatral es de 1990. En el ámbito de la biografía testimonial, tenemos los *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández*, escritos en 1981 por Josefina Manresa; y en 1993, *Miguel Hernández y su tiempo* de Pedro Collado, rico en recuerdo personales. También José María Balcells vuelve a escribir una monografía, *Miguel Hernández* sobre vida y obra del Poeta, en 1990. Pero la biografía hernandiana encuentra su medida de objetividad con el estudio de Agustín Sánchez Vidal, *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, de 1992. En 1985 se había llevado a cabo una extensa recopilación documental de la vida de Hernández, que se exhibe como muestra, y se edita como libro rico en testimonios gráficos: *Documenta Miguel Hernández*, con la introducción de Manuel García.

Se puede conocer la versión más moderna de la crítica hernandiana en la recopilación de Carmen Alemany: *Miguel Hernández. El escritor alicantino y la crítica*, de 1992, con una sistematización de la bibliografía hernandiana hasta el año de edición.

Desde 1976 hasta la fecha, se reconoce el predominio del espíritu crítico sobre la apología y el juicio personal, aunque el poeta no deja nunca de suscitar el interés personal -que se le considere cabrero, mártir, héroe o emblema- que caracterizara el primer momento de su crítica. Todavía hoy, si revisamos las más importantes obras colectivas, como el *En torno a Miguel Hernández*, de 1978, coordinado por Juan Cano Ballesta, o las *Actas* del Congreso Miguel Hernández celebrado en Alicante en 1992, cincuentenario de la muerte del Poeta, podemos ver que los artículos dedicados a los aspectos biográficos se equiparan en número -si no es que superan- los dedicados a los aspectos literarios.

El interés textual sigue concentrándose alrededor de la última producción hernandiana, el *Cancionero y Romancero de ausencias*, al que dedican ensayos

exhaustivos José Carlos Rovira en 1976 y Carmen González Landa en 1992; agregamos el artículo de Javier Pérez Bazo, "Los versos de arte menor en el *Cancionero y Romancero de ausencias* de Miguel Hernández: ¿mímesis u originalidad?" de 1992. También se analiza *El rayo que no cesa* con particular interés: al artículo de Alfonso de Toro, "Formas del lenguaje poético en *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández" publicado en 1985, sigue el estudio de Francisco Javier Diez de Revenga, "*El rayo que no cesa* de Miguel Hernández: estructuras rítmicas y construcción literaria", y finalmente el completo e inteligente ensayo de Alberto Acereda, *El lenguaje poético de Miguel Hernández ("El rayo que no cesa")*, publicado en 1996.

En estos dos últimos decenios, el interés prioritario de los críticos "literarios", se ha centrado sobre los problemas del lenguaje poético: léxico, construcción, entonación y sobre todo imágenes de la poesía hernandiana han sido estudiados con minuciosidad en formas a menudo esclarecedoras: tenemos como prueba el estudio de Arcadio López Casanova, "El lenguaje poético de Miguel Hernández (1930-1934): función estilística de los sistemas correlativos", de 1981, y la capital sistematización de José Carlos Rovira, *Léxico y creación poética en Miguel Hernández. Estudio del uso de un vocabulario*, de 1983.

Otros estudios se interesan de la relación entre la poesía de Hernández y la forma y los contenidos de la poesía popular, como "El verso del romance en la poesía de guerra de Miguel Hernández", de Leopoldo de Luis, 1981; o el más reciente *Miguel Hernández y la poesía del pueblo*, de María Isabel Martínez, 1995. Estos temas se trataron también en el I Congreso Miguel Hernández en 1992, como lo hizo Mercedes Serna Arnaiz: "Formas tradicionales en la poesía de Miguel Hernández: el romance y

la copla", al que hay que agregar el ya recordado "El endecasílabo dactílico en la poesía de Miguel Hernández" de Miguel Ángel Gómez Segade.

Hemos citado únicamente estudios en los que se toma *también* en consideración el aspecto métrico, pues un recuento exhaustivo de la bibliografía hernandiana y en especial de los ensayos sobre aspectos literarios de la obra, sería excesivo.[72] Sólo dos elementos nos interesa destacar: por un lado, en estos escritos no se ha tomado en cuenta la poesía juvenil, por desconocimiento y por costumbre; por el otro, aunque el aspecto métrico (ritmo y música: verso, acentuación, valores fonéticos, relación sintaxis-metro) se ha analizado en muchos casos, se ha hecho casi siempre como si de un aspecto accesorio se tratara, en forma a menudo desligada de la palabra concreta (*v.g.* recuento numérico o estadística de tipo de versos o de acentuación versal, etc.) y sobre todo, jamás con una visión de conjunto.[73]

Si es nuestra intención colmar la ausencia de un estudio específico sobre la evolución y el significado de las formas métricas en Hernández, el primer paso será demostrar que ninguna sistematización, ni siquiera un examen de formas métricas parcial y relativo a tal o cual texto, podrá tener plena validez sin tener en cuenta el *exploit* juvenil del gran poeta.

---

[72] La bibliografía recopilada por Abel Villaverde Pérez y Carmen Alemany en *Miguel Hernández. El poeta alicantino y la crítica*, Caja de Ahorro del Mediterráneo, Alicante, 1992, pp. 421-462 es la más extensa y completa.

[73] Alberto Acereda, en su estudio sobre *El lenguaje poético de Miguel Hernández* se queja de que "el lenguaje poético de Miguel hernández aguarde todavía hoy un estudio completo y riguroso de la totalidad de la obra lírica hernandiana". (*op. cit.*, p. 17). En cambio (*id.*, p. 23), afirma que: "El estudio de la tipología métrica de Miguel Hernández es uno de los aspectos de su lenguaje poético que ha recibido mayor atención hasta hoy". Nuestros puntos de vista perfectamente contrarios, son una prueba ulterior de la grandeza del poeta Miguel Hernández, cuya investigación crítica no tiene fin.

3. El texto

El corpus inicial de la poesía hernandiana, el que podemos definir, como ya se ha hecho, como su "prehistoria poética", y que comprende en la *Obra completa* las primeras 100 composiciones, bajo el título de "Poemas Sueltos I" (P.S. I) no ha visto la luz todo junto hasta la mencionada edición de 1992. Este corpus comprende textos que han tenido una historia dispar. Mencionando los varios grupos de textos, no haré más que resumir, para claridad de este trabajo, lo que se indica exhaustivamente en la introducción a esta parte de la *Obra completa.*

1.- Textos que formaban parte del cuaderno que Miguel Hernández llevó consigo a Madrid en 1931, cuando fue a buscar su gloria literaria por primera vez (su "primera salida" como él mismo la denominó quijotescamente). Algunos de los textos incluidos en el cuaderno, completos o por fragmentos, ya se habían publicado antes de 1992. El "cuadernillo" (la definición es de Concha Zardoya,[74] y la crítica hernandiana sigue usándola, aunque preferiremos aquí la de "Cuaderno de juventud", como se le indica en la *O.C.*) se quedó en poder de la familia del poeta, que lo enseñó a algún investigador en contadas ocasiones, o cedió los derechos de publicación de esta o aquella composición, sin permitir jamás, sin embargo, una publicación completa.

2.- Textos que se publicaron en diferentes periódicos de la provincia alicantina entre 1930 y 1932, y que fueron rastreados y recopilados por Claude Couffon, que los editó, como ya hemos dicho, en orden cronológico y con los datos de su primera

---

[74] "Dotado de un prodigioso talento natural, Miguel Hernández empieza a escribir sus primeros versos a los dieciséis años. Con ellos va llenando un cuadernillo..." (Concha Zardoya, *op. cit.* p. 10). Nos inclinamos a pensar que el poeta en ciernes no "va llenando" el cuaderno, sino que, como afirma también Juan Cano Ballesta (*op. cit.*, p. 21) allí copia los poemas que quiere presentar en Madrid al mundo literario, para hacerse reconocer como poeta; aunque, aceptando esta hipótesis, queda abierta la pregunta de por qué no copiaría allí poemas que para la época de su viaje a Madrid ya habían sido publicados.

aparición, en 1963. Entre estos textos sólo hay uno perteneciente al "Cuaderno de juventud".[75] La publicación de esos poemas (y con toda probabilidad su composición, por lo que se deduce del estilo de los mismos y de las evidentes influencias de varios autores, que corresponden a las lecturas de Miguel Hernández de vuelta a Orihuela) se realizó en el período que media entre su regreso sin gloria de Madrid y la composición y publicación de *Perito en lunas*.

3.- Poemas sueltos que no hacen parte del "Cuaderno de juventud" y que no se publicaron en vida del autor, sino después de su muerte, por concesión de Josefina Manresa que conservaba los manuscritos.

4.- Poemas sueltos nunca publicados antes. La inserción de estos últimos dos grupos de poemas en la secuencia de los otros que tienen una alta probabilidad de estar fechados correctamente, se ha decidido con criterios de analogía del trazado caligráfico, de la tinta o lápiz usados, del tipo de papel: un método objetivo, adoptado para evitar la posible arbitrariedad de una colocación "estilística".[76]

Miguel Hernández, antes de morir, recomendó a su esposa Josefina Manresa que cuidara todos su papeles, y velara por una publicación digna de su obra y por el justo provecho de su familia. El ostracismo del que fue víctima el poeta durante por lo menos dos decenios después de su muerte, y en parte la inexperiencia de la señora Hernández

---

[75] Se trata de [22] "Placidez", publicado en *Destellos*, 15-5-1931, con unas variantes que se reproducen en nota en las *O.C.*, p. 773. y que transcribimos en Apéndice. El primer poema hernandiano publicado es [38] "Pastoril", *El pueblo de Orihuela*, 13-1-1930. La publicación de "Placidez" entre todos los poemas del "Cuaderno" indica una preferencia que no extraña, pues es el más perfecto de aquéllos. Sin embargo, se abren muchas interrogantes: ¿cuál de las dos verisones fue la primera? ¿Existía ya el "Cuaderno" cinco meses antes del viaje a Madrid?

[76] La colocación es obra de Carmen Alemany, que me ha proporcionado directamente muchos datos sobre la realización de su trabajo. Mi análisis me ha llevado a poner en duda únicamente la colocación de algunos poemas, con razones que se exponen en el Apéndice y en el cuerpo de este trabajo.

sobre las gestiones a seguir para defender sus legítimos derechos, impidieron que tal labor se realizara, sin evitar, sin embargo, las publicaciones saltuarias (más de una vez abusivas) de piezas inéditas. Pero los manuscritos se preservaron con todos los cuidados que una vida difícil y llena de desplazamientos permitiera; de ello nos da fe la misma Josefina Manresa en sus memorias.[77]

Sólo al final de su vida, en 1987 (año de su muerte) la señora Hernández entregó los manuscritos a la Diputación de Elche, lugar de su residencia, para que se depositaran en el Archivo de San José, y se confiara a persona capacitada su catalogación y posterior edición. La tarea fue encomendada al Doctor José Carlos Rovira, de la Universidad de Alicante, hernandista y editor de la obra hernandiana de prestigio internacional, que a su vez contó con la colaboración, para el manejo directo del material, de una destacada becaria de investigación de doctorado, Carmen Alemany. A esta última le fueron presentados varios legajos que -tal vez en el afán de preservar las hojas, ya frágiles por el tiempo, contra eventuales desgarraduras en los márgenes- reunían cada uno papeles del mismo tamaño, sin otra lógica. Los textos se encontraban por lo tanto en total desorden.

Fueron necesarios casi cinco años de paciente, minucioso y riguroso trabajo para que se pudiera proceder a una correcta catalogación, reconstrucción, clasificación y cronología de los textos hernandianos. Ulteriores dificultades se agregaron por el mal estado de los papeles (el poeta, sobre todo durante su estancia en la cárcel, usaba todo tipo de papel, hasta el más corriente, que en ocasiones se manchaba); la escritura era a menudo indescifrable por borrosa (muchos textos estaban escritos a lápiz; muchos

---

[77] Josefina Manresa, *op. cit. passim*.

habían padecido los estragos de la humedad), y por las innumerables tachaduras, de trazo fuerte y nervioso, que llenaban muchos textos.

De la magna y encomiable labor de reconstrucción y catalogación derivaron, entre otras, dos trascendentales consecuencias: se llegó a conocer una serie de textos absolutamente desconocidos -entre los cuales los mencionados del período juvenil que nos ocupa especialmente- y se reveló un acervo abundantísimo de variantes y esbozos: de poemas sucesivamente perfeccionados y de poemas (pero también prosas y textos teatrales) que nunca llegaron a cobrar forma definitiva. Este último material permite ahora seguir paso a paso el proceso de creación escritural de Hernández, y acabar de una vez con el mito del poeta "espontáneo" y de vena fácil que ha aquejado durante demasiado tiempo una de las obras poéticas más trabajosamente esculpidas y cinceladas del siglo XX español.

Por otro lado, la cantidad de inéditos, correctamente colocados en el devenir cronológico de la obra gracias precisamente, como se ha dicho, a los detalles materiales del manuscrito, ha permitido completar el panorama textual, y por lo tanto temático y evolutivo, principalmente en lo que concierne la última parte de la producción hernandiana, la que tiene como núcleo central el *Cancionero y romancero de ausencia*, y todos los poemas escritos entre este proyecto de libro y la muerte; y la primera etapa de su producción, el momento anterior a la primera publicación, *Perito en lunas*, así como la producción que media entre este primer libro y el segundo, el que dio a nuestro poeta la ansiada gloria literaria: *El rayo que no cesa*. Este último hallazgo y la reordenación subsecuente permitirán desmitificar, como es nuestra intención, otro de los fáciles juicios sobre Hernández, el que lo tilda de poeta ingenuo, inculto, que emite en sus comienzos "balbuceos" sin sentido y sin repercusión en su obra madura.

Es cierto que la última crítica ya ha hecho a un lado semejantes simplezas,[78] pero para un mentís sustancial confiamos en la utilidad de este acercamiento minucioso al corpus primero de su producción, abordado desde el punto de vista más formal: el de la métrica.

[78] A todos los que quieran desembarazarse de los lugares comunes sobre Hernández, los remitimos a la biografía de Agustín Sánchez Vidal, *Miguel Hernández desamordazado y regresado*.

CAPITULO III

LA SELVA DE VERSOS Y ESTROFAS

yo iba ensayando armonías...

("A una zíngara")

1. Estructura del corpus

Como hemos visto, la última edición de la *Obra completa* de Miguel Hernández tiene, entre muchos méritos, el de haber rescatado de la oscuridad un importante número de composiciones juveniles, no incluidas en las precedentes recopilaciones de la obra hernandiana por desconocimiento o por algún motivo de orden selectivo; así como el de haber reordenado esta producción temprana en una progresión que, si bien no se puede afirmar con toda seguridad que responda a una cronología rigurosa de composición, responde, por la primera parte, al ordenamiento dispuesto por el autor, que tenía reunido dicho material, para su presentación como poeta en el mundo de las letras, en una libreta apaisada, cuidado con gran esmero en su presentación gráfica y caligráfica; en la parte siguiente respeta el orden de publicación en diferentes revistas; y finalmente sigue serios criterios de colocación para todos los poemas que no entran en estos dos grupos, y que se han encontrado manuscritos en hojas sueltas.

Esto nos proporciona, para el análisis de esta primera fase de la actividad poética de Miguel Hernández, una doble ventaja: la posibilidad de llegar a conclusiones más sólidas sobre su formación poética, porque basadas sobre un material exhaustivo; y la de cronologizar más correctamente sus poemas, para identificar el trazado de sus evoluciones internas, en todas las vertientes, temáticas o formales.

Del punto de vista específico del elemento métrico, este acervo juvenil, así como lo tenemos ahora, extenso y fiel a la voluntad del autor también en la presentación gráfica, que a menudo contradice la unidad del verso y de la estrofa (elemento descuidado en las ediciones anteriores a favor de una transcripción compacta[81]), ofrece un interés extraordinario para entender la formación del gusto estético–musical de nuestro autor.

Se nota a primera vista en este grupo de 100 poemas una variedad métrica asombrosa, que se vale tanto de las formas establecidas (y por "formas" entendemos tanto la medida del verso como la estructura de la estrofa o del poema) como de las libremente construidas; así como de las contaminaciones voluntarias entre formas regulares y elementos libremente empleados, en el nivel acentuativo, silábico, estrófico o simplemente, como se ha dicho, gráfico.

Los primeros 37 poemas de la recopilación realizada por José Carlos Rovira, Agustín Sánchez Vidal y Carmen Alemany, no habían visto la luz de la imprenta durante la vida del poeta. Después de su muerte habían quedado también inéditos con pocas excepciones. Los primeros 5, difícilmente datables, se encontraban en manuscritos sueltos, mientras que los otros 32 estaban recopilados por el mismo Miguel

---

[81] Es el caso de [7] "Soneto lunario", cuyas fracturas gráficas se pueden confrontar en Apéndice, y que en la edición de Leopoldo de Luis (*Obra poética completa*, ed. cit. p. 64) aparece con la tradicional presentación gráfica del soneto.

Hernández en su primer proyecto de publicación, el mencionado "Cuaderno de juventud", ordenados con criterios suyos que probablemente no tenían en cuenta la cronología exacta de la composición. Son, sin embargo, de manera evidente, la expresión más temprana del inquieto genio juvenil de nuestro poeta; y como tales podemos analizarlos, y reconocer en ellos el crisol en el cual se estuvo aquilatando la forma de su expresión futura.

Las primeras cinco composiciones que encontramos en la sección de Poemas Sueltos I, presentan características parecidas entre sí, y posiblemente sean poemas descartados en la selección que el poeta hizo para el cuaderno que llevaría a Madrid, el cual se abre con el poema que en la edición lleva el número [6], "Cancioncilla".

Los 32 poemas del "Cuaderno" representan entonces el primer esfuerzo compositivo y selectivo del joven Miguel Hernández. Mucho material de ensayo debe haberse quedado en el camino para construir este fallido proyecto de fama literaria: el que este material sea fruto de una indudable selección, nos revela la incipiente conciencia crítica del autor, su predilección –su búsqueda– por los audaces experimentalismos temáticos, lingüísticos y sobre todo métricos, que son los que nos interesan en este estudio.

A partir del poema n. [38], "Pastoril", encontramos los poemas publicados en esta esta etapa de su vida: su verdadero paso de entrada en el mundo de las letras, aunque los transmisores hayan sido las revistas provincianas, siempre dotadas más de buena voluntad que de calidad literaria; revistas que hoy por cierto se recuerdan sólo por haber hospedado los primeros poemas del entonces llamado "poeta pastor".[82] Cabe

---

[82] La elección del poema no es casual. Eutimio Martín, en su artículo "Miguel hernández: el ejercicio de la literatura como promoción social", nos relata cómo Carlos Fenoll ("el astuto panadero–poeta") publica un poema titulado "La sonata pastoril" en *El Pueblo de Orihuela*, donde Hernández es presentado como "el buen–pastor poeta", el día antes que éste publique su "Pastoril".

suponer que estos poemas hayan tenido una labor de lima mayor que los anteriores; seguramente pertenecen a una etapa más madura: es decir, se valen de la experiencia acumulada en la composición de una obra ya extensa, y cuidadosamente elaborada.

Pero la tripartición anterior (poemas nunca publicados, encontrados en hojas sueltas; poemas del "Cuaderno"; poemas publicados en las revistas provincianas) no tiene otro valor que el biográfico, pues los 100 poemas se presentan con características propias, en el corpus total de la lírica hernandiana, que los identifican y los distinguen de la producción posterior. Me refiero al hecho de ser poemas de exaltada efusión lírica, con entonación exclamativa, o bien narrativos (una tónica rechazada después sin concesiones por el poeta, que tendrá sucesivamente una breve etapa descriptiva, para colocarse definitivamente en el ámbito de la poesía reflexiva con todos sus matices); y al de presentar un aspecto experimental especialmente evidente desde el punto de vista métrico–musical, que un análisis detallado demuestra asombrosamente intencional y trabajado.

2. Variedad métrica

A primera vista, el acervo juvenil se presenta como una verdadera selva de estructuras métricas. La gama en la medida silábica del verso cubre todas las posibilidades: hay versos unitarios desde los de medida mínima de dos o tres sílabas, hasta los endecasílabos; versos dobles, desde el doble pentasílabo hasta el doble octosílabo; versos compuestos con dos medidas diversas acopladas, o con la repetición variable de una medida fija.

Dice Martín: "Dificilmente poeta alguno de la Literatura universal utilizó con más legitimidad el género literario al que alude el título. A su odiada condición de pastor le va a sacar todo el partido posible no sólo literario sino propagandístico." (*op. cit.* p. 44).

El estrofismo también presenta una gama amplísima de esquemas, que se antojaría llamar exhaustiva: hay estrofas de corte clásico o tradicional, con forma cerrada o repetitiva: dísticos, tercetos, cuartetas y cuartetos, quintillas, sextetos, décimas y sonetos; las octavas, metro único de su *opera prima*, *Perito en lunas*, y la lira, metro de numerosas composiciones en el período inmediatamente sucesivo, singularmente no aparecen sino después de este largo período formativo, y con razón se consideran constitutivas de la segunda etapa en el desarrollo lírico del poeta. Pero al lado de este estrofismo consagrado por la tradición, hay otro, libre y personal, que va desde la ausencia total de estrofa, al empleo de medidas estróficas de longitud variable, pero definidas claramente por la rima, a los poemas continuos derivados de la silva y el romance, pero sin las características globales de estas dos formas poéticas.

La rima, presente en 99 de los 100 poemas examinados, se alterna con juegos que respetan o contradicen la medida estrófica o la extensión de la frase sintáctica en los versos, constituyendo un elemento a menudo autónomo y altamente estético.

La medida del verso, las formas estróficas y la alternancia de la rima se mezclan según la intención del poeta en conjunciones siempre variables, de manera que son poquísimos los casos en que dos o más poemas presenten un esquema idéntico de verso–estrofa–rima; si a estos elementos agregamos la consideración de la simbiosis metro–tema, es aún más difícil encontrar dos poemas gemelos, ya que el poeta ensaya también con suma libertad el acoplamiento de metro y tema lírico.

Examinar por separado los tres constituyentes formales no será más que un primer paso necesario para considerar finalmente su armónica combinación y la extraordinaria variedad que de ello nace.

2.1. Verso.

En el recuento de los versos empleados se ha adoptado una tripartición. En primer lugar

los versos unitarios: los de "arte menor" a partir del octosílabo descendiendo a los versos de cinco o menos sílabas; los de "arte mayor" en orden creciente, de nueve, diez y once sílabas. Nos ha parecido correcta la subdivisión, para respetar la progresión númerica de las sílabas versales, pero usando el octosílabo como una especie de parteaguas entre los versos largos y cortos: de hecho, siendo el octosílabo el verso más usado, la proporción del empleo versal va descendiendo del octosílabo a los versos mínimos; sube del eneasílabo al endecasílabo, que sin embargo es verso poco usado en esta etapa.

Sucesivamente se examinan los versos dobles, o sea constituidos por dos unidades iguales, en forma progresiva de longitud; y finalmente los versos mixtos, formados por dos unidades de diversa medida, o construidos sobre unidades fijas que se repiten en proporciones variables.

2.1. Versos simples

2.1.1. Versos simples de arte menor

a) Octosílabo

El octosílabo se emplea en poco menos de un tercio del corpus: 28 poemas están escritos enteramente en octosílabos,[83] y en otros 6 poemas el octosílabo aparece

---

[83] Los poemas en octosílabos son los siguientes: [2] "No sé el nombre..."; [5] "A mi alma"; [9] "Piedras milagrosas"; [12] "Eternidad"; [16] "La campana y el caramillo"; [20] "Día armónico"; [25] "Presentimiento"; [26] "Tristeza"; [27] "Leyendo"; [31] "Lujuria"; [33] "Colorín"; [35] "A mi Galatea"; [36] "Imposible"; [38] "Pastoril"; [42] "Nocturna"; [46] "Flor de arroyo"; [57] "A la señorita..."; [72] "A todos los oriolanos"; [75] "Sed..."; [83] "Venus"; [85] "Olores"; [86] "Gabriel Miró"; [90] "Recuerdo..."; [92] "Al partir de su tierra pierde el pastor dos lágrimas"; [94] "La tierra, recién parida,..."; [97] "Ayer me daba pesar..."; [100] "La barraca".

A éstos hay que agregar [21] "La veste de Eos", que, si bien escrito separando gráfica y rítmicamente las unidades mínimas, en realidad se puede reconstruir como un poema en octosílabos, con tres pies quebrados y algunas rimas (v. Apéndice).

alternado con versos de otra medida.[84]

Entre los primeros 37 poemas de los 100 (los que están incluidos en el "Cuaderno de juventud" más los 5 que se consideran contemporáneos o anteriores) el octosílabo está presente 15 veces, y sólo 13 en el corpus sucesivo de 63 poemas. Es por lo tanto verso prioritario en las creaciones primerizas –que llamaremos adolescentes–, cuando el poeta ensaya su camino y es más sensible a las instancias de la poesía tradicional.

Si en los 63 poemas de la segunda etapa –que llamaremos juvenil–, se usa con menor incidencia el octosílabo sencillo, el ritmo sin embargo no se deja de emplear, como se verá más adelante, porque reaparece en el octosílabo doble.

Esta mayoría tan relativa, y el doble uso del ritmo octosilábico, sencillo y doble, amén del acoplamiento del mismo con otros ritmos no armónicos, como el heptasílabo (conjunción por demás presente en las coplas populares), confirman el uso experimental de todo tipo de verso, y excluyen, en esta primera etapa, la adopción "instintiva" de uno de ellos, aunque sea el más "natural" de la lengua española.

De hecho, durante todo su *excursus* poético, Miguel Hernández no dejará de componer poemas en octosílabos, quedándose éste, con pocas excepciones a favor del hexasílabo, como el único verso parisílabo de toda su producción madura. Desde *Perito en lunas* hasta *El rayo que no cesa*, los poemas en octosílabos son escasos, y es significativo que su empleo regrese en *Viento del pueblo* donde el énfasis político lleva el poeta a asimilar su canto a los modos cercanos a la sensibilidad popular. Asimismo,

---

[84] El poema [1] "Que como el sol..." es un dístico que acopla un decasílabo y un octosílabo; [3] "En cuclillas ordeño" está escrito en octosílabos con la alternancia de dos heptasílabos en el estribillo. También [4] "El sol y el pastorcillo" reúne un dístico heptasílabo y un cuarteto octosílabo. En [18] "Hacia Elios", [88] "Voz de siringa", y [93] "A una zíngara", el octosílabo se encuentra alternado con otras medidas parisílabas e imparisílabas.

se encuentran numerosos poemas en octosílabos en *Cancionero y Romancero de ausencias*, conjunto de poemas que, por su especial entonación, están compuestos en versos de arte menor.[85]

b) Heptasílabo

En contraste con el amplio uso del octosílabo, Miguel Hernández no usa el heptasílabo como verso único en ningún poema de esta fase. La inclusión de un poema en heptasílabos ("Dátiles") en la producción juvenil, hecha por Concha Zardoya,[86] queda descartada en forma convincente por el análisis del material suelto de esta etapa, realizado por Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany.[87]

La medida versal de siete sílabas aparece sólo ocho veces, en poemas construidos alternando versos de medidas diferentes, como por ejemplo las silvas.[88] El poeta percibe claramente que el heptasílabo es medida menor del endecasílabo, y con éste lo acompaña de preferencia. En tal conjunción, el heptasílabo resulta un hemistiquio o un pie quebrado del endecasílabo. Asimismo, reconoce en el pentasílabo la medida menor armónica del verso con acento de sexta, e inserta una vez un pie

---

[85] Cfr. mi ya citado artículo "La evolución métrica en la obra poética de Miguel Hernández".

[86] Concha Zardoya, *op. cit.*, p. 49.

[87] El análisis de los datos para la clasificación de "Dátiles" se encuentra en *O.C.*, pp. 769–770.

[88] Son silvas clásicas de endecasílabos y heptasílabos [56] "La reconquista" y [73] "Canto a Valencia". [14] "Lagarto, mosca, grillo..." y [28] "En la cumbre" son silvas trímetras con heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos. En [84] "Reloj rústico" el heptasílabo se acompaña con endecasílabos, alejandrinos y pentasílabos. En [91] "Motivos del primer lucero" el heptasílabo es usado como pie quebrado del endecasílabo, en una sucesión de tercetos. [18] "Hacia Elios" presenta versos de 5 medidas: de siete, ocho, nueve, diez y once sílabas, con algunos heptasílabos dobles. [29] "Camino" está construido con claro predominio del heptasílabo, pero en la composición aparecen endecasílabos y versos de medida disímbola, reconducibles a medidas de ocho o nueve, así como versos breves de cuatro o cinco sílabas, en un intento de libertad versificatoria.

quebrado pentasílabo en un poema ([84] "Reloj rústico") en el que aparecen endecasílabos y heptasílabos simples y dobles.

Como se verá más adelante, la medida doble de siete sílabas (alejandrino), al contrario, no sólo tiene amplio uso en esta etapa inicial, sino que se volverá con el tiempo, y hasta las últimas fases de la producción poética hernandiana, una de las medidas más empleadas y más congeniales del poeta.

Poemas enteramente compuestos en heptasílabos aparecerán más adelante, en la segunda fase experimental, la que se cataloga en la *O.C.* como Poemas Sueltos II, correspondiente al período que media entre la publicación de *Perito en lunas* y la de *El rayo que no cesa*; y vuelven otra vez en abundancia en la época cercana al *Cancionero y Romancero de ausencias*. El heptasílabo constituirá entonces una alternativa al octosílabo en composiciones de entonación intimista (como la célebre "Canción última") o popular (como la "Canción del antiavionista").

c) Hexasílabo

A diferencia de lo que sucede con el heptasílabo, Miguel Hernández emplea el otro verso parisílabo de arte menor, el hexasílabo, para componer poemas enteros: tres composiciones en hexasílabos,[89] tres con alternancia entre hexasílabos sencillos y dobles,[90] y dos en alternancia con versos de diferente medida.[91]

Por lo tanto, además del hexasílabo sencillo, el poeta emplea en esta etapa el

---

[89] [6] "Cancioncilla"; [10] "La siringa"; [19] "Un gesto del alba".

[90] [11] "A los libros bellos..."; [39] "¡En mi barraquica!"; [79] "Al acabar la tarde".

[91] [88] "Voz de siringa" alterna el hexasílabo con otros versos cortos: octosílabos, cuadrisílabos y pentasílabos; [89] "El afilador" los alterna con decasílabos: un acoplamiento que Hernández realizará también en los versos mixtos.

doble, así como una medida hexasílaba como constituyente de versos mixtos. Su presencia no es entonces tan escasa; y considerando que el hexasílabo, como el octosílabo, guarda una relación muy estrecha con la poesía tradicional española, se puede comprender que el poeta lo considera y lo siente como un verso fundamental.

De hecho, si bien el hexasílabo faltará como metro preferencial en toda la producción madura del poeta, reaparecerá en el *Cancionero y Romancero de ausencias*.

d) Pentasílabo y medidas menores

El pentasílabo aparece escasamente como verso independiente en el acervo juvenil de Miguel Hernández: entendido rítmicamente como un hemistiquio o un pie quebrado de un verso mayor (endecasílabo, decasílabo, eneasílabo o heptasílabo), se usa únicamente en aquellas composiciones que alternan versos de diferente medida.[92] En ninguna de éstas hay un ordenamiento estrófico que prevea el pentasílabo como constituyente fijo (como por ejemplo las seguidillas de la "Nana de las cebollas"). Sin embargo, el ritmo pentasílabo está claramente percibido y empleado repetidas veces en versos mixtos y una vez en verso doble, como se examinará en su momento.

Lo mismo sucede por las medidas cuadrisílabas y trisílabas: aparecen como versos mínimos en composiciones realizadas en medidas múltiples de cuatro y tres sílabas.

Un caso especial representa "La veste de Eos" [21]: el poema está escrito separando gráficamente núcleos rítmicos bisílabos, con algunos cuadrisílabos agudos,

---

[92] Se encuentran tres pentasílabos en un poema eneasílabo: [76] "A Sansano, por su libro *Canciones de amor*"; otros en [29] "Camino", donde hay también endecasílabos y heptasílabos, octosílabos, eneasílabos y unidades mínimas de dos, tres y cuatro sílabas; hay un pentasílabo agudo en [84] "Reloj rústico", compuesto en libre alternancia de heptasílabos y endecasílabos.

un trisílabo, y un pentasílabo agudo, dando la impresión de una composición libre con un caprichoso ritmo "de *saltarello*" como apunta Concha Zardoya.[93] En realidad estos núcleos se reúnen naturalmente en octosílabos graves, con un octosílabo agudo rimado cada tres versos en la primera parte, y cada cinco en la segunda, con sólo tres versos de pie quebrado cuadrisílabos.[94] Se trata por lo tanto de un artificio gráfico, no versal; pero para realizarlo, hizo falta que todas las palabras componentes de los octosílabos tuvieran medida de dos o tres sílabas. El experimento por lo tanto va más allá del simple efecto gráfico, presupone una voluntad de juego más compleja y consciente, que involucra tanto el ritmo como la elección de palabras.

2.1.2. Versos simples de arte mayor

a) Eneasílabo

Este verso, que desaparecerá completamente de la producción madura del poeta (con la excepción del poema [32], de cuatro versos, en el *Cancionero y Romancero de ausencia*), está presente en cinco poemas construidos enteramente en eneasílabos,[95] y aparece en otras tres composiciones que mezclan versos de varias medidas.[96] Entre estos poemas, [76] "A Sansano, por su libro *Canciones de amor*", alterna tres veces el eneasílabo con su medida menor, el pentasílabo; y [24] "El chivo y el sueño" fragmenta los versos tan claramente en sus dos unidades constitutivas, de cuatro y cinco sílabas, que más propiamente habrá que catalogar este caso como verso mixto,

---

[93] Concha Zardoya, *op. cit.*, p. 49.

[94] V. Apéndice.

[95] [15] "Canto exaltado de amor a la naturaleza"; [17] "Tempestad"; [24] "El chivo y el sueño"; [37] "Trinados"; [63] "La bendita tierra".

[96] [18] "Hacia Elios"; [93] "A una zíngara", [76] "A Sansano, por su libro *Canciones de amor*".

y no como verso unitario. Estos dos experimentos revelan como la medida de nueve tiende a descomponerse en la sensibilidad del autor en unidades mínimas; un fenómeno análogo se podrá percibir durante toda la producción del poeta, cuando se vale de versos largos. La sensibilidad rítmica de Hernández es tan poderosa, que a menudo sus poemas suenan como acompañados de un martilleo acompasado. El poeta primero acentuará al máximo esta tendencia, exasperándola con los versos isorrítmicos de corte modernista; en un segundo tiempo tratará de superarla dedicándose a componer en endecasílabos, los versos unitarios más largos de las lenguas latinas; luego experimentará con ahínco el verso libre; para finalmente retomar libremente el verso fragmentado o el verso unitario, según las necesidades de su discurso poético.

Respecto al eneasílabo, el abandono de esta medida, claramente no consonante con la voz del poeta, se verificará sin embargo después de estos ensayos repetidos; un dato que nos permite apreciar cómo el joven autor conscientemente iba buscando su medida expresiva, ensayando y volviendo a ensayar, sin descartar al primer intento ninguna posibilidad.

b) Decasílabo

En el corpus juvenil el decasílabo se emplea dos veces como verso único, en el soneto "Es tu boca" [59], y en "Tarde de domingo" [67]. Aparece sin embargo otras 4 veces: en conjunción con hexasílabos sencillos o dobles;[97] o mezclado con otros versos parisílabos e imparisílabos.[98] Como sucede con el eneasílabo, el decasílabo tiende a escindirse en dos unidades constitutivas, como lo demuestra [67] "Tarde de domingo"

---

[97] [39] "¡En mi barraquica!"; [79] "Al acabar la tarde"; [98] "El afilador".

[98] Aparece en el distico [1] "Que como el sol..." junto a un octosílabo; y en [93] "A una zíngara" entre pentasílabos, heptasílabos, octosílabos y eneasílabos.

en que los versos de diez sílabas tienen la estructura de un doble pentasílabo;[99] o los decasílabos de [39] "¡En mi barraquica!" y [79] "Al acabar la tarde" que se descomponen rítmicamente en unidades de 6+4.

La similitud constructiva que el poeta percibe entre el hexasílabo y el decasílabo (por la presencia en ambos del acento de 3ª) se refleja también en el empleo, en un poema, de un verso mixto con medida 6+10: [64] "El árabe vencido". En otros poemas con metro mixto, se perciben elementos decasílabos, como se hará notar en su lugar; la medida es ocasional, y claramente no es preferente; de hecho el poeta, cuando habrá logrado ampliar y modular su voz en el endecasílabo, no volverá a usarla.

c) Endecasílabo

El verso príncipe de arte mayor, el que no sólo constituirá el metro preferencial del arte maduro del poeta, sino, es oportuno recordarlo, el verso dominante de toda su producción inmediatamente posterior al período examinado (verso único de *Perito en lunas* y, con dos solas excepciones, de *El rayo que no cesa*; verso prioritario, solo o en combinación, de los poemas sueltos contemporáneos), aparece escasamente empleado en su producción juvenil: 7 veces como verso único (cinco de éstas en soneto), y 8 veces en alternancia con otros metros.[100]

---

[99] Ya había notado Zardoya la preferencia para los versos bimembres (*op. cit.* p. 11, nota 17): "Su cuadernillo de poemas adolescentes revela que se inclina a cultivar el verso de arte menor –de 6, 7 y 8 sílabas–, pero prefiere la rima consonante a la asonancia, y tiende al uso bimembre del metro."

[100] Son sonetos: [7] "Soneto lunario"; [40] "Soneto"; los tres de la oda [74] "Juan Sansano"..Son poemas enteramente endecasílabos: [82] "A ti Ramón Sijé"; [99] "A la muy morena y muy hermosa ciudad de Murcia". Hay que notar que la oda "Juan Sansano" es poema único por la coherencia temática y la voluntad del autor; pero a los fines de la presente recapitulación métrica, sus tres estrofas en forma de soneto elevan el número de los sonetos endecasílabos juveniles a 5, y el número total de poemas en endecasílabos a 7. Están escritos mexclando endecasílabos con otros versos: [14] "Lagarto, mosca, grillo..."; [18] "Hacia Helios"; [28] "En la cumbre"; [29] "Camino"; [56] "La reconquista"; [73] "Canto a Valencia"; [84] "Reloj rústico"; [91] "Motivos del primer lucero".

El uso que el poeta hace del endecasílabo, en esta etapa, casi exclusivamente para composición de sonetos, podría hacer pensar que el deseo, por parte de nuestro aprendiz de poeta, de cimentarse con la forma más prestigiosa de la poesía culta, el soneto, haya conllevado naturalmente el uso del endecasílabo, que a tal forma se acopla de preferencia en toda la tradición clásica. Sin embargo, como veremos al tratar la incidencia del soneto como estrofa en el corpus juvenil, Hernández escribe un número mayor de sonetos en otros versos que en endecasílabos.

Sucesivamente se encuentran pocos endecasílabos en los poemas con metros diversos: un solo endecasílabo se encuentra en [14] "Lagarto, mosca, grillo...", poema fundamentado sobre los heptasílabos sencillos y dobles, para los cuales el endecasílabo será el acompañante por excelencia (a veces predominante) en las grandes silvas trímetras de su gran producción adulta; algunos endecasílabos se intercalan en [18] "Hacia Helios", donde, como ya se ha notado, aparecen versos de siete, ocho, nueve y catorce sílabas. Aumenta su número en la silva [28] "En la cumbre...", también construida con alternancia de heptasílabos sencillos y dobles.

Es interesante notar que en los poemas del "Cuaderno de juventud" el endecasílabo aparece una sola vez como verso único, en [7] "Soneto lunario" (reafirmando lo dicho anteriormente respecto a la simbiosis soneto–endecasílabo). Sin embargo, no se puede afirmar que el "Cuaderno de juventud" no contenga versos largos, pues hay poemas en dobles hexasílabos y en alejandrinos, versos de doce o catorce sílabas tratados a menudo con ritmo unitario; por lo tanto el escaso uso del endecasílabo no revela tanto una preferencia hacia los "versos de arte menor", cuanto una dificultad inicial específica hacia el endecasílabo mismo, y una preferencia para versos que permiten escansiones internas simétricas.

El grupo de poemas posteriores a las composiciones adolescentes registra un progreso en el uso del endecasílabo, no tanto en la frecuencia, como en la mayor atención que el poeta dedica al verso. El número de sonetos es mayor, y entre ellos el soneto endecasílabo es fruto de una libre elección, ya que el poeta experimenta también otros metros para la composición de esta forma privilegiada. Aparecen en esta segunda fase las silvas clásicas ([56] "La Reconquista"; [73] "Canto a Valencia"); aunque en éstas la alternancia de heptasílabos y endecasílabos es equilibrada casi hasta la paridad, señal de que el endecasílabo (a menudo construido con evidente torpeza) no fluye todavía con mayor facilidad que los metros más cortos. En [84] "Reloj rústico" finalmente el endecasílabo suena como verso dominante en una silva que emplea los heptasílabos (a veces dobles) y los pentasílabos como sus dos medidas menores. Finalmente, [82] "A ti Ramón Sijé" y [91] "Motivos del primer lucero" presentan el primer intento de valerse del endecasílabo fuera de los esquemas del soneto y la silva, que presuponen su uso por larga tradición. El primer poema está estrofizado en cuartetos, y el segundo en tercetos de pie quebrado heptasílabo, con variantes y singularidades.

Si se consideran estos datos a la luz de la restricción al solo verso endecasílabo que el poeta realizará buscando su primera afirmación poética extraprovinciana, se puede empezar a reconocer la lúcida conciencia estilística del joven autor, que busca sus módulos expresivos a fuerza de ejercicios y experimentos, sin abandonarse a las facilidades instintivas, con un entrenamiento programado y exhaustivo. La adopción del endecasílabo, el más largo de los versos unitarios, el más dúctil y versátil, el más sonoro y el más prestigioso, no responde al instinto, sino a una elección precisa; representa una lenta conquista, para cuya realización hizo falta incursionar en todos los

metros posibles en la lengua española. Sobre todo para un joven en el cual, como se seguirá viendo, el instinto rítmico se inclinaba más bien hacia las medidas cortas o fragmentarias.

2.1.3. Versos dobles formados por dos medidas iguales

a) Doble pentasílabo

Una sola vez usa Hernández esta estructura, en una fase ya avanzada de su producción juvenil: [67] "Tarde de domingo". El ritmo claramente bimembre del verso lo distingue del decasílabo que usa en otros poemas.

b) Doble hexasílabo

El poeta emplea el hexasílabo doble 7 veces en este corpus: cuatro como verso único,[101] y tres en combinación prioritaria con hexasílabos simples.

Este metro representa probablemente el intento más sólido del poeta para acercarse a una medida expresiva amplia. Aunque en el "Cuaderno de juventud" se encuentra un solo poema escrito en versos de doce sílabas, éste, [22] "Placidez", es uno de los más perfectos de todo el corpus juvenil, precisamente por el excelente manejo de la versificación, que tiende a fusionar los dos hemistiquios del verso en un ritmo unitario.[102]

En los otros poemas, la estructura bimembre de este verso se deja percibir casi

---

[101] Están escritos enteramente en este verso:[22] "Placidez"; [43] "¡Marzo viene!"; [61] "Balada de la juventud"; [65] "Contemplad...". Se encuentran mexclados los versos simples y los dobles en:"¡En mi barraquica!" [39]; "Horizontes de mayo" [49]; "Al acabar la tarde" [79]. En el primero y en el último de estos tres poemas se encuentran también algunos decasílabos.

[102] Ver el análisis de este poema en Apéndice.

siempre, como lo demuestra la alternancia, en los poemas citados, con los hexasílabos sencillos o con decasílabos descomponibles en medida 6+4. El poeta descartará este metro más adelante en su trayectoria poética cuando encontrará su verso ideal en el endecasílabo.

c) Doble heptasílabo o alejandrino

Después del octosílabo, el alejandrino es el verso que Miguel Hernández emplea un mayor número de veces en su corpus juvenil: 13 veces como verso único y tres veces en combinación con otros versos.[103]

Las tres presencias de alejandrinos en los poemas con versificación mixta, que por cierto son anteriores al empleo del alejandrino como verso único, se encuentran en el "Cuaderno" y nos demuestran cómo este verso es percibido inicialmente por el autor como medida repetida del heptasílabo: en [14] "Lagarto, mosca, grillo..." la medida sencilla y la doble se alternan (como ya lo hemos visto por el hexasílabo doble y sencillo), con la sola excepción de un verso endecasílabo, entendido casi como un heptasílabo caudato. [28] "En la cumbre" repite este esquema con un número mayor de endecasílabos, formando aquella conjunción de los tres versos con acento en sexta posición que constituirá el metro preferencial de Hernández en sus silvas de la época madura. [18] "Hacia Elios" a su vez, poema por cierto de gran exquisitez formal, se compone de versos unitarios largos, de siete, ocho, nueve y once sílabas: es evidente

---

[103] Están escritos enteramente en alejandrinos:[30] "La noche"; [32] "En agosto"; [34] "Más poeta"; [50] "Sueños dorados"; [52] "Ofrenda"; [66] "Insomnio"; [68] "Lluvia..."; [70] "El palmero"; [71] "Ancianidad"; [81] "Luz en la noche"; [87] "La muerte de Dafnis"; [95] "Pronto llegará el día..."; [96] "Rómpeme y échame...". Se encuentran en unión con otros versos en: [14] "Lagarto, mosca, grillo...", [18] "Hacia Helios" y [28] "En la cumbre", cuya mezcla de versos ya se ha especificado.

que los alejandrinos allí presentes funcionan como dos heptasílabos consecutivos, que se escriben juntos también por razones de rima. Pero muy pronto el alejandrino será percibido como verso unitario, cuya bipartición ofrece una gran posibilidad de juegos acentuativos, sin admitir sin embargo subdivisiones ulteriores (como sucede con los versos parisílabos), ofreciendo una mayor homogeneidad y fluidez en el discurso poético.

De los poemas escritos totalmente en alejandrinos, tres aparecen en el "Cuaderno", y los otros en las publicaciones juveniles posteriores. Si comparamos el número de estas composiciones con el de los poemas en o con endecasílabos, veremos cómo el uso del alejandrino es más abundante y regular. La fundamentación del verso sobre la medida corta, más congenial con el autor, podría explicar este fenómeno; aunque hemos visto que la medida unitaria de siete sílabas no se usa sino como hemistiquio del verso doble o del endecasílabo. El alejandrino tiene una mayor autonomía que el endecasílabo en esta etapa, pues se acopla con tipos de estrofas más variados: dos poemas unitarios de rima pareada ([32] "En agosto"; [96] "Rómpeme y échame"), cuatro poemas en cuartetos ([30] "La noche"; [34] "Más poeta"; [68] "Lluvia"; [95] Pronto llegará el día"); tres en sextetos ([50] "Sueños dorados"; [52] "Ofrenda"; [66] "Insomnio"), y cuatro sonetos ([70] "El palmero"; [71] "Ancianidad"; [81] "Luz en la noche"; [87] "La muerte de Dafnis"). La abundancia de estos últimos demuestra la asimilación del alejandrino a las formas cultas, junto con el endecasílabo. De hecho, ésta será la única medida doble que el poeta no abandonará nunca, el segundo verso electivo después del endecasílabo, el metro en que compondrá sus poemas más excelsos al final de su vida. Ya desde estos ensayos juveniles se reconoce la familiaridad y el cuidado con que trata el verso del venerable mester de clerecía.

d) Doble octosílabo

Cinco interesantes experimentos realiza el joven Hernández en este verso que no volverá a usar jamás, y que responde con toda evidencia a su apasionada lectura de los poetas modernistas.[104]

Dos elementos nos confirman que el uso de este verso se debe a un deseo mimético con la poesía modernista que está leyendo: que los cinco poemas, posteriores todos al "Cuaderno", se colocan –aun en lo aproximativo de la cronología– cercanos el uno al otro, y que el doble octosílabo no se encuentra en conjunto con versos de otras medidas, ni siquiera en unión con su unidad sencilla, que es la más usada en este corpus juvenil, sino únicamente en poemas muy estructurados estrófica y rítmicamente: tres en sextetos, uno en cuartetos, y un soneto; y todos con una estructura acentuativa isorrítmica. El sentido de la isorritmia en el proceso de la formación del poeta se verá más adelante, pero aquí se puede notar que es típico de cierta poesía modernista.

Al margen de estas consideraciones, el empleo del doble octosílabo isorrítmico refuerza la presencia del octosílabo, y ofrece una exploración ulterior en las posibilidades expresivas del verso de más larga tradición, que se quedará presente, aunque minoritario, en toda la obra hernandiana.

2.1.4. Versos dobles formados por dos medidas dispares

En cuatro ocasiones el poeta ensaya versos largos cuya medida se compone de unidades desiguales: [47] "Amorosa" y [77] "Atardecer", cuyos versos se articulan en unidades de 5+7; [53] "Motivos de leyenda" cuyos cuartetos de pie quebrado presentan

---

[104] [44] "Al trabajo"; [45] "El nazareno"; [48] "Oriental"; [54] "Interrogante"; [69] "La procesión huertana".

un ritmo de 4+6+6 en los versos largos, y 4+6 en los versos cortos; y [64] "El árabe vencido" que presenta una menor regularidad: el verso está formado por la medida 6+10, pero el hemistiquio más corto puede anteceder o seguir al más largo; y en algunos versos, la medida adicional al segmento decasílabo es de cuatro sílabas y no de seis. Tres poemas por lo tanto, se construyen sobre dos medidas, y uno sobre tres: [53] "Motivos de leyenda". Este poema, sin embargo, puede suscitar dudas en cuanto a su definición métrica, pues, como se verá más adelante, algunos versos pueden considerarse compuestos de dos unidades: 10+6, con la simbiosis ya señalada entre la medida hexasílaba y la decasílaba, que constituye la base rítmica de [64] "El árabe vencido".

Los poemas con verso 7+5 responden a modelos modernistas, como lo indica también su momento de publicación, contemporáneo a los poemas en doble octosílabo antes comentados, y la identidad del metro con el dístico de Federico Balart que sirve de epígrafe y de inspiración temática en [47] "Amorosa".[105]

En todos los casos, el de los versos de dos medidas fijas, o tres, o variables, se trata, como por todo verso doble, de una búsqueda de un ritmo discursivo más amplio, una superación del verso corto que permita al mismo tiempo un compás fuertemente marcado. De hecho, todos estos versos tienden a la isorritmia, aunque ésta no sea tan precisa y solemne como en el doble octosílabo.

2.1.5. Versos formados repitiendo una misma medida

El experimento métrico más interesante del joven Hernández es el que realiza en ocho poemas cuya composición se coloca a lo largo de todo el corpus, y por lo tanto de toda

---

[105] Leopoldo de Luis apunta: "El propio dodecasílabo de hemistiquios de siete más cinco pudo también aprenderlo en Balart [...] Es claro que ese mismo ritmo pudo leerlo en Salvador Rueda y, en general, en el Modernismo." (*op. cit.* p. 482–483).

la cronología poética de este momento temprano, incluyendo el "Cuaderno".

Estos poemas se construyen métricamente a partir de una medida básica corta, de cuatro, cinco o seis sílabas, que se repite en cada verso de una hasta cuatro veces.

En tres casos la medida es cuadrisílaba: [13] "Aprendiz de chivo"; [51] "Amores que se van"; [80] "La palmera levantina". En tres es pentasílaba: [41] "Al verla muerta" y [58] "Postrer sueño", [60] "Plegaria". En dos, hexasílaba: [8] "Lección de armonía" y [55] "El alma de la huerta"; y finalmente hay un poema, [62] "Poesía" en el cual la medida básica se puede identificar más bien con el octosílabo que con el cuadrisílabo repetido, aunque no falten cuadrisílabos libremente usados en conjunción con los octosílabos, o solos, formando verso. A estos poemas hay que agregar [64] "El árabe vencido", catalogable también como una silva trímetra, donde se alternan versos de una medida 6+10 con versos de 10+6 y con hexasílabos y decasílabos simples.

La verdadera naturaleza de estos versos aparecerá más clara cuando se analicen del punto de vista acentuativo. Por lo pronto, la presencia no escasa de estos poemas de versificación tan cantante y tan elaborada nos revela dos aspectos de la etapa formativa del precoz poeta.

En primer lugar, el deseo de acercarse a un verso largo, pero al mismo tiempo no constrictivo, que permita una expresividad más amplia y sonora. En su etapa inmediatamente sucesiva, Miguel Hernández se adueñará del endecasílabo, el verso unitario más largo que permite una lengua neolatina. Pero este aspecto métrico se acompaña con un cambio radical en el enfoque de su poesía, que de descriptivo–narrativa, como lo es en este primer capítulo inicial, se volverá descriptivo–metafórica (*Perito en lunas*) y sucesivamente introspectiva (*El rayo que no cesa*), y por lo tanto necesitará un nuevo ritmo expresivo.

En segundo lugar, un deseo de acercarse al verso libre, casi como si éste

correspondiera a una mayor libertad expresiva. Es singular observar cómo este autor tan naturalmente llevado a construir métricamente su discurso poético, trate de substraerse a la escansión rítmica, al elemento cantante, en repetidas ocasiones. En la segunda etapa experimental,[106] contemporánea a la elaboración de sus dos primeros libros, rigurosamente monoversales y monoestróficos, volveremos a encontrar estos poemas con ritmo regular y extensión variable de los versos, así como poemas ritmados, pero sin regularidad versal; y en la tercera,[107] contemporánea a su conversión político–religiosa, encontraremos los únicos grandes poemas en verso libre de la producción lírica de Hernández, de evidente inspiración nerudiana: como para celebrar y acompañar la conquista de la libertad intelectual con la libertad formal de su expresión. Pero será una actitud momentánea y más importante del punto de vista ideológico que estilístico, ya que la madurada conciencia de su misión de poeta–vate le hará recobrar sólidamente y para siempre, a partir de *Viento del pueblo*, la percepción de la fuerza de penetración que la música verbal confiere a la poesía.

2.1.6. Verso libre

Entre los 100 poemas que configuran la primera etapa poética de Miguel Hernández, sólo uno presenta una estructura de versificación libre de toda simetría acentual–silábica: [98] "Vista del Mediterráneo". El poema en cuestión, si bien carece de la regularidad rítmica, se articula en 4 estrofas con una estructura repetitiva: el primer verso de cada estrofa es siempre igual, el segundo presenta igual estructura sintáctica y empieza con la misma palabra. La intención experimental, de *divertissement* formal, se precisa cuando sabemos que el original manuscrito ofrece

---

[106] Nos referimos a la que se cataloga como Poemas Sueltos II en las *O.C.*

[107] Poemas Sueltos III.

cuatro grafías diferentes para las cuatro estrofas.

Pero la ausencia de verso libre en este corpus juvenil no contradice la afirmación anterior de un deseo siempre presente en Miguel Hernández de "liberarse" de las "trabas" de una versificación regular. En esta fase de su maduración poética, tienen el lugar de versificación libre los poemas en los que se alternan versos de diferente longitud. Tales poemas nos ofrecen una variedad total, pues nunca se repiten las mismas combinaciones; el experimentalismo es acaso más evidente que en los otros poemas.

Existen en el corpus dos *silvas clásicas, de endecasílabos y heptasílabos:* [56] "La reconquista" y [73] "Canto a Valencia". La primera se distingue de la forma tradicional por tener las rimas dispuestas en sextetos. La segunda nos señala la entrada del poeta en el ámbito gongorino, como lo demuestran sus versos, libre pero totalmente rimados, y otros detalles estilísticos del poema.[108] Por ser tan ligada a la tradición culta, tal silva no se puede considerar como acercamiento al verso libre. Pero a esta forma se acompañan dos variantes: la silva en heptasílabos, alejandrinos y endecasílabos, que será la forma variable preferida por el poeta maduro, uno de sus instrumentos más afinados, y que aparece en un solo ejemplo, muy temprano e impreciso, con un solo endecasílabo ([14] "Lagarto, mosca, grillo..."); y una silva de cuatro medidas, que al endecasílabo y heptasílabo, *sencillo o doble, acopla en un verso la medida menor,* el pentasílabo ([84] "Reloj rústico").

Otra mezcla de versos experimentada por el joven poeta es la que reproduce la alternancia propia de la silva clásica con los versos de medida inmediatamente inferior: hexasílabos, sencillos o dobles, con decasílabos. Tres ejemplos tenemos, con tres

---

[108] Ver Apéndice.

variantes: [39] "En mi barraquica" tiene rima asonante alterna, y dos versos de medida imprecisa; en [79] "Al acabar la tarde" las rimas tienen disposición en redondillas, y el sistema acentuativo tiende a la isorritmia; en [89] "El afilador" los hexasílabos son agudos. Una sola vez el poeta versifica una silva con una medida aún más baja, de nueve y cinco sílabas: [76] "A Sansano, por su libro *Canciones de amor*". La rima, que se repite igual de tres en tres versos (cinco en el final), aleja sin embargo este poema del esquema de la silva, asimilándolo más bien al poema en tercetos. Cuatro ensayos, cuatro experimentos a distancia el uno del otro, nunca más repetidos, en la búsqueda de su voz poética.

Siguen, en valor experimental, las alternancias de versos con medida inarmónicas: parisílabos e imparisílabos. En tres de los cinco breves poemas que abren la colección (de los que sabemos sólo que fueron compuestos en edad temprana, fuera del "Cuaderno", sin fecha precisable) tres se componen de heptasílabos y octosílabos: el dístico–epígrafe inicial [1] "Que como el sol...", [3] "En cuclillas ordeño", y [40] "El sol y el pastorcillo". La entonación popular, la abundancia del verso de arte menor de los primerísimos tiempos poéticos del autor, podrían llevar a considerar este acoplamiento como algo no meditado, más bien natural. Sin embargo, a la luz de todo el experimentalismo posterior que venimos analizando, y del retorno del verso de arte menor con tanta fuerza expresiva en *Viento del pueblo* y en el *Cancionero...*, no podemos subvaluar esta singularidad rítmica en los primeros intentos poéticos, a los que queremos quitar el membrete de "balbuceos".

Los cuatro poemas que más se acercan a una estructura libre son [18] "Hacia Helios", [29] "Camino", [88] "Voz de siringa" y [93] "A una zíngara". El primero, el tercero y el último de ellos se articulan sobre versos de varia medida, pero siempre

precisos en su entidad métrica: en "Hacia Helios" hay una gama de versos de 11 a 7 sílabas: endecasílabos, eneasílabos, octosílabos, heptasílabos dobles y sencillos ; y una gama de ocho a cuatro sílabas en "Voz de Siringa": octosílabos, hexasílabos, pentasílabos y cuadrisílabos; y versos de diez a cuatro sílabas en "A una zíngara", con predominancia de octosílabos. Algunos versos aparecen quebrados gráficamente, y tal quiebre se remata con la rima; pero adquieren ritmo en su conjunto.

En [29] "Camino" este juego de subdivisiones es mucho más marcado, y los versos aparentan una fragmentación totalmente caprichosa, que la rima subraya; pero en realidad los fragmentos menores se pueden reagrupar en unidades rítmicas regulares (salvo pocas excepciones) de siete y once sílabas: la silva clásica. Es un poema en *trompe l'oeil*, como [21] "La veste de Eos", cuya transcripción en octosílabos hemos sugerido más arriba.[109]

Este juego, que se manifiesta en esta etapa en los tres poemas mencionados, tendrá su continuación y desarrollo en la fase experimental sucesiva, la que comprende los catalogados como Poemas Sueltos II, donde la posibilidad de configurar versos mayores regulares a partir de unidades mínimas se hará más saltuaria e imprecisa, dejando muchos fragmentos como verdaderos versos libres.

En la tercera etapa (Poemas Sueltos III, los contemporáneos a la conversión) asistiremos al fenómeno inverso: en el interior de versos libres, de extensión amplia, se reconocerán con facilidad y a menudo las componentes ritmadas, consistentes principalmente en las tres unidades de la silva: heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos.[110] En esta fase se concluirá a un tiempo la conquista del verso libre y su

---

[109] Ver Apéndice.

[110] También Marie Chevallier, en su análisis de los poemas de esta época, reconoce la presencia de fragmentos regulares de 7, 11 y 7+7 sílabas en los versos "libres" del período en cuestión.

abandono definitivo.

Por lo que a la etapa juvenil se refiere, que es la que ahora nos ocupa, reconocemos principalmente en estos poemas polímetros (a los que podemos agregar los poemas con versos construidos sobre medidas fijas repetidas en unidades variables) el experimentalismo consciente del joven e inquieto Miguel Hernández. Hablando de esos poemas, hemos adelantado forzosamente consideraciones sobre el aspecto silábico–acentuativo, que se enlaza estrictamente con el versal.

2.2. Estrofa

Si el joven poeta recorre todas las posibilidades de extensión versal que ofrece la lengua española, no deja de incursionar también en el estrofismo, en el que presenta una gama igualmente variada. Si tomamos como referencia progresiva el número de versos con que se constituye una estrofa o forma fija, podemos decir que en este corpus temprano que nos ocupa, encontramos poemas en dísticos, en tercetos, en cuartetos, quintetos, sextetos, un poema formado por 7 décimas, y nueve sonetos; por lo que respecta las formas consagradas continuativas, hay silvas y romances, y, por supuesto, abundan los poemas sin escansión estrófica catalogable en uno de estos grandes modelos.

Es evidente sin embargo, después de haber constatado la exhaustividad (que nos atreveríamos a definir minuciosa) del empleo versal del incipiente Miguel Hernández, que nada significan en sí los enunciados anteriores, pues las formas estróficas asumen una naturaleza distinta cada vez que se realizan con un verso de distinta medida. Una cosa es un cuarteto alejandrino y otra una cuarteta octosilábica; un soneto es siempre un soneto, pero resulta diferente si en lugar del consabido endecasílabo se nos presenta en una medida tan rara como el doble octosílabo.

Pero un ordenamiento estrófico que permita un recuento numérico sobre los 100 poemas de los P.S. I, para reconocer tendencias y preferencias, tiene que considerar otro elemento formal que en nuestro joven autor resulta determinante: la rima. En muchos momentos el lector enfrenta el desconcierto de creerse frente a un poema en versificación libre, a menudo con alternancia de versos de medidas dispares, y percatarse de que las rimas dibujan unos precisísimos cuartetos.[111] Otras veces las rimas "construyen" literalmente una estructura estrófica, caprichosa y asimétrica, pero cuidadosamente calculada.[112] Y hay más: cuando de estrofa se trata, es importante también valuar la coincidencia del enunciado con las medidas fijas del estrofismo. La sintaxis puede extenderse más allá de los márgenes métricos, coincidir con ellos, o hasta determinarlos con su propia regularidad. En concordancia o discordancia con esta escansión, la presentación gráfica (que gracias a los estudios de los compiladores de la *O.C.* hoy podemos casi siempre atribuir con certeza a la intención del poeta[113]) rompe unidades o las fusiona en aras de efectos siempre nuevos. Si anteriormente hemos podido recapitular la incidencia del empleo de las formas versales sin tener en cuenta –provisionalmente– su realización acentuativo–silábica, no será posible ahora examinar el aspecto estrófico sin extender el análisis también a estos elementos, a reserva de considerarlos más adelante en forma más exhaustiva. Estamos en el umbral de la obra de un gran poeta, nos estamos acercando a su Palabra.

Para dar un orden a este análisis estrófico, donde se hará evidente la asombrosa

---

[111] Cfr., entre otros casos análogos, el análisis de [28] "En la cumbre", en Apéndice.

[112] Cfr. el análisis de [55] "El alma de la huerta", en Apéndice.

[113] Esto sucede cuando el poema ha sido transcrito directamente del manuscrito. Los poemas que se recopilan a partir de ediciones anteriores (*v. g.* los periódicos de provincia mencionados) dejan dudas a este respecto en algunos casos que se señalan en Apéndice.

variabilidad de las estructuras poéticas experimentadas por el poeta en ciernes, subdividiremos el corpus en dos apartados, los de las estrofas o formas perfectas, consagradas por la tradición, examinándolas en orden progresivo ascendente, según el número de versos que componen las estrofas, y el de los poemas continuos. En cada apartado se examinarán, junto con los poemas regulares, los poemas en que el estrofismo es más lábil o caprichoso, desde el estrofismo oculto hasta las formas estróficas completamente libres.

2.2.1. Estrofas regulares

a) Dísticos

La medida mínima aparece propiamente una sola vez, en [85] "Olores". Pero podemos definir también como dístico, por ser poema de sólo dos versos, el que constituye el primer poema del corpus: [1] "Que como el sol...". Epígrafe de toda la obra, programa ideal de poesía, ha sido colocado en primer término, no por ser (imposible una cronología exacta) el primer fruto del niño–poeta, sino por su emotiva significación. Desde el punto de vista métrico, se compone de dos versos desiguales (octosílabo y decasílabo) asonantados. Sucesivamente, los dísticos aparecerán en dos modalidades: como estribillos, apertura o cierre, de poemas cuyo cuerpo métrico supera la medida del dístico, o bien como unidades de rima pareada en poemas sin subdivisión estrófica o con un estrofismo de mayor medida.

Pertenecen al primer grupo [3] "En cuclillas ordeño...", y [4] "El sol y el pastorcillo"; en el primer poema, aparece un dístico en apertura y cierre del poema, con rima pareada; en el segundo, sólo en apertura, y sin rima. El valor de dístico es claro, pues en ambos casos el cuerpo del poema se realiza en otro metro versal (octosílabo

con un esquema de rimas alterno) que el dístico (heptasílabo).

En el segundo caso, el de la rima pareada, tomaremos en cuenta sólo los poemas construidos totalmente con este esquema binario, sin olvidar sin embargo que unidades de rima pareada aparecen irregularmente en varios poemas de estrofismo más amplio. La rima pareada como esquema fijo se realiza en cuatro ocasiones distanciadas en el corpus, lo que puede significar dos cosas: o una colocación que no respeta la real cronología de composición por falta de datos, como nos inclinamos a pensar, o un retorno del poeta sobre la misma forma básica, ensayando variantes: [22] "Placidez"; [32] "En agosto"; [95] "Pronto llegará el día..."; [96] "Rómpeme y échame...". En estos poemas, la rima pareada contrasta con una estructura discursiva que no tiene en cuenta la subdivisión bimembre marcada por la rima, creando un sutil juego de contrastes.[114] Todos se desarrollan en versos de medida doble: en doble hexasílabo [22] "Placidez", y en alejandrinos los demás. En [95] "Pronto llegará el día...", también en alejandrinos, los dísticos se juntan en la escritura por parejas, como cuartetos de doble rima pareada (**AABB**), y dos veces en grupos de seis; una sola vez hay un dístico aislado. Pero sólo en algunos casos los encabalgamientos confirman la unidad estrófica mayor, que se desmiente en la mayoría de las veces por la cesura sintáctica al segundo verso, confirmando así la estructura en dísticos.

El último poema que catalogamos como compuesto en dísticos, [92] "Al partir de su tierra pierde el pastor dos lágrimas", nos propone un caso inverso a los anteriores: la estructura del verso y de la rima recuerda la de romance (octosílabo asonantado alterno[115]); pero el discurso se articula –a excepción de los últimos cuatro

---

[114] Ver el análisis detallado en Apéndice.

[115] El romance propiamente dicho, amén de su características temáticas,tiene como medida versal el doble octosílabo asonantado. El octosílabo simple con asonancia en los pares repite esta estructura, sin respetar la unidad semántica del verso del romance.

versos– en unidades cerradas que ocupan dos versos, cuya fusión está remarcada en muchos momentos por el encabalgamiento.

[85] "Olores" se compone de seis dísticos, que alternan una escritura diferente, pues las estrofas pares, que fungen de estribillo, se escriben en cursiva. Las tres estrofas pares y las impares están construidas paralelísticamente, con estructuras sintácticas idénticas. Con esta subdivisión precisa contrasta el juego de rima, presente sólo en los versos pares, que enlaza las estrofas entre sí dos por dos, como si los seis dísticos fueran tres cuartetos con rima **0a0a**.

En el mismo caso se encuentra, bien mirado, [97] "Ayer me daba pesar", que consta de cuatro dísticos con estructura paralela el primero y el tercero, el segundo y el cuarto; pero la disposición gráfica y la asonancia en los versos pares presentan el poema como formado por dos cuartetos.

El poeta ensayará otra vez, con mayor precisión, la estrofización con la medida mínima en el segundo período experimental (P. S. II), en algunos "Silbos", con metros diversos, prefiriendo la forma cerrada del dístico (unidades sintácticas coincidentes con los dos versos); y sucesivamente en el *Cancionero y Romancero de ausencias*. Por otro lado, el recurso de aislar unos dísticos en el cuerpo de poemas estructurados con mayores amplitudes estróficas, será permanente en todas las etapas del poeta, pues el dístico se presta extraordinariamente para resaltar imágenes y asertos.

b) Tercetos

Como para el apartado anterior, en el caso de los tercetos hay que distinguir entre la simple fragmentación de un poema en unidades de tres versos (subdivisión que a su vez puede consistir únicamente en el juego de rimas) y los tercetos clásicos de rima

encadenada, que el poeta maduro empleará, si no a menudo, sí en obras capitales de su producción.

El primer terceto constituye un poema *per se*: [5] "A mi alma"; los versos son octosílabos, y la rima es asonante dejando el verso central blanco. Este primer ensayo, lejos de ser una intrascendente ejercitación juvenil, nos remite a las numerosas composiciones de tres versos, siempre en medida versal corta, que se encuentran a lo largo de toda la producción hernandiana, pero principalmente en el *Cancionero y Romancero de ausencias*. Para expresiones mínimas descriptivas o reflexivas, fulgurantes intuiciones poéticas materializadas con el menor número de palabras, a menudo con una sintaxis entrecortada, el poeta escogerá muchas veces la medida triple.

Otra forma en que el poeta usa los tercetos, es la de juntar tres versos con la misma rima; en [19] "Un gesto del alba", cuatro tercetos hexasílabos, cerrados sintácticamente, se entrelazan en elaborada construcción con un cuarteto de la misma medida versal, con rima pareada, de sentido independiente, cuyos versos se intercalan entre estrofa y estrofa; el poema se cierra con un cuarteto que fusiona los dos discursos paralelos. Sobre esta línea del *ricercare* rítmico musical se encuentra también [76] "A Sansano, por su libro *Canciones de amor*", donde en una construcción aparentemente libre, alternando eneasílabos y pentasílabos, las rimas repetidas crean una regularidad de tercetos monorrimos, marcados los primeros de ellos por la estructura sintáctica cerrada y la separación gráfica, y fusionados gráfica y sintácticamente los últimos, donde se suceden en cierre cinco rimas iguales.

Hacia el final de esta producción juvenil, [90] "Recuerdo..." se escribe en tercetos octosílabos asonantados en los versos impares, que tienen la característica que será típica en los tercetos del poeta maduro: la de presentarse como unidades de

sentido independientes, cerradas, en un discurso de rítmico compás. La asonancia alterna y la separación sintáctica de las unidades estróficas se encuentran también en [91] "Motivos del primer lucero", pero los tercetos se estructuran con pie quebrado, dos endecasílabos y un heptasílabo; la regularidad estrófica se interrumpe dos veces para dar paso a estructuras de discurso prosaicas.

[98] "Vista del Mediterráneo", el único poema en el corpus juvenil en metro libre y sin rima, o sea el único poema sin regularidad versal, adquiere una regularidad estrófica en tercetos gracias a una construcción sintáctica paralelística que se repite cuatro veces.

Los tercetos encadenados aparecen dos veces, singularmente en una etapa temprana y otra avanzada de esta fase inicial. [15] "Canto exaltado de amor a la naturaleza" está construido en eneasílabos, el metro que Miguel Hernández ensaya sólo en este período juvenil, y que descartará en su poesía madura; el énfasis descriptivo del precoz poeta rompe la barrera estrófica en un discurso continuo, y en lugar de haber un verso final de cierre y completamiento de rima, hay dos. Sólo en [99] "A la muy morena y muy hermosa ciudad de Murcia" encontramos finalmente la estructura hernandiana clásica del terceto: verso endecasílabo con rima dantesca, unidades sintácticas coincidentes con la estrofa, y un solo verso final para cerrar la rima.

Bastaría el recorrido por estas dos formas estróficas menores para demostrar la intención consciente del poeta de ensayar el mayor número posible de formas musicales para encontrar la justa voz para su canto.

c) Cuartetos

Las estrofas de cuatro versos son, cualquier hernandiano lo sabe, las que más se repiten en la obra del poeta. No extraña que sean prevalecientes también en el Hernández

juvenil: 32 veces encontramos la estrofización de cuatro versos sobre un corpus de 100 poemas, contando las modalidades que ya hemos visto como características en el joven poeta: poemas escritos con estrofización regular, poemas en los que las estrofas cuadrimembres se acoplan con otras formas, y los en que la regularidad estrófica estriba sólo en la regularidad de la rima o de las unidades sintácticas. A esta diversificación hay que añadir la que deriva de la elección de la medida versal para construir el cuarteto.

Teniendo en cuenta únicamente estas variantes, sin ni siquiera considerar las más sutilmente estructurales de ritmo, acentuación, sonoridad de las rimas, se ve que la presencia mayoritaria del cuarteto (mayoría de por sí relativa) no significa que el poeta "descanse" sobre una forma que le resulta más aceptable o instintiva, pues aplica en este renglón, como vamos a ver de inmediato, una variadísima gama de ensayos, la misma experimentación consciente y programada que hemos venido descubriendo. La preferencia por la estrofa cuadrimembre la podemos atribuir mejor a la absoluta simetría del cuarteto, la más breve de las estrofas que permiten más de una subdivisión; por lo tanto, una de las formas más dúctiles a la variación, y al mismo tiempo de absoluta precisión geométrica.

El poeta emplea el cuarteto en medidas versales menores de ocho sílabas sólo una vez ([6] "Cancioncilla", en hexasílabos); y lo acopla con el verso octosílabo, en las tradicionales cuartetas, catorce veces: ocho en la fase más temprana de la producción; y las otras seis en el resto del corpus, principalmente en la fase final.[116]

Este empleo espaciado nos revela que, si en un principio el joven poeta adopta

---

[116] En el primer grupo: [2] "No sé el nombre..."; [3] "En cuclillas ordeño..."; [4] "El sol y el pastorcillo..."; [9] "Piedras milagrosas"; [12] "Eternidad"; [16] "La campana y el caramillo"; [20] "Día armónico"; [27] "Leyendo". En el segundo:[36] "Imposible"; [38] "Pastoril"; [83] "Venus"; [86] "Gabriel Miró"; [97] "Ayer me daba pesar; [100] "La barraca".

la cuarteta como una forma tal vez más consonante con su incipiente inspiración, apegada a los módulos de la poesía popular, sucesivamente –después de haber experimentado el cuarteto en numerosas versificaciones largas– regresa a esta forma clásica con mayor dominio y con una más precisa conciencia de su entonación.

Hay que notar sin embargo, que sólo la mitad de estos poemas tiene una estructura regular, y que aún entre ellos hay diferencia en el uso de las rimas. Elemento común es la coincidencia de las unidades sintácticas con la estrofa.

Tienen esta estructura regular [2] "No sé el nombre...", con asonancia en los versos pares; [9] "Piedras milagrosas" con rima **abba**; por cierto el poema consiste en este único cuarteto, como es el caso de [12] "Eternidad", con rima asonantada **abab**, con **b** agudo; [36] "Imposible", con rima consonante en los versos pares; [38] "Pastoril" donde el esquema de rimas cambia repentinamente de **abab** a **abba**; [83] "Venus", con rima **abab**; también se forma con dos cuartetos regulares asonantados en los versos pares [97] "Ayer me daba pesar"; sin embargo su estructura interna puede sugerir que se trate de un poema en dísticos, como se analizó en su lugar.

Tres poemas tienen una estructura por cuartetos gracias a la rima, pero sin que las unidades sintáctico–discursivas coincidan regularmente con los cuatro versos así marcados: [20] "Día armónico"; [27] "Leyendo"; [100] "La barraca", los tres con esquema **abba**. En estos tres poemas la composición gráfica respeta las unidades de discurso, omitiendo la separación entre estrofas ("Día armónico") o alterándola por momentos ("Leyendo" y "La barraca").

En dos poemas, [3] "En cuclillas ordeño..." (rima **abba**) y [4] "El sol y el pastorcillo..." (asonancia en versos pares), los cuartetos se juntan con dísticos de otra medida, como se ha examinado; [86] "Gabriel Miró" (rima **abba**) interrumpe tres veces una estructura por demás regular con unos "¡AY!" fuera de verso y resaltados en

mayúscula. Uno de los poemas adolescentes, [16] "La campana y el caramillo", presenta la estructura estrófica más singular: a unos cuartetos regulares se alternan tercetos en los que el último verso se quiebra en dos unidades que completan el esquema **abab** de las cuatro rimas, respondiendo a un intento de armonía imitativa del sonido de las campanas.

Tres son los experimentos en medida eneasílaba: [17] "Tempestad", [24] "El chivo y el sueño" y [63] "La bendita tierra". Lo tres tienen la rima en forma alterna (**abab**), pero difieren estructuralmente: el primer poema no respeta las unidades estróficas, y gráficamente se dispone siguiendo las unidades de sentido, en un juego ya notado; el segundo empieza con cuartetos regulares, con coincidencia entre estrofas y sintaxis, para romper esta simetría en la parte final; el tercero hace coincidir las unidades estróficas y sintácticas, pero no las marca gráficamente, pues de hecho el sentido de todo el poema es unitario. Esta progresión es notable, pues hace ver, de un lado, el acercamiento del poeta a la regularidad; y del otro, la correspondencia entre forma y sentido.

Un solo caso de cuartetos endecasílabos: [82] "A ti, Ramón Sijé", con rimas alternas graves y agudas en dos de las tres estrofas, y todas graves en la otra.

En la zona central de la producción del joven Hernández encontramos una larga etapa en la que ensaya el cuarteto en medidas dobles: un poema en doble pentasílabo: [67] "Tarde de domingo"; tres en dobles hexasílabos: [43] "¡Marzo viene!", [49] "Horizontes de mayo", [65] "Contemplad..."; tres en alejandrinos: [30] "La noche", [68] "La lluvia" y [95] "Pronto llegará el día..."; dos en dobles octosílabos: [69] "La procesión huertana", [78] "A don Juan Sansano"; dos en medida mixta 7+5: [47] "Amorosa" y [77] "Atardecer". En estos experimentos, que coinciden con la "fase modernista" del joven autodidacta, se asiste a un acercamiento a la regularidad que le

será propia en el uso del cuarteto en verso largo: las rimas se disponen mayoritariamente en forma alterna (**ABAB**), y la estrofa tiende a cerrarse sintácticamente en unidades, a menudo subdivididas en dos unidades menores de dos versos. Pero no faltan las variantes y las irregularidades: en [30] "La noche" la rima es sólo una asonancia en los versos pares; en [47] "Amorosa" la segunda rima es siempre aguda; en [49] "Horizontes de mayo" hay una incertidumbre inicial, ya que el poema empieza con una alternancia de hexasílabos dobles y sencillos, y luego sigue regularmente con los versos largos; elemento interesante éste, ya que también en el Miguel Hernández maduro se encontrarán casos de poemas que empiezan con un esquema métrico, o de rima, y siguen con otro; [95] "Pronto llegará el día", como se ha examinado en su lugar, tiene rimas pareadas y se puede catalogar como poema en dísticos. En los cuartetos en versos largos, señaladamente en los de dobles octosílabos, está presente la isorritmia acentuativa que caracteriza muchos poemas de esta época.

También encontramos dos casos de cuartetos de pie quebrado, la forma que Miguel Hernández empleará varias veces en sus grandes poemas; pero los dos casos son muy distintos: el primero, [53] "Motivos de leyenda", presenta una medida múltiple compleja, isorrítmica, reconducible a una unidad cuadrisílaba seguida o precedida por dos unidades de 6 sílabas, con un pie quebrado de 4+6; el segundo, el clásico empleo del heptasílabo como pie quebrado del endecasílabo, lo encontramos sólo en la primera estrofa de [82] "A ti Ramón Sijé", y constituye una simple anomalía en la regularidad de las tres estrofas; anomalía cadenciosa, elegante, que bien se acopla a un poema de gran soltura acentuativa, y que el joven poeta, atinadamente, no piensa "corregir".

No faltan también en este renglón los casos en que la rima dibuja cuartetos de diferente estructura: [18] "Hacia Helios", uno de los más interesantes experimentos poéticos del poeta adolescente, alterna rimas pareadas con rimas en cuarteto **abba** y

abab, que unifican una verdadera "selva" de medidas versales: endecasílabos, octosílabos, eneasílabos, heptasílabos dobles y sencillos. [28] "En la cumbre" se desarrolla en versos de siete sílabas con sus dobles y con algunos endecasílabos; [79] "Al acabar la tarde" repite el mismo juego con la medida de seis sílabas, sencilla, doble, con versos intercalados decasílabos. Ambos poemas regularizan la versificación con la rima cruzada **abab**.

d) Quintetos

Los quintetos aparecen cinco veces en el corpus juvenil. Tres veces encontramos una estructura idéntica: quintillas octosílabas con esquema rímico **abaab**. Los tres poemas ([46] "Flor del arroyo", [57] "A la señorita...", [75] "Sed...") pertenecen a una etapa ya avanzada del corpus juvenil, en la que el poeta está adoptando la coincidencia de las unidades de discurso con las unidades estróficas. La única variante en estos tres poemas es la composición gráfica de [57] "A la señorita...", que no marca la subdivisión estrófica.[117]

Dos son los experimentos que salen de este esquema clásico: [61] "Balada de la juventud" presenta quintetos en dobles hexasílabos, con rima dispuesta en el tradicional esquema **ABAAB**, con la rima **B** aguda, con un juego típico, como veremos, de los sextetos de inspiración modernista. Otros elementos que acercan este poema a los sextetos modernistas es el empleo del verso doble y la isorritmia. Este esquema estrófico debería por lo tanto considerarse una variación experimental de los sextetos más que una modalidad alternativa de las estrofas de cinco versos.

En [62] "Poesía" se repite un juego formal ya conocido: el poema se presenta

---

[117] Recordemos aquí el problema de las posibles fallas de transcripción. En este poema, las estrofas están definidas por la sintaxis y la rima. No se entiende por qué no deberían escribirse separadas.

con una gran libertad aparente versal y estrófica: los versos se articulan sobre medidas cuadrisílabas y octosílabas, desde la medida mínima de cuatro hasta el doble octosílabo; las estrofas tienen medidas muy dispares, según se constituyan con predominio de unidades mayores o menores; sin embargo el ritmo estrófico es pentástico, porque así lo señalan las rimas y el cierre sintáctico cada cinco versos, subrayado la mayoría de las veces por la presentación gráfica.

Es notable la ausencia de la estrofa pentástica que abundará en la segunda fase poética: la lira, en sus variantes, que el poeta empleará numerosas veces en coincidencia con su etapa gongorina.

e) Sextetos

Las composiciones en sextetos se encuentran concentradas en una época precisa de la producción juvenil (la parte media del corpus), que la numeración editorial hace evidente. Es la época de la inspiración modernista, que se refleja en el aspecto métrico en dos formas: el uso preferencial de los versos de medida doble o múltiple, y la isorritmia, que crea efectos musicales de marcado compás. También se nota una coincidencia casi constante de las unidades de discurso con las unidades métricas. El poeta "envarilla" su exuberante instinto rítmico–melódico, se doblega a la regularidad geométrica, como el gimnasta se somete al ejercicio mecánicamente repetitivo para desarrollar mejor su fuerza y agilidad en la rutina libre. De hecho, el poeta saldrá de este ejercicio dominando con evidente soltura los versos largos y cortos, los unitarios y los fraccionables, empezará a usar la métrica con fines expresivos. Es un momento clave, un viraje importante que se materializa en estas seis composiciones en sextetos: una forma que descartará para siempre, la estrofa regular más larga que llega a usar el poeta, ya que la octava de su primera obra maestra, realizándose en endecasílabos, no

tiene una extensión real, en términos de discurso, mayor que un sexteto en doble octosílabo.

Tres son los poemas en sextetos de doble octosílabos: "Al trabajo" [44], "Oriental" [48], "Interrogante" [54]; y tres en alejandrinos: "Sueños dorados" [50], "Ofrenda" [52] e "Insomnio" [66]. Todos tienen dispuestas las tres rimas con esquema **AABCCB**, con la rima **B** aguda, que fractura la estrofa en dos unidades (casi siempre también sintácticas) con su efecto cadencioso. Esta alternancia de rimas se encuentra también en un poema construido como silva clásica, libre alternancia de endecasílabos y heptasílabos: "La Reconquista" [56]. Singular que el primer empleo de una estructura versal (la silva) que el poeta elegirá en tantas ocasiones futuras, se valga de un esquema rímico (el sexteto) que corresponde a una ejercitación circunscrita en el tiempo y pronto abandonada.

f) Décimas

Aunque el poeta en la fase juvenil llega a usar la décima en una sola ocasión, en "Nocturna" [42] (nótese, sin embargo, que el poema está compuesto por siete estrofas, con la misma rima tradicional **abbaaccddc**), el discurso sobre esta forma estrófica puede revelar aspectos muy significativos en la evolución métrica del poeta.

Hay que notar que la décima es una forma que puede constituir un poema en sí, como el soneto, o ser usada como una medida estrófica repetitiva. El poeta la emplea en este período precisamente en este sentido, contrariamente a lo que sucederá en el período contemporáneo y posterior a *Perito en lunas*, donde la décima constituye una alternativa a la octava como composición mínima unitaria. Este uso estrófico, por lo tanto, nos señala otra vez una búsqueda: el *ricercare* de una medida amplia de discurso, que esté al mismo tiempo claramente pausada. Las décimas de "Nocturna"

de hecho presentan una estructura sintáctica interna amplia y distendida, que ocupa en ocasiones hasta ocho de los diez versos de la estrofa.

g) Sonetos

El soneto aparece nueve veces en el corpus juvenil como forma escogida para dar voz a un poema, pero en realidad los sonetos presentes son once, ya que en un caso ([74] "Juan Sansano") el soneto es usado como estrofa de una oda en tres partes, al estilo modernista. La forma más prestigiosa de la poesía occidental, la que constituirá el metro prioritario –para no decir único– de *El silbo vulnerado*, *Imagen de tu huella*, *El rayo que no cesa*, ocupa únicamente el diez por ciento de la producción incipiente, y nos presenta dos características reveladoras: la forma se ensaya por primera vez en fase muy temprana, ya que aparece un soneto en el "Cuaderno" (el poeta adolescente no puede dejar de cimentarse con la corona de todas las formas métricas), y vuelve a aparecer en momentos espaciados de la producción posterior, acompañando todo su desarrollo; por otro lado, también en esta forma que consideramos "fija" por la secular tradición que la prefiere en endecasílabos con un juego de rimas estable y hasta con un tipo de discurso poético específico, la cantidad de variantes es asombrosa: en la medida versal, en el tratamiento estrófico, en la rima y hasta en el sujeto temático.

Los sonetos endecasílabos son cinco: [7] "Soneto lunario", [40] "Soneto", y los tres de [74] "Juan Sansano". Cuatro los alejandrinos: [70] "El palmero", [71] "Ancianidad", [81] "Luz en la noche", [87] "La muerte de Dafnis". Encontramos un soneto decasílabo: [59] "Es tu boca...", y uno en dobles octosílabos: [45] "El Nazareno".

El esquema de rimas recorre todas las variantes conocidas. Los cuartetos pueden presentar esquema **ABBA** o **ABAB**. En dos casos hay diferencia de rimas entre el

primer cuarteto y el segundo, y también en las dos formas posibles: en un caso **ABBA CDDC**, y en el otro **ABAB CDCD**. Los tercetos alternan tanto dos como tres rimas, y presentan esquemas **CDE CDE**, **CCD EED**, **CDD CEE** o **CDC DCD**. Al combinarse entre sí estas posibilidades, y teniendo en cuenta las diferencias entre las medidas versales, casi no hay soneto idéntico a otro: encontramos cuatro veces el mismo esquema **ABBA ABBA CCD EED** (que será el esquema preferido en el sonetista maduro) en [45] "El Nazareno", [59] "Es tu boca...", [70] "El palmero" y [71] "Ancianidad"; pero el primero está escrito en dobles octosílabos, y el segundo en decasílabos, como se ha visto, y los otros dos en dobles heptasílabos. El esquema **ABAB ABAB CDE CDE** se encuentra en el primer soneto, [7] "Soneto lunario", y la alternancia de las rimas en los primeros ocho versos se podría atribuir a un manejo incierto de la técnica,[118] si no se encontrara repetido en una fase mucho más avanzada, en el segundo soneto de [74] "Juan Sansano" y en [87] "La muerte de Dafnis", este último escrito en alejandrinos y con otro esquema de tercetos. Fuera de estos casos, no hay esquema repetido: [40] "Soneto": **ABBA CDDC EEF GGF**; primer soneto de [74] "Juan Sansano": **ABAB ABAB CCD EED**; tercer soneto: **ABAB CDCD EFE FGF**; [81] "Luz en la noche" **ABBA ABBA CDE CDE**; [87] "La muerte de Dafnis": **ABAB ABAB CDD CEE**.

Del punto de vista estructural, estos sonetos también presentan variedad: en el primero, [7] "Soneto lunario", se fragmenta una compleja descripción en unidades que quiebran los versos y las estrofas, con un juego gráfico que, como se ha dicho, los cuidados de los editores han vuelto a sacar a la luz. El mismo juego encontramos en el último, [87] "La muerte de Dafnis"; en estos sonetos se intercalan en el discurso

---

[118] De hecho, ésta es la forma más antigua del soneto italiano; pero es impensable que Miguel Hernández lo supiera. La tradición sonetística española –la única a su alcance– ha preferido siempre la rima cerrada en los cuartetos.

narrativo exclamaciones e interrogaciones que contrastan con la tradición unitaria del soneto; pero he aquí otra variante, ya que encontramos este elemento de las preguntas–respuestas también en [71] "Ancianidad", pero insertadas en los versos sin alterar el aspecto gráfico. Asimismo (podríamos reconocer aquí la influencia inicial modernista sobre el joven poeta: la de los petrarquistas del Siglo de Oro vendrá después) es singular que Miguel Hernández se valga del soneto mayoritariamente para tratar temas descriptivos y narrativos, reservando al típico tema amoroso de la tradición sonetística sólo dos de estas composiciones: [40] "Soneto" y [59] "Es tu boca...". También es notable que en un caso, el ya examinado [74] "Juan Sansano", el soneto pierda su fundamental valor de poema cerrado, para asumir el de estrofa de una oda. Otro experimento, otro tanteo de posibilidades: bajo esta luz cobra su justo valor de precisa intención la variedad, casi caprichosa, de la disposición de las rimas en los tres sonetos–estrofas del poema.

La relación tema–forma, que será objeto de un apartado específico, no se ha tocado en el presente análisis de la multiplicidad de las combinaciones métricas, para evidenciar lo más posible la selva de las opciones formales escogidas por el joven poeta. "Selva" que se reconocería clarísima sólo en este mínimo corpus de sólo once poemas, si incluyéramos también la consideración de las variantes en temas y entonación, variantes no sólo mesurables entre soneto y soneto, sino entre la tradición clásica y los experimentos del joven ambicioso poeta. Nos enseñaba Mario Fubini que cada vez que un poeta usa una forma métrica, se crea en la mente del mismo y de sus lectores un sutil juego de contrastes entre lo que esa forma ha representado en el desarrollo anterior de la literatura y el uso nuevo que el poeta le da. El soneto es en la tradición europea la forma más rica de tales resonancias. En el momento de examinar la gran producción sonetística de Hernández no se deben perder de vista estos primeros

ensayos, tan lejanos de la tradición clásica de los sonetos, más ligados al experimentalismo modernista.

2.2.2. Estructuras continuas

a) Romances

Si por romance entendemos la forma tradicional narrativa continua en octosílabos dobles asonantados (o en octosílabos con asonancia alterna) con la misma asonancia a lo largo de toda la narración, no hay en el corpus juvenil de Miguel Hernández un verdadero romance. De hecho, sólo en *Viento del pueblo*, poemario en que el acercamiento a la sensibilidad tradicional y popular es cuestión más ideológica que poética, el poeta empleará la forma del romance para algunos poemas descriptivos–reflexivos, nunca, obviamente, narrativos. Tampoco en esta fase temprana, donde el poeta trata a menudo temas narrativos, usa para ello el romance.

Hablar de romance en Miguel Hernández significa hablar de una forma métrica –octosílabos de preferencia, hexasílabos en algunos casos, asonantados en los versos pares– que puede ser molde de creaciones no narrativas, y fragmentarse en unidades de extensión variable, y hasta cambiar de rima; o bien, siguiendo una peculiaridad experimental ya notada, ser un simple esquema rímico que se sobrepone a una estructura versal y estrófica ajena a la tradición romancística. De todos modos, es importante notar que el joven poeta tiene muy presente el romance, que usa de vez en cuando a lo largo de toda su obra primera: siete veces en octosílabos, una en hexasílabos (romancillo), y tres veces como simple esquema rímico.[119]

---

[119] Son romances octosílabos: [23] "Soledad"; [26] "Tristeza"; [31] "Lujuria"; [35] A mi Galatea"; [72] "A todos los oriolanos"; [92] "Al partir de su tierra pierde el pastor dos lágrimas"; [94] "La tierra recién parida". Es romance hexasílabo [10] "La siringa"; mientras que [37] "Trinados", [88] "Voz de siringa", [93] "A una zíngara", son poemas aestróficos con rimas de romance.

El primer romance, [10] "La siringa", es un romancillo hexasílabo que describe una escena mitológico–bucólica; [23] "Soledad", de entonación reflexiva, se subdivide en tres "estrofas" de extensión idéntica (seis versos) y discurso cerrado, que la separación gráfica subraya; [26] "Tristeza", también soliloquio interior, se fragmenta en unidades precisas, aunque no iguales, con frecuentes suspensiones; [31] "Lujuria" contiene una narración, pero en primera persona al tiempo presente, y se quiebra en dos partes a la mitad de un verso, sin perder la rima; [35] "A mi Galatea", poema narrativo y dialogado, se acerca más a la naturaleza del romance, e interrumpe sólo dos veces su continuidad; [72] "A todos los oriolanos" es una larga alocución rica en interrogantes retóricas, apóstrofes, exclamaciones, suspensiones; [92] "Al partir de su tierra pierde el pastor dos lágrimas", como se ha visto en su momento, se construye como una sucesión de dísticos, identificados por su estructura sintáctica; [94] "La tierra recién parida", lírica campestre, se fragmenta en tres partes y tiene unas irregularidades de rima y fragmentación en los primeros versos.

Dos composiciones en las que se alternan versos de diferente medidas presentan las rimas del romance: [88] "Voz de siringa" y [93] "A una zíngara", poema en dos partes que presenta cambio de asonancia entre la primera y la segunda. Otros poemas con rima de romance son [29] "Camino" con un metro mixto, y [37] "Trinados", breve composición en eneasílabos, subdividida en dos estrofas desiguales. La asonancia alterna del romance se encuentra también en dos líricas de metro repetido y longitud desigual de los versos, [51] "Amores que se van..." y [58] "Postrer sueño". Hay que notar que ambos son poemas narrativos de tema patético que bien convendría a la forma clásica del romance; de esta forma respetan sólo la rima: suficiente, sin embargo, para despertar ecos romancísticos en la conciencia del lector, como los que hay en la

conciencia del joven poeta que definitivamente descarta el romance en cuanto tal.

b) Silvas

1) Silvas clásicas

En el corpus juvenil de Miguel Hernández las silvas clásicas, en endecasílabos y heptasílabos libremente alternados y rimados, son únicamente dos: [56] "La Reconquista"; [73] "Canto a Valencia", y pertenecen ya a una fase avanzada de su producción, cuando probablemente el joven empezaba a acercarse a la lectura de los clásicos del Siglo de Oro sin dejar aún de comportarse poéticamente como epígono de los modernistas. Pero bien visto, sólo una, "Canto a Valencia" corresponde al modelo, pues "La Reconquista", aunque sea una silva por el metro, no corresponde al modelo en las rimas, que se disponen cómo el sexteto modernista **AABCCB**, sin rimas agudas. En "Canto a Valencia", experimentando por primera vez en una silva el libre trenzado de rimas gongorino, deja algunos versos sin rimar.

La rima libremente alterna de la silva gongorina aparece –sin fallas– en otros poemas que no tienen la estructura métrica típica de la silva: [8] "Lección de armonía", [13] "Aprendiz de chivo" y [41] "Al verla muerta", cuya estructura versal se coloca en el grupo de poemas con versos construidos sobre la repetición de una misma medida básica.

2) Silvas trímetras

En la producción adulta Hernández usará casi siempre la silva en su versión trímetra, en alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos. En esta fase temprana hay dos atisbos de esta forma: [14] "Lagarto, mosca, grillo" y [28] "En la cumbre", ambas en el

"Cuaderno de juventud". En el primer poema, demasiado breve para definirse propiamente como silva, hay un solo endecasílabo, y las rimas, pareadas o en cuarteto, no corresponden al esquema clásico. En el segundo también escasean los endecasílabos y el esquema rímico es el de cuartetos con rima cruzada. Otro experimento análogo es el de conjuntar libremente el endecasílabo no sólo con su medida menor, el heptasílabo simple o doble, sino con la mínima, el pentasílabo; esto se realiza una sola vez, en [83] "Reloj rústico", composición por demás demasiado breve para considerarlo una silva.

Otro experimento que podemos catalogar en este apartado es el de [39] "En mi barraquica!" y [79] "Al acabar la tarde", donde encontramos una silva trímetra de una medida inferior a la clásica: hexasílabos sencillos y dobles con decasílabos. Pero la rima no es gongorina, sino que en el primer poema es asonancia de romance, y en el segundo, cuartetos con rima cruzada. También [76] "A Sansano, por su libro *Canciones de amor*" es un experimento en el ámbito versal de las silvas, pues alterna eneasílabos con su medida menor, el pentasílabo; sin embargo, por la rima repetida tres veces y el cierre cada tres versos de casi todas las unidades sintácticas, el estrofismo es catalogable en el ámbito de los tercetos, como se vio en su lugar.

3) Silvas polímetras

Por último, si por silvas entendemos todo poema construido en versos de longitud desigual sin estrofas precisas, podemos catalogar en este apartado los poemas que se construyen con versos de diferentes naturaleza, o con versos de diferente longitud pero estructurados sobre un ritmo básico repetido.

3.1) Silvas en metros mixtos

En cuatro composiciones el poeta ensaya algo como un verso libre, que en realidad

resulta un conjunto de versos de medida rítmica precisa pero diferentes entre sí, como ya hemos tenido la ocasión de apuntar: [18] "Hacia Helios ", junta versos de 7, 8, 9, 11 y 7+7 sílabas, con rimas en cuartetos cerrados o cruzados, y pareadas; [29] "Camino" junta medidas de 7, 8, 9 y 11 sílabas a menudo fragmentadas en unidades menores como versos mínimos independientes, con asonancia de romance; [88] "Voz de siringa" alterna versos de 4, 5, 6, 8 sílabas con asonancia de romance; [93] "A una zingara" reúne versos de 5, 7, 8, 9 y 10 sílabas con algunos efectos de versos fragmentados en dos unidades menores, con asonancia de romance. A éstos hay que agregar [11] "A los libros bellos" que mezclando hexasílabos dobles y sencillos con un verso fragmentado da la impresión de una construcción libre; [21] "La veste de Eos" cuya presentación gráfica y rítmica es de una versificación por unidades mínimas de 2, 3 y 4 sílabas, recomponibles en una medida octosílaba con algunos pies quebrados, y rimas o asonancias sin esquema; y [89] "El afilador", breve poema que alterna sólo dos medidas, decasílabos y hexasílabos agudos, con libre juego de asonancias y rimas finales e internas.

Este apartado, que como se ve comprende poemas compuestos a lo largo de todo el corpus, representa el preludio a la búsqueda de la expresión libre que empezará propiamente en el segundo período experimental (Poemas Sueltos II, años de 1932 a 1935) y se concluirá en el tercero, bajo la influencia nerudiana (Poemas Sueltos III, años de 1935–1936).

3.2) Silvas en metros de medidas repetidas

De la versificación que emplea Hernández componiendo versos de diferente longitud mediante la repetición de una medida básica ya se ha hablado anteriormente (2.1.5).

Aquí se puede recapitular que composiciones de este tipo se encuentran a lo largo de toda esta producción, con un total de nueve, o diez, si se incluye [64] "El árabe vencido". Las rimas y las subdivisiones estróficas de estas composiciones son variadas: se encuentra la rima libre de la silva gongorina en cuatro ocasiones, con una estructura unitaria del poema: [8] "Lección de armonía" (en ritmo de 6); [13] "Aprendiz de chivo" (en ritmo de 4); [41] "Al verla muerta" (en ritmo de 5). Hay rima de romance y estructura unitaria en [41] "Amores que se van" (en ritmo de 4) que se divide en dos partes, y en [58] "Postrer sueño" (en ritmo de 5).

Una subdivisión estrófica, aunque irregular, presentan los otros poemas de la serie, con fecha de composición cercana y coincidente con la fase modernista: [55] "El alma de la huerta" (en ritmo de 6); [60] "Plegaria" (en ritmo de 5); [62] "Poesía" (en ritmo de 8); [64] "El árabe vencido" (en ritmo 6+10). Son, en los cuatro casos, estrofas de medida variable, en las que se alternan sólo dos rimas. En [55] "El alma de la huerta", las estrofas no se marcan con espacio gráfico, pero están determinadas por las unidades sintácticas. Mientras éstas no se terminen, se alternan sólo las rimas **a** y **b** en número variable. En [60] "Plegaria", se repite el mismo juego, pero se distinguen gráficamente algunas estrofas, que contienen una o dos unidades rima–sintaxis. En [62] "Poesía" las estrofas tienden a uniformarse en medidas de cinco versos con el esquema rímico de la quintilla **abaab**; en [64] "El árabe vencido" la rima **b** es aguda de preferencia, y se repite sólo dos veces en cada una de las estrofas, formadas de 5 ó 6 versos.

Como se ve, en cada poema hay una experimentación diferente, que involucra el ritmo, la rima, la coincidencia de las unidades sintácticas con las estrofas. Hay que notar también que los poemas en estos versos cadenciosos y de longitud variable son los preferidos por el poeta para sus experimentos en lengua popular.

c) Poemas monoversales

Los poemas continuos con una sola medida versal se han ido catalogando en algunos casos según la subdivisión estrófica determinada por la rima. Sin embargo, respetando la voluntad del poeta que quiso mantener la unidad gráfica del poema, vale la pena reagruparlos aquí, para constatar también cómo el poeta use en contadas ocasiones esta forma, medida en el verso pero libre del rigor de la estrofa.

[22] "Placidez" y [49] "Horizontes de mayo" son poemas en dobles hexasílabos, pero el primero se escansiona en dísticos por la rima, y el segundo en cuartetos de rima cruzada. En ambos casos, sin embargo, la sintaxis no respeta la subdivisión marcada por la rima, reafirmando la unidad del poema. En el segundo, hay inicialmente una alternancia de versos dobles y sencillos, a causa probablemente de un proyecto rítmico más complejo abandonado a favor de la regularidad. "En agosto" [32] sigue el mismo esquema, en alejandrinos: rima pareada, pero con un discurso que no respeta los dísticos. "Colorín" [33] se compone en octosílabos con rimas pareadas y en cuarteto, cruzadas o cerradas.

Hay dos composiciones breves que pueden catalogarse en este apartado: "Trinados" [37], en eneasílabos con asonancia de romance; "Presentimiento" [25] en octosílabos con dos asonancias alternas en los versos impares.

Se ve con claridad que el joven Hernández busca de preferencias las formas cerradas y precisas, y usa las formas aestróficas acompañándolas con artificios de versificación que las delimitan y definen.

3. Recuentos y atisbos

Este simple recuento habla por sí solo sobre la intencionalidad experimental del joven Hernández. El siguiente paso, el acercamiento a una visión más detallista de la hechura

sus versos, abrirá nuevas perspectiva de estudio, nuevos esclarecimientos de cómo y por qué de la estructura rítmica de su gran obra madura. Pero vale la pena detenernos un momento sobre la complejidad de esta selva rítmica, y ponerla en breve y somera confrontación con las etapas sucesivas de la producción lírica de Hernández.

De este muestrario de formas métricas, pasamos de golpe a un libro perfectamente monoversal y monoestrófico: *Perito en lunas* se compone de 42 repeticiones de la única estrofa que no aparece en el corpus juvenil –la octava– en un verso muy poco usado en dicho corpus, siendo el más prestigioso: el endecasílabo. Pero las octavas escritas para el libro fueron 87, a las que hay que agregar en un período poco posterior, otras cuatro, un poema en siete octavas como estrofas, y una importante producción en una estrofa que es una alternativa a la octava, la décima, que tiene dos versos más pero se compone de unidades versales más cortas, conteniendo por lo tanto la misma longitud de discurso. Contamos en los Poemas Sueltos II 38 décimas sueltas y cuatro poemas que usan las décimas como estrofas, por un total de 18 más. Antes de llegar a los 75 sonetos escritos alrededor del proyecto de *El silbo vulnerado* e *Imagen de tu huella*, que concluyen el apartado, hay 43 poemas que alternan endecasílabos y heptasílabos, en forma libre (silva) o cerrada (varios tipo de lira; una sola vez dísticos). Hay poemas en solos endecasílabos: once en forma de tercetos y once sonetos más.

En verso corto hay once poemas de versificación libre, con versos mínimos, a menudo –pero no siempre– recomponibles en unidades mayores heptasílabas u octosílabas. Se empieza a notar el uso del pentasílabo como unidad versal, que será importante presencia en la poesía última de Hernández. Nueve poemas en heptasílabos, uno en estrofas de diez versos (no son décimas porque no tienen su esquema rímico), uno en cuartetas, tres en dísticos, cuatro sin estrofismo preciso. En octosílabos hay tres,

uno en cuartetas, dos sin estrofas; en hexasílabos tres, sin estrofas. En un poema se mezclan heptasílabos y octosílabos.

El corpus que hemos tomado en consideración comprende *Perito en lunas* y los poemas escritos contemporánea y sucesivamente: 297 poemas, casi tres veces el corpus juvenil, pero con un número de elecciones versales y estróficas notablemente inferior. Si agregamos los poemas de *El rayo que no cesa*, agregaremos 30 poemas a nuestro recuento, pero una sola forma métrica más: una silva trímetra 7+11+14. Importantísima novedad, ya que se volverá una de las formas preferidas de Hernández en el período inmediatamente sucesivo; forma que, nótese bien, no aparece entre todas las silvas del período examinado. En la obra maestra hernandiana de lírica amorosa, hay, además de 27 sonetos, un poema en cuartetas octosílabas, un poema en tercetos dantescos.

En el período siguiente (denominado Poemas Sueltos III), todavía experimental, predominan las silvas trímetras: entre 17 poemas, hay 6 silvas en los tres versos, y una con las dos medidas clásicas, endecasílabo y heptasílabo. Cuatro poemas intentan un amplio verso libre, que se reduce a menudo a las tres medidas básicas de la silva, con añadidos armónicos pentasílabos, integrados a sus medidas mayores en versos largos. Todavía dos sonetos, una décima y un poema en cuatro décimas con el último verso endecasílabo: el poeta es siempre dueño de su forma, todavía gusta de las variantes.

Viento del pueblo se compone sólo de 25 poemas: doce –la mitad– son silvas trímetras. Siete los poemas en octosílabos, de los cuales uno en cuartetas y uno en décimas, los otros sin estrofas; uno en heptasílabos. Hay una novedad métrica: los sirventesios de pie quebrado: uno en endecasílabos con pie quebrado cuadrisílabo, y tres en alejandrinos con pie quebrado heptasílabo. También hay un soneto alejandrino. La de este libro capital es una variedad métrica mayor que la que encontramos en el anterior. El grupo de poemas que siguen (o acompañan) la composición de *Viento del*

pueblo repiten muchos de estos modelos: en los 16 poemas de los Poemas Sueltos IV hay dos silvas trímetras, un soneto endecasílabo, un poema en décimas, uno en tercetos endecasílabos; cinco poemas en heptasílabos, de los cuales dos en cuartetas, uno en estrofas de cinco versos, uno en alternancia con pentasílabos; cinco poemas en octosílabos: uno en versos sueltos, uno en estrofas de seis versos, uno en cuartetas y el mencionado en décimas. Encontramos dos novedades: unas estructuras de cancioncilla en algunos poemas breves, y la presencia de un largo poema en cuartetos alejandrinos. Novedad relativa, pues esta forma ya aparece en el corpus juvenil, pero importante, pues va a ser el metro preferencial de sus últimas odas.

De hecho, los cuartetos alejandrinos representan la forma métrica dominante en *El hombre acecha*, el libro que no se pudo difundir por la derrota de la República. Entre los 19 poemas que lo componen, 12 son sirventesios alejandrinos, y dos sirventesios endecasílabos, con o sin pie quebrado (heptasílabo o endecasílabo para los versos de catorce sílabas, pentasílabo para los de once), sin o con un estribillo de unidad silábica mínima, entre estrofa y estrofa o teniendo lugar del cuarto verso: variantes mínimas, que nos permiten sin embargo reconocer el gusto tan hernandiano por la experimentación métrica. Hay un soneto alejandrino, dos "canciones" heptasílabas, un poema octosílabo.

La variedad métrica del *Cancionero y Romancero de ausencias* ha sido notada y catalogada por varios críticos.[120] Nos interesa sólo aquí puntualizar algunas características: es cierto que hay versos de todas las medidas de dos hasta once sílabas, y composiciones monoversales (desde el pentasílabo hasta el endecasílabo) así como composiciones en que dos o más tipos de versos se conjuntan. Pero el hecho de que

---

[120] Nos limitamos a recordar el estudio de José Carlos Rovira, *"Cancionero y Romancero de ausencias" de Miguel Hernández. Aproximación crítica*, Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante, 1976, p. 46.

parezca no haber dos poemas perfectamente idénticos se debe a que casi no se usan esquemas estróficos consagrados, pues el estrofismo es más bien libre, ausente o con formaciones caprichosas, muchas de las cuales con antecedentes en la obra anterior hernandiana. Todo lo cual nos permite afirmar que la variedad es más aparente que real, y no se compara con la selva métrica elaborada y planeada del período inicial. Además: no hay verso doble fuera de los alejandrinos, que se disponen en los ya clásicos cuartetos (a veces con pie quebrado). En este metro encontramos 12 odas en todo el corpus último, entre los seleccionados para el *Cancionero y Romancero* propiamente dicho, y los otros poemas del ciclo. El alejandrino aparece todavía en cuatro sonetos; y el endecasílabo, con la variante acentuativa isorrítmica 4–7–10, en el fúnebre broche final de "Eterna sombra".

Cada uno de estos bloques de poemas amerita un estudio métrico propio; que no tendrá completa validez sin el enlace con la trayectoria evolutiva global de toda la producción lírica, y con la experimentación juvenil.

CAPÍTULO IV

LA REALIZACIÓN DEL POEMA: RITMO Y PROSODIA

...con muchas y gruesas faltas
*de **prosodia** y de sintaxis,*
*de **ritmo** y de consonancias...*

("A todos los oriolanos")

La elección de un molde rítmico, lo que hasta aquí hemos venido clasificando, nada nos dice de la composición real de un poema. Éste se realiza construyendo sobre el andamiaje escogido, presente en la sensibilidad del poeta por las lecturas (o la audición) de la herencia literaria de su lengua, un castillo de palabras que transmiten imágenes y conceptos, que desarrollan un tema. El esqueleto rítmico se viste de palabras hasta presentar un cuerpo cuya fisonomía es la fisonomía irrepetible del poema.

Estoy consciente de que el uso de similitudes suele revelar a menudo la incapacidad de explicar teóricamente un concepto. Digamos, descartando las metáforas y entrando en tema, que la calidad de un poeta se reconoce por su capacidad de usar las palabras que, a un tiempo, correspondan perfectamente al concepto y se acoplen con naturalidad al ritmo elegido; y también por la capacidad de seleccionar el molde rítmico adecuado para una determinada entonación (a su vez propia del tema tratado),

en acuerdo o en contraste voluntario con la tradición literaria en que poeta y poema se insertan.

Es evidente, en la lectura de este corpus juvenil hernandiano, que el poeta, todavía muy joven, no domina estas relaciones; que en ocasiones su versificación es torpe, y que ignora o no se preocupa de la relación sutil que media entre tema tratado y esquema métrico. Pero hemos venido descubriendo que el joven Hernández experimenta sin cesar armonías poéticas, que está buscando su voz, con más entusiasmo que un mensaje poético que su inmadurez no le ha permitido aún encontrar. Experimentalismo que creemos ya evidente solamente por el recuento de las formas métricas empleadas y sus combinaciones.

Ahora bien, la observación de estos esquemas métricos en versos concretos nos revela también facetas interesantes para la formación de su gran voz poética futura.

Podemos subdividir el análisis en los apartados correspondientes a los elementos constitutivos de la versificación: disposición de los acentos, conteo silábico, colorido vocálico (que incluye las rimas), coincidencia de palabras, frases y oraciones con la medida versal y estrófica; dedicando un último apartado a la correspondencia entre tema y forma métrica del poema, que será puramente esquemático, pues un análisis detallado de la temática de este corpus, así como del lenguaje –experimental también–, necesita y amerita un trabajo *ad hoc*.

Este análisis, sin embargo, no tendrá un simple valor de recuento de aciertos o fallas de versificación; nos permitirá reconocer las tendencias del poeta en la estructuración del verso, las mismas que se podrán encontrar en su gran producción futura, en la que un análisis métrico tendrá todo el valor estilístico de realce de la palabra hernandianamente *poiética*.

1. Acentuación

1.1 Acentuación variable

La alternancia o la libre disposición de los acentos en el interior de un verso, en todas las posiciones en que el ritmo básico lo permita, es la que proporciona una mayor fluidez al discurso poético; es la gran posibilidad de las lenguas neolatinas. Cuanto más largo el verso, tanto mayor la posibilidad de variar número y posición de acentos.

El caso extremo es el del endecasílabo: el metro unitario más largo de las lenguas romances, el más usado en la poesía culta italiana y luego española, permite hasta cinco acentos en total[121] y, además del acento fijo de 10ª admite tres posiciones para el otro acento dominante: de 6ª, 7ª y 8ª, y un número y posición variable de acentos en las primeras cuatro sílabas, en correspondencia armónica con el acento dominante a medio verso. Ahora bien, en el corpus juvenil de Miguel Hernández hemos visto que el endecasílabo no abunda, mientras que será el verso preferencial en su producción inmediatamente sucesiva. ¿Cómo ha llegado el poeta a esta elección, y al dominio del verso príncipe? ¿Por qué, sin embargo, después de la abundante y perfecta producción endecasilábica de su segunda época, la de *Perito en lunas* y *El rayo que no cesa*, optará por expresarse en alejandrinos, y regresará a las medidas breves? ¿Qué significado tiene su incursión en el verso libre, en el breve período que media entre su pasión amorosa –*El rayo que no cesa*– y su militancia política –*Viento del pueblo*–? Examinando la técnica compositiva de este período inicial se podrá en el futuro aventurar respuestas.

En la primera parte de este corpus temprano (el "Cuaderno" y los primeros poemas) el poeta prefiere versos cortos, hasta un máximo de nueve sílabas, o versos

---

[121] Cfr. el verso dantesco: "Di qua, di là, di su, di giú li mena" (*Infierno*, V, 43)., y el citado verso gongotrino: "Oro bruñido al sol relumbra en vano"

dobles formados con dos medidas breves, con preferencia por el doble hexasílabo: versos por lo tanto en los que la variación de la posición acentual es menor, y el ritmo se dispone con más naturalidad sobre un esquema repetitivo y simétrico.

Esto nos revela cómo su sensibilidad percibe mejor las unidades mínimas, el compás marcado: y cómo el discurso fluido y distendido será para él una lenta conquista. Examinaremos detenidamente la forma en que Hernández trata algunos versos, en breves trayectorias que nos parecen significativas.

1.1.1 El eneasílabo: la conquista

El tratamiento del eneasílabo, un verso poco "fácil" para el poeta, quien no volverá a usarlo después de esta época, nos puede ilustrar sobre el tesón del joven Hernández en la búsqueda del manejo acentuativo. El primer poema en este verso es en tercetos: [15] "Canto exaltado de amor a la naturaleza". En estos 126 versos hay muchos que salen de medida, o que entran en ella forzados. Hay versos que suenan más bien como decasílabos:

76 la luciérnaga, que fosforece (4–9)

107 joyante y húmedo deja el prado (2–4–7–9)

otros con acentuación inexplicable:

70 salta de la pastoril honda (1-7-8)

El segundo poema, [17] "Tempestad", con separaciones estróficas de extensión variable y rimas cruzadas en cuarteto, demuestra ya una mayor regularidad rítmico acentuativa: los versos presentan mayoritariamente un acento en tercera posición que los divide en dos hemistiquios de 4 y 5 sílabas, pero sin marcar cesura. Además del acento fijo de 8ª, se encuentra casi siempre un acento intermedio de 6ª y a veces de 5ª.

1 Por el filo de un monte, sube (3–6–8)
una nube amenazadora: (3–8)

¡Oh, no he visto, jamás, yo, nube (3–6–[7]–8)
tan terrible!...
Grande el sol, dora (3–5–7–8)
5 la pradera; se va a ausentar (3–6–8)
ya, y destella melifluamente. (1–3–6–8)

Los versos encuentran en su sucesión un equilibrio entre repetición y variación en la posición acentuativa. El poeta usa también los artificios de colocar dos acentos contiguos, o un acento en primera posición, que producen siempre un efecto llamativo:

60 En un árbol, metido, no oso (3–6–8)
yo –el hatajo a mis pies–, la voz (3–6–8)
levantar. **Oi**go a la natura, (3–4–8)
que, entre el agua que cae veloz, (3–6–8)
habla y llora, canta y murmura. (1–3–6–8)

El último verso, con su simetría y paralelismo estructural, con sus cuatro acentos, el primero de los cuales en primera posición, es un magnífico cierre de poema. Los dos acentos contiguos en el v. 62 corresponden al final e inicio de oración. El mismo efecto encontramos en el v. 43, por cierto quebrado gráficamente precisamente en el punto donde se suceden los dos acentos:

41 Arrancado un pino de cuajo (3–5–8)
cae por tierra roto, con gran (1–3–5–8)
fragor.
Lanza un escupitajo (2–3–8)

En el último verso citado, después de los dos acentos contiguos en posiciones adelantadas, falta el acento intermedio, y el ritmo cae sobre el último ictus, subrayando la imagen. Ya es un manejo versal que denota cierta maestría. La falta de cesura a medio verso se debe a la distensión del discurso, lo que hace natural también el uso de los encabalgamientos, a veces evidentes como en los versos citados: **gran // fragor**.

El tercer ensayo en eneasílabos es [24] "El chivo y el sueño". En este poema el

poeta va más allá en la regularidad acentuativa, creando una verdadera fractura del verso en dos unidades, hemistiquios de 4 y 5 sílabas con cesura perceptible, a menudo coincidente con pausas de sentido:

1	Mediodía. // Lo dice lento	(3–6–8)
	un lejano / reloj cansado.	(3–6–8)
	El sol, baja // del firmamento,	(2–3–6–8)
	con furor irritante, al prado.	(3–6–8)
5	Por mi frente, // que se achicharra,	(3–6–8)
	cae un agua / salobre en perlas.	(1–3–6–8)
	Oigo el canto // de una cigarra	(1–3–6–8)
	y de cientos / de mirlos –merlas–.	(3–6–8)

Lo que crea la regularidad del verso es la presencia constante del acento en tercera y sexta posición, que determina el primer hemistiquio tetrasílabo; sólo en contados casos el acento en sexta posición falta, o se retrae de un lugar. También la cesura puede faltar (v. 4) o ser más o menos perceptible, como se indica gráficamente, según coincida o no con una pausa sintáctica.[122] Pero el encabalgamiento de la cesura no se debe a la fluidez del discurso, sino que, rompiendo eventualmente la regularidad de la escansión, se evidencia sólo como una variación en el metro, pues la bipartición del verso es mucho más marcada que en el poema anterior; además, tal encabalgamiento corresponde en realidad a un retraimiento de la cesura, que sucede sólo en presencia (como en el v. 4) de una palabra aguda en el primer hemistiquio, formando tetrasílabo agudo; esto se compensa con una palabra cuadrisílaba en la unidad siguiente, o con un monosílabo átono:

4 con furor / irritante, al prado.

---

[122] No se considere pausa sintáctica la coma del v. 3, pues, colocada entre sujeto y predicado, es completamente agramatical: error –no por común menos inexplicable– que el poeta comete varias veces en este corpus juvenil.

28 y mirar / crapuloso y vivo

36 al pezón / de una cabra arranca

47 el feliz / revoleo blando

La siempre mayor perceptibilidad de la bipartición del verso (mayor, digo, de poema en poema) depende del sentido de la frase, de la colocación de las palabras: en sí, la esquematización numérica de los acentos puede ser muy parecida entre "Tempestad" y "El chivo y el sueño". Sin embargo, la lectura del primer poema deja un efecto de verso unitario, pues el discurso se distiende, como se ha visto, con encabalgamientos entre verso y verso, con pausas de sentido antes o después de la cesura rítmica, con palabras que abarcan el punto de la cesura. La lectura del segundo poema, al contrario, permite reconocer un verso acompasado en dos unidades, pues el discurso y la medida silábica de las palabras se acopla a la regularidad acentuativa.

Que en "El chivo..." el poeta quiera escandir la medida versal en dos unidades rítmicas lo prueba también, en un verso, la presencia de una palabra esdrújula a final del primer hemistiquio, cuya sílaba final no se cuenta:

19 que, cual **rápidas** / chispitas rojas,

Puede ser que este mismo efecto calculara el poeta en el desgarbado verso de "Canto exaltado..." antes citado:

la luci**érnaga** / que fosforece

Pero insertándose en un contexto rítmico sin regularidad, el efecto es sencillamente de estridencia, y el verso suena hipermetro.

En otras dos ocasiones la esdrújula no altera la constitución eneasílaba del verso, sólo desplaza la cesura de un lugar y el verso se subdivide en dos unidades de 5 y 4 respectivamente:

51 y en un hálito / me ensimismo

53 Olvidándome / el rebaño[123]

En "Tempestad" tales efectos no se encuentran. Los tres poemas hacen parte del "Cuaderno de juventud", y demuestran una madurez progresiva en el dominio del aspecto acentuativo, en la dirección de la regularidad rítmica: desde el mal manejo del primer poema, se pasa a una acentuación regular acoplada con un discurso fluido, y luego a una regularidad repetitiva sobre la que el discurso se moldea y se geometriza.

En [37] "Trinados", la regularidad acentuativa del eneasílabo en la variante con acento de 3ª y 6ª, la posibilidad de encabalgar la cesura o el verso, de fusionar el discurso con la regularidad versal o de interrumpirse contrapunteando el ritmo, el equilibrio entre la extensión de las palabras –bisílabas y trisílabas en su mayoría, entre las que destacan dos cuadrisílabos y un pentasílabo–, todos estos artificios están concentrados en sólo 12 versos, de una agradable armonía, ricos en juegos fonéticos:

En aquellos ciruelos grandes
con los troncos de cristalinos
y cuajados licores llenos
que se irisan contra el sol límpido,
5 sus dulzainas de música ágil
toca un bando de alegres mirlos.
Sus tonadas me hacen dar saltos
a compás de sus finos ritmos...

¡Ah, que callen, por Pan, que callen!
10 Si prosiguen sus exquisitos
picos locos tembloreando,
yo, también... ¡¡Epí, pí, í, pío!!

El tema es mítico–pastoril, no corresponde a la imagen que tenemos del gran Hernández; hay una onomatopeya final francamente infantil; una sinalefa estridente en

[123] V. Apéndice. En este verso falta una sílaba y parece faltar una preposición (olvidándome del rebaño). Es mucha coincidencia, y pensamos en un error de transcripción.

el v. 5 que no corresponde a ningún valor de sentido: pero el manejo acentuativo es excelente, y ha sido alcanzado con pruebas y pruebas sucesivas.

En [63] "La bendita tierra", el poeta, no conforme con el dominio alcanzado en el eneasílabo acentuado 3–6–8, experimenta otra variante: la del verso con acento dominante en cuarta posición. Es un largo poema en cuartetos de rima cruzada, de 116 versos: como largo fue el primer poema en la anterior modalidad del eneasílabo. El fenómeno se repite: como es la primera prueba en este ritmo, el poema es largo, la acentuación es libre, para no decir insegura; antes del acento de 4ª se alternan los acentos en primera o segunda posición, pero pueden faltar; y el otro acento intermedio entre el de 4ª y el de 8ª se encuentra algunas veces y otras no:

1	Entre unas ropas, sobre el lecho,	([1]–4–6–8)
	más de una noche y una aurora	([1]–4–8)
	estuve, llama viva hecho	(2–4–6–8)
	por una fiebre abrasadora.	(4–8)

Otros versos presentan acentuaciones que salen de este esquema:

	Y la interrogación surgía	(6–8)
20	entre estas interrogaciones:	(2–8)

Estos dos versos en ritmo cruzado, con repetición del mismo vocablo hexasílabo, se podrían interpretar como efectismo voluntario; lo mismo dígase de la reducción a dos acentos en el v. 4 antes citado, en cierre del cuarteto introductivo. Pero hay versos definitivamente mal construidos, que se leen como decasílabos o endecasílabos:

26 de frutos y rosas guarnecidos

28 y de las hojas muertas se han vestido?

o que tienen una disposición acentual inarmónica, faltando el acento dominante:

88 esféricas los huertos blondos (2–6–8)

El último poema en eneasílabos –último, nótese bien, no sólo en este corpus,

sino en toda la producción hernandiana– es [76] "A Juan Sansano por su libro *Canciones de amor*". El poeta insiste sobre el último ritmo ensayado, que se reafirma con el acento fijo, en cuarta posición, de unos pies quebrados pentasílabos, irregularmente dispuestos en los tercetos monorrimos. Sin embargo, la regularidad acentuativa es apena un poco mayor que en el poema anterior: hay versos con desplazamiento del acento dominante, que se coloca en quinta posición o en sexta:

15 con gemas y un poco de luna (2–5–8)

12 que hay en los barracones moros (1–6–8)

Es sólo después de estas pruebas repetidas y estas variantes que el poeta decidirá no volver a usar este metro imparisílabo. La tendencia que este grupo de poemas nos revela, es la que lleva a la regularidad en la acentuación, pero también a la expresividad; y –nos interesa subrayarlo– a evidenciar las unidades mínimas al interior del verso.

1.1.2 El octosílabo: el dominio

La mayoría de los versos que Miguel Hernández usa en el corpus juvenil son parisílabos: hexasílabos sencillos o dobles, octosílabos sencillos o dobles, dobles heptasílabos. El verso par se fracciona naturalmente en dos o cuatro unidades simétricas. Acompasar esta escansión evidenciándola, o superarla en pos de un discurso más distendido son dos juegos rítmicos posibles, que el poeta experimenta a la par. Pero es claro que prefiere la geometría subyacente de los versos pares, al verso imparisílabo, ondulante por las mayores posibilidades acentuativas: el endecasílabo que casi no usa, y el eneasílabo del que hace el reducido y trabajoso uso que vimos.

El octosílabo es el verso relativamente dominante en este corpus, en su versión simple o doble. Examinando sólo los poemas escritos en su totalidad en este verso, y

en su versión sencilla –pues el doble octosílabo se maneja siempre en forma isorrítmica y no recae en este apartado–, el octosílabo aparece tratado desde este período temprano en forma muy libre; pero se encuentran también poemas en los que se busca una acentuación repetida.

En [2] "No sé el nombre...", en cuartetas asonantadas alternas, ya desde la primera cuarteta notamos estos juegos acentuales:

1	No sé el nombre de ese pájaro	(3–7)
	que tan vivaz se ha escondido	(4–7)
	entre la morena plata	(5–7)
	de un árbol del paraíso.	(2–7)

Nótese en esta cuarteta, que hemos marcado por cada verso dos acentos, pero que los acentos naturales presentes en los vv. 1, 2, 3 son más de dos:

no sé el nombre de ese pájaro
que tan vivaz se ha escondido
entre la morena plata

Se encuentran, sin embargo, atenuados y casi diluidos frente a los acentos dominantes, por encontrarse en posición de sinalefa (además, en ambos caso entre dos vocales iguales: sé el, de ese) o por ser acentos de palabras monosílabas o bisílabas pero serviles, que pueden considerarse inacentuadas: *ese*, *tan* y *entre*. Todo esto provoca un delicioso y muy sabio efecto de cadencia, en un poema escrito seguramente en época adolescente: se nota la diferencia entre el manejo acentual de un verso "familiar" por ser el más popular y propio de la lengua, el octosílabo, y un verso raro y culto como el eneasílabo, únicamente conocido a través de la lectura de algunos poetas modernistas, que el poeta ensaya para cumplir su programa de entrenarse al canto en todas las armonías. Más adelante en el poema hay fracturas gráficas que no respetan las unidades

simétricas del verso, sino que se colocan según el sentido.[124] El octosílabo se transforma en un diáfano soporte musical.

Lo mismo sucede en un poema de etapa más avanzada, [75] "Sed", donde encontramos la misma habilidad versificatoria, más madura, más segura:

6	Me acerco con un saludo	(2–7)
	a su vera, y ríe pura,	(3–5–7)
	dejando ver en el nudo	(2–4–7)
	rojo de su boca, el mudo	(1–5–7)
10	verso de su dentadura.	(1–7)

La variación acentuativa es completa, y el primer y último verso de la quintilla, con sus dos acentos en posición dislocada, encierran la unidad como en un paréntesis rítmico; pero hay que considerar el conjunto de la estrofa, sus encabalgamientos, las vocales oscuras sobre las que cae el acento de las cinco rimas y al interior del verso, para apreciar toda la maestría del joven poeta.

En [92] "Al partir de su tierra..." la alternancia de versos octosílabos con dos, tres y cuatro acentos, sabiamente distribuidos para acelerar o frenar el ritmo, acorde con la expresividad deseada, es prácticamente perfecta. En [72] "A todos los oriolanos", el libérrimo manejo acentuativo del octosílabo no sirve para crear delicadas armonías, sino para dar al discurso una andadura prosaica que bien conviene a la entonación bromista del escrito.

Este joven que sabe manejar la versificación octosílaba con tal maestría, permitiéndose estos juegos acentuativos, en lugar de expresarse en este metro perfectamente dominado, ensaya incansablemente una y otra forma métrica, con disciplina y método; y reserva el empleo del octosílabo, durante toda su vida, para contadas ocasiones, entre las cuales sobresalen las apasionadas arengas de *Viento del*

---

[124] Véase el Apéndice.

pueblo, donde el metro popular, empleado para dirigirse al pueblo que lo conoce, es tratado con esta misma libertad, jugando con repeticiones, variaciones, simetrías y cadencias, al servicio de palabras inflamadas:

	Aquí estoy para vivir	([2]–3–7)
70	mientras el alma me suene	(1–4–7)
	y aquí estoy para morir	([2]–3–7)
	cuando la hora me llegue,	(1–4–7)
	en los veneros del pueblo	(4–7)
	desde ahora y desde siempre.	(1–3–5–7)
75	Varios tragos es la vida	(1–3–5–7)
	y un solo trago la muerte.	([2]–4–7)

([2] "Sentado sobre los muertos")

Pero hay más: también en este verso tan elástico y tan bien empleado en su elasticidad, busca Hernández la regularidad acentuativa, el experimento de la repetitividad acentual, específicamente en la modalidad en la que, colocando un acento constante en tercera posición, simétrico con el fijo en séptima, divide el octosílabo en dos unidades iguales, cuadrisílabas. En dos casos, la isorritmia contribuye a la armonía imitativa: en el primer poema de este tipo, [16] "La campana y el caramillo", lo que pretende imitar el poeta es un sonido natural, el redoblar festivo de las campanas:

1	En la ermita campesina,	(3–7)
	oro en caldo, a la mañana,	(1–3–7)
	echa, fina,	
	la campana.	(1–3–7)

Aquí el quiebre gráfico y las rimas internas dispuestas sobre la vocal aguda **i** y la abierta **a** realzan la imitación musical.

En el segundo caso, [33] "Colorado colorín", lo que el poeta pretende imitar empleando la isorritmia es el sonsonete de las cantinelas infantiles:

1	Colorado colorín,	(3–7)
	¡Cómo alegras mi jardín	(1–3–7)

sin un ave melodiosa, (3–7)
ni una hoja ni una rosa! (3–7)

Como se ve, los acentos, fijo de 7ª y dominante de 3ª, se pueden acompañar con otro armónico en primera posición; pero no hay acentos intermedios entre el de 3ª y el de 7ª, así que el verso cambia de ritmo entre la primera y la segunda parte, aunque la escansión delimita dos unidades perfectamente paralelas: en inicio de verso hay dos sílabas en anacrusis; después del primer acento dominante de 3ª, hay tres sílabas sin acentuar. Cuando hay sílaba átona final (no siempre, pues hay muchos versos agudos), ésta en la lectura del poema compensa el ritmo sumándose a las dos en anacrusis del verso siguiente, estableciendo una especie de circularidad que unifica los versos en un ritmo simétrico cuaternario: uu–uuu–uuu–uuu...

Pero hay otros poemas en los que la acentuación del octosílabo se mantiene regular, sin motivos temáticos: [21] "La veste de Eos", que hemos catalogado como poema en octosílabos a pesar de su escritura subdividida en unidades mínimas; el hecho mismo de estar escrito con palabras de la misma medida, grafizadas en forma de verso, provoca la presencia de cuatro acentos paralelos en cada unidad octosílaba, y obliga instintivamente a atribuir acento a palabras que normalmente no lo tendrían:

Eos tiene cuatro vestes: (1–3–5–7)
una blanca que se ata (1–3–5–7)
cuando ríe Boreal (1–3–7)

Otro ejemplo de control acentuativo es [85] "Olores":

1 Para oler unos claveles, (3–7)
este muchacho de hinojos. ([1]–4–7)

Tiros de grana. El olor *(1–4–7)*
pone sus extremos rojos. *(1–5–7)*

5	Para oler unos azahares	(3–7)
	este muchacho con zancos.	([1]–4–7)
	Espuma en cruz. El olor	*(2–4–7)*
	pone sus extremos blancos.	*(1–5–7)*
	Para oler unas raíces	(3–7)
10	tendido el muchacho este.	(**2**–**5**–7)
	Uñas de tierra. El olor	*(1–4–7)*
	lo pone todo celeste.	*(2–**4**–7)*

Los primeros cuatro versos asientan un esquema de discurso y de acentuación: cada uno de los cuatro versos que constituyen la unidad estrófica mayor (dos dísticos) tiene una acentuación distinta, y una peculiar estructura de la frase, que se repite en la siguiente alternancia de dísticos en letras redondas y cursivas (para mayor evidencia se ha mantenido la cursiva también en la anotación numérica de los acentos). El segundo verso en redondas y el primero en cursivas (v. 2 y v. 3), aunque se pueda marcar en ambos la misma colocación acentual, en realidad no tienen el mismo esquema, pues el acento en primera posición del v. 2 es más débil por el valor semántico de la palabra que lo lleva, que el análogo del v. 3. El acento de 1ª empieza a ceder con el v. 7, "cayendo" en segunda posición. La expectativa creada por la simetría de los primeros versos se rompe perceptiblemente con los versos 10 y 12, respectivamente el último en redondas y el último en cursiva y cierre del poema. Esos versos están estructurados como los anteriores, pero con ligeras variantes sintácticas y de construcción que hacen posible este "contratiempo" rítmico de gran efecto. Lo evanescente y oleográfico del tema inspirador nada tiene que ver con ingenuidad o sencillez: este poeta sabe ya manejar su técnica con absoluto control.

1.1.3 El doble hexasílabo: fluidez e isorritmia

El otro verso parisílabo que trata Hernández con abundancia en este corpus es el hexasílabo, también presente en la tradición popular española. Es interesante notar cómo empieza con unos primeros poemas en hexasílabos sencillos ([6] "Cancioncilla" y [10] "La siringa" con estructura regular; [11] "A los libros bellos", con un verso doble y uno quebrado; [19] "Un gesto del alba" con juego estrófico–sintáctico), para pasar a una segunda fase en que el hexasílabo está tratado en su forma doble, como hipótesis de verso largo ([22] "Placidez"; [43] "¡Marzo viene!"; [49] "Horizontes de mayo"; [65] "Contemplad..."); y a una tercera, en que el hexasílabo sencillo y doble se alternan en silvas que admiten la presencia de una tercera medida: el decasílabo ([61] "Balada de la juventud"; [39] "¡En mi barraquica!"; [79] "Al acabar la tarde"). Un recorrido cerrado, pues el verso reaparecerá, únicamente en versión sencilla, en contadas ocasiones, en la última lírica, la del *Cancionero*; pero recorrido significativo, pues –como se aprecia examinando el tratamiento acentuativo– el poeta se dirige inicialmente hacia la fluidez del discurso, acercándose sucesivamente a la identificación rítmica de las unidades mínimas con un caso de isorritmia, [61] "Balada de la juventud".

El hexasílabo presenta un reducido espectro de juegos acentuativos: además del acento fijo de 5ª puede tener otro dominante en tercera posición, lo que modula el verso en una alternancia binaria de sílabas acentuadas y átonas, si está presente un tercer acento en primera posición; pero el verso se puede construir con sólo dos acentos dislocados (1–5; 2–5) o carecer de acento adelantado y tener sólo el acento final.

Ahora bien los poemas hexasílabos de Miguel Hernández se construyen usando todas esas posibilidades, con libertad algunas veces y con consciente efectismo las otras.

Ya en [6] "Cancioncilla", el primer poema hexasílabo de su producción más temprana (es el poema que abre el "Cuaderno"), encontramos todas las variedades acentuativas que el verso permite, con sólo dos ictus:

9	Estridulad, grillos	(4–5)
	dorados y rojos.	(2–5)
	Astros amarillos,	(1–5)
	ensanchad los ojos.	(3–5)

En el primer verso de esta estrofa, el poeta crea un efecto de estridencia, voluntario pues corresponde a la semántica, colocando un acento antirrítmico en cuarta posición.

En el segundo poema, [10] "La siringa", el discurso se distiende encabalgando los versos, mientras que éstos se acortan por las terminaciones agudas de la asonancia alterna en **á**; muchos son los casos en que el último acento recae sobre partículas átonas por naturaleza (artículos, preposiciones), y no solamente en los versos con rima; subrayando así la no coincidencia de la medida versal con la medida de discurso:

1	Corta siete tubos	(1–3–5)
	de un viejo cañar,	(2–5)
	que ninguno de ellos	(3–5)
	sea al otro igual:	(1–3–5)
5	átalos juntitos,	(1–5)
	afínale las	(2–5)
	redondas bocuelas,	(2–5)
	llévatelos a	(1–5)
	la curva del labio,	(2–5)
10	y ponte a soplar	(2–5)
	leda y quedamente...	(1–3–5)

Estos versos tan ligados por los encabalgamientos representan ya un paso hacia el verso doble. El siguiente poema en la medida de seis sílabas, [11] "A los libros bellos", mezcla ya la unidad sencilla y la doble, con un efecto de reducción, una especie de *diminuendo* musical: de los cuatro versos que componen el breve poema, el primero

tiene medida doble, los dos siguientes sencilla, y el último se fragmenta en dos partes:

1	A los libros bellos, pétalos de rosas	(3–5//1–5)
	ponedle en las páginas...	(2–5)
	A los libros feos,	(3–5)
	nada...	
	(Nada, o pajas)	(1–3–5)

Notable en el primer verso el cambio de ritmo entre los dos hemistiquios, con los dos acentos centrales sobre la misma vocal **e**; el segundo verso se distiende por las palabras trisílabas y la esdrújula final, el tercero resulta más corto por componerse de palabras breves, y el último, siguiendo el sentido, se divide en dos unidades que suenan como un eco por la insistencia sobre la vocal **a**.

La misma maestría musical de este pequeño poema se vuelve a encontrar en el último texto en hexasílabos sencillos (último en el corpus juvenil), [19] "Un gesto del alba", que ensaya una mayor regularidad acentuativa a la par de una estructura muy compleja en la estrofización y en el enunciado, en el cual se trenzan dos discursos paralelos:[125]

1	¡Oh, qué carcajadas	(1–[2]–5)
	tan disparatadas	(1–5)
	las de las granadas!	(1–5)
	(El alba de oro	(2–5)
5	Risas coralinas	(1–5)
	entre matutinas	(1–5)
	auras y hojas finas.	(1–3–5)
	romper quiere en lloro;	(2–3–5)

[125] Ver análisis detallado en Apéndice.

	Sobre los ardientes	(1–5)
10	labios, rubescentes	(1–5)
	asoman mil dientes	(2–[4]–5)
	mas avergonzada	([1]–5)
	Hay en aposentos	(1–5)
	ocultos más cientos	(2–5)
15	de dientes sangrientos.	(2–5)
	una gran granada	(3–5)
	rosada en los llanos	(2–5)
	celestes deslíe...	(2–5)
	¡Ah, los rubios granos	(1–3–5)
20	de la escarcha!	
	Y ríe).	(3–5)

El discurso llevado a cabo en los tercetos monorrimos se articula inicialmente sobre un ritmo acentuativo 1–5, y el discurso paralelo del cuarteto en rimas pareadas, sobre acentuación 2–5. Al acercarse el momento de la fusión de los dos discursos, a partir del v. 14, el primer acento se desplaza "cayendo" en posiciones más lejanas del principio de verso, sobre el ritmo 2–5, para terminar con dos versos con ritmo 3–5.

Hay libre elección, no hay rigidez (baste ver cuántos acentos menores se entrecruzan en los versos para descartar la isorritmia), pero las variantes rítmicas son claras en la sensibilidad del poeta que las usa a su antojo para resaltar su discurso. No extraña que el primer poema en hexasílabos dobles, [22] "Placidez", no tenga la rigidez o torpeza características de un primer ensayo rítmico, y se presente prácticamente perfecto:

Sol de siesta en toda la campiña verde...	(1–3–5/3–5)
Rezonga una noria no sé dónde. Muerde	(2–5/2–3–5)
un ave la calma que en el aura reina.	(2–5/3–5)

Bajo unos perales, una vaca peina, (1–5/3–5)
5 con su sonrosada lengua, la testuz (5/1–5)
de otra, que mastica hierba con pajuz. (1–5/1–5)

El ritmo es unitario, la colocación acentuativa variada; la cesura casi no se percibe, pues está frecuentemente encabalgada. La rima señala dísticos pareados, pero el discurso se distiende sin tomar en cuenta subdivisiones de ningún tipo. Doble juego entre estructura fija y discurso libre.

En una etapa posterior, contemporánea a la composición de varios poemas en metro doble, encontramos otros tres poemas en doble hexasílabo, con esta misma fluidez acentuativa: [43] "¡Marzo viene!", [49] "Horizontes de mayo", y [65] "Contemplad...". En el primero de ellos, a pesar de la variación en la colocación de acentos entre los dos hemistiquios, se percibe un ritmo más serrato, con cesura perceptible, gracias a la presencia constante de sólo dos acentos y la coincidencia de las unidades sintácticas con hemistiquios, versos y estrofas:

Las flores despiertan // de su frío sueño (2–5/3–5)
10 abriendo a los besos / del sol sus corolas; (2–5/2–5)
sobre los sembrados / de verdor risueño (1–5/3–5)
florecen sangrientas // miles de amapolas, (2–5/1–5)

En [49] "Horizontes de mayo", encontramos uno de los típicos "arrepentimientos" de Miguel Hernández: empieza el poema como libre alternancia de hexasílabos sencillos y dobles, y lo prosigue y termina en solos versos dobles. Éstos se suceden muy ritmados, con cesura perceptible, marcada en ocasiones por palabras esdrújulas:

Rítmica, mon**ótona**, // da una noria vueltas, (1–5/3–5)
arrojando de agua / limpios manantiales, (3–5/1–5)
que en estrechos cauces // viértense, resueltas, (3–5/1–5)
20 como sierpes **áureas**, // hasta los bancales; ([1]–3–5/1–5)

Aquí la rima marca cuartetos con rima cruzada, y el enunciado sigue la escansión, con coincidencia constante entre unidades métricas y unidades sintácticas. Se alternan, a menudo en posiciones quiásticas entre verso y verso, hemistiquios con acentos extremos (1–5) y hemistiquios con acentos cercanos (3–5). En los hexasílabos dobles el poeta prefiere que los acentos presentes en cada semiverso sean sólo dos.

En [65] "Contemplad...", la modalidad acentuativa prevaleciente es otra: el acento de 3ª y 5ª es casi fijo en el primer hemistiquio, para cambiar a 1ª y 5ª en el segundo, con pocas excepciones:

	Si queréis el goce // de visión tan grata	(3–5/3–5)
	que la mente a creerlo // terca se resista;	(3–5/1–5)
	si queréis en **una** / blonda catarata	(3–5/1–5)
	de color y luces // anegar la vista;	(3–5/3–5)
5	si queréis en **ámbitos** // tan maravillosos	(3–5/1–5)
	como en los que en sueños // la alta mente yerra	(1–5/1–3–5)
	revolar, en estos / versos milagrosos	(3–5/1–5)
	contemplad mi pueblo, // contemplad mi tierra.	(3–5/3–5)

Es claro el paso hacia la isorritmia; a finales de hemistiquio hay palabras esdrújulas y acentos sobre elementos átonos, detalles que denotan casi siempre un prevalecer del ritmo sobre la palabra. Lo más notable es que los segundos hemistiquios con acentuación adelantada (1–5) se encuentran a menudo cuando el discurso propiciaría el encabalgamiento de la cesura, marcando en contraste un "alto" rítmico que la refuerza. No sabemos si voluntariamente o arrastrado por el ritmo interno del verso, que cae fácilmente en el sonsonete como todos los parisílabos, el poeta se acerca a la regularidad acentuativa. En este momento de su producción hay muchos poemas isorrítmico: nos inclinamos a pensar que se trate de un ensayo voluntario, pues otro poema de fecha cercana, [61] "Balada de la juventud", presenta una isorritmia más precisa e inequívocamente intencional, con repetición en ambos hemistiquios de la

acentuación 2–5, una acentuación básica diferente de las analizadas hasta ahora, a refuerzo de lo que nos proponemos demostrar:

"Soy el hada blanca // que deja el camino (1–3–5/2–5)
fatal de la Vida // regado de luz; (2–5/2–5)
que enciende en las almas // un fuego divino; (2–5/2–5)
que oculta al humano // su pobre destino (2–5/2–5)
10 y de su existencia // suaviza la cruz. (5/2–5)

Hay por supuesto algunas irregularidades o variantes acentuativas: los primeros dos versos del poema no entran en este esquema, más bien tienen acentos naturales contiguos, que obligarían a una lectura falseada para entrar en metro:

1 Llegó a mí triunfante: la vi, y la sorpresa (2–3–5/2–5)
como un licor grato mi alma embargó... (4–5/2–5)

Habría que dejar sin acento el **mí** del primer verso, y el **licor** del segundo, acentuando a cambio **un** para mantener el ritmo 2–5; cuando el compás es tan marcado, el poeta tiende a "forzar" la entrada de las palabras en el ritmo. Esta es la única "ingenuidad" que le reconocemos. Recordemos también que siempre que ensaya un ritmo por vez primera, el joven Hernández comete alguna torpeza; sin embargo, los dos versos citados no parecen pensados con "forzaturas", sino que suenan muy bien en la introducción del poema, con su ritmo casi prosaico.

Un manejo especial del hexasílabo se realiza en dos casos en que el poeta ensaya una silva de una medida menor de la clásica –con versos de 11 y 7 sílabas, o de 11,7 y 7+7–, que usará tan a menudo en su producción adulta. La de [39] "¡En mi barraquica!" (escrita en lenguaje vernáculo) es una silva en decasílabos y hexasílabos, sencillos o dobles, con libre alternancia de versos largos y cortos, sin subdivisión de estrofas, y rima asonante alterna. La acentuación es variada:

1 ¡Siñor amo, por la virgencica, (2–3–9)
ascucha al que ruega!... (2–5)

Falta en el decasílabo el acento de 5ª que lo haría armónico con el hexasílabo; casi siempre está presente el acento de 6ª:

21	Han venío las güeltas // malas, mu remalas.	(3–5/1–5)
	¡Créalo! No han habío // cuasi ná e cosechas:	(1–5/1–3–5)
	Me s'heló la naranja del huerto;	(3–6–9)

En [79] "Al acabar la tarde", la acentuación tiende a la isorritmia (con esquema 1–5) admitiendo excepciones, con un resultado armónico y preciso:

1	Todos los ocasos,	(1–5)
	cuando entre el hatajo llevo a los apriscos	(1–5/1–5)
	muy lentos mis pasos,	(2–5)
	oigo unos cantares medio berberiscos.	(1–5/1–5)

Los decasílabos, que aparecen en mayor número al final del poema, presentan todos el esquema acentuativo 3–6–9, que interrumpe el ritmo de los hexasílabos:

	mientras en su mano cruje un latiguillo	(1–5/1–5)
	que hace que la mula trote con más gozo	(1–5/1–5)
35	y en sus ojos de llantos hay brillo	(3–6–9)
	y su pecho sacude un sollozo...	(3–6–9)

Después de lograr dominar el hexasílabo en esta forma, no vuelve a usarlo. Cuando más tarde lo volverá a retomar, en el *Cancionero y Romancero de ausencia*, el dominio acentuativo alcanzado en su juventud le permitirá valerse de la música del verso para acompañar sus imágenes:

¿Qué pasa?	(1–2)
Rencor por tu mundo	(2–5)
amor por mi casa.	(2–5)

¿Qué suena?	(1–2)
El tiro en tu monte,	(2–5)
y el beso en mis eras.	(2–5)

¿Qué viene? (1–2)
Para ti una sola (3–5)
para mí dos muertes. (3–4–5)
([47], *Cancionero...*)

Cuerpo sobre cuerpo, (1–5)
tierra sobre tierra: (1–5)
viento sobre viento. (1–5)
([57], *Cancionero...*)

Poemas rarefactos, construidos sobre repeticiones de palabras, estructuras y ritmos; pero las sutiles variaciones en la repetición crean cadencias, subrayan emotivamente el texto: nótese cómo, en la tercera estrofa del primer poema, el primer acento del verso, que en las otras dos estrofa se encontraba en segunda posición, pasa a la tercera con efecto de caída; pero en el último verso, de tremenda significación, los acentos son tres, y contiguos, formando un candado rítmico como un redoble de tambor que acompaña el cortejo fúnebre.

Perfecto el paralelismo del segundo poema citado, con sus acentos extremos incidiendo sobre la misma vocal e en diptongo; aquellas pocas palabras se graban con todo su inmenso significado: fugacidad del amor en la muerte.

1.1.4 : Los versos mixtos: en busca de la libertad

Merece recordar, antes de abandonar el tema de la acentuación variada, que la composición de poemas con una mezcla de versos de diferente medida, a veces parisílabos e imparisílabos alternados, las que llamamos silvas polímetras, representa también un ejercicio de dominio acentuativo. Los primeros poemas breves que abren el corpus, acoplan octosílabos con decasílabos o heptasílabos, con efecto de estribillo ([1] "Que como el sol..."; [3] "En cuclillas ordeño..."; [4] "El sol y el pastorcillo..."); encontramos más adelante los poemas en versos largos y cortos con alternancia libre,

o pies quebrados de estrofas fijas, en dos medidas compatibles (eneasílabos y pentasílabos: [76] "A Sansano, por su libro *Canciones de amor*"; endecasílabos y heptasílabos: [91] "Motivos del primer lucero"); luego las silvas de tres o hasta cuatro versos armónicos: heptasílabos, alejandrinos y endecasílabos ([14] "Lagarto, mosca, grillo..."); alejandrinos, endecasílabos, heptasílabos y pentasílabos ([84] "Reloj rústico"); hexasílabos dobles y sencillos y decasílabos ([39] "¡En mi barraquica!", [79] "Al acabar la tarde"). El acento fijo en última posición de los versos cortos, cae en la misma posición que el acento dominante interno al verso largo (por ejemplo, el acento en sexta posición del endecasílabo y del heptasílabo; el acento en cuarta posición del pentasílabo, posible también en endecasílabo y heptasílabo). Esto los hace armónicos entre sí, y al mismo tiempo agudiza la sensibilidad del poeta hacia la colocación acentuativa, en dirección hacia la regularidad.

La conciencia rítmica de Hernández se revela muy clara en [91] "Motivos del primer lucero", poema en tercetos endecasílabos de pie quebrado heptasílabo; el primer endecasílabo de los tercetos presenta acento de 3ª y 6ª, y el segundo de 4ª y 7ª (el llamado endecasílabo anapéstico,[126] el metro en que escribirá, poco antes de su muerte, "Eterna sombra"):

1	Como lenguas de perros jadeantes,	([1]–3–6–10)
	rojas las sombras del árbol se alargan	(1–4–7–10)
	por la grama del valle.	(3–6)

Conciencia de las variedades del endecasílabo (¡que casi no ha usado todavía!),

[126] También se llama dactílico, si se considera que el pie métrico empieza a partir del primer acento en cuarta posición. Cuando Miguel Ángel Gómez Segade realiza su estudio sobre "El endecasílabo dactílico en la poesía de Miguel Hernández", este poema era todavía inédito. Consideramos que su conocimiento hubiera podido favorecer una observación ulterior: este tipo de endecasílabo es usado por Hernández no en libre alternancia con los otros endecasílabos, sino preferentemente en composiciones monorrítmicas. Desde este primer ensayo, el poeta "juega" con la doble música del endecasílabo, percibida con preciso rigor.

conciencia de la armonía acentuativa entre versos largos y sus medidas menores, conciencia de la posibilidad de "jugar" con su empleo.

He aquí que el poeta, hasta en la misma medida versal, busca la libre relación entre ritmo y discurso, o bien el acoplamiento del discurso a un ritmo fijo; y cuando escoge este último camino, prueba en sendos poemas las varias posibilidades acentuativas que una medida versal le permite. En el octosílabo, el verso breve que admite un fraccionamiento rítmico en dos unidades iguales, y en el doble hexasílabo, que permite una subdivisión en cuatro, alcanza la mayor fluidez de discurso y variación acentual. En los versos de sílabas impares, eneasílabo y endecasílabo, busca, en cambio, la subdivisión en hemistiquios y la acentuación fija.

La etapa final de este control de la armonía entre dos o tres medidas de verso será la adopción de la silva clásica, el paso hacia la fase gongorina (o, más ampliamente, la fase Siglo de Oro de su creación), dejando atrás la fase modernista. De las dos silvas del corpus, recordamos que la primera, [56] "La reconquista", presenta un esquema de rima en sexteto (típica de la poesía derivada del Modernismo), con la sola variante de no tener verso agudo a mitad y al final de la estrofa. Sólo [73] "Canto a Valencia" acata el modelo gongorino también en el sistema de rima.

Mayor libertad acentuativa representan las silvas polímetras: se encuentra una en el "Cuaderno", o sea en la fase más temprana ([18] "Hacia Helios") y dos en fase más madura ([88] "Voz de Siringa" y [93] "A una zíngara", de datación incierta[127]) Estos poemas se construyen con varias medidas versales, sin tener en cuenta, en la alternancia, la armonía o inarmonía recíproca. No es verso libre, pues cada verso tiene un esquema acentuativo–silábico que responde a alguna de las medidas consagradas.

---

[127] Ver, a propósito de la colocación de estos poemas, la introducción a las Notas de P.S. I, en la *O.C.*, p. 768, y nuestros comentarios en Apéndice.

Pero sí es el primer paso en el camino de la búsqueda del verso libre, que Miguel Hernández habrá de recorrer paralelamente a su producción en versos y estrofas medidas, y medidas en las formas más cerradas: las octavas de *Perito en Lunas* y los sonetos de *El rayo que no cesa*. Una búsqueda que no será sólo estilística, sino ideológica, llegando a fusionarse en él la instancia de liberación de las trabas del pensamiento confesional en religión y conservador en política, con la de la liberación, en el ámbito expresivo, de los dogales de la métrica. Búsqueda falaz, sin embargo, pues la vocación musical de Hernández es demasiado clara, como lo estamos viendo, demasiado compulsiva para permitirle una verdadera expresión libre.

Algunos poemas en verso fragmentario en la segunda fase experimental (P.S. II: [46] "El limón", [47] "Adolescente", etc.) no podrán reconducirse en su totalidad (como sucede con "La veste de Eos") a unidades mayores tradicionales, sino que presentarán fragmentos sueltos, aunque no propiamente amétricos:

Oh limón amarillo,
patria de mi calentura.
Si te suelto
en el aire
5 oh limón
amarillo,
me darás
un relámpago
en resumen.

([46] "El limón")

El verso 9 viene a interrumpir una secuencia en la que los versos, por pares, pueden reconducirse a unidades heptasílabas.

En el período inmediatamente anterior a *Viento del pueblo* el poeta compondrá las únicas grandes odas en verso libre, en la época de la conversión ideológica y de la influencia nerudiana: "Sonreídme", y "Relación que dedico a mi amiga Delia".

Habrá, sin embargo, que reconocer que su poderoso sentido rítmico, tan ejercitado, como estamos viendo, desde su temprana formación poética, lo llevará insensiblemente a recaer en el ritmo medido, a "esconder" versos acompasados adentro de las unidades versales aparentemente libres de medida fija, como ya lo han notado los grandes críticos hernandianos:

¡Qué suavidad de lirio acariciado
en tu delicadeza / de lavandera / de objetos de cristal,
Delia, con tu cintura / hecha para el anillo
con los tallos de hinojo más apuesto
5 Delia, la de la pierna / edificada / con liebres perseguidas
([6] "Relación que dedico a mi amiga Delia", P.S. III)

Es fácil reconocer en este bloque de versos las unidades endecasílabas y heptasílabas; el paralelismo de los vv. 2 y 5 que se componen de dos heptasílabos con un añadido central pentasílabo. La interpretación puede variar (el v. 5 puede resultar compuesto por un endecasílabo y un heptasílabo), pero está claro que los acentos terminan colocándose en posiciones regulares armónicas.

La experiencia de las canciones de guerra de *Viento del pueblo* le hará abandonar para siempre el verso libre: mas para aquella época, el dominio del medio expresivo será tan completo, que el poeta escogerá, con seguro acierto, la forma exacta para cada contenido.

Parecería que el camino de la expresión métrica del joven Hernández se dirija hacia la regularidad acentuativa: sin embargo, la experimentación con la isorritmia corre paralela a la otra, donde se busca la fluidez y las variantes en la repetición de los versos. Habrá entonces que examinar la isorritmia como lo que fue, una hipótesis de trabajo, un ejercicio para llegar a un mayor dominio de la palabra, para el uso voluntario de los efectos rítmicos.

1.2. Acentuación isorrítmica

El artificio de colocar los acentos en una serie de versos constantemente en la misma posición, ha sido notado en la poesía de Hernández: un recurso estilístico que, si usado a lo largo de todo un poema, puede evocar el compás de un himno bélico, como en "Campesino de España" en *Viento del pueblo*, o de una marcha fúnebre como en "Eterna sombra"; pero que puede aparecer en un grupo de versos al interior de un poema por demás libre en su acentuación, para un efecto especial.

En la poesía juvenil es notorio este recurso en algunos poemas de verso doble, que revelan con más evidencia la filiación modernista, como ya subrayaba Leopoldo de Luis.[128] Sin embargo, hemos visto que la isorritmia aparece como una tendencia experimental del joven poeta: la repetición del esquema acentuativo, como se ha visto en el apartado anterior, es sentida como una regularización del manejo del verso, una forma de doblegar la palabra a la musicalidad. La existencia de modelos no explica esta tendencia, ni la repetición del fenómeno con tantas variantes: si el poeta aplica la regularidad acentual en versos de la misma longitud, pero con diferente colocación de los acentos (*v. g.* el eneasílabo en los poemas [24] "El chivo y el sueño" y [76] "A Juan Sansano..."; o los endecasílabos con estructura acentual disímbola en [91] "Motivos del primer lucero"), nos está diciendo que busca algo, y que prueba y prueba para encontrarlo. Miguel Hernández no ha creado fórmulas métricas ni modelos poéticos, ha usado los ya existentes para crear gran poesía. El estudio de sus fuentes, que ha

---

[128] En la introducción al apartado de la poesía juvenil, en las pp. 481–486 de la edición por él cuidada, Leopoldo de Luis enumera los autores de los que Miguel Hernández dedujo su inspiración primera, apuntando que dichas influencias "casi podrían darnos la idea de que el autor ha recorrido toda la poesía decimonónica". He aquí los nombres: Zorrilla, Espronceda, Campoamor, Bécquer, Federico Balart, Salvador Rueda, Rubén Darío, Vicente Medina, Gabriel y Galán. Más adelante: "Aparecen sonetos alejandrinos, versos de dieciséis sílabas, alguna presencia de nombres mitológicos y de vocablos bastante peculiares de aquel movimiento [el Modernismo]". (*op. cit.* pp. 482–483)

seducido a todos sus comentaristas, dará siempre resultados muy lucidos en éste como en otros aspectos de la poesía hernandiana; pero aquí, más que rastrear sus posibles inspiradores, lo que nos interesa es observar que este poeta ha tenido como pocos la conciencia del valor expresivo del soporte rítmico–musical de la palabra, y como pocos se ha sometido a tan amplio y riguroso entrenamiento para lograr su dominio.

Por supuesto, la experiencia isorrítmica en poemas derivados de grandes modelos, tiene un especial valor: mientras la personal derivación desde la acentuación libre hacia la fija permite arrepentimientos y variaciones, la imitación refuerza la fidelidad al estilema escogido, obliga.

El mismo rigor lo exige otro sector de poemas que se regulan sobre un tipo especial de isorritmia: los que se construyen sobre la repetición de una medida versal breve, que se repite en cada verso de una a cuatro veces. Estos versos tienen forzosamente una colocación acentuativa constante, un ritmo fijo ondulante con un número siempre igual de sílabas átonas entre dos acentos. También son de filiación modernista, pero a diferencia de los grandes poemas en verso doble, aparecen también en la poesía adolescente, y el poeta los frecuenta a lo largo de todo este corpus primero.

Examinaremos la realización de los dos tipos de versos por separado: la isorritmia en versos de igual medida, versos que se pueden usar también con una acentuación libre, y la isorritmia en versos de longitud desigual que deben su esencia versal precisamente a la regularidad acentual.

1.2.1 Versos isorrítmicos de longitud fija

Un ejemplo claro de cómo Hernández use a veces con acentos en las mismas posiciones, un verso de longitud fija con varias posibilidades de acentuación, es el

decasílabo; se encuentra pocas veces, y presenta de preferencia estructura bimembre, como en el dístico inicial del corpus:

Que como el sol sea mi verso	(4–[5]–7)
más grande y dulce // cuanto más viejo.	([1]-2–4/1-[3]–4)

Esta bipartición precisa la provoca la presencia en ambos hemistiquios del acento en cuarta posición, creando un doble pentasílabo. Es singular, sin embargo, que el decasílabo se encuentre mezclado con el hexasílabo, pues su ritmo se moldea sobre la acentuación 3–6–9, que da al verso estructura unitaria, o dos veces 1–4, ambas inarmónicas con el acento fijo de 5ª del hexasílabo:

	mientras en su mano cruje un latiguillo	(1–5/1–5)
	que hace que la mula trote con más gozo	(1–5/1–5)
35	y en sus ojos de llantos hay brillo	(3–6–9)
	y su pecho sacude un sollozo...	(3–6–9)

([79] "Al acabar la tarde")

Esta acentuación anapéstica (uu–uu–uu–u) se encuentra también con absoluta regularidad en el soneto decasílabo [59] "Es tu boca...":

1	Una herida sangrante y pequeña	(3–6–9)
	del purpúreo coral doble rama;	(3–6–(7)–9)
	un clavel que en el alba se inflama	(3–6–9)
	una fresa lozana y sedeña.	(3–6–9)

El otro poema en decasílabos, [67] "Tarde de domingo", extiende la regularidad acentuativa a lo largo de nueve cuartetos con rima cruzada; pero en este caso la acentuación es la misma del dístico [1] "Que como el sol...": los acentos constantes están en la cuarta posición de ambos hemistiquios; se crea así una fuerte cesura que divide el verso y lo asimila a un doble pentasílabo; los acentos complementarios pueden colocarse en primera o segunda posición, o faltar. El acento de 1ª es el más usado; sobre todo en el primer hemistiquio, donde es más perceptible, casi nunca falta o cambia de lugar:

	Luz exultante de un sol de gloria.	(1–4/2–4)
	Cielo dichoso color del turco	(1–4/2–4)
	Fuga de linfas; mutis de noria;	(1–4/1–4)
	huelga de brazos; sueños de surco.	(1–4/1–4)
5	Huye el camino solo y albario	(1–4/1–4)
	por las desiertas tierras opacas.	(4/1–4)
	Duermen las viejas con el rosario	(1–4/ 4)
	en los umbrales de las barracas.	(4/ 4)

La regularidad acentuativa hace perceptible un ictus sobre los monosílabos átonos que encabezan algunos hemistiquios (como en el v. 6: por las desiertas...). El joven poeta "sentía" a veces estos acentos anómalos arrastrado por su poderoso instinto rítmico. Hay que notar que una variación acentual semejante la hemos examinado en el caso del eneasílabo, del que se ensayan, en la fórmula isorrítmica, dos posiciones acentuales distintas.

Es evidente, observando el desarrollo del corpus juvenil, en la secuencia cronológica reconstruida por los editores de la *O.C.*, que Miguel Hernández empieza a componer poemas con regularidad acentuativa alrededor del año 1930; es el momento en que se deja sentir la influencia modernista en términos ya de imitación y simbiosis estilística. Los poemas en eneasílabos y decasílabos con acentuación fija hasta aquí examinados pertenecen de hecho a este período: hacen parte del grupo de poemas numerados entre el [41] y el [81].

La acentuación fija puede presentarse con dos facetas: o bien repitiendo la colocación del acento en la misma sílaba métrica, sin considerar la regularidad en la alternancia de sílabas acentuadas y átonas:

5 Huye el camino solo y albario (1–4/1–4: –uu–u–uu–u)
([67] "Tarde de domingo")

o bien construyendo el ritmo sobre una regularidad en la "distancia" de los acentos

entre sí:

un clavel que en el alba se inflama (3–6–9: uu–uu–uu–u)
una fresa lozana y sedeña. (3–6–9: uu–uu–uu–u)
([59] "Es tu boca...")

En esta segunda fórmula, cuando la separación entre dos sílabas acentuadas es de más de dos átonas, se calcula también como unidad la sílaba final de un verso y las sílabas en anacrusis del verso siguiente, así que el serpentear del ritmo no tiene solución de continuidad:

5 por la senda que sombrean los granados florecidos
los morales y las palmas
(uu–uuu–uuu–uuu–**u/uu**–uuu–u)
([51] "Amores que se van...")

Como se ha visto en el soneto [59] "Es tu boca...", esta segunda modalidad –la de la distancia fija entre los acentos– es la que más atrae al poeta, es el nuevo reto compositivo que se pone después de su primer poemario, reunido en el "Cuaderno", donde la acentuación tendía a ser libre y expresiva. Sobre este artificio rítmico se crean los poemas de longitud versal diversa, pero con un ritmo constante, de los que se hablará más adelante; y también se modulan con esta geometría repetitiva los grandes versos dobles en los que el poeta narra historias exóticas o patéticas, o funde sus añoranzas y exalta sus mitos, asimilando su canto al de los poetas que está leyendo y admirando.

El doble hexasílabo y el alejandrino, que había empleado con tan prodigiosa flexibilidad en su producción adolescente, también adquieren en esta etapa la fijeza de la isorritmia.

Ya se ha hablado del dodecasílabo; el alejandrino amerita una atención especial, pues es un verso que será capital en la producción mayor de Hernández, desde la fase "versolibrista", apenas anterior a la guerra civil, cuando adopta las silvas trímetras

como medio preferencial de expresión; hasta la última producción de odas con los grandes temas eternos sobre la dimensión existencial y política del hombre, en cuartetos alejandrinos.

Interesante y significativa la trayectoria. El primer poema en alejandrinos se encuentra en el "Cuaderno": [30] "La noche". Se subdivide en cuartetos (la misma estrofa en que usará el alejandrino al final de su vida) con una rima muy diluida: asonancia sólo en los versos pares, cambiando de asonancia en cada estrofa. Los versos son unitarios y fluidos, casi no hay cesura; hay encabalgamientos entre verso y verso, y la estrofa, si bien cerrada, no presenta la rigurosa subdivisión en dos unidades que será típica de su última producción:

Estoy sentado sobre la hierba contra el sol	(2–4–8–13)
último que me siento en la nuca clavado	(1–6–10–13)
igual que una corona de esas que hacen temblar	(2–6–8–10–13)
en la rigidez pétrea de sus testas los santos.	(5–6–10–13)
5 Tan bajo está ya, que, la grama menudita,	(1–2–4–5–8–12)
acuesta largas sombras sobre la tierna tierra.	(2–4–6/1–4–6)
Se van las golondrinas del azur, silenciosas,	(2–6/3–6)
a sus nidos de las campesinas iglesias.	(3–9–12)

([30] "La noche")

Hemos marcado a propósito la sucesión acentuativa en forma continua, sin señalar la cesura a medio verso, salvo en dos casos en que la separación de los dos hemistiquios suena más evidente. Es obvio que el poeta pretende construir su verso sobre dos mitades iguales, sin embargo, en los vv. 1, 5 y 8, para que esto se realice el acento debería caer, formando hemistiquio agudo, sobre palabras serviles bisílabas o monosílabas, en un contexto que no justifica esta singularidad. En la lectura, estos versos poco regulares suenan sin embargo armónicos y fluidos. La unidad del verso está, curiosamente, resaltada por los quiebres gráficos al final del poema, colocados en

puntos que no corresponden a la cesura rítmica, sino a las unidades sintácticas:

21 ...Me pongo cara al sol y me sonrosa un poco
¡qué poco! la faz y la cayada... Se agranda
más...
Tropieza en un cerro, torpe... cae...
Y la noche,
que acechaba escondida, ¡oh, qué angustia! me agarra.

Es tal la unidad de los versos que pasa desapercibida la irregularidad del v. 22, al que le falta una sílaba (imposible acentuar la **y** y considerar el hemistiquio agudo).

[32] "En agosto", también perteneciente al "Cuaderno", nos presenta, con un verso de una medida silábica inmediatamente superior, el doble heptasílabo, el mismo juego de rima y ritmo de [22] "Placidez": las rimas marcan dísticos, el discurso los ignora; el verso permite la cesura, el discurso la encabalga; la construcción rítmica es bien calculada para un efecto global de extrema soltura:

Está desierto, igual / que un teatral escenario
tras la función, el verde / paisaje. Va un agrario
olor de surco seco / por el sereno ambiente.
Un silencio abundante, / mana en la calva frente
5 de un monte de cerámica, / que el paisaje preside

Consideramos encabalgada la cesura del v. 4 porque la coma es asintáctica, viene a separar el sujeto del verbo, como en otros casos ya examinados. Nótese el v. 1 con primer hemistiquio agudo, y el v. 5, con primer hemistiquio esdrújulo. Los acentos, además del fijo en sexta posición, se encuentran en número y colocación diferente en cada semi–verso.

[34] "Más poeta" repite, en cuartetos, el mismo esquema: libertad acentuativa, cesura marcada por la presencia de palabras esdrújulas a final del primer hemistiquio o por asonancias internas, pero encabalgada por la distensión del discurso:

5 De importunas nieblas / hace la brisa expolio
en las alturas. Suena / la flauta persistente

de los grillos como una/_lluvia fina. Un eolio
rumor, por los lugares/_arborosos, va en creciente.

Pero la libertad arrastra el poeta hacia imprecisiones desagradables: el acento anómalo en como **una** del v. 7, y la insoslayable hipermetría del v. 8.

Ahora bien a partir del poema [48] "Oriental", el poeta escribe ocho poemas observando en el alejandrino una rigurosa isorritmia: [48] "Oriental"; [50] "Sueños dorados"; [52] "Ofrenda"; [66] "Insomnio"; [68] "Lluvia..."; [70] "El palmero"; [71] "Ancianidad"; [81] "Luz en la noche".

Estos poemas están compuestos en los dos ritmos básicos que permite el verso: con acento de 3ª y 6ª, o con acento de 2ª y 6ª. El primer esquema es perfectamente paralelístico, y los acentos caen en ritmo ternario: uu–uu–u/uu–uu–u; el segundo separa los acentos con un número diferente de átonas: u–uuu–u/u–uuu–u. Cinco poemas: [48] "Oriental"; [50] "Sueños dorados", [66] "Insomnio", [71] "Ancianidad", y [81] "Luz en la noche", adoptan el ritmo ternario:

	La ciudad le arrastraba como el viento a la arena,	(3–6/3–6)
	con sus ígneos destellos, con su voz de sirena,	(3–6/3–6)
	con sus mágicas haces, con su mucho placer;	(3–6/3–6)
	y él, el pecho poblado de un jardín de ilusiones,	(1–3–6/3–6)
5	de su madre no oyendo las tan sabias razones,	(3–6/3–6)
	ofuscada la mente, la ciudad quiso ver.	(3–6/3–[4]–6)

([50] "Sueños dorados")

El tratamiento rítmico de todos estos poemas es de gran maestría: la cesura se marca claramente; se encuentran hemistiquios con un acento suplementario en primera posición (como, en el fragmento citado, el primer hemistiquio del v. 4); se puede encontrar el primer hemistiquio esdrújulo, más raramente agudo. La regularidad, tan fuerte que hace pasar desapercibido el acento antirrítmico del v.6 (**quiso**)se acrecienta con la complejidad de la estrofa y el juego de rimas: todos estos poemas están escritos en estrofas amplias, con el juego de rimas clásico: en sextetos con rimas **AABCCB** con

B agudo, "Oriental", "Sueños dorados" e "Insomnio"; y son sonetos, "Ancianidad" y "Luz en la noche".

Tres poemas: [52] "Ofrenda" [68] "Lluvia...", [70] "El palmero", se construyen sobre el ritmo 2–6, con la presencia a menudo de un acento intermedio en cuarta posición:

Cual águilas veloces, cual aves pregoneras	(2–6/2–6)
volaron los periódicos saltando las fronteras	(2–6/2–6)
de cientos de ciudades, de pueblos mil y mil;	(2–6/2–4–6)
llevando anunciadoras sus alas soberanas	(2–6/2–6)
el título de un libro magnífico: «¡Oriolanas!...»	(2–6/2–6)
¡Retrato de la tierra del perennal abril!	(2–6/4–6)

([68] "Ofrenda")

En esta regularidad, cuando un acento falta, o sobra, o se mueve, la anomalía se percibe con gran evidencia, y se presta por lo tanto al efectismo; es el caso del cierre de la estrofa citada, cuyo último hemistiquio carece del acento en segunda posición, pero sí aparece el de cuarta, con efecto de caída y de cierre.

También aquí un estrofismo rebuscado: "Ofrenda", en sextetos con la estructura rímica ya mencionada; "El palmero" es un soneto, y "Lluvia..." se extiende en cuartetos con rima alterna: el metro de sus odas últimas, que después del primer ensayo –casi para cerrar el ciclo experimental en alejandrinos– regresa aquí para quedarse. En este último poema, "Lluvia", el discurso no se moldea rígidamente sobre las escansiones métricas, sino que se distiende en todo el verso encabalgando a veces la cesura, que resulta menos marcada:

5 "La siembra podrá hacerse... // Las nubes agua arrojan...	(2–6/2–4–6)
La faz de los barbechos / como un espejo brilla;	(2–6/4–6)
los surcos en sus vientres / de tierra fresco alojan;	(2–6/2–4–6)
será un latido verde / bien pronto la semilla!..."	(2–4–6/2–6)

Sólo la cesura del primer verso de este cuarteto está fuertemente marcada. El acento

de **podrá** (que caería en quinta posición) desaparece diluyéndose en la sinalefa: no hay respeto para la acentuación natural, pero la falla está disimulada por un artificio rítmico, lo que denota una maestría siempre más consciente.

Encontramos como último poema en alejandrinos del corpus el soneto [87] "La muerte de Dafnis". Como nos indican los editores[129] es un poema inédito, encontrado en hoja suelta y manuscrito. Rítmicamente, los versos presentan las mismas características de los primeros poemas en alejandrinos: acentuación variable; entre los catorce versos hay tres con el primer hemistiquio esdrújulo, tres con terminación aguda, de los cuales dos con acento anómalo sobre una preposición; encabalgamientos sobre la cesura y quiebres gráficos, uno de los cuales no corresponde al medio verso:

Puestos los labios **en** la flauta melodiosa
con que el bicorne P**an** a tocar le enseñara,
va Dafnis por el monte en una tarde rosa
toda de golondrinas, de azul y de luz clara.

Como un hilo de d**átiles** sonante e invisible
fluye del instrumento. Las cegadas pupilas
del pastorcillo m**úsico**, con tristeza indecible,
miran sin ver el hato que mecen las esquilas.

...A tientas por los riscos, va llorando con ellas...
(La tarde muere **con** un sol sin mancha y grande.)
Su armonía nost**álgica** por el aura se expande.

De pronto: en una sima / cae.
Salen las estrellas,
al ver, horrorizadas.//
Y en praderas y alcores
se oye llorar cord**eros**, luc**eros** y past**ores**.

Hemos resaltado también las asonancias internas (vocálicas y consonánticas) del último

[129] Cfr. *O. C.*, p. 779.

verso; todas estas características y artificios nos parecen indicar una hechura temprana del soneto, anterior a la fase isorrítmica; amén del tema mitológico, muy propio de su primera producción.

La misma observación se puede hacer leyendo los últimos dos poemas en alejandrinos: [95] "Pronto llegará el día..." y [96] "Rómpeme y échame...". Ambos están escritos con rima pareada; el primero se presenta gráficamente en cuartetos, pero tal subdivisión nada tiene que ver con el texto, pues el discurso no se distribuye ni en cuartetos ni en dísticos, sino que se extiende libremente:

Las albas no abrirán ante mis ojos claros,
como pavos reales de altos plumajes raros,
sus grandes abanicos con el borde de rosa.
El sol no elevará su redondez radiosa

25 húmeda de neblinas por sobre las montañas.
([95] "Pronto llegará el día")

Los pavorreales y, a lo largo del poema, otras imágenes rebuscadas hacen pensar a una composición relativamente madura, cercana a los poemas de corte modernista; pero el desorden en las estrofas, la libertad acentuativa, el constante encabalgamiento de la cesura, la presencia de hiatos y diéresis –tan raras en este corpus y casi ausentes en la poesía madura de Hernández–, de palabras inacentuadas formando artificiosamente hemistiquio agudo para completar el verso, de juegos fonéticos y rimas internas, nos hablan de una fase más temprana. También hay un verso en el que falta la palabra en rima, misma que aparece a medio verso en un contexto bastante caótico; el poema, inédito, proviene de un manuscrito suelto, y podría haber sido un simple esbozo:

47 siempre envuelto en un terso / desmesurado ...[aje]
de lazulita tras / la–hora del vi–aje
el sabroso paraje [...]

El siguiente poema, [96] "Rómpeme y échame...", también con rimas pareadas, no se

subdivide gráficamente ni en dísticos ni en cuartetos, y presenta la misma fluidez de discurso y acentual, con encabalgamientos abruptos:

11 ...y el valle, descarriado bajo una sombra honda
por cuyas espesuras sube a veces, *redonda*
y sigilosa, **la** blancura lunar *como*
de un cisne o el ala de un palomo.
([96] "Rómpeme y échame")

El verso 13 para ser alejandrino debe contar con un acento en **la**; pero nótese que los vocablos interesados en el encabalgamiento entre el v. 12 y el 13 ("redonda y sigilosa") forman un heptasílabo regular. Interesante notar también que los dos verbos que encabezan el poema, esdrújulos por ser imperativos con pronombre enclítico (*rómpeme y échame*), aparecen en la escansión del primer verso con la acentuación aguda sobre el pronombre (aunque ortográficamente se escriban con el acento correcto), como en la pronunciación regional del poeta:

1 ¡Rómpeme y échame / a un regato viajero!

Sin embargo, los dos verbos reaparecen en otro verso con la acentuación correcta, formando hemistiquio esdrújulo:

42 "¡Pastor, rómpeme y échame / a un trovero regato!"

Interesante respuesta de un joven poeta provinciano a los estudiosos españoles de métrica que consideran acentuados los verbos con pronombre enclítico, extendiendo a todas las regiones de la Hispania un uso estrictamente local.[130]

Pero quizá el experimento isorrítmico más característico es el del doble octosílabo, el verso más largo en la categoría de los dobles; su versión isorrítmica nada

---

[130] Baehr da el fenómeno como eventual, cuando falte un acento rítmico al verso: "Con frecuencia, estos acentos rítmicos se apoyan en el acento secundario existente en una misma palabra (agúdaménte), y también en palabras enclíticas: descójolós, y de_un dolor tamaño" (*op. cit.* p. 26). Antonio Quilis admite la doble acentuación sólo en los adverbios en –mente (*op. cit.* p. 26).

tiene que ver con el romance de la tradición castellana, sino que suena épicamente repetitivo, con una cadencia mucho más marcada que el alejandrino. Es, por supuesto, un verso apto para la narración, que el poeta no volverá a usar al dejar su etapa narrativa; pero en esta fase experimental compone cinco poemas en este verso, casi todos de amplia extensión: [44] "Al trabajo" (trece sextetos); [45] "El Nazareno" (soneto); [54] "Interrogante" (ocho sextetos); [69] "La procesión huertana" (trece cuartetos de rima alterna); [78] "A don Juan Sansano" (trece cuartetos de rima alterna).

La regularidad acentuativa se modela en los primeros cuatro de estos poemas sobre la presencia de dos acentos, en tercera y séptima posición, que subdividen el octosílabo en dos unidades cuadrisílabas. Los primeros poemas en este verso son muy rígidos en la acentuación:

	A mi lira, tan sonora como el agua de la fuente;	(3–7/3/7)
	como el trueno pavoroso, como el zumbo del torrente,	(3–7/3–7)
	como música de auras en el bosque singular,	(3–7/3–7)
	unas notas más suaves, más sublimes, más grandiosas,	(3–7/3–7)
5	de más plástica armonía; insoñadas, cadenciosas,	(3–7/3–7)
	subyugantes y magníficas, yo, quisiérale arrancar.	(3–7/3–7)

([44] "Al trabajo")

Los dos acentos fundamentales se acompañan a veces con acentos simétricos: uno inicial, o uno intermedio en quinta posición; también puede haber otros contiguos a los principales; pero la isorritmia no se desmiente, porque los que "suenan" y acompasan el verso son los acentos de 3ª y 7ª. En estos verso examinados, los acentos agregados pertenecen a palabras serviles (**como**, **más**, hasta el mismo pronombre **yo**) que bien pueden considerarse átonas a menos que tengan un sentido especial. Pero en el último poema escrito con este ritmo, el juego acentual es más complejo, y los acentos extranumerarios se hacen notar:

y una senda florecida que acompaña dulce el rumbo (3–7/3–5–7)
de un humano hilo ondulante, silencioso, largo y lento. (3–4–7/3–5–7)
([69] "La procesión huertana")

La medida está "copiada" directamente de los modelos modernistas,[131] y presenta una alternancia regular de sílabas acentuadas y sin acentuar: uu–uuu–u/uu–uuu–u. El ritmo resulta cuaternario, considerando el tiempo rítmico de la última sílaba versal y las dos en anacrusis a principio del verso siguiente. Sin embargo, tal continuidad se altera con las terminaciones agudas de los terceros y sextos versos de los sextetos; y con las frecuentes palabras esdrújulas a final del primer hemistiquio. La unidad de la medida versal prevalece sobre la percepción de la alternancia silábica.

El experimento más interesante lo encontramos en el último poema en medida de doble octosílabo: [78] "A Juan Sansano", en cuartetos de rima cruzada, presenta dos estructuras rítmicas dentro del verso: el primer hemistiquio tiene tres acentos: 2–5–7; el segundo dos: 4–7, con variante 2–4–7 ó 1–4–7:

Poeta, si al fértil suelo de tu niñez apacible (2–5–7/4–7)
pudieras llegar, salvando la agobiadora distancia (2–5–7/4–7)
que de ella te aleja echando por medio un páramo horrible (2–5–7/2–4–7)
sintieras cantar de nuevo dentro del pecho tu infancia, (2–5–7/1–4–7)

Es el experimento más ambicioso (recuerda los intentos de reproducir en castellano el ritmo del hexámetro latino), después de haber obtenido el dominio del ritmo anterior hasta el grado de empezar a variarlo internamente, como se ha visto. Alcanzado el propósito, el metro no se volverá a usar.

---

[131] Tomás Navarro cataloga este verso como *hexadecasílabo compuesto* y cita a Salvador Rueda como autor de sextetos **AAÉ:BBÉ** en este verso: *El entierro de notas, Cartagena, La bandera*; así como de cuartetos **ABAB**: *Los reptiles*. Navarro distingue, con su terminología característica, entre octosílabos trocaicos, dactílicos y polirrítmicos; trocaico sería el hemistiquio: "que oro falso siembra al viento", y por ende –en abstracto– todo el ritmo del poema. De lo que llama dactílico (acentos 1–4–7) no hay correspondiente en estos poema de Hernández; y de la acentuación de [78] "A Juan Sansano" más adelante examinada, Navarro no da ni ejemplos ni denominación.

Pertenecen a la categoría de poemas isorrítmicos, y se emparentan con este último poema examinado, en doble octosílabo con acentuación disímbola en los dos hemistiquios, tres poemas cuyo verso se compone de dos unidades de longitud diferente. Dos de ellos están compuestos en un verso de medida 7+5, otro metro modernista:[132] [47] "Amorosa" y [77] "Atardecer". El tercer poema, [53] "Motivos de leyenda", modula el ritmo sobre unidades decasílabas y hexasílabas, en cuartetos de pie quebrado decasílabo.[133]

El primer poema, [47] "Amorosa", en cuartetos de rima cruzadas con las rimas pares agudas, tiene los acentos puestos en tercera y sexta posición en el primer hemistiquio, y preferentemente en primera y cuarta en el segundo: 3–6/1–4. Este acento en primera posición después de la cesura, hace que ésta sea muy perceptible. No faltan, sin embargo, versos en que en el primer hemistiquio se agrega un acento en primera posición, y en el segundo el acento se mueve de la primera a la segunda sílaba métrica:

Muchachita de luengos / cabellos de oro	(3–6/2–4)
y figura que sólo / sueña el pintor,	(3–6/1–4)
que deshojas las flores / del gran tesoro	(3–6/2–4)
de los pocos abriles / sin un amor.	(3–6/[1]–4)
5 Ama, hoy que en tu boca / canta la risa	(1–3–6/1–4)
como un pájaro de oro / que hizo el nidal	(1–3–6/1–4)
en tu ebúrnea garganta / donde la brisa	(3–6/1–4)
que la cerca perfuma / su áureo cristal.	(3–6/1–4)

[132] Tomás Navarro cita a José Asunción Silva, Díaz Mirón, Rubén Darío, Salvador Rueda y otros como cultivadores principales del metro (*op. cit.*, pp. 416–417). Hernández lo derivó seguramente del menos célebre Federico Balart.

[133] Tomás Navarro cataloga este verso como *hexadecasílabo dactílico*. Comenta que (siendo formado, según su sistema de análisis por "cuatro cláusulas dactílicas y dos sílabas en anacrusis, más la cláusula final") se puede considerar como compuesto de 10+6 o de 7+9. (*op. cit.* p. 428) La estructura rítmica de la versión hernandiana del verso, como se verá, no se puede reconducir con plena coincidencia al esquema navarriano.

En el segundo poema, [77] "Atardecer", la variación acentuativa es mucho mayor, casi completa, y el poema podría catalogarse entre los de acentuación variable: esta ruptura del esquema fijo se refleja también en la estructura de la estrofa: los cuartetos no presentan la caída rítmica de la rima **B** aguda, y los encabalgamientos entre verso y verso y la atenuación de la cesura son muy frecuentes. El poeta trata de soslayar la rigidez que este tipo de verso implica, acoplándola con un discurso que parece no tomarla en cuenta:

	En la margen amena del buen Segura	(3–7/2–4)
	y junto a los cordones de terciopelo	(2–7/[2]–4)
	claro del cañar que habla, reza y murmura	(1–5–6/1–4)
	miro cómo la tarde se cae del cielo.	(1–3–6/2–4)
5	Era bella, muy bella la mansa tarde	(1–3–6/2–4)
	sobre la undosa huerta llena de flores,	(1–4–6/1–4)
	y ahora cae en occidente con un alarde	(1–3–6/4)
	de primorosas luces y resplandores.	(4–7/4)

Tal vez a este afán de fluidez se debe el hecho que los cuartetos, concluidos sintácticamente sin excepción, se escriban sin separación gráfica. Éste es uno de los últimos poemas que podemos catalogar como isorrítmico, aunque sólo por la naturaleza de su verso (los versos así compuestos necesitan de un rigor acentuativo para no caer en la prosa), mas no por el tratamiento efectivo; probablemente el poeta ya busca otros retos, y recorre el camino inverso al que había recorrido, del verso con acentuación variable a la isorritmia: en un verso que nace isorrítmico, busca la fluidez.

Cuanto a [53] "Motivos de leyenda" (la fecha de publicación, 15 de junio de 1930, y el tema narrativo fabuloso que el mismo título refleja, nos hablan del momento más intenso de imitación de los modelos modernistas[134]), el ritmo es reducible tanto a

---

[134] Nos viene en ayuda otra vez Leopoldo de Luis. "Curiosa por su insistencia es la escenografía de leyenda árabe, oriental o mora, en cuya motivación pudieron mezclarse lecturas del XIX, "pastiches" a lo Villaespesa y las tradiciones levantinas de la Reconquista, con sus fiestas folklóricas"

un esquema que acopla dos versos tradicionales, en este caso el decasílabo y el hexasílabo:

2 sobre chino cojín reclinado // Hixem, el rey moro (3–6–9//2–5)
las estrofas que vates moriscos // rimaron recita (3–6–9//2–5)

cuanto a un esquema métrico repetitivo, donde los acentos caen a igual distancia constantemente: en este caso un ritmo ternario, de tipo anapéstico con terminación trocaica, para usar la terminología latina:

3 las estrofas que vates moriscos rimaron recita
(uu–uu–uu–uu–uu–u)

Sin embargo, esta última esquematización es válida en muchos versos, pero no en todos, pues en un poema no se puede soslayar la acentuación natural de las palabras:

1 En la más rica estancia que ocupa la regia mezquita
(uu—u–uu–uu–uu–u)
sobre chino cojín reclinado, Hixem, el rey moro
(uu–uu–uu–uu–u—u)

Hay más: la presencia de palabras esdrújulas marca hemistiquios precisamente decasílabos y hexasílabos:

y hay en ellos las luces fosf**óricas** / que irradia el diamante

(Verso que se repite dos veces: v. 6 y v. 30)

27 En sus gracias se aspiran los **óleos** / que emana el oriente

Obsérvese la diferencia con la presencia de esdrújulas en otra posición, que se cuentan en las sílabas métricas del decasílabo:

17 ¿Por qué es dueño de **Córdoba**, tierra / de luz y claveles?
¿Por qué pr**óspera** siempre le ha sido / la loca Fortuna?

(*Obra poética completa*, p. 483). Yo agregaría, y como primer detonador, el exotismo modernista. A tal exotismo el poeta dio imagen a partir de todos los elementos que menciona De Luis.

Esta segunda modalidad de la isorritmia, la que mantiene una misma distancia entre sílabas acentuadas, se hace más patente en las ejercitaciones en versos isorrítmicos de diferente longitud.

1.2.2 Versos isorrítmicos de longitud variable

El experimento más interesante en toda la poesía juvenil de Miguel Hernández, a nuestro parecer, es el de unas líricas que se construyen a partir de una medida básica (interpretable tanto en términos silábicos como en términos de regularidad acentuativa) que se repite de una a cuatro veces en versos que por lo tanto tienen longitud muy dispar y un ritmo siempre igual.

Tales líricas se encuentran tanto en el corpus adolescente como en el juvenil: [8] "Lección de armonía", sobre ritmo trisílabo; [13] "Aprendiz de chivo", sobre ritmo cuadrisílabo; [41] "Al verla muerta", sobre ritmo pentasílabo; [51] "Amores que se van", en ritmo cuadrisílabo; [55] "El alma de la huerta", en ritmo trisílabo; [58] "Postrer sueño", en ritmo pentasílabo; [60] "Plegaria", en ritmo pentasílabo; [62] "Poesía", en ritmo cuadrisílabo; [80] "La palmera levantina", en ritmo cuadrisílabo. Como se reconoce de los números progresivos, dos poemas con este esquema rítmico se encuentran en el "Cuaderno" (y es notable que no sean idénticos, sino que se modulen sobre dos medidas diferentes); seis son contemporáneos a la fase modernista isorrítmica; y el último –último también en el interés del poeta– se encuentra publicado en 1932, en la última fase de la producción juvenil.

Como se ha dicho, se puede determinar la naturaleza del verso considerando la simetría de los acentos, que se repiten después de un número fijo de sílabas átonas.[135]

---

[135] Tomás Navarro cataloga estos tipos de verso en el recuento de la lírica modernista, en el subapartado Versos Amétricos. En el párrafo 440, examina el Verso Amétrico Trocaico: "Producto característico de la métrica modernista fueron los versos formados mediante la repetición en número

La rima al final de cada unidad refuerza la percepción del verso:

1 ¡Oh Pan! Dios de patas y cuernos de macho cabrío
te adoro;
en medio del prado y a orillas del río
me encantas soplando tus cañas de oro.
([8] "Lección de armonía")
(u–uu–uu–uu–uu–u/u–u/u–uu–uu–uu–u/u–uu–uu–uu–u)

1 Barraca oriolana
modesta y galana
que en medio de flores, palmeras y pomas
de intensos aromas
5 ufana
te alzaste lo mismo que un nido de blancas palomas;
([55] "El alma de la huerta)
(u–uu–u/u–uu–u/u–uu–uu–uu–u/u–uu–u/u–u/u–uu–uu–uu–uu–u)

En este ritmo ternario (o dactílico si se prefiere), el número de sílabas átonas que median entre el último acento de un verso y el primero del siguiente, coincide con el de las sílabas átonas entre acento y acento, completando una circularidad perfecta. Sin embargo, más allá de los ejemplos citados, en el cuerpo mismo de esos dos textos, y más aún en los poemas que llevan un ritmo más amplio, la alternancia de sílabas átonas y acentuadas no es tan preciso; lo que se mantiene es un acento fijo en la misma posición en una unidad silábica:

1 ¡Virgen bendita! / La que quisiera / la musulmana
bárbara raza / devastadora
hacer un día / ceniza vana.

---

variable de un determinado núcleo silábico. Sirvió principalmente a este efecto el grupo tetrasílabo, de trocaico ritmo binario" (*op. cit.*, p. 440); y en el párrafo 441, el Verso Amétrico Dactílico: "Tiene por base la repetición de una cláusula trisílaba de acentuación uniformemente llana, aguda o esdrújula". Esta última definición da pie a unos distingos muy sutiles entre pies anfibráquicos o dactílicos. Navarro no reconoce (y no le falta razón) otras medidas. Nos recuerda a continuación que en este último metro Darío escribió su "Marcha triunfal".

La que surgiera / de una campana
5 entre destellos / de blanca aurora.
[60] "Plegaria"

El ritmo se sucede siempre igual, pero no es reductible a una alternancia fija de sílabas acentuadas y átonas. De hecho, se tendría que esquematizar con un ictus cada cuatro sílabas átonas: uuu–uuuu–uuuu–u. Pero en estos versos sólo hay un acento invariable en cuarta posición en unidades pentasílabas: en algunas unidades hay un acento suplementario en primera o segunda posición. Hasta en los fragmentos esquematizados anteriormente con ritmo trisílabo, para que la alternancia acentuativa sea constante hay que pasar por alto unos acentos naturales:

1 ¡Oh Pan! Dios de patas y cuernos de macho cabrío

En este verso, para que el ritmo sea armónico hay que considerar inacentuada la palabra **Dios**.

El ritmo cuadrisílabo no hace excepción:

1 ¡Poesía! yo querría
por un mágico conjuro
o un diabólico poder de hechicería
expresar sublimemente lo que dice a mi estro oscuro
5 el sonoro nombre puro:
¡Poesía!
([62] "Poesía")
(uu–uuu–u/uu–uuu–u/uu–uuu–uuu–u/uu–**u**–**u**–uuu–**u**–**u**–u/uu–**u**–**u**–u/uu–u)

El acento se coloca cada tres sílabas inacentuadas; pero hay acentos naturales insoslayables, que varían el ritmo sin alterarlo, pues lo que da la regularidad es la presencia del acento fijo en tercera posición inicial y sucesivamente cada cuatro sílabas métricas. El verso por lo tanto se puede percibir como octosílabos con acento de 3ª y 7ª, sencillos o dobles, con algunos pies cuadrisílabos; solos, formando unidad versal, o añadidos a un octosílabo. El sentido ayuda a esta escansión, y no faltan casos en que

la unidad octosílaba es esdrújula:

Definirla con hip**érboles** / o metáforas ideales
que pasaran arrastrando / vibraciones argentinas,
trinos de aves matinales,
10 notas de arpas celestiales,
vivas luces peregrinas.

Los últimos tres versos de este fragmento presentan un acento adicional en primera posición, que si bien rompe el esquema alterno, crea un efecto cadencioso que acompaña el paralelismo de las imágenes. El poeta parece demostrarnos que tiene más clara en su sensibilidad la medida versal que la repetición rítmica.

En algunos casos, sin embargo, hay versos en los que la individuación del octosílabo como unidad métrica no es posible:

3 o un diabólico poder de hechicería

21 hada bella hecha de átomos de llama.

En este mismo sentido, los poemas en ritmo ternario se pueden leer como hexasílabos sencillos, dobles o caudatos con un fragmento trisílabo que los transforma en eneasílabos:

lo mismo que un ave / que ansiosa de suelo,
desciende del cielo,
repliega sus alas
10 y ceja gallarda en su vuelo.
.....
Al verte sin flores / sin cruz y sin dueño
¡tan triste! ¡tan sola...!, / com**o un** grato sueño
60 que pone un nost**álgico** / chispazo en mi frente.

Dos elementos contrarios provocan dos fenómenos opuestos: la percepción del ritmo ternario provoca el absurdo de considerar acentuado **un** (además en sinalefa) y sin acento **grato**. Por otro lado, la percepción del verso unitario hexasílabo hace perfectamente legítima la terminación esdrújula del primer hemistiquio del v. 60.

Semejantes a estos poemas por la regularidad acentuativa son algunos poemas isorrítmicos ya examinados en medida versal fija (dobles octosílabos o dobles hexasílabos) con igual distancia entre los acentos; y dos poemas con medida fija pero formados por unidades desiguales [53] "Motivos de leyenda", y [64], "El árabe vencido", cuyo ritmo se distiende en repeticiones simétricas. El ritmo anapéstico de [53] "Motivos de leyenda" se ha examinado en el apartado anterior por su relativa uniformidad versal. [64] "El árabe vencido" se escribe en versos que varían su medida: unidades de 6 y 10 sílabas aparecen sueltas o unidas en una unidad versal larga. A veces las unidades decasílabas se completan con un hemistiquio cuadrisílabo:

4 A la orilla // de la límpida, tersa laguna,
maldiciendo// su infeliz y contraria fortuna,

Los acentos tienden a colocarse isorrítmicamente en compás ternario. Sin embargo, a favor de la interpretación versal, hay pausas más largas (o sea el acento se repite en la cuarta sílaba) cuando se juntan un decasílabo y una medida suplementaria de cuatro, como en los dos versos anteriores, cuyo esquema es el siguiente:

uu–**u/uu**–uu–uu–u : uu–**u/uu**–uu–uu–u

mientras que no se altera en la unión de decasílabo y hexasílabos, que suena como un largo verso anapéstico:

28 con la magia triunfante de cantos // ungidos de amor

cuyo esquema es: uu–uu–uu–uu–uu–(u)

Todo esto nos habla de una sensibilidad rítmica poderosísima, que reconoce las unidades mínimas y al mismo tiempo la estructura armónica del verso. Una sensibilidad más fuerte que las palabras; éstas, de hecho, se someten a la tiranía del ritmo llegando, en casos, a alterar la naturaleza acentual propia.

Nos importa destacar que esta experimentación fijará en la sensibilidad rítmica de Hernández la percepción de las unidades mínimas acentuativo–silábicas en los

versos largos. Tal percepción ayuda a modular el discurso en un compás sintáctico coincidente con el rítmico. Compárense estos versos del "Cuaderno":

15 Se levanta vacilante
de la grama; cae vencido;
prueba luego más pujante;
se alza; duda; da unos pasos; sigue; corre decidido.
([13] "Aprendiz de chivo")

con este de la época isorrítmica:

4 unas notas / más suaves / más sublimes / más grandiosas
([44] "Al trabajo")

o con éstos de su última producción:

15 Juventud. Limpidez. Claridad. Transparencia.
([129] "Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío", Poemas últimos)

9 Eres más clara. Eres más tierna. Eres más suave.

[...] Arcos de anhelo
24 te impulsan. Eres madre. Sonríe. Ríe. Llora.
([130] "19 de diciembre de 1937", Poemas últimos)

Para llegar al refinamiento (y al prodigio matemático) de dividir sintáctica y rítmicamente en tres partes un verso compuesto de dos unidades de siete sílabas (el v. 9 antes citado), hacía falta todo este "material de ensayo, esas piezas de tanteo que, –decía Leopoldo de Luis– *legítimamente*, deben quedar al margen"; esos "balbuceos" de los que estamos descubriendo la intrínseca madurez.[136]

---

[136] *Op. cit.*, p. 481. El subrayado es mío. Vale la pena mencionar aquí que todavía en 1992, comentando, en el congreso hernandiano celebrado en Toulouse, precisamente el corpus juvenil recién editado en la *O. C.*. que ha servido de base para nuestro trabajo, en una ponencia titulada "La prehistoria poética de Miguel Hernández", José María Barcells empezaba su estudio (casi únicamente temático) con las siguientes palabras: "Un nuevo acercamiento a las poesías más tempranas de Miguel

2. Acentuación anómala en el verso

En la lectura de estos versos –como por cierto los de todo poeta– nos pueden sorprender dos anomalías acentuativas: la presencia de acentos contiguos, que en métrica se llaman antirrítmicos, o la variación del ritmo dominante de un poema que rompe nuestra implícita espectativa. En el Apéndice con el análisis detallado de los poemas, se han considerado voluntarios los frecuentes casos de acentuación contigua. El recurso –que suena como un grito o una exclamación, que resalta palabras y conceptos– será manejado con conciencia por Hernández durante toda su trayectoria poética. Baste recordar el verso antes citado:

para mí dos muertes. (3–4–5)

del poema n. [47] del *Cancionero*, con tres acentos consecutivos; o cuando describe a "Los cobardes" en *Viento del pueblo*:

8 que en época de paz ladran

evocando el ladrido con el sonido repetido de las dos **a** acentuadas contiguas. En el corpus temprano el manejo voluntario del efecto queda en duda:

50 ¡**Ay** mi **hi**jo de mis entrañas!
([51] "Amores que se van")

Bien puede ser la imitación de un grito de dolor, bien puede, por el poeta inexperto, haber sido calculado el verso con un acento fuera de lugar:

¡**Ay** mi hijo de mis entrañas!

De hecho, casi todos los casos de acentos antirrítmicos pueden interpretarse así, pues los acentos –por así llamarlos– antimorfológicos abundan en estos poemas. Hacen

---

Hernández difícilmente puede aportar consideraciones fundamentales para la mejor comprensión de su obra poética". (Serge Salaün, Javier Pérez Bazo eds., *Miguel Hernández: tradiciones y vanguardias*, Instituto de Cultura Juan Gil–Albert, Alicante, 1996, p. 59). Esperamos que este trabajo vuelva inútil todo comentario.

excepción los acentos contiguos en coincidencia con separaciones sintácticas fuertes, a veces marcadas por quiebres gráficos, cuyo efecto puede haber sido ya más consciente en el joven poeta. Ya hemos señalado algunos de estos casos:

43 ...fragor.
Lanza un escupitajo (2–3–8)

62 ...levantar. **Oi**go a la natura, (3–4–8)
([17] "Tempestad")

Los acentos consecutivos en unidades sintácticas separadas, de hecho se distancian en la lectura por la pausa del sentido.

También tienen un valor dudoso los cambios de ritmo en el transcurso de un poema. Algunos son claramente voluntarios, como la inserción de decasílabos 3–6–9 en poemas hexasílabos con ritmo 1–5, que ya se han mencionado:

20 ¡Créalo! No han habío // cuasi ná e cosechas: (1–5/1–3–5)
Me s'heló la naranja del huerto; (3–6–9)
([39] "¡En mi barraquica!")

o los cambios de ritmo en los endecasílabos de [91] "Motivos del primer lucero"; otros indican sólo una falta de control, cuando el poema es isorrítmico y la anomalía suena estridente:

43 El Sultán ya no espera / que nadie más le estorbe (3–6/2–4–6)
([48] "Oriental")

Estos casos hacen pensar que el poeta, midiendo su verso, efectuara la acción que hemos definido del mal actor, que pronuncia los acentos "teóricos" del verso descuidando los acentos "prácticos", que no son más que los acentos naturales de las palabras. Este caso, muy frecuente en la poesía juvenil hernandiana, señal por demás de su arrollador sentido del compás, se examinará con otra perspectiva en el apartado dedicado propiamente al conteo silábico.

CAPÍTULO V

LA REALIZACIÓN DEL POEMA: CONSONANCIAS Y SINTAXIS

...con muchas y gruesas faltas
de prosodia y de ***sintaxis****,*
de ritmo y de ***consonancias****...*

("A todos los oriolanos")

1. El conteo silábico

Aunque sepamos que el concepto de sílaba en métrica no corresponde a lo que es una sílaba en morfología, el "control" de la exactitud de un verso se realiza contando las sílabas que lo componen, y la posición de los acentos fundamentales. Nos interesa aquí considerar cómo el joven Hernández realiza este conteo, en el cual se manifiesta quizá en forma más evidente su inexperiencia e incompleto dominio del medio expresivo; pero al mismo tiempo se manifiesta también más que nunca la clara conciencia del ritmo elegido, en su estructura abstracta. Guiado por su poderoso instinto rítmico, al que confiere en esta producción primeriza toda la gama amplísima de realizaciones que hemos venido observando, el poeta en ciernes fuerza las palabras para que correspondan al metro escogido. Pero esta torpeza (sólo ocasional, es justo recordarlo) nos delata sus tendencias y nos explica sus futuros aciertos.

Las dos formas más socorridas de forzar las palabras en un esquema rítmico son la sinéresis y la sinalefa, que "cancelan" la presencia de sílabas supernumerarias; el hiato, que niega la elisión o la fusión natural fonética de dos vocales contiguas (resultando la inversa de la sinalefa), o y la diéresis, que separa el sonido vocálico de los diptongos, alargando así el verso de una sílaba. También quita o resta una sílaba al conjunto versal la presencia de palabras esdrújulas o agudas a final de la medida básica: pero estas variantes no inciden en la morfología de las palabras. Otra forma de forzar las palabras en el esquema rítmico es alterando su naturaleza acentual: no calculando el acento en palabras que lo tienen, acentuando las que por naturaleza deberían ser enclíticas o proclíticas, moviendo el acento de una palabra en otra posición que la acostumbrada. Nuestro joven autor hace uso de todos estos recursos, aunque en proporciones diversas y en forma progresivamente más hábil.

1.1. La contracción

1.1.1 Sinéresis

El artificio más usado por Hernández es el de "acortar" las palabras en el verso fusionando los sonidos que una correcta pronunciación requiere separados. Las palabras con dos vocales contiguas formando dos sílabas (como **po–eta**) admiten la fusión de estas dos vocales en un solo ictus métrico: se puede decir que una sinéresis es una sinalefa realizada al interior de una palabra. A lo largo de todo el corpus, el poeta usa las palabras que presentan estas vocales contiguas contando una o dos sílabas en el grupo vocálico, según su necesidad métrica. Sin embargo, es notable la superioridad numérica de las sinéresis sobre los casos de correcta escansión silábica. Prácticamente se puede decir que cada vez que se encuentra una palabra con posibilidad de sinéresis, ésta se efectúa:

14 del azúl**eo** mar
([10] "La Siringa")

21 Al trans**eú**nte detenía;
([46] "Flor del arroyo")

En algunos poemas se alternan palabras con sinéresis y otras con correcta escansión:

4 **ca**en mostrando, de temores y dolor en la faz, huellas

6 de tristísimas s**a**–**e**tas, ni la voz de los abuelos
([45] "El Nazareno")

También se observa esta alternancia entre sinéresis e hiato en el manejo de una misma palabra. Es el caso de **poesía**, vocablo casi siempre usado con sinéresis, pocas veces en hiato:

20 que asciende chorreante de p**oe**sia
([29] "Camino")

62 de cariño y de p**oe**sía
([35] "A mi Galatea")

1 ¡P**o**–**e**sía! yo querría
([62] "Poesía")

O de la palabra **poeta**, siempre en hiato, una sola vez en sinéresis:

15 un pájaro p**oe**ta trama en la espesura
([49] "Horizontes de mayo")

Casi constante la sinéresis entre dos vocales iguales, aunque separadas por una **h**:

10 Alc**aha**ces abiertos son de verderoles

12 de az**aha**res de luna, como esquilas breves,
([22] "Placidez")

Sin embargo, no falta el caso en que en el mismo poema se use la misma palabra con

y sin sinéresis, acoplándose al ritmo:

50 de los naranjos coje as**a–ha**res,

86 de malvarrosas y az**aha**res hechas[137]
([58] "Postrer sueño")

Como se ve, ya se tiende hacia un manejo canónico: los grupos vocálicos iguales se fusionan de preferencia; los grupos de vocales diferentes (**ae**, **eo**, **oe**...) se manejan unidos o separados según las necesidades, pero en ciertas palabras donde hay dos grupos de vocales en hiato (como **po–esí–a**) se realiza siempre una sinéresis, y en otras palabras donde la sinéresis produciría un efecto desagradable (como en **poeta**) se prefiere evitarla.

1.1.2 Sinalefa

Un discurso más complejo amerita el uso de las sinalefas. Este fenómeno (la unión en un solo ictus métrico de dos o más vocales contiguas pertenecientes a dos palabras, con el efecto de un sonido distendido, si las vocales son iguales, o variado, pero continuo), es considerado por los teóricos de la métrica como un fenómeno connatural de la lengua, no como una licencia o artificio.[138] Ahora bien, aunque el fenómeno en sí técnicamente se pueda aplicar a todos los casos de contigüidad de dos vocales pertenecientes a dos palabras sucesivas, en la percepción del lector hay grados de armonía y tolerabilidad del fenómeno. Los autores no prestan mucha atención al efecto

---

[137] La diferente grafía –y acaso el uso y no uso de la sinéresis– se debe a que la primera mención del término pertenece a un discurso directo de un personaje que habla en dialecto, y la segunda a la voz narrativa que se vale de la lengua castellana.

[138] "...el encuentro de vocales finales e iniciales resulta [...] dentro del verso un fenómeno habitual cuya regulación mediante la sinalefa y el hiato no puede considerarse como licencia propiamente dicha". Rudolf Baehr, *op. cit.*, p. 46, n. 9.

agradable o desagradable que puedan provocar las sinalefas, ocupados más bien en definir casos y supuestas reglas.[139]

Creemos, sin embargo, que el uso de las sinalefas, si bien fenómeno fonético automático, perteneciente al uso lingüístico cotidiano, en poesía puede resultar altamente significativo sobre el plano estético; baste el análisis que Mario Fubini dedica al verso de Leopardi:

Dolce e chiara è la notte e senza vento

considerando el efecto diferente que el verso provocaría, sin cambiar de sentido, si se eliminaran las sinalefas y la consecuente distensión de los sonidos:

Dolce, chiara è la notte senza vento[140]

Creemos que en la sensibilidad del receptor del texto se distinguen sinalefas agradables y desagradables, eufónicas y forzadas, por motivos estrictamente fonéticos, pero también por motivos semánticos. Como nos interesa la obra específica de un autor, y un autor juvenil que se ejercita en la escritura poética, vamos a distinguir los grados de las sinalefas en el uso concreto del corpus en examen. Como el fenómeno está presente en todos los poemas, tomaremos los ejemplos básicos preferentemente de uno solo, [17] "Tempestad", en el cual podemos encontrar un amplio muestrario de

---

[139] Antonio Quilis y Helena Beristáin no analizan tipos de sinalefas; tampoco Tomás Navarro, cuya finalidad no es una teoría sino una historia de la métrica. Quilis, sin embargo, es el único que insinúa un principio estético: en sus "Comentarios métricos" a final de su tratado, define "violentas" algunas formas de sinalefas, específicamente cuando ambas vocales involucradas llevan acento (*op. cit.*, p. 180), pero sin una graduatoria precisa. Rudolf Baehr menciona la "eufonía" como motivante de que se "eviten" (¿quién las evita?) sinalefas de más de tres vocales (y no da ni siquiera ejemplos de sinalefas con tres vocales) o acumulaciones de sinalefas en un solo verso (pero cita versos con dos sinalefas y no lo comenta siquiera); habla de sinalefas "obligatorias" (átona–átona; tónica–átona) y "habituales" (átona–tónica; pero también, se deduce, tónica–tónica). Busca definir reglas sintácticas para la no–sinalefa, o sea el hiato (*op. cit.* pp. 48–49), que considera indispensable en presencia de las conjunciones **y** y **o** (siendo en ello desmentido por incontables poetas y el propio Hernández).

[140] Mario Fubini, *op. cit.*, pp. 34–35.

sinalefas.

La sinalefa, por así decirlo, de grado cero, la más fácil y suave, de realización instintiva, es la que fusiona dos vocales inacentuadas, máxime si son iguales:

58 prad**o** **o**scuro, que rumoroso

pero también cuando son diferentes:

1 Por el filo d**e** **u**n monte sube
una nub**e** **a**menazadora:

También tiene un buen grado de aceptabilidad al oído la sinalefa en la que la primera vocal es acentuada, y la que sigue átona, sean ellas iguales o diversas; sin embargo, esta situación no es muy común pues son pocas las palabras en castellano que terminan con vocal acentuada: el **qué** interrogativo, unos pronombres monosílabos y algunas formas verbales:

61 y**o** –**e**l hatajo a mis pies–, la voz

31 Ella est**á** **e**n derrumbe
([39] "¡En mi barraquica!")

Se empieza a percibir una cierta estridencia o dificultad de escansión cuando la vocal acentuada está en segunda posición, y en primera una vocal átona. Este caso, sin embargo, es más común, y depende de la sensibilidad y maestría del poeta hacer o no uso de esta posibilidad:

9 contr**a** **é**l se dirige loca

47 y su párpad**o** **a**bre ligero

59 y oloroso, baj**o** **é**l se pierde

Muy desagradables son las sinalefas que involucran más de una vocal, con o sin

acento, aunque dos de ellas sean iguales, o formen diptongo:

5 la pradera; se va **a au**sentar

22 del sol; pero **cae é**ste al seno

46 ha**cia o**riente. Más truenos suenan

55 **Y a**hora, queda todo sumido

Los teóricos de la versificación afirman que las conjunciones **y** y **o** no deben entrar en las sinalefas. Nuestro joven poeta ignora esta distinción:[141]

37 una súbit**a y** gran borrasca

También se menciona la regla estética de no emplear más de una sinalefa en un mismo verso.[142] Hernández no sólo usa dos sinalefas en el mismo verso (inclusive de medida breve, como en el eneasílabo del poema examinado), sino que llega a diluir una misma palabra entre dos sinalefas:

19 Queda luego, como **una e**njalma

63 que **entre el** agua que cae veloz

No hay que olvidar un elemento que los autores de tratados métricos no toman

---

[141] "Las conjunciones *y* y *o* (y sus formas equivalentes *e* y *u*) no están consideradas [...] como vocales, y requieren el hiato [...]". Rudolph Baehr, *op. cit.* p. 48. Baehr considera (p. 49) que dichas conjunciones admiten sinalefa en calidad de semiconsonantes sólo cuando están atrapadas entre dos vocales, como podemos ejemplificar con el poema de Hernández en examen:

56 en gran calma... **Y u**n chaparrón

Cuando se encuentran contiguas con una sola vocal, antecedente o subsecuente, se aplicaría la regla del hiato. No parece regla, sino más bien una constante estética; por cierto bastante discutible, y muy pocas veces observada.

[142] Baehr menciona un tratado de 1912, de R. Jaimes Freyre: "La sinalefa no es una licencia, es una necesidad del idioma, pero muchas sinalefas en un mismo verso lo tornan duro y pesado" (*op. cit.* p. 48, n. 11).

en cuenta: muy desagradable son las sinalefas que acortan o diluyen palabras esenciales; el "oído mental" del lector tolera bien sólo las sinalefas que involucran las palabras serviles, que se fusionen entre sí o con palabras semánticamente dominantes. Por legítima que sea una sinalefa como

58 prado oscuro, que rumoroso

el hecho de verificarse entre palabras de la misma jerarquía significativa (sustantivo y adjetivo) la vuelve molesta.

Este manejo excesivo y poco controlado de las sinalefas es uno de los elementos característicos de la versificación inicial de Miguel Hernández. Estas "sinalefas forzadas" se encuentran, como se señala en el recuento esquemático, un poco en todo el corpus, pero van en progresiva disminución. Si en este poema del "Cuaderno", escrito en fase temprana, se encuentra un muestrario de todo lo que se puede y lo que no se debe hacer en caso de encuentro de vocales, en los poemas más maduros se encontrará cuando mucho en todo un poema una sinalefa forzada:

13 se puso **húmeda y** dulce la vaga lejanía;
([68] "Lluvia...")

Es evidente que el mal manejo silábico va cediendo conforme el poeta avanza en su formación. Los últimos 30 poemas del corpus ya no pecan sino en mínima cantidad de estos forzamientos.

Se entiende que en esta etapa de entusiasmo e ilusiones el joven poeta no conoce todavía el verdadero trabajo de lima: le importa conservar el ritmo a toda costa, aprovechando las posibilidades "abstractas" de la lengua, sin todavía calcular bien el efecto concreto. Un defecto en el que a veces incurrimos los traductores cuando queremos traducir en verso, pero respetando al máximo las palabras del autor en lengua original: nuestro verso suena impoético, pero técnicamente correcto. Lo que quiere

respetar el joven poeta es su inspiración, su tema, la bonita palabra peregrina que acaba de descubrir en el diccionario o en sus lecturas, pero sin faltar al compás que se ha propuesto seguir; se justifica contando las sílabas con sinalefas así:

107 joyan**te y hú**medo deja el prado
([15] "Canto exaltado...")

En el análisis en Apéndice de los poemas se señalan estas sinalefas estridentes; pero no se trata de hacer un recuento de los desaciertos, sino de considerar que responden al deseo de hacer coincidir la palabra escogida con el ritmo escogido, privilegiando este último.

1.2. La distensión

Otra forma de emparejar la duración de las palabras con la duración del verso es la de distender el sonido vocálico, omitiendo una sinéresis o una sinalefa que resultarían naturales o deshaciendo un diptongo, con los fenómenos conocidos como hiato y diéresis. Hernández desde su poesía juvenil tiende más bien a compactar las palabras, como se ha visto, con sinéresis y sinalefas, lo cual concuerda con el uso normal de la lengua española; los fenómenos contrarios son contados: en 19 poemas solamente se encuentran hiatos perceptibles o diéresis, estas últimas en número limitadísimo.

1.2.1 Hiato

Si por hiato entendemos la omisión de una sinalefa o de una sinéresis, ya hemos visto que el poeta tiende más bien a escribir versos llenos de elementos que necesitan fusionarse para caber en la medida rítmica escogida. La realización del hiato en poesía es más bien una cuestión de control estético: considerar todas las sílabas naturales de una palabra y organizarlas en el verso para evitar las estridencias antes comentadas, es

señal de dominio compositivo. En esta etapa juvenil, Hernández carece de este dominio; la sinalefa y la sinéresis prevalecen, y se omiten sólo cuando "falta" una sílaba al ritmo o cuando las sinalefas se agolparían en forma muy notoria; son excepciones, y no siguen un patrón prefijado de conducta:

3 de rosa. Se apodera del paisaje **una** antigua
nostalgia.– **Yo a** esta – **ho**ra, me siento más poeta
([34] "Más poeta")

No faltan los casos donde la omisión de la sinalefa provoca un efecto desagradable, por realizarse entre vocales átonas, entre artículo y sustantivo, o entre vocales iguales:

39 y sacude alegremente **la** – **o**rilla del río amena.
([62] "Poesía")

32 con oriolana – **a**lma, con oriolano nombre,
([52] "Ofrenda")

Otra vez se comprueba que el poeta conoce muy bien la forma abstracta del verso y las posibilidades lingüísticas, y las aplica rigurosamente aunque sin cuidar siempre las consecuencias estéticas.

1.2.2 Diéresis

Mucho menos socorrido y natural, pero más llamativo el recurso de alargar el verso deshaciendo un diptongo. Es conocido el efecto de hermoseamiento que este recurso provoca, sonorizando y destacando palabras evocadoras: casi no hay poeta que no haya empleado con diéresis el adjetivo **süave**, para subrayar precisamente su suavidad:

4 unas notas más **süa**ves, más sublimes, más grandiosas
([44] "Al trabajo")

El joven Hernández usa este recurso contadas veces para emparejar un verso, sin que se pueda detectar un especial efectismo:

25 un punto Dïana
([10] "La siringa")

9 De importunas nïeblas hace la brisa expolio
([34] "Más poeta")

19 como un haz invisible de armonïosas rimas
([95] "Pronto llegará el día...")

En estos últimos dos ejemplos, se podría considerar en hiato "de – importuna" y "de – armoniosas" dejando regular diptongo en "nieblas" y "armoniosas", obteniendo el conteo exacto en ambos casos, con un movimiento de acento que no altera la estructura del heptasílabo.[143] Sólo en el segundo ejemplo citado, el sentido de la palabra ("armoniosas") nos impulsa a creer que fuera voluntad del poeta calcular una diéresis.

No falta el caso en que la misma palabra se presente una vez con diéresis y otra vez con el regular diptongo:

14 ... Tan solo
el rüido metálico
de las esquilas y el ruido
([29] "Camino")

Hay que recordar sin embargo que en este poema Hernández usa un sucedáneo del metro libre, que es la alternancia de versos de medida diversa y a menudo inarmónica. Los versos que preceden al fragmento citado siguen un ritmo heptasílabo, que impulsa a leer también el v. 15 como heptasílabo; mientras que el v. 16 inicia una breve sucesión de octosílabos. En realidad no sabemos cómo el propio poeta "leyera" estos versos. Lo que sabemos es que se valía, con perfecto conocimiento, de todos los recursos posibles en la versificación, proponiéndose dominarlos cada vez mejor.

---

[143] Es inevitable preguntarse cómo explicarían un caso como éste los teóricos que se obstinan en reconocer ritmos fijos, trocaicos, anfibráquicos *et similia*, en los versos románicos.

Con respecto a la diéresis, hay que notar que su poesía madura, tan viril, descartará este recurso, que afemina el verso.

1.3. Sílabas faltantes o sobrantes

Bajo este rubro se consideran las terminaciones esdrújulas y agudas a finales del verso o a finales de un hemistiquio; los efectos de distensión o contracción del ritmo, las sinafias, las compensaciones, pero también las fallas propiamente dichas en la construcción del verso.

En realidad, tales fallas son pocas (por ejemplos los versos hipermetros en las composiciones en eneasílabos que se han analizado); se deben casi todas a una aplicación exagerada de los artificios de versificación, no a una falta de sentido rítmico; y algunas son muy dudosas (y de ellas nos ocupamos en Apéndice) pudiéndose en la mayoría de los casos atribuir a errores de transcripción; así que estas observaciones nos permiten sacar conclusiones muy halagadoras sobre la habilidad métrica del joven Hernández.

En el corpus no se nota el uso de la sinafia (sinalefa entre verso y verso) sino en un solo caso:

¡Virgen sagrada! Fuente que orea
el alma que en medio de incendios gime;
([60] "Plegaria")

La compensación (atribución de la primera sílaba de un verso al conteo del anterior terminado en aguda)[144] no aparece en Hernández propiamente entre verso y verso, sino a menudo entre hemistiquios o entre unidades métricas en los poemas construidos a partir de unidades mínimas iguales, o sencillamente con colocación acentual fija.

---

[144] *Vid.* Baehr, *op. cit.*, pp. 51–52.

Versos como:

4 con furor irritante, al prado.
([24] "El chivo y el sueño")

en un poema que presenta cesura en el eneasílabo después de la cuarta sílaba, con acentos fijos 3–6–8, juega sobre un efecto de compensación entre los dos hemistiquios:

con furor ir/ritante al prado

Estas compensaciones unifican, en el interior de los versos de medidas repetidas, las unidades mínimas (trisílabas y cuadrisílabas) en unidades dobles (hexasílabas y octosílabas):

una caja / que un tesoro/ lleva dentro: (4+4+4)
un tesoro / de la anciana (4+4)
15 un niñito / como un cándido querube (4+8)
[un niñito / como un **cándi / do** querube (4+4+4)]
([51] "Amores que se van")

En contados casos se notan versos irremediablemente hipermetros, que sin embargo "suenan" regulares por un efecto de acortamiento rítmico:

50 y con un ¡ay! dos estampidos
suenan... alguien se desploma.
([42] "Nocturna")

El v. 50 tiene nueve sílabas, pero mantiene el ritmo del octosílabo, como si las primeras tres palabras hasta el "¡ay!" se pronunciaran agolpadas: en presencia de la onomatopeya (pues tal consideramos el grito) el efecto es excusable, y a lo mejor voluntario. Menos explicable el otro caso de hipermetría no reducible a un error o a una errata:

12 ...un eolio
rumor, por los lugares arborosos, va en creciente.
([34] "Más poeta")

Para que el verso entre en metro, "arboroso" debería calcularse como trisílabo.

Confróntense los casos anteriores con este verso de su última producción:

14 se veían más lejos, y más en uno fundidos.
([131] "Muerte nupcial", Poemas últimos)

Para que resulte el ritmo, hay que pronunciar como en sinalefa lej**os y**, como si la s no existiera.[145]

Más raro aún el caso de un verso con una sílaba faltante (el poeta, hemos visto, peca más por abundancia silábica que por defecto):

21 Y de sus manos tomo
una limpia cantarilla
([75] "Sed")

El v. 21 mide siete sílabas en un poema octosílabo; sin embargo el ritmo se acopla muy bien, y no se nota en una primera lectura.

No es mucha falla en un corpus de miles de versos en los metros más elaborados y variados. Pero son detalles que nos reconducen al mismo punto: el poeta siente más el ritmo que las palabras, y éstas se someten a aquél.

Más importante y digno de consideración es el uso de esdrújulas o agudas a final de verso o de hemistiquio: dos usos que tienen a su vez un valor diferente.

El efecto de prolongación o acortamiento del verso con terminaciones esdrújulas o agudas es entendido por el poeta más bien como un efecto de rima; baste pensar en los sextetos y quintetos de la época isorrítmica, con el verso central y final agudo. Ningún poema juega voluntariamente sobre las finales esdrújulas, encontrándose éstas casualmente tanto en poemas con rimas sin recurrencias estróficas (*v. g.* el romance o las silvas de rima libre gongorina, o cualquier alternancia de versos rimados con versos blancos) como con rima a esquema fijo. En estos casos se alternan rimas esdrújulas con rimas graves en algunas estrofas, pero nunca en todo un poema. Lo mismo se puede

---

[145] Lo anterior resulta tan fácil e instintivo, que a una primera lectura –¡después de tanto observar la métrica hernandiana!– no me había dado cuenta de esta hipermetría. El Dr. Federico Álvarez se encargó de hacérmela notar, de lo que le doy gracias.

decir de las finales agudas de los versos, éstas más frecuentes y a veces dominantes, como en los casos de rima en romance con asonancia aguda.

Otro valor, no sólo fónico, tiene el empleo de palabras esdrújulas o agudas a la mitad de un verso de medida múltiple. En Hernández, la percepción de las unidades rítmicas de los versos que emplea es tal, que el recurso de colocar una palabra esdrújula al final de tales unidades básicas es tanto o más frecuente que el de usar terminaciones esdrújulas al final del verso. Nos referimos a palabras esdrújulas a final del primer hemistiquio en versos dobles:

23 El almendro, m**ágico**, rompe sus botones
([43] "¡Marzo viene!")

o a final de hemistiquios en versos compuestos de dos unidades métricas dispares:

45 Y cuando ya el crep**úsculo** traidor y huraño
([77] "Atardecer")

6 y hay en ellos las luces fosf**óricas** que irradia el diamante
([53] "Motivos de leyenda")

o a finales de una unidad métrica en versos compuestos repitiendo una misma medida:

23 el órgano arm**ónico** / que hiciste con ellas / llenó a los pastores
([8] "Lección de armonía")

12 y dinde entonces / se lo llevaron / su cuerpo yerto...
lloran los p**ájaros** / adentro el güerto...
([41] "Al verla muerta...")

Prácticamente no hay poema donde el verso admita tal posibilidad que no presente una palabra esdrújula a medio verso; hemos citado casos de palabras esdrújulas en cesura de decasílabos:

11 un dulce p**árroco** de faz cetrina,
([67] "Tarde de domingo")

de eneasílabos:

76 la luci**érnaga**, que fosforece
([15] "Canto exaltado...")

Tal es la fuerza rítmica del joven, que llega a colocar una palabra esdrújula a medio endecasílabo, algo francamente fuera de las convenciones:

9 Con voz tr**émula** le dije mi cariño;
([40] "Soneto")

17 de los murci**élagos** que van corrigiendo
([91] "Motivos del primer lucero")

Mientras el empleo de las palabras esdrújulas a medio verso es sobreabundante, por no decir constante, el empleo de palabras agudas en la misma posición es fenómeno sólo de la primera etapa de producción de poemas en versos dobles, cuando el poeta no recurre a la acentuación isorrítmica y fusiona los dos hemistiquios en una unidad casi sin cesura:

14 navega proa al **sol** una nube–querube
([30] "La noche")

17 agirará su az**ul** y larga cabellera
([95] "Pronto llegará el día...")

15 No quiero record**ar** estos puros momentos
([96] "Rómpeme y échame...")

No vamos a considerar ahora los casos en que tales terminaciones agudas de hemistiquio se deben a la colocación hipotética de un acento sobre elementos átonos, cuyo análisis reservamos al apartado relativo a los acentos anómalos.

En la fase isorritmica, el empleo de estrofas amplias (quintetos y sextetos), con subdivisión sintáctica a media estrofa, el verso central y el último suelen ser agudos, como es de uso en estas estrofas modernistas, y este efecto de cadencia ritmado y

constante vuelve inarmónica la caída aguda a medio verso, que de hecho desaparece de aquellas estrofas y de los otros poemas en verso doble.

La presencia de hemistiquios agudos en algunos poemas colocados al final del corpus, pero de datación incierta (como los citados [95] y [96]), podría ser elemento válido para considerar su composición como fechable en una fase temprana del corpus juvenil hernandiano.

1.4. Acentuación anómala de las palabras

De los elementos analizados hasta ahora emerge con suficiente claridad la característica eminente de la fuerza compositiva del joven Hernández: la percepción del ritmo es dominante y esclaviza las palabras que se doblegan a él. Pero la prueba más fuerte de ello nos la dan los innumerables casos en que el poeta disloca algún acento natural, o sea calcula, para respetar el ritmo, acentos donde no los hay, o los soslaya donde por naturaleza sí los hay. Es, por supuesto, una torpeza comparable a las sinalefas excesivas, que nace del entusiasmo del neófito, y también, hay que reconocerlo, de la magna empresa que el joven poeta se propone: cambiar de ritmo casi cada vez que cambia de poema.

En este renglón también hay que hacer varias distinciones. Hay una acentuación anómala en el verso, cuando se colocan en posición contigua dos acentos, o cuando los acentos, aunque regulares para un tipo de verso, rompen el ritmo escogido para el poema, y de ellos hemos hablado en el capítulo dedicado a la acentuación; y hay acentuación anómala en la palabra, cuando se mueve su acento natural, o cuando, para respetar el ritmo del verso, se trata como átona una palabra acentuada, o se acentúa una palabra átona por naturaleza. A su vez, estos acentos anómalos cobran un valor diferente si aparecen al interior del verso (donde desmerecen siempre), a final de

hemistiquio o a final de verso.

Las forzaturas acentuales que realiza Hernández pueden ser por desplazamiento, por defecto o por exceso. La "omisión" (en realidad imposible, pero así percibida por el poeta) de un acento natural ya ha sido mencionada:

1 ¡Oh Pan! D(io)s de patas y cuernos de macho cabrío:
([8] "Lección de armonía")

46 que es r(ey y) no hace vano alarde / de sus gestos soberanos (1–3–5–7/3–7)
([44] "Al trabajo")

En este último ejemplo es interesante notar cómo la omisión del acento en **rey** se acompaña con una serie de sinalefas consecutivas y "violentas", como diría Quilis. El joven poeta no domina todavía el verso, pero sí aplica las reglas técnicas hasta el malabarismo. En este mismo poema encontramos el único desplazamiento de acento propiamente dicho, en una palabra esdrújula que se pronuncia grave:

50 Los que en débiles mastiles / suspendidos, en altura[146] (3–7/3–7)

En otros casos, frecuentes, el cambio de acento es sólo hipotético y arbitrario, como en otro verso del mismo poema:

72 donde surgen ideas puras, / donde nace lo inmortal

El ritmo se mantiene dejando inacentuado "ideas" o colocando un ictus estrafalario: ideas. Como nos informa Eutimio Martín, se dio pública lectura de este poema en el Círculo Católico Obrero el 1 de mayo de 1930.[147] Aunque no sepamos quién lo leyera,

---

[146] Dos observaciones. El Diccionario de la Real Academia, que registra las variantes acentuativas cuando las hay, no menciona ninguna para esta palabra, que es esdrújula también en Corominas. Usarla con acento grave fue licencia de Hernández. El transcriptor de este poema (publicado en el *Boletín Thader*) insensible al ritmo, escribe "correctamente" **mástiles**, destrozando el verso.

[147] *Op. cit.*, p. 45: "[...] un poema leído –aunque no por él– en la sala de actos de del citado organismo [los Sindicatos Católicos] en fecha tan señalada".

los allí presentes habrán oído seguramente un ritmo perfecto, resonante y acompasado como un himno, pues de una forma u otra la constitución silábica de estos versos lo permitía. La voz del propio poeta, años después, haría resonar, por los altavoces de la República en armas, inflamados himnos de simétricos acentos:

> Traspasada por junio
> por España y la sangre,
> se levanta mi lengua
> con clamor a llamarte.
> ("Campesino de España", *Viento del pueblo*)

Esta potencia expresiva, la perfección del ritmo que toma cuerpo a partir del acento natural de las palabras, se debió también al múltiple recorrido métrico y a los trucos rítmicos realizados en sus años juveniles.

El recurso inverso al que hemos venido analizando (soslayar un acento) es el de acentuar partículas serviles monosílabas, no significativas y por lo tanto átonas por definición: artículos, preposiciones monosílabas, auxiliares monosílabos, conjunciones.

Hay dos casos distintos: en uno, tales forzaturas aparecen en el interior del verso, a menudo en coincidencia con la cancelación de un acento legítimo, y sobre todo cuando hay que respetar un compás isorrítmico:

30 mientras una tr[a]ca fúlgida / retumbante se desata,
([69] "La procesión huertana")

O bien aparecen a final de hemistiquio en versos dobles:

7 ...Se van las golondrinas / del azur, silenciosas
a sus nidos de **las** / campesinas iglesias
([30] "La noche")

Es definitivamente una torpeza, que encontramos en los textos adolescentes y que progresivamente desaparece, como por demás desaparecen los hemistiquios agudos. Este artificio provoca, por cierto, que el verso se lea como una unidad, sin cesura; pero

a menudo con una sensación de falla en el ritmo. A este mismo apartado pertenecen los casos, de los que ya hablamos, en que se realiza la acentuación de un pronombre enclítico unido al verbo en formación esdrújula:

40 de su flauta adorada **túvose** que alejar:
([50] "Sueños dorados")

El otro caso es cuando tales palabras falsamente acentuadas se encuentran a final de verso llevando el último acento, con o sin rima, en un juego de encabalgamiento muy relevado. Éste sí es efecto voluntario, búsqueda experimental de un artificio (no desdeñado hasta por los poetas de nuestros días) que se encuentra no en forma esporádica en todos los poemas, sino sólo, y en abundancia, en algunos, a los que confiere un ritmo y una personalidad peculiar:

5 átalos juntitos,
afinales **las**
redondas bocuelas,
llévatelos **a**
la curva del labio,
([10] "La siringa")

Pocos los poemas en que el recurso se emplea una sola vez, como una verdadera licencia, y sólo en la etapa adolescente:

143 como otro pastor entre **un**
rebaño de nubecillas.
([35] "A mi Galatea")

No dejará Hernández este artificio de inmediato, pues lo encontramos en los poemas de verso corto de la segunda fase experimental (P.S. II), y ocasionalmente a final de hemistiquio en los alejandrinos de su madurez. Sólo lo hará a un lado cuando la potencia de su palabra se pondrá al servicio de los grandes temas: el amor, el hombre, la sociedad. Los acentos extrarrítmicos servirán entonces para realzar, con pleno

control, los conceptos; sobre las palabras que no encierran ningún concepto no se justifica la acentuación sino por juego.

2. El colorido fonético

La musicalidad de un poema es ritmo y melodía; si del primero nos hemos ocupado hasta ahora, es también indispensable considerar el aspecto propiamente relacionado con el sonido de los versos. La lectura de estos poemas nos revela de inmediato una estructura fonética llena de resonancias. No hay poema sin rima (en realidad, sólo uno: [98] "Vista del Mediterráneo"); pero esto no es más que uno de los elementos que contribuyen a esta sensación musical: abundan las rimas internas, los efectos de eco, los juegos vocálicos o consonánticos de la aliteración. Apenas el tema lo sugiere, se busca la armonía imitativa, y no faltan las onomatopeyas:[148] un recurso para el cual acaso se pueda emplear el apelativo de "ingenuo" que hemos rechazado para otros aspectos del corpus, pero que tiene también un valor formativo. El gran Hernández será un maestro del colorido fonético: el sonido de sus palabras estará siempre acorde con su sentido, realzándolo, haciéndolo más incisivo y conmovedor. Esta prodigiosa habilidad se fue formando desde su experimentación juvenil.

---

[148] Helena Beristáin (*Diccionario*, 368), siguiendo a Peirce y a Lázaro Carreter, cataloga como onomatopeyas tanto los sonidos puros desprovistos de significado, como *tic–tac*, *glu–glu*, etc., como palabras significantes derivadas de probables onomatopeyas, como *borbotón*, o efectos fonéticos imitativos del significado, como el célebre verso de San Juan: "un no sé **qué que que**da balbuciendo". Este último efecto hemos preferido, siguiendo lo que nos enseñó Fubini, definirlo *armonía imitativa*; en este concepto recae también el uso oportuno de palabras derivadas de onomatopeyas propiamente dichas. Una cosa es aquel torpe verso, que nos recitaba el profesor de latín: "At tuba terribili sonitu *taratantara* dixit" que se vale de una verdadera palabra–sonido; y muy otro: "Affrica terribili tremit horrida terra tumultu" que se vale, para imitar el sonido, sólo de palabras–sentido.

2.1 La rima

La estructura rímica de los poemas se ha ido comentando en el transcurso de estas observaciones, como parte de la estructura estrófica; bastará aquí hacer mención del aspecto fonético de dichas rimas.

La preferencia por la rima consonante en esta poesía juvenil de Hernández es clara, aunque la asonante se experimenta en varias ocasiones (23 poemas; dos veces mezcladas con rimas consonantes) y no sólo en las alternancias pares del romance, sino también con asonancias impares y con cambio de asonancia cada estrofa, como en los tercetos de [90] "Recuerdo..." y [91] "Motivos del primer lucero". Entre los aspectos más destacables del uso de la rima, incluimos su presencia constante, el contraste a veces entre la estructura rímica y la estructura estrófica, como por ejemplo cuando la rima tiene estructura cerrada en un poema sin estrofas, como la rima en sexteto de la silva [56] "La Reconquista"; y las variantes en el esquema de la rima cuando el modelo lo permite: por ejemplo en los cuartetos y cuartetas donde se usan casi por igual los esquemas **abba** y **abab**; y en los sonetos, cuyas vertiginosas variantes en la sucesión de las rimas se han examinado en su lugar.

Pero no es todo; hay las variantes personales de los esquemas tradicionales, como las ya mencionadas del soneto y de los tercetos asonantados en posiciones impares; o cuando grupos de versos que contienen una unidad cerrada de discurso, forman estrofas irregulares que se definen por la alternancia de dos rimas **a–b**; en estos casos, la rima **b** está sujeta a limitaciones voluntarias, en las que se reconoce una cierta progresión: en [60] "Plegaria", las rimas **a** y **b** se alternan libremente; en [62] "Poesía", con grupos de versos casi siempre en número de 5, la rima **b** se repite sólo dos veces; en [64] "El árabe vencido", las estrofas son indiferentemente de seis o cinco versos,

y la rima **b**, que se repite sólo dos veces, es, menos en un caso, siempre aguda. Hernández no desdeña la sucesión de rimas iguales en más de dos versos, como lo demuestran sus poemas en tercetos monorrimos, o los poemas que se acaban de mencionar, donde en cada estrofa la rima **a** se repite varias veces.

Singular es el caso de la rima libre, la que hemos definido gongorina, donde las consonancias se alternan a capricho, pero todos los versos son rimados. El poeta la usa en varias composiciones tempranas en versos de constitución silábica diversa de la silva clásica, específicamente los que se construyen sobre la repetición de una unidad rítmica fija: [8] "Lección de armonía" en ritmo ternario; [13] "Aprendiz de chivo" en ritmo binario; [41] "Al verla muerta" en ritmo cuaternario; [83] "La palmera levantina" en ritmo cuaternario. Las rimas, sin embargo, tienden en estos poemas a alternarse dos por dos, y son contados los momentos en que se entremezclen tres rimas. Esto nos demuestra cómo el poeta tenía muy instintiva la capacidad de encontrar palabras asonantes o consonantes, que se le agolpaban casi en la mente. El esquema de las primeras 45 rimas de "La palmera levantina" es el siguiente:

aabaababba cdcd eeaea fgfhgh ii jkkj ll mnmn aoppaqaq...

Como se ve, las rimas tienden a formar grupos con dos consonancias a la vez, y no faltan las rimas pareadas que no se repiten. La repetición de la rima **a** se debe a la repetición de uno o más versos siempre iguales que funcionan como estribillos.

Cuando ensaya la verdadera silva gongorina, en [73] "Canto a Valencia", le resulta difícil el trenzado de rimas, y algunos versos quedan blancos.[149] El esquema de las rimas, en los primeros versos es el siguiente:

abcbcdedeffghgijjkmnmnoo (vv. 1–23)

---

[149] Ver comentario en Apéndice.

En 23 versos hay 4 sin rimar (**a h i k**). El poeta intenta trenzar varias rimas, pero en realidad recae en la alternancia de dos. Más adelante en el poema, hay juegos más certeros y más complejos:

abababaccdedeffgghiijhj (vv. 89–110)

Casi no hay en todo el corpus falta de rima o cambio repentino del esquema escogido; en un caso la rima falta porque falta una palabra entera;[150] en otro poema hay tres versos cuya rima –imperfecta– sale del esquema;[151] algunos poemas alternan las rimas sin un esquema claro.[152] Estos imperceptibles defectos nos prueban sin embargo la atención consciente del autor hacia este detalle capital en la construcción de un poema.

Por lo que respecta al sonido de las rimas, el joven poeta las usa graves, esdrújulas o agudas; las esdrújulas sólo casualmente, en el contexto de poemas con rimas graves (y es notable que use rimas esdrújulas también cuando usa asonancia de romance, lo cual altera notablemente la armonía de la rima); mientras que la rima aguda aparece a menudo como una decisión que involucra todo un poema, como en la estructura de algunos romances (pues el romance admite tradicionalmente las asonancias agudas; y en este caso el poeta la mantiene a lo largo de todo el poema), o los quintetos y sextetos de versos dobles que tienen el verso central y final de la estrofa agudo. No hay que olvidar que el cierre de un verso sobre una vocal acentuada, sobre

---

[150] El tercer verso de la última estrofa de [95] "Pronto llegará el día...", ya analizado; el poema evidentemente debía de estar en nivel de esbozo. Véase Apéndice.

[151] Los vv. 29, 30 y 31 de [28] "En la cumbre", con tres rimas **–ento –ento –anto** que rompen el sistema de rimas cruzadas en cuarteto del poema, por demás aestrófico.

[152] Es el caso de [33] "Colorín", cuyas rimas tienden, por armonía imitativa, a agruparse en sucesión de dos o tres, trenzándose sin regularidad.

todo en coincidencia con un cierre de oración (final de una estrofa o de un poema), crea un efecto de caída muy evidente, que no desaprovecha el autor desde su producción primera:

12 Es tu boca, mujer, todo eso...
Mas si cae dulcemente en un beso
a la mía, se torna en puñal.
([59] "Es tu boca")

aunque no falten rimas agudas sin particular efecto:

21 y como un acero de descomunal
dimensión la corta corvo y homicida;
y un palmar egregio y un regio rosal
brota en cada punto de la inmensa herida...
([65] "Contemplad...)

El uso indiferente de la rima aguda se nota aquí por colocarse en los versos impares de la estrofa, y por volverse, además, imperceptible la primera palabra aguda por el fuerte encabalgamiento; la segunda, se inserta más bien en un juego fonético en quiasmo (palm**ar** eg**regio** y un **regio** ros**al**) que involucra un solo verso.

Poemas con rima aguda son los que pueden necesitarla por un efecto de armonía imitativa, como el ya mencionado [33] "Colorín" que presenta casi todas las rimas agudas predominando la terminación en **i**; así como los poemas en versos cortos que terminan sus versos con monosílabos enclíticos artificiosamente acentuados.

Sólo en contados casos el poeta "juega" con rimas todas esdrújulas:

Luego, lo entro a la sombra azúlea
de un amable lugar arbóreo
15 que preside la forma hercúlea
de un añoso pino estentóreo.
([24] "El chivo y el sueño")

En realidad no hay otra estrofa como ésta en todo el corpus, pues las rimas esdrújulas, cuando las hay, se alternan con las graves, en consonante o en asonante. Sin embargo, la estrofa citada es significativa: el joven autor se complace con estas cuatro rimas que además de esdrújulas tienen otras homofonías: las cuatro tienen acento sobre una vocal oscura (**ú** – **ó**), terminan con dos vocales contiguas, la primera una **e**, y cuentan con una sola consonante intermedia y ésta líquida (**l** – **r**). Tanto le gusta el juego que pasa por alto la semántica, atribuyendo al "pino añoso" (que imaginamos mudo como todo los pinos) la cualidad de "estentóreo".

No encontramos conciencia de "rimas fáciles" o "rimas difíciles"; las hay mezcladas en cada poema. El mencionado [7] "Soneto lunario" puede ser ejemplo de un poema donde la mayoría de las rimas son "difíciles" (**–ero, –ulan, –erca, –oya, –ata**); en [52] "Ofrenda", en los siete sextetos la rima aguda a mitad y a final de verso recorre las cinco vocales (**i** – **o** – **e** – **u** – **a**) antes de repetir dos (**e** – **o**). Pero no podemos aventurar la hipótesis que el juego fuera voluntario –como a veces lo ha sido para poetas antiguos y modernos–, pues las vocales no se suceden en el orden tradicional, y en otros poemas de forma equivalente el fenómeno no se verifica.

Tampoco se encuentra relación entre el colorido vocálico de ciertas rimas y el contenido tratado. En los versos de [75] "Sed", que se han mencionado en otra ocasión, todas las rimas de la quintilla llevan el acento en la vocal **u**; pero este sonido nada agrega al sentido:

6 Me acerco con un saludo
a su vera, y ríe pura,
dejando ver en el nudo
rojo de su boca, el mudo
10 verso de su dentadura.

Otro caso es cuando las rimas están destinadas a tener un verdadero efecto onomatopéyico, como en el mencionado [33] "Colorín", o [16] "La campana y el caramillo", donde en las estrofas que fungen de estribillo se alternan rimas en **-ina** y **-ana** con un claro eco del redoblar de las campanas; pero en aquel poema el efecto de armonía imitativa está más ligado a las rimas, homofonías, asonancias y consonancias internas al verso que a este simple juego en la terminación.

Otro efecto, otro valor expresivo tendrá el vocalismo oscuro en la asonancia de uno de los más entrañables poemas de Hernández maduro:

Menos tu vientre,
todo es confuso.
Menos tu vientre
todo es futuro,
fugaz, pasado,
baldío, turbio.
.....

([63], *Cancionero y Romancero de ausencias*)

En juventud, todo fue juego, búsqueda, hallazgo, experimento: para poder llegar, bajo la férula de la vida, a dar voz al dolor con esta segura sensibilidad colorística.

2.2 Rima interna, eco, aliteración

Un fenómeno muy frecuente, dominante, en el corpus juvenil, que hemos reconocido como presente con evidencia en 46 de los 100 poemas, es el juego fonético: rima interna, repetición del mismo grupo fonético, vocálico o consonántico. Aquí también se puede afirmar que tales efectos de eco, a menudo muy evidentes, no se emplean al servicio de una mayor expresividad, sino que responden a un sentido lúdico, al placer que el joven poeta siente en descubrir la posibilidad musical encerrada en las palabras. Cuando escribe:

37 Caed de dos en dos,
lentos y apagados
astros, tras de los
callados collados.
([6] "Cancioncilla")

seguramente no piensa más que en un efecto fonético *per se*. Este gusto por la repetición de los sonidos unifica en el mismo nivel las aliteraciones como la ejemplificada, con las rimas internas propiamente dichas, pues estas últimas no son más que aliteraciones que involucran la terminación de un verso o de un hemistiquio:

1 Por el filo de un monte, **sube**
una **nube** amenazadora:
([17] "Tempestad")

Más adelante, en el mismo poema, encontramos este juego cruzado de ecos vocálicos:

15 de un dorado aban**ico** anti**guo**
cae obli**cuo** sobre una pa**lma**
solit**aria**, que tornasola.

En estos versos reconocemos asonancias catalogables como rimas internas, por pertenecer a dos versos consecutivos en posición central (anti**guo**–obli**cuo**; pa**lma**–solit**aria**) o como simple eco (aban**ico** anti**guo**)

Para intentar una sistematización, observemos todos estos efectos en un solo poema, [22] "Placidez". Hay verdaderas rimas internas:

10 alcahaces ab**iertos** son de verderoles
los chinescos h**uertos** colmados de nieve

asonancias lejanas en la misma posición:

6 de otra, que mast**ica** hierba con pajuz.
Frente de una olmeda blanca de palomas,
un pruno dest**ila** transparentes gomas.

Hay rimas entre los dos hemistiquios:

15 arde el polvo **fino** de un recto camino

así como efectos de eco en el mismo verso:

18 del sol perseg**uido** y ung**ido** del cielo,

Hay efectos de aliteración vocálica:

13 donde son bad**a**jos de mi**e**les b**e**rmejas
millones zumb**a**ntes de **á**ticas **a**bejas

así como efectos de aliteración consonántica:

1 sol de **siesta** en **toda** la campiña verde...
rezonga una noria no sé dónde. Muerde

22 Soledad de **sendas**... Claridad de un río...

Entre todos estos ejemplos, se puede reconocer un efecto de armonía imitativa sólo en el v. 2, donde la aliteración de r s n reproduce el rechinar de la noria.

La mayoría de las veces en que encontramos estos efectos, no existe armonía imitativa, sólo juego fonético fin a sí mismo, como en el tercer cuarteto de [47] "Amorosa", escogido entre los muchos ejemplos posibles:

Hoy que estás en la aurora roja y galana
10 que la v**ida** nos br**inda** sólo una vez;
hoy que es fresa tu boca, coral y grana
y alabastro bruñido **tu tersa tez**.

Este gusto por los retruécanos fonéticos es una de las características más importantes que detectamos en el joven Hernández. La experimentación en esta época afinará la capacidad del poeta de valerse de los efectos vocálicos y consonánticos con fines expresivos, uno de los toques de gracia más destacados de su poesía. En toda su

producción futura (en las pocas citas de poesía madura realizadas en este trabajo lo hemos notado) el colorido fonético de las palabras, usado con parsimonia y con absoluto dominio, estará siempre al servicio del sentido:

El corazón es agua
que se **acaricia** y **canta**.

El corazón es puerta
que se abre y se cierra.

El corazón es agua
que se **remueve**, **arrolla**,
se **arremolina** y **mata**.
([19], *Cancionero y Romancero de ausencias*)

La aliteración vocálica en los primeros versos es propia de la imagen serena; la consonántica en **r**, en los últimos, de la visión trágica, que se concluye, nótese, con la repetición seguida de la vocal **a**. Y todavía:

Son míos, ¡ay! son míos
los bellos cuerpos muertos,
los bellos cuerpos vivos,
los cuerpos venideros.
([102] *Cancionero de ausencias*)

Hay asonancia en **i–o** de los versos impares y asonancia en **e–o** en los versos pares; pero esta se aumenta con asonancias internas, ya que todas las palabras tienen estas dos vocales. En el segundo verso, hay tres palabras asonantes consecutivas: **bellos cuerpos muertos**. Decida el lector si se queda más grabada en su alma esta imagen, gracias al artificio estilístico, o la que encierran los dos versos siguientes, donde el sonido dominante se interumpe y resuenan las dos **i** de la vida, como esquilas.

En otros casos, como tuve ocasión de apuntar en otro estudio, el análisis del colorodo vocálico interno de un poema nos hace llegar a su significado último:

Troncos de soledad
barrancos de tristeza
donde rompo a llorar.
(*Cancionero y Romancero de ausencias*, [39])

El acento inicial de cada heptasílabo se coloca en posiciones progresivas: 1-6, 2-6, 3-6, con un estrujante efecto de caída. Asimismo, las vocales acentuadas crean un eco oscuro: **o-a-o**, que se completa con las otras **o** de las tres palabras (troncos - barrancos - rompo); y a su vez, la **a** acentuada del verso intermedio, doblada al interior de la misma palabra (barranco) hace eco con las dos **a** de la asonancia entre el primer y el tercer verso. La asonancia además, es simple, ya que los dos versos terminan con palabra aguda; este recurso vuelve más corto el verso, más leve; más perceptible y puro el vocalismo. En todo esto, la única palabra que no participa de estos juegos fonéticos, que tiene otro vocalismo, destaca y campea como su posición central lo exige, y nos deletrea el sentido último del poema: *tristeza*.[153]

2.3 La onomatopeya

La imitación de los ruidos de la naturaleza a través de un conjunto de fonemas sin significado propio que no sea el fonético, es el grado máximo del efectismo vocálico y consonántico; por eso lo tratamos en cierre de este apartado, pero en realidad, del punto de vista de la composición poética es sinónimo de un cierto grado de infantilismo, y de hecho se encuentra en unos pocos poemas adolescentes, y en otros pocos de fecha incierta (que por eso mismo se podrían atribuir a una etapa temprana). Sin embargo no es asunto que se pueda despachar con la gastada excusa de la ingenuidad poética.

---

[153] Mariapia Lamberti, *La evolución expresiva de la métrica hernandiana. Importancia de la experimentación juvenil*. Tesis de maestría. U.N.A.M., 1997, pág. 46.

Los primeros poemas que se presentan en este corpus tienen una temática campestre: hablan de los pequeños aspectos de la naturaleza, sobre todo del trato cotidiano con los animales. En este tipo de poesía el uso de onomatopeyas no es desconocido en la literatura culta.[154] Los *glu glu glu* (por cierto, escritos con acento), los *pío* de nuestro poeta tienen una justificante temática, por así decirlo.

Pero hay variantes interesantes: una "onomatopeya gráfica" (la bizarra definición es mía, para definir una bizarría hernandiana) en [17] "Tempestad":

50 cuando el rayo escribe sus ZZ,

Pero reconocemos el mismo principio de la onomatopeya en las exclamaciones y gritos que aparecen cuando la temática campestre queda atrás y el poeta se dedica a la poesía narrativa dramatizada:

Ronco grito de amargura
de rabia, lanza su boca;
y preso de furia loca
exclama: "¡Es cierto! ¡Es perjura!
45 **¡Oh!**..." Y en su mano insegura
arma vengativa toma.
([42] "Nocturna")

Estas exclamaciones se emparentan con los "Toma!" que el poeta grita a sus cabras en [72] "Carta completamente abierta a todos los oriolanos"; con los "¡AY!" fuera de ritmo y de texto que puntean [86] "A Gabriel Miró". Estos *ayes* se quedarán en toda su poesía, serán la síntesis pura (y popular) del dolor que no encuentra palabras para expresarse; por eso los hemos catalogado heterodoxamente como onomatopeyas. Recordemos solamente, entre tantos poemas llenos de *ayes*, el romance "DEL AY AL AY–por el ay" (P.S. II [122]):

---

[154] En Italia, Giovanni Pascoli (1855–1912) hizo amplio uso de la onomatopeya y de la armonía imitativa de los sonidos del campo en una poesía que, *mutatis mutandis*, tiene mucho en común con la adolescente de Hernández.

En un *ay* nací: en un *ay*
20 y en un *ay*, ¡ay! fui criado.

Y un ejemplo de su última poesía, ya citado:

Son míos, ¡**ay**! son míos
los bellos cuerpos muertos,
los bellos cuerpos vivos,
los cuerpos venideros.

5 Son míos, ¡**ay**! son míos
a través de tu cuerpo.
([102] *Cancionero de ausencias*)

En forma extrema, es onomatopeya (imitación de un sonido en forma no–semántica) también la abundancia de puntuación exclamativa que caracteriza su segundo período poético, que confiere a la lectura una entonación y una escansión sintáctica muy peculiar, asombrada, jubilosa:

31 Oro se manifiesta, un poco bulto
¡tanto! verdor y prado.
¡Tanto! esplendor, ¡tanto! solar tumulto...
¡Todo se ha consumado!
¡Todo reanuda su anterior estado!
P. S. II, [169] "LA ERA–en seis tiempos")

3. Correspondencia entre metro y sintaxis

Hemos descartado, en este análisis de la poesía juvenil hernandiana, el estudio del lenguaje y de las imágenes. El campo de investigación es riquísimo, seguramente lleno de sorpresas, pues como se ha visto, hasta ahora este período de la producción hernandiana no ha sido considerado en profundidad, y ha sido objeto, en el mejor de los casos, sólo de una benigna ironía. El tema central de este estudio, que es la métrica, se liga sin embargo insoslayablemente con dos aspectos propiamente textuales, que

vamos a considerar: la distensión de la estructura del discurso en la estructura versal y estrófica, dos elementos que pueden coincidir o no, provocando efectos sensibles diferentes; y la relación de armonía o empatía entre el tema tratado y la forma escogida para tratarlo.

Es notorio, desde una primera lectura, que el poeta tiene dos fases, en lo que respecta a la coincidencia de los elementos sintácticos y las medidas métricas: en la primera la oración y sus partes no coinciden con la escansión versal y estrófica, y en la segunda el discurso se amolda con precisión al esquema métrico: las unidades menores de la oración coinciden con hemistiquios y versos, las unidades mayores con la estrofa.

La primera parte del corpus abunda en poemas donde no sólo son frecuentes los encabalgamientos entre verso y verso, sino que no se respeta siquiera el estrofismo adoptado, pues el discurso no tiene en cuenta la subdivisión estrófica; baste considerar los tercetos de [15] "Canto exaltado...", los dísticos de [22] "Placidez", las cuartetas de [24] "El chivo y el sueño"; para no hablar de los poemas en verso doble, con abundantes encabalgamientos entre hemistiquios, señalados a menudo por la presencia de palabras enclíticas en el punto de cesura, que para el ritmo deben recibir un acento, pero que para la lectura no lo tienen; basten en este caso los ejemplos señalados en su lugar.

Es oportuno recordar que los encabalgamientos tienen diferentes grados; los hay más suaves, cuando solamente se prolonga la oración entre un verso y el otro, y hay una relación sintáctica entre los elementos del verso 1 y del verso 2:

1 A los libros bellos, pétalos de rosas
ponedle en las páginas...
([11] "A los libros bellos...")

Más fuertes son los encabalgamientos donde los elementos que se sitúan alrededor del

cambio de verso están unidos por una relación sintáctica estrecha (cópula–predicado nominal):

39 ¡Amemos todo lo que es
parte de la naturaleza!
([15] "Canto exaltado...")

o una relación gramatical (sustantivo–adjetivo, sustantivo–especificación):

Hoy el día es un colegio
musical.
Más de un trillón
de aves, cantan la lección
de armonía que el egregio
5 profesor Sol les señala
desde su sillón cobalto;
([20] "Día armónico")

Es evidente que el poeta inicialmente desea y prefiere este contraste, que por cierto crea tensiones sutiles y resalta frases y conceptos: lo demuestra el número de veces en que esta disconformidad entre el metro y la sintaxis está puesta de relieve por las fracturas gráficas a medio verso o en contraste con la estructura estrófica. El poeta parece complacerse particularmente con estos juegos de presentación visual: baste el ejemplo del delicioso [19] "Un gesto del alba", ya examinado del punto de vista acentual y sintáctico, donde dos discursos paralelos se entrelazan y se fusionan al final del poema, colocándose gráficamente en dos planos diferentes. También confirma esta predilección inicial la serie de frases breves y exclamaciones entretejidas en contrapunto con la estructura versal y estrófica del soneto en [7] "Soneto lunario":

Echa la luna, en pandos aguaceros,
vahos de luz que los árboles azulan,
desde el éter goteado de luceros.
...En las eras, los grillos estridulan.

Con perfumes y armónicas, pululan
las brisas por el campo.
En los senderos
verdean los lagartos y se ondulan
y silban los reptiles traicioneros.

Oigo un rumor de pasos...
–¿Quién se acerca?
¡Desnuda una mujer!
Su serenata
quiebra el grillo.
El lagarto huye.
Se enrolla
el silbante reptil.
Y en una alberca
–arcón donde la luna es tul de plata–
cae la Leda lunar como una joya.

Esta construcción juega con la expectativa del receptor, que conoce el ritmo unitario del endecasílabo y las subdivisiones canónicas del soneto: con esta expectativa contrasta la bipartición de los vv. 6, 9, 10, 12, la tripartición del último verso del primer terceto, y el fuerte encabalgamiento que lo enlaza con el primer verso del segundo terceto (eliminando por lo tanto la separación gráfica acostumbrada, que se perdería en tanta confusión); un juego plenamente consciente y voluntario, que se concluye con los dos versos regulares a final del poema, en paralelo con la estructura perfectamente regular del primer cuarteto.

De hecho, si se examinan de cerca los poemas primeros, se encuentra en ellos la constante de los encabalgamientos, pero también una incidencia claramente menor que los versos donde se encuentra una unidad sintáctica cerrada. Esto nos habla de que el poeta busca por momentos voluntariamente estas rupturas, porque tiene de la poesía un concepto de sofisticada fluidez, a contratiempo con la rigidez del ritmo: como en [20] "Día armónico" antes mencionado, donde la sucesión de los encabalgamientos

llega a ser obsesiva. Es una postura semejante a la que, en una etapa sucesiva, lo llevará a buscar con ahínco el verso libre, luchando contra su natural instinto rítmico. Prueba de esta intención voluntaria de superar los límites métricos, lo es también el experimento de terminar, en algunos poemas, unos versos con palabras serviles que se ligan con el verso sucesivo en un encabalgamiento de grado máximo:

21 del lejano Olimpo
Orfeo vendrá,
para tu acordada
música estudiar;
un punto, Diana,
dejará ir tras
el jabalí y el
ciervo montaraz;
([10] "La siringa")

Al empezar la fase isorrítmica, al buscar la perfecta repetitividad de las posiciones acentuativas, el poeta se obligará también a hacer coincidir las unidades de discurso con las unidades métricas. Ya hemos examinado cómo sucede esto en las composiciones en eneasílabos, en las que la estructura de las frases adquiere regularidad a la par que la acentuación.

Cuando las unidades sintácticas se acoplan regularmente con estrofas, versos y hemistiquios:

¡Oh la noche de otoño!... ¡Qué apacible y serena,
con la luna en el pleno y una brisa que suena
15 en la bóveda cóncava como un gran cascabel,
y que trae de un guitarro los melados llorares,
los temblores cantores de los magnos palmares,
y las dulces fragancias del huertano vergel...!
([66] "Insomnio")

entonces el encabalgamiento, usado con moderación y casi únicamente entre hemistiquios, adquiere un valor musical, provoca una ligera sorpresa que aumenta la concentración del receptor sobre las palabras involucradas, para descubrir a menudo

una inesperada metáfora:

5 "La siembra podrá hacerse... Las nubes agua arrojan...
la faz de los barbechos como un espejo brilla;
los surcos en sus **vientre de tierra** fresco alojan;
¡será un latido verde bien pronto la semilla!..."
([68] "Lluvia...")

Es claro que la sensibilidad rítmica lleva al poeta a la regularidad y a la coincidencia entre metro y sintaxis. En un primer momento el aprendiz quiere romper esta inclinación hacia la monotonía; madurando y haciéndose experto, entiende que sólo explotando hasta el límite su tendencia natural, llevando al extremo la coincidencia rigurosa entre ritmo y discurso, podrá llegar a dominar los efectos que derivan de su observancia o violación.

4. Correspondencia entre forma métrica y tema

El título de este apartado es intencionalmente falaz. Como no es finalidad específica del presente estudio examinar ni el lenguaje ni las imágenes de este corpus hernandiano, tampoco lo es el estudio temático: aspectos demasiado amplios, apasionantes y fecundos para ser tratados de soslayo. Limitándonos al tema de este estudio, la métrica, nos interesa subrayar que no se reconoce ninguna correspondencia fija o mayoritaria entre un tipo de estructura métrica y un tipo de temática o aun sólo de entonación.

Ya se ha examinado en su lugar que los once sonetos presentes en el corpus no sólo no tienen la misma estructura métrica, ni mayoritariamente la tradicional del soneto, salvo unos pocos, sino que no tienen tampoco, salvo dos, la temática amoroso–reflexiva que se asocia tradicionalmente con el soneto, la misma que adoptará el propio poeta cuando, enamorado, se hará –también él– epígono de Petrarca.

Veamos ahora, para mayor comprobación, el caso inverso: escogemos unos

temas, y vamos a ver en qué metro se tratan todos los poemas de tal tema presentes en el corpus. Los temas, en breve resumen, son descriptivos (visiones o idilios campestres con toques bucólicos), narrativos (historias fabulosas, románticas, o reales patéticas) o discursivos (alocuciones o exaltaciones de personas, hechos o cosas). Están volcados hacia fuera, no hay introspección; por eso los hernandianos, y el mismo Hernández, no les han hecho mayor caso, aunque es nuestra firme convicción que no estaría mal empezar.

Tomemos el tema narrativo. Entendemos por narrativos los poemas que presentan a uno o varios personajes diferentes del poeta mismo y de sus relaciones reales o imaginarias, protagonizando una acción narrada en tercera persona como en un verdadero cuento; excluimos por lo tanto del grupo los poemas que simplemente describen algún hecho cotidiano (como [45] "El Nazareno") o en que la narración está implícita en una confesión directa de un yo poético ficticio (como en [39] "¡En mi barraquica!") o en una consideración del poeta (como [38] "Pastoril", y [41] "Al verla muerta").

Reconocemos como poemas propiamente narrativos: [42] "Nocturna", en décimas; [48] "Oriental", sextetos alejandrinos; [50] "Sueños dorados", sextetos alejandrinos; [51] "Amores que se van...", silva en metro cuadrisílabo; [53] "Motivos de leyenda", cuartetos de pie quebrado con ritmo ternario (4+6+6); [56] "La Reconquista", silva clásica; [58] "Postrer sueño" en metro pentasílabo; [64] "El árabe vencido" en estrofas y versos de longitud variable con ritmo ternario (4+6+10). Como se ve, sólo una vez se repite el esquema métrico en forma exacta: los sextetos alejandrinos de "Oriental" y "Sueños dorados".

Tampoco se puede afirmar, más genéricamente, que el poeta sienta como más propio de la narración el verso largo, porque las décimas de "Nocturna" son octosílabas, y los versos de "Postrer sueño" son mayoritariamente pentasílabos, dobles

y sencillos.

La recapitulación de las formas métricas empleadas para divagaciones sobre el entorno natural (el tema principal en el corpus) equivaldría a empezar de nuevo este trabajo, tal es su variedad en los 100 poemas, que no excluye metros análogos a los examinados para las narraciones, como los sextetos alejandrinos de [66] "Insomnio", o la silva clásica de [73] "Canto a Valencia".

No hemos dado por ende mucha importancia a la conjugación tema–metro, en aparente contradicción con la afirmación inicial del valor estilístico–expresivo de las formas métricas. Pero hemos venido reconociendo una evolución en su empleo, una preferencia progresiva para ciertas formas de verso o estrofa, o, mejor, ciertas formas de tratar el verso y la estrofa. Esto nos permite concluir que la experimentación con el ritmo y la música ha sido, para un muchacho ambicioso de la provincia alicantina, llamado Miguel Hernández, un asunto prioritario entre 1925 y 1931, la palestra de ensayo para un futuro uso estilístico–expresivo de la métrica. Este joven quiso probar la composición poética en todas las formas posibles consagradas –incluyendo las libres–, tratando con ellas los temas que se le ocurrían, sin preocuparse si entre tema y verso había conveniencia o empatía; pero sí preocupándose mucho de variar verso, estrofa, rima, acentuación, efectos de sonido en cada poema que escribía en pos de la gloria.

La gloria –imperecedera– le vendría *también* de la extraordinaria capacidad de escoger el metro exacto por cada tema tratado en una obra poética que es y será siempre una de las más grandes de todas las lenguas y todos los tiempos.

CONCLUSIONES

Que mi voz suba a los montes
y baje a la tierra y truene

("Sentado sobre los muertos", *Viento del pueblo*)

1. Recapitulando el presente

Nos interesa reiterar que de todos los críticos de la obra hernandiana que se han ocupado del aspecto métrico, ninguno lo ha hecho en forma sistemática, es decir, considerando la evolución y el sentido del empleo de las formas métricas a lo largo de toda la obra lírica del autor, en coherencia con su momento temático; sólo Guerrero Zamora nos da en su ensayo un breve resumen global de la métrica hernandiana al que se otorgará más adelante la consideración que merece.

Se nota a menudo, en los capítulos o apartado que los analistas de la obra hernandiana total o parcial dedican al asunto métrico, que el crítico cae en la contradicción de empezar con enunciados muy generales y sistematizadores, para luego dedicarse a examinar una estrofa o un verso al infinito, con inagotable minucia. Unos casos clarísimos son los de José Carlos Rovira y Carmen González Landa, autores de sendos ensayos exhaustivos y complejos sobre el *Cancionero y Romancero de ausencias*. Dos enfoques diferentes pero igualmente totalizadores de la misma obra, dos críticos jóvenes (aunque escritos a distancia de casi veinte años –1976 José Carlos

Rovira, 1992 Carmen González– ambos trabajos han sido elaborados como tesis), de diferente trayectoria pero de igual apasionada entrega a una técnica analítica objetiva, fundamentada, calculada. Pero la riqueza del texto hernandiano va más allá de estas sistematizaciones teóricas, arrastra a quien se le acerca con una densidad que se puede explicar sólo a partir de Hernández mismo.

José Carlos Rovira, en *"Cancionero y Romancero de Ausencias" de Miguel Hernández. Aproximación crítica*,[154] dedica el tercer capítulo a "Algunas notas sobre la métrica". Además de una minuciosa estadística, en texto y tablas, sobre el tipo de verso y de estrofa usados en el texto hernandiano, y sobre la longitud de los poemas, Rovira clasifica todos los tipos de octosílabos y heptasílabos (o sea únicamente los dos versos más usados) en realidad según número y posición de los acentos, mas, sin embargo, adoptando una clasificación más elaborada, según definición latina (únicamente trocaica o dactílica siguiendo el método navarriano de no considerar la anacrusis), mezclada para mayor complejidad con la constituyente acentual de las palabras internas al verso, llanas, agudas o esdrújulas; pero examina en concreto sólo un verso: "Beso soy, sombra con sombra" (Canción [98]) en el que encuentra tales y tantos detalles (aliteraciones vocálicas y consonánticas, acentuación contigua diluida por la cesura sintáctica, amén de una estructura sintáctica portante de todo el poema, no sólo del verso mismo) que llena con ello cuatro páginas (pp. 42–45). Examina en cierre de su apartado el poema [19], mejor conocido como el "Vals de los enamorados y unidos hasta siempre", cuya definición de "vals" deriva de la acentuación isorrítmica de los heptasílabos en posición 3–6 (para Rovira: "ritmo dactílico casi único en el

---

[154] José Carlos Rovira, *"Cancionero y Romancero de ausencias" de Miguel Hernández. Aproximación crítica*, Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante, 1976, pp. 41–72..

poema, regularidad ternaria"[155]). Aclarado lo cual, el hoy capital crítico de Hernández se sumerge, con la pasión que caracteriza a todo verdadero hernandista, en el análisis meramente textual del estrujante poema. Lo que le falta para integrar completamente la vertiente métrica al análisis significativo, es lo que ya le había faltado al propio Cano Ballesta y a la misma Marie Chevallier, la que hasta hoy más espacio crítico y sensibilidad estilística le ha dedicado a la métrica hernandiana: una visión global y evolutiva del empleo de las formas métricas, a partir de los tantas veces mencionados "balbuceos" iniciales.

Para mayor confirmación, Carmen González Landa, en su *Estudio del "Romancero y Cancionero de ausencias" de Miguel Hernández*[156] dedica su Capítulo V a la "Configuración métrica". Recuento de versos (número global y relativo de longitudes versales) de estrofas y tamaño de los poemas; y el análisis del poema [65] (8 versos), cuya parte preponderante la tiene el aspecto textual, pues el análisis métrico se limita a un recuento, sin explicación, de número de sílabas, sinalefas, acentos; la analista no percibe, por ejemplo, en dos versos *casi* idénticos del poema [69]:

3 para exaltar la vida

7 para seguir la vida

(ambos por cierto penúltimos en las dos cuartetas constitutivas del poema), que el primero tiene un vocalismo dominante en a que bien simboliza el entusiasmo de la exaltación, y el segundo en **i**, más sutil, más desmayado. Dedica, sin embargo, un subcapítulo (¡separado del aspecto métrico!) a "La interpretación desde el nivel

---

[155] Rovira, *op. cit.* p. 69.

[156] Carmen González Landa, *Estudio del "Cancionero y Romancero de ausencias" de Miguel Hernández*, Cajas de Ahorro Provincial, Alicante, 1992, pp. 159–167.

fónico", donde durante siete páginas[157] analiza nada más que toda la riqueza significativa de las homofonías entre **hombres** y **sombras**, y palabras allegadas, fónica y semánticamente.

¿Qué ha pasado con el enfoque métrico en la crítica hernandiana? ¿Por qué esta sustancial ausencia? Y sin embargo todos han percibido, para usar las hermosas palabras de Buero Vallejo, el "clamor vibrante" y la "música honda" de la poesía hernandiana.[158] Pensamos que la respuesta en parte está –ya lo hemos dicho– en la extraordinaria profundidad del texto lírico, que "distrae" de su misma posible interpretación rítmico–musical a favor de una interpretación más ligada a la función de la palabra (sintaxis, construcción, imágenes, metáforas, vocablos; en suma: sentido); y en parte en el desconocimiento de este corpus juvenil, del cual parte toda la evolución métrica de la lírica hernandiana, y que revela inequívocamente toda la atención que el poeta dedicara al aspecto rítmico–formal de su poesía.

La respuesta puede estar también en el haber empezado todos los amantes y estudiosos de Hernández su lectura de la obra del poeta a partir de una publicación monoversal y monoestrófica, *El rayo que no cesa*, y sucesivamente, al progresar los estudios hernandianos, con otro texto aún más compacto métricamente, *Perito en lunas*, "redescubierto" por la segunda generación de estudiosos hernandianos. Éstos no sólo fueron sus primeros libros publicados, sino también los más aceptados (por ser ideológicamente los más aceptables) en los primeros años después de su muerte. Desconocieron –desconocimos– todos la producción previa, y por ende el detalle fundamental de haber sido tal monotonía una decisión muy consciente y muy meditada del poeta, que abandonaba, ciñéndose a las dos formas de la octava y del soneto, una

---

[157] C. González Landa, *op. cit.*, pp. 172–179.

[158] *Vid.* el fragmento de poema citado en el cap. III.

versatilidad casi infinita, en el momento en que pasaba de la poesía narrativa a la contemplativa; pero en tal "monotonía" volcaba toda la sensibilidad rítmica, toda la capacidad de expresión fónica acumulada a lo largo de los ¿100? poemas de su adolescencia.

La misma variedad métrica del *Cancionero y Romancero de ausencias* resulta, ya lo hemos visto, conociendo la gama métrica inicial, mucho más aparente que real; y la de *Viento del pueblo* y de los poemas sueltos contemporáneos a su composición, mucho más amplia de lo que se ha considerado; puntos de vista inexactos, puntos de partida para conclusiones falseadas, que dependen ambos de la misma causa: el desconocimiento de toda la producción experimental –sistematazada– del joven poeta: el corpus primero que hemos analizado, y también la producción lírica que pertenece a las dos épocas sucesivas de Poemas Sueltos.

Del recuento–análisis de las formas métricas presentes en el corpus juvenil que se ha venido haciendo en estas páginas, derivan clarísimas las constantes del manejo métrico del Hernández maduro. Toda su poesía se enriquece –y perdóneseme el término– de una densidad métrica extraordinaria: siempre presente la rima, el verso medido, un colorido fonético calculado, o si se prefiere "sentido" ya instintivamente (¡el "instinto" del atleta después de años de entrenamiento!) con siempre mayor acierto, con siempre mayor intensidad, hasta culminar con el *Cancionero* cuya musicalidad estriba precisamente en estos constantes juegos fonéticos, en las repeticiones que pueden ser de simples vocales o consonantes, o sílabas, hasta palabras, hasta versos enteros: y cada vez con un fin preciso, con la conciencia exacta del matiz emotivo de cada color vocálico, de cada soplo consonántico.

Notamos ahora, en el corpus juvenil, y reconoceremos siempre en toda la producción hernandiana, una percepción fortísima de las unidades mínimas métricas,

en las que se insertan las palabras–clave, que producen martilleos en los versos largos, que se unen a contrapunto para formar versos ocultos de medidas acordes o discordes con la medida aparente de los poemas, como todos los heptasílabos y alejandrinos que se encuentran ocultos en los endecasílabos:

75 muere el poeta **y la creación se siente**
herida y moribunda en las entrañas
("Elegía primera", *Viento del pueblo*)

Tendrá siempre Hernández más fuerte la percepción de los acentos rítmicos del verso que de los acentos naturales de las palabras, y sabrá valerse siempre de la isorritmia para fines de realce del discurso poético. Aunque no incurrirá ya en las torpezas juveniles, habrá siempre, leyendo sus versos, que mantener un poco de elasticidad en la percepción acentual: en el "Vals de los enamorados" la isorritmia se mantiene en los últimos versos (el correcto cálculo acentual que realiza José Carlos Rovira descompone el esquema) sacrificando los acentos de palabras serviles bisílabas:

22 como pólvos liviános
aventádos se viéron
pero siémpre abrazádos.

Jugará con las alternancias acentuales, clarísimas a su oído, para crear cadencias ascendentes, descendentes; obsérvese cómo displaza progresivamente la posición del primer acento del verso, al tiempo que disminuye el número de acentos de tres a dos:

5 Al verlo venir se han puesto (2–5–7)
cintas de amor las guitarras (1–4–7)
celos de amor las clavijas (1–4–7)
las cuerdas lazos de ádrabia, (2–4–7)
y relinchan impacientes (3– –7)
10 por salir de serenata. (3– –7)
("Romancillo de mayo", *El labrador de más aire*)

O para insertar fragmentos monótonos como repicar de campanas:

55 Entre graves camilleros (3–7)
hay heridos que se mueren (3–7)
con el rostro rodeado (3–7)
de tan diáfanos ponientes, (3–7)
que son auroras sembradas (4–7)
60 alrededor de sus sienes. (4–7)

("Llamo a la juventud", *Viento del pueblo*)

Creemos que cada poeta es un mundo cerrado, que se explica a partir de sí mismo, inclusive cuando se detectan en él ascendencias y derivaciones, conscientes o inconscientes. En el ámbito métrico también hay que buscar lo que el poeta pudo haber querido con toda su intencionalidad, o percibido con toda su sensibilidad, o volcado del fondo de toda su instintiva o adquirida capacidad de manejo fónico y verbal. Dudamos (para una última insistencia sobre el tema) que un poeta se proponga estructurar –pongamos– un verso de ritmo trocaico con tres sílabas en anacrusis seguido por un verso dactílico con una sílaba en anacrusis, cada uno con dos solas sinalefas monovocálicas átona–tónica; pero tenemos la absoluta certeza que hasta un joven aspirante a la gloria, de la provincia profunda de España de los años '30 haya tenido, (a lo mejor tamborileando los dedos) la consciente voluntad de cambiar de ritmo acentuativo en el tercer poema en dobles octosílabos que se preparaba a escribir, sencillamente para variar, y para ver si lo lograba.

2. Reinventando el pasado

Retomemos la pregunta, puesta en apertura de este ensayo, de qué valores poéticos atribuían José Marín y los otros contertulios de la tahona–Fenoll, y el propio Miguel Hernández, al exiguo material poético que el joven llevaba consigo a Madrid en noviembre de 1931, en busca de admisión en la República de las Letras. Responder con seguridad obviamente no se puede, pero sí aventurar hipótesis.

Ante todo, ¿qué material poético llevaba consigo Miguel Hernández? El "Cuaderno", se sabe; pero para aquella época, ya había publicado en varias revistas locales diferentes poemas: los que en la edición de la *Obra completa* ocupan los números del [38] "Pastoril", 13 de enero de 1930, al [79] "Al acabar la tarde", 8 de septiembre de 1931. Cuarenta y un poemas publicados, a cambio de los treinta y dos inéditos del "Cuaderno". Entre aquellos cuarenta y uno están todos sus poemas isorrítmicos de verso largo y estrofa compleja y precisa, de tema narrativo tardo–romántico. Pero hay algo más: también se había publicado, el 15 de mayo del mismo 1931, con inteligentes correcciones, "Placidez", el poema más bello del "Cuaderno". ¿Por qué se llevaría a Madrid los poemas del "Cuaderno" y no los publicados? ¿Por qué exhibir la primera versión de "Placidez" cuando la publicada es evidentemente una segunda versión corregida?[159] ¿Era de verdad un cuaderno ya listo en el cual había ido acumulando poemas a lo largo de varios años, y que no pensó en reescribir o reformar, o lo compuso transcribiendo manuscritos sueltos en el mismo noviembre de 1931? Y sobre todo, ¿estamos seguros que, además del "Cuaderno", no llevara consigo también los cuarenta y un periódicos?

A esta última pregunta podemos con relativa certeza contestar "no", pues resulta impensable que ningún biógrafo mencione nunca el paquete de las revistas en el peregrinaje madrileño del despistado oriolano. Entonces imaginémonos al grupo de amigos amantes de la poesía en el momento de aconsejar al más poeta de ellos sobre cómo dar la escalada a la gloria en la Capital. Antes que todo, la añagaza de la imagen exótica: que se presentara como poeta–pastor, que dijera que los poemas los había escrito a lomo de cabra. La imagen no era nueva; ya tenía tiempo que el joven y sus

---

[159] En Apéndice comento cómo las variantes de la versión publicada eliminan homofonías inútiles y una irregularidad métrica, haciéndome creer que es una segunda versión del poema del "Cuaderno".

amigos la habían cultivado en la mente de sus coterráneos: desde la comentada publicación de "Pastoril", lanzamiento publicitariamente manejado por Fenoll, hasta la "Carta completamente abierta a todos los oriolanos", el poeta había exorcizado la humiliación de pertenecer a una clase marginal y de no haber podido asistir a la escuela hasta el final mediante la exhibición –literaria– de su condición, condimentada con detalles bucólicos, patéticos y falsamente humildes.[160]

Le instan sin embargo a que se vista bien, a la citadina, para no causar rechazo, y que los poemas que le sirven de introducción sean aceptables al oído de la ciudad: cabrerismo sí, pero bucólico, poesía "ingenua", peroen el sentido latino, o sea directa pero noble, culta a lo clásico, que nunca pasa de moda, especialmente si hay la razonable certeza, en quien lee, que quien escribe de los trinados de los pájaros puede haberlos escuchado de verdad. Los Árabes Vencidos, los Reyes Moros enamorados de las Bellas Esclavas, así como las Flores de Arroyo y los músicos pobres que mueren persiguiendo sus Sueños Dorados, de verdad que ya no se estilan. Y tenemos una prueba: la carta que el joven aspirante a la gloria escribe nada menos que a Juan Ramón Jiménez, antes de emprender el viaje a Madrid, en el noviembre de aquel 1931.[161] Pide su benevolencia; y la *captatio* es la misma que ya conocemos: las cabras, el pastoreo, la ignorancia, el autodidactismo; la base de todos los lugares comunes que la crítica ha acatado sin asomo de... crítica. Pero hay más. Menciona en la carta que tiene guardados "un millar de versos sin publicar"; y que ya ha recibido elogios por algunas

---

[160] Toda esta primera parte de la escalada a la gloria de Miguel Hernández, y su adaptación inicial a clichés e ideologías con las que no comulgaba acaso tan plenamente, está examinada por Eutimio Martín en el citado artículo: "Miguel Hernández: el ejercicio de la literatura como promoción social", *op. cit.*, pp.43–49. Coincidimos en todo con su planteamiento.

[161] Transcribimos la carta en coda al Apéndice.

composiciones publicadas en varios diarios locales, pero que ya no quiere publicar en tales medios.

No necesitamos más para entender que ha habido un rechazo hacia el tipo de poemas modernistas que forman su corpus mínimo de publicaciones, y que ahora considera mejor, más digno de los ojos del gran escritor, el otro corpus, el no publicado, el de corte pastoril–bucólico. Mejor, o más propicio al lanzamiento capitalino.

Pero la selección no debe haber sido únicamente temática. La riqueza métrica, las variantes en longitud versal desde los trisílabos de "La veste de Eos" hasta los alejandrinos de "En agosto"; los juegos estructurales y la complejidad sintáctica de "Un gesto del alba" y "En la cumbre"; los versos semi–libres de "Camino...", los de medida múltiple de "Aprendiz de chivo"; la ruptura del esquema tradicional del soneto en el "Soneto lunario"; todo este despliegue de dominio técnico debió de ser muy considerado por nuestros cultos amigos, que valuaron –quizá atinadamente– de mayor valor la libertad acentuativa y compositiva, algo caótica, del "Cuaderno" que el monótono rigor de la isorritmia modernista que tanto gustara a las revistas provincianas, y que una oscura hernandista italo–mexicana, sesenta años después, consideraría un paso adelante en la formación técnica del joven poeta.

3. Atisbando el futuro

Escribía Guerrero Zamora en 1955, en su ensayo *Miguel Hernández, poeta*, haciendo un recuento más que somero de las formas métricas usadas por Miguel Hernández:

> Miguel *no tiene el sentido musical* que tienen los poetas andaluces. Prueba también [...] de que *Hernández no poseyó un rico sentido melódico* es que no cultivó apenas el verso libre, piedra de toque determinadora del oído de los poetas. Es mucho más fácil escribir una composición isosilábica, en la cual, salido el primer verso, se arrastran los demás, que componer en verso libre auténtico. [...] Las combinaciones

> y permutaciones contrapuntísticas [del verso libre] no están en el verso medido y rimado. Éste es, en cada poema, el monopolio de un solo ritmo con exclusión de todos los demás; su musicalidad se nutre de dos convencionalismos artísticos –rima y medida. [...] Miguel, *probablemente consciente de su pobre captación musical*, se preocupa por incorporarse melodías compuestas por otros.[162]

Lo más interesante de este *pezzo di bravura* crítico, cuya definición omitimos pues se define solo, es que Guerrero Zamora, que en la página 42 del mismo tratado demuestra haber tenido en sus manos y leído el famoso "cuadernillo" cuajado de formas métricas, con que Hernández emprendió su primer viaje a Madrid, en la página 219 cree reconocer en la trayectoria métrica de Hernández un "esfuerzo progresivo por conseguir las obras con mayor variedad de ritmos y rimas cada vez".

Ahora bien, el recuento minucioso de las variedades métricas empleadas por el joven Hernández en la época de su entrenamiento poético nos permite revertir este juicio que bien puede haber sido compartido –aunque, esperemos, con un nivel de calidad de diferente calibre– por los críticos hernandianos que tuvieron como primera lectura *Perito en lunas* y *El rayo que no cesa*, y al mismo tiempo nos abre una perspectiva de trabajo amplia e interesantísima.

Adelantemos parte del programa. La elección del metro único –octava real y soneto– ha sido una restricción voluntaria, el supremo entrenamiento al dominio del medio expresivo. Las octavas reales no aparecen en el corpus juvenil, y los sonetos endecasílabos son únicamente dos, de los cuales uno (el mencionado "Soneto lunario") tratado en forma muy poco convencional. El mismo uso del endecasílabo hemos visto cuán restringido sea. Si el poeta se obliga a encerrar una imagen en ocho versos y una reflexión en catorce, si distiende su palabra en el armonioso y elástico verso de once sílabas, lo hace en contraste con la variedad de rimas y ritmos que ha ido empleando,

---

[162] *op. cit.*, pp. 218–219. Los subrayados son míos.

se corona a sí mismo poeta usando el verso más libre y la forma estrófica más cerrada: y lo hace con conciencia y voluntariamente. La atención hacia el aspecto métrico, en las octavas y los sonetos es minuciosa: se puede demostrar (y nos proponemos hacerlo) que la selección de las cuarenta y dos octavas para publicación, sobre las ochenta y siete que compuso en total, se debió en buena parte a motivos de regularidad métrica.

El entrenamiento no termina: al mismo tiempo en que usa casi exclusivamente estas dos estrofas, prueba como forma cerrada la décima octosílaba (alternativa de la octava endecasílaba, con la misma amplitud); los dísticos, los tercetos encadenados y las liras como formas continuas estróficas, y la silva clásica como forma continua aestrófica. Ya ha probado lo suficiente para poder descartar todos los otros metros.

El verso libre será, como lo hemos adelantado, el reto sucesivo, más ideológico que rítmico (con buena paz de Guerrero Zamora); un último experimento antes que el deber moral supremo, el de poner su fuerza poética a servicio de la patria en armas, lo reconduzca para siempre al compás marcado del ritmo, a la música de la rima y de los juegos fonéticos. En *Viento del pueblo* y *El hombre acecha* Hernández se moverá libremente en pocas formas abiertas –el romance, la silva trímetra– y semi abiertas –los cuartetos alejandrinos, los sirventesios de pie quebrado–; usará con parsimonia el soneto, más bien en la versión en doble heptasílabo. El compás rítmico alcanza su máxima intensidad, el efectismo fonético no puede por su clamorosa evidencia pasar desapercibido, suena como un grito, un insulto, un ladrido: ofende los oídos de críticos en mala fe por motivos ideológicos (que no nombramos) o en buenísima fe pero excesivamente sensibles, como la ilustre Marie Chevallier, poco amante de *Viento del pueblo*.

La desventura, la derrota –de la causa universal y suya personal– entrecortarán su aliento impulsándolo hacia una expresión mínima: mínima en número de versos, a

veces, y en longitud de verso, casi siempre, provocando una impresión de una infinita variedad de estructuras métricas, en las que, sin embargo, se pueden detectar contados denominadores comunes. Al mismo tiempo, elevan su prolongado canto las grandes odas al hombre eterno, al ciclo vida–amor–dolor–muerte que define la presencia del género humano en el cosmos. Una forma única: los cuartetos alejandrinos; y todas las variantes posibles en el manejo rítmico y en la distensión sintáctica en el verso.

Todo esto es campo abierto para una nueva sistematización, pero sobre todo para el reconocimiento de una clara conciencia por parte del sumo poeta Miguel Hernández del valor expresivo de las formas métricas. Un reconocimiento que tiene como base la consideración del experimentalismo juvenil. Se propone ahora un interesante desafío a la crítica hernandiana posterior a la publicación de la gran *Obra completa* que elaboraron José Carlos Rovira, Agustín Sánchez Vidal y Carmen Alemany, un desafío que nos proponemos aceptar en un futuro cercano: el recuento significativo de las formas métricas empleadas por Hernández a lo largo de su fulgurante, si breve, trayectoria poética.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones de las obras poéticas de Miguel Hernández

Obras completas

Obra completa, ed. de José Carlos Rovira y Agustín Sánchez Vidal con la colaboración de Carmen Alemany, 2 vols., Espasa–Calpe, Madrid, 1992.

Poesías completas, ed. de Agustín Sánchez Vidal, Aguilar, Madrid, 1979.

Obra poética completa, ed. de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Zero, Madrid, 1976 [Alianza, Madrid, 1982].

Poesía, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1964.

Obras completas, ed. de Elvio Romero y Andrés Ramón Vázquez, pról. de María de Gracia Ifach, Losada, Buenos Aires, 1960.

Antologías

Antología poética, sel. de Francisco Martínez Marín, Aura, Orihuela, 1951.

Seis poemas inéditos y nueve más, ed. de Manuel Molina y Vicente Ramos, Ifach, Alicante, 1951.

Obra escogida, pról. de Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1952.

Los mejores versos de Miguel Hernández, Nuestra América, Buenos Aires, 1958.

Antología, sel. de María de Gracia Ifach, Losada, Buenos Aires, 1960.

Poemas, sel. de Josefina Manresa y José Luis Cano, Plaza y Janés, Barcelona, 1964.

Miguel Hernández. El hombre y su poesía, ed. de Juan Cano Ballesta, Cátedra, Madrid, 1974.

Veinticuatro sonetos inéditos, ed. de José Carlos Rovira, Instituto de Estudios Gil–Albert, Alicante, 1986.

Antología poética, ed. de José Carlos Rovira y Carmen Alemany, Aguaclara, Alicante, 1989.

Antología poética. El labrador de más aire, ed. de José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany, Taurus, Madrid, 1990.

Obras individuales

Perito en lunas, La verdad, Murcia, 1933.

Perito en lunas. El rayo que no cesa, ed. de Agustín Sánchez Vidal, Alhambra, Madrid, 1976.

El Gallo–Crisis, ed. facsimilar, Ayuntamiento de Orihuela, Orihuela, 1973.

El rayo que no cesa, Héroe, Madrid, 1936.

El rayo que no cesa y otros poemas (1934–1936), pról. de Rafael Alberti, Ferreiro, Buenos Aires, 1942

El rayo que no cesa, ed. de José María de Cossío, Espasa–Calpe, Madrid, 1949.

El rayo que no cesa, ed. de Juan Cano Ballesta, Cátedra, Madrid, 1988.

Viento del pueblo, Socorro Rojo Internacional, Valencia, 1937.

Viento del pueblo, pról. de Elvio Romero, Lautaro, Buenos Aires, 1957.

Viento del pueblo, ed. de Juan Cano Ballesta, Cátedra, Madrid, 1989.

Viento del pueblo, ed. de José Carlos Rovira y Carmen Alemany, y facsímil, 2 vols., Ediciones de la Torre–Instituto de Cultura Juan Gil–Albert, Madrid, 1992.

Cancionero y Romancero de ausencias, pról. de Elvio Romero, Lautaro, Buenos Aires, 1958.

Cancionero y Romancero de ausencias, ed. José Carlos Rovira, Lumen, Barcelona, 1978.

El hombre acecha. Cancionero y Romancero de ausencias, ed. de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Cátedra, Madrid, 1984.

Cuaderno del Cancionero y Romancero de ausencias, ed. facsimilar de José Carlos Rovira, Instituto de Cultura Juan Gil–Albert, Alicante, 1985.

El teatro de Miguel Hernández (las tragedias de patrono entre el drama alegórico y las piezas bélicas), Instituto de Cultura Juan Gil–Albert, Alicante, 1990.

Métrica

ALARCOS LLORACH, Emilio, *Fonología española*, 3ª ed., Madrid, Gredos, 1968.

ALONSO, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 1971.

BAEHR, Rudolph, *Manual de versificación española*, Gredos, Madrid, 1989.

BALBÍN, Rafael de, *Sistema de rítmica castellana*, Gredos, Madrid, 1968 [1ª ed. 1962].

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1992.

FUBINI, Mario, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forma metriche italiane*, Milano, Feltrinelli, 1962 [Trad. española: Planeta, Barcelona, 1970].

LÁZARO CARRETER, Fernando, *Diccionario de términos filológicos*, Gredos, Madrid, 1973.
LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Métrica española del siglo XX*, Gredos, Madrid, 1974.
NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, New York, Las Américas, 1966.
QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Ariel, Barcelona, 1991 1ª ed. 1984.
QUILIS, Antonio, "Sobre la percepción de los versos oxítonos, paroxítonos y proparoxítonos en español", *Revista de Filología española*, L, 1967, 273–286.
SPITZER, Leo, *Estilo y estructura en la literatura española*, Crítica, Barcelona, 1980.

Estudios sobre Miguel Hernández y su poesía

ACEREDA, Alberto, *El lenguaje poético de Miguel Hernández ("El rayo que no cesa")*, Pliegos, Madrid, 1996.
BALCELLS, José María, *Miguel Hernández, corazón desmesurado*, Dirosa, Barcelona, 1975.
BALCELLS, José María, *Miguel Hernández*, Teide, Barcelona, 1990.
CANO BALLESTA, Juan, *La poesía de Miguel Hernández*, Gredos, Madrid, 1971 [1ª ed. 1962].
CANO BALLESTA, Juan, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Gredos, Madrid, 1972.
CHEVALLIER, Marie, *La escritura poética de Miguel Hernández*, Siglo XXI, Madrid, 1977.
CHEVALLIER, Marie, *Los temas poéticos de Miguel Hernández*, Siglo XXI, Madrid, 1978.
COLLADO, Pedro, *Miguel Hernández y su tiempo*, Vosa, Madrid, 1993.
COUFFON, Claude, *Orihuela et Miguel Hernández*, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, Paris, 1963 [trad. española: Losada, Buenos Aires, 1967].
DIEZ DE REVENGA, Francisco Javier y Mariano de PACO, eds., *El teatro de Miguel Hernández*, Universidad de Murcia, Murcia, 1981.
GONZÁLEZ LANDA, Carmen, *Estudio del "Cancionero y Romancero de ausencias" de Miguel Hernández*, Caja de Ahorros Provincial, Alicante, 1992.
GRANADOS, Juana, *La poesia di Miguel Hernández*, La Goliardica, Milano, 1956.
GUEREÑA, Jacinto-Luis, *Miguel Hernández. Poesía*, Narcea, Madrid, 1973.
GUERRERO ZAMORA, Juan, *Noticias sobre Miguel Hernández*, Cuadernos de Política y Literatura, Madrid, 1951.
GUERRERO ZAMORA, Juan, *Miguel Hernández, poeta*, El Grifón, Madrid, 1955.
IFACH, María de Gracia, *Miguel Hernández, rayo que no cesa*, Plaza y Janés, Barcelona, 1975.

IFACH, María de Gracia, *Vida de Miguel Hernández*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, José Juan, *El contenido político y social en la obra de Miguel Hernández*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965.

LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel, *Miguel Hernández y la poesía del pueblo*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1995.

MACHT DE VERA, Elvira, *Miguel Hernández, poesía y mística social*, Centro de Estudios Literarios, Caracas, 1973.

MANRESA, Josefina, *Memorias de la viuda de Miguel Hernández*, Ed. de la Torre, Madrid, 1981.

MARTÍNEZ MARÍN, Francisco, *Yo, Miguel Hernández*, Orospeda, Orihuela, 1972.

MOLINA, Manuel, *Miguel Hernández y sus amigos de Orihuela*, El Guadalhorce, Málaga, 1969.

MOLINA, Manuel, *Amistad con Miguel Hernández*, Silbo, Alicante, 1971.

MUÑOZ, Luis, *La poesía de Miguel Hernández*, Universidad de Concepción, Santiago de Chile, 1959.

POVEDA, Jesús, *Vida, pasión y muerte de un poeta. Miguel Hernández*, Oasis, México, 1975.

PUCCINI, Dario, *Miguel Hernández. Vita e poesia*, Mursia, Milano, 1966 [Trad. española: Losada, Buenos Aires, 1970. Instituto de Cultura Juan Gil–Albert, Alicante, 1987].

RAMOS, Vicente, *Miguel Hernández*, Gredos, Madrid, 1973.

ROMERO, Elvio, *Miguel Hernández, destino y poesía*, Losada, Buenos Aires, 1958.

ROVIRA, José Carlos, *"Cancionero y romancero de ausencias" de Miguel Hernández. Aproximación crítica*, Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante, 1976.

ROVIRA, José Carlos, *Léxico y creación poética en Miguel Hernández. Estudio del uso de un vocabulario*, Universidad de Alicante–Caja de Ahorros Provincial, Alicante, 1983.

RUIZ–FUNES FERNÁNDEZ Manuel, *Algunas notas sobre "El rayo que no cesa" de Miguel Hernández*, Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante, 1972.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Miguel Hernández, en la encrucijada*, Edicusa, Madrid, 1976.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, Planeta, Barcelona, 1992.

SERRANO PUIG, Rosa María, *Apuntes para un estudio del gongorismo poético de Miguel Hernández*, El Guadalhorce, Málaga, 1972.

SOREL, Andrés, *Miguel Hernández, escritor y poeta de la revolución*, Zero, Madrid, 1976.

ZARDOYA, Concha, *Miguel Hernández, vida y obra. Bibliografía. Antología*, Hispanic Institute, New York, 1955.

Tesis de posgrado

ALEMANY BAY, Carmen, *El ante-texto hernandiano*, Universidad de Alicante, 1992.

ARMS, John Wallace, *The war poetry of Miguel Hernández*, Vanderbilt University, 1975.

BERNS, Gabriel, *Violence and poetic expression. A study of the poetry of Miguel Hernández*, Ohio State University, 1968.

BETANZOS, Odón, *Life experiences as a poetic element in the works of Miguel Hernández*, University of New York, 1981.

CHEVALLIER, Marie, *L'homme, ses oeuvres et son destin dans la poésie de Miguel Hernández* (2 vols.), Université de Lille, 1973.

DÍAZ HENDRICKSON, Margarita, *La cosmovisión de Miguel Hernández en su poesía*, Tulane University, 1983.

LAMBERTI, Mariapia, *La evolución expresiva de la métrica hernandiana. Importancia de la experimentación juvenil*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

LAMSON, Howard Jay, *The poetry of Miguel Hernández: the inner struggle, 1933-36*, University of Washington, 1976.

LOCHE, Antonio, *Miguel Hernández. Infanzia, adolescenza, vita di provincia*, Facoltà di Magistero di Roma, 1963.

NICHOLS, Geraldine, *The works of Miguel Hernández: a diachronic analysis*, John Hopkins University, 1973.

PÉREZ, Arturo, *El sino sangriento. Estudio temático en la poesía de Miguel Hernández*, The University of Oklahoma, 1971.

PÉREZ, Luz Nereida, *Vivencia, emoción y mito en la poesía de Miguel Hernández*, University of New York, 1985.

ROGERS, Thimothy, *The aspect of the theme of love in the poetry of Miguel Hernández*, Indiana University, 1971.

ROSE, William, *The sheperd of death. The pastoral design in the work of Miguel Hernández*, Columbia University, 1977.

RUIZ, Reynaldo, *El impulso dramático en la poesía de Miguel Hernández*, University of New México, 1978.

WIESER, Nora, *El patetismo en la poesía de Miguel Hernández*, Case Western Reserve University, 1976.

WILLIAMS, Daniel Anthony, *The social poetry of Miguel Hernández*, John Hopkins University, 1971.

Artículos

ALONSO, Dámaso y Carlos BOUSOÑO, "La correlación en la poesía española contemporánea. Miguel Hernández", en *Seis calas en la expresión literaria española*, Gredos, Madrid, 1970, pp. 227–280.1ª ed. 1951.

ÁLVAR, Manuel, "La poesía terruñera de Miguel Hernández", en "Los dialectos en la poesía española del siglo XX", *Revista de Filología Española*, XLII (1960), pp. 71–73.

BALCELLS, José María, "La prehistoria poética de Miguel Hernández", en Serge Salaün y Javier Pérez Bazo eds., *Miguel Hernández: tradiciones y vanguardias*, Instituto de Cultura Juan Gil–Albert, Alicante 1996.

BONÍN, Ignacio, "Análisis estilístico de un soneto de Miguel Hernández", *Humanitas*, 14 (1973), pp. 379–389. Nuevo León.

CHEVALLIER, Marie, "À propos de *Perito en lunas*", *Les Langues Néolatines*, 153 (1960), pp. 67–69.

CINTI, Bruna, "Scansione in versi di una prosa di Hernández", *Quaderni Iberoamericani*, 35–36 (1968), pp. 173–175. Recogido en *Da Castillejo a Hernández*, Bulzoni, Roma, 1986, pp. 353–360.

DIEZ DE REVENGA, Francisco Javier, "La poesía paralelística de Miguel Hernández", *Revista de Occidente*, 139 (1974), pp. 37–55.

DIEZ DE REVENGA, Francisco Javier, "*El rayo que no cesa* de Miguel Hernández: estructuras rítmicas y construcción literaria", en Francisco Javier Díaz de Revenga y Mariano de Paco, eds., *Estudios sobre Miguel Hernández*, Universidad de Murcia, Murcia, 1992, pp. 127–197.

EZCURRA, José, "Miguel Hernández, su vida y leyenda", *Información*, Alicante, 18 de mayo 1968, p. 3.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, "Un nuevo poeta pastor", *Gaceta literaria*, Madrid, 15 de enero 1932.

GÓMEZ SEGADE, Miguel Ángel, "El endecasílabo dactílico en la poesía de Miguel Hernández", en José Carlos Rovira, ed., *Miguel Hernández cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional Miguel Hernández*, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, Alicante–Elche–Orihuela, 1993, t. II, pp. 679–685.

IFACH, María de Gracia, "Poemas póstumos de Miguel Hernández", *La provincia*, 27 de noviembre 1951, Valencia [bajo el pseudónimo de Josefina Escolano].

IFACH, María de Gracia, "Miguel niño", *Cuadernos de Ágora*, 49–59 (1960), pp. 8–12.

LAMBERTI, Mariapia, "Algunas observaciones métricas sobre los poemas de *Viento del pueblo* de Miguel Hernández", *Anuario de Letras Modernas*, 2 (1984), pp. 87–102.

LAMBERTI, Mariapia, "La evolución métrica en la obra poética de Miguel Hernández", en José Carlos Rovira ed., *Miguel Hernández cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional Miguel Hernández*, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, Alicante–Elche–Orihuela, 1993, t. II, pp. 669–677.

LÓPEZ CASANOVA, Arcadio, "El lenguaje poético de Miguel Hernández (1930–1934): función estilística de los sistemas correlativos", *Millars*, Revista del Colegio Universitario de Castellón de la Plana, VII (1981).

LUIS, Leopoldo de, "Dos notas a un poema de Miguel Hernández (versificación y variantes en "Eterna sombra")", *Papeles de Son Armadans*, 67 (1961), pp. 62–71.

LUIS, Leopoldo de, "El verso del romance en la poesía de guerra de Miguel Hernández", en *Homenaje a Antonio Sánchez Romeralo*, Universidad de Wisconsin, Madison, 1981.

MACRÍ, Oreste, "La poesia mistica e tellurica di Miguel Hernández", en *Poesia spagnola del Novecento*, 3ª ed., Garzanti, Milano, 1974.[1ª ed. 1952]

MARTÍN, Eutimio, "Miguel Hernández: el ejercicio de la literatura como promoción social", en Serge Salaün y Javier Pérez Bazo eds., *Miguel Hernández: tradiciones y vanguardias*, Instituto de Cultura Juan Gil–Albert, Alicante, 1996.

MARTÍNEZ CORBALÁN, Federico, "Dos jóvenes escritores levantinos. El cabrero poeta y el muchacho dramaturgo", *Estampa*, 215 (22 de febrero 1932) [en *Cuadernos de Ágora*, 49–59 (1960), pp. 4–8].

PÉREZ BAZO, Javier, "Los versos de arte menor en el *Cancionero y Romancero de ausencias* de Miguel Hernández: ¿mímesis u originalidad?" en Francisco Javier Diez de Revenga y Mariano de Paco, eds., *Estudios sobre Miguel Hernández*, Universidad de Murcia, Murcia, 1992, pp. 315–325.

PUCCINI, Dario, "Problemi testuali e varianti nell'opera poetica di Miguel Hernández", en *Studi di lingua e letteratura spagnola*, Einaudi, Torino, 1966, pp. 205–243 [Trad. española en *Miguel Hernández: vida y poesía y otros*

estudios hernandianos, Instituto de Estudios Juan Gil–Albert, Alicante, 1987, pp. 129–175].

PUCCINI, Dario, "Altre varianti e variazioni nel *Cancionero* di Miguel Hernández", *Quaderni Iberoamericani*, 35–36 (1968) [Trad. española en *Miguel Hernández: vida y poesía y otros estudios hernandianos*, Instituto de Estudios Juan Gil–Albert, Alicante, 1987, pp. 176–182]

RIQUELME, Jesucristo, *El auto sacramental de Miguel Hernández. Propuesta de análisis del discurso teatral*, Técnica Gráfica Industrial, Alicante, 1990.

SERNA ARNÁIZ, Mercedes, "Formas tradicionales en la poesía de Miguel Hernández: el romance y la copla", en José Carlos Rovira ed., *Miguel Hernández cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional Miguel Hernández*, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, Alicante–Elche–Orihuela, 1993, t. II, pp. 687–692.

SOBEJANO, Gonzalo, "Un análisis estilístico de la poesía de Miguel Hernández", *Revista Hispánica Moderna*, XXIX–3, 4 (1963), pp. 167–185. NuevaYork.

TORO, Alfonso, "Formas del lenguaje poético en *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández", *Romanische Forshungen*, 97 (1985), pp. 244–259.

ZAMBRANO, María, "Presencia de Miguel Hernández", *El País* , 9 de julio, 1978.

Actas, homenajes y recopilaciones

ALEMANY BAY, Carmen, ed., *Miguel Hernández y la crí tica*,Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, 1992.

CANO BALLESTA, Juan, coord., *En torno a Miguel Hernández*, Castalia, Madrid, 1978.

DIEZ DE REVENGA, Francisco Javier y Mariano de PACO, eds., *Estudios sobre Miguel Hernández*, Universidad de Murcia, Murcia, 1992.

IFACH, María de Gracia, ed., *Miguel Hernández*, Taurus, Madrid,1976.

MOLINA, Manuel, ed., *Documenta Miguel Hernández*, Generalitat Valenciana, Valencia,1985.

ROVIRA, José Carlos, ed., *Miguel Hernández cincuenta años después. Actasdel I Congreso Internacional Miguel Hernández*, Comisión del homenaje a Miguel Hernández, Alicante–Elche–Orihuela,1993.

APÉNDICE.
ANÁLISIS MÉTRICO-ESTILÍSTICO DEL CORPUS POÉTICO JUVENIL DE MIGUEL HERNÁNDEZ

(POEMAS SUELTOS I)

Nota

El corpus de poemas que forman el siguiente apéndice, y su comentario, formaron parte de una investigación previa que se presentó como tesis de maestría con el título *La evolución expresiva de la métrica hernandiana. Importancia de le experimentación juvenil.* La riqueza de formas métricas que se evidenciaron durante el trabajo, y el abundante y significativo empleo de recursos estilísticos allí descubiertos, hicieron necesarios el análisis, la interpretación y las reflexiones que se han presentado en el actual trabajo. Considero necesario incluir aquí dicho corpus para facilitar su consulta, por las frecuentes alusiones a este análisis detallado que se insertan en el transcurso del estudio; pero hay otro motivo para su reproducción. Realizando el análisis, me enfrenté con la presencia de anomalías en ritmo, rimas, sintaxis y semántica que consideré –a la par de las pequeñas erratas evidentes que difícilmente se evitan hasta en la edición más cuidada– como errores de transcripción. Aun en una primera lectura, no me parecía posible, intuitivamente, que dependieran de una falla del autor. Aventuré por lo tanto unas correcciones, evidentes en algunos casos, menos obvias pero lógicas en otros.

Solamente ahora, después de demostrar cómo el joven poeta dominaba la técnica compositiva, y cómo se esmeraba en buscar variantes acentuativas y estilísticas; de cómo poseía en excelente grado el conocimiento de nombres y mitos clásicos; de cómo sus recursos sintácticos eran sofisticados y precisos, para no hablar de su búsqueda constante de un vocabulario culto y peregrino, dichas propuestas de enmienda cobran todo su valor y se hacen plausibles. De hecho, el texto de los cien poemas se transcribió realizando las correcciones propuestas, señalándolas sin embargo en negrita en el texto, y comentándolas y justificándolas al calce de cada comentario en un subapartado definido ***Observaciones***.

El cotejo con los manuscritos originales, cuando los hay, pues muchos poemas se conocen sólo en su primera versión publicada, que resulta canónica, no ha sido posible por encontrarse hoy dicho material en poder de los herederos del autor, y por eso mismo de difícil consulta. Las correcciones por lo tanto se presentan aquí como una propuesta, que se justifica a partir de las características generales del corpus mismo, con su constante exactitud formal y su precisa base cultural.

Cada poema se acompaña con un análisis métrico-estilístico que comprende la definición de las formas métricas empleadas en él, la señalación de peculiaridades en la realización de rima y ritmo, y algunas observaciones sobre el vocabulario, el tema, la entonación y las imágenes. Se señalan a la par fallas y aciertos, que preludian, estos últimos, los del futuro gran Hernández. Todo el trabajo que aquí hemos presentado se fundamenta sobre este estudio previo, y constituye su sistematización.

CORPUS DE POEMAS JUVENILES DE MIGUEL HERNÁNDEZ (POEMAS SUELTOS I). OBSERVACIONES MÉTRICAS.

[1]

Que como el sol sea mi verso
más grande y dulce cuanto más viejo.

Dístico asonantado de un **octosílabo** y un **decasílabo** –éste con un ritmo claramente bimembre, 5+5–, que abre la colección, por voluntad de los editores, como un epígrafe o un programa poético. Estas composiciones breves, mínimas a veces, que contienen una sola imagen, o una reflexión intimista, constituirán siempre uno de los polos de la creación hernandiana, que verá su manifestación más significativa en el *Romancero y cancionero de ausencias*.

[2]

No sé el nombre de ese pájaro
que tan vivaz se ha escondido
entre la morena plata
de un árbol del paraíso.

No sé el nombre de esa flor
de un azul de ojos angélicos
que en el cristal de un arroyo
se está viendo y repitiendo.

No sé el nombre de esta poma
rúbea y de rúbeas mejillas
que ha madurado en un árbol
ignorado de la umbría.

No sé el nombre de la araña
que ha fabricado esa tela
que, entre escarcha, al sol parece
una plátea tunicela.

Y el pájaro es un Gayarre
plúmeo.

Y la flor un aroma
jamás aspirado exhala
por sus labios.

Y la poma,
al deshacerse en mis labios
sabe a mieles.

Y es bonita
la tela

...y veo que es un
encanto más la anonimia.

Seis **cuartetos octosílabos** con **asonancia en los versos pares**. La colocación de los acentos varía de verso a verso, incierta como las rimas, donde se aparean graves con esdrújulas, y se alternan rimas consonantes y asonantes. Las primeras cuatro estrofas se concluyen sintácticamente, mientras que las últimas dos aparecen quebradas gráficamente (y el quiebre se remata con un doble espacio) en correspondencia con unidades sintácticas que inician y terminan sin respetar verso o estrofa. El penúltimo verso es agudo por un acento anómalo en **un**.

[3]

En cuclillas, ordeño
una cabrita y un sueño.

Glú, glú, glú,
hace la leche al caer
en el cubo. En el tisú
celeste va a amanecer.
Glú, glú, glú. Se infla la espuma,
que exhala
una finísima bruma.

(Me lame otra cabra, y bala.)

En cuclillas, ordeño
una cabrita y un sueño.

Dos **cuartetos octosílabos** rimados **abab**, con un estribillo inicial y final de dos versos **heptasílabos** con **rima pareada**. Para que el segundo verso del estribillo suene de siete sílabas, hay que realizar una sinalefa forzada: **a – y – u**. Se encuentran dos versos

quebrados (el 3 y el 8); para que el verso 8 tenga una medida de 4 versos -pie quebrado del octosílabo-, habría que considerar un hiato entre dos vocales iguales (que exhala). La estructura sintáctica se adapta libremente a la rítmica, y la colocación gráfica -que aísla el último verso antes del estribillo final formado por una anotación entre paréntesis- subraya esta relativa independencia, y revela ya la conciencia del valor expresivo de estos contrastes.

En este breve poema aparece un juego de onomatopeya, una posibilidad musical que el poeta descartará en su etapa madura.

Observaciones. Según las reglas ortográficas, **glu** no necesita escribirse con acento.

[4]

El sol y el pastorcillo
al cabo de la tarde.

¿Qué haces, hermano Sol?
Tirar las sombras muy largas...
¿Y tú, hermano pastorcillo?
-¡Oh, yo, recoger el alma!

Un **dístico heptasílabo** formado por una frase nominal y un **cuarteto octosílabo** con **asonancia en los versos pares**. La asonancia del dístico con la del cuarteto es imperfecta. Como en la composición anterior, se juega con la mezcla de versos parisílabos e imparisílabos. El cambio de página en la edición de las *O.C.* no permite apreciar si existe una separación gráfica entre el dístico y el cuarteto; por lo común en esta fase temprana el poeta prefiere aislar las frases nominales, los estribillos, los dísticos.

[5] A MI ALMA

Murmuran que hablo muy poco
alma los que nada saben
de nuestros largos coloquios.

Un **terceto octosílabo** con **asonancia en los versos impares**. Notable la ausencia de puntuación: faltarían dos comas, antes y después de "alma". El poeta, joven o maduro, no dejará nunca de respetar las reglas de una puntuación abundante. En esta primera fase, es más fácil encontrar comas extranumerarias que versos sin puntuación como

éstos.

[6] CANCIONCILLA

I

–¿Queda luz?
–Bien poca:
ya la tarde fina.
–Sapo, toca, toca
tu oca, tu ocarina.

–¿Queda luz?
–Ninguna:
ya la noche ha entrado.
–Luna, luna, luna,
luna luna el prado.

Estridulad, grillos
dorados y rojos.
Astros amarillos,
ensanchad los ojos.

Exultantes aves,
meted vuestros trinos
bajo plúmeas llaves.
Teneos, caminos.

Misericordiosos
silencios, reinad
en la sombra.
Osos
y lobos, matad...

Y vosotras, cumbres
que empujáis el cielo,
sed bajo las lumbres
celestes del hielo.

II

–¿Viene el alba?
–Viene:
ya entreabre su flor.
–Que tu voz estrene
su luz, ruyseñor.

Que mientras retoña
el alba infantil,
suene tu zampoña
zagal pastoril.

Temblad, verdes chopos,
frente al firmamento.
35 Susurra piropos
a los chopos, viento.

Caed de dos en dos,
lentos y apagados
astros, tras de los
40 callados collados.

Perfuma violeta
mi buen corazón,
y tú, alma poeta,
dime una canción.

Poema en dos partes de 6 y 5 **cuartetos hexasílabos** con rima **abab**. El poema se desarrolla valiéndose, con frecuentes encabalgamientos, de formas dialogadas, de apóstrofes exhortativas que tienen lugar de descripción, de frases nominales, que provocan las frecuentes fragmentaciones de las estrofas en formas no simétricas, evidenciadas por los quiebres gráficos.

El v. 17 se compone de una sola palabra. La mayoría de los versos tienen dos acentos, pero hay algunos con tres:

25 –¿Viene el alba? –Viene:

33 Temblad, verdes chopos

El v. 39 se completa con un acento sobre una partícula átona.

Encontramos por primera vez un recurso típicamente hernandiano: la repetición de sonidos (**tu oca**, **tu ocarina** v. 4; **callados collados** v. 40) y las rimas internas (v. 35–36: susurra pi**ropos** // a los ch**opos**).

Observaciones. En las *O.C.* la numeración de los versos no considera que muchos vienen quebrados gráficamente, y el número total resulta de 48; en nuestra transcripción, 44.

[7] SONETO LUNARIO

Echa la luna, en pandos aguaceros,
vahos de luz, que los árboles azulan,
desde el éter goteado de luceros.
...En las eras los grillos estridulan.

5 Con perfumes y armónicas, pululan

las brisas por el campo.
En los senderos
verdean los lagartos y se ondulan
y silban los reptiles traicioneros.

Oigo un rumor de pasos...
–¿Quién se acerca?
10 ¡Desnuda una mujer!
Su serenata
quiebra el grillo.
El lagarto huye.
Se enrolla
el silbante reptil.
Y en una alberca
–arcón donde la luna es tul de plata–
cae la Leda lunar como una joya.

Soneto endecasílabo de fuerte entonación modernista. Rimas **ABAB ABAB CDE CDE**. Notable es la construcción del primer cuarteto con cesuras *a minore* y el siguiente con cesuras *a maiore*. Los tercetos se fragmentan en unidades menores, puestas en relieve por la disposición gráfica; por esta misma estructura fragmentaria, cuyos elementos ignoran la subdivisión de versos y estrofas, se anula la clásica subdivisión de los dos tercetos, que se sueldan con un clamoroso encabalgamiento.

La modulación acentuativa sigue el esquema clásico, con el acento dominante en 6ª posición. El v. 2 presenta una evidente hipermetría, a menos que se realice una sinalefa forzadísima en **vaho**. Mientras el dominio de la concepción métrica global es evidente, su realización acentuativa (o sea el acoplamiento metro–sentido) está todavía inseguro.

Es éste el primer ensayo en una forma clásica y el primer ejemplo de la lucha tan hernandiana entre forma cerrada y forma abierta, que revela cómo la estructura sólidamente rítmica es indispensable –e instintiva– al joven poeta, que en ella canaliza una inspiración incierta y oscilante entre la forma asertiva y la dialogada.

[8] LECCIÓN DE ARMONÍA

¡Oh, Pan! Dios de patas y cuernos de macho cabrío:
te adoro;
en medio del prado y a orillas del río
me encantas soplando tus cañas de oro.
5 ¡Oh Pan!, dios contento
que fuiste en Arcadia, tu pueblo natal,
pastor: te idolatro;
de los siete tubos de tu alma instrumento,
¡oh, dios inmortal!,

quisiera tener sólo cuatro.
¡Oh, Pan!, Dios agreste:
cuando alzas tus notas que son mi recreo,
se calla el celeste
Orfeo.
El ebrio Dionisios, el dios de los buenos
festejos, te llevó en su séquito de loca alegría,
entre haces de sátiros torpes y silenos
burlones, y oía
con modos serenos
tu imperecedera armonía.
¡Oh, Pan!, dios que el aire melódico entrañas:
bien hizo, ¡por Venus!, la ninfa Siringa no dándote amores
y mágicamente trocándose en caños;
el órgano armónico que hiciste con ellas, llenó a los pastores
de pobres cabañas,
en fértiles prados, en rudas montañas
y en valle de flores
de dichas extrañas.
Y apenas el alba tendía
su manto
de tintas bermejas
por dar paso al día,
ya estaban con místico encanto,
en tanto
pacían las dulces ovejas,
oyendo tu clara armonía.
...Lo mismo yo ahora:
apenas como un remolino
de oro
despierta la aurora,
con mi hato de esquilas de lloro
divino,
travieso el camino
y escucho gustoso tu **musa** sonora.
Avanza la hora lenta de la siesta:
remulga el ganado y dormita.
Me tumbo en la umbrosa floresta
que al sueño me invita,
y, mientras tumbado con el sueño lucho,
retoza tu música presta
y escucho... y escucho...
Se ausenta del día nostálgico el sol;
las cumbres se apagan; el ave no trina;
palpita en el éter la luz de un lucero;
andando de nuevo por el albohol
largo del sendero,
detrás del rebaño ligero
y amigo,
tus sones oyendo prosigo.
¡Oh, Pan!, hijo de Hermes el ágil:

te admiro, te adoro;
no ceso un momento de oírte en tu frágil
siringa de oro.
así se deslizan mis horas
65 pastoras
–desde antes que sueñan su luz las auroras
hasta antes de irse del gris lubricán–
con un hondo afán
de dar a mis versos la luz, la alegría,
70 la eterna, la aurísona, la sola armonía
que esconden tus cañas ¡Oh, Pan!

Silva polímetra libremente rimada (todos los versos tienen rima, como en la **silva gongorina**, menos dos, el 23 y el 53), cuya armonía estriba en el empleo repetido de una **medida trisílaba**, que se puede interpretar como **hexasílabos** con acentos de 2ª y 5ª. Los hexasílabos, en los versos, pueden ser simples, dobles o triples:

5 ¡Oh Pan!, dios contento

6 que fuiste en Arcadia \ tu pueblo natal

22 bien hizo, ¡por Venus!, \ la ninfa Siringa \ no dándote amores

La repetición del ritmo básico trisílabo (muy perceptible en el último verso citado) prolonga a veces el verso con una unidad suplementaria de tres sílabas, que se une a un hexasílabo prolongándolo en eneasílabo, con o sin cesura perceptible:

1 ¡Oh Pan! Dios de patas \ y cuernos de macho \ cabrío

29 Y apenas el alba \ tendía

20 tu imperecedera armonía.

38 apenas como un remolino.

A veces la unidad trisílaba o se encuentra sola:

2 te adoro;

Otra forma de analizar este metro es el de considerar la colocación de los acentos en posiciones repetidas, cada 3 sílabas. Pero este conteo no explicaría por qué las palabras esdrújulas o agudas (detalle que revela la clara conciencia del autor sobre

la medida rítmica de su verso) se encuentren sólo a final de la medida hexasílaba, y no al final de las unidades menores:

17 entre haces de **sátiros** / torpes y silenos

25 el órgano **armónico** / que hiciste con ellas / llenó a los pastores

También las estridencias o incertidumbres se manifiestan alterando la unidad hexasílaba o eneasílaba: en el v. 38 ("apenas como un remolino"), la posición de los acentos es 2-(4)-8 (para uniformar el ritmo, habría que dejar sin acento **como** y acentuar la partícula átona **un**); en el v. 45 ("Avanza la hora / lenta de la siesta") la acentuación de la segunda unidad hexasílaba es 1–5 y las palabras bisílabas: aunque en este segundo caso, también por la aliteración de la vocal acentuada **e**, se reconoce un efecto buscado y controlado.

Para obtener este tipo de ritmo el poeta emplea palabras mayoritariamente bisílabas y trisílabas; las cuadrisílabas, sólo si son esdrújulas o con una sílaba elidida por sinalefa. Una sola palabra hexasílaba (imperecedera, v. 20), para reafirmar la base hexasílaba del poema.

Observaciones. En las *O. C.* el v. 44 reza: "tu **música** sonora" resultando hipermetro. Nos inclinamos a pensar que la palabra correcta podía haber sido *musa*, en el sentido de "inspiración", calificada por *sonora*: a parte la precisión métrica, el calificativo *sonora* por *música* es una redundancia que contrasta con el afán preciosista del joven Hernández; y además, habría una fea repetición, pues la palabra "música" aparece también en el v. 50.

[9] PIEDRAS MILAGROSAS

Tiro piedras a un cordero,
y cada piedra que tiro
deja en la brisa un suspiro
y en el azul un lucero.

Cuarteto octosílabo con rima **abba**. Los primeros tres versos se articulan sobre tres acentos (1–3–7; 2–4–7; 1–4–7;) y el último sobre dos (4–7) con un efecto de cadencia que se desarrollará en Hernández hasta cobrar el valor de una característica sustancial de su expresividad en las etapas posteriores.

[10] LA SIRINGA

Corta siete tubos
de un viejo cañar,
que ninguno de ellos
sea al otro igual:
5 átalos juntitos,
afínale las
redondas bocuelas,
llévatelos a
la curva del labio,
10 y ponte a soplar
leda y quedamente...
Al oírte saldrá
Doris con sus hijos
del azúleo mar;
15 Filomena, rojos
celos sentirá;
los cornados sátiros,
respingos darán
de júbilo, en medio
20 del bosque orquestal;
del lejano Olimpo
Orfeo vendrá,
para tu acordada
música estudiar;
25 un punto Diana,
dejará de ir tras
el jabalí y el
ciervo montaraz;
sonreirá Afrodita;
30 Eros, dejará
de lanzar sus dardos;
las ninfas vendrán
danzando a tu encuentro
cerniendo cristal
35 y oro dando a Céfiro:
hasta el mismo Pan,
podrá un dedo en cada
tubo magistral
de su flauta, para
40 tu acento escuchar.
Y de los boscajes,
bajar se verá
plumajes de pájaros,
que se han de rasgar,
45 de envidia los buches,
que gotearán
el gorjeo inédito en
grano musical.

Romance hexasílabo con asonancia aguda en **a**. Abunda el recurso de terminar el verso con artículos y preposiciones (**llévatelos a** v. 8; **el jabalí y el** v. 27, etc.). El v.

47 (**el gorgeo inédito en**) es el más forzado, pues entra en medida gracias a una sinalefa violenta entre la **o** final de la palabra esdrújula y la **e** de la preposición. Efecto muy torpe que se encuentra sólo en esta etapa temprana. La métrica española admite sinalefa entre la vocal terminal de un verso y la inicial del verso siguiente, y la preposición podía colocarse en el verso 48. Pero hay que notar que en este poema el recurso de terminar el verso con una partícula átona no es ocasional como en otros, sino representa una especie de *leit–motif* rítmico, demostrándonos otra vez cómo el joven poeta está atento a todos estos recursos, que ensaya voluntaria y conscientemente hasta integrarlos a su lenguaje o desecharlos.

En este poema temprano es singular también la presencia de cuatro falsas comas entre sujeto y verbo, un error común en los hispanoescribientes en el que sin embargo Miguel Hernández no incurrirá jamás después de esta fase temprana de su poesía, en la que dicho defecto se nota algunas veces.

Observaciones. El nombre del v. 14 no puede ser "Dorio" (nombre inexistente en la mitología) como se lee en la *O.C.*, sino "Doris". El hecho que el poeta nombre a sus hijos (en realidad hijas: las 50 Nereidas habidas con Tritón) demuestra que conoce el mito con cierta precisión.

[11] A LOS LIBROS BELLOS...

A los libros bellos, pétalos de rosas
ponedle en las páginas...
A los libros feos,
nada...
(Nada, o pajas)

Cuatro versos con metro hexasílabo: un verso doble, dos sencillos (el v. 2 esdrújulo) y uno fragmentado en dos unidades (2+4), creando un efecto de reducción. Considerando verso único los dos fragmentos finales, los cuatro versos presentan **asonancia en los pares** en **á–a**. Se reconoce también una asonancia entre el primer hemistiquio del primer verso (**bellos**) y el tercer verso (**feos**). Así el poema se subdivide más claramente en 5 unidades versales iguales. El efecto de cadencia se refuerza con la repetición de la palabra **nada** y su asonancia con **paja**.

Desde esta primera etapa Miguel Hernández no sólo no teme, sino que busca los sonidos repetidos, no en aliteraciones, sino en verdaderos ecos fonéticos. Este recurso, evitado por muchos poetas como fácilmente ripioso, será en él una característica constante, siempre más refinada.

[12] ETERNIDAD

Como una fontana que,
eterna, en brotar persiste,
como un sendero, me iré...
y no acabaré de irme.

Cuarteto octosílabo asonantado **abab** con **a** agudo. El primer verso rima con el relativo **que**, en este caso no forzosamente átono, por la suspensión del discurso anunciada por la coma.

[13] APRENDIZ DE CHIVO

Nace; exhala,
debilísimo, un vagido;
cae en el suelo en sangre hundido;
tiembla; bala.
Flojamente, leve–
mente las orejas
alza y mueve;
lanza quejas.
Los preciosos ojos gira
al redor con gracia y pasmo;
de hito en hito,
todo mira;
y regita un grato grito
que parece de entusiasmo.
Se levanta vacilante
de la grama; cae vencido;
prueba luego más pujante;
se alza; duda; da unos pasos; sigue; corre decidido.
De manera chusca,
con el tierno hocico, a la madre la ubre busca;
da con ella; bebe néctar casto y rico:
con nervioso gesto, mueve,
mueve el rabo;
bebe, bebe,
y harto, suelta la ubre al cabo.
Ya se sienta poderoso;
ya no gime ni solloza;
ya se alza jubiloso,
victorioso; ya rebulle; ya retoza.
Y en el gozo que le enciende,
prosiguiendo sus bravatas,
ya pretende,
a la cabra que le ha dado, penetrar puesto **en dos** patas.

Silva libremente rimada articulada sobre **ritmo de cuatro sílabas**. Las unidades

rítmicas se acumulan hasta de cuatro. Las palabras, mayoritariamente bisílabas, llegan a tener la medida máxima de la unidad: cuatro sílabas.

Se nota la presencia de cuatro versos hexasílabos: 5 y 6 (**flojamente, leve \ mente las orejas**); 19 y 20 (**de manera chusca \ con el tierno hocico**). Mientras que los versos 19 y 20 son claramente hexasílabos, los versos 5 y 6 presentarían una estructura métrica acorde con el esquema cuadrisílabo (**Flojamente, \ levemente \ las orejas**) si la voluntad del autor no dispusiera palabras acentos y rima de modo contrastante.

No hay seguridad en construir el esquema, como la habrá en época más madura; aunque hay que recordar que esta fórmula métrica está presente sólo en la poesía juvenil de Hernández (primera y segunda etapa), que la sustituirá por la silva trímetra de versos clásicos, su metro "libre" preferido.

En este poema es notable la fragmentación de la sintaxis en unidades mínimas correspondientes con las unidades métricas para dar la sensación de la incertidumbre de movimientos del recental:

29 victorioso; ya rebulle; ya retoza.

Se nota un juego fonético en el v. 13: "y regita un **grato grito**".

Observaciones. El último verso, en las *O. C.* reza: "penetrar puesto **en las dos** patas". El artículo **las** estorba tanto al sentido como al metro, y nos inclinamos a pensar que se trate de una errata de transcripción.

[14] LAGARTO, MOSCA, GRILLO...

Lagarto, mosca, grillo, reptil, sapo, asquerosos
seres, para mi alma sois hermosos.
Porque Iris, señala
con su regio pincel,
5 vuestra sonora ala
y vuestra agreste piel.
Porque, por vuestra boca venenosa y satánica,
fluyen notas habidas en la siringa pánica.
Y porque todo es armonía y belleza
10 en la naturaleza.

Breve **silva de alejandrinos y heptasílabos con un endecasílabo**. Hay **tres pareados** (uno esdrújulo) y un grupo de rimas formando cuarteto **abab** con **b** agudo. El último alejandrino (v. 9) se distingue por tener el primer hemistiquio agudo acentuando **es**.

Se nota un encabalgamiento muy notorio y una coma entre sujeto y verbo.

Es éste el primer balbuciente ensayo del que será el metro favorito del Hernández maduro, la silva de heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos (7–11–14).

[15] CANTO EXALTADO DE AMOR A LA NATURALEZA

Con la humildísima grandeza
del santo Francisco de Asís,
amemos a Naturaleza:

en el gárrulo pájaro gris
5 encomiador de la espesura;
en la nítida flor de lis

que, como una princesa pura,
en su torreón de luz, fabrica
la candidez de su blancura;

10 en la abeja sonora y rica,
–gota de oro melodiosa–,
que la flor del romero pica;

en el agua, que honda reposa
y en la que, a flor de tierra, salta;
15 en la libélula y en la rosa;

en la hierba, que el prado esmalta;
en la araña volatinera,
que teje, primorosa y alta,

con hilillos de luz platera,
20 como pestañas de luceros,
una incopiable y plana esfera;

en los organillos viajeros
del regatuelo y la fontana,
que armonizan prados enteros;

25 en la caliente luz heliana,
que, tras de Fósforo temblón,
pule de azules la montaña;

en la larga constelación
del álamo de hojas lechales
30 siempre en continua irisación;

en las sierras monumentales,
que se invisten en el invierno
de nieve y nieblas virginales;

en el toro de trágico cuerno;

35 en el susurro de la mies;
en el sutil ciprés eterno,

–¡oh la eternidad del ciprés!–,

en su raíz, en su corteza...
¡Amemos todo lo que es
40 parte de la Naturaleza!

*****

Observémosla ansiosos, luego
de adorarla, y profundamente,
como nuestro Gran Padre griego;

como Homero, el ciego imponente,
45 el heroico vate pagano,
que se ve más grande y luciente,

como el sol, cuanto más anciano.
Observemos, con ahínco el músculo
de los montes y del gusano:

50 lo mayúsculo y lo minúsculo.
Del alba el alófono nimbo
y el halo rojo del crepúsculo:

–la una, un maravilloso limbo
con bruma por almas de infantes,
55 y el otro, un sangriento corimbo;

los magnos mares espumantes,
albergues de gente divina
y sepulcros de navegantes;

la ubre roja de la colina,
60 que, si oculta el sol tras ella,
como un hilo de leche fina,

por su pezón rocoso bella–
mente el dulce rayo postrero
arroja a la primer estrella;

65 el hipo de luz del lucero,
que, a veces, en la noche **blonda**,
como intrépido aventurero,

se lanza al abismo de ronda,
con la audacia con que la guija
70 salta de la pastoril honda;

la nube que nace vedija
y es amplio mundo cuando crece:

el insecto; la lagartija,

que ensangrienta, albea y verdece
75 su arisca espalda policroma;
la luciérnaga, que fosforece;

el arrullo de la paloma;
el arbusto que da la pruna
lacrimoso de espesa goma;

80 la linfa, que corre lebruna,
con el umbroso lomo inquieto
lleno de luz de sol o luna;

el movimiento del discreto
bosque, donde la cornamusa
85 pánica explica su alfabeto;

el cielo de la alegre musa
Primavera, que, con armiños
en flor, su nacimiento acusa;

la libertad de los cariños
90 de la sonora codorniz;
la charla del ave y los niños;

el róseo momento feliz
en que los prados del cielo,
como de un prado de maíz

95 huyen las aves con recelo,
los astros huyen, cual si fuera
espantapájaros el velo

que echa el alba en su cabellera,
lleno de harina de pimiento,
100 porque sepa la tierra entera

que, veloz, de día sediento,
el corcel del Hiperionida
va trotando hacia el firmamento;

la calmosa y sonora huida
105 del río de ninfas poblado;
la lluvia que en la amanecida

joyante y húmedo deja el prado;
donde ya el pastor apacienta
las ovejas de luz nielado;

110 los fragores de la tormenta,
que, con frenético coraje

y atropellándose, revienta;

el manso ruido del ramaje;
la hermosura del arrebol
115 y el celaje que es un encaje;

el sagrado rumbo del sol;
la aparición del primer astro
–gota de surco de albohol–;

la vía láctea que es como el rastro
120 de una hato de patas de fuego;
el enarenado camastro

del arroyo en continuo fuego...
¡Amemos a la Naturaleza
y observémosla, ansiosos, luego,
125 que ella es fontana de belleza
que a un santo eternizó y a un ciego!

Poema en dos partes compuesto de **41 tercetos eneasílabos de rima encadenada**. Con sus 126 versos es uno de los poemas más largos de este corpus, junto con [35] "A mi Galatea" (144 versos), [63] "La bendita tierra" (116 versos), [72] "A todos los Oriolanos" (146 versos) y [73] "Canto a Valencia" (139 versos). Poemas de esta extensión aparecerán esporádicamente en la producción temprana libre (no recogida para publicación en libro). En su producción madura, los poemas más largos se sitúan entre 65 y 80 versos.

La estrofa, el terceto dantesco, será empleada por el poeta en alguna de sus más logradas composiciones, usando el verso endecasílabo. En este primer ensayo las unidades rítmicas no coinciden con las unidades sintácticas como sucederá indefectiblemente en la producción madura. La presentación gráfica respeta la subdivisión, pero el discurso se distiende a menudo con encabalgamientos entre estrofas o versos. Las dos unidades que constituyen el poema tienen un verso de cierre: en la primera parte hay un verso insertado antes del último terceto, como una exclamación fuera de texto. La segunda parte termina con cinco versos en rima alterna. En la producción madura se usará sólo un verso final integrado al último terceto.

El verso de nueve sílabas no es de los preferidos de Hernández, que no lo domina, y terminará abandonándolo pronto. La acentuación es aproximativa, y hay versos que se leen mejor como decasílabos, aunque el poeta seguramente leía el verso como de nueve sílabas, acortando unas esdrújulas o fusionando un grupo de vocales:

21 una incopiable y plana esfera

76 la luciérnaga, que fosforece

107 joyante y húmedo deja el prado...

Hay versos con una acentuación descompuesta, que nada sirve a la expresividad; sólo revela la torpeza en el manejo de la medida:

70 salta de la pastoril honda (1–7–8)

Un lenguaje extremadamente rebuscado, lleno de términos inusuales, de metáforas chocantes ("los músculos de los montes", "el hipo de luz del lucero"), se acompaña con aliteraciones:

56 los **ma**gnos **ma**res espu**ma**ntes

o con verdaderos ecos o rimas internas:

115 y el cela**je** que es un enca**je**

27 **pule** de az**ules** las montañas

En las rimas, las hay agudas y esdrújulas. Se nota una búsqueda de rimas difíciles (–imbo, –una, –onda, –ija...). Un ejemplo clarísimo de que el joven poeta experimentaba todas las formas, todos los lenguajes (también en composiciones largas como ésta) en busca de su propia voz.

Observaciones. En las *O. C.* el v. 41 dice "Obsérvenla", con lo que se rompe el ritmo y la analogía con las formas verbales exhortativas usadas en todo el poema, siempre en primera plural. También en el v. 66 se corrige el adjetivo "blanda" por "blonda" referido a la noche. En ambos casos es una adjetivación bizarra y arbitraria, pero "blonda" respeta la rima.

[16] LA CAMPANA Y EL CARAMILLO

En la ermita campesina,
oro en caldo, a la mañana,
echa, fina,
la campana.

Cuando en ella da la brisa,
dice presta:
¡Pasa a prisa!
¡Pasa a prisa que hoy es fiesta!

Y la brisa, ya en la umbría:
Pastor, ¿es que **no vas** tú
a la fiesta de la ermita?
-¡Mi fiesta es el cielo azul!

En la ermita campesina,
oro en caldo, a la mañana,
echa, fina,
la campana.

Cuando el cohete ganas vierte
en la brisa, dice presta:
¡Truena fuerte!
¡Truena fuerte, que hoy es fiesta!

Y el cohete, ya en la umbría
caído: Pastor, ¿no vas
a la fiesta?... ¡Aquí tan solo!...
-¡Mi fiesta es la soledad!

En la ermita campesina,
oro en caldo, a la mañana
echa, fina,
la campana.

Cuando suena, con sordina,
el tambor, exclama presta:
¡No retumbes! ¡Trina! ¡Trina,
que hoy es fiesta!

Y los ecos del tambor,
ya en la umbría: Pastorcillo,
¿pero no vas a la fiesta?
-¡Mi fiesta está en este sitio!

En la ermita campesina,
oro en caldo, a la mañana
echa, fina,
la campana.

Cuando la dulzaina pita
suavemente, dice presta:
¡Aún más alto! ¡Grita! ¡Grita,
que hoy es fiesta, que hoy es fiesta!

Y las notas, ya en la umbría:

Pastor, ¿es que tú no vas
a oír mi música en la fiesta?
-¡Mi música es la de Pan!...

En la ermita campesina,
45 al llegar la tarde grana,
estrangula su voz fina
-oro en caldo la campana.

Y bajo el callado brillo
de un astro que tremulece,
50 del pastoral caramillo
el armónico aire crece.

Cuartetos octosílabos con **rimas consonantes** o **asonantes alternas abab** que presenta una estructura compleja: hay **cuartetos** regulares, y unidades de tres versos que constituyen una especie de estribillo, y los que el último verso se fragmenta –también gráficamente– en dos hemistiquios rimados para completar el esquema **abab** y transformar el terceto en cuarteto a nivel musical.

Hay un evidente deseo de imitar el repique de las campanas con el ritmo y los sonidos: estos últimos se repiten con frecuencia. Es el primer intento de valerse del ritmo para efectos expresivos, y el primer paso hacia los cuartetos de pie quebrado que tanta fuerza darán a la poesía madura de Hernández.

El octosílabo tiende a la regularidad acentuativa (la isorritmia ayuda a la imitación del redoble de las campanas), con acentos fijos de 3ª y 7ª; pero con fines expresivos hay juego de acentos. En los pasajes que imitan el redoble de las campanas, los acentos son cuatro:

14 Cuándo el **cohé**te gánas viérte...

(con sinéresis en **cohe**te); son dos o tres donde se repliega el discurso sobre el paisaje y la melancolía del pastor:

43 ¡Mi **mú**sica es la de **Pán**!

En la ermíta campesína
al llegár la tárde grána...
estrangúla su vóz fína...

Se nota en éstos como casi en todos los versos del poema un controlado juego fonético: en el v. 14 la alternancia de sonidos **a** y **e**; en los vv. 44 y siguientes, la incidencia de los acentos sobre la misma vocal, en alternancia de sonidos agudos (**i**) y graves (**a**), así

como la escala desde el sonido más oscuro (**u**) al más claro (**i**) para expresar el "estrangularse" (metáfora de por sí algo grosera) de la voz de la campana.

Observaciones. En el v. 8 de las *O. C.* se lee: "Pastor, ¿es que no **te** vas tú" con evidente sobreabundancia de una sílaba; el **te** tampoco es necesario al sentido. También proponemos una numeración que tenga en cuenta los semiversos, pues el juego de rimas redefine los tercetos como cuartetos (el v. 8 es v. 12 con esta numeración).

[17] TEMPESTAD

Por el filo de un monte, sube
una nube amenazadora:
¡Oh, no he visto, jamás, yo, nube
tan terrible!...
Grande el sol, dora
la pradera; se va a ausentar
ya, y destella melifluamente.
Mas la nube que, sin cesar,
va avanzando negra y crujiente,
contra él se dirige loca
a ocultarlo bajo sus moles:
se crestea de luces, choca,
y el sol se hace dos raros soles.

La pradera queda en completo
caos: sólo el puñado exiguo
de sus rayos –triste esqueleto
de un dorado abanico antiguo–,
cae oblicuo sobre una palma
solitaria, que tornasola.

Queda luego, como una enjalma
barbaraza, la inmensa ola
de la nube presta en el lomo
del sol; pero cae éste al seno
del ocaso sangrante, y como
dolorida, la nube, un trueno
en la sien del azul estampa:
es un trueno tan ancho y duro,
que, a la luz que produce lampa,
agrietado se mira el muro
intangible que el alba escala
entre andrajos de oscuridad.
–Asustado, mi hatajo bala
viendo encima la tempestad–.

Abandonan los campesinos
las boyadas en los arados
y, a sus chozas, por mil caminos

se encaminan precipitados.

Una súbita y gran borrasca
va, de pronto, hacia los arbustos.

La cañada, sus hojas chasca,
40 y salmodia cantos augustos.

Arrancado un pino de cuajo
cae por tierra roto, con gran
fragor.
Lanza un escupitajo
de centella la nube.
Un can
45 ladra lúgubre y lastimero
hacia oriente.
Más truenos suenan,
y su párpado abre ligero
el relámpago.
Se envenenan
de destellos las lejanías,
50 cuando el rayo escribe sus ZZ,
cual quebradas y rojas vías,
en las trémulas arboledas.

Ya los éteres han huido
tras el gárrulo nubarrón.
55 Y ahora, queda todo sumido
en gran calma...
Y un chaparrón
silencioso cae sobre el verde
prado oscuro, que, rumoroso
y oloroso, bajo él se pierde.

60 En un árbol, metido, no oso
yo –el hatajo a mis pies–, la voz
levantar. Oigo a la natura,
que, entre el agua que cae veloz,
habla y llora, canta y murmura.

Cuartetos eneasílabos rimados **abab**. El discurso rompe el esquema estrófico por exceso o por defecto. La grafía dispuesta por el poeta respeta las unidades de discurso en contraste con las estróficas, en ese juego ya notado entre las formas libres y las cerradas. Como siempre en el manejo del eneasílabo, el juego acentuativo es amplio, y la regularidad rítmica se obtiene a veces con sinalefas forzadas:

59 y oloroso, baj**o é**l se pierde

Hay en el poema preciosísticamente descriptivo, juegos fonéticos:

28 agrietado se **mira** el **muro**

rimas en medio consonantes:

1 Por el filo de un monte, **sube**
una **nube** amenazadora

o asonantes:

15 de un dorado aba**nico** anti**guo**
cae obli**cuo** sobre una **palma**
solit**aria**, que tornasola.

Los encabalgamientos son frecuentes, y a veces muy marcados. La unidad encabalgada "sobre una palma / solitaria" forma a su vez un verso de nueve sílabas, con un juego rítmico que será típico del poeta maduro.

En este poema –de estructura estrófica más libre, con el mismo preciosismo verbal– el verso de nueve sílabas es tratado con mayor maestría y regularidad que en el poema anterior de la misma medida, [15] "Canto exaltado de amor a la Naturaleza". El poeta no abandona un medio rítmico sino después de haberlo dominado.

[18] HACIA HELIOS

Empiezo a andar por el sendero.
Empieza
a circundarme la naturaleza,
y entre un olor melifluo de maíz
viene a mi encuentro la armonía
5 del canto de una codorniz.

Está naciendo el día
–se muestra a medias el cráneo joven del sol–
y en lo azul se diluyen vapores cristalinos.
Lanza en la húmeda fronda sus flauteados trinos
10 el bello verderol.

Al borde del sendero que, en este amanecer,
como acabadito de hacer
por su cauce fino resbala
un gorrión, haciendo ¡pío!,
15 se recompone y acicala
con esmero y después rompe y traga rocío.

Azulean los montes ante la lejanía
luminosa del día
resurrecto.
Por cima los adormidos prados
de cebadas y trigos, acabados
de nacer, un delirio de golondrinas marcha
tropezando en las chinas chiquitas de la escarcha.

En la quietud marmórea
de los bosques un viento lisonjero:
es el panida que entra bajo la sombra arbórea.

...Marcho feliz por el sendero.

Silva de endecasílabos, heptasílabos dobles y sencillos eneasílabos, y un octosílabo, con exquisita finura en la elaboración de los versos. Las rimas se disponen sin esquema fijo, pero observando dos patrones: las **rimas pareadas** o los **cuartetos abba** y **abab**.

El v. 7, "se muestra a medias el cráneo joven del sol", presenta una estructura irregular, resultando compuesto, en la escansión natural, por dos miembros de cinco y ocho sílabas. Para que resulte un doble heptasílabo agudo, habría que acentuar **el**, por naturaleza átono, y considerar sinéresis en crá**neo**. Es el único verso mal construido.

El octosílabo (v. 15) se debe probablemente a una falla de construcción del eneasílabo: como si de dos hemistiquios se tratara, el primero de los cuales agudo. Es típico de Hernández el entender los versos como formados por unidades mínimas independientes, que por tanto pueden ser esdrújulas o agudas sin perder el ritmo total del verso.

[19] UN GESTO DEL ALBA

¡Oh, qué carcajadas
tan disparatadas
las de las granadas!

(El alba de oro

Risas coralinas
entre matutinas
auras y hojas finas.

romper quiere en lloro;

Sobre los ardientes
labios, rubescentes
asoman mil dientes.

mas avergonzada

Hay en aposentos
ocultos más cientos
15 de dientes sangrientos.

una gran **granada**

rosada en los llanos
celestes deslíe...
¡Ah, los rubios granos
20 de la escarcha!
Y ríe).

Juego de versificación y de sentido entre **cuatro tercetos monorrimos hexasílabos** y un **cuarteto hexasílabo** rimado **aabb** que se entrecruzan insertando un verso del cuarteto después de cada terceto. El último verso del cuarteto intercalado se encabalga con un último **cuarteto hexasílabo** con rima **abab**. Los tercetos están ocupados, los primeros dos por frases nominales: el primero, exclamativo, es el único enunciado aparente, pues todo lo que sigue se coloca entre paréntesis, como un añadido; los otros dos tercetos están ocupados por enunciados descriptivo–metafóricos que contrapuntean el discurso principal, que se desarrolla en los dos cuartetos, con un elegante hipérbaton:

El alba de oro
romper quiere en lloro;
mas avergonzada
una gran granada
rosada en los llanos
celestes deslíe...
.....
Y ríe.

El ansia del poeta para construir un elaborado mecanismo no termina aquí. Los últimos dos versos contienen una exclamación, en paralelo con la inicial ("¡Ah los rubios granos de la escarcha!"), donde la imagen de la granada que ríe en el primer terceto se revela por lo que es: metáfora de la "risa" –a su vez metafórica– del alba con sus colores cambiantes. El segundo hemistiquio del último verso (tres sílabas al conteo, pero sólo cuatro letras) se aísla en sentido y grafía. Las rimas pareadas o triples dan paso al entrecruzamiento de rimas en coincidencia con el entrecruzarse final de los dos discursos. El sofisticado juego se vale de una distribución gráfica que lo resalta y lo aclara.

Observaciones. Es impensable el punto y mayúscula después de "granada", que se encuentra en la *O.C.* El calificativo "rosada", además del lazo sintáctico, se une al sustantivo que lo precede por la consonancia. Esta pequeña errata en la transcripción

es significativa: este delicado poema, que parece confirmar los juicios de Concha Zardoya sobre la "ingenuidad" juvenil del poeta, es sumamente intrincado, y no se entiende en una apresurada lectura. La errata no aparece en la *Antología poética* cuidada por los mismos José Carlos Rovira y Carmen Alemany.

[20] DÍA ARMÓNICO

Hoy el día es un colegio
musical.
Más de un trillón
de aves, cantan la lección
de armonía que el egregio
5 profesor Sol les señala
desde su sillón cobalto;
y dan vueltas en lo alto
con un libro abierto: el ala.

Dos **cuartetos octosílabos** rimados **abba**, unidos estrechamente en un discurso unitario. Este discurso se fragmenta sintácticamente en dos cláusulas: la primera contiene una aserción que es como el tema que se va a desarrollar, y la segunda, dividida en dos oraciones paratácticas, es descriptiva, y representa un desarrollo de la anterior. La primera oración por tanto se separa gráficamente, formando una unidad rítmica de 8+4 sílabas.

[21] LA VESTE DE EOS

Eos
tiene
cuatro
vestes:
5 una
blanca,
que se
ata
cuando
10 ríe
Floreal,
una
rosa,
que se
15 toca
cuando el
rudo
dios

Vertumnio
tumba
el oro
del trigal;
una
rubia,
que se
anuda
cuando
Baco
pasa
dando
traspiés
de ebrio
por los
cálidos
viñedos
de uvas
de oro
y de rubí;
y otra
roja,
que se
emboza
cuando
Adonis
en el
bosque
sangra
y muere
bajo el
diente
del dios
Marte
convertido en jabalí.

* * * * *

Cuatro
vestes
Eos
tiene;
¡yo las vi!

Experimento con versos **bisílabos**, **trisílabos** y **cuadrisílabos** con un **octosílabo** al final de la primera parte; que pueden reunirse en unidades mayores **octosílabas**, contrapunteadas por tres cuadrisílabos. Hay rima aguda entre el v. 3 y 6, y el v. 11 y 16, y asonancias sin orden fijo, y un cierre constituido por un octosílabo (v. 17) asonante con el v.14 y un pie quebrado (v. 18) que rima con el v. 11 y 16:

Eos tiene cuatro vestes:
una blanca que se ata
cuando ríe Floreal;
una rosa que se toca
5 cuando el rudo dios Vertumnio
tumba el oro del trigal;
una rubia que se anuda
cuando Baco
pasa dando traspiés de ebrio
10 por los cálidos viñedos
de uvas de oro y de rubí;
y otra roja que se emboza
cuando Adonis en el bosque
sangra y muere bajo el diente
15 del dios Marte
convertido en jabalí.

Cuatro vestes Eos tiene:
¡yo las vi!

En el juego de asonancias, algunas en la reconstrucción quedan a medio verso (**tiene – vestes**; **rosa – toca**; etc.). Los octosílabos son claramente isorrítmicos, con acentos 3–7 fijos, y algún acento en primera posición. El poema está formado por palabras de una, dos, tres sílabas; dos solas palabras de cuatro:"Vertumnio" (ver las ***Observaciones*** para la grafía de este nombre) y "convertido". Este *divertimento* formal acerca el poeta a su etapa isorrítmica, transitoria pero altamente formativa para el manejo de la correspondencia entre el valor semántico de la palabra y su colocación rítmica.

Observaciones. La Transcripción en la *O.C.* reza Vestumnio por Vertumnio. Bien podría ser una errata del poeta, traicionado por su memoria escolar.

[22] (PLACIDEZ)

Sol de siesta en toda la campiña verde...
Rezonga una noria no sé dónde. Muerde
un ave la calma que en el aura reina.
Bajo unos perales, una vaca peina,
5 con su sonrosada lengua, la testuz
de otra, que mastica hierba con pajuz.
Frente de una olmeda blanca de palomas,
un pruno destila transparentes gomas.
Baten los trigales rúbeos ababoles.
10 Alcahaces abiertos son de verderoles
los chinescos huertos colmados de nieves
de azahares de luna, como esquilas breves,
donde son badajos de mieles bermejas

millones zumbantes de áticas abejas.
15 Arde el polvo fino de un recto camino
al pie de una sierra como un torbellino
de piedra. En el agua de un turbio arroyuelo
del sol perseguido y ungido del cielo,
abrevo el sediento y dócil hatajo.
20 Luego, silencioso, lo pongo debajo
de las sombras móviles de un cañar umbrío...
Soledad de sendas... Claridad de un río...
Llevo hasta mi labio mi fresca siringa:
de armoniosa música la siesta se pringa.
25 Mas me canso del pagano instrumento,
y echado en el césped, cara al firmamento
que parece un amplio e inflamado horno,
el sueño buscando, la mirada entorno.

... Entre los follajes, a los que se acopla,
30 el dios Pan, su grato caramillo sopla...

Esta composición en **dobles hexasílabos** con **rimas pareadas** representa una verdadera obra maestra formal. La calidad de este poema reside en su forma rítmica, más que en el tratamiento del tema, de un evidente manierismo bucólico. Los versos se presentan unitarios, con la cesura a medio verso perceptible sólo en pocos casos; sin embargo, la conciencia de la estructura doble es muy clara, como lo demuestra la presencia de una palabra esdrújula al final del primer hemistiquio en los v. 21 y 24, y el v. 25 que supone un acento anómalo en **del** para completar un hemistiquio agudo; pero también un sutil juego de rimas y asonancias a medio verso:

6 de otra, que mas**tica** hierba con pajuz.
Frente de una olmeda blanca de palomas,
un pruno des**tila** transparentes gomas.

10 alcahaces ab**iertos** son de verderoles
los chinescos h**uertos** colmados de nieve

así como la caída del acento sobre la misma vocal, sin completar la asonancia, entre dos hemistiquios o al interior del mismo:

13 donde son badajos de mieles bermejas
millones zumbantes de áticas abejas

También hay rimas entre los dos hemistiquios:

15 arde el polvo **fino** de un recto cami**no**

o en el interior del verso en posición quiástica:

18 del sol perseg**uido** y ung**ido** del cielo,

El discurso no respeta la estructura en dísticos marcada por la rima, creando un múltiple juego de encabalgamientos: los sintácticos, a mitad del verso y entre verso y verso, y los musicales, que se provocan cuando hay dislocación entre cierre sintáctico y cierre de rima (o sea cuando la frase termina en la primera rima y la segunda hace parte de la unidad sintáctica siguiente, como entre los vv. 3 y 4), con un efecto de gran libertad y realce del discurso.

La estructura acentuativa de las unidades hexasílabas presenta en forma mayoritaria las combinaciones de dos acentos, con colocación variable del primero, lo que aumenta el efecto de fluidez.

En una etapa posterior, para la publicación (15–5–1931) el poeta modificó el texto, demostrando su atención para el lenguaje extremadamente preciosista y el ritmo complejo del poema. Vale la pena reproducir aquí el texto modificado:

Sol de siesta en toda la campiña verde...
Rezonga una noria no sé dónde. Muerde
un cantar la calma que en el aire reina.
Bajo unos perales, una vaca peina,
5 con su cimbreante lengua, la testuz
de otra, que mordisca hierba con pajuz.
Frente de unos olmos blancos de palomas,
un pruno destila transparentes gomas.
Baten los trigales rúbeos ababoles.
10 Jaulas destapadas son de verderoles
los gozosos huertos colmados de nieves
de azahares de plata, como esquilas breves,
donde son badajos de mieles bermejas
millones sonantes de áticas abejas.
15 Duerme el polvo ardiente de un recto camino...
Alzase una sierra como un torbellino.
En los correntales de un turbio arroyuelo
de sol encendido y untado de cielo,
abreva sediento mi pulido hatajo...
20 Luego, silencioso, se tiende debajo
de las sombras móviles de un cañar umbrío...
Soledad de tierras... Claridad de río...
Llevo hasta mis labios mi clara siringa...
de armoniosa música la siesta se pringa.
25 Mas presto me canso del tosco instrumento,

y echado en el césped, cara al firmamento
que parece un ancho e inflamado horno,
buscando a Morfeo, la mirada entorno.

... Entre los follajes, a los que se acopla,
30 el dios Pan, su grato caramillo sopla...

Notamos una sustitución de palabras sofisticadas por otras más familiares (ej: v. 10: "jaulas destapadas" por "alahaces abiertos") y viceversa ("cimbreante lengua" por "sonrosada lengua", v. 5), así como una regularización del ritmo (se "corrige" la anomalía acentuativa del v. 25 y se elimina el fuerte encabalgamiento entre los v. 16 y 17) y de la música (se eliminan las rimas internas de los v. 15 y 18, y el hiato del v. 19 que dificulta la escansión silábica).

Todo esto demuestra la precisa atención que el poeta dedicaba al aspecto métrico.

[23] (SOLEDAD)

En esta siesta de otoño,
bajo este olmo colosal,
que ya sus redondas hojas
al viento comienza a echar,
5 te me das, tú, plenamente,
dulce y sola Soledad.

Solamente un solo pájaro,
el mismo de todas las
siestas, teclea en el olmo
10 su trinado musical,
veloz, como si tuviera
mucha prisa en acabar.

¡Cuál te amo! ¡Cuál te agradezco
este venírteme a dar
15 en esta siesta de otoño,
bajo este olmo colosal,
tan dulce, tan plenamente
y tan sola Soledad!

Romance octosílabo con asonancia aguda en **–a**, en el que se juega con la palabra "soledad" y otras con la misma raíz. El discurso se articula en tres unidades de 6 versos, separadas gráficamente.

La expresión es incierta y parece adaptarse mal al metro (v. 14: "ese venírteme a dar"). Entre los v. 8 y 9 hay un encabalgamiento forzado que obliga a terminar el

verso en rima acentuando el artículo **las**.

En el nivel fónico, se nota el gusto del poeta por la repetición de grupos homófonos (**esta siesta**, v. 1 y 15).

[24] (EL CHIVO Y EL SUEÑO)

Mediodía. Lo dice lento
un lejano reloj cansado.
El sol, baja del firmamento,
con furor irritante, al prado.

Por mi frente, que se achicharra,
cae un agua salobre en perlas.
Oigo el canto de una cigarra
y de cientos **de** mirlos –merlas–.

Ya no pace el voraz cabrío
en el valle feraz; lo llevo
a la boca de un frío río
y en su linfa oriazul lo abrevo.

Luego, lo entro a la sombra **azúlea**
de un amable lugar arbóreo
que preside la forma hercúlea
de un añoso pino estentóreo.

Reina un loco ruido de insectos,
que, cual rápidas chispitas rojas,
van pasando los imperfectos
ruedos de oro que hace en las hojas

el sol. Tañe paliadamente
Pan entre ellas su cornamusa:
suena en medio, del río algente,
la palabra vaga y confusa.

Remulgando se tiende el hato
a la sombra, menos un chivo
de barbaza de garabato
y mirar crapuloso y vivo

que suspira amoroso. Siénto–
me a la sombra del pino de oro,
y tomando el zurrón, hambriento
una larga ración devoro

de cocido pan de maíz gris,
empapado en la leche blanca
que mi experta mano en un tris

al pezón de una cabra arranca.

Pasa en esto una campesina,
–armoniosa vuela su salla–
que se pone la mano fina,
40 para verme, como pantalla

de los ojos: bella es. Me pongo
encendido. Mi pecho ondula.
... Y un elogio brutal rezongo
a sus grandes ojos de mula...

45 Toda seria, se va alejando
por caminos de luz. No acaba
el feliz **revoleo** blando
de su falda de tela brava.

Arrogante, en el cromatismo
50 de un granado grueso se borra,
y en un hálito me ensimismo
de erotismo que me amodorra.

Olvidándome **del** rebaño,
me echo, entonces, al cespedaño
55 suelo fresco, que ansioso araño.
... Se apodera de mí el ensueño...

Pasan horas...
Levanto, presto,
la mirada al hatajo. Está
viendo el chivo, con grave gesto,
60 a una chiva graciosa. ¡Ha...!

15 **cuartetos eneasílabos abab**. Es el tercer ensayo en eneasílabos, y la fluidez del verso es casi perfecta. La estructura versal se articula ahora sobre dos hemistiquios, de 4 y 5 sílabas, con cesura perceptible. El v. 18 así como el 51 subraya esta estructura bimembre por la presencia de una palabra esdrújula a final del primer hemistiquio:

18 que cual **rápidas** / chispitas rojas

51 y en un **hálito** / me ensimismo

Otros versos presentan cesura después de una palabra aguda, y en este caso la sílaba faltante forma parte del segundo hemistiquio:

28 y **mirar** / **cra**puloso y vivo

La estructura bimembre 4+5 prevé la presencia constante de un acento en tercera posición. Sin embargo no siempre es el único acento del primer hemistiquio, pues aparece en muchos versos un acento en primera posición:

17 **reina un loco** / ruido de insectos

y en dos casos en segunda, ambos sobre la palabra **sol**:

3 El **sol**, **baja** / del firmamento

21 el **sol**. **Tañe** / paliadamente

Asimismo, en el segundo hemistiquio se alternan estructuras con un solo acento:

19 van pasando/ los imperfectos

o con dos:

20 ruedos de oro / que **hace** en las **hojas**

A menudo, como en los ejemplos citados, los dos hemistiquios tienen el mismo número de acentos.

Los primeros cuartetos presentan una estructura cerrada por la coincidencia del desarrollo sintáctico con el estrófico. Luego la estructura se abre y el discurso se encabalga constantemente de verso a verso y de estrofa a estrofa.

El cuarteto 4 tiene rimas esdrújulas, y las 4 palabras en rima tienen la misma estructura fonética: las dos sílabas finales están constituidas por una **e** y otra vocal en hiato: **–ea –eo**, agregando a la rima un efecto de asonancia entre los 4 versos. En el verso 38 escribe **salla** por **saya** en rima con **pantalla**. En la rima del v. 29 se fragmenta un verbo con pronombre enclítico: **siento – me**.

En el v. 33 el segundo hemistiquio ("pan de maíz gris") para entrar en medida debe considerar átono "gris". Hay que notar el último verso que termina con una exclamación en rima: **¡Ha...!**

Los juegos fonéticos no faltan: en el v. 11 **frío río**; el ya citado **maíz gris**; en los v.51 y 52 una rima en medio: me ensim**ismo** / de erot**ismo**.

Observaciones. En las *O. C.* el verso 8 omite la preposición **de**. Resulta dañada la gramática y el verso. En [43] "¡Marzo viene!", v. 19, se lee correctamente: "por

cientos de rutas". Simples erratas el **azulea** sin acento del v. 13, **revolco** por "revoleo" del v. 46; el v. 44 puede leerse en metro también como reporta la edición: "Olvidándo**me el** rebaño", pero el hiato es muy estridente y nos inclinamos a pensar que pueda haber habido un **del**.

[25] (PRESENTIMIENTO)

Sabe:

Que me iré, como el sendero,
muy melancólicamente,
muy pálido muy ligero
y que será muy temprano...
5 Tal vez no esté todavía
el sol en el meridiano.

6 versos **octosílabos** rimados **a0ab0b**. Si la rima subdivide la composición en dos unidades de 3 versos, la estructura sintáctica la subdivide en unidades de 4 y 2, con esos desfases típicos de este período.

En este breve poema ya se llega a percibir una intencionalidad en el manejo acentuativo. Todos los versos tienen dos acentos: el fijo en 7ª posición, y otro en 2ª, 3ª y 4ª posición; el penúltimo verso tiene tres acentos, con este esquema que produce un efecto cadencioso: 3–7 // 4–7 // 2–7 // 4–7 // 2–4–7 // 2–7.

Notable el exhortativo fuera de ritmo (pero que rige todo el texto sintácticamente), que se coloca gráficamente en el margen vacío a la izquierda.

[26] (TRISTEZA)

Ese aire antiguo que sopla
la dulzaina de la fiesta,
trayéndomelo la brisa
pleno, ¡me da una tristeza!
5 Creo que es porque los días
de mi infancia me recuerda...
cuando tras el dulzainero
lo iba silbando mi lengua.
Mas tal vez la soledad
10 en que los valles se encuentran,
infinita, **dé** a mi alma...
Aunque también la belleza
desgraciada de la tarde
que muere como de pena...
15 O este silencio macizo

que hasta en las frondas se acuesta...
O los pájaros, que ignoro
si duermen, silban o vuelan...
O Héspero que ya me habla...
20 o la noche que ya me echa...
No sé... Pero ese aire antiguo
que de la dulzaina vieja
fluye para mí ágilmente,
no sé,... ¡me da una tristeza!

Romance octosílabo con **asonancia e–a**. Del punto de vista acentuativo, se percibe un libre tratamiento del octosílabo que tiene de 2 a 4 acentos por verso.

Se empieza a notar la intencionalidad en el manejo de la relación sintaxis–verso. El discurso se articula (valiéndose también de unos encabalgamientos) de esta forma: 1) 4 versos de introducción; 2) variaciones sobre el tema, en forma de hipótesis en suspenso: una unidad de 4 versos; 2 unidades de 3 versos; 3 unidades de 2 versos (éstas con un paralelismo anafórico: **o**... **o**... **o**...); 3) una unidad de 4 versos en cierre que retoma palabras y estructuras del cuarteto inicial.

Observaciones. En las *O. C.* en verso 11 reza: **den**. El sujeto del verbo es "la soledad" (v. 9).

[27] (LEYENDO)

Un ciprés: a él junto, leo.
(El sol va acortando poco
a poco su fulgor loco.
Preludia un ave un gorjeo.)

5 Me acuesto en la hierba. Leo.
(Es el poniente de hoguera:
contra él una palmera
tiene un débil cabeceo.)

Echo el ojo al hato. Leo.
10 (Da el sol un golpe mayúsculo
a una montaña...
Crepúsculo.
Se oye de un agua el chorreo.)

Me pongo sentado. Leo.
(La muriente luz se enjambra
15 fingiendo una gran Alhambra
de mármol cristaloideo.)

(Trunca el ave su gorgeo.
Por el oriente descuella

la noche.
¿Nace una estrella?)
No quedan luces... No leo.

5 **cuartetos octosílabos abba**, así estructurados: en las primeras cuatro estrofas, el primer verso, en el que se relata la situación del sujeto, termina con la palabra **leo**. Los otros tres versos, en los que se describe el declinar de la luz, se colocan entre paréntesis; el último cuarteto presenta entre paréntesis los primeros tres versos, en los que se manifiesta la noche, y el último verso termina con **no leo**. El cuarteto 3 y el 5 presentan una fractura gráfica a la mitad del tercer verso.

Se nota la abundancia de palabras rebuscadas. Los octosílabos se articulan casi todos sobre tres acentos.

[28] (EN LA CUMBRE)

La palidez etérea y la melancolía
que el paisaje dormido ya traspasa,
y a más un nubarrón crestado de luz fría,
dicen que el sol fracasa.
Dos rayos, cual dos aspas, dorada y fácilmente
se tienden aún por cima de un monte gigantón:
va haciéndose el crepúsculo en la cumbre eminente
y entre rubíes y oro parece Faraón.
Sobre un risco elevado, contra la tela rica
del poniente exaltado
que su silueta corta y **magnifica**,
hay un pastor, pellico, abarcas y cayado.
Algo bíblico tiene sobre la serranía
bravíamente puesto:
contempla el fenecer bello del día
silencioso y enhiesto.
Casi hiriendo su frente revuelan pajarracos
con grandes alborotos,
y a sus pies, un abismo, le muestra sus opacos
perfiles de picachos bárbaramente rotos.
Ante su tosca faz,
medio oculta entre pelos,
magnífico de paz
cae en los horizontes el ropón de los cielos.
–Horizontes de campos solitarios y rojos,
de olivos plateados, de rígidos cipreses,
de sedientos rastrojos,
eras rotundas, mieses...–
El pastor alza lento,
la asoleada frente al firmamento:
en **él** miente un lucero un espíritu santo.
... A su espalda se agrupa el hato... Temblorea

una esquila metálica, y su sonido de oro
desciende de la cumbre y revolea
35 por el campo insonoro.
Marcha rumbo a la aldea el pastor paso a paso.
Los dos rayos de sol ya dieron un chapuz.
Se baten más esquilas áureas...
En el ocaso
un vaso en el que sólo queda un sorbo de luz.

Silva trímetra (**heptasílabos dobles y sencillos** con algunos **endecasílabos**) con rimas **abab**, con una rima pareada en los v. 29–30. El v. 31 presenta una asonancia consonántica con los anteriores (**–ento –anto**). Abundante el juego de rimas y asonancias internas:

9 Sobre un risco elev**ado**, contra la tela rica
del poniente exalt**ado**

13 Algo bíblico tiene sobre la serran**ía**
brav**ía**mente puesto:

19 ya sus pies un abismo, le muestra sus opacos
perfiles de picachos bárbaramente rotos.

No faltan hemistiquios que terminan con palabras esdrújulas:

7 va haciéndose el crep**úsculo** / en la cumbre eminente

o agudas :

3 y a más un nubarr**ón** / crestado de luz fría,

Hay encabalgamientos entre un hemistiquio y otro, y entre verso y verso, pero prevalece la armonía entre estructura sintáctica y métrica; los "cuartetos" definidos por la rima, y los tres versos de rima anómala (que por cierto corresponden a una "pausa" en el discurso, que se desplaza del paisaje a un gesto del protagonista de la escena), corresponden a unidades de discurso.

Es interesante este primer experimento con el que será su metro más congenial en la gran poesía madura. La presencia de la alternancia fija en la rima contrasta con la libre elección de la medida de cada verso.

Observaciones. Muy significativas las dos erratas de la edición, que pueden depender de una inicial comprensión fallida del texto, cuya sintaxis y vocabulario son

muy intrincados. El v. 11 escribe "**magnífica**" (adjetivo), con menoscabo de la rima y del metro, amén de la sintaxis: "corta y magnifica" son dos verbos, cuyo sujeto en hipérbaton es "su silueta" y cuyo objeto es "que", o sea "la tela rica del poniente". En el v. 31 se escribe "**el**" sin acento (artículo). Es pronombre, y se refiera al pastor, en el cual "un lucero miente (simula, evoca) un espíritu santo".

[29] (CAMINO...)

Los rastros
que las ruedas carreteras
dejan en el seco lodo
del camino,
5 bajo la vaga luz del ultraocaso
tienen dorados
brillos.
Ando...
La noche viene
–carbonera– siguiéndome y tiznándome
10 las espaldas... el hato:
por detrás voy ya negro
y por delante aún pálido.

El valle se va haciendo
silenciario...
Tan solo
15 el ruido metálico
de las esquilas y el ruido
de las pezuñas arrastrándose.

Me siento el alma como
un cangilón ancho
20 que asciende chorreante de poesía
a mis labios
y por sus rojos bordes se derrama
mudo y armonizado.

Me tizna más la carbonera noche...
25 Soy andante tiznajo.

Una cabra, la más joven de todas,
va la postrera en el rebaño
con angustia
balando:
en sus tiernas entrañas siente el vivo
15 dolor del primer parto;
y otra de pelo
negro y blanco,
va delante,

a mi lado,
ansiosa de llegar
35 al aprisco aromado,
donde hay unos chivitos
que esta mañana con dolor ha dado.

Ya voy completamente negro.
Siguen llorando bajo
40 la niña sombra las esquilas.

Se hace un resplandor blanco
que me clarea el lomo
por el oriental lado,
y viene un bello instante:
45 por los collados, esfumados
casi en el horizonte,
sube la luna recortándolos,
igual que un blanco ángel de la guarda
que a velar va los sueños de los campos...
50 Miro.
Palpito de emoción.
Suspiro.
Canto...

... Voy a coger la punta de la hebra
del camino.
55 Camino...
Caminando...

Verso libre. Como será típico en Hernández, el verso libre no es tal sino en apariencia: los fragmentos mínimos se conjugan en unidades mayores: **endecasílabos** (v. 1–2: Los rastros/ que las ruedas carreteras), **heptasílabos** (v. 6–7: tienen dorados /brillos) que son los versos que prevalecen; aunque hay **octosílabos** y **eneasílabos**, y se puede reconocer **un doble heptasílabo** (v. 3–4: dejan en el seco / lodo del camino). En el v. 50, "Miro" es el único fragmento rítmico que se queda independiente (como por demás el sentido de esta oración mínima requiere), seguido por un endecasílabo en tres "versos": Palpito de emoción. / Suspiro. / Canto...

La **asonancia a–o** se repite regularmente en forma **alterna** después del v. 10. La alternancia no respeta las unidades métricas antes delineadas, sino la distribución gráfica de las palabras, creando una armonía muy compleja.

[30] (LA NOCHE)

Estoy sentado sobre la hierba contra el sol

último que me siento en la nuca clavado
igual que una corona de esas que hacen temblar
en la rigidez pétrea de sus testas los santos.

5 Tan bajo está ya, que, la grama menudita,
acuesta largas sombras sobre la tierna tierra.
... Se van las golondrinas del azur, silenciosas,
a sus nidos de las campesinas iglesias.

Una sierra, que chafa con su giba monstruosa
10 un inmenso pedazo de cielo, a sus barrancas
echa las complicadas sombras de sus picachos
por los que los pastores vamos a las majadas.

Blanca, como la espuma de la leche con luna,
navega, proa al sol una nube –querube;
15 y, el sol, más grande poco a poco, unos encajes
de oro le pone, espléndido, desgastando sus lumbres.

Disparado balín, llega una larga abeja
a posarse en la esquila más grande de mi hatajo,
que se estremece muda... ¿creerá que es una flor,
20 o porque no lo tiene, querrá ser su badajo?

...Me pongo cara al sol y me sonrosa un poco
¡qué poco! la faz y la cayada... Se agranda
más...
Tropieza en un cerro, torpe... cae...
Y la noche,
que acechaba escondida, ¡oh, qué angustia! me agarra.

7 **cuartetos alejandrinos**, con **asonancia entre los versos pares**. (en los vv. 18 y 20 hay rima perfecta). Hay un intento de construir unitariamente el verso doble. La cesura está encabalgada a menudo, pero la naturaleza doble del verso está claramente delineada, pues hay palabras esdrújulas o agudas al final del primer hemistiquio. Dos versos, en pos de esta unidad, tienen escansión difícil, más bien incompleta:

8 a su nido de las campesinas iglesias

22 ¡qué poco! la faz y la cayada... se agranda

Se puede considerar que el poeta haya considerado acentuadas las dos partículas átonas **las** en el v. 8 e **y** en el v. 22, licencia no rara en esta etapa. Pero lo que más interesa es el intento de crear un verso unitario.

También hay encabalgamientos fuertes a final de verso (v. 15–16); pero los cuartetos están cerrados y unitarios. Éste también será uno de los metros favoritos del

poeta.

Se notan juegos de homofonía (v. 6: ...**sombras sobre** la **tierna tierra**; v. 14: **nube – querube**).

El penúltimo verso se fracciona gráficamente siguiendo la fragmentariedad del discurso.

[31] (LUJURIA)

Siguiendo a una hermosa ninfa
atravieso la floresta,
en la que sólo se escucha
la substancia y pequeña
5 charla de los chamarices.
Aparto brotes y hierbas
con la cayada, formándome
camino en la fronda espesa.
¿En dónde hallar a la ninfa
10 que ha puesto mi sexo alerta?
¿Dónde hallarla?... Miro atento
por todos los lados. Blanquea,
al final de la espesura,
el prólogo de una pierna...
15 Corro y al llegar no hay nada.
Sin embargo, unas ligeras
sacudidas en las hojas,
me dicen que escapó presta
por entre ellas... Prosigo
20 mi lujuriosa carrera,
ágil. A la sombra clara
de una cañada, sestea
Pan, la siringa olvidada
entre la grama modesta.
25 Cuando paso junto a él,
el viento que muevo, entra
en sus siete tubos y alza
a la siringa una queja.
Troto buscando...
Una rabia
30 feroz de mí se apodera:
estoy rendido, no la hallo
y oigo balar mis ovejas
abandonadas llamándome.
La sonrisa picaresca
35 de un viejo y jocundo sátiro
se abre tras una haya vieja
burlonamente, y la risa
de la deseada, suena
cerca... Mas estoy rendido

40 y caigo sobre unas hierbas...
La tierra se sobrecoge,
al recibirme, y se queja.

Romance octosílabo. Hay fuertes y frecuentes encabalgamientos. Una sola fractura gráfica a mitad del poema.

[32] (EN AGOSTO)

Está desierto, igual que un teatral escenario
tras la función, el verde paisaje. Va un agrario
olor de surco seco por el sereno ambiente.
Un silencio abundante, mana en la calva frente
5 de un monte de cerámica, que el paisaje preside
y como impetuoso río desciende, y mide
todos los horizontes blancos por la calina
que es una gran cascada de seda cristalina.
Pasan nubes de borra nevada por el alto
10 azul encandeado. Parece el sol, un palto
bárbaro. Son de oro las sombras y las hojas
de los oscuros árboles y las colinas rojas.
Sin prodigar elogios a la flor de su orilla,
un moroso riachuelo, se anilla y desanilla
15 y se oculta a lo lejos tras su breve ribera
lanzando varias veces llamarazos de hoguera.
Volean las libélulas de color escarlata
entre sol, y se posan, luego, sobre una mata
que bajo el, para ella, peso enorme, vacila.
20 Sepulto en la verdura de la grama, destila
el monorritmo pláteo de su flautín, un grillo
que no puede romper el silencio. El cuchillo
largo de un cigarrón de romperlo se encarga
dando, de pronto, una rabiosa nota larga.

Alejandrinos con **rima pareada**. Como en "Placidez", la rima pareada no determina una estructura del discurso por dísticos. El discurso se interrumpe sin tener en cuenta el verso y la rima.

Por la segunda vez (cfr. [30] "La noche") el verso largo se intenta manejar en forma unitaria. La cesura intermedia no se observa casi nunca (el v. 2 se fragmenta en tres unidades menores: tras la función / el verde paisaje. / Va un agrario) aunque hay muchos versos con primer hemistiquio esdrújulo o agudo. Fuertes los encabalgamientos también entre verso y verso. El verso final se vale de una evidente anomalía rítmica para expresar la "rabiosa nota larga".

Las variantes contenidas en el segundo manuscrito de este poema (cfr. *O.C.* p. 774), no sabemos si anterior o posterior a la versión del "Cuaderno", conciernen

principalmente la elección de palabras. El último verso falta, pero no podemos pensar que el poeta lo quisiera eliminar, pues se quedaría trunca la rima pareada.

[33] (COLORÍN)

Colorado colorín,
¡Cómo alegras mi jardín
sin un ave melodiosa,
ni una hoja ni una rosa!
5 Colorado colorín,
canta, encántame sin fin.
Bate, bate magistral
la bolita de cristal
o el levísimo clarín
10 que, sin duda, en el estuche
de tu buche
has metido, colorín.
¡Cómo alegras mi jardín!,
donde ayer fui un verderol,
15 y una rosa, y un jazmín,
y en el que hoy tan sólo hallo
hojas secas y verdín...
Canta, encántame en un tallo
de este desmayado sol,
20 colorado colorín.
Colorado colorín,
has llegado a mi jardín
cuando todo está sombrío...
Cuando cae de un cielo cinc
25 una lluvia, como un río,
con quejoso retintín.
Las fontanas se han cuajado;
tus hermanos se han marchado,
y en el prado,
30 bajo un grande viento frío,
un sonido malhadado
dan las hojas con orín.
–¡Pío... ¡Pío, pío, pío!...
¡Colorado
35 colorín!

Octosílabos con **rima mayoritariamente pareada** y a veces con esquemas **abab** o **abba**. Se repite varias veces la rima aguda **–ín** y otras en **ío**. La entonación de cantinela infantil se vale de la interrupción del ritmo con versos de pie quebrado (cuadrisílabos) que acortan la distancia entre las rimas y crean cadencias repentinas. Se nota la presencia de onomatopeyas, algo propio de esta fase juvenil, que constituye el grado

extremo –también el más banal, y por eso el más desechable– de los juegos fonéticos tan caros al poeta en toda su trayectoria.

[34] (MÁS POETA)

La ponentina luz su fulgor amortigua...
De grana pasa a oro.
De oro a rosa.
A violeta
de rosa.
Se apodera del paisaje una antigua
nostalgia.
...Yo, a esta hora, me siento más poeta...

Allá en el campanario aldeano, repica
el carrillón, volcando sus pulsaciones lejos,
y una nube fantástica la aldea glorifica
entre coronas negras de aviones y vencejos.

De importunas nieblas hace la brisa expolio
en las alturas. Suena la flauta persistente
de los grillos como una lluvia fina. Un eolio
rumor, por los lugares arborosos, va en creciente.

Aún la blanca cigarra sus élitros estrega.
Quejumbran armoniosas las esquilas de mi hato:
en la soledad de la llanura paniega,
perfumada y pajiza, ¡cómo este son es grato!

Nada una paz de égloga a mi alrededor turba.
Caminan los senderos en soledad completa.
Miro el paisaje desde la pronunciada curva
del cayado.
A esta hora ¡oh, sí! soy más poeta...

Cuartetos alejandrinos ABAB. Hay una palabra aguda y dos esdrújulas al final de hemistiquio; la sintaxis se acopla a la naturaleza bimembre del verso, pero hay intencionales rupturas de la regularidad versal con fuertes encabalgamientos, como en los vv. 1–2–3–4 (donde la estructura gráfica subraya esta divergencia entre metro y sintaxis) y 10–11–12.

Singular la presencia, en el v. 9, de una diéresis: "De importunas **ni–e**blas". Es recurso poco usual en el poeta, que más bien recurre al fenómeno inverso, las sinalefas forzadas (v. 14, m**i ha**to).

Hay dos versos fuera de metro: el segundo hemistiquio del v. 8 ("...arborosos va en creciente") y el v. 15, de difícil escansión.

El alejandrino será uno de los metros preferidos del poeta maduro, de hechura maleable y perfecta. Tal perfección se debió a todos estos laboriosos ensayos.

[35] A MI GALATEA

Pastorcilla que eres dueña
del mago cinto de Cipria,
une tu rebaño al mío
y vamos a la campiña,
5 que ya retoña el rosal
rosado del alba nítida.
Une tu rebaño al mío,
pastora de faz divina,
y por la senda, entre el lloro
10 dorado de las esquilas,
lleguemos al terso prado
a apacentar las pulidas
ovejas, pisando tierno
rocío y hierbas cencidas.
15 Lleguemos al terso prado;
y a la temblorosa orilla
de alguna osada corriente,
mientras el hato mastica
húmedas gramas, echemos
20 los cuerpos, pastora mía...
Te rezaré frases áticas
de amor y campestres rimas
allí: tú me escucharás
risueñamente embebida
25 y con el rostro apoyado
en tu cayada de encina,
y hacia el suelo inclinarás
con rubor, la frente límpida
orlada de blondos bucles
30 que hará trémulos la brisa
y el sol nimbará de luces
pálidas, cuando te diga:
"Pastora, sabes que te amo...
¿Por qué, pastora, no tiras
35 a un lado tu talar túnica
y desatas tu crecida
cabellera de Medusa
y te me quedas magnífica
y desnuda bajo el cielo
40 como la más grácil ninfa?
¿Quieres que seamos, Dafnis
yo, y tú su esposa, la linda
Licé?...
¿Quieres que te enseñe

a soplar en la siringa,
45 como Pan enseñó al ciego
cantor de la pastoría?
Amémonos, y si infiel
a nuestro amor fuese un día,
que quede sin luz lo mismo
50 que el lírico de Sicilia."

(Vendrá, entonces, la mañana
llorando recién nacida.)

Retoña el rosal rosado
de la lacrimosa hija
de Hiperión.
Pastora, une
tus corderas a las mías.
Vayamos juntos al bosque,
y en él, bajo las encinas
copudas y el vario álamo,
60 te diré amores y rimas.
Cuando nos ahitemos ambos
de cariño y de poesía,
escucharemos la flauta
que el dios–chivo entre las cimas
65 de los boscosos arbustos
sopla y sopla, vibra y vibra.
Y cuando enmudezca, yo,
porque no estés aburrida,
armonioso y primoroso
70 sonaré la flauta mía.
Veremos, entre los troncos,
jugar sátiros y ninfas;
veremos surgir las náyades
de las aguas saltarinas
75 con las cabelleras sueltas
y orladas de perlas líquidas.
Y veremos a Diana,
la cazadora, seguida
de oréadas cinegéticas,
80 como ella, y de hamadríadas,
andar los prados, en pos
de ciervos y jabalinas.
Y cuando la febriscente
siesta cubra de calina
85 albar y móvil los campos,
ahogando el son de las brisas
y sofocando a las aves
que epitalámicas trinan,
en la sombra de los árboles,
90 con las cabezas unidas,
nos dormiremos al ruido

sutil de las campanillas
de las cansadas ovejas
que remulgarán tendidas...
95 Retoña el rosal rosado
de Eos, prólogo del día.
Une tu rebaño al mío,
pastora de faz divina...
Ven a mi Arcadia; y verás
100 cuánta correhuela pinta
con sus flores, sonrosadas
como tus combas mejillas,
las márgenes presurosas
de la fuente y las orillas
105 de los ríos que entre juncos
y caños se descarrían.
Ven: le pediré a Pomona
frutos que hagan las delicias
de tus labios –azufaifas–;
110 le pediré dulces guindas,
rotundas manzanas céreas,
prunas rojas y amarillas
y, sobre todo, granadas
de muy exaltadas tintas
115 que echen húmedos rubís
sobre el temblor de tu risa.
Le pediré a Clori rosas,
claveles, lirios, celindas
y amapolas sofocadas,
120 y haciendo con ellas cintas,
formaré anillos, collares
y ajorcas, y en tus miríficas
formas los iré dejando
entre palabras idílicas.
125 Y cuando el sol desparezca
y entre la melancolía
y la soledad en esa
hora callada y divina
del crepúsculo, al redil
130 dirigiremos la vista
y los pasos: tú apoyada
sobre mi pecho en que viva
llama de amor arderá;
y yo, la mano perdida
135 en tu cintura, a tu lado
resonando la siringa...
Tras nosotros, levantando
una polvareda altísima,
el rebaño acordará
140 el temblor de las esquilas...
Y vendrá el primer lucero
a un cielo de lazulita,
como otro pastor entre un

rebaño de nubecillas.

Romance octosílabo asonantado i–a. La extensión del poema (144 versos), narrativo y monologado, aumenta la frecuencia de los encabalgamientos. Hay dos fraccionamientos gráficos en correspondencia con las dos únicas interrupciones del discurso a medio verso; también se aíslan gráficamente dos versos como un inciso entre paréntesis. Es notable el contraste entre los numerosos encabalgamientos y la casi uniforme coincidencia del final del discurso con el cierre del verso. Las rimas a menudo se valen de palabras esdrújulas que alteran la asonancia.

Los acentos se colocan con toda la variedad permitida en el octosílabo, pero tales variaciones no se conjugan con efectos que realcen el sentido. El penúltimo verso hace caer el acento sobre un elemento átono, tal vez para un gracioso efecto de cierre; una diéresis en el v. 77 (Di–ana).

[36] IMPOSIBLE

Quiero morirme riendo,
no quiero morirme serio;
y que me den tierra pronto...
pero no de cementerio.

No quiero morir –dormir–,
no quiero dormir muriendo
en un estéril jardín...
¡Yo quiero morir viviendo!

Quiero dormir... ¿Dónde?... Sea
donde lo quiera el Destino:
en un surco de barbecho,
a la vera de un camino...

En una selva ignorada,
o a la orilla de un riachuelo
de esos tan claros, **que están**
venga a robar cielo al cielo.

Que cuando mi carne sea
nada en polvo, broten flores
de ella, donde caiga escarcha
y escarcha de ruiseñores.

Que resbale por mi cuerpo
la corriente cristalina
y ladronzuela, sacándole
alguna nota argentina.

25 Que escuche mi oído armónico,
en cuanto el día se vuelva
ascua, la armonía virgen
del virgen Pan de la selva.

Que nazcan espigas fáciles
30 con luminosas aristas
de mi pecho, que ama el arte,
para recreo de artistas...

No quiero morir –dormir–,
no quiero dormir muriendo
35 en sagrada tierra estéril...
¡Yo quiero morir viviendo!

9 **cuartetos octosílabos** con **rima en los versos pares**. Algunas estrofas tienen asonancia, completa o incompleta (sólo la vocal acentuada o sólo la vocal átona) en los versos blancos. Al joven poeta se le "escapan" las rimas aun cuando no las planee.

La sintaxis coincide con la subdivisión estrófica, como será costumbre en el poeta maduro. Aún presentes, los encabalgamientos fuertes están disminuyendo.

El segundo cuarteto se repite al final como un estribillo, con una ligera variante en el tercer verso.

Observaciones. Los v. 15–16 presentan un sentido oscuro, una construcción agramatical que no es propia del poeta. No se logra intuir ninguna posible modificación.

[37] **TRINADOS**

En aquellos ciruelos grandes
con los troncos de cristalinos
y cuajados licores llenos
que se irisan contra el sol límpido,
5 sus dulzainas de música ágil
toca un bando de alegres mirlos.
Sus tonadas me hacen dar saltos
a compás de sus finos ritmos...

¡Ah, que callen, por Pan, que callen!
10 Si prosiguen sus exquisitos
picos locos tembloreando,
yo, también...¡¡Epí, pí, í, pío!!

Composición en 12 **eneasílabos** con **asonancia i–o en los versos pares**, reunidos en **dos estrofas desiguales** de 8 y 4 versos. La subdivisión se debe a que la primera estrofa es descriptiva y la segunda expresa en forma exclamativa las emociones del

poeta. Dos los encabalgamientos, y muy armoniosos.

El eneasílabo recibe su definitiva estructura bimembre, subdividido con cesura en unidades de 4+5. En un solo caso la cesura se encabalga:

8 a compás de / sus finos ritmos.

Hay juegos fonéticos (v. 8: **finos ritmos**; v. 11: **picos locos**). Singular la onomatopeya final.

Observaciones. Las *O. C.* presentan errata en el título: "Frinados". El término es usado por el autor en el v. 15 de [90] "Recuerdo...", con grafía correcta.

[38] *PASTORIL*

Junto al río transparente
que el astro rubio colora
y riza el aura naciente
llora Leda la pastora.

De amarga hiel es su llanto.
¿Qué llora la pastorcilla?
¿Qué pena, qué gran quebranto
puso blanca su mejilla?

¡Su pastor la ha abandonado!
A la ciudad se marchó
y solita la dejó
a la vera del ganado.

¡Ya no comparte su choza
ni amamanta su cordero!
¡Ya no le dice: «Te quiero»,
y llora y llora la moza!

* * *

Decía que me quería
tu boca de fuego llena.
¡Mentira! –dice con pena–
¡ay! ¿por qué me lo decía?

Yo que ciega te creí,
yo que abandoné mi tierra
para seguirte a tu sierra,
¡me veo dejada de ti!

Junto al río transparente
que la noche va sombreando

y riza el aura de Oriente,
sigue la infeliz llorando.

* * *

Ya la tierna y blanca flor
no camina hacia la choza
cuando el sol la sierra roza
al lado de su pastor.

Ahora va sola al barranco
y al llano y regresa sola,
marcha y vuelve triste y **sola**
tras de su rebaño blanco.

¿Por qué, pastor descastado,
abandonas tu pastora
que sin ti llora y más llora
a la vera del ganado?

* * *

La noche viene corriendo
el azul cielo enlutando:
el río sigue pasando
y la pastora gimiendo.

Mas cobra su antiguo brío,
y hermosamente serena,
sepulta su negra pena
entre las aguas del río.

.....

Reina un silencio sagrado...
¡Ya no llora la pastora!
¡Después parece que llora
llamándola, su ganado!

En la huerta, 30 de diciembre de 1929

13 **cuartetos octosílabos**; los primeros dos, el séptimo y el onceavo con rima **abab**; los demás, **abba**. Se usan dos veces rimas agudas (estrofa 3 y 6, en posiciones inversas) y una vez asonancia consonántica (estrofa 11). El cambio repentino de rima, y a veces de estructura estrófica, se manifestará también en la poesía madura. Sin embargo, los poemas que presentan tales "arrepentimientos" formales, nunca fueron seleccionados por el poeta para su publicación en libro.

Los cuartetos presentan estructura cerrada; desaparecen los encabalgamientos, y el discurso distribuye sus estructuras sintácticas verso tras verso, con diferentes juegos de paralelismos, repeticiones, coordinadas y subordinadas.

La acentuación es libre, y el verso suena perfectamente unitario. No faltan los

juegos fonéticos, como ecos: v. 17: Decía que me quería; v. 47: negra pena; v. 50: ya no llora la pastora.

Observaciones. Hay una palabra en rima en el v. 35 que no tiene sentido, pero que se ha respetado en la *O. C.* por haber así aparecido en la primera edición, responsable de esta obvia errata: "marcha y vuelve triste y **bola**". Es muy probable que la palabra correcta fuera **sola**, con intencional repetición del adjetivo en dos rimas consecutivas, para remarcar el concepto.

[39] ¡EN MI BARRAQUICA!

¡Siñor amo, por la virgencica,
ascucha al que ruega!...
A este huertanico
de cana caeza,
5 a este probe viejo
que a sus pies se muestra
¡y enjamás s'humilló ante denguno
que de güesos juera!
¡Que namá se ha postrao elande Dios
10 de la forma esta!
M'oiga siñor amo.
M'oiga osté y comprenda
que no es una hestoria que yo he fabricao
sino verdaera.
15 ¿Por qué siñor amo
me echa de la tierra,
de la barraquica ande la luz vide
por la vez primera?
¿Porque no le cumplo? ¿Porque no le pago?
20 ¡Por la virgencica, tenga osté pacencia!
Han venío las güeltas malas, mu remalas.
¡Créalo! No han habío cuasi ná e cosechas:
Me s'heló la naranja del huerto;
no valió la almendra
25 y las crillas del verdeo, el río
cuando se esbordó, de ellas me dió cuenta
que las pudrió tuicas: no he recogío
pa pagar la jüerza!
¡Créalo siñor amo! ¡Y si no osté vaya
30 a mi barraquica y verá probeza!
Ella está en derrumbe,
de agujeros llena,
por ande entra el sol, por ande entra el frío
y las lluvias entran.
35 ¡Créalo siñor amo! Y también mi esposa
paece lo suyo y no por enferma,
que es de ver que sus pequeñujicos

de pan escasean,
y lo mesmo en verano que invierno
40 desnúas sus carnes las llevan.
¡Créalo siñor amo! y ¡aspérese al tiempo
que cumplirle puea!
Yo le pagaré tuico lo que debo
¡Tenga osté pacencia!
45 ¡Ay! no m'eche, no m'eche por Dios
de la quería tierra,
que yo quió morirme
ande yo naciera
¡En mi barraquica llena de gujeros,
50 de miseria llena!

En la huerta, 15 de enero de 1930.

Silva en **hexasílabos sencillos o dobles** con **asonancia en versos alternos**. Se mezclan decasílabos que presentan acentos 3–6–9 que rompen el ritmo de los hexasílabos (que tienen acento fijo de 5ª); el v. 40 resulta eneasílabo. La estructura doble de los dodecasílabos se marca con la presencia de hemistiquios agudos.

Es el primer ejemplo de un experimento en lengua vernácula. Es una forma inversa del rebuscamiento lingüístico "de diccionario" que caracteriza muchos poemas de esta etapa; pero responde al mismo programa. Tal vez a este inusitado empleo lingüístico se deban las incertidumbres rítmicas señaladas.

Los paralelismos y cadencias, tan hernandianos, empiezan a perfilarse:

33 por ande entra el sol por ande entra el frío
y las lluvias entran.

[40] SONETO

Estoy perdidamente enamorado
de una mujer tan bella como ingrata;
mi corazón otra pasión no acata
y mis ojos su imagen han plasmado.

5 Si escudriño en mi pecho, triste creo
que otra hermosa me diera sólo enojos
y si sereno miro, ante mis ojos
su figura gentil tan sólo veo.

Con voz trémula le dije mi cariño;
10 y sarcástica y cruel exclamó: "¡Niño,
conoces el amor sólo de nombre!"

Y desde entonces sufro lo indecible...
¿Por qué, amada mujer, crees imposible

en un cuerpo de niño un alma de hombre?

En la huerta, enero de 1930

Soneto endecasílabo con esquema **ABBA CDDC EEF GGF**. Algunos titubeos: el verso 9 es hipermetro; tal vez el esdrújulo *trémula* en coincidencia con la cesura ha sonado perfectamente legítimo a los oídos del poeta. Las cuatro estrofas contienen unidades sintácticas cerradas, como será la forma predilecta de la gran producción sonetística; y el contenido se articula clásicamente en dos partes: introducción en los dos cuartetos, y conclusión en los tercetos. La fidelidad al modelo no es perfecta, pues la rima cambia en los dos cuartetos. Los acentos se alternan en esquema 3–6 y 4–6, con excepción en el v. 3 que tiene acentos de 4ª y 8ª.

[41] AL VERLA MUERTA...

¡Probe Juanica! ¡Probe güertana...!
Por la sendica pal cimenterio la han llevao muerta
esta mañana...
¡Sa queao el cielo sin resplandores, sin luz la güerta...!
Fue la mocica, noble y bravía...
¡Fue la alegría
de este partío!
El capullico más campanero que s'abre al día
y del almendro reflorecío,
rama pulía.
Por la sendica se lo llevaron su cuerpo yerto...
y dinde entonces el claro cielo de luto viste;
lloran los pájaros adentro el güerto...
¡Tuíco está triste!
El arroyico que se dilata,
disquía la choza que ella habitara, por tuíco el suelo
como una cinta e cascabelicos, como un espejo largo de plata,
cruza mudico, cruza enturbiao porque su cara ya no retrata;
y las palomas pal cimenterio guían el güelo...
¡Ya no más noches en su ventano lleno de luna, lleno de azahares
a los compases de mi guitarro
diré cantares!
¡Si s'ha marchao quien m'ascuchaba! ¡Pa icir pesares
el guitarrico ya solo agarro!
La vide anoche muerta... ¡Qué hermosa!
En la mesica paecía dormía... Me entró una cosa...,
una de lloros cuando la vide con la mortaja,
rodía de cirios, blanquica y maja
como una rosa...
Por la sendica se la llevaron esta mañana... Y al verla muerta,
la palmerica mustió la palma;
se queó el cielo sin sus colores, sin luz la güerta,

tristes los pájaros, rota mi alma...

En la huerta, 6 de febrero de 1930.

Silva en metro pentasílabo, con combinaciones de 1 a 4 unidades por verso. Las **rimas** se alternan libremente como en la **silva gongorina**. La separación de las unidades pentasílabas está marcada por la coincidencia de las unidades sintácticas con pocos encabalgamientos, y con la presencia de palabras esdrújulas antes de la cesura (v. 33: "tristes los **pájaros**, rota mi alma").

El poeta imita la pronuncia y la morfología popular. Más adelante, descartada la entonación imitativa de efecto costumbrista, adoptará más bien un lenguaje popularizante en el nivel semántico, sin alejarse de la morfosintaxis de la lengua oficial.

[42] NOCTURNA

Es la noche luminosa
y la huerta en calma yace.
Sólo, algunas veces nace
en la sombra vagarosa
una canción melodiosa
que los espacios desgarra,
y el gemir de una guitarra
pulsada por diestra mano
junto a un florido ventano
y bajo una oscura parra.

Luego el más leve murmullo
aquel misterio no turba...
El río su orilla curva
relame sin un arrullo.
La luna, blanco capullo
de la callada corriente,
en el agua transparente
su forma gentil retrata
y arroja chorros de plata
sobre la vega durmiente.

La azul bóveda rebrilla
de estrellas en un derroche...
En la majestuosa noche
todo es una maravilla.
Una sonora avecilla
entre la espesa arboleda
teje unas canciones queda...
La quietud que reinó muere
porque ahora una sombra hiere
el cauce de la vereda.

"¡No lo creo: es desacato...!
¡Decirme que mi güertana
con uno está en la ventana...
Si eso es verdá... ¡la mato!
Mas no, no. Soy un ingrato
yo. Mi esposa es una santa..."
–murmura– mientras su planta
en el suelo apenas roza.
Llega cerca de una choza;
oculto, mira y se espanta.

Ronco grito de amargura
de rabia, lanza su boca;
y preso de furia loca
exclama: "¡Es cierto! ¡Es perjura!
¡Oh!..." Y en su mano insegura
arma vengativa toma.
"¡Infame!" dice y asoma
lanzando sordos rugidos...
y con un ¡ay! dos estampidos
suenan... alguien se desploma.

El cree que es engañado,
hasta la ventana avanza
a rematar su venganza
en ella, que un grito ha dado:
–Tú has sío quien lo has matado?
¡Tú, tú...!, pregunta anhelante.
–¡Sí! ¡Yo he matado a tu amante!
– A mi... ¡Dios! ¡A nuestro hijo!
–¿Qué dices? – ¡Míralo fijo!
–¡Verdá! –Cae agonizante...

Y vuelve a reinar ahora
aquella quietud serena.
Esparce la luna llena
su luz clara y soñadora,
hasta que nace la aurora
y pinta el cielo de grana,
y hermosea y engalana,
y el pájaro trina a coro,
y el sol bordado de oro
viene a anunciar la mañana.

Poema compuesto por 7 **décimas octosílabas**, con rima **abbaaccddc**. Los versos se enlazan sintácticamente en grupos amplios, hasta de 8 versos. Con el paso del tiempo, al contrario, su poesía se caracterizará por una agrupación siempre más corta de versos, hasta llegar al dístico. En este poema se nota un esbozo dramático que interrumpe el tono narrativo.

Del punto de vista rítmico es interesante la inicial isorritmia sobre el esquema acentuativo 3–7, el más acompasado en el octosílabo. La acentuación cambia a 4–7, y más adelante, conforme avanza el entusiasmo narrativo, el octosílabo adopta todas sus variantes acentuativas, hasta las más singulares:

23	En la majestuosa noche	(5–7)
	todo es una maravilla	(1–7)

(aunque el joven poeta puede haber calculado un acento en "una", como en otras ocasiones).

El v. 50 tiene una sílaba más, el **¡ay!**. Aquí se puede pensar en un acortamiento del ritmo, un efecto buscado para que la hipermetría resalte, con la presencia amétrica del grito, el dramatismo de la situación.

El uso del dialecto está limitado a la voz dramática, mientras que la voz narrativa usa la lengua literaria.

Observaciones. Se quita en nuestra transcripción el doble espacio entre el v. 56 y el 57 que aparece en la *O. C.*

[43] ¡MARZO VIENE!

¡Marzo! ¡Viene Marzo...! El astro de rubios
cabellos, la huerta satura y orea.
Son las brisas tibias y llenas de efluvios...
¡Marzo! ¡Viene Marzo! ¡Bienvenido sea!

El amplio horizonte no ostenta vellones
de nieblas, ni nubes de colores densos:
los grandiosos cielos, regios pabellones
son diáfanos, puros azules intensos.

Las flores despiertan de su frío sueño
abriendo a los besos del sol sus corolas;
sobre los sembrados de verdor risueño
florecen sangrientas miles de amapolas.

El ruiseñor teje la canción primera;
el límpido arroyo musical suspira...
El vaho perfumado de la primavera
en ráfagas cálidas por doquier se aspira.

Los undosos huertos de las rojas frutas
estallan de blancos azahares en pomas,
mientras sus cosechas por cientos de rutas
transportan los carros esparciendo aromas.

Bulliciosas aves van en batallones
por el claro espacio batiendo las alas.
El almendro, mágico, rompe sus botones
y los tallos viste con sus níveas galas.

25 Medran las moreras... El rudo huertano
lanza tras la yunta su tonada, queda,
mientras piensa, alegre, que pronto el gusano
le dará montones de amarilla seda...

Buscan los jilgueros **dónde** hacer su nido,
30 croa la rana al borde de la limpia alberca...
¡todo, todo dice del Abril florido!
que a **gigantes** vuelos se acerca, ¡se acerca...!

Entre rumorosas y amenas riberas
su caudal fecundo derrama el Segura:
35 remécense gráciles las altas palmeras...
¡La huerta está ebria de luz y hermosura!

La noche se cierra de estrellas cuajada...
Entre sus misterios el amor incita...
el alma cansina siéntese alentada
40 y el corazón viejo juvenil palpita.

¡Marzo! ¡Viene Marzo pródigo y amigo
reanimando vidas y sembrando flores!
¡Marzo, te saludo! ¡Marzo, te bendigo...!
¡Tú has hecho que en mi alma broten los amores!

En la huerta, 28 de febrero de 1930.

11 cuartetos de **hexasílabos dobles**, con rima **ABAB**. Los cuartetos contienen unidades cerradas de discurso. La mayoría de ellos presenta subdivisión sintáctica en el segundo verso; los encabalgamientos se producen sólo entre el primero y el segundo verso, o entre el tercero y el cuarto. Éste será el tratamiento preferencial de los cuartetos en el futuro Miguel Hernández, su estrofa más usada, en varias medidas versales. El verso suena unitario por la diferente colocación de los acentos que confiere fluidez; pero la cesura se percibe, y se puede considerar encabalgada una sola vez (v. 10). No faltan versos en que el primer hemistiquio termina en esdrújulo, que nos indican cuán fuertemente el poeta sentía la subdivisión de estos versos dobles.

Interesante el juego rítmico en los primeros dos versos (que se repite en otros puntos del poema) donde se encuentran dos eneasílabos ocultos en el ritmo dominante, un juego que se encontrará a menudo en su poesía madura:

El astro de rubios cabellos,
la huerta satura y orea.

La acentuación es varia; hay versos con dos acentos contiguos:

13 El ruiseñor teje / la canción primera

y hemistiquios con un solo acento:

15 El vaho perfumado / de la primavera

pero prevalecen los de ritmo equilibrado, con acentos de 2ª y 5ª (u–uu–u) o de 3ª y 5ª (uu–u–u); el esquema acentuativo se repite igual en los dos hemistiquios del mismo verso:

5 El amplio horizonte / no ostenta vellones (2–5 // 2–5)

o varía:

3 de nieblas ni nubes / de colores densos: (2–5 // 3–5)

Estos efectos rítmicos empiezan a involucrar más de un verso, pues se empieza a crear en el poeta la conciencia rítmica, del valor que estos cambios repentinos pueden tener para resaltar el sentido y la imagen.

Asimismo se agudiza la percepción del valor musical de la colocación vocálica en el sistema acentuativo, y el poeta crea efectos más sutiles que la iteración de grupos fonéticos:

34 su caudal fecundo derrama el Segura

donde se alternan las mismas vocales;

14 el límpido arroyo musical suspira

24 y los tallos viste con sus níveas galas

donde las vocales más agudas y claras se encuentran en posición simétrica respecto a las vocales más oscuras y abiertas, que en el segundo caso citado son iguales, aumentando así el efecto de ondulación musical.

Lo mismo sucede con las consonantes, en claros juegos de armonía imitativa:

30 croa la rana al borde de la limpia alberca...

Nos encontramos frente a un viraje sustancial en la capacidad expresiva del joven poeta.

Observaciones. En las *O. C.*, v. 29, "donde" se escribe sin acento; en el v. 32 "giganes" por "gigantes".

[44] AL TRABAJO

A mi lira, tan sonora como el agua de la fuente;
como el trueno pavoroso, como el zumbo del torrente,
como música de auras en el bosque singular,
unas notas más suaves, más sublimes, más grandiosas,
5 de más plástica armonía; insoñadas, cadenciosas,
subyugantes y magníficas, yo, quisiérale arrancar.

Pero no para fundirlas en horrísonas canciones
y entonarlas al guerrero que inverídicas acciones
de heroísmos y de glorias en mil guerras consumó,
10 por su bella castellana que encerrada en una almena
de un hermético castillo, con zozobras y con pena
los felices o fatales desenlaces aguardó.

Ni tampoco proclamando los encantos peregrinos
de una Venus de ojos claros y de labios coralinos
15 que ofreciendo va el milagro de una loca juventud;
ni diciendo de las noches..., noches plácidas de amores,
de misterios y de rondas, de nostalgias y rumores;
ni afeando todo vicio, ni ensalzando la virtud.

Ni cantando la poesía que destila el arroyuelo,
20 y los campos solitarios, y el sereno azul del cielo
y el sinfónico gorjeo del nocturno ruiseñor;
y los prados, y el bullicio de las aguas ribereñas,
y el sonido de la gaita del pastor entre las peñas
y el momento del crepúsculo en el último estertor.

25 Las ignotas vibraciones que quisiera de mi lira
despertar, son para un canto que no vive, no respira
en lo bello de las cosas, sino en aire más ideal.
Para un canto sin adornos, luces, sombras ni agasajo...
¡Para un canto dedicado con unción santa al trabajo,
30 que es grandeza de grandezas, Dios humano, ley vital!

¡Al trabajo! Cruz forzosa que conllevan los nacidos

no en **las blandas** muelles cunas de palacios relucidos,
sino en míseros camastros o en rincón negro y sin luz.
¡Cruz pesada a los inútiles, vagabundos y holgazanes;
llevadera a quienes nunca se sintieron con afanes
y a los que su carga aguardan sacudir, bendita cruz...!

Suena lira del poeta con tan raras pulsaciones,
con tan rítmicas cadencias que las almas emociones
al vibrar, mientras él lanza su melódica canción.
¡Al trabajo! Fuente pura donde calman sed en dobles
los ansiosos de progreso, los escépticos, los nobles,
los que llevan fe y amores en inmenso corazón.

Escuchad, vosotros, hijos de ese padre poderoso,
de ese padre tan amante, que no pesa y es coloso,
que es tan duro y no oprime sino en pecho bajo y ruin:
que es rey, y no hace vano alarde de sus gestos soberanos.
Escuchadme buenos hijos, escuchadme mis hermanos;
los de espíritu templado al titánico trajín.

Los que en débiles **mastiles** suspendidos, en altura
tan gigante y espantosa que da vértigo y pavura,
impasibles al peligro, magnas obras emprendéis:
los que máquinas ciclópeas de engranajes poderosos,
en tareas agobiantes, jadeantes, sudorosos,
conmoverse estrepitosas, retemblar, rugir hacéis.

Los que sucios y grasientos en caldeados y anchos hornos
–rojas ascuas crepitantes– con esfuerzos y bochornos
forjáis mágicos objetos con el hierro y el metal.
Los que inventos asombrosos ofrecéis al mundo entero,
los que nobles, sin acento simulado, falso y hueco
señaláis al pueblo inculto los caminos de un ideal.

Los que fuertes como bronces horadáis las bravas sierras,
los que alegres y animosos cultiváis las ricas tierras
con sudor, que luego pródiga esperáis que ella os lo dé;
los que no dais paz al brazo con arados ni azadones,
los del yunque y de la fragua, los pujantes, los leones...
Escuchad las toscas coplas que en vosotros me inspiré.

Escuchad mi áspera lira, donde pobre brota el verso...
¡Glorias, glorias al trabajo procreador del universo,
progresiva acción de vidas, río de próspero caudal!
¡Glorias, glorias al trabajo mar inmenso donde flota
el cadáver de los vicios como barca frágil rota,
donde surgen ideas puras, donde nace lo inmortal!...

Entonad conmigo el himno quienes buscan su progreso,
quienes todo en él lo cifran, quienes sienten el acceso
de sus obras culminantes, quienes vais del pan en pos,
Proclamad su recio influjo bienhechor... El engrandece,

él sublima y regenera, dignifica y enaltece...
¡El trabajo es una escala para ver más cerca a Dios!

Orihuela, 17 de marzo de 1930

13 **sextetos** de **dobles octosílabos** rimados AABCCB donde B es siempre agudo. Todos los sextetos contienen unidades sintácticas cerradas, subdivididas en dos unidades al tercer verso. No hay encabalgamientos entre verso y verso, y pocos entre hemistiquios, marcados a veces por una palabra esdrújula (nunca aguda):

24 Y el momento del cre**púsculo** // en el último estertor.

Todavía se encuentra un juego forzado de sinalefas (v. 46: que es rey **y** no **hace** vano alarde) para que el verso resulte de 8 sílabas.

Acentuativamente, nos encontramos ante el primer ejemplo de isorritmia, aunque no falten de repente acentos suplementarios, rítmicos o antirrítmicos. Los acentos de los octosílabos caen todos en tercera y séptima posición (3–7 ó 3–5–7), dividiéndose así en dos hemistiquios cuadrisílabos. La prueba es ardua, y hay imperfecciones: el v. 49 no resulta octosílabo si se pronunciara **mástiles** con acento esdrújulo. El poeta, que todavía busca sus palabras en el diccionario, debe haberse tomado la licencia de cambiar la acentuación de la palabra sin controlar. El v. 24, ya analizado, tiene en realidad en el primer hemistiquio 5 acentos naturales (que **es rey** y no **hace** vano alarde) que hay que sacrificar con una lectura artificiosa.

El experimento isorrítmico tiene dos perspectivas: de un lado reglamentar la musicalidad, obligando la expresión verbal a someterse a ella virtuosísticamente; del otro dar una entonación más imponente y semejante a la de un himno, como nos revela la última estrofa. Parece sin embargo que el ansia de respetar el ritmo anule los conocimientos sintácticos y semánticos (por demás ya comprobados) del poeta: en la última estrofa hay un singular cambio de la segunda persona plural imperativa a la tercera predicativa (**Entonad** conmigo el himno quienes **buscan** su progreso). También el v. 66 hay una construcción gramatical objetable: "las toscas coplas que en vosotros me inspiré".

Observaciones. Hemos restaurado la concordancia en el v. 32 entre adjetivo y sustantivo (blanda**s** – cuna**s** en lugar de blando**s** de la *O.C.*) así como la grafía **mastiles** sin el acento esdrújulo. Hay una oración sin coherencia sintáctica, y sin sentido intuible: la que ocupa los versos 37, 38 y 39, que se queda sin el verbo de la consecutiva:

Suena lira del poeta con **tan** raras pulsaciones
con **tan** rítmica cadencia **que** las almas emociones

al vibrar, mientras él lanza su melódica canción.

No contando con el original del poeta, sino sólo con la edición del *Boletín Thader*, no sabemos cómo fue transcrito el poema al momento de la publicación.

[45] EL NAZARENO

Se horrorizan los ancianos, se conmueven las doncellas
enseñando las pupilas tras los mantos y los velos
anegadas por el llanto. Y las masas por los suelos
caen mostrando, de temores y dolor en la faz, huellas.

5 Enmudecen los clarines: no se escuchan las querellas
de tristísimas saetas, ni la voz de los abuelos
que pidiendo van por Cristo. Y en el rostro de los cielos
como lágrimas enormes se estremecen las estrellas.

Reina un hórrido silencio que es tan sólo interrumpido
10 por redobles de tambores y algún lúgubre gemido
que se sube hasta los labios desde un pecho de fe lleno...

Y entre mil encapuchados con mil llamas de mil cirios,
con las carnes desgarradas aún más pálidas que lirios
y la cruz sobre los hombros, cruza, humilde, el Nazareno.

Soneto de **dobles octosílabos** con esquema **ABBA ABBA CCD EED**. Cuartetos y tercetos forman unidades cerradas. El poema es en su totalidad descriptivo, y el soneto no presenta subdivisión de sentido entre sus dos partes.

Los versos son isorrítmicos, con los acentos de 3ª y 7ª que dividen la unidad métrica en dos elementos cuadrisílabos. Aquí la isorritmia no tiene un valor expresivo, como el himno al trabajo, sino de simple ensayo formal.

El colorido vocálico y consonántico se reviste de matices significativos:

10 por redobles de tambores y algún lúgubre gemido

En este verso se rompe efectísticamente la isorritmia colocando los dos acentos contiguos en el segundo hemistiquio, ambos sobre la vocal **u**, con evidente intento de armonía imitativa, análoga a la que realizan las frecuentes **r** en el hemistiquio anterior.

Asimismo hay juegos de homofonías:

14 y la **cruz** sobre los hombros, **cruz**a, humilde, el Nazareno.

[46] "FLOR DEL ARROYO"

Alocada mariposa.
Figurilla de marfil
débil, morena y hermosa.
La más primorosa rosa
de un alba del bello Abril.

Esto la gente decía
que era una niña gitana
que vieron llegar un día
por los caminos de Hungría
tras errante caravana.

Mostrando un gallardo talle
de venusina escultura
y andares de ave de valle
corría de plaza en calle
a echar la buenaventura.

Con la ropa de colores,
la boca de risa prieta,
llenos de extraños fulgores
los ojos fascinadores,
y la ronca pandereta.

Al transeúnte detenía;
mientras el cuerpo serrano
arqueaba y retorcía,
el porvenir le leía
en los trazos de la mano.

Siempre así: lúbrica y pura
iba la flor del arroyo,
toda vida y hermosura,
sin que en su marcha insegura
hallara ningún escollo.

Pero llegó a detenerla
en aquel camino un hombre:
se enamoró de ella al verla,
se acordó un día de quererla
y al otro..., ni de su nombre.

Y la pobre gitanilla
que había puesto todo el fuego
de su alma ardiente y sencilla
al amar, no la mancilla,
el desamor lloró luego.

Su pandereta sonando,
moviendo su grácil talle,
su dolor disimulando,
riente al transeúnte abordando,
45 cayó muerta un día en la calle.

Alocada mariposa.
Figurilla de marfil
débil, morena y hermosa.
La más primorosa rosa
50 de un alba del bello Abril.

Esto sólo con voz huera,
dijo de la sin apoyo
la gente –siempre embustera–.
No hubo nadie que dijera:
55 ¡Era una flor del arroyo!

11 **Quintillas octosílabas, abaab**. La primera estrofa se repite en la estrofa 10, como estribillo de canción. Las estrofas están concluidas sitácticamente, y cada verso coincide con una unidad, sin encabalgamientos.

Cuando hay una analogía en la mente del autor con algún género musical, el tratamiento acentuativo se vuelve más perceptible. En el caso de este poema, que qiere ser una canción, los octosílabos presentan el acento interno en posición variable: 2ª (v.19: los **o**jos fascinadores), 3ª (v. 20: y la **ro**nca pandereta), 4ª (v. 9: por los caminos de Hungría) y 5ª, en este caso siempre precedido por otro acento en 2ª ó 3ª posición (v. 5: de un **al**ba del **be**llo Abril). El efecto musical se obtiene con la alternancia de estos versos, de manera que la tensión musical suba o baje. Un solo verso tiene la estridencia de dos acentos contiguos, sin que eso tenga que ver con el significado:

40 el desa**mor** **lloró** **lue**go.

El conteo silábico sigue sufriendo incertidumbres: en el v. 21 (Al transeúnte detenía) hay que leer en sinalefa el hiato **eú** marcado por el acento.

La repetición de sonidos se encuentra sólo en el estribillo: primo**rosa** **rosa**, lo que denota cómo el poeta ya empieza a usar estos juegos acorde al efecto o al sentido que puedan tener.

[47] AMOROSA

Juventud sin amores
no es juventud.
BALART

Muchachita de luengos cabellos de oro
y figura que sólo sueña el pintor,
que deshojas las flores del gran tesoro
de los pocos abriles sin un amor.

5 Ama, hoy que en tu boca canta la risa
como un pájaro de oro que hizo el nidal
en tu ebúrnea garganta donde la brisa
que la cerca perfuma su áureo cristal.

Hoy que estás en la aurora roja y galana
10 que la vida nos brinda sólo una vez;
hoy que es fresa tu boca, coral y grana
y alabastro bruñido tu tersa tez.

Que es tu cuerpo un magnífico y airoso nardo;
que es tu pecho turgente, rosa y marfil;
15 que es tu cuello el de un cisne níveo y gallardo
y tu aliento fragancias tiene de Abril.

¡Ama! Linda muchacha de ojos de maga
y de labios purpúreos llenos de miel.
¡No es eterna tu aurora, su luz se apaga...
20 y la sigue la noche negra y cruel!

¡Ama linda muchacha! Bajo tu reja
florecida, te aguarda con hondo afán,
–el chambergo tirado sobre la ceja
y una hoguera en el pecho– gentil galán.

25 Dale, dale que calme tales ardores
lo más puro de tu alma... ¡No tu desdén!
¡Ama, niña! No aguardes a que esas flores
de tu cuerpo y tu reja mustias estén.

¡Ama, vive la vida bella e inquieta!
30 No te muestres esquiva, que no es virtud...
Es..., lo dijo, filósofo, grande poeta:
"Juventud sin amores, no es juventud!"

8 **cuartetos** con la **medida 7+5** del dístico de Balart que sirve de epígrafe. Rimas **ABAB** en que **B** siempre agudo. La cesura entre las dos unidades es muy clara, y en varios versos se encuentra el primer hemistiquio esdrújulo:

8 Y de labios **purpúreos** / llenos de miel.

31 Es..., lo dijo, **filósofo**, / grande poeta:

Esta subdivisión se marca aún más por la isorritmia: el heptasílabo tiene acentos fijos

simétricos, en tercera y sexta posición (uu–uu–u), y el pentasílabo casi siempre en primera y cuarta (–uu–u). Como se ve por la esquematización, el ritmo se invierte en las dos partes del verso. Los cuartetos, cerrados, tienden a distribuir su sintaxis en dos unidades de dos versos, sin encabalgamientos.

[48] ORIENTAL

Con el ceño sombrío, con el gesto altanero
y la frente más pálida que una aurora de enero,
sobre alfombra turquesa se halla echado el Sultán;
una nube de penas la mirada le embarga:
5 de su pipa de opio la espiral sube larga...
¡El Sultán está triste como un preso alcotán!

En el patio una fuente vierte el chorro sonoro
de sus cien surtidores en su taza de oro,
donde el cielo contempla su semblante de azul,
10 y las rosas que sólo no negó Alejandría,
y el clavel purpurino que en el Cairo se cría,
y el fragante y soberbio tulipán de Stambul.

Dos pebetes arrojan enervante fragancia,
descansando en dos ángulos de la mágica estancia
15 revestida de jaspes, oro, seda y coral,
y entre redes de plata mil y mil aves cantan,
que del dueño opulento los pesares no espantan,
ni le ponen alivio con su son musical.

Es en vano que lleguen sus esclavas más bellas,
20 como coro de ninfas, como sarta de estrellas,
a ofrecerle sus cuerpos en el plácido harén,
a trenzar locas danzas en redor de su frente,
a entonar coplas árabes con sus guzlas de Oriente...
El Sultán las contempla con marcado desdén.

25 Del umbral a los medios, tras colgantes alfombras,
dos armónicos nubios, como dos pétreas sombras,
le custodian, armados de puñal cortador...
El Sultán no permite que entre nadie a su estancia,
quiere estar triste y solo como el cielo de Francia,
30 por entero entregarse a su negro dolor.

Como hermética esfinge, lleva el turco guardado
su dolor, que hondos surcos en su frente ha labrado
y ha escanciado en sus labios el sabor de la hiel,
que una nube de penas ha tendido en sus ojos,
35 que le ha puesto en el alma de cuchillos manojos
y en las sienes **la** albura de su blanco alquicel...

En su taza dorada canta el chorro sonoro,

armonía en sus redes dan las aves a coro;
las esclavas inician una danza feliz:
40 pero el dueño, hierático, ha extendido la diestra...
y los pájaros cesan en su charla maestra,
y las bellas se ocultan tras un rico tapiz.

El Sultán ya no espera que nadie más le estorbe,
y en su pena se abisma, y en su pena se absorbe
45 mientras bebe del opio el azúleo vapor...
Luego, irguiéndose lento, melancólico exclama:
"¿Por qué vuela con otro...? ¿Por qué ya no me ama?"
y una lágrima rueda por su faz sin color...

Sextetos de **dobles octosílabos**, con esquema **AABCCB**, donde **B** siempre es agudo. Los sextetos contienen unidades de discurso cerradas, en dos unidades sintácticas de tres versos. No hay encabalgamientos, y también en el interior de los versos el discurso respeta casi siempre la cesura entre los dos hemistiquios. Los primeros hemistiquios esdrújulos son sólo tres:

2 y la frente más **pálida** que una aurora de enero

14 descansando en dos **ángulos** de la mágica estancia

40 pero el dueño, **hierático**, ha extendido la diestra

El ritmo es casi uniformemente isorrítmico, con acentos de 3ª y 7ª, y cada hemistiquio contiene dos palabras principales. Sin embargo hay octosílabos con tres palabras, que agregan un acento en primera posición, manteniendo el ritmo:

15 revestidas de jaspe, oro seda y coral,

Hay algunos versos en que el ritmo se descompone con acentos contiguos o disonantes, que impulsan a leer el verso omitiendo o trastrocando los acentos naturales:

29 quiere estar triste y solo...

32 su dolor, que hondos surcos....

43 El sultán ya no espera que nadie más le estorbe

Los juegos fonéticos tan caros al poeta aparecen también aquí:

6 ¡El **Sultán** está triste como un preso alcotán!

Observaciones. En el v. 36 se lee en la *O.C.* *"en las sienes **de** albura..."* con evidente falla en el sentido.

[49] HORIZONTES DE MAYO

¡Oh, noche de Mayo...! ¡Noche azul y blanca,
diáfana y serena!
¡Cómo al diablo roba coplas, cómo arranca
del ahogado pecho la traidora pena!
5 ¡Oh, noche de Mayo! Noche maga y bruna,
cálida y risueña:
en el cielo se abre cual lirio la luna,
pura y marfileña...
Entre los misterios de la noche en calma,
10 siéntese el continuo resbalar del río,
el gallardo ondeo de la enhiesta palma,
el murmullo dulce del moral sombrío.
En la rama oscura
del naranjo, el céfiro juguetea sonoro;
15 un pájaro poeta trama, en la espesura,
líricas estrofas con su pico de oro.
Rítmica, monótona, da una noria vueltas,
arrojando de agua limpios manantiales,
que en estrechos cauces viértense, resueltas,
20 como sierpes áureas, hasta los bancales;
y mientras sus tierras la corriente alcanza,
el huertano brega sobre el margen, brioso;
y una canción tierna de su boca lanza,
que acogen las sombras en su seno umbroso,
25 Ráfagas de brisa surcan los espacios,
y a su paso intensos aromas destilan;
como temblorosos y claros topacios,
múltiples estrellas que en el cielo oscilan...
La ciudad dormita, bajo del influjo
30 de la mansa noche, que sopor le infunde...;
mancha la alta esfera un búho negro y brujo,
y en un campanario fantástico se hunde.
¡Oh, noche de Mayo... blanca, azul y bruna...!
¡Noche en luz de luna hecha casta orgía!
35 ¡Oh, mujer...! Asoma tras de tu moruna
reja... ¡Que la noche toda sea poesía...!

Hexasílabos dobles, con rimas en cuarteto **abab**. Los versos 2, 6, 8 y 13 son hexasílabos sencillos. Es otro ejemplo de cómo el poeta empieza una estructura estrófica (aquí sería la libre alternancia de una misma medida en forma sencilla o doble), y luego procede con otra, según avanza el poema.

La estructura sintáctica no observa la división en cuartetos marcada por la rima,

y por lo tanto el poema se escribe sin subdivisión en estrofas. Hay algunos encabalgamientos entre verso y verso.

Los hexasílabos presentan casi siempre dos acentos, y abundan los versos con el primer acento en primera posición o en segunda, lo que confiere una perenne entonación exclamativa. Hay tres ejemplos de hemistiquios esdrújulos. El verso 3 se puede dividir tanto en las dos medidas de 6 sílabas, como en tres medidas de cuatro sílabas (un juego rítmico que Miguel Hernández desarrollará en su etapa madura):

3 ¡Cómo al diablo // roba coplas // cómo arranca

habilidad que le deriva sin duda de los experimentos de formación libre de versos cortos y largos basados en la iteración de una medida corta fija.

Los juegos fonéticos no son ya evidentes y rudos, sino que se emplean con delicadeza en pos de la armonía imitativa:

22 el huertano **brega** sobre el margen **brioso**

24 que acogen las som**bras** en su seno um**broso**

Uno de los poemas más perfectos del corpus juvenil.

[50] SUEÑOS DORADOS

La ciudad le arrastraba como el viento a la arena,
con sus ígneos destellos, con su voz de sirena,
con sus mágicas haces, con su mucho placer;
y él, el pecho poblado de un jardín de ilusiones,
de su madre no oyendo las tan sabias razones,
ofuscada la mente, la ciudad quiso ver.

El creíase músico; él creíase artista;
él creía su nombre digno de ir en la lista
del glorioso Beethoven, y Wagner y Mozart;
y dejando a su madre con angustia y con llanto,
dirigióse a la urbe, soñador, donde tanto
engañado se lanza, a sufrir y a llorar.

Mariposa aturdida, que en la luz cegadora
que una lámpara finge llameante y traidora,
traza rápidos círculos hasta en ella morir,
era aquel pobre iluso: la ciudad de repente
columbró con sus risas de mujer complaciente;
se acercó; y en sus sombras pronto vínose a hundir.

Con su flauta, imitando cantos de aves y brisas,
20 despertando en las gentes sólo burlas y risas,
recorría las calles de la maga ciudad...
¿Dónde estaban las dichas de sus sueños felices?
¿Dónde estaban sus sueños de rosados matices,
los destellos aquellos que creyera verdad...?

25 ¡Ay! mentira era todo: ni placeres, ni glorias...
¡Nada halló! Sólo un astro de mundanas escorias
a sus cándidos ojos comenzó a descubrir,
y amargada su alma por la hiel del fracaso,
día tras día marchaba con su flauta al acaso,
30 cataratas de notas de ella haciendo fluir.

Y las calles cruzaba, porque el hambre maldito
le ponía en su estómago natural y hondo grito,
reír haciendo la flauta de enmohecido metal;
y vagando por ellas como el más bajo pobre,
35 descendía a sus dedos unas veces un cobre
y otras veces... no, nada... Nieve, o sol estival...

Llegó un día que nadie puso nada en su mano;
y aquel día el incauto soñador provinciano
de su flauta adorada túvose que alejar:
40 la dio a cambio de un trozo de pan negro y custrido...
¡Ya no más sentirá su armonioso sonido!
¡Ya no más en sus labios la podría apresar!

Por fin..., una mañana del diciembre sombrío,
vacilante, extenuado por el hambre y el frío,
45 sobre el pecho caída tristemente la faz,
penetró en su buhardilla, donde el sol por estrecho
agujero, formado por su mano en el techo,
débilmente internaba rubio rayo de paz.

Se sentía sin fuerzas, se sentía sin vida...
50 desplomóse en el suelo; y en su madre querida
suspirando y gimiendo con dolor se acordó.
Luego... luego en su flauta... ¡Ay, su alegre tesoro!
Y espiró... El sol, radiante, larga flauta de oro,
por el techo horadado, de su boca colgó...

Orihuela, 26 de mayo de 1930

9 **Sextetos alejandrinos** con rimas **AABCCB** donde **B** siempre es agudo. Los sextetos contienen unidades cerradas de discurso, con una pausa sintáctica a final del tercer verso.

La medida sintáctica se ajusta a la medida del verso en la mayoría de los casos: pocos los encabalgamientos en la cesura a mitad del verso, sólo dos entre verso y

verso:

11 dirigióse a la urbe, soñador, donde **tanto**
engañado se lanza, a sufrir y a llorar.

47 penetró en su buhardilla, donde el sol por **estrecho**
agujero, formado por su mano en el techo,

Encabalgamientos tan abruptos (con dos palabras asonantes en ambos casos) en la monotonía del discurso medido sobre las unidades isorrítmicas, presenta únicamente una falla; todavía no hay relación entre las transgresiones métricas y el sentido.

Los acentos están colocados en su mayoría en la tercera y sexta posición. La isorritmia supone un esfuerzo constante, y a veces el poeta incurre en forzaduras, como sinalefas impropias (cuando la vocal acentuada sigue la átona y no la precede); o trastrocamientos de acento, como en el caso del v. 9 en que el apellido de los célebres músicos se acentúa según las reglas del español y no del alemán:

del glorioso Beethoven, de Wagner y Mozart.

o el v. 39, donde hay que acentuar para la armonía del verso el pronombre enclítico del verbo reflexivo, con una pronunciación que de hecho es común en la región de España donde nació el poeta, aunque no deja de ser desconcertante:

de su flauta adorada tú**vo**se que alejar.

[51] AMORES QUE SE VAN...

I

El sol brilla rutilante
y al ocaso lento marcha...
Por la senda,
por la senda curva y blanca,
5 por la senda que sombrean los granados florecidos,
los morales y las palmas,
una anciana gime y llora,
llora y anda.
Sobre un pardo borriquillo
10 va una caja;
una caja diminuta,
diminuta cual vellón de nieve alba;
una caja que un tesoro lleva dentro:
un tesoro de la anciana:

un niñito como un cándido querube,
que en la vida ya **ha** cesado de batir sus tiernas alas...
Va la anciana suspirando,
va rompiendo sus entrañas
por la senda
sombreada,
por el palio de los mágicos granados,
del moral y de las palmas
tras el pardo borriquillo que transporta su tesoro
en la diminuta caja...
Y el sol brilla, más hermoso,
y el sol brilla, más hermoso, cuando alcanza
al ponerse por corona,
por corona de una indómita montaña...

II

¡Ya ha llegado al cementerio la ancianita,
tras la caja,
tras la caja que contiene su tesoro...!
¡Ya abre un hombre con un pico estrecha zanja!
Y la anciana se horroriza;
se horroriza y así exclama:
"¿Es posible que en resquicio tan estrecho,
tan estrecho... quepa mi alma...?
¡Ay, mi hijico!"
y abrazada
a la caja diminuta, cae por tierra,
hecha un mar de ardientes lágrimas;
y en su pecho, los suspiros
con dolor inmenso estallan...
Unos brazos toscos, bruscos,
de repente de su presa la separan...
Y en el hoyo pavoroso, ha poco abierto
cae la caja,
cae la caja con macabro y hueco ruido,
cae la caja cual vellón de nieve alba...
En el borde está la vieja suspirando:
"¡Ay, mi hijo de mis entrañas!..."
mientras rueda tierra adentro,
mientras rueda tierra adentro dando notas destempladas.
¡Ya no brilla el sol hermoso!
¡Ya no brilla! Se ha ocultado en la montaña
y la tarde ya se extingue,
y la tarde ya se apaga,
cual la luz del débil faro combatido por el cierzo,
cual la vida de la anciana
que repite junto al hoyo ya cubierto por la tierra:
"¡Ay mi hijico! ¡Ay mi hijico de mi alma...!"

Composición en dos partes, con **verso libre en ritmo cuadrisílabo** con **asonancia alterna**, igual en las dos partes (**a–a**). Cada verso está formado por cuadrisílabos,

sencillos o en conjuntos hasta de 4. Los dobles cuadrisílabos a veces se fusionan en octosílabos:

24 en la diminuta caja...

42 con dolor inmenso estallan...

A veces el conjunto de cuatro sílabas encabalga morfológica o sintácticamente la cesura:

15 un niñito como un cándi**do querube**
que en la vida / ya ha cesado / **de batir sus** / tiernas alas

Este encabalgamiento se verifica normalmente cuando hay palabra esdrújula o aguda en el interior del verso. También hay sinalefa entre unidad y unidad:

32 ¡Ya abre un hombre / con un pi**co** / **e**strecha zanja!

El v. 50 rompe acentuativamente el esquema, y se puede reconocer en eso ya un cierto efectismo consciente, pues corresponde a un grito destemplado:

¡**Ay mi hi**jo de mis entrañas!

El empleo de palabras con medida de una a cuatro sílabas reafirma la legitimidad de la escansión de estos versos en la medida cuadrisílaba, a pesar de estos encabalgamientos que parecen unificar el verso en la medida octosílaba.

Observaciones. En la *O.C.* el verbo del v. 15 es plural, **han**, con evidente errata, pues el sujeto **que** se refiere a un sustantivo singular: **querube**.

[52] OFRENDA

A don José María Ballesteros,
con toda la admiración y respeto
que siente hacia él este inculto pastor.

Cual águilas veloces, cual aves pregoneras
volaron los periódicos saltando las fronteras
de cientos de ciudades, de pueblos mil y mil;
llevando anunciadoras sus alas soberanas
el título de un libro magnífico: «¡Oriolanas!...»
¡Retrato de la tierra del perennal abril!

Fue un grito aquel anuncio del libro de la tierra,
que cual al ronco y áspero que da el clarín de guerra
del oriolano el alma tembló con emoción;
mas no de horror cubierta, sino de gozo henchida...
¡Aquel libro copiaba la vida de su vida,
los vicios y virtudes de su ancho corazón!

Y, de a sí propio verse plasmado en las cuartillas,
ilusionado y ávido vio el libro... maravillas
hallaba en cada página del bello texto aquel...
¡Allí estaba su vega con huertos y barracas,
estaban sus jardines de rosas y albahacas,
estaba su Orihuela, estaba... estaba él!

Estaba palpitante de alientos y de vida,
la omnímoda figura sobre su trono erguida,
de su amoroso "Abuelo" cargado con la cruz;
también su "Morenica" con una arcaica historia;
aquella que la envuelve como un girón de gloria
y como un milagroso raudal de pura luz.

Su cielo de turquesa, su sol de oro y de lumbres,
su histórica leyenda, sus plácidas costumbres,
el Oriolet, Peñetas, La Muela y el Rabal,
sus templos majestuosas de sobria arquitectura,
sus poéticas callejas, su bienhechor Segura
y su castillo, al cielo lanzándose triunfal.

Y estaba, descollando sublimemente, un hombre
con oriolana alma, con oriolano nombre,
con oriolanos bríos y noble proceder,
y unos huertanos viejos que la Implacable inmola,
y una mujer, Teresa, con alma de Armengola,
con pujos de princesa, con ansias de mujer...

Todo eso halló en las páginas de aquél libro–tesoro
de aromas, impregnado de azahar, vestido de oro,
de luces peregrinas, de vívido color;

40 y díjose: ¡Orihuela: hay ya en tu dulce seno
un oriolano todo, un hijo amante y bueno...!
¡Huerta: ya en tus naranjos hay otro ruiseñor!

Orihuela, 28 de mayo de 1930

7 **sextetos alejandrinos**, con rima **AABCCB** donde **B** es siempre agudo. La estructura de los sextetos es cerrada y la sintaxis coincide con el vrso. No hay encabalgamientos entre versos, y muy pocos los que se reconocen entre hemistiquios. El primer hemistiquio termina en esdrújula algunas veces, pero hay que notar que el poeta ya deja de usar los hemistiquios agudos.

Los heptasílabos constitutivos presentan en su mayoría el primer acento en segunda posición. Como los semiversos se componen casi siempre de dos palabras, los acentos son sólo dos: 2–7 (u–uuu–u), con un ritmo muy marcado. La otra opción adoptada es el acento en cuarta posición, que invierte las proporciones (uuu–u–u) dejando siempre tres sílabas consecutivas no acentuadas. Sobre estos ritmos básicos juega el poeta creando efectos cadenciosos variando la secuencia de estas estructuras:

31	Y estaba, descollando sublimemente un hombre	(2–7//2–[4]–7)
	con oriolana alma, con oriolano nombre	(4–7//4–7)
	con oriolanos bríos y noble proceder	(4–7//2–7)

De este mismo ejemplo se desprende otra observación, que el joven poeta es todavía impreciso en el aspecto silábico: en el v. 32 crea un hiato entre dos vocales iguales contiguas; dos versos arriba, crea una sinéresis en "poéticas", dos vocales claramente separadas por el acento tónico.

La rima aguda recorre las cinco vocales antes de repetirse: i–o–u–e–a–e–o

[53] MOTIVOS DE LEYENDA

En la más rica estancia que ocupa la regia Mezquita,
sobre chino cojín reclinado Hixém, el rey moro,
las estrofas que vates moriscos rimaron recita
al compás de su cítara de oro.

5 Por sus ojos profundos, la dicha parece que ronda:
y hay en ellos las luces fosfóricas que irradia el diamante
más soberbio que vieron los rayos del sol de Golconda
y que prende su rojo turbante.

Por sus labios resbala la risa con son argentino
10 y su pecho cual ola traviesa se abisma y levanta

¿Por qué tiene su negra mirada destello divino?
¿Por qué ríe Hixém? ¿Por qué canta?...

¿Por qué tornan sus huestes guerreras cantando victoria
y portando, con lanzas, cimeras, aceros, bridones,
15 coseletes, arneses, corazas y adargas, la gloria
y del viejo solar castellano los rotos pendones...?

¿Por qué es dueño de Córdoba, tierra de luz y claveles?
¿Por qué próspera siempre le ha sido la loca Fortuna?
¡Porque su alma de hierro ha llenado de amores y mieles
20 una almena con ojos de luna!

Por Halewa responde la bella que dueña se ha hecho
de su ser, y es hermosa cual rosa de egipcio pensil:
es su cuerpo de anfóricas curvas, de nieve su pecho
y es heleno su altivo perfil.

25 ¡Hixém la ama y con ser de ella amado dichoso se siente!
¡El rey moro mujer como **aquélla** jamás ha gozado!
En sus gracias se aspiran los óleos que emana el Oriente.
En su boca un carbón del Infierno se encuentra enredado.

¡Hixém la ama! Por eso en sus ojos la dicha le ronda,
30 y hay en ellos las luces fosfóricas que irradia el diamante
más soberbio que vieron los rayos del sol de Golconda
y que prende su rojo turbante.

¡Hixém la ama! Por eso su pecho gozoso se agita
y en su boca la risa destila un hilillo de oro.
35 ¡Hixém la ama! Por eso mil gayas estrofas recita
al compás de su cítara de oro.

Y por eso; porque ama con recia pasión a la bella,
deja el lindo instrumento y se alza del chino cojín,
y su airoso alquicel recogiendo se va en busca de ella
40 al fragante y risueño jardín.

.....

¿Qué pasó, que penetra de nuevo colérico y mudo
en la estancia y marchando con paso dudoso e incierto,
con su alfanje en la mano nerviosa **se** encuentra desnudo
y de sangre humeante cubierto...?

45 ¿Qué pasó...? En el jardín, donde lanza la fuente reidora
una linfa que rauda recorre la umbrosa floresta,
la querida de Hixém, enlazada con un cuerpo, llora...
con un cuerpo que yace sin testa!

12 **cuartetos con pie quebrado** y rima alterna (**ABAb**). La estrofa 4 y la 7 no tienen

pie quebrado. Las estrofas tienen estructura unitaria, y no hay encabalgamientos entre verso y verso. La medida de los versos se calcula sobre la regularidad acentuativa. Los acentos se colocan cada tercera posición (uu–uu–uu–uu–uu–u). En términos de verso tradicional, la larga medida es descomponible en tres unidades: 4+6+6. El pie quebrado se compone de 4+6.

La triple subdivisión está clara y se comprueba con la presencia de una unidad esdrújula, que se repite dos veces:

6–30 y hay en ellos / las luces fosf**óricas** / que irradia el diamante

Pero la estructura ternaria del ritmo evidencia numerosos encabalgamientos que se verifican sobre todo entre las dos primeras unidades, que pueden por lo tanto contarse como un decasílabo:

45 ¿Qué pasó? En el jardín, donde lanza / la fuente reidora

Pero en el mismo verso, el decasílabo se puede identificar también en segunda posición:

¿Qué pasó? En el jardín, / donde lanza la fuente reidora

También éste será un recurso muy socorrido en M. H.: jugar con dos formas métricas entrelazadas; juego que indudablemente tiene su antecedente en estos ejercicios formales tan complejos de su adolescencia.

El penúltimo verso rompe la isorritmia y suena por lo tanto irregular:

47 la querida de Hixém, enlazada / con un cuerpo, llora...

Es imposible pensar en un efecto buscado. Claramente aquí hubo un conteo acentuativo ingenuo (muy común en este corpus) que hacía recaer el ictus sobre **un** dejando átono **cuerpo**.

El lenguaje sofisticado se vale de palabras de dos o tres sílabas, con pocos cuadrisílabos.

Un solo juego fonético en el v. 22: "her**mosa** cual **rosa**".

Observaciones. En la *O.C.*, v. 26, un **aquélla** con claro valor pronominal se escribe sin acento, que hemos restaurado. También se escribe **Hixém** con un acento que no necesitaría; ¿grafía antigua? En el v. 43 se lee: "**le** encuentra" en lugar de "**se** encuentra". La sintaxis presenta un hipérbaton digno de Góngora o de un poeta clásico

italiano: "¿Qué pasó, que colérico y mudo [Hixém] penetra de nuevo en la estancia, y –marchando con paso dudoso e incierto– se encuentra con su alfanje desnudo y cubierto de sangre humeante en la mano nerviosa?" No se entiende fácilmente que **desnudo** y **cubierto** se refieren a **alfanje** ¡y no al propio Hixém!.

[54] INTERROGANTE

Contemplad al huertanico: Sobre el pecho la cabeza,
enturbiada la mirada por un velo de tristeza
y abatido, está sentado de su choza en el umbral;
y los granos del rosario de las horas disminuyen
sin que advierta cómo ruedan, sin que advierta cómo huyen,
oprimido su ser todo de una angustia criminal.

Tres días hace que por esa blanca senda retorcida,
de morales bordeada, se llevaron una vida
a la aldea misteriosa de las cruces y el dolor;
una vida que la muerte cercenó con torpe mano;
que era el ave alegradora de la vida del huertano
la luz santa donde ardían las candelas de su amor...

Desde entonces a la puerta de su rústica morada,
con la frente negra y mustia y enclavada la mirada
en la senda corva y nívea que a sus pies viene a morir,
no ve abrirse el horizonte con la roja flor del día,
ni cubrirse con el manto de la noche umbrosa y fría:
ve... la senda por donde ella nunca más ha de venir.

¿Y éste que hay bajo la parra que un dosel tiende a la choza,
que parece un muerto alzado, que suspira, que solloza,
es el mozo aquel de gestos y aposturas de león
es aquél pujante mozo que en las horas de la brega
oscilar hacía los árboles, retemblar hacía la vega
si en la tierra endurecida sepultaba su azadón?

No, no es éste aquel huertano decidor, loco y risueño,
que henchía el aire de la huerta de dulzuras y de ensueño
con las coplas que sus labios derramaban sin cesar;
no, no es éste aquel huertano que sin otras ambiciones
que el cariño de su esposa, su barraca y sus terrones
bien labrados, vio la vida felizmente deslizar.

No es aquel que vio sereno, sonriente e impasible,
descender el rayo monstruo, retumbar el trueno horrible
y arrasarle las cosechas el ciclón devastador:
no es aquel que cuando el río se salía de sus cauces
y su choza y sus naranjos des**hacía** entre sus fauces
aún a Dios daba las gracias sin congoja y sin rencor.

No es el mismo, no; miradlo de su hogar junto a la puerta:
no se alegra, no sonríe, no da coplas a la huerta
que la llenan de dulzuras... Está triste como él.
40 No cultiva sus terrones, cantar no hace su guitarra
que se cuelga tristemente de un sarmiento de la parra
aguardando dar sus notas en armónico tropel.

¡Pobre, pobre huertanico! Fue traidora y cruel la parca
al llevarse entre sus huesos a su lóbrega comarca
45 la que hacía que su vida no supiera del sufrir...
Hoy, hoy... ¡pobre! le es la vida ya una carga tan tremenda
que decir parece fija la mirada en esa senda:
"¡Señor güeno! Tan solico... ¿pa qué quiero yo vivir...?"

Orihuela, junio de 1930

8 **sextetos** de **dobles octosílabos** con rimas **AABCCB**, con **B** siempre agudo. Estrofas unitarias, con pausa sintáctica marcada en el tercer verso.

Los octosílabos presentan todos acentos de 3ª y 7ª, a veces acompañados por acentos menores en 1ª o 5ª posición; estos acentos simétricos subdividen rítmicamente el verso en 4 unidades de 4 sílabas, subdivisión que no siempre coincide con la morfología y la sintaxis, pero que resulta claramente perceptible. Los hemistiquios contienen dos o tres palabras, de 2, 3, ó 4 sílabas. Hay dos hemistiquios esdrújulos:

15 en la senda corva y **nívea**...

23 oscilar hacía los **árboles**...

No hay encabalgamientos entre verso y verso, como siempre sucede cuando hay isorritmia, pero *sí entre los hemistiquios*:

7 Tres días hace que **por esa / blanca senda** retorcida,

verso en el cual se coloca el acento dominante de 7ª del primer hemistiquio en una unidad sintáctica que normalmente funciona como átona.

El paralelismo rítmico lleva a los paralelismos verbales:

5 sin que advierta cómo ruedan, / sin que advierta cómo huyen

Observaciones. En los vv. 31 y 34 se ha escrito **aquel** sin acento (en la *O.C.* está acentuado en ambos versos) por encontrarse en unión con el relativo **que**. En el v. 35

se ha realizado la concordancia entre el sujeto ("el río") y el verbo ("deshacía"); en la *O.C.* el verbo aparece en plural.

[55] EL ALMA DE LA HUERTA

Barraca oriolana
modesta y galana,
que en medio de flores, palmeras y pomas
de intensos aromas
ufana
te alzaste, lo mismo que un nido de blancas palomas;
lo mismo que un ave que ansiosa de suelo,
desciende del cielo,
repliega sus alas
y ceja gallarda en su vuelo
bajo unos naranjos por darles mayores encantos y galas.
Barraca que fuiste en tiempos mejores
de fe, de virtudes, de amores,
de paz y alegrías alcázar dorado;
y musa creadora de mil trovadores,
de excelsos cantores,
que bajo la parra que prende a tus pajas dosel encantado
la vida han pasado
cantando tus gracias con ansias febriles de ser ruiseñores:
mi lira te entona mi más tierno canto,
en tanto ¡ay! en tanto
que al ver que se pierde
tu humilde figura del manto
que pone la huerta a tus plantas espléndido y verde,
se agolpa a mis ojos el llanto
y el alma la pena me muerde...
Cual frágil barquilla
que baja al abismo del mar proceloso,
al recio oleaje del siglo que brilla,
barraca sencilla
tú bajas al seno sereno y brumoso
del mar de los años pasados sin puerto ni orilla.
Los hijos de aquellos huertanos
ingenuos y llanos,
que bajo tus cañas vivían satisfechos,
deshacen tus rústicos techos
profanos,
y llenan de envidias y de odios sus pechos.
La cruz que ciñendo con santa aureola
tus toscos contornos, allá en lo más alto clavada tuviste,
por tierra ha rodado... Sin ella... ¡qué sola,
qué sola te encuentras...! ¡Qué triste, qué triste!
El río, que venía con loco alborozo
por verte en sus aguas, en largo sollozo

45 recorre su cárcel estrecha y angosta;
aquel jazminero que junto del pozo
cuajado de flores había, sin ellas se agosta.
Y desde la higuera que casi cubierta
te ve con sus hojas, como a jaula abierta
50 no llegan mil pájaros ya a hacer con sus trinos armónica selva
cuando abres tu puerta
a los indecisos fulgores del alba.
Ni extiende el huertano, como antes solía,
a tu pie una alfombra
55 de rosas más blancas que son en la aurora las luces del día;
ni plácida sombra
le presta la parra... ¡Murió tu alegría!
Al verte sin flores, sin cruz y sin dueño,
¡tan triste! ¡tan sola...!, como un grato sueño
60 que pone un nostálgico chispazo en mi frente,
acude a mi mente
tu tiempo risueño...
Aquél de huertanas de su honra guardosas,
con blancas mantillas, con áureas peinas,
65 con prietos corpiños, con sayas airosas:
con algo de reinas
y mucho de rosas.
Aquél de huertanos que nunca llevaban **oculta** en el seno
la hiel ni el veneno,
70 sino sólo amores
y fe en el trabajo y en la que sus brazos tendió protectores
prendida a tus pajas... ¡Aquel tiempo bueno,
de fiestas y bailes **a las** llamadas roncas
que dio el tamboril:
75 de auroras, de zambras y rondas
de noches serenas y claras de Abril.
¡Barraca oriolana...! Tan rota y desierta,
de tantas miserias cubierta
tu pobre figura destaca,
80 que creo que la huerta no es ya aquella huerta
en la que te erguiste gentil y florida, modesta barraca...

Versos de medida variable sobre una **base silábica hexasílaba** y un ritmo acentuativo ternario (u–uu–uu–uu–uu–uu–u) sin solución de continuidad. Esto permite que haya versos trisílabos, y que en algunos versos la medida básica de 6 sílabas se prolongue con tres sílabas más: en algunos casos la unidad hexasílaba se completa en el verso siguiente:

5 **ufana**
te alzaste / lo mismo que un nido / de blancas palomas;

22 que al ver que se pierde
tu humilde figura / **del manto**
que pone / la huerta a tus plantas / espléndido y verde

aunque hay versos en que la sintaxis se amolda a la medida de nueve sílabas (6+3):

25 se agolpa a mis ojos el llanto
y el alma la pena me muerde...

Que la estructura compositiva
tenga presente las unidades de seis sílabas y no solamente el ritmo ternario de los acentos, lo demuestran las unidades hexasílabas esdrújulas o agudas, que descomponen tal ritmo:

50 no llegan mil **pájaros** / ya a hacer con sus trinos...

60 que pone un nost**álgico** / chispazo en mi frente

74 que dio el tambor**il**

En el v. 11 (**ba**jo unos naranjos...) hay un error acentuativo, pues para que entre en ritmo habría que acentuar la partícula átona **unos** y dejar sin acento a **bajo**. Para regularizar el ritmo hay sinalefas forzadas:

50 ...y**a a ha**cer con sus trinos...

Las **rimas** se alternan con esquemas variables, pero siempre dos por dos: **aabbab ccdcd eefeeffe gghghgh**, etc. El juego de rima viene a contrastar con el esquema rítmico monótono y sin medida, creando unas subdivisiones que siguen las unidades de discurso.

Hay construcciones paralelísticas, favorecidas por la isorritmia, que obtienen su ritmo cadencioso no por el movimiento de los acentos, que se colocan siempre en la misma posición, sino por la variación de la estructura sintáctica:

64 con blancas mantillas / con áureas peinas
con prietos corpiños / con sayas airosas:
con algo de reinas
y mucho de rosas.

El efecto conclusivo está dado por la omisión de la preposición en la última estructura, y la presencia del nexo paratáctico; las primeras cuatro unidades se forman con una palabra bisílaba y una trisílaba; y las últimas dos con palabras bisílabas únicamente, con lo que se acorta en la percepción la medida de los dos versos, por demás aislados. El poeta afina su instrumento.

Observaciones. En la versión de la *O.C.* hay dos versos hipermetros:

68 aquél de huertanos / que nunca llevaban / **ocultos en el seno**
la hiel ni el veneno

73 de fiestas y bailes / **a las llamadas roncas**

Proponemos una enmienda para el v. 68 (el poeta tenía demasiado claro el ritmo versal y la sintaxis para no saber salir de apuro). El v. 73 resulta amétrico pero también oscuro en su sentido, y no nos atrevemos a suponer ninguna errata.

[56] LA RECONQUISTA

I

Aben–Mohor, en el castillo ingente
del cual es él alcaide omnipotente,
advierte que la invicta
y católica prole de Orihuela
5 a sus tiranas leyes se rebela,
y esta sentencia irrevocable dicta:
¡Oh, mi guerrera y valerosa grey...!
Pues que no quieren acatar mi ley
esos tigres, vergüenza de Mahoma,
10 ¡matadlos! y mostradme sus despojos
antes que de un día nuevo vean mis ojos
la luz dorada que en oriente asoma...
¡Que no quede uno solo con la vida
de esa rebelde raza aborrecida
15 que mi maldición es y mi desdoro!
Esto dice feroz el agareno,
e impávido y sereno
húndese en su sitial de seda y oro.
¡Ay, pueblo de Orihuela! ¡Cómo ignoras
20 la horrible trama que las furias moras
han concebido para disolverte!
¡Cómo vives ajeno de trastorno
sin ver que de ti en torno
su vuelo funeral alza la muerte...
25 Mas no; que una hija tuya fiel y hermosa,
altiva y valerosa

cual la misma Leona de Castilla,
que del infante del visir malvado
ha tiempo está al cuidado,
advertida del plan, que maravilla
le causa al par que espanto,
otro ella peregrino en su quebranto
idea, acepta, traza
y lo emprende con tino y diligencia
del alcaide acudiendo a la presencia,
decidida a salvar su noble raza...
¡Señor! Diz que exijiste que perezcan
las oriolanas gentes cuando crezcan
las sombras y florezcan las estrellas;
¡por Mahoma que está bien que lo exijas!
Mas ¿dejarás morir a mis dos hijas
y a mi esposo con ellas...?
¿Permitirás que quede triste y sola
la infeliz Armengola...?
¡Oh espejo de Alá a quien mi voz dirijo,
no acepte tal tu espíritu sereno!
Recuerda que con sangre de mi seno
medrando está tu hijo...
Si lo olvidas, señor, si ves con calma
que pierdo lo que es alma de mi alma,
no te extrañe si al puro fulgor blanco
con que la aurora los espacios llena,
ves desde una alta almena
mi cuerpo en los abismos de un barranco...
Esto dice a los pies del moro en tanto
que brillante de llanto
entre las manos la mejilla esconde;
y el moro, tras mirarla un breve instante,
pausado y arrogante,
sin ver que se traiciona, le responde:
¡Por Mahoma que más no has de apenarte!
Parte en buen hora hacia tu choza, parte
y conduce hasta aquí tu tribu amada:
más... júrame antes, jura
que por tu boca sonrosada y pura
los sentenciados no han de saber nada...
–Yo os prometo ¡oh señor! que por mi boca
nada sabrán–. En su alegría loca
que ahogar procura, exclama con firmeza...
Sale; abandona el sólido castillo,
desciende el Arrabal, y su sencillo
plan, animosa con su gente empieza.
Avisa al hijo del monarca santo
que en la ganada Murcia se halla; en tanto
apresta a su oriolana brava gente
a la lucha como un segundo Marte,
y al castillo con tres valientes parte,
tres disfrazados convenientemente...

II

La noche ya ganó la excelsa altura
80 y los cuatro deslízanse en la oscura
sombra con precauciones bien prolijas
hasta la entrada de la fortaleza...
¿Quién va...? –dice una voz con aspereza.
¡La Armengola y sus hijas!
85 Sin advertir el moro lo postizo
tiende aprestado el puente levadizo
para que la heroína pasar pueda:
y es él el que primero
al ancho filo de un cortante acero
90 por la montaña atravesado rueda.
De los tres oriolanos precedida
atraviesa los salones la atrevida
e iluminada hembra:
y cual el huracán que se desata
95 aquí hiere, derriba allí, allá mata,
y en todas partes el espanto siembra...
.....
Cuando el alba rompiendo los cendales
de sombras en los diáfanos cristales
100 del cielo muestra su fulgor divino,
vese como tremola mansamente,
sobre almena insolente,
el lábaro triunfal de Constantino.
Es la señal que aguarda Alfonso el Sabio,
105 que con trémulo labio
a sus huestes que lleguen les ordena
a la ciudad, donde los ya vencidos
moros lanzan rugidos
de rabia, de odio y pena.
110 Y llega a la ciudad el regio infante;
y cuando ante sí tiene a la arrogante
mujer, por la que el lábaro tremola
triunfal, le grita a la oriolana gente:
¡De Teodomiro digno descendiente
115 eres...! ¡Pero más digna, tú, Armengola!"

Largo poema narrativo–dramático en dos partes, en **silva clásica**, de **endecasílabos** y **heptasílabos** libremente alternados, pero **rimados con el esquema de los sextetos**: **AABCCB** sin versos agudos. Es el primer acercamiento de Miguel Hernández al metro en el que se moverá a sus mayores anchas.

En este primer ensayo, el discurso se mueve en medida amplia y corta según las necesidades narrativas: del verso aislado hasta 12 versos consecutivos, con encabalgamientos frecuentes.

Hay anomalías acentuativas:

76 a la lucha como un segundo Marte (3–[6?]–8–10)

versos hipermetros:

92 atraviesa los salones la atrevida

aunque en este caso, por la primera vez, se realiza una sinalefa entre verso y verso, pues la última vocal del v. 91 (precedida) absorbe la primera del v. 92 (atraviesa).

Se empieza a reconocer el lenguaje gongorino: *diáfanos cristales, tremola, almena...*

[57] A LA SEÑORITA...

¿Que qué te ofrezco me dices
para que en tus brazos pueda
vivir momentos felices
y acariciar los matices
de tu tez de rosa y seda...?
¿Para anegarme en la loca
luz que rutila en tus ojos;
para calmar con mi boca
esta sed que me sofoca
de amor, en tus labios rojos...?
¿Para en tu faz no observar
un desdén que no merezco,
para poderte adorar,
peregrina hija de Agar,
me dices que qué te ofrezco...?
¡Ah, hermosa e ingrata dama!
¡Ah, reina de talle moro!
Pues que tu ambición reclama
tesoros de quien te ama,
¡toma mi mayor tesoro!
Un huerto de albos azahares
es todo el tesoro mío;
un alma experta en cantares,
una choza entre cañares
y a la orilla del río.
Un jardín, donde levanta
su grácil tallo la flor,
un jirón de tierra santa,
una guitarra que canta
y mucho amor, ¡mucho amor...!
Si acaso, mujer querida,
no vieras con todo esto
tu loca ambición cumplida,

toma mi sangre, y mi vida
35 que a dártela estoy dispuesto.

Orihuela, 9 de julio de 1930

Quintillas octosílabas con rima **abaab**. La sintaxis se acopla perfectamente a las estrofas, que sin embargo no se marcan con la separación acostumbrada. La estructura interna del octosílabo es varia, dejando de un lado la monotonía isorrítmica, como es acostumbrado en el poeta cuando usa el verso en su versión sencilla.

Observaciones. No sabemos si el poeta (tan cuidadoso de estos detalles) haya escrito el poema sin subdivisión gráfica, o si esta forma se deba a su primera publicación. En el v. 1 se enmienda una pequeña errata: en la *O.C.* falta la letra **c**.

[58] POSTRER SUEÑO

Un claro rayo del sol que nace
de la barraca cruza la puerta
y pone tonos alegres de oro
sobre la triste y oscura escena.
5 La madre escucha desconsolada
lo que la hija pálida y yerta
sobre la pobre cama tendida
por una fiebre traidora presa,
los ojos húmedos y alucinantes,
10 la voz temblona, dice con pena:
¡Maere quería!
Ven; ven más serca...
que ni una sola de las palabras
que he de desirte quiero que pierdas.
15 Ven; así; junto a la mía tu cara
y así mi boca junto a tu oreja... escucha maere;
cuando yo muera...
–Aquí la madre lanza un gemido
en el que toda su alma va envuelta–
20 No llores maere por lo que digo...
¡No llores prenda!
¿Dios no lo quiere
así...? ¡Pos sea!
ascucha, ascucha:
25 cuando me muera,
antes de alsarme de la camica
pa ir a tenderme sobre la mesa,
saca del arca
la saya blanca, la toca negra,
30 los sapaticos de tersiopelo,
el pañolico de fina sea...
¡tuícas las galas que no me he puesto

dinde la fiesta...!
Cuando las saques,
35 con tuícas ellas
me pones, maere, como una novia,
como una perla,
como pensaba yo de ponerme
cuando él golviera...!
40 pero me muero
y él tal vez nunca más aquí güelva...
–Exhala un hondo suspiro y sigue
de nuevo, lenta:
Y luego maere,
45 que esté una rosa temprana hecha,
déjame ensima de la mesica;
sal a la güerta;
coje jasmines y malvarrosas,
de las que brotan junto a la sequia;
50 de los naranjos coje asahares,
que están sus ramas con abril llenas;
forma con ellos una corona
y a mis cabellos señía la dejas...
Cuando eso hagas
55 mis ojos sierra
pa que me quede como dormía
por si él tornara aún de la guerra;
¡que no sospeche que yo me he muerto
de esperar verle crusar la senda...!
60 Maere, adiós maere... Que ni una sola
de mis palabras... Ven, ven más serca. .
–Pierden los ojos su brillo intenso;
baja hasta el pecho la frente tersa;
entreabre un tanto la exangüe boca
65 e inmóvil queda.
La madre, loca,
se abraza a ella
y con sus besos y con sus lágrimas
la cubre y riega...
70 Ahogando luego los mil sollozos
que en su alma pugnan por salir fuera
álzase y marcha
a hacer lo dicho por la hija muerta...
Extrae del fondo de la vieja arca
75 *las ricas prendas*
y una tras una del cuerpo frío
todas las cuelga:
la saya blanca,
la toca negra,
80 los zapaticos de terciopelo,
el pañolico de fina seda...
¡Todas las galas que no se puso
la infeliz moza desde la fiesta!
y una corona sobre su frente

85 de malvarrosas y azahares hecha...
¡Qué hermosa se halla la huertanica!
¡Qué maja y bella...!
¡Si no parece que está sin vida!
¡Si está lo mismo que si durmiera...!
90 Un arrogante y apuesto mozo
llega sonriente desde la puerta:
la pobre madre levanta el rostro
donde hay de llanto recientes huellas
y al ver al mozo sus ojos abre
95 desmesurados, su cuerpo tiembla
y al grito roto que lanza el mozo
que ha comprendido la triste escena,
dice ocultando su dolor negro
con voz muy queda:
100 ¡Chist! ¡Calla! ¡Calla! ¡Que no dispierte!
¡Que no dispierte...! ¡Contigo sueña!

Lírica en verso **asonantado alterno** sobre **metro pentasílabo**: versos sencillos, dobles y triples, libremente alternados. El poema es narrativo–dramático. Los personajes hablan en dialecto, la voz narrativa en lengua literaria.

Una unidad esdrújula en primera posición comprueba la escansión pentasílaba:

9 Los ojos **húmedos** / y alucinantes.

Por ser éste un ritmo construido sobre unidades de cinco sílabas, hay palabras de longitud variable hasta las cinco sílabas (*desconsolada*, *desmesurados*), y por lo tanto unidades con un solo acento.

El pentasílabo no abunda en estas primeras producciones, pero el poeta lo emplea como medida fundamental en este tipo de versos mixtos. Miguel Hernández seguirá usándolo como medida menor del heptasílabo y del endecasílabo, sobre todo como constituyente de versos de mayor longitud, "libres", formados a partir de dichas medidas; las unidades pentasílabas serán sin embargo siempre reconocibles. Este verso mínimo regresará como medida fundamental en el *Cancionero...* donde el poeta retoma las medidas cortas.

Observaciones. La palabra **maere**, vernáculo por "madre", se leería mejor con un acento sobre la **a**.

[59] ES TU BOCA...

Una herida sangrante y pequeña;
del purpúreo coral doble rama;
un clavel que en el alba se inflama;
una fresa lozana y sedeña.

5 Rubí, en dos dividido, que enseña
si se entreabre, blanquísima escama;
amapola, flor, cálida llama;
nido donde el amor canta y sueña.

Incendiado retazo de nube;
10 corazón arrancado a un querube,
fresco y rojo botón de rosal...

Es tu boca, mujer, todo eso...
Mas si cae dulcemente en un beso
a la mía, se torna en puñal.

Soneto decasílabo con rimas **ABBA ABBA CCD EED**. Los cuartetos y los tercetos forman unidades separadas; pero también se aísla la mayoría de los versos, que contienen oraciones sintácticamente cerradas. Por eso el encabalgamiento entre los dos últimos versos produce un notable efecto de cierre.

El metro representa una superación del doble pentasílabo en sentido unitario; la acentuación permite una escansión de unidades de 4+6 ó 6+4. Los acentos prevalecientes son los de 3ª y 6ª, que crean un ritmo ternario; pero hay más libertad, y se agregan acentos en primera posición, o se encuentran acentos contiguos, un recurso que M. H. usará más adelante consciente de toda su fuerza expresiva:

2 del purpúreo cor**al do**ble rama;

7 amapola, fl**or, cá**lida llama;

8 nido donde el am**or can**ta y sueña.

A veces tales acentos contiguos atenúan su proximidad por la distensión vocálica de la sinalefa:

5 Rub**í en dos** dividido, que enseña

[60] PLEGARIA

¡Virgen bendita! La que quisiera la musulmana
bárbara raza devastadora
hacer un día ceniza vana.
La que surgiera de una campana
5 entre destellos de blanca aurora.

La que es morena como los suelos
de sus jardines.
La que es hermosa como sus cielos
y dulce y pura como la esencia de sus jazmines.
¡Virgen Morena! ¡Señora mía!
Hoy su alma inquieta
a vuestro templo lleva al poeta
para ofreceros la melodía
de su poesía...
¡Señora mía!
Al ara llega y ante tu santa
planta cae; tu faz mira
que amor respira;
de amor se enciende su pecho y canta
con la armonía que a su garganta
vuela en torrentes desde su lira.
Canta el poeta de hinojos ante tu santa planta.

Son sus canciones
lirios que brotan sobre el barbecho;
sanos botones
que estallan riendo; locos gorriones
que para nido buscan tu pecho.
Estas, Señora, son sus canciones.

¡Virgen sagrada! Fuente que orea
el alma que en medio de incendios gime;
astro que de astros mundos mil crea;
fe que redime;
flor que hermosea;
madre sublime
del Rabí dulce de Galilea;
confusión hecho todo y ternuras
bajo el milagro de tus pies tersos
dejo dispersos
igual que pomos de flores puras
mis pobres versos.
Confusión hecho todo y ternuras...

Acepta, Virgen, la humilde ofrenda
del que a tus plantas arrojaría
el monte austero, la mar tremenda,
el ígneo astro que alumbra el día
y la estupenda
legión que borda la esfera umbría.
Acepta, Virgen, la humilde ofrenda...

Que entre la rima que la encadena,
tal vez suspira
tal vez resuena
el aura suave que gira y gira
en tus vergeles de aromas llena...

Entre la rima que la encadena.
55 Tal vez las notas de los cantares
de las acequias y los huertanos,
de las olmedas y los cañares;
tal vez la esencia de los azahares,
tal vez la seda de los gusanos
60 va en mis cantares.

Susurros plácidos del huerto umbrío,
de los palmares suaves rumores,
tintíneas risas del claro río,
gorjeos sabrosos de ruiseñores,
65 rezos de azarbes murmuradores...
Susurros plácidos del huerto umbrío,
Acepta, Virgen, la humilde ofrenda
del que a tu planta santa ha llegado
y aquella prenda
70 que halló en su senda
mejor ha en ella depositado...
¡Acepta, Virgen, la humilde ofrenda!

Versos libremente alternados y rimados en **unidades pentasílabas**, sencillas, dobles o triples. Las rimas se alternan libremente dos por dos: **abaab abab ababab abbaaba**...

El ritmo acentuativo de las unidades varía: hay muchas unidades con un solo acento, algunas formadas por una sola palabra pentasílaba. El efecto isorrítmico está dado por el acento fijo en cuarta posición.

Empiezan a abundar las cadencias paralelísticas:

32 fe que redime;
flor que hermosea,

50 tal vez suspira
tal vez resuena

58 tal vez la esencia de los azahares
tal vez la seda de los gusanos

64 gorjeos sabrosos de ruiseñores
rezos de azarbes murmuradores...

Hay un verso construido sobre dos unidades cuadrisílabas:

17 planta cae; / tu faz mira

una sinafia entre verso y verso para entrar en ritmo:

29 ¡Virgen sagrada! / Fuente que orea
el alma que en medio / de incendios gime;

[61] BALADA DE LA JUVENTUD

Llegó a mí triunfante: la vi, y la sorpresa
como un licor grato mi alma embargó...
¿Quién eres?... –le dije: ¿Divina princesa?
¿Hermoso fantasma? –Su boca de fresa
5 se abrió dulcemente y así musitó:

"Soy el hada blanca que deja el camino
fatal de la Vida regado de luz;
que enciende en las almas un fuego divino;
que oculta al humano su pobre destino
10 y de su existencia suaviza la cruz.

Yo soy roja rosa que se abre lozana
al cálido beso del sol del Abril;
yo soy de la Vida la Aurora galana
naciendo entre nubes de ópalo y grana,
15 naciendo entre perlas y aljófares mil.

Yo soy sueño cándido; yo soy fuente viva
que va fugitiva por campo feraz;
yo soy dulce abeja zumbante y activa
que a todas las flores sus néctares liba;
20 yo soy nube de oro que pasa fugaz.

Yo soy fuerte hoguera que inmensa se inflama
la sangre en las venas haciendo rugir;
poniendo en los ojos reflejos de llama,
los pechos cubriendo de ignífera escama,
25 haciendo gozosas las fibras crujir.

Mi aliento da al viento más notas que el ave,
mi vida está urdida con una ilusión;
del cruel desengaño mi pecho no sabe;
en mí la sombría Tristeza no cabe;
30 en mi alma la Pena no encuentra mansión.

Alcázares finjo más altos que montes,
escalo las bóvedas de ingrávido tul
asida a las ruedas de alados **Faetontes**;
ensueño quimeras; oteo horizontes
35 de nieve, de rosa, de nácar, de azul.

Yo soy gentil góndola que llégase henchida
de fe y de optimismo al fondo del mar;
yo soy copa llena de ardiente bebida;
yo soy del gran libro que forma la Vida
40 la página de oro que puede mostrar.

No encuentro en mi senda traidores abrojos,
ni zarzas rastreras, ni acíbar, ni hiel;
la encuentro alfombrada de pétalos rojos
de ufanos claveles, de hilados embojos,
45 de luz, de alegría de rosas, de miel.

De fúlgidas luces empapo los días;
los tristes crepúsculos de gayo color;
los huecos espacios de un mar de armonías
y un mar de fragancias; las noches sombrías
50 de encantos, de risas, de besos, ¡de amor!

Yo soy virgen casta que todos adoran,
que todos aguardan con viva inquietud;
yo soy manjar rico que todos devoran;
amante a quien todos suspiran y lloran
55 cuando huye a otros brazos; ¡yo soy Juventud!"

Al oírla, a mis ojos un mundo risueño
vi abrirse, a mis plantas hallé dichas mil...
Mas, cuando ya de ella creíame dueño,
de mí se alejaba lo mismo que un sueño,
60 lo mismo que un soplo de brisa sutil...

.....

A veces me digo con honda tristeza:
¿Vendrá a mí aún el hada bendita que huyó?...
Mi frente surcada, mi cana cabeza
y el fuego de mi alma que a helarse ya empieza,
65 responden con mudas palabras: ¡No! ¡No!

Orihuela, septiembre de 1930

13 **quintetos** de **dobles hexasílabos**, con rimas **ABAAB**, donde **B** siempre agudo. Hay varios hemistiquios esdrújulos y una rima interna:

16 yo soy sueño **cándido**; yo soy fuente **viva**
que va fugi**tiva** por campo feraz;

Los quintetos presentan forma cerrada, y una pausa sintáctica al final del segundo verso de rima aguda, excepto el séptimo que la tiene en el tercer verso; se encuentra otra fuerte división sintáctica al final del tercero o cuarto verso en la mayoría

de los quintetos. La tendencia a la cerrazón y a las subdivisiones de las estrofas en unidades menores simétricas es evidente.

La estructura rítmica es sustancialmente isométrica, con dos acentos en segunda y quinta posición; pero algunas unidades no se uniforman con la regularidad que el poeta se propone:

2 como un **licor** grato / mi **alma** embargó... ([1]–4–5//2–5)

Soy el **hada** blanca / que **deja** el **camino** (1–3–5//2–5)

Aunque en el primer caso puede haber habido un conteo acentuativo equivocado (com**oun**) como se ha visto otras veces.

Hay paralelismos:

34 ensueño quimeras; oteo horizontes
de nieve, de rosa, de nácar, de azul.

Aquí hay un elegante contraste entre el paralelismo binario del primer verso, y la enumeración de cuatro unidades análogas en el segundo. Pero con sensibilidad certera el poeta ha creado dos parejas con base en la morfología: *dos sustantivos bisílabos* graves, terminados en vocal, y dos agudos en consonante; el último término confunde su bisilabismo con las sinalefas, y se reduce a la rima aguda final.

También hay juegos fonéticos que se apoyan sobre la regularidad de la estructura acentuativa:

26 Mi al**iento** da al **viento** más notas que el ave,
mi **vida** está urd**ida** con una ilusión;

Nótese que (aunque se deduce de casos anteriores que Miguel Hernández solía considerar susceptible de acento rítmico el artículo **uno**), el último hemistiquio presenta un solo acento, y contrasta con la estructura binaria de los anteriores sirviendo así de conclusión y resaltando el concepto final, ya cargado de un triste presagio.

Observaciones. Es obvio que el culto poeta, que bien había absorbido sus clases de latín y de mitología, escribió "Faet**ontes**" en el v. 33, con un correcto plural etimológico, en rima con "m**ontes**" y "horiz**ontes**", y no "Faet**ones**" como algún copista de *El Pueblo de Orihuela* escribió, trasmitiendo el error (¡que no errata!) a las ediciones sucesivas.

[62] POESÍA

¡Poesía! Yo querría
por un mágico conjuro
o un diabólico poder de hechicería
expresar sublimemente lo que dice a mi estro oscuro
el sonoro nombre puro:
¡Poesía!

Definirla con hipérboles y metáforas ideales
que pasaran arrastrando vibraciones argentinas,
trinos de aves matinales,
notas de arpas celestiales,
vivas luces peregrinas.

Sé que es hálito que viene cual insólito cometa
por los mundos siderales del aliento del Señor
y se prende en el espíritu–luz del bíblico Profeta
y en el alma sensitiva del Poeta
soñador.

Sé que es ángel esplendente; sé que es fuente de suspiros
que en las bocas se derrama;
mariposa que en los pechos describiendo va áureos giros;
sarta hermosa de zafiros;
hada bella hecha con átomos de llama.

Sé que espejo es de la vida; sé que es ave
cantadora;
regia nave
que nos porta a la región que nadie sabe;
turbadora
bella música suave...

Sé también que es de Natura la ideálica pintura.
Ella en rasgos prodigiosos el momento
de la casta aurora pinta,
cuando arroja ésta las sombras del nimbado firmamento
y en un cuadro en coloridos opulento
suelta el sol su cabellera despidiendo rosa tinta,
y la tierra pulimenta de brillantes resplandores,
y las almas desaloja de los buitres de la pena,
y enajena
los espacios con unánimes rumores,
y abre el cáliz de las flores,
y sacude alegremente la orilla del río amena.

Ella en sabias pinceladas
las tinieblas de la noche misteriosa
de mil luces titilantes consteladas

copia, al tiempo que entre nubes nacaradas
surge Diana cual gigante y blanca rosa.

45 Ella en marcos luminosos
nos ofrece cuadros ricos y soberbios panoramas;
y fantásticas visiones en paisajes engañosos
de hadas, gnomos y colosos
que fabrican oro y perlas, luz y llamas.

50 Ella finge los murmullos de los mansos arroyuelos
los rugidos de la fiera tempestad,
los acordes de la tierra y de los cielos,
de los pájaros los cantos y los vuelos,
de las trágicas batallas la tremenda majestad...

55 De la pura aura sonora
las continuas vibraciones,
las ingenuas cantinelas de la linfa saltadora;
de la inmensa mar cantora
las terribles conmociones.

60 La virtud alaba pura
y combate el vicio inmundo;
de los cielos bebe virgen hermosura;
en los prados ríe alocada y en la plácida espesura;
llora y truena y clama tétrica en el mundo...

65 ¡Poesía! Yo querría
definirla con los versos de una estrofa cincelada
por un mágico poder de hechicería;
mas la pobre lira mía
es muy poco para tanto... Menos... ¡Nada!

Orihuela, 26 de septiembre de 1930

Veros sobre medida **octosílaba**, doble, sencilla y en unión con **cuadrisílabos** que se encuentran también en unidades aisladas. La medida está dada por la alternancia regular de los acentos cada cuatro sílabas, empezando el verso con dos átonas que se unen a la sílaba final para crear un ritmo continuo (uu–uuu–uuu–uuu–u).

No falta, como prueba de la conciencia clara de la escisión de algunos versos en unidades 8+4, la presencia de una palabra esdrújula al final de la primera unidad:

64 llora y truena y clama **tétrica** // en el mundo

Aunque normalmente, al interior o al final de la unidad octosílaba, las palabras esdrújulas se contean según la escansión del verso:

21 hada bella hecha con **áto/mos** de llama

En el v. 7 se encuentran los dos casos:

7 Definirla con hip**érboles** / y met**áforas** ideales

A menudo las unidades cuadrisílabas están formadas por una sola palabra; como se colocan todas a final de verso, algunas veces son palabras agudas:

51 los rugidos de la fiera / **tempestad**,

Las **estrofas** tienen **medida variable**, pues siguen la longitud de las unidades de discurso. En cada una se alternan dos rimas, en varias combinaciones. Prevalece la medida de **5 versos** con rimas dispuestas **abaab**. Destaca la estrofa 6, que por razones de continuidad del discurso se compone de 12 versos, con cambio de rima a media estrofa. El primer verso de esta unidad contiene una sola oración, y presenta una rima interna que no se repite:

Sé también que es de Nat**ura** la ideálica pint**ura**.

Este tipo de composiciones se rigen sobre el sonsonete de la isorritmia, con algunas desviaciones que en el conjunto provocan un efecto de simple estridencia (como el v. 39, con un segundo hemistiquio francamente cacofónico). La divisibilidad de la medida del verso propicia el uso de homofonías y efectos de rimas internas.

[63] LA BENDITA TIERRA

A don Juan Sansano, eminentísimo poeta de Orihuela. Para que aspire aunque levemente los enervantes aromas de la maravillosa huerta oriolana.

Entre unas ropas, sobre el lecho,
más de una noche y una aurora
estuve, llama viva hecho
por una fiebre abrasadora.
5 Fiebre despótica y tirana
que un día engarzado en otro día
a mi pesar y a mi desgana
atado al lecho me tenía.
Y me arrancaba el alborozo
10 que siempre en mi alma se despierta

en cuanto bebo, en cuanto rozo
las dulces brisas de la huerta.
En cuanto tras de mi ganado
que desfilando va cansino
15 en el paisaje embelesado
voy por el áspero camino...
¡Maldita fiebre! –me decía:
¿por qué en estado tal me pones?
Y la interrogación surgía
20 entre estas interrogaciones:
¡Huerta oriolana, la que adoro!
La de la choza pintoresca;
la cruz gentil y el palmar moro.
¿Estás hermosa aún, verde y fresca?
25 ¿Tus tierras fértiles, su manto
de frutos y rosas guarnecido,
han roto ya por triste encanto
y de las hojas muertas se han vestido?
¿Tu cielo mago que se mira
30 del corvo azarbe en el espejo,
perdió su intenso color? ¿Gira
la beri noria con su dejo...?
¿En matorrales y palmeras,
brilla el sol rudo del estío?
35 ¿Trovan las aves cancioneras?
¿Ríe la acequia, copia el río?
¿O el brusco otoño turbulento
rompe tus galas verde–rubias
con las verdascas de sus vientos
40 y las saetas de sus lluvias?
¿Huerta oriolana, estás galana
y enjoyecida de flor, huerta?
¿O estás, ¡dolor!, huerta oriolana
igual que un yermo, triste y yerta?
45 Así me hablaba mientras tanto
que aquel ardor de fiebre fuerte
me enardecía, y el espanto
ponía en mi pecho de la muerte.
Pero por fin mi juventud
50 venció a la fiebre maldecida;
tuve la mágica virtud
de hacer triunfar recia la Vida.
Y hoy que del lecho demoliente
donde mi vida fue postrada
55 huyo, de amor resplandeciente,
vuelvo a mirar la huerta amada.
Salgo al camino níveo y roto
que tantas veces ya crucé,
y de alegría un terremoto
60 vacilar me hace sobre el pie.
Con un clamor triunfal de gloria
cantan la noria y los jilgueros;

y es la amplia huerta una ilusoria
visión de cuadros placenteros.
65 ¡No, no clavó su garra octubre
en este mundo de verdores
que se ilumina y se recubre
como un altar de luz y flores!
Al horizonte refulgente
70 manda la huerta el lienzo espeso,
y allí lo junta al cielo riente
en un insaciable beso.
Lienzo que engarza entre sus hilos
jardines ebrios de albahacas,
75 álamos claros y tranquilos,
olmos, morales y barracas.
El no común festón de oro
del río sonoro y variable;
y el envidiable y gran tesoro
80 del palmar moro incomparable.
De la palmera que una rara
diadema aurífera se ha puesto
sobre la azul bóveda clara,
bajo un airón gentil y enhiesto.
85 Los fieros montes con sus faldas
llenas de flor de aromas hondos,
y con sus gruesas esmeraldas
esféricas los huertos blondos.
Las tiernas cañas que piropos
90 oyen de céfiros suaves
y que bailando sus hisopos
al día aplauden con las aves.
el patatal; los pimentales;
el almendral y los granados
95 hartos de frutos colosales
y de botones incendiados.
Y los barbechos en terrones
con mil pimientos de bermejas
pieles que fingen corazones
100 sobre quiméricas bandejas.
¡Oh! ¡Qué soberbia de verdura
está la huerta labradora!
¡Cómo mantiene su hermosura
salvajemente encantadora...!
105 Desde el camino blanco y roto,
hipnotizado la estoy viendo
y de alegría un terremoto
todo mi ser va sacudiendo.
La veo tan fresca y tan lozana,
110 tras no mirarla en unos días,
en esta lúcida mañana,
tan embargada de armonías,
que al contemplarla así al arrullo

del airecito que la altera
115 suave, prorrumpo con orgullo:
¡Huerta, tu otoño es primavera!

Orihuela, 11 de octubre de 1930

Cuartetos eneasílabos con rimas **abab**. Las unidades de discurso se acoplan a la estrofa y hay punto cada cuatro versos; los encabalgamientos se verifican únicamente en el interior del cuarteto, pero el sentido discurre sin solución de continuidad. En la hechura de los versos (el eneasílabo no es el verso más fácil para el poeta, que lo ensaya aquí por cuarta vez) se perciben cesuras que dividen el verso en dos unidades 5+4, así como construcciones unitarias; los acentos repiten de preferencia el esquema 1–4–8, pero hay acentos fuera de lugar (el v. 88 es casi impronunciable con acentos en la 2ª, 6ª y 8ª posición), y dos versos fuera de medida: el 26 (decasílabo) y el 28 (endecasílabo). En otro caso el verso se alarga con una diéresis, recurso poco usual en el autor:

72 **en un insacïable beso**

Notable en todo caso que el autor no deseche todavía este verso, y lo ensaye otra vez con otro ritmo en una composición de más de 100 versos.

Observaciones. No sabemos si el poeta realmente decidió la estructura gráfica continua, o si esta forma se debió a la primera edición.

[64] EL ÁRABE VENCIDO

Empujada por la noche romántica y bruna
la hoz sin mango de la nueva romántica luna
astros siega en los campos serenos del cielo zafir.
A la orilla de la límpida, tersa laguna,
5 maldiciendo su infeliz y contraria fortuna,
no se ve harto Aben Zur de gemir.

Fue vencido en guerrera contienda,
grandiosa, tremenda,
por un ínclito rey español.
10 En la lucha perdió su caballo, su más regia prenda,
que bebía los vientos si floja llevaba la rienda,
y llevaba los crines mojados de rayos de sol.

Y perdió sus valientes cabilas,
su camello de cuellos combados y altiva testuz,
15 y su alcázar, con harem, donde garzas pupilas

destellando entre nubes de incienso de anfóricas pilas,
en horas tranquilas,
le embriagaban de amor y de luz.

Todo, todo lo perdió el melancólico moro...
20 ¡ay! por eso gimiendo así está.
De aquel su tesoro
opulento ni un grano de oro,
ni una perla le queda allí ya.

Ni un aduar miserable y pequeño
25 donde rumie su triste dolor,
ni la gracia del labio risueño
de una hurí, que desfrunza su ceño
con la magia triunfante de cantos ungidos de amor.

A la orilla de la mansa laguna platina
30 Aben Zur de llorar aún no cesa:
el alfanje, a la tierra doblado se inclina
rota tiene la daga lo mismo que la yacerina,
y en el alto alquicel se ilumina
de sangre una fresa.

35 ¡Aben Zur! una voz que en su acento
lleva arrullos de brisa sutil,
suavidades de lánguido viento
oye el moro y se alza violento...
Le es amigo el acento aquel lleno de ritmos de Abril.

40 A su lado ve una grácil y blanca figura.
–¿Tú, Zoraida? ¡Tú! ¿Lograste del rey escapar...?
–Sí, Aben Zur... Cese ya tu amargura.
Y en la noche pura
ya no se oye Aben Zur sollozar.

Composición en 7 **estrofas de medida variable**, separadas gráficamente, en las que se alternan dos rimas: **aabaab**; **abaaab**; **abaab**... donde **b** se repite sólo dos veces. El verso varía su medida: **unidades de 6 y 10 sílabas** aparecen sencillas o unidas en verso largo. Sin embargo, en los versos largos las unidades decasílabas se completan a veces con un hemistiquio cuadrisílabo:

4 A la orilla / de la límpida, tersa laguna,
maldiciendo / su infeliz y contraria fortuna,

Los acentos tienden a colocarse isorrítmicamente en tercera y sexta posición en los decasílabos, y en segunda y quinta en los hexasílabos. Este ritmo ternario tiene pausas más largas (o sea el acento se repite en la cuarta sílaba) cuando el cuadrisílabo y el

decasílabo se juntan, como en los dos versos anteriores, cuyo esquema es el siguiente:

uu–**u/uu**–uu–uu–u uu–**u/uu**–uu–uu–u

mientras que no se altera en la unión de decasílabo y hexasílabos, que suena como un largo verso unitario:

28 con la magia triunfante de cantos / ungidos de amor

cuyo esquema es: uu–uu–uu–uu–uu–(u)

Hay que recordar que el metro ternario ya fue ensayado por el poeta, pero en unidades diferentes de ésta. Como todo metro nuevo, tiene fallas.

Observaciones. El v. 15 está completamente fuera de metro por la presencia de la preposición **con**. No consideramos posible un error de ritmo de tal evidencia en el poeta ya experto, pero no imaginamos una alternativa plausible. Hemos insertado doble espacio entre el v. 34 y el v. 35, pues hay un evidente cambio de estrofa.

[65] CONTEMPLAD...

Si queréis el goce de visión tan grata
que la mente a creerlo terca se resista;
si queréis en una blonda catarata
de color y luces anegar la vista;

si queréis en ámbitos tan maravillosos
como en los que en sueños la alta mente yerra
revolar, en estos versos milagrosos
contemplad mi pueblo, contemplad mi tierra.

Que un cuadro de tantos puros horizontes,
raras hermosuras y soberbias galas,
otearéis alzados a los magnos montes
de la fantasía que os nacerán alas.

Y en un vuelo solo, bravo y estupendo
ganaréis las nubes con el viento en guerra,
y entre sus vapores estaréis bebiendo
pozos de hermosura... ¡contemplad mi tierra!

Una sierra aurífera de un lado la apoya
y las ruinas muestra de un viejo castillo;
una huerta espléndida de verdor la enrolla
y un río de perlas siémbrala y de brillo,

y como un acero de descomunal
dimensión la corta corvo y homicida;
y un palmar egregio y un regio rosal
brota en cada punto de la inmensa herida...

Dentro de la huerta que con mil rosarios
de inflamadas rosas llénanla de efluvios,
yace, salpicada con mil campanarios
de cien monasterios de altos rasgos rubios.

Campanarios de oro que por las mañanas,
cuando el alba virgen sobre el éter arde,
nuncios de los días, vuelcan sus campanas
que no más se duermen al rodar la tarde.

Campanarios áureos que en fingidas pomas
de granito ocultan nidos de avestruces,
y donde sus picos funden las palomas
que al hender el cielo son aladas cruces.

Barrios pintorescos con olor a establo
súrcanla en confuso laberinto ameno,
y plazuelas blancas con algún retablo
de una Virgen cándida o un Cristo moreno.

Hondos callejones y ásperas callejas
con el brujo encanto de los andaluces,
porque tienen moras y floridas rejas,
sombras transparentes, y furiosas luces.

Y porque en las rejas tienen muy galanas
hembras de ojos negros y de bocas fresas;
con el fuego en ellos de las sevillanas
con la gracia en ellas de las cordobesas.

Hembras que salmodian lánguidos cantares
mientras por sus manos rueda la costura;
que a claveles huelen, a nardos y azahares
y de sus vergeles tienen la frescura.

Hembras que amorosas bañan en las brisas
de las frescas noches pomos de albahacas;
y que tan sonoras brótanles las risas
como de una fiesta las potentes tracas.

Hembras que, cuando aman, fuentes de ternura
son; dulces panales de sabores fuertes;
y aman con tal brío, con tanta bravura
que el amor robarles no logran mil muertes.

Y que se envenenan de melancolía
si a la luz opaca de la luna vieja

que en las calles llueve, ve la bizarría
del doncel amado cabe de otra reja.

65 ¡Contemplad mi tierra...! Mágicos jardines
de belleza henchidos, verdes la circundan;
músicas la ofrecen plúmeos clarines;
flores, resplandores y aromas la inundan.

Típicos paseos no en silencios parcos;
70 rotos paredones con enredaderas
de azulados cálices y con combos arcos
hechos con los brazos de árabes palmeras.

Líricas acequias que el río brillante
lanza por ocultos lóbregos caminos
75 a la abierta huerta, mientras retumbante
cae en cascadas y hace retronar molinos.

Cielo tan hermoso que de terciopelo,
de cristales límpidos y turquí parece;
cielo–maravilla, cielo–asombro, cielo
80 que como ascua viva de oro resplandece.

Sol de gloria y triunfo, soles soberanos
llamarazos ígneos que mirar aterra,
y ensoñante ambiente... ¡Contemplad humanos!
¡Ahí tenéis el cuadro...! ¡Contemplad mi tierra!

21 **Cuartetos** de **dobles hexasílabos** con rima alterna ABAB. Los cuartetos se cierran en unidades sintácticas, característica que estará presente en toda la poesía futura; y a veces se dividen en dos unidades pares, lo cual se verificará sobre todo en su poesía última.

Hay esdrújulas y encabalgamiento alrededor de la cesura; también hay encabalgamientos abruptos a final del verso:

21 y como un acero de **descomunal**
dimensión ...

En el segundo hemistiquio prevalece el acento en primera posición, que realza el ritmo y subraya la composición doble del verso; pero el juego acentuativo es libre y expresivo:

41 Hondos callejones / y ásperas callejas (1–5 / 1–5)
con el brujo encanto / de los andaluces (3–5 / 5)

Nótese además en estos dos versos el juego armónico de las vocales acentuadas.

[66] INSOMNIO

A Ramón Sijé. Por tener juventud y ser levantino y soñador como yo.

Por el viejo ventano donde interna una rama
una albahaca apoplética de verdores, me llama
el paisaje romántico de la noche otoñal.
Dejo el lecho mullido que hoy me creo de plomo;
abro el viejo ventano, y a la noche me asomo
que me funde en un beso dulcemente glacial.

El paisaje me bebo mientras muere la una
y un traslúcido peplo de mis hombros la luna
cuelga alegre y nevada desde el cielo zafir,
y en la higuera del patio se desmayan las hojas,
y van –aves extrañas volanderas y rojas–
hacia rizos tejados a rodar y a gemir...

¡Oh la noche de otoño!... ¡Qué apacible y serena,
con la luna en el pleno y una brisa que suena
en la bóveda cóncava como un gran cascabel,
y que trae de un guitarro los melados llorares,
los temblores cantores de los magnos palmares,
y las dulces fragancias del huertano vergel...!

Me reclino en los hierros del alarbe ventano
con los ojos perdidos en un astro lejano
y el oído despierto para todo rumor...
Esta noche de otoño que de mayo parece,
de dulzura me parte, de ansiedad me estremece
de poesía me ahoga y me mata de amor.

Por la sombra del éter una estrella resbala;
en un próximo aprisco melancólico bala
un chotillo que busca de la madre el querer;
y de un nido cercano, con calientes aromas
viene un poema de arrullos de fecundas palomas
a ponerme en los labios un sabor de mujer.

La mirífica aurora a anunciar viene un gallo;
vuelvo a Oriente los ojos y de luz virgen lo hallo
rebruñido. La luna ya comienza a espirar.
En el cielo la vida de un lucero se apaga;
un boscaje de nieblas por la atmósfera vaga,
y un sonoro bostezo quiere el día iniciar.

En la alábega fresca donde brilla el rocío
hundo el rostro que se unge de perfume bravío...
Luego trazo en mi pecho la señal de la cruz,

40 y el ventano abandono porque el alba no vea
que un raudal de poesía por mi boca chorrea
y los ojos dos lágrimas me salpican **de** luz.

7 **sextetos** de **doble heptasílabos** con rima **AABCCB** donde **B** es agudo. Las rimas agudas se valen de las cinco vocales, pero sin orden intencional. La estructura sintácticamente cerrada de las estrofas se fracciona a su vez en dos unidades.

Hay isorritmia, por la repetición del esquema acentuativo en 3ª y 6ª. Se nota una mayor unidad del verso: la cesura se encabalga frecuentemente, inclusive cuando el primer hemistiquio es esdrújulo:

2 Una albahaca apop**lética** / de verdores, me llama

y no falta, ya raro a esta altura, un encabalgamiento entre verso y verso:

32 vuelvo a oriente los ojos y de luz virgen **lo hallo**
rebruñido. La luna ya comienza a expirar.

De este verso 32 hay que notar que presenta dos acentos naturales contiguos: **luz** virgen. Para que entre en este ritmo repetitivo, habría que dejar **virgen** sin acento. El poeta sacrifica todavía la morfología al ritmo.

Hay juegos fonéticos:

17 los temb**lores** cant**ores**...

Y hay paralelismos y cadencias:

24 de dulzura me parte, / de ansiedad me estremece,
de poesía me ahoga / y me mata de amor.

El efecto está dado por la inversión del orden verbo–sustantivo, y en la caída del cierre de frase sobre el acento agudo de **amor**; la **o** que lleva el último acento del verso se contrapone a la **i** que lleva el primero en **poesía**; al centro del quiasmo, la secuencia lógica de los dos verbos (el ahogo es tal que mata) está subrayada por la concentración del vocalismo sobre la **a**, neutra y apagada. Poesía y amor se encuentran así más unidos que si estuvieran contiguos, en uno de los primeros destellos del gran Hernández.

Observaciones. El último verso no tiene sentido en la versión de Leopoldo de Luis y de la *O.C.*: "y los ojos dos lágrimas me salpican **la** luz". Proponemos una enmienda: "**de** luz".

[67] TARDE DE DOMINGO

Luz exultante de un sol de gloria.
Cielo dichoso color del turco.
Fuga de linfas; mutis de noria;
huelga de brazos; sueños de surco.

Huye el camino solo y albario
por las desiertas tierras opacas.
Duermen las viejas con el rosario
en los umbrales de las barracas.

Los zagalillos, tras la doctrina
que les enseña cabe del río
un dulce párroco de faz cetrina,
dan por los huertos su vocerío.

Rondan las mozas huecas y ufanas
bajo las ropas ebrias de esencias
por la alameda de las mil vanas
palmas que erizan sus eminencias.

De la taberna bajo la parra
mientras que cruza la linda tropa,
trina el cordaje de una guitarra,
baila un borracho, cruje una copa.

Y un cantar dulce como el gorjeo
de un ave nuncio de los abriles
quiebra los aires entre el golpeo
de veinte negras manos viriles...

Entre las flores van indecisas
mieles libando las mariposas;
portan las brisas ecos de risas,
alma de nieve, sangre de rosas...

Pero de pronto triste aúlla un perro
y en la vereda surge un gentío.
¿Es una boda o es un entierro...?
Grita la tarde: ¡Pobre hijo mío!

.....

Luz exultante de un sol de gloria.
Cielo dichoso color del turco.
Fuga de linfas; mutis de noria;
huelga de brazos; sueños de surco.

9 **cuartetos** de **dobles pentasílabos** con rima **abab**. El primer cuarteto se repite al final. Los cuartetos tienen forma cerrada; escasos los encabalgamientos alrededor de la cesura, y uno solo entre verso y verso.

Las dos unidades constitutivas del verso están claramente marcadas, de manera que no nos encontramos frente a un decasílabo, como lo demuestra el recurso de poner palabras esdrújulas al final del primer hemistiquio:

11 un dulce **párroco** de faz cetrina

y una rima en medio:

27 portan las b**risas** eco de **risas**.

Los pentasílabos presentan en la mayoría un sistema de dos acentos, el fijo en 4ª posición, y el otro en primera o segunda; pero hay muchos hemistiquios con un solo acento, y sólo dos con tres, y cabe reconocer una correspondencia con el sentido, que en ambos caso denota un grito:

29 Pero de pronto / **triste aulla** un perro

33 Grita la tarde: / ¡Pobre **hijo** mío!

Debido a la brevedad del conjunto, los dos acentos quedan contiguos, y en este caso diluidos por sinalefas muy perceptibles.

Los efectos cadenciosos se obtienen con el paralelismo acentuativo y con la simetría de los sonidos vocálicos acentuados

3 Fuga de linfas; mutis de norias; (ú–í / ú–ó)
huelga de brazos; sueños de surco. (ué–á / ué–ú)

o con la ruptura de la isorritmia:

29 trina el cordaje / de una guitarra (1–4 / 4)
baila un borracho / cruje una copa. (1–4 / 1–4)

En este poema se encuentran rimas en –**u**, que no son muy frecuentes. Hay rimas

alternas que repiten la misma vocal: Estrofa 3: **–ina –ío**; o la misma consonante: Estrofa 7: **–isa –osa**.

[68] LLUVIA...

Ayer llovió... Corrióse la fúlgida cortina
del agua bienhechora con sus sonantes flecos...
Bufó de gozo el pecho y la gente campesina
–miradas turbias y hoscas y oscuros rostros secos–.

"La siembra podrá hacerse... Las nubes agua arrojan...
La faz de los barbechos como un espejo brilla;
los surcos en sus vientres de tierra fresco alojan;
¡será un latido verde bien pronto la semilla!..."

Ayer llovió... Triunfaron las aguas en las lomas
y una oda cristalina dijeron los barrancos;
las auras expandieron selváticos aromas;
los montes se vistieron de trajes–nieblas blancos.

Se puso húmeda y dulce la vaga lejanía;
herméticos se hicieron los horizontes todos;
la cinta del camino que sólo polvo había
colgóse lamparones tremendos de agua y lodos.

El cielo de azul nuevo pintó su inmensidad;
y un ruiseñor pensando que entraba el Abril regio
tiró vibrantemente desde la majestad
de un álamo lumínico la plata de un arpegio.

El río enfurecióse; se puso hinchado y rojo
y al mar llevó sus aguas con ímpetu a verterlas;
los árboles sus hojas lavaron y el despojo
dejaron en sus ramas prendido de mil perlas.

–Que, luego, cuando Febo logró su cara ingente
mostrar por una nube partida en diez jirones
y darle de sus rayos el beso incandescente,
fingió la maravilla de cien constelaciones–.

Ayer llovió... Corrióse la fúlgida cortina
del agua bienhechora con sus sonantes flecos...
Bufó de gozo el pecho la gente campesina...
y halló como en un antro la lluvia en mí sus ecos.

8 **cuartetos** de **alejandrinos** con rima **ABAB**. Estrofas cerradas, algunas con subdivisión en unidades de dos versos.

Hay hemistiquios esdrújulos, hay un solo encabalgamiento entre verso y verso

(vv. 25–26). La acentuación varía, pues se alternan heptasílabos con dos y con tres acentos; pero no estamos lejos todavía del efecto isométrico, pues, además del acento dominante de 6ª, predomina el acento inicial en 2ª posición, con otro en 4ª cuando el hemistiquio lleva un tercer acento. Este acento de 4ª está presente cuando falta el de 2ª.

El juego de las sinalefas y de los hiatos está algo inseguro y alcanza efectos poco estéticos.

13 Se puso **húmeda y** dulce / la vaga lejanía;

Se debería de dejar sin acento **húmeda** para respetar el ritmo acentuativo elegido; o bien **puso**, dejando un acento en 3ª posición. Las sinalefas forzadas se encontrarán, aunque mínimas, en toda su poesía; no así la violación del acento natural de las palabras que es la "ingenuidad" propia de esta época inicial. Hay que notar por lo demás que, conforme aumenta su soltura en la construcción acentuativa, va soltándose el discurso en formas más unitarias, con variado uso de palabras de todas las extensiones.

[69] LA PROCESIÓN HUERTANA

Unos gritos de dulzaina; de tambor un hueco zumbo;
unas notas de una música que oro falso siembra al viento,
y una senda florecida que acompaña dulce el rumbo
de un humano hilo ondulante, silencioso, largo y lento.

Cera ardiente entre mil dedos; –dos fantásticas cadenas
de aves de oro diminutas; –cien huertanos patriarcas;
ocho viejas con mantillas de hace un siglo, y cien morenas
lindas vírgenes, olientes al madero de sus arcas.

Y detrás de este cortejo de temblores y sonidos,
de siluetas encorvadas y doncellas amorosas,
vienen cuatro sacerdotes cabizbajos, revestidos
de ornamentos de alegóricas bordaduras fastuosas.

Y llevada en unas andas salpicadas de luceros
por forzudos buenos mozos de cetrina faz sumisa,
una Virgen de rasgados dulces ojos milagreros,
con un manto que en diez ondas de platera luz se irisa.

Cae la tarde. Tiene el cielo un color de azul festivo.
En la huerta ni la gracia de una frágil flor se mueve...
Se ha dormido. Se ha encantado. Sobre un verde monte un vivo
chaparrón de vivas tintas el vencido Febo llueve.

Por la senda barnizada de jazmines y de azahares
va rodando blandamente la castiza procesión,
entre gritos dulzaineros y litúrgicos cantares,
de un cohete los soplidos y el batir de un esquilón.

Así llega: cimbreante, suave, rítmica, silente
y rociada de llamitas como gotas de rocío
hasta el arco pintoresco de un gentil y blanco puente
condenado a ver la eterna serpentina azul del río.

En él entra como un triunfo lentamente, paso a paso,
mientras una traca fúlgida retumbante se desata,
y el gran manto de la Virgen bebe el fuego del ocaso
y en los tiernos correntales del Segura se retrata.

Una marcha real de trueno la triunfal música inicia;
nacen flores en el río; sueltan perlas los cohetes;
da una brisa perfumada la impresión de una caricia;
y las palmas balancean sus soberbios minaretes.

Todo el cuadro de la huerta se conmueve venturoso
cuando mira sobre el puente la flamígera figura
de la Virgen ermitaña... Y hasta el río, bullicioso
alza en comba sus caudales, y ¡Te salve Dios!... murmura.

Mientras tanto el sol su rueda por el prócer monte pierde,
y se rompen flameantes las cien ruedas de cien tracas,
y tronando arrojan lumbres a la hermosa huerta verde,
y la cruz cristiana riegan de esplendor en las barracas.

Por la rútila pupila del lucero vespertino
que divinos parpadeos da surgiendo en la alta esfera,
Dios contempla sonriente, sobre el campo levantino,
la visión de oro del río, de las tracas y la cera...

Ya a la ermita, con la Virgen se dirigen los huertanos;
ya de un trono la suspenden entre luces y entre flores;
ya en la huerta..., mientras oran ante el ara los ancianos,
los mozuelos cogen rosas y se dicen sus amores...

13 **Cuartetos** de **doble octosílabos** con rima **ABAB**. Forma cerrada de los cuartetos con subdivisión sintáctica a media estrofa. Una sola estrofa tiene encabalgamiento entre el segundo y el tercer verso. Se percibe claramente la división del verso en dos unidades, marcada a veces con un primer hemistiquio esdrújulo.

La estructura acentuativa, con acentos de 3ª y 7ª, es todavía rígidamente paralelística, dividiendo el octosílabo en dos unidades iguales, pero hay una gran frecuencia de acentos intermedios, en primera o en quinta posición, que aumentan la variedad. Con la estructura isorrítmica el poeta fuerza a menudo las palabras para que

correspondan al ritmo. Están todavía presentes los acentos contiguos (que seguramente el poeta no reconocía), la colocación de acentos sobre partículas átonas, las sinalefas forzadas. Aquí, dos casos de diéresis (v. 12: fastüosas; v. 47: sonrïente).

[70] EL PALMERO

Allí, mascando un cielo de diáfana hermosura;
allí, sobre el esbelto troncal de la palmera,
y bajo el alboroto de su áurea cabellera
que en diez arcos se suelta de mora arquitectura.

¡Miradlo cómo arranca la gema ya madura
del fruto que el otoño convierte en primavera
trinando alegremente como un ave trovera,
con solo un cordón frágil atado a la cintura!

La altura no le espanta. Se cree rey de esos vientos
que comban la palmera con dulces movimientos.
Se ve en un trono de alas de pájaros volátiles...

De pronto una honda ráfaga la feble cinta suelta,
y al suelo, en el estrépito de una grandiosa vuelta,
cae muerto bajo el chorro dorado de los dátiles.

Soneto alejandrino con rimas **ABBA ABBA CCD EED**. Cuartetos y tercetos tienen forma cerrada y se articulan en un discurso corrido, descriptivo, sin la estructura lógica del soneto. Hay esdrújulas en hemistiquio, así como encabalgamientos sobre la cesura; la extensión de las palabras es variable; los hemistiquios tienen de preferencia sólo dos acentos, es decir que se articulan alrededor de dos palabras, aunque no falten semiversos compuestos por tres.

La estructura acentuativa se configura isorrítmicamente sobre los acentos de 2ª, y 6ª posición, con algunos en 4ª. Hay algunos acentos en posiciones impares, contiguos a los fijos en las posiciones pares (v. 8: con sólo un cordón frágil, 2–5–6). Parece que la isorritmia se entienda ya como un soporte rítmico ideal sobre el cual se modula el verso con mayor libertad.

[71] ANCIANIDAD

Son mis manos sarmientos; es mi cuerpo encorvado
débil rama que el viento más ligero conmueve;
vacilante es mi paso; es mi voz soplo leve
que despide mi pecho de vigor despojado.

5 Un sol es mi mirada para siempre apagado,
es un pozo mi boca que ya solo hiel bebe,
y es mi frente que orlan blancos copos de nieve
un barbecho que en surcos mil el tiempo ha labrado.

Por eso huyo del mundo: me fatiga y me ahoga...
10 –¿Dónde vas, ¡necio!, dónde? –una voz me interroga
que en el fondo de mi alma como un trueno retumba.

Yo prosigo alejándome; y otra voz parecida:
–¿De quién huyes?... –me dice con rencor –¡De la vida!
–¿Qué pretendes...? –¡La muerte! –¿Quién te llama?
–¡La tumba!

Soneto alejandrino con rimas **ABBA ABBA CCD EED**. Cuartetos y tercetos tienen forma cerrada. No hay encabalgamiento entre verso y verso, pero los versos tienen gran unidad, a pesar de la presencia de un verso con cesura esdrújula. El tono es reflexivo y el soneto se articula en dos unidades: una definitoria, la otra conclusiva. Se agrega el experimento de insertar el diálogo en la estructura del soneto, lo que fragmenta los últimos dos versos, pero tal fragmentación ya no aparece en la estructura gráfica.

Los acentos tienden a la isorritmia: dos acentos por unidad, con colocación del primer acento en tercera posición. (Nótese que en el soneto anterior, de igual estructura, el acento inicial caía en segunda posición.)

Los juegos entre las cesuras rítmicas y las vinculaciones del significado se hacen más abundantes y más conscientes; el contraste entre fragmentación y unidad empieza a ser utilizado expresivamente y no sólo realizado sin ton ni son como una tendencia natural sin cauce. Los últimos dos versos se subdividen en unidades colocadas simétricamente, que se entrelazan con la escansión métrica del alejandrino: el v. 13 se fragmenta en 3 unidades rítmico–silábicas de 4–6–4; las 6 sílabas centrales ("me dice con rencor"), por terminar acento agudo, corresponden a la medida básica, el heptasílabo. El verso siguiente tiene un esquema silábico 4–3–4–3; las unidades más largas contienen la pregunta, las trisílabas la respuesta.

Observaciones. No sabemos si la última unidad trisílaba ("¡La tumba!") se coloca aislada por voluntad del poeta, ya que el significado se presta a un juego gráfico, o sencillamente se debe a necesidades de edición de las *O.C.*. La hemos reproducido igual.

[72] CARTA COMPLETAMENTE ABIERTA
A TODOS LOS ORIOLANOS

Alma de mis oriolanos
¡digo!... oriolanos de mi alma.
A vosotros me dirijo

desde esta carta "arrimada",
5 que escribo, teniendo por
mesa el lomo de una cabra,
en la milagrosa huerta
mientras cuido la manada,
tras saludaros lo mismo
10 que hacen todos en las cartas.
Y me dirijo a vosotros
para... para... para... para...
(¡Ay! Perdonadme un momento.
Voy a echarle una pedrada
15 a la "Luná", que se ha ido
artera a un bancal de habas,
y el huertano dueño de ellas
me está gritando desgracias.
Bien. Ya la espanté) Prosigo:
20 ¿Os decía?... ¡Ah, sí, sí,...! ¡Calla!
Que me dirijo a vosotros...
(¡Rediós! ¡Otra vez la cabra
y el huertano que me grita!
Maldita sea la estampa
25 del animal que no quiere
que diga lo que empezaba.
¡"Luná"!... Ya escapó) Sigamos.
Y me dirijo así, para
deciros que pienso hacer
30 con poesías de las dadas
a la luz y de las que están
sin ver la luz para nada
–que son bastantes– un libro.
¡Un libro, un libro! ¿Os extraña?
35 Pues que no os extrañe. ¡Un libro!
Un bello libro que vaya
ilustrado por Penagos,
por Bartolazzi o Pedraza
y prologado por... ¡vamos!...
40 por el primero que salga.
¿Qué me decís?... ¿Que es locura?
¿Que veis muy mal que lo haga?
¿Que no puede ser? ¿Que es mucha
mi presunción y mi audacia?
45 ¿Qué me lo he creído...? ¡Cierto!
¡Me lo he creído! ¡Palabra!
Me he creído ser poeta
de estro tal que en nubes raya
y digno de contender
50 con Homero, con Petrarca,
con Virgilio, con Boscán,
con Dante y toda la escuadra
de clásicos que palpita
por ab–aeterno en las páginas...
55 –y a los que yo no conozco

mas que de oídas... y gracias.
Me he creído que en mi mente
bullen imágenes claras
cual nuestro azul. ¡Vaya símil!
60 Me he creído que de mi alma
la nube lechosa y pura
–¡vaya fulgor de metáfora!–
puede dar continua lluvia
de versos de urdimbre mágica.
65 Me he creído... (Perdonadme,
que otra vez está en las habas
la "Luná" de mis pecados
y ahora no grita, no: rabia
el huertano. "¡Luná"! ¡Toma!
70 ¡Para que otra vez no vayas!)
Os repito: me he creído
que ¡vamos!, que tengo pasta
de poeta. Que yo puedo
subir muy alto... sin alas.
75 Vosotros sabéis de sobra
lo que valgo. –¡Dios me valga!–
Vosotros habéis leído
los versos que en las preclaras
–adjetivo muy usado,
80 pero pasa ¿verdad?, pasa
lo mismo que otros más viejos–
revistas de nuestra patria
chica, vengo publicando
con muchas y gruesas faltas
85 de prosodia y de sintaxis,
de ritmo y de consonancia,
en los que hay imitaciones
harto serviles y bajas,
reminiscencias y plagios
90 y hasta estrofitas copiadas.
Vosotros tras de leerlos
me habéis dicho: "Pastor, ¡vaya!
eres ya todo un poeta."
Y así, con toda mi alma
95 me lo he creído y con toda
ella, quiero imprimir para
la florida primavera,
cuando todo ríe y habla,
cuando todo sueña y trina,
100 cuando todo brilla y canta,
un libro que me dé ánimos
para seguir mi sonata
pastoril y me dé el gozo
de unos pétalos de fama,
105 Oriolanos mis paisanos:
–dos hemistiquios que hermanan–
al decirnos en mi mal

compuesta y rimada carta,
que pienso tejer un libro
110 con mis rimas poco gayas,
y poco... ¡bien! no es tan sólo
para que ninguno yazga
ignorante. Es por... por... por...
(Aguardad que dé a la cabra,
115 que otra vez se fue al habado
bancal y el huertano rabia.
¡"Luná"! ¡"Luná"!... ¡Toma, perro!
¡Por volver a las andadas!)
Decía, que es por... por... por...
120 porque valdría mucha plata
editar el libro... y yo
no puedo valerlo en nada.
¿Me entendéis?... Que yo me he dicho,
digo ¡Ah, si me ayudaran
125 los oriolanos, salvado,
salvado del todo estaba!
¿Me entendéis?... ¿No? ... ¡Santo Dios!
Hablaré más a las claras.
Que os pido, ¡eso es!, que os pido
130 una peseta –no falsa–,
un duro, ¡lo que queráis!
para poder ver mis ansias
satisfechas... ¿Me daréis
lo que si no me causara
135 vergüenza hasta de rodillas
os pidieran mis palabras...?
Confiando en que querréis
tener un artista –en mantas
o mantillas aún, y humilde
140 y modesto hasta Managua–,
se despide de vosotros,
anticipándoos las gracias
este pastor a quien viene
a soltar cuatro guantadas
145 un huertano porque están
en un sembrado sus cabras.

Miguel HERNÁNDEZ
En la huerta, 1 de febrero de 1931.

Romance asonantado **a–a**. La acentuación es extremadamente variable; los versos cuentan de uno a cuatro acentos y se hay versos cuyo primer acento se encuentra en quinta posición:

7 en la milagrosa huerta

Asimismo el discurso se despliega de verso en verso sin considerar la definición rítmica de éstos. Los encabalgamientos son continuos y llegan al extremo de realizarse entre preposición y sustantivo:

5 que escribo teniendo **por**
mesa el lomo de una cabra,

En este caso, la entonación burlesca favorece y en cierta medida requiere este relajamiento formal. El proceder del discurso es prosaico, hay diversas formas de ruptura: exclamaciones, interjecciones, suspensiones, discursos directos, etc. Se detecta un verso hipermetro, el 31:

31 a la luz, y de las que están

Las repeticiones y paralelismos no se emplean por un efecto estético, sino precisamente por el valor de monotonía enumerativa que encierran:

50 con Homero, Con Petrarca,
con Virgilio, con Boscán,

98 cuando todo ríe y habla,
cuando todo suena y trina,
cuando todo brilla y canta,

En la forma romance, M.H. no encuentra regularidad o medida, es la forma en la que manifiesta el más alto grado de variabilidad hasta la sensación de desorden. Encontrará el dominio de esta forma en *Viento del pueblo*, aunque no será jamás su preferida.

Observaciones. En el v. 115, se sustituye **al** en lugar de **el** por el sentido.

[73] CANTO A VALENCIA

Lema: "Luz... Pájaros... Sol..."

Para cantar, Valencia, tu hermosura,
no empuño el arpa de oro
que Apolo tañe con experta mano;
sino el guitarro moro
5 que el áspero huertano,
el de jubón y policroma manta,

al expirar las tardes, en la puerta
de su barraca, pulsa, cuando canta
los melódicos aires de tu huerta.
Con emoción agarro
el musical guitarro,
que, sobre un limonero florecido,
está callado y trémulo
como a la noche un pájaro en el nido.
Y aunque en el arte de cantar no ducho,
mientras cómo las ledas brisas raucas
rizan las ondas glaucas
de tus hermosos mares
miro, lo mismo que el precioso manto
de tu huerta y tu cielo,
una canción te canto,
dejando huir en anheloso vuelo,
igual que una corneta,
mi feble fantasía de poeta.
¡Valencia!... ¡Orgullo mío!
Orgullo del que viera
en tu suelo feraz la luz primera!
Tierra donde la luz radiosa y brava
se desborda de un sol de oros sutiles,
y donde nunca acaba
de ahitarse el florecer de los abriles.
Sembradora incansable
de nardos y azucenas,
de lirios blancos y claveles rojos
de penetrante aroma
y de hembras deslumbrantes y morenas
que llevan en las venas y en los ojos
el ardor de las hijas de Mahoma.
Región en la que todo sueña y ríe:
en el éter hundido, el cerril monte
que de su torva majestad se engríe;
en la dormida alberca el horizonte;
en las espesas frondas
del olmo y el cañar el ave gaya;
las fugitivas ondas
en las blondas arenas de la playa.
Bajo el rudo moral la noria alarbe;
la anciana choza con su tosca cruz,
junto a la comba del agudo azarbe
como un zigzag sin fin de clara luz.
Y entre las rizas flores
de tus vergeles magos
con paz, con sol y alegres resplandores
de arroyos cancioneros
y fontanas tranquilas como lagos,
la moza de contornos hechiceros
y de mirares vagos...
Prodigadora espléndida de artistas,

a quienes das, apenas la naciente
60 alba dorada de su vida empieza,
con una ánima ardiente,
la suprema intuición de la belleza.
Hijo preclaro de tu tierra llana,
el forjador es de «Alma castellana»,
65 y el triste y prodigioso
de «El Obispo leproso»,
en donde, con feliz brillar platero
al escapar de Oleza la bonita
vio titilar la gota de un lucero
70 sobre el techo infantil de una alba ermita.
Hijo glorioso tuyo fue Llorente,
que te urdió mil estrofas diamantinas;
y el que desde unas áridas colinas,
mirando hacia el Oriente,
75 creía ver tus costas blanquecinas,
tu alegre campo y cielo transparente...
Y aquel viejo y dulcísimo poeta,
que al Turia, el de las aguas espumosas,
infundió roncas voces congojosas,
80 en aquellas octavas
que así principian su rimado vuelo:
"Regad el venturoso y fértil suelo,
corrientes aguas, puras y abundosas..."
Y tantos otros como los laureles
85 han ceñido de gloria y fama suma,
con la sublimidad de los pinceles
y el vigor del cincel y de la pluma.
Tierra de fiestas, de parranda y flores,
de naranjos y albahacas,
90 de bailes al compás de los tambores
y de alberas barracas
habitadas por recios labradores,
que cantan con primor de ruiseñores
y ríen con estrépitos de tracas.
95 Madre de la ciudad alicantina:
la de la tersa mar esmeraldina,
llena de blancas plumas
de risueñas gaviotas,
de nácares de velas y de espumas
100 y músicas de crespas olas rotas.
Madre de ese Alicante
que unge el Mediterráneo palpitante
y que te ofrenda en sus esplendorosos
dominios, con mil pueblos industriosos,
105 la sin par hermosura
de la vega de Oleza
que junto a Murcia empieza
y hasta el mar azulenco se dilata,
y que huella el Segura
110 describiendo, gentil, eses de plata;

y Elche, con su gran bosque de palmeras
de arcos temblantes y de tronco hirsuto,
siempre bajo las crenchas altaneras
como perlas mostrando el áureo fruto.
115 ¡Elche! Que la mañana cristalina
del Domingo de Ramos, ilumina
los templos milenarios
que truenan en sus hondos campanarios,
con la palma arrogante,
120 arqueada en un ático vaivén,
como si viera de nuevo la triunfante
entrada del Rabí en Jerusalén
y que tiene una lira alta y segura,
con una enorme cuerda en cada rama,
125 en la Palmera mágica del Cura
siempre tronando un himno por la «Dama».

.....

Para cantar, Valencia, tu hermosura
no empuño el arpa de oro
que Apolo toca con experta mano;
130 sino el guitarro moro
del trovador huertano.
El árabe instrumento,
que al dejarlo como un ave en el nido,
del arbusto pulido
135 donde lo hallé, sobre la florescencia,
oigo que dice con dulzón acento,
al rozar su cordaje el limpio viento:
¡Salve!, ¡Salve, Valencia!...

Silva clásica con **rima libre gongorina**. Se quedan sin rima 11 versos: vv. 1, 13, 15, 19, 25, 32, 58, 77, 80, sobre un total de 139 versos. Singularmente, después del v. 80 ya no hay versos sin rima, como si el poeta se hubiese adueñado de una técnica inicialmente incierta. Hay equilibrio entre el número de endecasílabos y de heptasílabos. Los versos tienen estructura unitaria (la elección de los versos imparisílabos impide dividirlos en unidades menores simétricas), con gran variedad acentuativa: hay endecasílabos con el acento de 6ª, y los hay con acento de 8ª y hasta de 7ª (una acentuación que el poeta preferirá siempre como acentuación única, más que en libre alternancia con las otras posibilidades del endecasílabo). La imitación gongorina (es la silva de las *Soledades*: hasta hay una rima **pluma –espuma**) lo acerca al que será su metro: la silva, a la que agregará los alejandrinos.

La sobreabundancia de términos rebuscados, el flujo irrefrenable de imágenes y de exclamaciones, además de las imperfecciones de la rima y el poco dominio del verso, hacen pensar en una etapa más temprana de composición; sin embargo, la lectura

de Góngora es aquí ya muy evidente, y sabemos que es lectura de la época en que e joven Hernández estaba bajo la dirección formativa de Ramón Sijé.

[74] JUAN SANSANO

I

La luz primera vio bajo de un techo
humilde de un hogar del pueblo hermoso
en que mil llagas dolorosas hecho
vivió un obispo dulce y silencioso.

Su clara infancia fue un ligero trecho
de lirios de ropaje candoroso
...Jugó del río Segura junto al lecho
y triscó por un fino monte airoso.

Cuando la juventud esplendorosa
le dio sus dones, una novia hermosa
tuvo, a la cual dio fama en cien canciones.

...Huyó del pueblo, que nacer le viera.
¡Y en su hogar vive triste una palmera
que al cielo se alza cual clarín sin sones!

II

Huyó del mago pueblo del Segura
echándose sin rumbo en el camino,
y al perderlo de vista en la llanura
llanto de sangre a sus pupilas vino.

Mas devoró en silencio su amargura:
y otro Alonso Quijano en su rocino,
fue el Ensueño **su** hermética armadura
y el Ideal su Yelmo de Mambrino.

En el Castillo–Venta de la Vida,
el Dolor consagróle caballero
y fue en busca del néctar de la Fama...

Y en una doble empresa decidida,
con gentil continente y rostro fiero
peleó por su honor y por su dama.

III

Deshizo agravios y enderezó entuertos,
batalló con dragones y gigantes
a quienes en sus antros dejó muertos,
como el héroe sublime de Cervantes.

Apoyo fue de inválidas doncellas,
de huérfanos y viudas infelices;
35 durmió frente al brillar de las estrellas,
y su alimento fue fruta y raíces.

Y hoy, tras haber cruzado con las trallas
de su vocabulario –trueno de ira–
mil rostros de malvados y canallas,

40 el yelmo arroja, la armadura tira,
y, allá, en remotas y cerriles playas,
por volver al natal pueblo suspira.

Oda en tres **sonetos endecasílabos** con rima **ABAB ABAB CCD EED – ABAB ABAB CDE CDE – ABAB CDCD EFE FGF**. El uso del soneto como estrofa es modernista. Los tres presentan separación sintáctica de los cuatro elementos estróficos.

El poeta maneja ya el endecasílabo con pleno dominio de sus posibilidades rítmicas. Todos los versos presentan acentos de 6ª y casi todos cesura *a maiore*; la alternancia de la cesura subraya los aspectos relevantes, crea paralelismos:

II,21 Mas devoró en silencio / su amargura:
y otro Alonso Quijano / en su rocino
fue el Ensueño / su hermética armadura
y el Ideal / su Yelmo de Mambrino.

La variación en el esquema de rimas nos comprueba el ansia de una experimentación lo más variada posible. Mucho ensaya el poeta, y mucho deja en el camino.

Observaciones. En el v. 7 del segundo soneto (v. 21 del poema entero) la *O.C.* y la edición de Leopoldo de Luis escriben: "fue el Ensueño **de su** hermética armadura" con menoscabo de ritmo y sentido. Juan Cano Ballesta en las pp. 321–322 de su *La poesía de Miguel Hernández*, 1971, transcribe sin esta falla los tres sonetos que a su vez encuentra en la *Antología poética* de Miguel Hernández hecha por Francisco M. Marín en 1951.

[75] SED...

La encuentro junto a la puerta
mirando los horizontes:
tiene en la mirada abierta,
hundida toda la huerta
5 febril de luz cual los montes.

Me acerco con un saludo
a su vera, y ríe pura,
dejando ver en el nudo
rojo de su boca, el mudo
verso de su dentadura.

–Zurce en tanto su fermata
en un chopo un verderol,
y una corriente de plata
en su temblor desbarata
la hirviente esfera del sol–.

Con ansia a la moza ruego
agua que calme mi sed:
¡bebed!, dice con sosiego
sin lengua, y dicen con fuego
sus anchos ojos: bebed...

Y de sus manos tomo
una limpia cantarilla,
que al rezumar por el lomo
en arco, tal como un pomo
de hervorosas luces brilla.

Hasta los labios me llevo
del agua fresca una palma;
otra más; y otra de nuevo.
Pero por mucho que bebo,
mi ardiente sed no se calma.

Mi sed en el alma va...
La moza no lo comprende:
sonriendo casta está,
y ella es la que sed me da
porque ella es la que me entiende.

–Y allá, muy lejos, la audacia
de un ciprés gana la altura,
y aquí, muy cerca, una acacia,
florece plena de gracia,
florece llena de albura.

Doyle a la cándida moza
la cántara ya vacía,
y huyo lejos de la choza
porque mi pecho destroza
aumentando la sequía.

Que está muy azul el cielo,
muy sonoro el verderol,
muy tranquilo el arroyuelo,
muy cálido y verde el suelo
y muy deslumbrante el sol.

Que están los aires muy flojos
y la cigarra muy loca...
Y baten fuego sus ojos
y esplenden rojos, muy rojos,
55 los rasguños de su boca.

Por eso escapo a la huerta
febril de luz cual los montes,
y me la dejo en la puerta
con la mirada despierta
60 besando los horizontes.

12 **quintillas octosílabas** con rimas **abaab**. Las quintillas terminan con un cierre sintáctico, pero las unidades discursivas no siempre se extiendenhasta ocupar toda la estrofa. Preferentemente, las unidades sintácticas menores coinciden con los versos, pero no faltan los encabalgamientos:

6 Me acerco con un saludo
a su vera, y ríe pura,
dejando ver **en el nudo**
rojo de su boca, **el mudo**
10 **verso** de la dentadura

y es sintomático que los encabalgamientos subrayen dos imágenes atrevidas.

El esquema acentuativo es elástico, y los octosílabos tienen dos o tres acentos, a veces en posiciones poco comunes; véase el último verso citado, con dos acentos, en primera y última posición (verso de su dentadura 1–7). El perfecto dominio del octosílabo (que será el único verso parisílabo usado con naturalidad en la producción adulta) empieza desde este poema; hasta una pequeña falla de ritmo (el v. 21 es heptasílabo) se acopla perfectamente a la armonía global, pues el verso se distiende y armoniza en el conjunto:

21 Y de sus manos tomo
una limpia cantarilla, [...]

Observaciones. En la *O.C.* se perdió un verso, el 50, que reintegramos siguiendo la edición de Leopoldo de Luis.

[76] A SANSANO, POR SU LIBRO
«CANCIONES DE AMOR»

Bello es su nuevo libro como
el libre vuelo del palomo
que azul y sol lleva en el lomo.

Áureo es su libro como el fruto
5 esferoidal, tosco y enjuto
del nopal árabe e hirsuto.

Aéreo lo mismo que el chaúl
del cielo azul,
y que el ingrávido chapul.

10 Tierno y sonante cual los poros
de los jarrones incoloros
que hay en los barracones moros.

Y deleitoso como una
acuosa pruna
15 con gemas y un poco de luna.

Tanto me llega a complacer
que no lo acabo de leer
desde que empieza en "La mujer"

–cántico digno de un jilguero,
20 selectamente parlotero–
y pasa por "**El molinero**"
–trova de aroma algo social–,
hasta que llega al magistral
poema final
25 llamado "El alma de las flores".
...¡En todo el libro hay ruiseñores
limpios, fragancias y colores
como en los huertos soñadores
de la ciudad de sus amores!

Composición que alterna libremente **versos de nueve y cinco sílabas**, con **rimas repetidas en series de tres**, con dos últimos grupos de cuatro y cinco. El verso 21: "y pasa por 'El molino'" no tiene rima. Hay un artículo **una** acentuado y en rima (v.13), libertad que, en este poema, enlaza un verso mayor con uno menor, y se armoniza con el tono gracioso de la composición. Los primeros grupos de tres versos están cerrados y separados gráficamente; pero los últimos presentan estructura continua.

Los versos tienen mayoritariamente acento en cuarta posición; el efecto de

variedad está dado por la diferente proporción de los dos hemistiquios; la primera parte del verso puede ser mayor que la segunda:

27 como en los huertos / soñadores

o viceversa, por la presencia de una palabra aguda:

28 en la ciudad / de sus amores.

El efecto es de gran soltura. Finalmente domina el verso, y no lo vuelve a usar.

Observaciones. Siguiendo la cadena de las ediciones, la *O.C.* deja el v. 21 fuera de ritmo y de rima escribiendo "**El molino**". Sólo una confrontación con la obra del hoy poco recordado Juan Sansano, que no nos fue posible realizar, podría darnos o no la razón en la enmienda que aventuramos ("**El molinero**").

[77] ATARDECER

En la margen amena del buen Segura
y junto a los cordones de terciopelo
claro del cañar que habla, reza y murmura
miro cómo la tarde se cae del cielo.
Era bella, muy bella la mansa tarde
sobre la undosa huerta llena de flores,
y ahora cae en occidente con un alarde
de primorosas luces y resplandores.
Al advertir que llega con tan ligeros
pasos la noche echando ya sus cortinas,
al nidal del naranjo van los jilgueros
y a los toscos aleros las golondrinas.
El arpa loca templa de sus canciones
dejando los barbechos al mozo rudo:
se aglomeran y espantan los gorriones;
sin color queda el cielo y el aire mudo
Las vírgenes alturas antes tranquilas
mil inquietos murciélagos turban y alcanzan;
los caminos y sendas sones de esquilas
de pausados rebaños y bueyes lanzan.
Y de poesía henchiendo la gaya huerta,
en todos los nevados pobres hogares
caen rezos de las bocas junto a la puerta
y se retuercen llamas sobre los llares.
Mientras que los litúrgicos sonidos lacios
que en la ermita huertana da el esquilón,
gimientes se derrumban por los espacios
buscando el nacimiento de la oración.

¡Todo se está muriendo de hermosas calmas
30 y aún hay sobre los cielos puros fulgores;
levantando hasta ellos sus combas palmas
mil palmeras cincelan mil surtidores!
–Surtidores gigantes que habrá encontrado
con sus brujos hechizos la noche bruna,
35 y en donde su gran rostro pulimentado
de marfil y de nácar baña la luna–.
Sobre el lóbrego fondo del firmamento
una estrella aparece muda e incierta:
otra más..., después otra; y en un momento
40 tanta flor luce el cielo como la huerta.
A la margen rizosa del buen Segura
que murmura palabras de dulce amigo,
el grandioso misterio de la Natura
contemplando arrobado sigo así, sigo...
45 Y cuando ya el crepúsculo traidor y huraño
la luz se come en todos los cielos tersos,
seguido de la cuerda de mi rebaño
al hogar me encamino forjando versos.

Orihuela, 28 de octubre de 1930

12 **cuartetos** con rimas **ABAB** en **metro compuesto 7+5**. Los cuartetos están cerrados, con fuerte pausa sintáctica entre el segundo y el tercer verso. Ambos hemistiquios (que presentan dos casos de cesura esdrújula) están variadamente acentuados. A menudo el segundo hemistiquio se compone de una sola palabra de cinco o cuatro sílabas. Hay un caso de palabra con diéresis (v. 15: gorrïones). El único juego fonético es delicado y evocador:

34 con sus **bru**jos hechizos / la noche **bru**na

El lenguaje, como el ritmo, es todavía modernista. Miguel Hernández no volverá a emplear estos metros elaborados y rebuscados, pero antes ha llegado a su total ominio.

Observaciones. En el v. 41 se encuentra una palabra inexistente: **risosa**. Proponemos una enmienda que nos parece lógica, por haber usado muchas veces el poeta palabras con la misma raíz. Por tercera vez, no sabemos si la escritura continua de tan precisos cuartetos se debe a una primitiva necesidad de edición o a la intención del poeta, que percibía una coherencia unitaria en el discurso de este poema.

[78] A DON JUAN SANSANO

Poeta, si al fértil suelo de tu niñez apacible
pudieras llegar, salvando la agobiadora distancia
que de ella te aleja echando por medio un páramo horrible,
sintieras cantar de nuevo dentro del pecho tu infancia,

mil gestos de pasmo alegre tu boca lírica hiciera,
e igual que un bosque de **palmas** donde un diluvio se tira
de gotas de agua pasando por cada estoica palmera
sonora, rítmicas músicas diera al ambiente tu lira.

¡Está tan hermoso! ¡tanto! Bajo los arcos triunfantes
del cielo de azul suntuoso con tul de nubes barrocas,
aboca en la lejanía y al pie de montes tajantes
que bate rabiosamente, galas a cántaros locas.

Verdece Koré que el reino del dios Plutón ha dejado;
Pomona cansa de frutos las tiernas ramas amigas;
y Flora, de rosas cálidas su bella sien ha incendiado,
en tanto que su oro ofrecen a Deméter las espigas.

El dios de la brisa armónica juega en los nuevos ramajes
y enreda sus breves cuernos en las melódicas cañas;
y silfos, faunos y ondinas, soltando gritos salvajes
sus brujas moradas dejan para alegrar las campañas.

Al borde de las acequias y los riachuelos corrientes,
que quieren fingir turbantes, siendo doradas heridas,
los largos rosales truenan igual que tracas potentes
con rosas hoscas cual truenos de sangre fuerte vestidas.

Las ramas de los granados, en sus igníferas frondas,
esquilas de fuego bate –flores de lívidos lomos–;
y cada obtusa morera, bajo las hojas redondas,
sus moras azucaradas madura en grávidos pomos.

Los trigos tejen en oro versos que empiezan su urdimbre
con altas letras mayúsculas de espigas en muchedumbre.

Sus platas echa en el céfiro de los canarios el timbre...
Su bronco perfil irrita de luz ferviente la cumbre...

Palomos y flor de acacias iluminando los cielos.
Desflore de azahar... Sarmientos verdes rizando las parras.
35 Regatos, azarbes, fuentes... cuerdas de sol en los suelos
que fingen con las clavijas de las palmeras guitarras...

Adentro de las viviendas de los heroicos huertanos,
por vías de cañas, como pequeños trenes de luces,
avanzan con su vagones de hilo sutil los gusanos;
40 y afuera los lirios tienen forma gentil de arcaduces.

Y toda la extensión regia de la huertana llanura,
debajo de la calina, como un cristal de agua inquieta,
palpita en un arrebato de abrumadora hermosura
y allá contra los encajes del horizonte se aprieta.

45 ¡Romántico bardo, presto! ¡Ven a la tierra asombrosa
que en medio de sus naranjos miró tu infancia perdida!
... Y en ella serán tus sueños igual que aquellos de rosa;
y en ella, tal como entonces, será sabrosa tu vida.

¡Ven presto, trovador dulce! ¡Que al ver tu tierra de encanto,
50 el gozo asirá tu pecho con el temblor de su zarpa,
e igual que un palmar en donde cae de agua espesa un gran llanto,
sonora, bajo tus dedos, dará sus trinos tu arpa!

Orihuela, abril, 1931

13 **cuartetos** en **doble octosílabo**. El verso está construido sobre dos esquemas acentuativos: el primer hemistiquio tiene acento de 5ª, y el segundo de 4ª. Las variantes de cada verso se construyen teniendo en cuenta este esquema básico. El efecto de isorritmia se mantiene, pero se encuentra variedad y fluidez en los versos. La cesura central se remarca varias veces con esdrújulas, pero no faltan los encabalgamientos a medio verso.

Observaciones. Hay un solo verso mal construido, según la edición de Leopoldo de Luis y la *O.C.*, por derivación evidentemente de la primera publicación del poema:

6 e igual que un bosque de pal**meras** / donde un diluvio se tira

El primer hemistiquio cuenta 9 sílabas. Nos preguntamos si no pudiera haber sido **palmas** la palabra usada por el poeta; además, el término "palmera" se repite en el verso sucesivo.

[79] AL ACABAR LA TARDE

Todos los ocasos,
cuando entre el **hatajo** llevo a los apriscos
muy lentos mis pasos,
oigo unos cantares medio berberiscos.
5 Oigo unas canciones
dulces, dulces, dulces cual la cañaduz,
mientras que a lo lejos unos azadones,
al mascar la tierra, dan truenos de luz.
El sonoro aliento,
10 exhalando apenas,
escucho las coplas que parten al viento
de melancolías y ternuras llenas.
Y desde el camino,
miro el punto donde nacen los cantares:
15 es al pie de un pino
y detrás de unos huecos cañares.
Allí, tras un mulo de cascabelero
collar, que una noria guía jadeante
entre los gemidos del combo madero
20 y los gritos del agua brillante,
que los cangilones
–o los arcaduces–
sueltan en sonoros y gruesos renglones
cual maravillosa poesía de luces
25 una zagalilla que pingajos viste,
de ojos negros, cruza
ondulosa y triste
como la doliente canción andaluza.
Es la que a la brisa las coplas dispara:
30 Es la que, entre tanto que un trigal se riega,
como si llorara,
canta: "¡Vení tuícas, aves de mi vega!"
mientras en su mano cruje un latiguillo
que hace que la mula trote con más gozo
35 y en sus ojos de llantos hay brillo
y su pecho sacude un sollozo...
Cuando ya mi mirada la pierde,
cuando ya voy lejos
y los correntales de la huerta verde

40 toman del crepúsculo los rojos reflejos,
aún escucho su copla cual queja
que me trae la sutil brisa alada,
hasta que es un zumbido de abeja,
un trino, unas notas, un suspiro, nada...
45 Entonces, mis pasos más prestos guiando
por el caminito picado de huellas,
que en sus nieves se queda mirando
los nacientes luceros y estrellas,
mientras a mi lado con bulla retoza
50 un recentalillo de gracias resumen,
exclamó: ¡bendita, bendita la moza
que con mis cantares exalta mi numen!

Silva con rima en **cuarteto abab**. El metro es **hexasílabo, sencillo o doble**, y se intercala con algunos **decasílabos**. Se trata de una silva trímetra con la medida inmediatamente inferior a las grandes silvas del futuro poético de Hernández: 7+7 – 11 – 7. Los hexasílabos tienen preferentemente dos acentos, en 1ª ó 2ª, y 5ª posición; pero los hay de tres y hasta de un solo acento. Los decasílabos se dividen a menudo en 4+6 ó 6+4, así que se puede percibir un acento en 5ª posición. Sin embargo, el paso de la medida de 6 a la de 10 suena inarmónico.

Observaciones.En el v. 2 nos inclinamos a pensar que el término correcto sea **hatajo** (muy caro al poeta) y no **atajo**, que no justificaría la preposición "entre". El poeta puede dar lentos pasos porque se encuentra "entre" los animales de su hato, como de hecho sucede a los que llevan una grey. El v. 24, en las ediciones de Leopoldo de Luis y de la *O.C.* tiene dos sílabas de más:

24 cual **una** maravillosa poesía de luces

Quitando el indeterminado "una" se restablecería el ritmo.

[80] LA PALMERA LEVANTINA

La palmera levantina,
la columna que camina
La palmera...
La palmera levantina,
5 la que otea la marina,
la mediterránea era.
La palmera levantina.
La que atrapa la primera
ráfaga de primavera,
10 la primera golondrina.
La señora de paisajes.

La que araña a los luceros
y se ciñe los encajes
de las nubes, cual turbantes, a los zancos datileros.
El magnífico incensario
que se mece solitario
al final de una colina,
contra azul extraordinario...
¡La palmera levantina!
La que arranca
la primer hebra de luces
a la aurora blanca.
La que brinda sol en grano al verderol.
La que arrójase de bruces
contra el Sol.
La que encuna
al arcángel de la luna.
La que escalan los palmeros,
que le arrancan sus macizos lagrimones
entre risas y canciones
y jilgueros;
aunque a veces se hacen llantos
risa y cantos,
cuando de un violento viento
sacudidos estos árboles tornátiles
echan todo el firmamento:
aves, palmas, hombres, dátiles.
La palmera levantina,
lo primero que ve el ojo marinero
de los mares de Levante.
¡La palmera de Alicante!
Vedla, fina,
palpitar en el confín.
Vedla, presa, en la retina
de Azorín.
Contempladla entre los ojos
rojos de belleza, rojos
de crepúsculo y pena de Miró:
del amante de las horas soleadas de las siestas,
de los corpus campesinos, de las fiestas
aldeanas
olorosas a cosechas y a campanas,
del que adoro tanto yo.
Vedla hecha largas varas
ante aras
en los templos, recordando que el Rabí a Jerusalén
fue triunfante en un pollino.
Contempladla suspirando por el pino
del amargo Enrique Heine.
Como manos compañeras,
al dejar mis anchos valles virgilianos
y marchar de una mentira bella en pos,
como manos,

desde fondos de horizontes y colinas
65 me dijeron las palmeras
levantinas
"¡Adiós!"

Silva en ritmo cuadrisílabo con unidades repetidas de una a cuatro veces; versos largos y cortos **libremente alternados y rimados**, con rimas repetidas más de dos veces. Las unidades cuadrisílabas a veces están compuestas por una sola palabra. Se encuentran también octosílabos perfectamente unitarios, solos o en calidad de hemistiquios:

6 la mediterránea era.

47 rojos de belleza, rojos
de crepúsculo y pena / de Miró.

61 al dejar mis anchos valles / virgilianos.

A veces sencillamente la unidad del octosílabo no está dada por la estructura acentuativa, sino por la presencia de una sinalefa entre las dos unidades cuadrisílabas:

46 Contempladl**a** entre los ojos

Un solo verso no entra en medida: el 22, "a la aurora blanca".

Estos ritmos versátiles preludian la búsqueda del metro libre que caracterizará su segundo y tercer período experimental.

Observaciones. La capacidad métrica y el conocimiento semántico hasta aquí comprobados del joven Hernández nos llevan a dudar de que dejara una unidad hipermetra en el v. 33, como aparece en las dos ediciones que nos sirven de referencia:

33 ris**as** y cantos (5 sílabas)

pudiendo solucionar el problema rítmico evitando el plural y escribiendo **risa**.

[81] LUZ EN LA NOCHE

De la noche en las sombras la prendió bandolera
una mano que envidias en su espíritu escarba;
y la lumbre, brillando con furores de parva,
bajo el sol agosteño, se propaga ligera.

5 El triángulo agudo de la choza altanera
se hace atroz mariposa de oro hendiendo la larva;
se hace, echada a los vientos, un torrente de barba
cuando todas las ciscas son incendio de hoguera.

Cuando todas las cañas son antorcha gigante
10 que ilumina los montes, que ilumina los cielos,
los naranjos fruteros, el palmar mayestático

y el huertano sombrío, que no mucho distante,
ve morir en las llamas a los seis rapazuelos
y la esposa y los bueyes con un gesto dramático.

Soneto alejandrino rimado **ABBA ABBA CDE CDE**. El soneto es descriptivo, con un final trágico que llega de sorpresa. A esto corresponde la estructura que divide los dos cuartetos, y unifica los tercetos que discurren hacia el precipitoso final sin interrupción y con las rimas repetidas en paralelo.

Los versos son unitarios, con acentos en posiciones fijas (3ª y 6ª, con un eventual acento de 1ª); las cesuras centrales se emplean efectísticamente en presencia de estructuras paralelísticas:

10 que ilumina los montes, / que ilumina los cielos
los naranjos fruteros, / el palmar mayestático

El primer hemistiquio del verso siguiente –primer verso del segundo terceto–, se construye con el mismo esquema verbal (sustantivo–adjetivo):

12 y el huertano sombrío

con el efecto de unificar más los dos tercetos en una unidad indisoluble, y poner al huertano anonadado por la tragedia en la misma cadena de elementos naturales inertes que contemplan el incendio.

En este soneto que resiente ya de las lecturas gongorinas (v. 6: "se hace atroz mariposa de oro hendiendo la larva..."), falta el hemistiquio esdrújulo que antes a menudo marcaba la subdivisión de los versos dobles.

[82] A TI RAMÓN SIJÉ

Amigo, cuando pienso en tu lejana
figura, te recuerdo en tu balcón,
con un lado de faz en la mañana
y otro en la habitación.

5 Tu mirada magnífica y caliente
(de tan caliente parece que quema)
desciende sobre un libro. Espesamente
suena tu voz recitando un poema.

Tu tez atardecida, lo está más
10 bajo el sol que se vuelca en ti con brío,
y, como de ella misma, por detrás
de la frente, te brota, tierno, el río.

Tres **cuartetos endecasílabos**, de rima **ABAB**. El primero termina con un **heptasílabo**. Los versos se anudan con encabalgamientos o se separan netamente, y con la misma libertad presentan un número vario de acentos. Hay dos versos con acentos de 4ª y 7ª creando un efecto musical distinto:

6 de tan caliente parece que quema
8 suena tu voz recitando un poema

El último de estos versos con acentuación anapéstica, subraya bonitamente la imagen. En este mismo verso las sílabas de **poema** están contadas correctamente, mientras que en composiciones anteriores estaban sujetas a sinéresis la mayoría de las veces.

Se revela un completo dominio del endecasílabo, verso hasta ahora poco usado, que será dominante en la inmediata producción. Asistimos ya a un doblegarse del ritmo a la función expresiva; por eso el poeta no "corrige" el verso 4, que se queda trunco y agudo.

[83] VENUS

Camino por el sendero,
y en el ocaso que arde
sin fuerza, busco el lucero
solitario de la tarde.

5 (En el ocaso un celaje
tiene relumbres prismáticos.
...Orquestado está el paisaje
de ocultos grillos asmáticos.)

Busco el lucero... Pasea
10 mi mirada la amplia altura...
(Una nube fantasea
la pompa de su figura.)

Busco el lucero... (En otero
la esquila de un hato late.)
15 Busco.– . . ¡Oh, júbilo!... El lucero
en el azul disparate.

Cuartetos octosílabos, con rima **abab**. Los cuartetos tienen forma conclusa, pero en el interior se articulan en forma muy libre y fragmentaria, con varios encabalgamientos. Se perciben rimas y asonancias internas:

10 Busco el lu**cero**... (En ot**ero**
la esquila de un h**ato late**).

[84] RELOJ RÚSTICO

Aquel tajo cerril de la montaña
el campesino y yo
tenemos por reloj:
la una es un barranco,
5 otro las dos;
las tres, las cuatro, otros;
la aguja es la gran sombra
de un peñasco que brota con pasión;
la esfera todo el monte;
10 el tic–tac, la canción
de las cigarras bárbaras,
y la cuerda la luz... ¡Espléndido reloj!
¡Pero sólo señala puntualmente
las horas, en los días que hace sol!

Composición que alterna **endecasílabos** con sus medidas menores: el **heptasílabo (uno doble)** y el **pentasílabo**. Se alternan libremente **versos blancos** con otros de asonancia en –ó. Es el único ejemplo de esta mezcla armónica de medidas.

[85] OLORES

Para oler unos claveles
este muchacho de hinojos.

Tiros de grana. El olor
pone sus extremos rojos.

5 Para oler unos azahares,
este muchacho con zancos.

Espuma en cruz... El olor
pone sus extremos blancos.

Para oler unas raíces,
10 tendido el muchacho este.

Uñas de tierra. El olor
lo pone todo celeste.

6 **Dísticos octosílabos**. Los dísticos pares, que se escriben en cursiva, constituyen una especie de estribillo; aparecen unidos con los impares por una rima **0a0a**; en los tres estribillos se repite la construcción del primer verso: una frase nominal (sustantivo y especificación) y el vocablo **El olor** que marca el encabalgamiento con el verso que sigue. Los tres dísticos impares, descriptivos, cuyo sentido se enlaza sutilmente, como un delicado contrapunto, se forman con **para** + infinitivo, y una frase nominal, construida también en paralelismo: **este muchacho** + modal. Esta construcción se invierte en el último:

10 tendido el muchacho este.

Estos módulos sencillos y repetitivos, con una sintaxis elíptica, recuerdan la poesía popular, y configurarán la tónica estilística de *Cancionero y Romancero de ausencias*.

[86] GABRIEL MIRÓ

Oliendo a ciprés pasó...
Se hundió oliendo a penas suaves.
Y el Mar dijo al Campo: ¿Sabes?
¡Ha muerto Gabriel Miró!

5 Del Campo se alzó un clamor,
se agitó todo, y: ¿Es cierto
¡AY!
que he perdido, que se ha muerto
¡AY!...
mi más grande ruiseñor?...

Aquel que con mis senderos
10 andaba bajo mis siestas.
Aquel de mis dulces puestas
de sol y de mis luceros.

Aquel del paisaje, ¡mío!,
que sintió mi primavera
15 y mi estío cual si fuera
árbol, ave, brisa, río.

Aquel que con tanto amor
pulió mi hermosura... ¿Es cierto
¡AY!...
que he perdido, que se ha muerto
¡AY... YAY!
mi más grande ruiseñor?

¡Sí!, dijo el Azul Esquivo;
ha muerto ya el Ojo Claro.
El de mi Playa y mi Faro,
y de mi Barlovento Vivo.

El de mis aves de espuma
y mis cipreses andantes;
mi sal con falda y volantes
y el sol de mi luna suma.

–¡Ha muerto!... Cuando al lucero
de limón los ruiseñores
bajan, haciendo primores,
por un undoso sendero.
Cuando la coronación
del ganado se realiza,
y va la espiga pajiza
y huelo a mi corazón.

¡Viento! ¡Ciego de las rosas!
Anda horizonte adelante,
y dile a todo Levante
que ha muerto el Señor de las prosas.

Cruza las canas aldeas
por donde Sigüenza iba.
Márchate montaña arriba,
y a todo el pastor que veas

di que ha muerto el hombre aquel
de ojo triste y vida rara
que con ellos platicara
a un son de esquila y rabel.

Corre sobre todo a "Oleza"...
Ya que su paisaje verde
su más preciosa ave pierde
¡que se muera de tristeza!

Que doble a muerto "Jesús".
Y las campanas del lado
del huerto de aquel Prelado
todo de miel y de pus.

Que en medio del vocerío
de torres palomariegas
se escuche un plañir de vegas
60 y unos sollozos de río.

... Oliendo a ciprés pasó...
Se hundió oliendo a penas suaves.
Y el Mar dijo al Campo: ¿Sabes?
¡Ha muerto Gabriel Miró!

16 **cuartetos octosílabos abba**. El segundo y el quinto cuarteto se interrumpen con un "¡AY¡" intercalado en el segundo y tercer verso, que se repiten iguales como un estribillo. Con el mismo efecto de estribillo, como conclusión, se repite el primer cuarteto al final del poema. Este recurso de encerrar el discurso poético en un paréntesis musical, tiene un sabor popular, y es usado por el poeta a menudo en esta fase juvenil.

El dominio del lenguaje ya es notable. Los cuartetos tienen forma cerrada, a excepción del 11 y 12 que están unidos sintácticamente. La acentuación es libre. El v. 40 es eneasílabo sin posibilidad de duda. Es una infracción al ritmo que bien corresponde al énfasis de la frase y a lo emotivo del sentido.

[87] LA MUERTE DE DAFNIS

Puestos los labios en la flauta melodiosa
con que el bicorne Pan a tocar le enseñara,
va Dafnis por el monte en una tarde rosa
toda de golondrinas, de azul y de luz clara.

5 Como un hilo de dátiles sonante e invisible
fluye del instrumento. Las cegadas pupilas
del pastorcillo músico, con tristeza indecible,
miran sin ver el hato que mecen las esquilas.

...A tientas por los riscos, va llorando con ellas...
10 (La tarde muere con un sol sin mancha y grande.)
Su armonía nostálgica por el aura se expande.

De pronto: en una sima cae.
Salen las estrellas,
al ver, horrorizadas.
Y en praderas y alcores
se oye llorar corderos, luceros y pastores.

Soneto alejandrino ABAB ABAB CDD CEE. Tres versos presentan hemistiquio esdrújulo, y tres agudos, pero para que entren en ritmo hay que acentuar en dos de ellos

una partícula átona (v. 1: **en**; v. 10: **con**) o leerlos simplemente con una sucesión de acentos armoniosa pero irregular:

1 Puesto los labios en la flauta melodiosa (–uu–uuu–uuu–u)

10 La tarde muere con un sol sin mancha y grande (u–u–uuu–u–u–u)

El último terceto se estructura fragmentariamente, como lo subraya la presentación gráfica, y el verso 12 presenta un fuerte encabalgamiento sobre la cesura

De pronto: en una sima / cae.
Salen las estrellas.

Aquí la correspondencia entre el efecto de caída del verso y el sentido es evidente. Sin embargo, los hemistiquios terminados en palabra aguda –y máxime con acento anómalo– ya habían desaparecido, así como los quiebres gráficos. Son elementos, *como también el tema mitológico, que hacen pensar en una redacción más temprana.*

[88] VOZ DE SIRINGA

Por un arroyo de cielo
hasta mi oído
vienen ronzando
los quejidos
de una siringa;
tiene el son mismo
de la mía, que de arañas
estará allí en el aprisco...
¡Tan melodiosa!, ¡Tan clara!
Toda la mañana miro
para ver al que la estrega
sobre el labio adormecido...
Es una senda de sol,
lejos, me veo a mí mismo,
que estoy en una calleja
húmeda con frío.

Poema en **octosílabos** con algunos **cuadrisílabos** y **pentasílabos,** y un **hexasílabo**; **asonantado alterno** como romance. La tentación del verso libre aparece aquí con la característica que tendrá siempre en Miguel Hernández: nunca será ausencia de ritmo preciso, sino mezcla de diversos ritmos, claramente identificables. La presencia de la rima contradice la aparente libertad.

[89] EL AFILADOR

El afilador
afila aristas de luna y sol,
sobre una piedra que expele estrellas.
El afilador
que sopla una
siringa toda melancolía,
tal la del pastor:
la mía.

Breve composición con ritmo de **doble pentasílabo** Hay algunos **hexasílabos agudos**. Hay juego de **asonancia en los versos agudos** y una rima de cierre en una unidad mínima trisílaba. Son dos intentos de composición en verso libre; mas es una libertad rítmica, como lo será siempre. Nótese el juego fonético, construido sobre asonancias:

3 sobre una **piedra** que **expele** estrellas.

[90] RECUERDO...

La luna casi ordeñada
por la noche; por mi mano
ordeñada la manada.

Sobre las tejas rotundas
el alba henchida de leche,
la noche vacía de luna.

El aprisco con esquilas,
y remulgos y balidos:
¡toda una vaharada idílica!

Un lucero entre mis ojos
y en la intimidad del agua
maravillada del pozo.

En un cercano naranjo
y en una torre cercana
eólica brisa y trinados.

Sobre el tejado volcada
una riada de cielo
con nubes podridas de alba.

Y, como un velo de novia
arrugado, la ordeñada
leche en el cubo, espumosa.

7 tercetos octosílabos con **asonancia a0a**.Cada terceto se aísla. El discurso se construye con frases nominales., lo que concentra la atención sobre la imagen, quitando todo aspecto narrativo. El poeta se acerca a su fase descriptivo–metafórica; aunque el tema recuerda mucho sus primeros poemas campestres idílicos sin hermoseamientos bucólicos.

[91] MOTIVOS DEL PRIMER LUCERO

Como lenguas de perros jadeantes,
rojas las sombras del árbol se alargan
por la grama del valle.

Solo un sorbo de luz queda en la copa
ensangrentada del triste crepúsculo;
la noche ya hila sombras.

El lucero del véspero el azur
no horada aún con sus clavos de fuego...

(Y este apóstrofe lanza el pastor en las soledades campesinas.)

"¡Lucero, abre tu luz!

Estalla, trueno mudo, contra el éter,
y muéstrame con tu luz amorosa
la veredita verde.

Que no tropiece mi hato con obstáculos,
y en las esquilas conduzca, oro dentro
y tu plata en los labios.

Que no rocen mi frente las membranas
de los murciélagos que van corrigiendo
cada instante su marcha.

Que te vea posado en el sosiego
del recoveco de un río zumbón
como un sapo de fuego.

Que sobre la espadaña de mi aldea
–una tremenda mazorca de sol–
hiles, araña inmensa.

¡Abre tu luz lucero cristalino!"

* * *

Sobre la frente del negro horizonte
cuelga un blanco latido.

Tercetos endecasílabos con pie quebrado heptasílabo asonantados A0a. El tercer terceto se interrumpe en el segundo verso para dar espacio a una frase suelta arrítmica, entre paréntesis; y el pie quebrado se liga sintácticamente al terceto siguiente, pero respetando la asonancia con el terceto anterior. La apóstrofe en primera persona (discurso directo) empieza con este verso separado de su terceto, y termina con otro verso aislado de su conjunto métrico. Los dos últimos versos aparecen separados, a modo de conclusión, creándose así una estructura simétrica. Los demás tercetos están concluidos en sí mismos.

Los endecasílabos del primer verso de cada terceto, tienen acento en 6ª posición como el endecasílabo clásico. El segundo tiene acento de 7ª, acompañado por otro en 2ª o 4ª posición. Hasta en los endecasílabos el poeta siente la cesura rítmica como una subdivisión en dos unidades; el v. 19 tiene un esdrújulo interno en correspondencia con la cesura:

de los murci**élagos** // que van corrigiendo

También notable, en el v. 11, el imperativo con doble acento: m**uéstramé** según la pronunciación regional.

Presentes los juegos fonéticos:

14 la **veredita verde**.

29 sobre la fr**ente** del negro horiz**onte**

El lenguaje ya es imaginístico, barroco y surrealista.

[92] AL PARTIR DE SU TIERRA
PIERDE EL PASTOR DOS LÁGRIMAS

Mira hermano, en nuestro valle
se me perdieron dos lágrimas...
¡las más grandes que tenía!
y yo no puedo buscarlas.
Mira hermano, corre al valle
y búscalas en las granas...
No vayas a confundirlas
con el mijo de la escarcha:
mis lágrimas son más puras
y amargas que la del alba.
Tal vez por ser muy espesas

se han convertido en luciérnagas.
A estrellitas se metieron
tal vez por ser muy ingrávidas...
15 Búscalas de todos modos,
y, cuando las halles, guárdalas
en dos cajitas, hermano,
como para niñas, blancas.

Romance asonantado **a–a**, con varias rimas esdrújulas. El discurso se articula en **dísticos**, entre cuyos versos constitutivos se presentan frecuentes encabalgamientos; menos los cuatro versos finales, en los que el encabalgamiento se verifica entre el segundo y el tercer verso. El manejo del octosílabo ya es perfecto.

[93] A UNA ZÍNGARA

Morena zíngara,
por un cacho de pan y unas
gotas de leche, me dijiste
tu buenaventura,
5 en aquella carretera
soleada y desnuda
como tu faz y tu cuello:
yo iba ensayando armonías
en mi cornamusa
10 y tú, tras tu caravana
ladrona y errabunda:
tomaste mi mano
brusca
vestida de sol y polvo
15 entre las débiles tuyas;
pusiste en ella más cruces
que tiene un campo de tumbas,
y entre los sonidos
de tu pandereta ruda
20 que andrajos de ocaso rojo
y rebanadas de luna
arrastraba al sonar por el viento
de calina y lujuria,
salmodiaste zalamera
25 oraciones proféticas y agudas
como cipreses;
los cirros que la anchura
de frente helena
rajan con sus negruras
30 y sus trenzas –dos raíces
de la noche que a tu nuca
se incrustan– tembloreaban
brillantes de la cruda

luz del sol.
35 Luego te marchaste halduda
y estrellados de lunares
los flancos de suave curva.

* * *

Hoy torno a encontrarte zíngara
pero no en la carretera
40 desnuda y con sol: hoy te hallo
en una calle severa
de una ciudad donde no
cae en la noche una estrella
ni en el día el sol; lejana
45 aquella
carretera asolada
está; lejana la esencia
caliente que se aspiraba
entre la calina espesa...
50 ¿Por dónde llegaste zíngara
a esta ciudad? ¿Qué vereda
seguiste? ¿La que yo, la
pedregosa y férrea:
esa cuyas venas fulgen
55 dos retorcidas culebras?...
¿Para qué viniste? ¿Para
lo que yo? ¿Para de pena
y de nostalgia velar
tu belleza?...
60 La buenaventura: dímela
zíngara morena;
toma mi mano
que es un puño de tinieblas
y dime si tornaré
65 a verte en la carretera
lejana un cercano día,
yendo tú tras tu viajera
caravana y yo soplando
en mi siringa pastorelas.

Composición en dos partes, con asonancia alterna (rima de **romance**) **u–a** en la primera, y **e–a** en la segunda. En este poema se ensaya una cierta libertad métrica, alternando con el verso predominante, el **octosílabo**, versos parisílabos (**cuatro, seis, diez sílabas**) o imparisílabos (**cinco, siete, nueve, once**). La medida rítmica se alarga o se acorta en la percepción por la frecuente presencia de versos esdrújulos o agudos (estos últimos se detienen en dos ocasiones sobre monosílabos átonos). Hay versos breves que adquieren su ritmo en unión con otro verso:

12 tomaste mi mano

brusca

33 brillantes de la cruda
luz del sol.

Considerando estas unidades, en el poema aparecen también algunos endecasílabos, completando así todas las medidas versales unitarias. El poema, inédito, encontrado en un manuscrito no fechado, podría pertenecer por esos detalles, a épocas anteriores, cuando el poeta componía con versos dispares, y tenía predilección por los temas campestres idílicos con tonos bucólicos.

Observaciones. En las notas (*O.P.*, p. 279) se dice que en el v. 53, se tacha el artículo **la**, pero el artículo supuestamente tachado aparece justamente a final de verso.

[94]

La tierra, recién parida,
pide descanso. Trasciende
a frutos reblandecidos
de viejos, a surco, leche
5 y raíces.
Brota el vello
de la enana grama débil
–sabroso pasto de ovejas–,
en su desgarrado vientre.
10 Aún se ven los higos últimos
sobre las higueras verdes,
con su solo ojo, cegado
por cristalizadas mieles.
En los granados aún brillan
15 las risas iridiscentes
de las pomas cuyas flores
tardarán más en romperse.
Los amorosos membrillos,
entre hojas opalescentes,
20 tras una pelusa de oro,
aún muestran sus palideces.
Aún racimos, empolvados,
de las largas vides penden
y embigotan sus mazorcas
25 los maizales bienolientes.

Mas, mañana, cuando el alba
con sus deditos de nieve
quite el sudor del rocío
de su despaciosa frente,
30 habrá desaparecido
todo en las frondas murientes.

Tan sólo le queda el grano
de un día al dulce septiembre.
Las noches son largas, largas,
35 los días son breves, breves.
Nubes lluviosas entornan
los medios días silentes,
y los crepúsculos que eran
poco ha de adolescente
40 oro, violetas se tornan
y ensangrentados fenecen.
Viene tardío el primer
lucero a pastar celestes
hierbas azules. Los montes
45 pelos de nieblas se prenden.
Se alza temprana y rojiza
la polimorfa Selene.
Empalidecen las hojas,
y Pan, tapando los siete
50 agujeros de su flauta,
por los boscajes se pierde,
porque el eolio carrillo
inflarse enérgico siente.

... La tierra parida pide
55 largo descanso. No quieren
los infatigables rústicos
otorgárselo ni breve:
detrás de la primer lluvia
le alzan el refajo verde
60 de las gramas, mil matrices
de largos surcos abriéndole,
y de nuevo la fecundan
con la menuda simiente.

Romance octosílabo con asonancia **e–e**. El verso 5 se divide en dos versos cuadrisílabos, y alrededor de esos versos la rima se descompone, perdiendo la asonancia perfecta, y manteniendo sólo el acento en **e**. La rima regular regresa a partir del v. 10. Parecería un *incipit* con veleidades de libertad, que se encauza en un forma regular; fenómeno que se repetirá muchas veces, incluso en la poesía madura de Hernández. El discurso fluye continuo, con algunos encabalgamientos, como siempre en el romance.

La acentuación es variada, excelente el dominio del verso. La imaginería bucólica (todavía está presente Pan y su siringa) cede paso a una vivificación metafórica de la naturaleza que preludia la segunda época.

[95]

Pronto llegará el día que partiré. En mi Arcadia,
donde continuamente tan musical irradia
la voz de mi siringa sobre la voz del viento,
se oirá como un suspiro que acabará en lamento.

Lo lanzará en sus **flondas** boscosas la floresta,
que aurísona protege mis sueños en la siesta.
Lo lanzarán los árboles de la margen del río
y los espesos huertos porque me descarrío

para observar los nidos de las aves, su vuelo,
y arrancarle sus lágrimas gomosas al ciruelo.
Lo lanzará la murria de cristal del regato
en cuyas ondas calma su ardiente sed el hato,

y todo el valle, que no quiere que extinga
la voz del magno mirlo mago de mi siringa.

Y partiré. Y ya nunca –ya nunca, lo presiento–,
sobre mi asoleada frente el genio del viento
agitará su azul y larga cabellera,
llevada por la plúmea bandada pasajera
como un haz invisible de armoniosas rimas
fragantes a rosales, a naranjas y a limas.

Las albas no abrirán ante mis ojos claros,
como pavos–reales de altos plumajes raros,
sus grandes abanicos con el borde de rosa.
El sol no elevará su redondez radiosa

húmeda de neblinas por sobre las montañas.
Los labios del panida no rozarán las cañas
de su instrumento, oculto bajo la fronda umbría,
para arrancarle idílicos tesoros de armonía

como en mis apacibles horas de pastoreo.
No arará el azul llano, bajo el que me asoleo,
la nube silenciosa, pomposa y argentina
que a hundirse va gloriosa detrás de esa colina...

Se marchará el camino fino, de polvo rancio,
sin llevarme en su lomo rendido de cansancio.
Y las esquilas claras, claras y musicales
del hato, ante crepúsculos igual que boreales

auroras de hermosísimos, no darán su temblor
lastimero cuando abra la estrella del pastor
sus párpados de luengas y rizosas pestañas
que me hacen decir cosas melifluas y extrañas.

¡Mirad bien, ojos míos; mirad bien y de prisa
este valle que ha oído tantas veces mi risa,
y mi voz, y mi llanto, y el silbo de mi honda
y el sinfónico escándalo de mi siringa blonda!...

45 ¡Mirad, porque ya nunca –ya nunca, lo presiento–,
volveréis a ver más bajo este firmamento
siempre envuelto en un terso, desmesurado xxxxx
de lazulita, tras la hora del viaje,
el sabroso paraje porque aún libre giro
50 que exhalará un lamento comenzado suspiro.

Cuartetos alejandrinos AABB. En realidad se trata de una composición en dísticos de rima pareada, que se distribuyen en la mayoría de los casos en grupos de dos, pero hay dos bloques de 3 dísticos.

La subdivisión del verso en dos hemistiquios heptasílabos (con frecuentes encabalgamientos) está marcada por la presencia de palabras agudas en la cesura, y no solamente esdrújulas como es usual:

17 agitará su az**ul** / y larga cabellera,
llevada por la pl**úmea** / bandada pasajera

Estos acentos agudos, en dos versos, se colocan rítmicamente sobre palabras átonas, como el poeta solía hacer en su etapa más inmadura:

13 y todo el valle **que** / no quiere que se extinga

48 de lazulita **tras** / la hora del viaje

En el último verso citado, hay una diéresis (v**ï**aje) así como en el v. 19 (armon**ï**osa). Estas irregularidades, y el lenguaje preciosista, y la entonación patética, y el paisaje bucólico, nos hacen pensar en una redacción temprana.

Observaciones. La subdivisión estrófica –por demás imprecisa– es puramente gráfica, y no se explica, porque el discurso fluye continuo sin respetar ninguna subdivisión. El v. 5 contiene en la *O.C.* una palabra inexistente "flondas", que suponemos sea "frondas". En el v. 47 falta la palabra en rima, y los últimos dos versos no son claros. Todo esto nos lleva a suponer que se trate sólo de un esbozo. Las rimas acumuladas (la rima en –**aje** que no aparece a final del verso 47 se repite *al mezzo* en el verso siguiente) parecen en espera de una sucesiva ordenación.

[96]

¡Rómpeme y échame a un regato viajero!
Quiero no existir más al marcharte. No quiero
quedarme en un rincón oscuro del aprisco
acordándome de tantas cosas... Del risco
5 ese desde el cual miras, en los atardeceres,
cuando el ave y el rústico acaban sus quehaceres,
el cielo, enrojecido como la millonada
joyante de los granos de una agria granada;
las cumbres, sofocadas de luces ulteriores,
10 las sendas solitarias, el río, los alcores
y el valle, descarriado bajo una sombra honda
por cuyas espesuras sube a veces, redonda
y sigilosa, la blancura lunar como
la pechuga de un cisne o el ala de un palomo.
15 No quiero recordar estos puros momentos
de la mañana en que tu oreja los conceptos
sutiles, que la flauta pánica y Filomena,
forman bajo las frondas donde la abeja vuela,
oye; ni la dorada hora del resistero
20 cuando, mientras tú sueñas contra mi vientre cabrero
por cuyas gruesas venas corre precipitada
hacia la ubre la leche espesa y nevada
–se oye el ruido dulcísimo de la carrera pura–
que la cabra rumiando hace en la dentadura,
25 yo, a tus pies, sobre el césped, escucho la sonata
de la cigarra que hace que todo el valle a plata
suene, y la batahola que forma el gorrión
volando de uno a otro arbusto juguetón.
No quiero recordar el sendero de blando
30 polvo, cuando a la tarde, tus dos brazos colgando
en mí sobre los hombros, ves los astros salir
–primero los luceros– al inmenso zafir:
–es la sombra que viene una esponja morada
y el cielo es una vieja cristalera, empolvada
35 de polvo azul; pasada aquella sobre ésta
deja ver los millones de luces de la fiesta
celeste en su apogeo grandiosamente eterno–.
No me quiero acordar del sempiterno y tierno
ritmo de tu siringa que por mí curva arroja
40 su voz y todo de melodía lo moja.

Ni del sol... Ni del alba... Ni del profuso hato...
"¡Pastor, rómpeme y échame a un trovero regato!"

Así, con su voz muda, me ha dicho esta mañana,
aún jovencito el sol y muda la campana
45 del adormido valle, el buen cayado mío.

... Y ha temblado en el césped más, mucho más rocío.

Alejandrinos con rima pareada. La estructura sintáctica se articula sin coincidir ni con los dísticos ni con los versos. También son muy frecuentes los encabalgamientos en el lugar de la cesura.

Muchos versos presentan el primer hemistiquio agudo, a veces con un hipotético acento en un elemento átono (artículo o preposición). Baste examinar los primeros versos:

1 ¡Rómpeme y échame / a un regato viajero!
Quiero no existir más / al marcharte. No quiero
quedarme en un rincón / oscuro del aprisco
acordándome de / tantas cosas... Del risco
ese desde el cual miras.....

En el v. 1, para que quede el ritmo, hace falta considerar acentuados los pronombres enclíticos **–me** según el uso de las tierras del poeta. Sin embargo, estos mismos dos imperativos con pronombre enclítico reaparecen en el v. 42 (con esos efectos de estribillo que tanto gustan al joven poeta), y allí llevan el conteo silábico exacto, en un verso con primer hemistiquio esdrújulo:

42 "¡Pas**tor**, **rómpeme** y **é**chame / a un trovero regato!"

El v. 2 y el 3 presentan sílaba aguda regular al final del hemistiquio; y el v. 4, para que resulte correcto, se tiene que calcular con un acento en la preposición **de**. Todos los versos presentan un fuerte encabalgamiento a mitad del verso, así como dos muy marcados entre el v. 2 y 3, y 4 y 5. El segundo hemistiquio del v. 20 es hipermetro.

La grafía destaca un dístico hacia el final del poema, que a su vez se concluye con un verso aislado.

La presencia de imágenes mitológicas al lado de la percepción metafórica, las imperfecciones en un metro que ya lograba dominar, dejan dudas sobre la fecha de composición de este poema, cuya soltura en el discurso, en contraste con el sistema de dísticos, recuerda los poemas [22] "Placidez" y [32] "En agosto". ¿No será este manuscrito un poema descartado del "Cuaderno"?

[97]

Ayer me daba pesar
verme entre tantas auroras...
¡Ay! Y hoy no me veo en ninguna
y lloro entre tanta sombra.

Ayer me daba pesar
oír las voces queridas...
¡Ay! Y hoy que no las escucho...
¿**Cuándo** te oiré madrecita?

Dos **cuartetas octosílabas** asonantadas en el segundo y cuarto verso **o–a** e **i–a**. Estructura paralelística: los primeros versos de las dos cuartetas empiezan con "Ayer me daba pesar" y los terceros con "¡Ay! Y hoy...". Es la estructura de una composición popular.

Observaciones. En el último verso, en la *O.C.* aparece "cuánto" en lugar del más obvio "cuándo".

[98] VISTAS DEL MEDITERRÁNEO

Ahora veo el Mediterráneo,
ya una ladera baladora y convulsa
con instables pitas y lácteas...

Ahora veo el Mediterráneo,
ya imitador imprudente de un huerto verde
con magnolias entre holandas...

Ahora veo el Mediterráneo
ya una persiana azul
próspera de navajas de bronca...

Ahora veo el Mediterráneo,
ya un candil desalumbrado
con lucecitas góticas.

Cuatro tercetos independientes, cuyo primer verso se repite igual: "Ahora veo el Mediterráneo", y los segundos versos empiezan con "Ya...", introduciendo una frase nominal. Los dos últimos versos de cada terceto tienen medidas libres y se construyen armónicamente, sin regularidad rítmica, y **sin un metro fijo**. El manuscrito presenta *una singularidad gráfica*: cada terceto está escrito con una grafía diferente. Es el único poema en verso libre y sin rima.

[99] A LA MUY MORENA Y MUY HERMOSA CIUDAD DE MURCIA

Si bien medida talla de la altura,
mal diente de turrón del de avellana,
surtes tu lentitud de arquitectura:

con tus vaivenes, torre, de campana,
galeota amarrada a una cadena,
se broncea tu viento o agitana.

Pichones de blancor, desencadena,
por ver si se te aclara, aunque en anillos,
el magnolio al mirar tu tez morena.

¡Ciudad de los picudos amarillos
y las esquinas decoradas, ¡cuántas!,
de ángeles desalados y salcillos!

Se ahorcan por detrás de tus gargantas,
en arrope trenzado a lo cohete,
sin movimiento azul, rosas gigantas.

Boca que ríe, boca que comete
navajas de azucenas, con objeto
de hacer la propaganda de Albacete.

A la orilla del trémulo sujeto,
zapatean pimiento los molinos,
si en bis su doble faz ve ojo coqueto.

Estregando su voz con sus vecinos,
hasta el puente va el agua donde salta
a la comba dos saltos argentinos.

Rueda a la Vega Baja de la Alta,
esta tribulación como de abeja
que se atiene a libar la flor que esmalta.

Fábricas ve de hierbas circunfleja,
y con la cruz a cuestas, cada una
al Jesús agobiado se semeja.

Dentro de esa mansión casi ninguna,
duerme la seda a veces y despierta,
refresca la tinaja, el buey se luna.

Ahorcada está la tórtola en la puerta,
esperando cantar, sudando fuente,
sobre la boca, como un arco, abierta.

El arácnido largo, claustro, puente,
el aire en huso hila, y va la noria
reloj despertador por la corriente.

40 El naranjo, en su fiel, pompa notoria,
ayudas de madera solicita,
para poder llevar toda su gloria.

Y con su colmillar de anclas la pita,
si el alambre dentado no es, a espada
45 deseos de restar mundos evita.

Ciudad episcopal, Murcia prelada;
laberinto que en ti mismo te pierdes;
hoy va en cruz por tus rejas mi mirada,
bajo el abril de tus persianas verdes.

16 tercetos endecasílabos de rima encadenada, con un verso de cierre. El futuro metro de las Elegías se está precisando, con la característica subdivisión hernandiana en estrofas cerradas.

La acentuación es varia, y a veces se encuentran dos acentos contiguos en correspondencia con la cesura, que también puede ser libremente *a maiore* o *a minore*:

40 El **naranjo**, en su **fiel**, **pompa notoria**

El lenguaje –terminología y construcción– es muy similar al que caracterizará *Perito en lunas*. Es como si estuviera ensayando las descripciones metafóricas en medidas de tres versos. Las octavas aparentemente ensanchan la medida a ocho; sin embargo, casi todas se fragmentan en dos semiestrofas de cuatro versos. Notable la perfecta distribución de la estructura sintáctica (con una construcción muy compleja, típicamente gongorina) en los endecasílabos, sin encabalgamientos.

[100] LA BARRACA

Los tejados circunflejos,
de hierba borde y de limos...

Un tejado de racimos,
azulados y bermejos,
5 pone visera a la puerta,
donde oro una mazorca
cría y un agua se ahorca
negándose a ver la huerta.

El pozo, con relicarios
10 al margen de limoneros,
multiplica en sus veneros
un delirio de canarios.

Al lado, un gallo de sumas
pompas, con guerrero ardor,
15 libra batallas de amor
hollando campos de plumas.

Con dos paisajes, en cada
ojo uno, el buey ensueña
en el establo, o se ordeña
20 su frente semilunada.

El rústico, en el umbral,
mira qué bien pesa queda
dentro de un dátil de seda
la luz que come moral.

25 E impedida de cañedo
pasa cerca su agua el río,
que flaco a veces da frío,
y tristeza y grueso miedo.

Cuartetas octosílabas abba. El segundo dístico de la primera se enlaza con la segunda formando dos grupos de 2 y 6 versos. A continuación, las cuartetas se desarrollan regularmente en unidades sintácticas independientes. Presencia de ecos gongorinos:

15 libra batallas de amor
hollando campos de plumas.

Hay encabalgamientos entre verso y verso. El lenguaje es metafórico, ya semejante al que empleará en *Perito en lunas*. El manejo del octosílabo, la distribución sintáctica en el verso y la estrofa son perfectos y personales.

Observaciones. Otra vez dudas sobre la presentación gráfica. En *O.C.* aparecen unidas las estrofas 3 y 4 y una separación después de los dos primeros versos de la estrofa 1, con unión de los otros dos versos con la estrofa 2. Este último detalle se explica por la constitución sintáctica del discurso; pero la unión de las estrofas 3 y 4 no, y por ello preferimos destacarlas.

El aprendizaje ha terminado.

Carta de Miguel Hernández a Juan Ramón Jiménez

(Orihuela, noviembre 1931)

Sr. Don Juan Ramón Jiménez. Madrid.

Venerado poeta:

Sólo conozco a usted por su "Segunda Antología" que –créalo– ya he leído cincuenta veces aprendiéndome algunas de sus composiciones. ¿Sabe usted dónde he leído tantas veces su libro? Donde son mejores: en la soledad, a plena naturaleza, y en la silenciosa, misteriosa, llorosa hora del crepúsculo. Yendo por antiguos senderos empolvados y desiertos entre sollozos de esquilas.

No le extrañe lo que digo, admirado maestro; es que soy pastor. No mucho poético, como lo que usted canta, pero sí un poquito poeta. Soy pastor de cabras desde mi niñez. Y estoy contento con serlo, porque habiendo nacido en casa pobre, pudo mi padre darme otro oficio y me dio este que fue de dioses paganos y héroes bíblicos.

Como le he dicho, creo ser un poco poeta. En los prados por que yerro con el cabrío ostenta natura su mayor grado de belleza y pompa; muchas flores, muchos ruyseñores y verdores, mucho cielo y muy azul, algunas majestuosas montañas y unas colinas y lomas tras las cuales rueda la gran era del Mediterráneo.

...Por fuerza he tenido que cantar. Inculto, tosco, sé que escribiendo poesía profano el divino arte... No tengo culpa de llevar en mi alma una chispa de la hoguera que arde en la suya...

Usted, tan refinado, tan exquisito, cuando lea esto, ¿qué pensará? Mire: odio la pobreza en que he nacido, yo no sé... por muchas cosas... Particularmente por ser causa del estado inculto en que me hallo, que no me deja expresar bien ni claro, ni decir las muchas cosas que pienso. Si son molestas mis confesiones, perdóneme, y... ya no sé cómo empezar de nuevo. Le decía antes que escribo poesías... Tengo un millar de versos compuestos, sin publicar. Algunos diarios de la provincia empezaron a sacar en sus páginas mis primeros poemas, con elogios... Dejé de publocar en ellos. En provincia leen pocos los versos y los que los leen no los entienden. Y heme aquí con un millar de versos que no sé que hacer con ellos. A veces me he dicho que quemarlos tal vez fuera lo mejor.

Soñador, como tantos, quiero ir a Madrid. Abandonaré las cabras –¡Oh, esa esquila en la tarde!– y con el escaso cobre que puedan darme tomaré el tren de aquí a una quincena de días para la corte.

¿Podría usted, dulcísimo Juan Ramón, recibirme en su casa y leer lo que le lleve? ¿Podría enviarme unas letras diciéndome lo que crea mejor?

Hágalo por este pastor un poquito poeta, que se lo agradeceré eternamente.

MIGUEL HERNÁNDEZ
Arriba, 73, Orihuela

TABLA DE ESTRUCTURAS Y PECULIARIDADES MÉTRICAS DE LOS POEMAS JUVENILES DE MIGUEL HERNÁNDEZ

Guía

La tabla que sigue presenta la incidencia de las peculiaridades métricas señaladas, en el corpus de los cien poemas.
1. En la primera columna se señala el número con que se clasifica el poema en el corpus de Poemas Sueltos I en la *Obra completa*.

2. en la segunda la **estructura métrica**, o sea el tipo de estrofa (**E**) y verso (**v**), definiendo la estrofa por el número de versos o por su nombre (**soneto, romance**...) O indicando si no hay estrofismo (**s/e**) y el verso por el número de sílabas;

3. en la tercera, la **estructura rímica**, indicando si es asonante (**Ason**.), en los versos pares (**2-4**) o impares (**1-3**); si consonante, indicando la secuencia, como es habitual, con letras mayúsculas o minúsculas, o en su caso por definición (gongorina) y otra indicación (**libre**, **s/r**)

4. en la cuara, la **estructura acentual**, indicando sólo si **libre** o **fija** (isorrítmica) o si en el poema se alternan las dos modalidades.

En las siguientes columnas se indica sólo la presencia (x) o la ausencia de determinadas peculiaridades:

JG: Juegos gráficos;
JF: Juegos fonéticos
On.:Onomatopeyas
Enc. V: Encabalgamientos entre Versos
Enc. E: Encabalgamientos entre Estrofas
Enc. C: Encabalgamientos sobre Cesura
SF: Sinalefas Forzadas
Sin: Sinéresis
H: Hiatos
HE: Hemistiquios Esdrújulos
HA: Hemistiquios Agudos.
AA: Acentos Anómalos.

TABLA DE ESTRUCTURAS Y PECULIARIDADES MÉTRICAS

Nº Poe	Estruct. métrica	Estruct. rímica	Estr. acen.	JG	JF	On.	Enc V.	Enc E.	Enc C.	SF	Sin	H.	HE	HA	AA
1	E: 2 v: 8/10	Ason.	libre												
2	E: 4 v: 8	Ason. (2-4)	libre	X			X	X	X	X	X				
3	E: 2/4 v: 8/4/7	aa abab	libre	X		X	X			X		X			
4	E: 2/4 v: 7/8	Ason. (2-4)	libre												
5	E: 3 v: 8	Ason. (1-3)	libre												
6	E: 4 v: 6	abab	libre	X	X		X								X
7	soneto v: 11	ABAB	libre	X			X	X		X		X			
8	silva 3 x...	gongori- na	fija				X		X				X		X
9	E: 4 v: 8	abab	libre												
10	rom. v: 6	Ason. (2-4)	libre				X				X	X			X
11	E: 4 v: 6+6/6	A (2-4)	libre	X	X		X								
12	E: 4 v: 8	abab	libre												X
13	silva 4 x...	gongori- na	fija	X	X		X				X				
14	silva v:7+7-7- 11	aa aćać bb-cc	libre				X			X				X	
15	E: 3 v. 9	ababcb cdcd...	Libre		X		X	X		X					X

Nº Poe	Estruct. métrica	Estruct. rímica	Estr. acen.	JG	JF	On.	Enc V.	Enc E.	Enc C.	SF	Sin	H.	HE	HA	AA
16	E :4 v: 8-4	abba	libre												
17	E: 4 v: 9	abab	libre	X	X	X	X	X	X	X	X				
18	E: silva v: 14-11-9-7-8	abab abba aabb	libre	X		X	X	X	X		X			X	X
19	E: 3-4 v: 6	aaa aabb abab	libre	X	X			X							
20	E: 4 v: 8	abba	libre	X			X	X							
21	E: s/e v: 3-4 (8)	Ason. Varia	fija	X			X								X
22	E: s/e 6+6	aa bb	libre	X	X		X		X		X		X	X	X
23	E: 6(3) v: 8	Ason. (2-4)	libre		X		X								X
24	E: 4 (15) v: 9	abab	fija	X	X	X	X	X	X					X	
25	s/E v: 8	a0ab0b	libre	X											
26	romance v: 8	A (2-4)	libre					X							
27	E:4 (5) v: 8	abba	libre	X	X		X								
28	silva v:7+77-11	abab	libre		X		X		X				X	X	
29	E: s/e v: 7-8-9-11	Ason. (2-4)	libre	X	X		X				X	X			

Nº Poe	Estruct. métrica	Estruct. rímica	Estr. acen.	JG	JF	On.	Enc V.	Enc E.	Enc C.	SF	Sin	H.	HE	HA	AA
30	E: 4 v: 7+7	Ason. (2-4)	libre	X	X		X		X		X		X	X	X
31	romance v: 8	Ason. (2-4)	libre	X			X			X					
32	E: s/e v: 7+7	aa	libre				X	X	X				X	X	X
33	E: s/E v: 8/4	aa abab abba	fija			X					X				
34	E: 4 v: 7+7	ABAB	libre	X			X		X			X	X	X	X
35	romance v: 8	Ason. (2-4)	libre	X	X		X					X			X
36	E: 4 v: 8	Cons. (2-4)	libre				X					X			
37	E: s/e v: 9	Ason. (2-4)	libre fija	X	X	X		X	X						
38	E: 4 v: 8	abab abba	libre	X	X						X				
39	E: s/e v: 6-6+6-10	Ason. (2-4)	libre fija								X				
40	soneto v: 11	ABBA CDDC EEF GGF	libre										X		
41	E: s/e 5x...	gongori- na	fija						X				X		
42	E: 10 v: 8	abbaa ccddc	L/F			X									
43	E: 4 v: 6+6	ABAB	libre		X		X		X		X		X		

Nº Poe	Estruct. métrica	Estruct. rímica	Estr. acen.	JG	JF	On.	Enc V.	Enc E.	Enc C.	SF	Sin	H.	HE	HA	AA
44	E: 6 v: 8+8	AAB' CCB'	fija				(X)		X	X	X	X	X		X
45	soneto v: 8+8	ABBA CCD EED	fija		X						X				
46	E: 5 v: 8	abbab	libre		X					(X)					
47	E: 4 v: 7+5	AB'AB'	fija		X								X		
48	E: 6 v: 8+8	AAB' CCB'	fija		X		(X)		(X)				X		
49	E: s/c 6+6/6	ABAB	libre		X		X		X		X		X		
50	E: 6 v: 7+7	AAB' CCB'	fija		X		(X)		(X)		X		(X)		X
51	E: s/e v: 4x...	A (2-4)	fija						X		X		X		
52	E: 6 v: 7+7	AAB' CCB'	L/F						X		X	X			
53	E: 4 v: 4+6+6 p.q.: 4+6	ABAb	fija		X		(X)		X				X		X
54	E: 6 v: 8+8	AAB' CCB'	fija		X				X				X		X
55	E: s/c v: 6x...	ab libre	fija		X								X		X
56	E: silva v: 7+11	AAB CCB	libre				X			X					X
57	E: 5 v: 8	abaab	libre	X			X				X	X			
58	E: s/e v: 5x...	Ason. (2-4)	libre fija		X						X		X		

Nº Poe	Estruct. métrica	Estruct. rímica	Estr. acen.	JG	JF	On.	Enc V.	Enc E.	Enc C.	SF	Sin	H.	HE	HA	AA
59	soneto v: 10	ABBA CCD EED	libre fija				X								
60	E: libre v: 5x...	ab libre	libre fija				(X)						X		
61	E: 5 v: 6+6	AB' AAB'	fija		X								X		
62	E: libre v: 4x...	abbab	fija		X					X		X	X		
63	E: 4 v: 9	abab	libre fija		X		X					X			
64	E: libre v: 6-10	a b (2) libre	fija		X										X
65	E: 4 v: 6+6	ABAB	libre fija				X		X		X	X	X		
66	E: 6 (7) v: 7+7	AAB' CCB'	L/F		X		(X)		(X)		X		X		
67	E: 4 v: 5+5	abab	libre fija		X								X		
68	E: 4 v: 7+7	ABAB	libre		X		(X)		X	X			X		
69	E: 4 v: 8+8	ABAB	libre fija		X		(X)		(X)	X	X	X	X		X
70	soneto v: 7+7	ABBA CCD EED	fija libre						X		X		X		
71	soneto v: 7+7	ABBA CCD EED	fija		X				X				X		
72	romance v: 8	Ason. (2-4)	libre		X	(X)	X								X
73	silva v: 7-11	gongori- na	libre			(X)	(X)					X			

Nº Poe	Estruct. métrica	Estruct. rímica	Estr. acen.	JG	JF	On.	Enc V.	Enc E.	Enc C.	SF	Sin	H.	HE	HA	AA
74-1	soneto v: 11	*ABAB CCD EED *ABAB CDE *ABAB CDCD EFE FGF	libre				X						X		
75	E:5 v: 8	abaab	libre				X								
76	E: 3 y 5 v: 9-5	aaa aaaaa	libre				X	X							X
77	E: 4 v: 7+5	ABAB	libre		X		(X)		X		X	X	X		
78	E: 4 v: 8+8	ABAB	libre fija		X				X		X		X		
79	E: s/e v: 6-6+6-10	ABAB	libre				X		X				X		
80	E: s/e v: 4x...	gongori-na	fija		X		X				X	X			
81	soneto 7+7	ABBA CDE	fija					X	X						
82	E: 4 v: 11-7	ABAB	libre				X								
83	E: 4 v: 8	abab	libre		X		X								
84	E: s/e v: 11-7-5	Ason. libre	libre			X	X								
85	E:2 v: 8	Cons. (2-4)	libre	X			X				X				
86	E: 4 v: 8	abba	libre	X	X	X	X								

Nº Poe	Estruct. métrica	Estruct. rímica	Estr. acen.	JG	JF	On.	Enc V.	Enc E.	Enc C.	SF	Sin	H.	HE	HA	AA
87	soneto 7+7	ABBA CDD CEE	libre	X			X		X		X		X	X	X
88	s/E v: 8-4-5-6	Ason. (2-4)	libre				X								
89	E: s/e v: 5+5-6	Ason. Cons.	libre		X		X								X
90	E:3 v: 8	Ason. (1-3)	libre		X		X				X				
91	E:3 v: 11-7	Ason. (1-3)	libre fija	X	X					X			X		
92	romance v: 8	Ason. (2-4)	libre				X								
93	E: s/e v: 8	Ason. (2-4)	libre				X								X
94	romance v: 8	Ason. (2-4)	libre	X			X								
95	E:4 v: 7+7	AABB	libre	X	X		X	X	X			X	X	X	X
96	E: 2 v: 7+7	AABB	libre	X			X	X	X			X	X	X	X
97	E: 4 v: 8	Ason. (2-4)	libre			X									
98	E: 3 v: libre	s/r		X											
99	E: 3 v. 11	ABABC BCDC...	libre												
100	E: 4 v: 8	abba	libre	X			X								

TESIS ECONOMICAS PROFESIONALES

IMPRESION OFFSET
COMPUTADORA LASSER
MECANOGRAFIA IBM

Campeche 156 • Col. Roma
México, D.F. (Metro Chilpancingo)

Teléfonos: 564-39-54 574-75-75
584-81-53 (Telfax)