

# **La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada**

Tesis realizada por: Dña. Carmen M<sup>a</sup> González Sánchez

Director de tesis: D. Francisco Javier Escobar Borrego

Departamento: Didáctica de la lengua y la literatura y filologías integradas

Facultad de Ciencias de la Educación

Universidad de Sevilla

## **La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada**

# Índice

1 INTRODUCCIÓN.....	6
1.1 Breve estudio estético sobre la interrelación música y poesía, desde su origen común hasta la poesía simbolista.....	7
1.2 Correspondencias estructurales y terminológicas.....	13
1.3 La música en Miguel Hernández.....	18
2 Vida y obra de Miguel Hernández.....	25
2.1 Infancia y primeros poemas.....	25
2.2 Primer viaje a Madrid.....	27
2.3 Segundo viaje a Madrid.....	30
2.4 Muerte de Ramón Sijé y su libro El rayo que no cesa.....	32
2.5 La guerra civil: Su obra poética y teatral.....	33
2.6 Encarcelamiento y muerte: Cancionero y romancero de ausencias.....	36
3 Discografía.....	40
4 Estudio de los principales palos flamencos empleados en los cantes.....	45
5 Estudio de la lírica hernandiana y flamenca desde el punto de vista de la literatura comparada..	59
5.1 Los aspectos temáticos.....	59
5.1.1 Temática de los poemas hernandianos interpretados por los cantaores.....	59
5.1.2 Temática de la lírica flamenca.....	78
5.1.3 Temas comunes entre la copla flamenca y los poemas de Miguel Hernández.....	96
5.2 Aspectos Formales.....	103
5.2.1 Breve estudio filológico de los poemas de Miguel Hernández que han sido adaptados al canto.....	103
5.2.1.1 Estudio métrico .....	103
5.2.1.2 Recursos expresivos en los poemas de Miguel Hernández.....	117
5.2.1.2.1 Recursos fónicos.....	117
5.2.1.2.2 Recursos Morfosintácticos.....	121
5.2.1.2.3 Frecuencia de las partes del discurso.....	122
5.2.1.2.4 Recursos léxicos-semánticos.....	123
5.2.2 Breve estudio filológico de la lírica flamenca.....	133
5.2.2.1 Estudio métrico .....	133
5.2.2.2 Recursos expresivos de la lírica flamenca.....	137

5.2.2.2.1 Recursos fónicos.....	137
5.2.2.2.2 Recursos Morfosintácticos.....	138
5.2.2.2.3 Frecuencia de las partes del discurso.....	139
5.2.2.2.4 Recursos léxicos-semánticos.....	139
5.2.3 Análisis comparativo entre la métrica y los recursos estilísticos de los poemas de Miguel Hernández y la lírica flamenca.....	141
6 Estudio de la obra teatral de Miguel Hernández y su correlación con la música flamenca desde un punto de vista comparativo.....	147
6.1 Breve estudio analítico de la obra teatral de Miguel Hernández.....	147
6.2 Análisis estilístico, formal y temático de los fragmentos teatrales interpretados por los cantaores desde un punto de vista comparativo con la lírica flamenca.....	161
7 Análisis filológico de los cantes flamencos basados en los poemas hernandianos.....	169
7.1 Modificación estructural.....	169
7.1.1 Adición.....	169
7.1.2 Omisión.....	174
7.1.3 Repetición.....	182
7.2 Aspectos lingüísticos de los cantes flamencos hernandianos.....	184
7.2.1 Principales coloquialismos de los cantes.....	184
7.2.1.1 Falsos triptongos.....	184
7.2.1.2 Cambios de las consonantes.....	184
7.2.1.3 La pérdida de la consonante intervocálica.....	185
7.2.1.4 Pérdida de consonantes iniciales y finales.....	185
7.2.1.5 Adición de vocales al comienzo y final de palabras.....	186
7.2.1.6 Yeísmo.....	186
7.2.2 Rasgos propios de la modalidad andaluza.....	187
7.2.2.1 El seseo.....	187
7.2.2.2 El ceceo.....	188
7.2.2.3 Yeísmo.....	188
7.2.2.4 Fricatización de la ch.....	188
7.2.3 Rasgos morfosintácticos predominantes.....	188
7.2.3.1 Falta de concordancia entre verbo y sujeto.....	189
7.2.3.2 Cambio en la persona con respecto al original.....	189

7.2.3.3 Presencia del complemento directo de persona sin la preposición a.....	189
7.2.3.4 Presencia de diminutivo.....	189
8 Implementación en el aula.....	190
8.1 Unidad Didáctica: Acercamiento interdisciplinario de la obra poética de Miguel Hernández en relación al cante flamenco.....	190
8.1.1 Introducción. Música, lengua y literatura: una aproximación interdisciplinar.....	190
8.1.2 Contexto educativo.....	190
8.1.3 Competencias educativas.....	191
8.1.4 Objetivos didácticos .....	192
8.1.5 Contenidos didácticos.....	192
8.1.6 Actividad propuesta desarrollada para esta unidad didáctica.....	193
8.1.7 Temporalización de la actividad.....	193
8.1.8 Desarrollo de la actividad.....	194
9 Conclusiones.....	197
10 Bibliografía.....	210
11 Anexos.....	220
11.1 Poemas hernandianos escogidos por los cantaores flamencos.....	220
11.2 Glosario.....	250
11.3 Índice topográfico y onomástico.....	271

## 1 INTRODUCCIÓN

El significado del término comparar según Rufino José Cuervo es <<fijar la atención en dos o más objetos para descubrir sus relaciones o estimar sus diferencias o semejanzas>><sup>1</sup>. Por lo tanto, comparativismo es descubrir una o varias relaciones entre dos o más elementos, para de este modo establecer una serie de similitudes o diferencias entre todo el conjunto. Éste va a ser el punto central de esta tesis, consistente en fijar nuestra atención en dos objetos de estudios dispares que mantienen cierto grado de igualdad, como es la poética de Miguel Hernández con la música flamenca, o lo que es lo mismo, descubrir los aspectos comunes y distintos entre dos disciplinas tan lejanas pero a la vez tan cercanas, como es la literatura y el arte musical flamenco.

Antes de comenzar un análisis pormenorizado de todos los trabajos ya realizados que establecen esta comparativa entre ambas artes, creo que sería interesante ahondar brevemente en el estudio de la literatura comparada como disciplina. Así García-Pelayo nos propone como definición <<la que estudia las relaciones existentes entre las literaturas de países diferentes o las que hay entre un género o un tema tratados en épocas distintas>><sup>2</sup>. Por lo tanto, es una disciplina que se encarga de romper fronteras lingüísticas, literarias y nacionales, pues relaciona textos literarios dispares, ubicados en diferentes países y épocas. Aunque el comparativismo no es un reducto acotado únicamente a la lengua o literatura sino que se caracteriza por poseer pluralidad de orientaciones, dependiendo del objeto de estudio en sí o el tipo de relación y analogía de la que se trata<sup>3</sup>. Esto nos hace presuponer que la literatura comparada se sustenta no sólo con el fenómeno literario sino con disciplinas procedentes de otras ramas artísticas como pueden ser la pintura, la escultura, el cine y, por supuesto, con nuestro objeto de estudio, la música. Por ello, esta disciplina no se centra únicamente en el análisis comparativo entre los diversos textos literarios a lo largo de las distintas épocas, sino que nos permite referirnos a un campo de estudio que partiendo de la literatura abarca todas las manifestaciones de la cultura<sup>4</sup>. Con respecto a este punto nos comenta Henry H. Remark:

---

1 Rufino José Cuervo, *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, tomo II, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1954, p. 252.

2 Citado por Francisco Abad en "Literatura comparada y literatura general" en VV. AA., *Sin fronteras. Ensayo de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*, Madrid, Castalia, 1999, p. 80.

3 Véase Antonio Monegal y Enric Bou, "Literatura sin fronteras", cit., p. 8.

4 Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, *Introducción a la literatura comparada*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2006, pp. 11-15.

Para quien se trata de un objeto de estudio de la literatura más allá de los confines de un solo país, y el estudio de las relaciones entre la literatura y otras áreas de conocimiento y creencias, como las artes (por ejemplo, la pintura, escultura, arquitectura, música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales (verbigracia, ciencia política, económica, sociológica), las ciencias experimentales, la religión, etc. En suma, es la comparación de una literatura con otra u otras, y la comparación de la literatura con otras esferas de la expresión humana<sup>5</sup>.

Sin embargo, nos inunda una duda ya formulada por Claudio Guillén en su libro *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*, de si la interrelación música y literatura desemboca realmente en el comparativismo literario propiamente dicho. A este respecto Claudio Guillén comenta:

En algunos casos pienso que sí, sin que haya por lo tanto cambio drástico de terreno, ni que ello suponga un espacio real o teórico distinto, equilibradamente interartístico. El centro de gravedad sigue siendo la literatura. Y entonces no hacen falta clases ni <<excursos>> suplementarios. Aludo a todo fundamento, o inspiración, u origen, plástico o musical, de una obra de más o menos pura literatura. Aludo al estudio de fuentes, asiduamente practicado en este terreno, al de temas, y hasta al de formas<sup>6</sup>.

De este modo las propias palabras de Claudio Guillén nos aclaran nuestras dudas, pues el comparativismo literario es suficiente para establecer las relaciones comunes y distantes entre el arte musical y el literario, siendo este el objetivo primordial de este trabajo, fundamentado en la literatura comparada desde una perspectiva multidisciplinar y sobre todo paracultural, pues partiendo de la literatura vamos a analizar otros aspectos de la cultura, en nuestro caso con la música flamenca.

### **1.1 Breve estudio estético sobre la interrelación música y poesía, desde su origen común hasta la poesía simbolista**

Desde su origen primigenio, poesía y música se han relacionado constantemente, por lo que se puede vislumbrar un cierto grado de complicidad entre ambas artes a lo largo de su historia. De este modo, desde la antigua Grecia, los distintos pensadores han polemizado con respecto al acercamiento o distanciamiento entre ambas artes, cuyo reencuentro se haya patente en la música vocal. También, son muchas las teorías que enaltecen la pureza del lenguaje musical

---

5 H. Remark, "Literatura comparada: definición y función", en M.<sup>a</sup> J. Vega y N. Carbonell eds., *Literatura comparada. Principios y métodos*, Madrid, Gredos, 1998, p. 89.

6 Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets editores, 2005, p. 124.

y las formas instrumentales frente al dominio del canto:

Por eso, desde el acorde pitagórico hasta la poesía simbolista, la música se va alejando del dominio verbal, debido a la herencia greco-judía, y tiende cada vez más a un ideal de forma musical. Esto se debe a que sólo la música puede alcanzar ese equilibrio de sentido y sonido al que aspira todo arte, cuya prioridad consiste en comunicarse con lo eterno, en no perder el contacto directo con lo absoluto<sup>7</sup>.

Con respecto al pensamiento musical griego es cierto que estaba inmerso en cuestiones filosóficas musicales de diversas índoles, dominando la cuestión de la música en la sociedad. Pero, la cuestión que aquí nos ocupa la podemos observar en el mismo término de *Musiké*, el cual no significaba el arte musical en sí, sino un conjunto de actividades que podían abarcar desde la gimnasia y la danza hasta la poesía y el teatro, comprendiendo la música y el canto. Entonces, el mismo término ya aunaba y fusionaba el arte musical con el poético. Así ya Platón en su libro *República* relaciona música y poesía, otorgándole a ambas el mismo concepto de inutilidad cuyo único fin es proporcionarle al hombre placer, por ello deberían ser prohibidas al hombre por su distanciamiento con la razón:

Aquellos que aman las audiciones y los espectáculos se deleitan con sonidos bellos o con colores y figuras bellas, y con todo lo que se fabrica con cosas de esa índole; pero su pensamiento es incapaz de divisar la naturaleza de lo bello en sí y de deleitarse con ella<sup>8</sup>.

Del mismo modo, el pensamiento aristotélico emplea el término de mimesis o imitación como medio patente en todas las artes, incluida la música y la poesía. Por ello son artes que imitan elementos de la realidad condicionando al hombre de manera positiva o negativa; por tanto son educativas. Es cierto, que la poesía podía ser acompañada de la música condicionando su estado, así en su *Poética*:

El principio capital de la Poética es el de la *imitación* (mimesis). La epopeya, la tragedia, la comedia, la ditirámica y la mayor parte de las especies de la aulética y de la citarística, coinciden todas en ser imitaciones. Y difieren en tres cosas: 1.<sup>a</sup>, por el medio de imitación; 2.<sup>a</sup>, por las cosas imitadas; 3.<sup>a</sup>, por la manera de imitar. En otras artes se imita con colores y figuras; aquí con el ritmo, con la armonía y con la palabra, ya separados, ya juntos estos tres elementos. De la armonía y del ritmo sólo hacen uso la aulética y la citarística, y otras músicas del mismo género<sup>9</sup>.

---

7 Armando López Castro, *Poetas españoles ante la música*, León, Universidad de León, 2011, p. 13.

8 Platón, *República*, libro V, Madrid, Gredos, 1986, p. 287.

9 Marcelino Menéndez Pelayo (2012), *La Poética de Aristóteles*. Consultado el 07 de agosto de 2014. Página web: <http://www.thecult.es>.

Conforme nos alejamos del mundo griego y nos adentramos en el medievo podemos observar como el dominio musical se aleja de su condición pagana y se constituye como medio básico en la propagación del cristianismo, por lo que la iglesia va a valorar a la música por ser fundamento de la oración y ser la sirvienta fiel de la palabra divina. Por todo ello, la finalidad de la música es hacer la oración más placentera por la seducción que el elemento musical puede conferirle. San Agustín en su libro autobiográfico, *Confesiones*, del mismo modo, sensible al arte de los sonidos polemiza sobre las consecuencias de escuchar melodías pues su belleza puede alejarnos de la oración:

Cuando me acuerdo de las lágrimas que derramé con los cánticos de tu iglesia en los comienzos de mi conversión y de la conmoción que ahora siento -no con el canto, sino con las cosas que se cantan, al ser cantadas con voz clara y modulación adaptadísima- reconozco una vez más la gran utilidad de esta costumbre.

Y así ando fluctuando entre el riesgo del deleite y la experiencia del provecho. Sin dar un juicio irrevocable, me inclino más a aceptar la costumbre de cantar en la iglesia a fin de que con el deleite del oído los espíritus débiles despierten a la piedad<sup>10</sup>.

A medida que avanzamos en el periodo medieval hay una evolución en las técnicas compositivas musicales pues de una suave monodía propia del gregoriano patente durante los siglos VII al XII, pasamos a una polifonía nacida a finales del s. IX cuya base es el mismo gregoriano. Esta polifonía cuyo máximo esplendor lo hayamos en el Renacimiento, produce en el canto la problemática de entender el texto pues en muchos casos al carecer de homofonía<sup>11</sup>, se entremezclaban diferentes letras o sílabas de un mismo texto. Es en este periodo polifónico cuando se establece un enaltecimiento de la música frente a la palabra, conllevando a numerosas polémicas suscitadas en un ambiente marcado por el ideal religioso católico, frente a nuevas posturas religiosas nacientes como el anglicanismo y luteranismo, cuyo fin era crear una música más sencilla y acorde al pueblo. No es extraño que la iglesia católica reaccione con la llamada Contrarreforma, que sentará las bases de su doctrina en el Concilio de Trento (1545-1563), siendo uno de sus puntos tratados el establecer una serie de normas para la claridad de su texto. Por lo que frente a la supremacía musical, la palabra vuelve a ser fundamento para ésta.

Sin embargo, frente a esa polifonía tenemos también en esa aspiración humanista la de retornar a la Grecia antigua, con la búsqueda de la monodía acompañada patente en la *Camerata*

---

10 San Agustín, *Confesiones, libro X*, ed. crítica de Rodríguez de Santidrián, Madrid, Alianza, 1998, p. 33.

11 Homofonía según el *Diccionario de la música* de Manuel Valls Gorina, cualidad de homófono, en términos acústicos significa que suena al unísono. En el sistema temperado, los sonidos enarmónicos son homófonos.

de los Bardi<sup>12</sup> donde el lenguaje musical se debe adaptar y someter al lenguaje verbal. Uno de los acérrimos admiradores y participantes de este círculo de literatos y pensadores que constituyen el salón florentino del conde Giovanni Bardi es Vincenzo Galilei donde en su tratado *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581) trata los principios fundamentales de la monodia acompañada repudiando la polifonía por enaltecer los criterios de la música sobre los de la palabra:

La continua delicadeza proporcionada por la abundancia de acordes, mezclada con ese poco de aspereza y amargura que proporcionan las disonancias, además de otros miles de superfluos modos de artificio, que con tanta destreza anda buscando los contrapuntistas de nuestro tiempo para halagar los oídos, resultan ser un gran obstáculo de cara a conmovier el ánimo y provocar afección alguna; ánimo que, entretenido en los brazos de ese placer, no tiene tiempo de entender o reflexionar sobre las tan mal proferidas palabras<sup>13</sup>.

Por lo tanto, el lenguaje musical va asociado a los sentimientos que susciten la palabra escrita. Sin embargo, a medida que avanzamos en el tiempo, durante los siglos XVII y XVIII se llevarán a cabo una serie de querellas cuyo núcleo central va a ser la palabra y la música. Así, se establece en esta época el debate sobre las relaciones entre música y poesía, que derivaría a la búsqueda del origen de ambas artes, entre otras cosas, a través de las famosas *querelles* sobre la música italiana y francesa, la ópera trágica y bufa...<sup>14</sup>. Por primera vez con estos debates la música es considerada como elemento autónomo independiente de la poesía. Así, Rameau, músico francés y antagonista de Lully reivindica la independencia de la música con un lenguaje propio, analizable con la razón:

La música es una ciencia que debe tener unas reglas establecidas; estas reglas deben derivarse de un principio evidente, y este principio no puede revelarse sin la ayuda de las matemáticas<sup>15</sup>.

Por ello, según el pensamiento de Rameau la música se sustenta con la razón, su armonía, que la derivan hacia un lenguaje universal pues en cualquier parte del mundo hay mentes bien estructuradas capaces de entender el significado de la música. Sin embargo, esta concepción

---

12 La Camerata Florentina, también conocida como la Camerata de "Bardi", fue un grupo de humanistas, músicos, poetas e intelectuales en la Florencia de finales del Renacimiento que se reunieron para discutir las tendencias en las artes, especialmente la música y el drama.

13 Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna*, ed. De F. Fano, Milán, Minuziano, 1947, p. 89.

14 Entre las polémicas más famosas nos encontramos la protagonizada por Ragueuet y Lecerf de la Viéville entre 1702 y 1704. Ragueuet considera a las óperas italianas pobres desde un punto de vista literario pero poseen la cualidad de la musicalidad que la hace más atractiva. Citado por Enrico Fubini, *Estética de la música*, Madrid, La balsa de la medusa, 2001, p. 111.

15 Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie reduite à son principe naturel*, París, Ballard, 1722, p.34.

racionalista de la música va a encontrar detractores como Rousseau<sup>16</sup> el cual veía en la melodía el fundamento musical. Además afirmaba que la música y la poesía tenían un mítico origen común en el canto del hombre primitivo, en el que fundidas daban lugar a la más auténtica forma de expresión<sup>17</sup>.

El Romanticismo heredará el concepto de música como lenguaje autónomo de los sentimientos propio del pensamiento Ilustrado. Durante este periodo surgen una serie de formas musicales donde se revaloriza una música en su estado puro, por lo tanto, instrumental donde la palabra va a jugar un papel esencial como parte constituyente de la misma. Hago referencia a la música programática, el poema sinfónico y la música descriptiva donde apoyándose en un texto o programa se forma la música. Así, muchas obras instrumentales del siglo XIX son escritas como expresivas glosas de textos poéticos valorados, como Liszt que interpretaría obras de Dante, Goethe, Lamartine... De este modo se trata de dar solución a un problema estructural propio de las grandes obras sinfónicas del momento resuelto a través de un poema, como ejemplo tenemos nuevamente la figura de Liszt que empleó el drama de Johann Wolfgang von Goethe, *Fausto*, para su *Sinfonía de Fausto* y por Mahler empleando poemas para argumentar sus sinfonías, Segunda y Cuarta<sup>18</sup>. No por ello, son menos importantes las formas vocales donde prevalece la supremacía de la música sobre el verbo. Es el caso del drama Wagneriano donde se retoma la idea propugnada por Rousseau sobre la unión originaria de poesía y música, para llegar a su concepto de obra de arte total, el drama donde se aúnan todas las artes. Wagner considera necesario buscar el estado primigenio en el que poeta y músico <<son una sola y misma cosa>>, para ello estudia el estado musical de la palabra:

En la aliteración las raíces homogéneas son agrupadas de tal manera que, percibiéndose como sonidos semejantes, agrupan también objetos semejantes en una imagen de conjunto... La semejanza que advierten los sentidos es debida, ya al parentesco de vocales sonoras, sobre todo cuando no están precedidos de una consonante, sea a la identidad de la consonante inicial o de la final, si es en ella que reside la fuerza que le confiere su individualidad<sup>19</sup>.

Ambos son concepciones que difieren en su percepción de la relación entre música y poesía, pues la música a programa es inversa a la del drama wagneriano. En éste la música llega adonde no podía alcanzar la palabra; en aquélla la palabra suple la indeterminación de la música. Avanzado el siglo XIX nace uno de los pensadores y críticos musicales más notables, Eduard

---

16 Enciclopedista que proporcionará una concepción de la música como lenguaje privilegiado de los sentimientos. Véase Enrico Fubini, cit., p. 115.

17 Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones*, Madrid, Alianza, 1977, p. 525.

18 Véase VV. AA., *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, Madrid, Arco, 2002, pp. 31-32.

19 Leopoldo Hurtado, *Introducción a la estética de la música*, Buenos Aires, Paidós, 1971, p. 164.

Hanslick, que sentará las bases del formalismo musical. Alejado de establecer nexos de unión entre poesía y música, considera la autonomía del arte la que derivaría hacia una música puramente instrumental alejada de toda significación y expresión como lenguaje, siendo, por tanto, asemántica ya que es intraducible al lenguaje ordinario. Estas ideas permanecerán latente durante todo el siglo XX como punto de partida para un posterior desarrollo<sup>20</sup>. Sin embargo, durante el siglo XX también surge una vertiente opuesta al pensamiento de Hanslick, que tratará de determinar la música como lenguaje de los sentimientos, como es el caso de Suzanne Langer. Para ella, la música, lenguaje artístico, emblemático por su carácter totalmente abstracto, es un modo simbólico de expresar los sentimientos. Aunque para Langer la música no es el sentimiento mismo o su copia, sino su presentación a través de símbolos y leyes musicales<sup>21</sup>.

Otro de los filósofos más destacados del siglo XX fue Lawrence Kramer, que también se alejará del pensamiento formalista de Hanslick, pues para él tanto música como poesía tienen elementos comunes como la doble capacidad por la que cuentan con elementos que ligan la obra a lo exterior (*connotativos*) y elementos que remiten a modo de juego a otras partes de la obra (*combinatorios*). Para él, por tanto, la diferencia entre ambos sistemas no reside en la falta de capacidad referencial de la música:

Lo que realmente separa la música de la poesía es una complementariedad en los papeles que las dos artes asignan a sus aspectos connotativos y combinatorios: cada arte hace explícita la dimensión que en la otra permanece tácita<sup>22</sup>.

Por ello, la característica común entre ambas artes es la esencia temporal, y su convergencia en un mismo ritmo estructural.

Del mismo modo, Nicolas Ruwet plantea la necesidad de establecer una comparativa entre música y poesía tras la polémica abierta por Boris de Schloezer, quien sostenía la incompatibilidad de los sistemas musical y lingüístico-literario, afirmando que en la música vocal, la música absorbe a la palabra. Frente a estas ideas, Ruwet sostiene que podemos haber una cierta homogeneidad entre los sistemas lingüístico y musical, ya que en ambos hay elementos fonológicos comunes:

Podríamos decir que, entre todas las maneras de estructurar el continuo sonoro, con un fin cualquiera, aquéllas que utilizan la música y el lenguaje se sitúan en dos niveles diferentes y pueden realizarse simultáneamente sin que se creen interferencias<sup>23</sup>.

---

20 Enrico Fubini, cit., pp. 129-130.

21 Suzanne Langer, *Philosophy in a New Key*, Nueva York, Mentor Books, 1942, p. 240.

22 VVAA, cit., p. 9.

23 Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, París, Seuil, 1972, p. 42.

Ruwet basa la compatibilidad de ambos sistemas en el canto porque hay un margen bastante amplio para la variación en la realización material de los fonemas, margen donde se producen gran parte de los juegos acentuales, tímbricos, en los modos de ataque...

Seguidora de las ideas de Ruwet hayamos la teoría de Rossana Dalmonte, la cual traza los puntos de convergencia y divergencia entre la música y la poesía. Para ella uno de los rasgos esenciales de la poesía es el uso poético del sonido de las palabras. Así, los sonidos rítmicos que impregnan la poesía no son exclusivos de ella, sino que los comparte con la música.

Esas similitudes musicales y poéticas basadas en el ritmo lo trataría de poner en práctica Schönberg con su *Sprechgesang*, donde la palabra y la música tienen derechos iguales. En este caso el ritmo de la palabra se mantiene en el canto.

Son numerosas las teorías acerca de la relación entre música y palabra dentro de la estética musical. Sin embargo, he intentado sintetizar las más importantes en este punto del trabajo, el cual considero esencial ya que la tesis versa sobre la interrelación música y palabra (influencia y acoplamiento entre la poesía de Miguel Hernández con la música flamenca).

## 1.2 Correspondencias estructurales y terminológicas

Como hemos podido ver en el punto anterior son numerosas las doctrinas filosóficas que asocian desde un punto de vista estético la música con la poesía, sin embargo frente a esta vertiente del pensamiento tenemos posiciones más objetivas donde se puede apreciar una correspondencia terminológica y estructuralista entre estas dos artes.

Uno de los términos coincidentes es el de tema cuyo significado literario es, según la RAE, asunto general que en su argumento desarrolla una obra literaria, frente a la acepción musical que se refiere a un trozo pequeño de una composición, con arreglo al cual se desarrolla el resto de ella y, a veces, la composición entera<sup>24</sup>. Por tanto, es un término fundamental en ambas artes para la constitución tanto de una obra musical como literaria.

Manfred Beller sintetiza y aúna el significado de tema <<el tema es un elemento que estructura sensiblemente la obra>><sup>25</sup>. Este concepto es útil para la música pues en ella sería el fundamento estructurador de toda la obra que puede reaparecer tal cual o con ligeras

---

24 Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, Madrid, Espasa, 2011.

25 Manfred Beller and Joseph Theodoor Leersen, *Imagology: The cultural construction and literacy representation of national characters. A critical survey*, U.S.A., Rodopi, 2007, p. 85.

modificaciones y variaciones (melódicas, rítmicas...) y de la obra literaria puesto que el tema no engloba todo el contenido y no es lo que dice el poema, sino aquello con lo cual o desde lo cual se dice:

La condición del tema es activa y pasiva a la vez. Aliciente integrador, por un lado. Objeto de modificación, por otro. Procedente del mundo, de la naturaleza y la cultura, el tema es lo que el escritor modifica, modula, trastorna. En unos pocos casos, decisivos, es una parte del mundo que por primera vez pasa a ser literatura. No es lo que se dice, advertíamos, sino aquello con lo que se dice, sea cual sea su extensión, la antigüedad o la nobleza de su origen<sup>26</sup>.

Frente a todos estos aspectos integradores de ambas disciplinas, existen matices diferenciadores, ya que en la obra literaria hay temas reiterativos de carácter universal como el amor, la muerte, la amistad... frente a la obra musical que es distintivo a cada una de ellas. Sin embargo, la literatura emplea en ciertas ocasiones elementos formales propios de la música como el tema con variaciones, iniciado en el periodo Barroco, consistente en una composición caracterizada por contener un tema musicalizador que se imita en otros subtemas o variaciones, los cuales guardan el mismo patrón armónico del tema original, y cada parte se asocia una con la otra<sup>27</sup>. Así, Ramón Gómez de la Serna publica *Senos*, con sus incansables variaciones lúdicas sobre una misma sinécdoque (senos = mujer) o Pedro Salinas en su libro *El contemplado*, donde el subtítulo dice *Tema con variaciones*, el poeta contempla la vida misma, explorándola, buscando su valor, en el cual el tema es el mar, con el que medita, dialoga a lo largo de catorce variaciones<sup>28</sup>.

Una palabra que aparece enlazada con el término anterior es motivo, muy empleada en el análisis musical, que hace referencia al <<elemento menor analizable de un tema o frase, en la sintaxis musical clásica>><sup>29</sup>. Walter Piston lo define de una manera más amplia que guarda cierta correspondencia con el concepto lingüístico como podremos ver más adelante:

El término *motivo* se aplica a una unidad temática breve, que puede ser melódica, rítmica o ambas cosas, y que es objeto de repeticiones y transformaciones. Un motivo es temático porque se repite y es reconocible; al mismo tiempo, no es normalmente independiente, ya que aparece de forma característica como parte de una melodía<sup>30</sup>.

Dentro del campo literario, motivo es prácticamente sinónimo de tema, aunque es cierto que muchos estudiosos piensan que es menos extenso, por lo que tendría un cierto grado de igualdad con el concepto musical. Sin embargo, hay muchos debates con respecto a este asunto que

26 Claudio Guillén, cit., p. 235.

27 Joaquín Zamacois, *Teoría de la música, Libro II*, Barcelona, Labor, 1984, p. 34.

28 Claudio Guillén, cit., pp. 231-237.

29 Manuel Valls Gorina, *Diccionario de la música*, Madrid, Alianza, 1986, p. 50.

30 Walter Piston, *Armonía*, Barcelona, Idea Books, 2001, p. 94.

contradican la primera idea. En definitiva, es un elemento constituyente aplicable, por tanto, a ambas artes.

Otro término coincidente es el de frase, elemento propio de la lengua definida por la R.A.E. <<como un conjunto de palabras que basta para formar sentido, especialmente cuando no llega a constituir oración>><sup>31</sup>. La música ha tomado como préstamo esta palabra para su vocabulario particular, aunque la analogía entre la frase lingüística y la musical sigue siendo ambiguo, pues la correspondencia conceptual sólo sería posible con melodías sencillas. En cierto modo, Charles Burkhart, dentro del terreno musical la define como <<cualquier conjunto de compases (incluyendo un grupo de uno, o incluso una fracción de uno) que tenga un cierto grado de integridad estructural. Para estar completo este grupo debe tener un final de algún tipo>><sup>32</sup>. Si comparamos la definición musical con la literaria podemos observar una clara analogía conceptual pues en ambos casos se trata de un conjunto, de palabras o compases, con sentido completo y con un final conclusivo. De hecho Walter Piston para su definición establece una analogía <<la frase es, en música, semejante a un verso en poesía>>, <<Lo más importante es que la frase se percibe como una unidad de pensamiento musical, como una oración o cláusula, y generalmente implica que otra frase la seguirá, a no ser que muestre cierto carácter de final>><sup>33</sup>. Observemos el siguiente ejemplo:

The image displays two musical staves in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/8 time signature. The top staff features a melodic line with several notes and rests. Above the staff, three horizontal brackets are drawn: a yellow bracket labeled 'Inciso' under the first two measures, a red bracket labeled 'Semifrase' under the first three measures, and an orange bracket labeled 'Frase' under the first four measures. A blue line labeled 'Pe -' is positioned above the orange bracket. The bottom staff shows a similar melodic line. Above it, a blue bracket labeled 'riondo' spans the first four measures. Red and yellow brackets are also present, mirroring the structure of the top staff.

31 Real Academia Española, cit. p. 897.

32 William Rothstein and Charles Burkhart, *Anthology for Musical Analysis: postmodern update*, Michigan, Thomson/Schirmer publishers, 2007, p. 25.

33 Walter Piston, cit., p. 97.

Toda frase lingüística tiene un final expresado gráficamente mediante un punto, del mismo modo la frase musical puede tener un final conclusivo o no, que se expresa mediante las cadencias:

No hay fórmulas armónicas más importantes que las que se utilizan para concluir las frases. Éstas marcan los puntos de respiración de la música, establecen o confirman la tonalidad y dan coherencia a la estructura formal.

Es digno de destacar que la convención de las fórmulas cadenciales ha mantenido su validez y significado durante todo el período de la práctica común. Los cambios que han tenido lugar en el color armónico y en la manera de practicarlo no han alterado los tipos fundamentales de cadencia, sino que más bien parecen haber confirmado su aceptación<sup>34</sup>.

Sin detenerme excesivamente en el estudio minucioso de las cadencias trataré brevemente las más importantes y destacadas en el uso musical, en contraste con las pausas gramaticales. Así, la auténtica es aquella que al terminar en la tónica (primer grado de la escala) tras previamente pasar por la dominante (quinto grado de una escala) es la más conclusiva en una frase musical, siendo comparable al punto dentro de la frase gramatical. En este caso la cadencia auténtica recibe el nombre de perfecta frente a la imperfecta que es aquella menos conclusiva. Otra de las más relevantes es la semicadencia que finaliza en el acorde de dominante. Si establecemos un simil con el mundo lingüístico, sería comparable con la coma puesto que indica una pausa momentánea en un fragmento inacabado. La cadencia plagal también sería conclusiva pues finaliza en la tónica, aunque suele utilizarse después de una cadencia auténtica, como final añadido a un movimiento. Por lo que en este caso, la auténtica podría ser comparada con el punto y coma y la plagal con el punto final. Por último, cabe destacar la cadencia rota y la frigia. La primera es <<parecida a la cadencia auténtica, pero la tónica final es sustituida por algún otro acorde. Hay tantas cadencias rotas como acordes a los cuales puede conducir la dominante>><sup>35</sup>. La frigia <<es un manierismo barroco que consiste en una cadencia final IV-V en el modo menor al final de un movimiento lento o de una introducción lenta. Indica la continuación inmediata de un movimiento rápido, generalmente en la misma tonalidad>><sup>36</sup>.

Un elemento organizativo tanto de la música como de la lengua es el ritmo, sustento de la esencia estructural de ambas artes. Ritmo musical es definido:

---

34 Walter Piston, cit., p. 165.

35 Walter Piston, cit., p. 174.

36 Walter Piston, cit., p. 177.

### La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada

En líneas generales, ritmo es una división cualitativa del tiempo, que puede manifestarse por acentos o por un número determinado de valores correspondientes a un metro dado, pero mientras éste divide al tiempo de manera cuantitativa, el ritmo califica los sonidos durante su emisión<sup>37</sup>.

Del mismo modo, en el lenguaje hablado o escrito las palabras están determinadas por un ritmo intensivo o acentual. Por ello, los elementos configuradores del verso (sílabas, acento y rima) son esencialmente hechos de la lengua. Por lo tanto, a este nivel, las palabras que fonológicamente son acentuadas, conservarán su acento en el verso, y las inacentuadas seguirán siendo inacentuadas en el verso<sup>38</sup>. Como consecuencia se deriva a un ritmo intrínseco en la palabra y en la música.

Hay diversos pensadores que han tratado de analizar y estudiar comparativamente la correspondencia entre el ritmo de una poesía frente al de una obra musical. De este modo, Lawrence Kramer, opina que tanto un poema como una composición pueden converger en un ritmo estructural, por lo que se establece una simbiosis rítmica entre la música y la lengua. Así, un esquema compartido de desarrollo puede actuar como marco interpretativo para una dimensión explícita de ambas obras.

De cualquier manera, el poema y la composición en cuestión formarían un par inteligible no de modo vago o trivial, sino concreta y significativamente. El juego sobre la determinación de la connotación poética y la combinación musical se haría coherente por la mediación del ritmo por el que ambos convierten el tiempo en forma. Y con esta mediación como contexto, incluso las menos discutibles, las más inverosímiles dimensiones cualitativas tácitas pueden adquirir nuevas asociaciones<sup>39</sup>.

Por ello, para este pensador en el caso específico de la música vocal, su hipótesis es que a menudo el ritmo estructural de una de las dos partes (texto o música) puede aclarar el ritmo estructural de la otra, o al menos trazar una interpretación plausible de éste.

Son numerosos los posibles elementos de estudio entre ambas artes, destacando en este breve punto los más importantes y aunque podría considerarse un objeto de análisis interesante no me voy a detener más en ello.

---

37 Manuel Valls, cit., p. 60.

38 Véase Antonio Quilis, *Métrica española*, Madrid, Ediciones Alcalá, p.31.

39 Lawrence Kramer, *Music and Poetry, the Nineteenth Century and After*, California, University of California, 1984, p. 86.

### 1.3 La música en Miguel Hernández

Si profundizamos en los diversos artículos que tratan sobre la relación entre Miguel Hernández y la música, podemos observar como la conexión llega a estar tan enraizada en su poética que aún después de su fallecimiento sigue estando latente a través de la musicalización de sus poemas e incluso de su prosa. Así Óscar A. Moreno nos comenta:

Y es que en Miguel Hernández, como también sucediera con otros poetas de la llamada generación del 27, música y poesía estrecharon sus lazos de tal manera que, una vez fallecido el poeta, dicha relación ha ido *in crescendo* progresivamente hasta el punto de erigirse en auténticos símbolos de la libertad y el compromiso durante época tan difícil como la posguerra y la transición española<sup>40</sup>.

De este modo, durante el periodo de la dictadura franquista y la posterior Transición española, su poemario será musicalizado por cantantes de la talla de Joan Manuel Serrat, Paco Ibáñez o Enrique Morente y serán empleados dichos versos como símbolo de lucha y libertad. Una simbología que perdurará a través del tiempo, pues aún hoy en día, la música y la poesía hernandiana estrechan sus lazos para dejar constancia de su desgarrada lucha por vivir en un país más justo. De hecho, los poemas más adaptados por los diversos cantantes son aquellos que fueron escritos durante su participación en el frente comunista y sus años posteriores en la cárcel donde se transmiten su sufrimiento y pesar ante la situación en la que queda España tras la Guerra Civil.

Pero la relación de Miguel Hernández con la música no es únicamente la que se realiza con posterioridad a su muerte tras la musicalización de sus poemas, sino que a lo largo de su vida contactó con músicos y amigos que lo introducirían en una percepción del arte musical que le sería hasta el momento ajena. Así, en su infancia tras crecer en un entorno rural y de pastoreo escucharía a sus mayores mientras realizaban las labores del campo, entonar cantares de faenas, coplas de diversas estaciones (villancicos, mayas...), o de carácter religioso, de ronda...<sup>41</sup>. Ya en su periodo de juventud entraría en contacto con un grupo de amigos conocidos como el grupo de la Tahona, en el horno de Fenoll, regentado por un panadero recitador y compositor de versos. En la trastienda de su panadería se reunían sus hijos Efrén y Carlos Fenoll, éste último estaría muy vinculado al cante flamenco como veremos con posterioridad, Jesús Poveda, y los hermanos

---

40 Óscar Moreno, *Miguel Hernández y la música*. Revista *Anthropos: huellas del conocimiento*, 220, Barcelona, Anthropos editorial, 2008, p. 197.

41 Véase María Isabel López Martínez, *Miguel Hernández y la poesía del pueblo*, Extremadura, Universidad de Extremadura, 1995, p. 17.

Justino y José M<sup>a</sup> Gutiérrez, los cuales ya usaban los seudónimos de Gabriel y Ramón Sijé, respectivamente<sup>42</sup>. Como he señalado anteriormente Carlos Fenoll era un asiduo de los ambientes flamencos de Orihuela, e incluso, él participaba de forma activa:

Cantaba el flamenco clásico con verdadero gusto, como un verdadero profesional, aunque no le ayudaba mucho su voz, un poco ronca. Eran sus cantos preferidos los de las minas de la Unión, las cartageneras, cante profundo, de arriero, hondo de verdad. Su cantaor preferido fue Cepero, llamado el Maestro, o sea, la flor y nata de este viejo arte español<sup>43</sup>.

Quizás imbuido de los cantares y ambientes flamencos de su amigo, Miguel Hernández conociera la escritura y el sentir de este arte, pues tenemos como testimonio unas letras flamencas compuestas en el *Café Sevilla* de Orihuela. Manuel Molina, poeta coetáneo y contertulio en las reuniones literarias que realizaba Miguel Hernández junto a su amigo Carlos Fenoll y Ramón Sijé, en su libro *Amistad con Miguel Hernández*, escrito en 1971 comenta:

Estando en el Café Sevilla de Orihuela, Miguel Hernández y él, actuaba un cantaor de flamenco que agotó el repertorio. Entonces pidió al poeta que improvisara letras, lo que hizo rápidamente, adaptándolas el artista a sus tonadas<sup>44</sup>.

Según el estudioso José Gelardo, dichas letras se publicaron por primera vez en 1959 por Luis Muñoz en *La poesía de Miguel Hernández*, en la Universidad de Concepción (Chile)<sup>45</sup>. Dichas letrillas fueron compuestas con tanta rapidez que pondría de manifiesto la cercanía de Miguel Hernández con el arte flamenco, pues utiliza elementos recurrentes del mismo, como el querer, la pena, la muerte, e incluso imágenes tópicas “yo no sé qué me pasa”, “en cuanto te veo” o “fatigas de la muerte”:

Que yo no sé que me pasa:  
si te quiero o no te quiero,  
si tu casa no es tu casa,  
si hiela un amor o abrasa,  
si me matas o me muero.

Las olas del mar salino,  
las penas de mis pesares,

---

42 Véase VV. AA., *Miguel Hernández. La voz de la herida*, Córdoba, El Páramo, 2010, p. 27.

43 Jesús Poveda, *Vida, pasión y muerte de un poeta*, México, Editorial Oasis, 1975, p.72.

44 María Isabel López Martínez, cit., p. 17.

45 José Gelardo Navarro, *Miguel Hernández y el flamenco*, Sevilla, Signatura, 2011, p. 85.

una se fue y otra vino.

Que en la taberna murió  
nadie diga a su vecino  
que en la taberna murió,  
un querer que enterré yo  
dentro de un vaso de vino.

Pena que pena serena,  
pena, penilla la mía  
de retama y hierbabuena,  
que en cuanto te veo, morena,  
que en cuanto te veo, morena,  
mi pena se hace alegría.

Como luceros y arena,  
te doy un beso si dices  
el número de mis penas.  
Soledad, ¡qué solo estoy!

Conmigo y en tu compañía  
ayer, mañana y hoy,  
de ti vengo y a ti voy  
en una jaca castaña.

Las fatigas de la muerte  
me dan a mí, que no a otro,  
cuando salgo al campo a verte  
con mi negra, negra suerte  
en mi negro, negro potro<sup>46</sup>.

El devenir de los años lo irían adentrando en movimientos culturales y políticos que abogan a la defensa de los derechos de los trabajadores del campo y la situación precaria en la que vive el grueso del pueblo, pues sólo optan desde temprana edad a abandonar sus estudios para

---

46 José Gelardo Navarro, cit., p. 86.

encaminarse en el aprendizaje de un oficio. Situación en la que Miguel Hernández se siente identificado por su propia experiencia vivida como cabrero. Esto hace que durante la Guerra Civil tome partida en el bando republicano, viviendo la lucha armada desde primera fila, desde el frente, como portador de su voz para la propaganda política, alentando a la lucha e infundiendo ánimo a sus camaradas. En febrero de 1937 es trasladado al Altavoz del Frente en Andalucía, donde se gestaría su libro de poemas *Viento del pueblo*, muchos de los cuales han sido musicalizados tras su muerte. Como nos analiza Oscar Moreno Fernández:

Así, una de las actividades principales durante la etapa bélica fue su participación en el Altavoz del Frente, servicio de agitación y propaganda creado por el ejército republicano en noviembre de 1936 para difundir consignas políticas y animar la lucha de los soldados. Este servicio estuvo asignado al Comisario de Cultura, cargo que desempeñó el poeta. En la retaguardia, el Altavoz mantenía funciones culturales y artísticas. De otro lado, durante el conflicto bélico, Miguel Hernández fue también corresponsal de guerra, comentarista político y editorialista<sup>47</sup>.

En este periodo de su vida va a conocer al compositor ruso Lan Adomián, quien pondría ya música a algunos de sus poemas, para que fueran entonados desde las filas republicanas. Era una de las formas que tenía el bando republicano para enaltecer los ánimos a veces caídos de los combatientes. Eran composiciones sencillas, cercanas a los himnos populares españoles con los que Adomián entró en contacto.

Otro de los músicos con los que entraría en contacto sería con el valenciano Carlos Palacio, al cual le sería encomendado por el Gobierno de la Segunda República, a través del Ministerio de Instrucción Pública, distintos himnos para los combatientes republicanos<sup>48</sup>. Ambos forman parte de la táctica disuasoria de los republicanos, los cuales utilizan como arma defensiva tanto la poesía como la música. Los poemas lejos de transmitir bellas palabras de amor, se convierten en un elemento clave para insuflar valores e ideales a aquellos soldados que combatían al frente, y la música implicaba un apoyo memorístico para la entonación adecuada a dichas palabras. De los años vividos por Palacio con Miguel Hernández relata lo siguiente:

Cuando yo le conozco su poesía ya no es la primitiva e ingenua que escribiera en su Orihuela natal. Su poesía es ya un canto profundo de hombría, dignidad y estímulo a los hombres que combaten por la libertad. En aquel ayer de pasión, de vida y de muerte; su voz está con el pueblo, y hacia él tienden todas sus energías creadoras. [...].

Pasábamos la jornada juntos en uno de esos marineros pueblos valencianos, claros como la mañana, y en compañía de amigos... algunos de los cuales murieron y, otros, el viento del exilio dispersó como ceniza... un mismo y grande quehacer nos unía: la España antifascista se ensangrentaba en una

---

47 Óscar Moreno, cit., p. 198.

48 Véase Óscar Moreno, cit., p. 199.

guerra desigual que no provocó, por la victoria de la causa que era la de todo un pueblo, nuestros afanes se encontraban y fundían, aún permaneciendo cada uno de nosotros trágicamente fiel a su arte al servicio del pueblo en armas<sup>49</sup>.

Como podemos apreciar, es un periodo de su vida donde realizó un tipo de poesía de denuncias, reivindicaciones y esperanzas con el objetivo de lograr una sociedad más justa y libre. Y, aunque durante el periodo de la guerra sus poemas fueron un himno de aliento a los combatientes y por lo tanto, intentaron ser musicalizados, sería durante los años posteriores a la dictadura franquista cuando resurgen en manos de distintos cantautores o músicos. Como nos comenta Oscar Moreno “su poesía se erigió, utilizando la frase del poeta Gabriel Celaya, en una auténtica arma cargada de futuro”<sup>50</sup>.

Pero este capítulo no pretende únicamente analizar las consecuencias póstumas de su poesía o la relación mantenida en vida del poeta de Orihuela con músicos coetáneos, sino que también es un escueto estudio de los elementos léxicos o referencias musicales dentro de su poemario.

De este modo, tras la lectura minuciosa de cada uno de sus poemas desde los realizados en su juventud en Orihuela hasta aquellos pertenecientes durante su encarcelamiento por las distintas prisiones de Madrid y Alicante, he podido extraer referencias musicales.

Sus primeros poemas de adolescencia surgen con dieciséis años, y son publicados a partir de 1930 en diferentes revistas y periódicos locales de diversas ideologías. En estos primeros poemas de juventud que analizaremos a continuación rastreando todo vestigio de terminología musical, se pueden apreciar una fusión entre poesía y vida. Es una lírica más depurada y limpia que se adentra en un existencialismo que penetra en todas las circunstancias humanas<sup>51</sup>. Ya en estos primeros poemas hay numerosas referencias a instrumentos musicales, muchos de los cuales son propios de personajes mitológicos que inundan todo su primer poemario: (“Que mientras retoña / el alba infantil, / suene tu zampoña / zagal pastoril”) o (“¡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.”)<sup>52</sup>.

A veces dichas referencias no aluden únicamente a instrumentos sino directamente al placer

---

49 Carlos Palacio, *Acordes en el alma*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1984, pp. 134-138.

50 Óscar Moreno, cit., p. 200.

51 Gustavo Couttolenc Cortés, *La poesía existencial de Miguel Hernández*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, p. 29.

52 Miguel Hernández, *Obras Completas, tomo I*, Madrid, Espasa, 2010, pp. 56-57.

que le produce escuchar ciertas melodías: (“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 música sonora.”)<sup>53</sup>. Hay incluso algunos de estos primeros poemas dedicados a elogiar y describir a un determinado instrumento musical propio de la mitología, como la siringa: (“Corta siete tubos / de un viejo cañar, / que ninguno de ellos / sea al otro igual: / átalos juntitos, / afínales las redondas bocuelas, / llévatelos a / la curva del labio, / y ponte a soplar / leda y quedamente...”)<sup>54</sup>. O también enaltece la música en la naturaleza, personificando cada elemento de ella en su poema *Día Armónico* (“Hoy el día es un colegio / musical. / Más de un trillón / de aves, cantan la lección / de armonía que el egregio / profesor Sol les señala / desde su sillón cobalto; / y dan vueltas en lo alto / con un libro abierto: el ala.”)<sup>55</sup>.

Esta referencias a términos e instrumentos musicales la mantiene en periodos posteriores de su poemario como en *Perito en Lunas*, influenciado por un fuerte gongorismo, como comenta Gustavo Counttolenc “Hernández recibió durante su permanencia en Madrid el golpe de agua levantado por el remo de Góngora, a través de la generación gongorizante de antes de la guerra”<sup>56</sup>. Así en la octava número trece escribe: (“La rosada, por fin Virgen María. / Arcángel tornasol, y de bonete / dentado de amaranto, anuncia el día, / en una pata alzando un clarinete”) o las referencias al canto en la octava treinta y dos (“Contra nocturna luna, agua pajiza / de limonar: halladas asechanzas: / una afila el cantar, y otra desliza / su pleno, de soslayo, sin mudanzas.”)<sup>57</sup>.

Siguen a *Perito en lunas* los poemas sueltos escritos durante los años 1933 a 1934, donde se perciben aún la huella culterana de Góngora, López de Vega y Fray Luis de León. En ellos persisten las alusiones musicales como en el poema (“Comienza entre los cantos el deshielo / del calor. / Cuando ahorcado el cubo acorra / a la frescura en corro, si en mazmorra, / vendrán calientes al brocal del cielo.”) o (“Anda, cojo a compás, cuervo marino, / con el vuelo apoyado en sus canciones, / al transeúnte sembrado de la espiga, / lastre de tu regreso, de tu liga.”)<sup>58</sup>. A medida que se aleja de un tipo de poesía focalizada en referencias cultas, también se distanciará del uso de términos o elementos musicales como en su libro *El rayo que no cesa*, donde escasean

53 Miguel Hernández, cit., p. 58.

54 Miguel Hernández, cit., p. 59.

55 Miguel Hernández, cit., p. 72.

56 Gustavo Couttolenc Cortés, cit., p. 32.

57 Miguel Hernández, cit., pp. 189-196.

58 Miguel Hernández, cit., pp.208-211.

notablemente (“Vienen de los esfuerzos sobrehumanos / y van a la canción, y van al beso,”).

El periodo que comprende desde la Guerra Civil hasta su muerte fue prolífico en un tipo de poesía distanciada del formalismo de épocas anteriores y dirigida hacia un público concreto que ansiaba cantar y reivindicar su lucha. Sería tal la conmoción provocada por la guerra que inspiraría la mayor parte de su lírica. Se alistaría de parte de la República y en contra de aquellos que, según su parecer, intentaban dar cabida en España al fascismo internacional<sup>59</sup>. En esta época se publicaría en 1937, *Viento del pueblo* y *El hombre acecha* entre 1937 al 1939. En estos libros escasean las referencias musicales, aunque destaca el uso del término canción, como en el poema *Sentado sobre los muertos*: (“y cantar y repetir / a quien escucharme debe”) o (“Canto con la voz de luto, / pueblo de mí, por tus héroes:”), también en el poema *Vientos del pueblo me llevan* (“Cantando espero a la muerte, / que hay ruiseñores que cantan / encima de los fusiles / y en medio de las batallas”)<sup>60</sup>.

También hay algunas referencias a instrumentos en la *Elegía Primera* (“Crótalos granizados a montones, / batallones de flautas, panderos y gitanos, / ráfagas de abejorros y violines, / tormentas de guitarras y pianos, / irrupciones de trompas y clarinetes.”)<sup>61</sup>. Donde son bastante escuetas las alusiones musicales es en *Cancionero y romancero de ausencias*, libro completamente compuesto durante su estancia por las distintas cárceles de Madrid y Alicante: (“El corazón es agua / que se acaricia y canta”)<sup>62</sup>. En cierto modo, esta es una de las pocas alusiones musicales en esta última etapa de su poética y su vida.

Como podemos apreciar la música supuso para Miguel Hernández un nexo de unión con su poesía tanto directamente, aludida a través de su obra, como indirectamente mediante los amigos y músicos que le acompañaron en el transcurso de su corta vida.

---

59 Gustavo Couttolenc Cortés, cit., p. 44.

60 Miguel Hernández, cit., pp. 479- 482.

61 Miguel Hernández, cit., p. 478.

62 Miguel Hernández, cit., p. 598.

## 2 Vida y obra de Miguel Hernández

### 2.1 Infancia y primeros poemas

Miguel Hernández Sánchez y Concepción Gilabert Giner, el 30 de octubre de 1910, reciben en el seno familiar a su tercer hijo, Miguel Hernández Gilabert, natural de Orihuela, provincia de Alicante. La familia Visenterre, apodo adquirido por el abuelo paterno, Vicente<sup>63</sup>, está constituida por seis miembros de un total de ocho pues dos de los hijos fallecen a temprana edad<sup>64</sup>. Los hermanos que acompañan a Miguel a lo largo de su corta vida son: Vicente, el mayor, Elvira y Encarnación, la menor.

En la mayoría de las biografías consultadas describen a Miguel, padre del poeta, como un hombre tosco, autoritario y rudo que en más de una ocasión empleaba la fuerza bruta para hacerse respetar como patriarca de la familia, frente a su mujer, de carácter reservado y tímido dedicada a sus labores del hogar. Pero cualquier padre de la España de comienzos del siglo XX dedicado a su labor de pastor y tratante de cabras no hubiera comprendido a un hijo cuya finalidad era ser poeta<sup>65</sup>.

Con ocho años comienza sus estudios en el colegio de Santo Domingo, en una sección gratuita para niños pobres llamada *Ave María*, obteniendo las más elevadas calificaciones. Junto a sus estudios prosigue sus labores de pastoreo en los días libres y en las vacaciones. Tras finalizar la primaria los padres jesuitas le proponen continuar sus formación académica cursando el bachillerato en la parte de pago del colegio. De este modo en el año 1923 comienza sus estudios de bachiller junto con los hijos de la clase acomodada de Orihuela. Pero pronto recibe una propuesta de los jesuitas para proseguir su formación dentro de la carrera eclesiástica, la cual es rechazada por Miguel y su padre. En marzo de 1925 abandona el colegio por voluntad de su padre para ayudar a la economía familiar<sup>66</sup>. Así comienza un nuevo periodo de su vida dedicado a las labores del pastoreo y el sentir de la naturaleza desnuda a sus pies. Aunque sus inquietudes

63 La deformación fonética de la palabra Vicente deriva a Visente hasta llegar a convertirse en Visenterre.

64 Durante las primeras décadas del siglo XX en España había una elevada mortandad infantil por falta de medios y avances tecnológicos. Los hermanos fallecidos son Concepción y Josefina.

65 Los comentarios escuchados por Miguel en su infancia y juventud de su padre eran con respecto a sus inquietudes e iniciativa en los estudios: “Para llevar el rebaño no hace falta saber el Quijote”, “El caso es que Miguelico, el nene, no se crea que es más de lo que es, que aquí el olor de cabras es el que manda y ha de mandar”. Citado por Federico Bravo Morata, *Miguel Hernández*, Madrid, Fenicia, 1979, p. 34.

66 Por causas inciertas, probablemente contrariedades económicas de la familia, Miguel abandona las aulas del Colegio de Santo Domingo en el mes de marzo de 1925. A partir del mes de abril, por designio paterno, se dedicaría al pastoreo y al reparto domiciliario de leche. Citado por Vicente Mojica en *La religiosidad de Miguel Hernández y su poesía. Revista Litoral*, 73-75, Málaga, Ediciones Litoral, 1979, pp. 105-122.

intelectuales harán que prevalezca un cosquilleo incesante por aprender de forma autodidacta, no sin la ayuda de amigos.

Un antiguo compañero de colegio, José Marín, que en un futuro se dará a conocer como Ramón Sijé, lo ayudará en la selección de sus lecturas, así como el canónigo de la catedral de Orihuela y vecino del poeta Luis Almarcha, el cual le presta obras de San Juan de la Cruz, Gabriel Miró, Verlaine y Virgilio. Poco a poco va descubriendo a los grandes escritores del Siglo de Oro como Cervantes, Lope de Vega, Góngora y Garcilaso y a autores coetáneos como Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío y Antonio Machado. Junto a estas lecturas, debemos considerar como influencia futura en su escritura, el entorno rural en el que transcurre su juventud que lo pondrían en contacto directo con cantares populares de faenas, coplas propias de diversas estaciones-villancicos, mayas...-, otras de cariz religiosa, de ronda, etc.<sup>67</sup> En esta época, conoce a los miembros del grupo de la Tahona, en el horno de Efrén Fenoll, regentado por un panadero escritor de versos, donde pasará largas horas de tertulias. Este grupo estará constituido por los hijos del panadero, Carlos, Josefina y Efrén Fenoll, Jesús Poveda y los hermanos Ramón y Gabriel Sijé, seudónimos de José y Justino Marín Gutiérrez. En este ambiente, el por entonces pastor, recita sus versos y recibe el consejo de sus amigos. Junto a las tertulias en el horno de Efrén visita nuevos ambientes que lo ayudarán a abrirse camino en el arduo mundo de la poesía: el café de Levante, la Casa del Pueblo y el Círculo Católico.

De esta época y por la influencia de Carlos Fenoll<sup>68</sup>, visitará locales nocturnos de Orihuela como el Café Sevilla, donde una noche un cantaor flamenco, Antonio García Espadero, “Niño de Fernán Núñez” tras agotar el repertorio, le solicita a nuestro poeta unas letras flamencas<sup>69</sup>, que tras hacerlas rápidamente, el cantaor las adapta a sus tonadas<sup>70</sup>. Estas letras han sido estudiadas por José Gelardo Navarro, el cual considera que fueron publicadas por primera vez en 1959. Aunque es indiscutible la influencia de la tradición oral popular en Miguel Hernández, sus primeros poemas son fruto de la imitación de los autores clásicos que impregnaban sus lecturas. Así, el 13 de enero de 1930 aparece en *El Pueblo*<sup>71</sup>, número 99, su primer poema publicado, *Pastoril*, con reminiscencias de sus autores favoritos:

67 M<sup>a</sup> Isabel López Martínez, cit., Extremadura, Universidad de Extremadura, 1995, p. 17.

68 Carlos Fenoll era un gran aficionado al flamenco e incluso le gustaba cantarlo. Como nos comenta Jesús Poveda: “Cantaba el flamenco clásico con verdadero gusto, como un verdadero profesional, aunque no le ayudaba mucho su voz, un poco ronca. Eran sus cantos preferidos los de las minas de la Unión, las cartageneras, cante profundo, de arriero, hondo de verdad. Su cantaor preferido fue Cepero, llamado el Maestro, o sea, la flor y nata de este viejo arte español”. Citado por Jesús Poveda, cit., México, Oasis, 1975, p. 72.

69 Véase anexos.

70 M<sup>a</sup> Isabel López Martínez, cit, p. 17.

71 Periódico local de Orihuela.

“El afán de imitación es tan potente que los poemas dejan traslucir claramente sus autores preferidos. El vate incipiente, sabedor de su escasa formación cultural, siente la necesidad de cogerse de la mano de un ayo para lanzarse a la gran aventura de la poesía. A través de una gran odisea por mundos extraños llegará al descubrimiento de su propio yo poético. Pero antes habrá de seguir un largo camino, la vista clavada en sus modelos. Enriquece su lenguaje, adquiere dominio sobre el ritmo y aprende el arte de desarrollar dramáticamente un tema anecdótico o de pintar un cuadro costumbrista o una leyenda de motivo romántico”<sup>72</sup>.

Pero las publicaciones de su poesía en revistas y periódicos locales de diferentes ideologías, son insuficientes y pronto siente la necesidad de viajar a Madrid<sup>73</sup>.

## 2.2 Primer viaje a Madrid

El 30 de noviembre de 1931, fecha próxima a las fiestas de navidad, viaja por primera vez a Madrid con la idea de hacerse un hueco en el difícil mundo de la literatura. Su decepción de Madrid queda patente en una carta escrita a Ramón Sijé, fechada el 2 de diciembre de 1931:

“Un detalle: Madrid no es como yo lo soñaba. No me ha causado ninguna impresión grata. Tal vez porque está hoy sin sol. Hace mucho frío, las manos las tengo heladas, por eso me sale tan bonita la letra...”<sup>74</sup>.

Aunque su visión negativa de Madrid no es propiciada únicamente por el clima o el color de la ciudad, sino por los duros momentos vividos económicamente y el escaso apoyo de los círculos intelectuales de la época. En este primer viaje lleva una carta de recomendación del ilustre abogado oriolano, Don José Martínez Arenas, alcalde de Orihuela, para Concha Albornoz, hija del ministro de Justicia de la República y amiga de artistas y poetas. Concha Albornoz lejos de incluirlo en su círculo de amigos, le hace el favor de presentarle al director de *La Gaceta Literaria* Ernesto Giménez Caballero, que según una carta enviada por Miguel Hernández, fechada el 19 de diciembre de 1931, no debió recibirlo en un primer momento:

---

72 Juan Cano Ballesta, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1962, p. 20.

73 En *El Pueblo de Orihuela* de inspiración católica se encuentran catorce poemas suyos: *Pastoril*, *Soneto*, *Al verla muerta...*, *Nocturna*, *¡Marzo viene...!*, *Amorosa*, *Oriental*, *Sueños dorados*, *Interrogante*, *Postrer sueño*, *Plegaria*, *Balada de la juventud*, *El Palmero* y *A todos los Oriolanos*. En *Actualidad*, de signo liberal, colabora con siete poemas: *Horizonte de mayo*, *Ofrenda*, *El alma de la huerta*, *A la señorita*, *Es tu boca*, *Poesía* y *Ancianidad*. En la revista *Voluntad*, de tendencias renovadoras, publicó cinco poemas: *El Nazareno*, *Flor de Arroyo*, *Amores que se van...*, *Motivos de leyenda* y *La reconquista*. En *Destellos* se imprimen ocho poemas: *Contemplad*, *Insomnio*, *Tarde de domingo*, *Lluvia*, *La procesión huertana*, *Canto a Valencia*, *Juan Sansano*, *Siesta* y *Elegía media del toro*. Todos estos poemas fueron publicados en los años 1930 y 1931. Por estas fechas, en el periódico *El Día*, de Alicante publica algunos poemas más. Citado por Gustavo Couttolenc Cortés, cit., p. 29.

74 Miguel Hernández, *Obras Completas, tomo II*, Madrid, Espasa, 2010, p. 1490.

“Admirable, admirado Robinsón<sup>75</sup>:

Comprendiendo que no puede usted desperdiciar un átomo de tiempo, no he querido visitarle otra vez. Lo que había de decirle se lo escribo para que lo lea cuando quiera. Además, que, dada mi maldita timidez, no le hubiera dicho nada en su presencia. La vida que he hecho hasta hace unos días desde mi niñez, yendo con cabras u ovejas, y no tratando más que con ellas, no podía hacer de mí, ya de natural rudo y tímido, un muchacho audaz, desenvuelto, fino o educado. Le escribo, pues, lo que había de decirle, que es esto:

Las pocas pesetas que traje a Madrid se agotan. Mis padres son pobres...”<sup>76</sup>.

Es tal su desesperación que en esta misma carta le solicita un empleo de cualquier cosa para poder costearse la vida en Madrid. Sin embargo, el sustento le viene dado por el dinero enviado desde Orihuela de amigos cercanos, pues Giménez Caballero le responde con un artículo un poco degradante, en *El Robinsón Literario* titulado *Un nuevo poeta pastor*, el 14 de enero de 1932:

“¿No tenéis ningún intelectual que esté como una cabra para que lo pastoree este muchacho? ¿Quién ayuda al nuevo pastor poeta? ¿Qué ganado se lo confía? ¡A ver! ¡Entre todos! ¡un enchufe para este campesino! ¡un destinejo para este montaraz! ¡A ver esa casa de los poetas! ¡No dejéis al muchacho volverse llorando arruinado a su redil hogareño! ¡Hacedle aunque sea ferroviario! ¡A ver, a ver! ¡Vosotros, los literatos influyentes mangoneadores! ¡Un premiecillo nacional para este pastor! ¡Para este poeta parado!”<sup>77</sup>.

Su estancia en Madrid finaliza en mayo, pues su situación económica hace inviable su permanencia en la capital. Para su vuelta solicita dinero a sus amigos de Orihuela, que prontamente se lo envían. Durante esos escasos seis meses en Madrid pudo imbuirse en el ambiente cultural y en las nuevas corrientes literarias del momento. Así se adentra en el gongorismo de la época, que renace de un grupo de escritores, que constituirían la denominada Generación del 27. De esta época, se irá fraguando su primer libro de poemas *Perito en lunas*.

De vuelta a Orihuela, no sin una serie de problemas por el camino<sup>78</sup>, consigue un empleo en

---

75 En aquella época *La Gaceta Literaria* recibe una nueva denominación *El Robinsón Literario*.

76 Véase Cf., cit., p. 1492.

77 David Becerra Mayor y Antonio J. Antón Fernández, *Miguel Hernández. La voz de la herida*, Córdoba, El Páramo, 2010, p. 39.

78 En el viaje de regreso es detenido por la guardia civil por llevar una cédula que no es la suya. Él mismo lo explica en una carta dirigida a Ramón Sijé desde la cárcel de Alcázar de San Juan, el 17 de mayo de 1932: “¿No te han dicho que me han detenido el sábado en el tren? ¿No has recibido el telegrama que te he mandado desde la cárcel? ¿Por qué me ha sucedido esto habiéndome tú mandado cuarenta y una pesetas para el billete? Perdóname... perdóname... ¡Soy un necio!... ¡Un grandísimo necio!... Verás: el viernes por la tarde recibo lo que me mandaste; viene Vera a la Academia, y yo, alegre porque iba a partir, le digo: ¡Mañana me marcho a Orihuela! Y entonces él -¡maldición mil veces!- me dice que tiene un billete de caridad; me lo da, y yo lo tomo pensando en devolverte las pesetas sobrantes... (¡Ah! Se me olvidaba decirte que el billete iba a nombre de Alfredo Serna). Voy a casa de Pescador el sábado; le pido su cédula; y llega la noche y salgo de Madrid... y enseguida me detienen...”. Citado por Miguel Hernández, cit., p. 1500.

la notaría de Don Luis Maseres y conoce a la que será su futura esposa, Josefina Manresa<sup>79</sup>. Por estas fechas, mientras retoca las octavas de *Perito en lunas*, se desarrolla en Orihuela un acontecimiento singular que lo pondrán en contacto con Carmen Conde y Antonio Oliver, pertenecientes a la Universidad de Cartagena, con motivo a un homenaje a Gabriel Miró. Posteriormente sería invitado por este matrimonio, en varias ocasiones, a la Universidad de Cartagena, para dar una serie de conferencias y lecturas de sus libros.

Su primer libro, *Perito en lunas*<sup>80</sup>, publicado el 20 de enero de 1933, por la editorial *La Verdad* de Murcia, pasa casi inadvertido en el mundo de la literatura, aunque gozó de dos reseñas por parte de José Ballester en el periódico *La Verdad* y Rafael Urbano en *El Liberal*. Es un libro que consta de 42 octavas reales<sup>81</sup> de gran complejidad metafórica, siguiendo el modelo de Góngora. Según Agustín Sánchez Vidal:

“Para comprender en todo su alcance los poemas de *Perito en lunas* hay que localizar, casi siempre con matemática precisión, el modo de ver las cosas del poeta, colocándose en esa peculiar perspectiva. Una vez logrado eso, las octavas se nos presentan como una serie de viñetas relativamente independientes entre sí, en que se dibujan motivos bastante cotidianos (estampas regionalistas en ocasiones)”<sup>82</sup>.

A pesar de este fuerte impulso de imitación de los autores clásicos, en este caso de Góngora, hay una serie de estudiosos de Miguel Hernández que ven en sus octavas un cierto vestigio popular, en este caso las adivinanzas:

“A pesar de esta singular intuición, no advirtió que Miguel Hernández vuelve a hollar terreno popular, en este caso las adivinanzas, al encubrir el tema tratado mediante metáforas que forman un haz de radios convergentes en el referente concreto.

Diferencia tangible entre las octavas hernandianas y la poesía gongorina de *Soledades* o de *Polifemo* viene marcada por la intención. En Góngora el procedimiento de ocultar la realidad mediante la intrincada forma bella tenía un carácter serio, era un método de trabajo que Miguel Hernández casi parodia. Al final de las octavas del olezano con frecuencia se halla un giro

---

79 “Saliendo una tarde de su trabajo conoce a Josefina. Por la calle Mayor se cruza con un grupo de modistillas que salen del taller de costura de algo más arriba. ¿Quién es?, pregunta a sus amigos. (El padre es guardia civil. A ella le dicen la Pepica)”. Citado por Federico Bravo Morata, cit., p. 72.

80 Para la publicación del libro contó con la ayuda económica de Luis Almarcha y el apoyo de Don José Martínez Arenas.

81 Las octavas publicadas carecían de título, aunque gracias a Juan Cano Ballesta podemos saber sus títulos y a qué hacían referencia, pues en su investigación consiguió unos manuscritos de dichos títulos. Éstos títulos fueron dictados por Miguel Hernández a un amigo de Orihuela, D. Federico Andreu Ribera, que se los pidió al poeta ante lo arduo de la lectura.

82 Agustín Sánchez Vida, *Algunas notas sobre <<Perito en lunas>>*, *Documenta Miguel Hernández*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1985.

burlesco”<sup>83</sup>.

Por lo tanto, junto a una fuerte tendencia imitativa de los autores clásicos, en este caso Góngora, prevalece en sus octavas de forma intuitiva y pasional su raíz popular innata.

A lo largo de 1933 continúa su labor autodidacta y por consejo de su amigo Ramón Sijé se entrega a la lectura de la literatura española del Siglo de Oro. Así, conoce y se adentra en el mundo enigmático de Calderón, escribiendo *La Danzarina bíblica*, que perfeccionada se convierte en el auto sacramental *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras*<sup>84</sup>, publicado tras su vuelta a Madrid en 1934. Es un libro que va a respetar la estructura calderoniana, tanto en la imagen, el vocabulario y la estructura sintáctica. En el argumento observamos como el hombre alcanza su propia existencia con posibilidades de conquistar la verdad y el bien y se le han otorgado suficientes facultades que lo capacitan para conquistar los valores y rechazar sus contrarios. A medida que el ser humano crece es tentado para dejar el camino recto, aunque a través de la palabra salvadora de Dios evita su caída. Tanto en el tema tratado como en la forma observamos un libro imbuido en un fuerte sentir católico, influencia de Sijé y una vuelta a la mimesis de los clásicos. Sin embargo, nuevamente podemos apreciar ciertos vestigios populares, como nos indica Julio Basilisco:

“En cambio, en el auto, junto a versos de un frío academicismo, como los que pronuncia el Deseo en la escena X de la primera parte (<<Deponiendo blancuras iniciales,/ lunas atropellando campeadoras...), encontramos pasajes como el espontáneo canto, entretejido de motivos populares, que en la cuarta escena de la segunda parte dirige la voz del Deseo al Hombre, ocupado en las faenas de la siega:

Siega que te siega,  
que te segarás  
el pan que tu boca  
no se comerá.”<sup>85</sup>.

### 2.3 Segundo viaje a Madrid

En marzo de 1934 realiza su segundo viaje a Madrid, con un libro publicado, un auto

---

83 María Isabel López Martínez, cit.

84 Dicha obra se publica en la revista de José Bergamín, *Cruz y raya* en el número de julio-septiembre, en 1934.

85 Lucio Basilisco, *Notas sobre el auto sacramental de Miguel Hernández*, *Quaderni di lingue e letteratura*, 3-4, traducido por Santiago Navarro Pastor, Verona, 1978-1979. Citado por Carmen Alemany, *Miguel Hernández*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterraneo, 1992, pp. 264-265.

acabado y por publicar, y un cómputo de poemas que formarían sus silbos. En la capital conoce al escritor Enrique Azcoaga, muy implicado en las Misiones Pedagógicas, una de las obras más interesantes de la República. Tal es su amistad que convienen trabajar juntos en tales misiones. Desde el punto de vista ideológico, Miguel quizás por influencia directa de Azcoaga se aleja progresivamente de su arraigo a la religión y sus viajes por las distintas capitales, le darán la oportunidad de observar el grado de miseria en la que viven los campesinos. Así, nace su fuerte conciencia sobre el abandono y desamparo que sufre el pueblo, el cual es reflejado en su primer drama social *Los hijos de la piedra*. Data de 1935 y está inspirado en la revuelta de los mineros de Asturias en octubre de 1934. Concuere bastante con el modelo de Fuenteovejuna<sup>86</sup>.

Otra de las influencias que recibe en Madrid es de la llamada Escuela de Vallecas. Agustín Sánchez Vidal le atribuye un papel decisivo en su evolución y tránsito del purismo a la revolución por su amistad con este grupo de artistas, el pintor Benjamín Palencia, Alberto Sánchez, Maruja Mallo...<sup>87</sup>. Este grupo de artistas plásticos eran tendentes a reflejar en sus dibujos y pinturas el mundo rural y antiurbano. Este aspecto haría que Miguel se aproximara a la sencillez y sobriedad de los campos castellanos y la exaltación del labrador.

En este segundo viaje, la situación económica queda resuelta por el director literario de Espasa-Calpe, José M<sup>a</sup> de Cossío, que lo contrata como secretario para la preparación de una monumental enciclopedia taurina, *Los toros*, encargándole de recoger datos y redactar historias de toreros<sup>88</sup>. El motivo de los toros quedará patente en su obra poética y teatral, en este último caso, con *El torero más valiente*, escrita probablemente en los primeros meses de su estancia en Madrid y apareciendo publicada en 1934, en los números 3 y 4, de la revista neocatólica que había

---

86 En 1935 se celebra el tercer centenario de la muerte de Lope de Vega, Miguel Hernández participa con una conferencia en la Universidad de Cartagena, invitado por Carmen Conde y su marido, titulada *Lope de Vega en relación con los poetas de hoy*. Esto reavivó en él su interés por el teatro de Lope, estimuló relecturas y una mayor profundización en la materia y dotó de una orientación de fondo a toda su producción teatral subsiguiente. De hecho, su teatro social se desarrollará principalmente bajo el signo de Lope. Renata Innocenti, *El teatro de Miguel Hernández, Lavori ispanistici, III*, traducido por Santiago Navarro Pastor, Firenze, 1973.

87 Citado por Juan Cano Ballesta, *La imagen de Miguel Hernández. (Iluminando nuevas fascetas)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2009, pp. 25-27.

Maruja Mallo pseudónimo de Ana María Gómez González, según ciertos estudiosos, mantuvo cierta relación sentimental con Miguel Hernández e influenciaría considerablemente en la mayoría de poemas de su libro *El rayo que no cesa*.

88 En uno de estos recorridos por fincas y plazas toreras le sucede algo desagradable. El seis de enero de 1935 es detenido por la Guardia Civil en San Fernando de Jarama, por indocumentado: “el día de Reyes íbamos a ir a San Fernando de Jarama, que es un pueblo próximo a Madrid, varios amigos. Nos citamos en la estación, y luego resultó que a los otros se les hizo tarde y me fui yo solo a San Fernando. Yo, como siempre me había dejado la cédula en mi casa, y estaba por las afueras del pueblo, donde hay una ganadería de toros, viéndolos. De pronto se presenta la Guardia Civil ante mí, me dicen que qué hago allí, contesto sonriendo que nada y que estoy por gusto; mi sonrisa debió irritarlos mucho, me pidieron la cédula personal, les dije que no la llevaba y de muy malos modos me dijeron que me llevaban detenido al cuartel”. Citado por Federico Bravo Morata, cit., pp. 93-94.

fundado su amigo Ramón Sijé en Orihuela, *El Gallo Crisis*<sup>89</sup>.

Durante su estancia en Madrid son varias las idas a su Orihuela natal para ver a su familia, pero sobretodo a su Josefina.

En esta época va a conocer a un grupo de intelectuales que lo influenciarán en su escritura como: Pablo Neruda, Vicente Aleixandre, María Zambrano, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Rafael Alberti... Es una época en la que encontramos una oposición frente a la búsqueda de una estética poética, por un lado están los que se aproximan a la poesía pura de Juan Ramón Jiménez y por el otro aquellos más cercanos a la poesía impura, procedente del corazón de Pablo Neruda y su *Residencia en la tierra*.

La fuerte amistad con Neruda<sup>90</sup> le influencia de forma decisiva en la escritura poética de estos años:

“Neruda nunca se había entusiasmado por la perfección de las formas poéticas en un sentido tradicional, ni por la pureza casticista del idioma, ni por la poesía desnuda y pura a lo Juan Ramón Jiménez. Él cultivaba precisamente una poesía impura. La primera *Residencia en la tierra* (Miguel Hernández criticó las dos primeras) muestra a un poeta de conciencia artística bastante original, cuyo estilo atrevido desconcierta a aquella guardia pretoriana de los devotos del precepto...

Aquí radica precisamente la importancia del encuentro de Miguel Hernández con Neruda. Miguel, capaz de dar plenitud poética a las formas clásicas, las hallaba demasiado estrechas. Neruda, junto con Aleixandre, fue quien le empujó a liberarse de sus cadenas y a no dejarse guiar sino de su certero instinto poético, desencadenando las caudalosas aguas del torrente”<sup>91</sup>.

## 2.4 Muerte de Ramón Sijé y su libro *El rayo que no cesa*

El 24 de diciembre de 1935 muere su amigo-hermano, José Ramón Marín Gutiérrez, Ramón Sijé, con sólo veintidós años de edad, que dará motivo a la famosa elegía, de estructura y sentir casi perfecta. En una carta escrita por Miguel a los padres de Ramón podemos apreciar el fuerte dolor por la pérdida del amigo:

“Mi dolor es tan grande como el vuestro. No sé que decir para consolaros, porque no encuentro palabras. Podéis creer que vuestro hijo está conmigo y lo tenéis en mí para desmentir a la amarga vida. No encontraba el momento de escribiros y ninguno me parece oportuno. Os pido mucho ánimo

---

89 Renata Innocenti, cit., p. 246.

90 Neruda escribe: “Uno de los amigos de Federico y Rafael era el joven poeta Miguel Hernández. Yo le conocí cuando llegaba de alpargatas y pantalones campesinos de pana desde sus tierras de Orihuela, en donde había sido pastor de cabras. Miguel era tan campesino que llevaba un aura de tierra en torno a él. Tenía una cara de terrón o de patata que se saca entre las raíces y que conserva frescura subterránea...” Citado por Pablo Neruda, *Confieso que he vivido, Revista Litoral*, 73-75, Málaga, pp. 43-44.

91 Juan Cano Ballesta, *Miguel Hernández y su amistad con Pablo Neruda (Crisis estética e ideológica a la luz de unos documentos)*, La Torre, 60, Puerto Rico, 1968. Citado por Carmen Alemany, cit., p. 331.

para seguir la lucha a que nacemos todos condenados hasta que descansemos todos. Recibo muchas manifestaciones de cariño para vosotros y pienso ir a Orihuela para hacer lo que como hermano debo.

No os dejéis caer en el dolor desesperadamente y haceos cuenta que está aquí conmigo. Como yo me quiero hacer la ilusión de que está con vosotros. No quiero decir más: os abraza estrechamente vuestro hijo”<sup>92</sup>.

La *Elegía*<sup>93</sup> a Ramón Sijé se publicaría junto a 26 sonetos, dos poemas largos y un soneto final, el 24 de enero de 1936, en *El rayo que no cesa*. Juan Ramón Jiménez impresionado comenta en un artículo, en el periódico, *La voz*, de Madrid, el 17 de abril de 1936:

“Todos los amigos de la poesía pura deben buscar y leer estos poemas vivos. Tienen su empaque quevedesco, es verdad, su herencia castiza. Pero la áspera belleza tremenda de su corazón arraigado rompe el paquete y se desborda, como elemental naturaleza desnuda. Esto es lo excepcional poético...”<sup>94</sup>.

*El rayo que no cesa* implica un nuevo giro en su poesía, ya que se vuelve más natural y sencilla. El léxico empleado es más simple y decaen los términos arcaizantes y compuestos. Se puede apreciar una cierta influencia de la cancioncilla de Lope de Vega y de las coplas populares de Fernán Caballero, *Cuento y poesías populares andaluzas* de 1866<sup>95</sup>.

## 2.5 La guerra civil: Su obra poética y teatral

Tras estallar la guerra civil, el 18 de julio de 1936, Miguel toma partida de forma directa alistándose al ejército republicano<sup>96</sup>. Antes de incorporarse, va a Orihuela a despedirse de los suyos y a Elda, donde se encuentra su novia, tras el traslado de su padre<sup>97</sup>. Avanzada la guerra obtiene el cargo de Comisario Político y en las trincheras alienta a los combatientes con sus poemas. Según algunos testimonios directos:

---

92 Miguel Hernandez, cit., pp.1551-1552.

93 La *Revista de occidente* publicaría por su parte la elegía a Ramón Sijé y seis sonetos.

94 Juan Cano Ballesta, cit., p. 36.

95 Darío Puccini, *Miguel Hernández: vida y poesía y otros estudios hernandianos*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil- Albert, 1987, pp. 49-51.

96 El 25 de septiembre, Miguel Hernández se va a la calle de Franco Rodríguez de Madrid e ingresa en el Quinto Regimiento. De momento, su adscripción no puede ser menos lírica: el poeta Miguel Hernández se transforma en el miliciano Miguel Hernández, de la 2ª Compañía de Fortificaciones, y recibe en el espaldarazo una pala, un saco, una mochila y algunas prendas de uniforme. Citado por Federico Bravo Morata, cit., p. 131.

97 El 13 de agosto de 1936 muere en Elda el padre de Josefina Manresa, Manuel Manresa, por un tiro en la cabeza producido por los milicianos republicanos.

“Él era un “poeta combatiente”. Porque él no era como Rafael Alberti o como los otros que iban al frente, estaban un acto y volvían a Madrid. Él estuvo allí todo el tiempo, igual que otro combatiente, lo que pasa es que era un poeta excepcional. Primero, los soldados le querían mucho: dormía con ellos, comía con ellos (...) no tenía ninguna razón para hacerlo, porque él podía estar más atrás en otro sitio que había para el Estado Mayor y para la gente colaboradora, pero no, él estaba con nosotros”<sup>98</sup>.

Durante el periodo de guerra va a escribir una serie de poemas de combate, que publicaría en octubre de 1937, tras su vuelta de Rusia<sup>99</sup>, *Viento del pueblo*<sup>100</sup>. Con este libro consigue un canto de la vida frente a la muerte. Representa para el pueblo un arma inspiradora frente al arma sofisticada del enemigo. Francis Komila Folie Aggor piensa:

“Lo que hace Miguel Hernández es buscar para un problema real una solución poética. Decir “no moriré” o que “disfruto la muerte” es una declaración que va más allá de la simple cuestión de la inmortalidad física. Se trata de ideales, que son invencible e inmortales”<sup>101</sup>.

Con este libro se aproxima a la vertiente más popular, acercándose a la poesía de circunstancia y estructurado a la manera de los cantos populares, como el romance, las fórmulas de dicción iterativas, el ritmo de octosílabos y heptasílabos...<sup>102</sup>.

En plena guerra civil, en 1937, publica la obra teatral, *El labrador de más aire*<sup>103</sup>, que compuso a mediados de 1936. Es una obra inspirada en el teatro de Lope de Vega, *Fuenteovejuna* y *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Las semejanzas se pueden apreciar según Lloyd K. Hulse, en las similitudes populares de las tres obras, pues la acción transcurre en un ambiente popular respaldado por imágenes campestres y una alabanza de lo público<sup>104</sup>.

Otras de las semejanzas, como señala Jaime Pérez Montaner, es en el enfrentamiento entre el protagonista y el propietario por los mismos motivos<sup>105</sup>. Además, es una obra que contiene los

---

98 David Becerra Mayor y Antonio J. Antón Fernández, cit., p. 106.

99 En el verano de 1937 viaja a la Unión Soviética para asistir junto con otros dramaturgos españoles al V Festival de Teatro Soviético.

100 La edición es realizada por Socorro Rojo de Valencia. Dicha edición es menos austera que la de sus anteriores libros, consta junto a los veinticinco poemas que confeccionan el libro, de diecisiete fotografías de guerra de Tina Modotti y de un prólogo escrito por el lingüista Tomás Navarro Tomás. Citado por David Becerra Mayor y Antonio J. Antón Fernández.

101 Francis Komila Folie Aggor, *Tragedia y triunfo: la muerte en la poesía de combate hernandiana, Mester, vol. XVIII, nº1*, Spring, 1989. Citado por Carmen Alemany, cit., p.209.

102 M<sup>a</sup> Isabel López Martínez, cit., p. 24.

103 La editorial “Nuestro Pueblo” (Madrid-Valencia) la publicaría en 1937. Citado por Renata Innocenti, cit., p. 245.

104 Lloyd K. Hulse, *La influencia de dos obras de Lope de Vega en el Labrador de más aire*. Citado por María de Gracia Ifach, *Miguel Hernández. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1989, p. 306.

105 Jaime Pérez Montaner, *Notas sobre la evolución del teatro de Miguel Hernández*, *Revista de Occidente*, nº 139, Madrid, 1974.

mismos planteamientos sociales de *Los hijos de la piedra*, con una evolución en su forma de pensar, que se pone de manifiesto en la desaparición del amo bueno subsistente.

En el mismo año publica su *Teatro en la guerra*, compuesto de las piezas cortas *La cola*, *El hombrecito*, *El refugiado* y *Los sentados*<sup>106</sup>. Uno de los mayores méritos de esta obra está en su “Nota previa” donde toma conciencia clara del carácter revolucionario de su teatro. La estructura de estas obrillas son transparentes y uniformes. Se inicia con un planteamiento costumbrista, resaltando la tranquilidad de la retaguardia y en forma de reproche se incita a la masa a dejar la pasividad y a actuar en el frente.

En este mismo año, el 9 de marzo de 1937, contrae matrimonio con Josefina Manresa, quedándose encinta. La alegría por el nacimiento de su primer hijo dura poco, ya que fallece a los diez meses de nacer, el 19 de octubre de 1938 por una infección intestinal. La tragedia vivida por Miguel es tal, que la transmite a través de su poemario.

En octubre de 1937, escribe su última obra teatral *Pastor de la muerte*, en recuerdo a la memoria de su amigo cubano y comisario político muerto en el frente de Madrid, Pablo de la Torriente, con quien vivió los momentos trágicos de la guerra y a quien también dedicaría su “Segunda Elegía” del libro *Viento del pueblo*. Como señala Jaime Pérez Montaner:

“Resalta en esta obra la depuración poética de todo lo que no sea genuinamente popular...

Como arma de guerra, como incitación a la lucha, *Pastor de la muerte*, es una obra perfectamente conseguida y, bajo este punto de vista, habrá que considerarla como una de las obras fundamentales del teatro político de los años treinta, con todas las connotaciones y limitaciones, si se quiere, que este tipo de teatro trae consigo”<sup>107</sup>.

Antes de la finalización de la guerra publica nuevos poemas en *El hombre acecha*, con escritos de los años 1938 y 1939 y en *Poemas sueltos* de 1937 y 1938. Aquí se despoja de complicaciones metafóricas y cultiva un lenguaje llano y popular, alentando a la lucha. En su sentir poético el hombre se transforma en fiera aunque Miguel se esfuerza en reconducirlo a su condición de hombre. Renuncia en su escritura al olor de los limoneros por un perfume de pólvora y sangre. Son obras que alientan a la lucha.

La vida continúa y el 4 de enero de 1939, nace su segundo hijo, Manuel Miguel, con el que

---

106 El juicio de los críticos sobre estas obrillas hernandianas ha sido, en general, negativo, aunque todos siguen valorando la indefectible intuición poética del autor que sin lograr dramatizar en tan breve tiempo un conflicto aislado, consigue, sin embargo, elaborar unas obrillas ágiles que quizá pudieron interesar en su momento. Citado por Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, *Vocación dramática de Miguel Hernández*, *El teatro de Miguel Hernández*, Murcia, Universidad, 1981.

107 Jaime Pérez Montaner, cit., p. 43.

recupera la felicidad perdida. La guerra estará a punto de terminar, en marzo de ese mismo año.

## 2.6 Encarcelamiento y muerte: Cancionero y romancero de ausencias.

Tras finalizar la guerra comienza su huida. Primero tratará de escapar a través de un avión, en Madrid, pero no lo consigue, por lo que viaja al sur, Sevilla, donde un amigo le dice que no es posible esconderse allí porque la policía está haciendo constantes redadas. De Sevilla se traslada a Huelva para pasar la frontera de Portugal, pero nada más atravesarla es detenido por la policía portuguesa y entregado a la española que le ingresan en el campo de prisioneros de Rosal de la Frontera, Huelva, junto a Aracena. El 10 de mayo es trasladado a la cárcel de Sevilla y de allí pasará a la de Torrijos en Madrid, donde escribe a su querida Josefina, el 18 de mayo de 1939:

“Querida Josefina: En Torrijos, 65, estoy sin novedad, pero detenido todavía. Si te hubiera podido escribir antes lo hubiera hecho. Sé que estarás preocupada. Alégrate, que pronto estaré a tu lado... No te preocupes, que estoy muy bien de salud. Que manden informes sobre mí de Orihuela, a la dirección que al otro lado te envió, aunque es posible que no hagan falta y cuando vayan a venir esté yo de camino a Cox”<sup>108</sup>.

Nunca pierde la esperanza en salir de la cárcel, y durante su largo cautiverio no duda en escribir y pedir ayuda a sus amigos, entre ellos Pablo Neruda<sup>109</sup>, para que lo liberen. Consigue la libertad provisional el 17 de septiembre de 1939, al igual que otros detenidos, en virtud de una orden general de liberar a todos aquellos prisioneros que no estaban sometidos a proceso. Pero la libertad es un néctar que dura poco, pues es nuevamente detenido en Orihuela y encerrado en el Seminario convertido en cárcel. En diciembre vuelve a Madrid a la prisión de Conde de Toreno donde espera su condena a muerte, ya que todos los comisarios políticos están siendo fusilados. Su pena de muerte no espera y llega el 18 de enero de 1940, así consta en un documento condenatorio:

“Considerando que el responsable criminalmente de un delito lo es también civilmente. Vistos los artículos citados y demás de general aplicación. Fallamos que debemos condenar y condenamos al procesado Miguel Hernández Gilabert, como autor de un delito de adhesión a la rebelión militar a la pena de muerte, accesorias legales para caso de indulto, y en cuanto a responsabilidad civil se estará a la Ley de 9 de Febrero de 1939. Así por esta nuestra sentencia lo pronunciamos y firmamos”<sup>110</sup>.

108 Citado por Miguel Hernández, cit., p. 1688.

109 Neruda va a moverse mucho para conseguir su libertad. De hecho consigue que se anule su pena de muerte y sea trasladado a Alicante, cerca de Cox, donde reside su mujer e hijo. Citado por Federico Bravo Morata, cit., p. 225.

110 Miguel Gutiérrez Carbonell, *Proceso y expediente contra Miguel Hernández*, Alicante, Compás, 1992, p.103.

Un grupo de intelectuales amigos de Miguel y simpatizantes del régimen franquista, Rafael Sánchez Mazas, José María de Cossío y José María Alfaro lo visitan para que escriba y firme su arrepentimiento por su actuación durante la guerra. Sin lugar a dudas se niega. Sin embargo, la conmutación de la pena de muerte es posible. Hay varias hipótesis acerca de quien o quienes fueron los que hicieron posible evitar la pena capital. Entre la nómina de amigos que intentaron ayudarlo encontramos a nombres como, Pablo Neruda, desde su embajada en París, Germán Vergara Donoso, el jefe de negocios de la embajada chilena en España y Vicente Aleixandre, entre otros, a través de su padre, coronel de ingenieros ya retirado. Sin embargo, la tesis de mayor peso es que fue su compañero de trabajo en la enciclopedia *Los toros*, José María de Cossío, director de la misma, quien pudo obrar el milagro:

“El director de la enciclopedia *Los toros* recurrió en primera instancia a sus amigos de la tertulia madrileña del café Lion d’Or. Entre ellos estaba el doctor Eusebio Oliver Pascual, viejo conocido de Miguel, ya que en su domicilio asistió el 12 de julio de 1936 a la lectura que Lorca hizo de su *Bernarda Alba*. Oliver había sido, durante la contienda civil, el médico de cabecera del general Varela, ministro ahora del Ejército. Por esa vía y, sobre todo, por la emprendida a través del escritor falangista Rafael Sánchez Mazas, ministro vicepresidente de la Junta Política, fue por donde Cossío lograría llegar hasta el citado general José Enrique Varela. Acompañado de Sánchez Mazas y de José María Alfaro, uno de los autores del famoso himno *Cara al sol*, se personaron aquellos días en casa del ministro del Ejército. La conversación se centró esencialmente en las noticias repercusiones que podría alcanzar la ejecución de un poeta de la significación de Hernández, repitiéndose así un caso semejante al de Federico García Lorca. Pero lo que, al parecer, conmovió al general, como relata Guerrero Zamora, fue el hecho de saber que el poeta de Orihuela se había desposado con una mujer cuyo padre perteneció a la Guardia Civil y fue asesinado en zona roja”<sup>111</sup>.

De este modo, dichas gestiones llevada a cabo por Cossío tendrían su efecto, pues Varela se entrevistaría con Franco antes que éste rubricara la sentencia contra Hernández, pues todas las condenas a la pena capital debían llevar el visado y aprobación del Caudillo. Tras escuchar las argumentaciones de su ministro pronunció una frase parecida a “otro Lorca no” y días después conmutó la pena de muerte.

Tendría que pasar bastante tiempo en esa prisión de Corento, en Madrid, hasta que se entere de la buena noticia, aunque se mantiene una condena de treinta años y un día. Mientras transcurren los días coincide con el escritor Antonio Buero Vallejo, el cual comenta acerca del poeta:

“Elogiábamos su obra unos pocos amigos y le augurábamos una maravillosa continuidad. Con palabras recatadas que parecían velar un pensamiento aún no maduro, díjonos que tal vez no escribiría más y que, de alguna manera, todavía no bien determinada, volvería al campo y a él y a

---

111 Juan Guerrero Zamora, *Miguel Hernández, poeta (1910-1942)*, Madrid, Colección El Grifón, 1955, pp. 160-161.

sus afanes dedicaría su vida”<sup>112</sup>.

De Madrid es trasladado a Palencia, donde comienza a sentir los primeros estragos de la muerte. Y de Palencia viaja hacia Toledo, a la cárcel de Ocaña donde ingresa en fechas próximas a la navidad y está hasta junio de 1941. En una carta escrita a Vicente Aleixandre, el 3 de junio de 1941, le confiesa lo delicada que está su salud:

“Querido Vicente: ya lo sabes, he pasado unos días con una bronquitis que me ha dejado mucha flojera. Además la falta absoluta de preparados farmacéuticos atrasa la cura completa y todavía no ando firme. Sé que recobraré mi salud, que siempre ha vencido obstáculos muy grandes, pese a las enfermedades habidas y por haber. Es la única ganancia que persigo en mí mismo: la salud”<sup>113</sup>.

En el transcurso de esos traslados y estancias por la diversas cárceles españolas, compone una serie de poemas que constituyen su *Cancionero y romancero de ausencias*, con escritos de 1938 hasta 1940. Como nos comenta Darío Puccini:

“Al igual que un diario, el Cancionero registra el paso de los sentimientos y de las experiencias de mayor relieve del poeta durante aquel periodo: el persistente y amargo recuerdo de la guerra; la presencia acongojada y carnal de la mujer lejana o separada de él por un odio indeterminado y fatal; la exaltación ante el inminente parto de su mujer y la dicha inmensa por el nacimiento del primer hijo; y el dolor por la muerte del niño”<sup>114</sup>.

Es un libro cercano a las formas populares, tanto en la métrica como en el léxico. El crítico norteamericano William Rose, en su tesis *Popular Aspects of the Poetic World of Miguel Hernández* descubre una serie de analogías entre algunas viejas coplas tradicionales y algunas coplas hernandianas del cancionero, como la copla carcelaria:

“No puedo olvidar  
que no tengo alas,  
que no tengo mar,  
vereda ni nada  
con que irte a besar”<sup>115</sup>.

En sí es un libro cuya temática unifica los diferentes poemas: las ausencias, desarrollado en varios temas parciales. Por un lado, está la ausencia por la muerte del hijo. Por otro lado, tenemos

---

112 Antonio Buero Vallejo, *En torno a Miguel Hernández*, Madrid, Castalia, 1978, p. 32.

113 Miguel Hernández, cit., p. 1791.

114 Darío Puccini, cit., p. 101.

115 William Rose, *Popular Aspects of the Poetic World of Miguel Hernández*, *Revista Nacional de Cultura*, 140-141, Caracas, 1960, pp. 179-192.

la ausencia de amor. Hay también una serie de poesía donde se supera la ausencia<sup>116</sup>.

Sus últimos días de vida los pasa en la cárcel de Alicante, para estar más cerca de su familia. La fiebre no remite y las circunstancias personales le impiden una mejora. En una carta enviada a su esposa el 15 de diciembre de 1941 comenta:

“Mi querida esposa: Acabo de recibir la caja de inyecciones. Me encuentro bastante mejor. El médico dice que para el fin de semana habrá cesado la fiebre por completo y yo me lo creo. Siento que esto se prolongue tanto por ti”<sup>117</sup>.

Las esperanzas nunca abandonan a nuestro poeta que siente el ímpetu de la vida. Sin embargo, las malas condiciones de la cárcel y los pocos remedios de la época hacen inevitable su trágico final:

“Josefina: anoche me ha hecho Barbero una operación mucho más importante que la otra. Por medio de un aparato punzante que me colocó en el costado, después de mirarme de nuevo con los rayos X, salió de mi pulmón izquierdo, sin exagerarte, más de litro y medio de pus en un chorro continuo que duró más de diez minutos. Hoy me encuentro muy descansado y casi sin fiebre”<sup>118</sup>.

Sin embargo, a pesar de su mal estado de salud nunca pierde las esperanzas en salvarse y desea que sea trasladado al sanatorio de Valencia. El 27 de marzo hay un gran revuelo en el Reformatorio, al menos en el círculo del poeta, y por la tarde todos saben que se muere. Su mujer lo visita por la mañana y en la madrugada del 28 se va muriendo lentamente en la enfermería. Como nos comenta su mujer:

“Volví a visitarle al día siguiente y al poner la bolsa de comida en la taquilla me la rechazaron mirándome a los ojos. Yo me fui sin preguntar nada. No tenía valor de que me aseguraran su muerte. Me fui a casa de su hermana y le dije: Miguel ha muerto”<sup>119</sup>.

---

116 Carmen Gozález Landa, *Estudio del “Cancionero y Romancero de ausencias” de Miguel Hernández*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1992, pp. 23-24.

117 Miguel Hernández, cit., p. 1809.

118 Miguel Hernández, cit., p. 1825.

119 Josefina Manresa, *Así murió mi marido*, *Revista Posible*, 64, Madrid, 1976, pp. 20-23.

### 3 Discografía

Uno de los primeros en cantar a Miguel Hernández fue Enrique Morente, fruto de su admiración por este poeta. Así, a mediados de mayo de 1970 ofreció un recital en el Aula Magna de la Facultad de Medicina de Granada, donde cantó *El niño yuntero* por malagueñas y *Andaluces de Jaén* por petenera, ambos cantes salieron publicados meses más tarde, en el año 1971, en su disco titulado *Homenaje Flamenco a Miguel Hernández* (Hispanvox), en el que acompañado a la guitarra por Parrilla de Jerez y Perico el del Lunar (hijo), interpreta *Sentado sobre los muertos* (romance), *El niño yuntero* (malagueñas) y *Nanas de la cebolla* (nanas). Del año 1974 es su disco *En vivo* (Discolo), considerado por algunos como pirata. En él interpreta *Andaluces* y *Que mi voz suba a los montes*, ambas adaptaciones sobre textos de Miguel Hernández. En 1977 graba *Despegando* (CBS/SONY) con la guitarra de Pepe Habichuela donde canta un taranto, *Compañero*, con fragmentos de la *Elegía (A Ramón Sijé)*. Posteriormente en el año 1992 adaptó el poema *Un volcán muerto y una piedra viva* al cante titulado *Crisol*, en el que la palabra de Hernández se hermana con las de Federico García Lorca y San Juan de la Cruz, en *Negra, si tú supieras*, (Nuevos Medios). Por último, ha realizado una recopilación de diversos cantes entre los que se encuentran *Sentado sobre los muertos*, *Nana de la cebolla* y *Andaluces de Jaén* en *Selección* (Quejío, 1997).

En 1977, la cantaora Laventa, con música de José Sánchez, cantó y grabó, por bulerías, el poema *Casi nada*; incorporado en su disco *Al compás del viento* (CBS). También Camarón en su disco *Soy Gitano* (Polygram)<sup>120</sup> de 1989 incluyó unos fandangos inspirados en el poema *El pez más viejo del río*, que Miguel Hernández escribió en el penal de Ocaña, dedicado a la hija de un compañero de prisión con motivo de su cumpleaños.

Dos años más tarde el cantaor jerezano Diego Carrasco graba su disco *A tiempo* (Nuevos Medios), acompañado de las guitarras de Raimundo Amador y Juan Manuel Cañizares, entre otros, en el que incluye un tema basado en el poema *El silbo de la llaga perfecta*. En ese mismo año, 1991, la cantaora Carmen Linares grabaría el tema por bulerías *El sol, la rosa y el niño* en su disco *La luna en el río* (Audivis).

El denominado “nuevo flamenco” ha empleado, asimismo, la obra poética de Miguel Hernández en su cante. Así, Lole y Manuel, seducidos por este poeta oriolano, musicalizan y

---

120 El disco *Soy Gitano*, fue uno de los más vendidos en la historia del flamenco. Dicho disco fue grabado en Londres con la Royal Philharmonic Orchestra y en él participaron guitarristas y músicos como Tomatito, Vicente Amigo, Raimundo Amador, etc.

cantan en 1994 uno de los silbos, en concreto *El silbo del dale*, tema incorporado al disco que dedicaron a su hija *Alba Molina* (Virgin). Posteriormente, tras la disolución del dúo, Lole inició su andadura artística en solitario y en su disco, *Ni el oro ni la plata* (Sum Records, 2004) realiza una bella adaptación de las *Nanas de la cebolla* musicalizada por Manuel Molina.

Otro de los grupos pertenecientes a esta nueva tendencia flamenca es La barbería del sur, liderado por Enrique Heredia y Juan José Suárez, que en su repertorio encontramos cuatro hermosas canciones hernandianas: *Rosario la dinamitera* y *Sino sangriento*, grabadas en su disco *Túmbanos si puedes* (Nuevos Medios, 1995) y *Todo por la patria* -fragmento de *Viento del pueblo*- y *Antes del odio*- interpretada con la colaboración de Soledad Gutiérrez en el disco *Arte pop* (Wea, 1998). Romero San Juan, del mismo modo, cantó una original versión de las *Nanas de la cebolla* interpretada como una soleá por bulerías. Podemos deleitarnos con este cante en una de sus últimas grabaciones, *Pausatiempo* (Zanfonia, 2000).

Al siguiente año, en el 2001, Manuel Gerena grabaría *Manuel Gerena canta con Miguel Hernández* (Alía Discos), donde interpreta los siguientes cantes: *Vientos del pueblo me llevan* (granaínas); *Mientras el alma me suene*, tomando fragmentos de *Sentado sobre los muertos* (malagueña y verdial); *El azahar de Murcia* (cartagenera); *Las palmeras de Elche* con texto de *Dátiles y gloria* (jabera); *Que mi voz suba a los montes* -fragmento de *Sentado sobre los muertos* (aires de Córdoba)- y *El niño yuntero* interpretado en cuatro partes: polo y soleá, bamberas, peteneras y martinetes.

En el 2002 Curro Piñana ofrece el cante titulado *Esos hombres defensores de su pobreza y de su pan*, en el disco *Curro Piñana-Miguel Hernández* (producciones Lorca). Dicho poema está inserto dentro de la obra teatral *El pastor de la muerte* (1937). Calixto Sánchez en su disco *Andando el camino* (Selene) del año 2007, entre otros cantes, interpreta una introducción por bulerías compuesta sobre textos de Miguel Hernández, Manuel Machado, Fernando Villalón y Rafael Alberti. De Miguel recoge los poemas *Déjame que me vaya* y *Llegó con tres heridas*.

El cuatro de mayo del 2010, José Soto Soto, más conocido como José Mercé, publica una de sus mejores obras flamencas, *Ruido*, disco de gran pureza flamenca, cuyas letras son producidas por Isidro Muñoz a excepción de su último cante donde versiona *Nanas de la cebolla* de Hernández<sup>121</sup>. Es un disco donde se fundamenta el sentir flamenco a través de sus bulerías, *Ruido*, *La llave y Fe*, sus tangos *De rima en rama*, las alegrías *Pan y pico*, la rumba *Todos seremos*, sin

---

121 En esta particular versión de la *Nana de la cebolla* con música de Alberto Cortés recrea la que ya realizara Joan Manuel Serrat en 1972 en su disco *Miguel Hernández* (Novola-Zafiro).

olvidar el cante por soleá *Vengo de donde no estuve*. Junto a estos palos interpreta una adaptación flamenca de la versión que Joan Manuel Serrat realizara en 1972 de la *Nana de la cebolla*, junto a la colaboración de la brillante voz de Pasión Vega. De este modo en el año del nacimiento de Miguel Hernández, Mercé le rinde un particular homenaje añadiendo a su álbum una nueva versión flamenca de sus *Nanas*.

A lo largo del 2011, Carmen Linares llevará a cabo un proyecto escénico donde se hermanan la poesía vitalista de Miguel Hernández, con un juego de luces y sombras, recitados y cantes, decoraciones e imágenes donde confluyen el espectáculo, *Oasis abierto. Miguel Hernández Flamenco*<sup>122</sup>. En esta actuación se funden los poemas de más arraigo popular del oriolano con algunos de los cantes más puros del flamenco como malagueñas, taranto, cantiñas, soleá por bulerías, bamberas, peteneras y rondeñas, entre otros. Sin embargo todas las críticas no fueron favorables, así Manuel Bohórquez tras disfrutarlo en la Bienal de flamenco de Sevilla durante el mes de septiembre relata:

“Carmen Linares dio la medida cantando canciones, como quedó claro en *Casida del sediento* o en *Mis ojos sin tus ojos*. Pero fracasó estrepitosamente cuando intentó hacer tarantas y cartageneras, bamberas, bulerías por soleá, martinetes y malagueñas del Canario y la Trini. La cantaora más importante de los últimos treinta años no puede dar estos espectáculos, y la Bienal de Flamenco tampoco, por muy cariñoso que estuviera el público con la artista, que aplaudió hasta a las acomodadoras. Carmen Linares no puede venir al mejor festival flamenco del mundo con una obra dedicada a uno de los poetas más grandes de nuestro país, Miguel Hernández, sin voz y con un bailar cómico de Jerez de la Frontera por muy sembrado que estuviera Tomasito-, para que le salvara el espectáculo”<sup>123</sup>.

Aunque no todos fueron malas crítica, pero lo que nos ocupa en este momento es la nueva fusión entre el sentir del poeta alicantino con el arte flamenco en poemas como *Andaluces de Jaén* por petenera, *Primavera celosa* por bulería por soleá, *Todas las casas son ojos* bamberas, *Cada vez que paso* por seguiriyas, *Tu puerta no tiene casa* como bulería rapeada, la toná *El sol, la rosa y el niño*, *El niño yuntero* por malagueñas y la *Canción de los vendimiadores* por tanguillos y cantiñas. Después contamos con dos canciones alejadas del cante más profundo *Casida del sediento* y *Mis ojos sin tus ojos*, con el acompañamiento al piano de Pablo Suárez. Estas dos últimas canciones serán grabadas en directo en el Teatro La maestranza el cinco de

---

122 En esta propuesta artística se suman a la cantaora la guitarra de Salvador Gutiérrez, la percusión jazzística de Tino Di Geraldo, el piano de Pablo Suárez, el soniquete de Tomasito y las composiciones del cantautor Luis Pastor. La dirección escénica está diseñada por Emilio Hernández, quien se une a este elenco artístico aportando su experiencia como director teatral (ex-director del Festival de Amagro y del Centro Cultural de la Villa de Madrid).

123 Manuel Bohórquez (2012), *La cantaora rota y el bailar pinturero*. Consultado el 02 de agosto de 2015. Página web: <http://blogs.elcorreoweb.es>.

febrero de 2011, para ser publicadas en su disco *Remembranzas* donde participan artistas de la talla de Miguel Poveda y José Luis Ortiz Nuevo. Este álbum, además, hace un repaso de poemas de Federico García Lorca como *Romance Pascual de los peregrinitos* y de Juan Ramón Jiménez.

Otra de las propuestas discográficas por parte del mundo del flamenco, para enaltecer la poesía de Miguel Hernández, la encontramos en junio de 2013, cuando El niño de Elche realiza y produce *Sí, a Miguel Hernández*, un proyecto donde se aúna poesía, música e imagen. El CD va acompañado de un periódico donde se busca insertar al poeta desde la perspectiva actual en el que se entrelazan una selección de poetas contemporáneos como Jesús Lizano, Jorge Riechman, Antonio Orihuela o Isabel Pérez Montalbán; diferentes artículos sobre aspectos relacionados con el poeta de Orihuela, aportados por nombres como Santiago Barber, Pedro G. Romero, Fernando González Lucini o Pedro Jiménez, así como una selección de entrevistas realizadas por el propio Niño de Elche en un documental publicado en su página web<sup>124</sup>. *Sí, a Miguel Hernández* incluye nueve poemas musicalizados por Niño de Elche, *Niño Yuntero*, *Al verla muerta*, *Canción última*, *Elegía*, *Me sobra el corazón*, *La guerra, madre*, *El cementerio está cerca*, *Nanas de la cebolla* y *Cada vez que paso*, acompañados de un texto biográfico cedido por José Luis Ferris, biógrafo del poeta y puesto en las voces de artistas como el poeta Marcos de Ana, el cantaor Manuel Gerena, el flamencólogo José Luis Ortiz Nuevo, Pablo Guerrero o Amancio Prada, entre otros. Un recorrido sonoro flamenco muy personalizado por este cantaor que mezcla milongas funerales, soleares o peteneras con doom metal o ritmos latinos y coloreada por músicos como Raúl Cantizano, Antonio Montiel, Andrés Marín o Llorenc Barber.

Un año más tarde, en 2014, Juan Carmona produce el disco *Los flamencos cantan a Miguel Hernández: para la libertad* donde se rinde un tributo al poeta de Orihuela para homenajear el centenario de su nacimiento con artistas de la talla de Miguel Poveda que interpreta *Para la libertad* (bolero/bulería), Enrique Morente *Nanas de la cebolla* (nana), Juan Rafael Cortés, Duquende *Casi nada* (bulerías), Pitingo *La boca* (Malagueña), Camarón *El pez más viejo del río* (fandango), Carmen Linares *El sol, la rosa y el niño* (fandango), Juan Carmona *La carta* (bolero), Arcángel *Todas las casas son ojos* (fandangos), Almaría *El labrador de más aire* (tangos), Enrique Morente, hijo graba *Antes del odio* (granaína) y por último Lucía Izquierdo, nuera del poeta, interpreta *Estoy a gusto en mi herida* por rumba.

En este disco aparecen recopilaciones de trabajos discográficos anteriores como *El pez más*

---

124 Véase Niño de Elche, *Sobre MH (documental)*. Consultado el 03 de agosto de 2015. Página web: [www.ninodeelche.net](http://www.ninodeelche.net).

### La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada

*viejo del río* cantado por Camarón en su disco *Soy gitano*; *El sol, la rosa y el niño* que Carmen Linares interpretaría por Bulerías en 1991 en su disco *La luna en el río*; *Nanas de la cebolla* recogida del disco de Morente *Homenaje flamenco a Miguel Hernández* y *Casi nada* interpretada por Duquende y adaptada de la cantaora Laventa de su disco *Al compás del viento* producido en la década de los setenta.

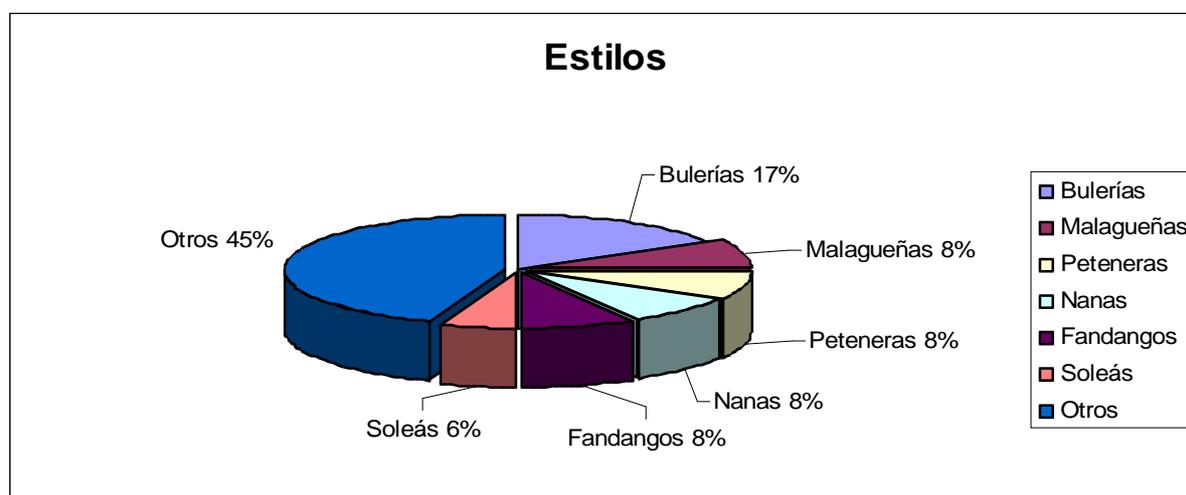
Como se puede observar grandes artistas flamencos se aúnan para que la voz del poeta de Orihuela, comúnmente conocido como “poeta del pueblo” por su cercanía durante la guerra civil con los estamentos más llanos de la lucha republicana y por la sencillez de algunos de sus poemas más cercano a la lírica popular, para hacer posible que su poética tenga un mayor reconocimiento.

Por último, cabe señalar que los textos de Miguel Hernández no han sido interpretados únicamente por la voz de estos grandes cantaores sino que han servido para inspirar a grandes guitarristas flamencos como Manolo Sanlúcar en *...Y regresarte* (RCA,1978) con los poemas de *Jornaleros*, *Elegía a Ramón Sijé*, *Aceituneros*, *Ruy-señor y mirlo (cantores a un tiempo)*, *El hambre II*, *Elegía primera*, *Nanas de la cebolla*, *Corrida real*, *Las cárceles*, y Miguel Rivera con su *Verde Esperanza* (Alia Discos, 1997), donde realiza una versión en tanguillos de las *Nanas de la cebolla*.

#### 4 Estudio de los principales palos flamencos empleados en los cantes

En este apartado voy a realizar un análisis de los principales palos flamencos empleados por los cantaores en sus adaptaciones, haciendo un estudio más pormenorizado de aquellos más frecuentes frente a los que sólo aparecen una vez.

Tras escuchar cada una de estas interpretaciones de los versos de Miguel Hernández en el cante flamenco, son numerosos los estilos usados, aunque prevalecen cinco, como son la bulería, la malagueña, la petenera, la nana flamenca y la soleá. En menor medida se usan fandangos, taranto, romance, granaína, verdial, jabera, cartagenera, aire de Córdoba, martinete, rumba, copla, tango e incluso la toná. Tampoco puedo dejar de nombrar las formas utilizadas en las nuevas tendencias flamencas surgidas a finales de los setenta y comienzo de los ochenta, llamada “nuevo flamenco” que han perdurado a lo largo del tiempo. En este caso se alejan de los palos flamencos tal y como lo conocemos tradicionalmente e introducen nueva instrumentalización, a veces exótica; con armonías y melodías más cercanas a otras tendencias musicales, como el pop y el jazz; sonidos que reflejan algún aspecto de la imagen del poema<sup>125</sup> y ritmos más contemporáneos y frescos. Como podemos observar en el gráfico prevalece de forma considerable la bulería frente al resto de cantes que en muchos casos se emplean escasamente.



Por ello voy a comenzar analizando la bulería, ya que es el palo más frecuentemente adaptado por los cantaores para acompañar a la lírica hernandiana, exactamente unas seis veces.

<sup>125</sup> Aludo concretamente al trabajo realizado por Niño de Elche en su disco *Sí, a Miguel Hernández*, donde en dos de sus adaptaciones utiliza sonidos representativos de la imagen que quiere llevar a cabo en el poema, como los pasos en marcha de su cante *La guerra, madre* o los sonidos de visagra en *Canción última*.

La bulería (de bullería, y este de bulla, griterío y jaleo, o de burlería, burla) es según la definición dada por José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz en el *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*:

“Cante con copla por lo general de tres o cuatro versos octosílabos, que con frecuencia interviene como remate de otros cantes, principalmente de la soleá. Es cante bullicioso, generalmente para bailar, cuyo origen data de finales del siglo XIX. Se distingue por su ritmo rápido y redoblado compás, que admite, mejor que ningún otro estilo, gritos de alegría y expresivas voces de jaleo, además del redoble de las palmas con mayor intensidad que ningún otro cante. Assimila cualquier tipo melódico, y por el sentido o impulso de la improvisación flamenca, alcanza su máximo radio expresivo”<sup>126</sup>.

Si centramos nuestra atención en la última frase de la definición <<asimila cualquier tipo melódico>>, constatamos por tanto, que es un cante amoldable a cualquier tipo de melodía flamenca, aunque como veremos en nuestro estudio, la métrica utiliza unas pautas muy concretas basadas en el arte menor con cierta variabilidad, permaneciendo más estable el ritmo. Por ello, podemos afirmar que el elemento más constante y el que le confiere mayor aspecto unitario es el ritmo, porque, en relación a la música y las letras, las bulerías pueden ser comparadas a un gran mosaico en el que se insertan piezas melódicas y estróficas de muy diversos estilos y formas<sup>127</sup>. Esto nos indica que el ritmo es el elemento clave en la clasificación de las distintas formas de bulería que hallamos en estos cantes.



Como podemos observar, prácticamente en todos ellos encontramos un ritmo ternario de tres por cuatro o subdividido en un seis por ocho. Con respecto a las armonías y melodías pese a su flexibilidad y adaptabilidad son semejantes a las estructuras de la canción popular, así como ecos de cantiñas, seguidillas, guajiras y aires preflamencos barrocos.

Con respecto a la métrica, como ya he indicado, sigue un patrón estándar y como nos

126 José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz, *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, tomo I, Madrid, Cinterco, 1988, p. 118.

127 Antonio y David Hurtado Torres, *La llave de la música flamenca*, Sevilla, Signatura, 2009, p. 234.

comenta Gutiérrez Carbajo, presenta la misma estructura que las soleares con las que comparten numerosos aspectos musicales<sup>128</sup>. Esto significa que prevalece el arte menor, en concreto el octosilábico, en forma de estrofas de tres versos, las de Jerez, a cuatro versos las de Cádiz, cuya última estrofa tiene forma de seguidilla:

“Cái e una población  
que le gusta al forastero;  
allí no sirve alegría:  
Lo que sirve es el dinero”<sup>129</sup>.

Si observamos los cantes interpretados por bulería de la lírica hernandiana, prevalece en ellos el arte menor. Como en la bulería interpretada por Carmen Linares *El sol, la rosa y el niño*, estructurado bajo la forma de copla, con versos octosilábicos y agrupado en estrofas de cuatro versos:

“El sol, la rosa y el niño  
flores de un día nacieron.  
Los de cada día son  
soles, flores, niños nuevos”

También encontramos el arte menor en las seguidillas *Déjame que me vaya* y *Llegó con tres heridas* que interpreta Calixto Sánchez en su disco *Andando el camino*. Sin embargo, hay poemas por bulerías en los que se estructuran en arte mayor. Como en la interpretación que hace Miguel Poveda del fragmento del poema *El herido*, cuarteto de arte mayor donde mezcla versos alejandrinos con cuartetos con versos tridecasílabo, con la peculiaridad de que el cuarto es heptasílabo o el soneto interpretado por Laventa *Casi nada*, de dos cuartetos y dos tercetos endecasílabos:

“Manantial casi fuente; casi río  
fuente; ya casi mar casi río apenas;  
mar casi-casi océano de frío,  
Principio y Fin del agua y las arenas”

Por lo tanto, se adapta un palo flamenco cuya estructura básica son los cuatro versos de arte

---

128 Francisco Gutiérrez Carbajo, cit., p. 1000.

129 Ejemplo tomado del libro Antonio y David Hurtado Torres, cit., p. 235. Las letras de este trabajo están transcritas según el modelo fonético.

menor hacia formas líricas más complejas de arte mayor. De este modo podemos apreciar la flexibilidad de la bulería que amplía sus horizontes a fórmulas métricas más complejas.

Otro de los estilos que aparecen con más frecuencia es la malagueña que es una variedad del fandango y consiste en un cante con copla de cuatro o cinco versos octosílabos, con rima cruzada asonante o consonante, que generalmente se convierten en seis por repetición del primero o tercero<sup>130</sup>:

“A dar gritos me ponía  
en la tumba de mi madre,  
a dar gritos me ponía  
y escuché un eco del viento:  
no la llames, me decía,  
que no responden los muertos”<sup>131</sup>

Melódicamente presenta una gran riqueza y su ritmo es libre derivado del fandango. Prácticamente consta de la siguiente estructura:

- “1- Introducción guitarrística en Modo Frigio.
- 2- Salida o temple del cante, generalmente sobre la sílaba “Ya”, en el mismo modo.
- 3- Interludio, a cargo de la guitarra, también en Modo Frigio.
- 4- Cante propiamente dicho, articulado en una serie de frases musicales (una por cada verso de la estrofa, más una o dos repetidas, hasta completar seis tercios o frases musicales) engarzadas entre sí por breves enlaces guitarrísticos.”<sup>132</sup>

Este estilo flamenco lo emplea Enrique Morente en su interpretación del poema *El niño yuntero*, poema bajo la forma de cuartilla de arte menor octosilábica. Por este motivo hay una readaptación por parte de Morente para encajar la estructura melódica, rítmica y armónica de la malagueña en la cuartilla, repitiendo versos hasta convertirlo en una auténtica malagueña de seis versos octosilábicos:

“¿Quién salvará a este chiquillo  
menor que un grano de avena?  
¿De dónde saldrá el martillo  
verdugo de esta caena?”

“Menor que un grano de avena,  
¿Quién salvará a este chiquillo  
menor que un grano de avena?  
¿De dónde saldrá el martillo

130 José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz, cit., p. 446.

131 Es una de las primeras que compuso Antonio Chacón, uno de los cantaores más importantes de malagueñas. Como comenta José Blas Vega: “Decir Chacón en el cante por malagueñas, es decirlo todo, pues él en este cante fue su revolucionador, su jerarquizador, su mejor intérprete, su divulgador y su creador genial”. Véase José Blas Vega, *Temas flamencos*, Madrid, Dante, 1973, cit., pp. 71-73.

132 Antonio y David Hurtado Torres, cit., pp. 175-176.

MIGUEL HERNÁNDEZ

(*Viento del pueblo, El niño yuntero*, p. 484)

verdugo de esta caena?  
¿De dónde saldrá el martillo?"

ENRIQUE MORENTE

(*Homenaje flamenco a Miguel Hernández, El niño yuntero*, 1971)

Años más tarde, Manuel Genera utilizaría el mismo cante para el poema *Mientras el alma me suene*, estructurado en romance octosilábico, haciendo uso de la última estrofa del romance para dividirlo en dos cantes emparentados, como es la malagueña y el verdial.

“Aquí estoy para vivir  
mientras el alma me suene,  
y aquí estoy para morir,  
cuando la hora me llegue,  
en los veneros del pueblo  
desde ahora y desde siempre.  
Varios tragos es la vida  
y un solo trago es la muerte”

MIGUEL HERNÁNDEZ

(*Viento del pueblo, Sentado sobre los muertos*, p. 480)

“Y mientras el alma me suene,  
y aquí estoy yo pa vivir  
y aquí estoy yo pa morir  
cuando la horita me llegue  
y aquí estoy yo pa morir.  
Desde ahora y desde siempre  
en los veneros del pueblo  
desde ahora y desde siempre  
que varios tragos es la vida  
ay un solo trago la muerte  
y en los veneros del pueblo”

MANUEL GERENA

(*Manuel Gerena canta con Miguel Hernández, Sentado sobre los muertos*, 2001)

Y por último, Pitingo haría nuevamente una malagueña con el poema *La boca*, inserto en el libro póstumo de Miguel Hernández, *Cancionero y romancero de ausencias*, en el disco *Los flamencos cantan a Miguel Hernández*. La forma propia de este poema hace posible su adaptación en este cante, pues son versos octosilábicos de rima libre, estructurados en romance. Pitingo como ya hiciera Manuel Gerena y Morente sólo toma unas estrofas que repite para acoplarla dentro de la métrica de la malagueña.

Como podemos apreciar en la transcripción, hay nuevamente una adaptación de la lírica hernandiana con la métrica propia de la malagueña y el verdial, repitiendo para ello versos para reajustarlos al cante.

La petenera también es adaptada a la lírica hernandiana, con la peculiaridad que es un cante preflamenco ya que se ha desarrollado tanto en Andalucía como en ciertas regiones de México. En este país está considerada como una melodía tradicional propia de la música tradicional.

Con respecto a su origen son muchas las hipótesis, ya que hay tratados que derivan su

nombre a una cantaora llamada Petenera<sup>133</sup> y otros que lo sitúan en Paterna de la Ribera, en la provincia de Cádiz. Lo que si parece claro es su vinculación con la música preflamenca, basada en el fandango y la jácara, que se desarrollaría a través de la labor individual de artistas flamencos. Todo evolucionaría hasta llegar a la actual fisionomía de la petenera flamenca:

“El modelo de petenera que existe hoy como cante flamenco es una creación que se atribuye al cantaor Medina *el Viejo*, a finales del siglo XIX, y que popularizaron Chacón y, sobre todo, Pastora Pavón.

Musicalmente hablando, la Petenera moderna se trata de un cante que presenta varios modelos melódicos adscritos al Modo Frigio, y rítmicamente ha experimentado un desarrollo que lo ha llevado a convertirse en un cante que alterna el ritmo hemiólico con el ritmo libre sobre el que se desarrolla la mayor parte del cante.”<sup>134</sup>.

Por lo tanto hay un uso de las melodías en el modo frigio y un ritmo hemiólico<sup>135</sup> alternado con uno más libre. En cuanto a la métrica en estos cantes va a prevalecer la copla de cuatro versos octosílabos que al cantarse se convierte generalmente en seis por repetición de uno de ellos y el añadido de otro ajeno a la copla. Por lo que consta de seis versos octosílabos:

“Del año de la peteneras  
nos tenemos que acordar,  
que anduvo la Pura y Limpia  
en el canasto del pan”<sup>136</sup>.

Nuevamente Enrique Morente, gran exponente de la diversidad de estilos flamencos tradicionales frente a la oleada del “nuevo flamenco”, toma la petenera para su cante de *Andaluces de Jaén*, del poema hernandiano *Aceituneros*, estructurado en cuartilla octosilábica. Debido a la forma propia del poema, Enrique Morente nuevamente readapta la cuartilla a la métrica flamenca ampliando el número de versos, de cada una de las estrofas que versiona:

---

133 Demófilo en su *Colección de cantes flamencos*, hace referencias a este palo flamenco de gran importancia en su época y comenta: “Convienen a todos los cantadores en que son antiguas y en que deben su origen a una cantadora de flamenco llamada la Petenera, a quien unos hacen natural de Málaga, y otros, de la Habana... Podemos contestar satisfactoriamente, a nuestro juicio, merced a los autorizados informes del célebre cantaor Juanelo, <<Petenera o Patenera, nos dijo éste, es igual a Patenera, esto es, natural de Paterna>>”. Citado en Ángel Álvarez Caballero, *Historia del cante flamenco*, Madrid, Alianza, 1986, cit., p. 67.

134 Antonio y David Hurtado Torres, cit., p. 257.

135 Es un concepto rítmico que proviene de la Antigua Grecia, ya que el término deriva del griego *Hemiolios* (uno y la mitad) y se refiere a la proporción 3:2, en la cual tenemos dos duraciones distintas, una larga y otra breve, siendo la duración más larga igual al valor de la unidad breve sumado a la duración de la mitad de esta misma unidad breve. p. 120. Antonio y David Hurtado, cit., p. 120.

136 José Blas Vega, cit., p. 32.

## La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada

“Andaluces de Jaén,  
aceituneros altivos,  
decidme en el alma: ¿quién,  
quién levantó los olivos?”

MIGUEL HERNÁNDEZ  
(*Viento del pueblo, Aceituneros*, p.484)

“Andaluses de Jaén,  
aseitunero altivo,  
desidme a mí en el alma  
desidme a mí en el alma  
quién levantó lo olivo  
andaluse de Jaén  
aseitunero altivo”

ENRIQUE MORENTE  
(*En vivo, Andaluces de Jaén*, 1971)

Manuel Gerena en el cante realizado acerca del poema *El niño yuntero*, lo fragmenta en varios estilos flamencos, como polo y soleá, bambera, petenera y martinete. En todos los casos reajusta la letra a la métrica del cante. En el caso de la petenera escoge las cuartillas más emotivas y las amplía hasta formar un sexteto octosílabo:

“Lo veo arar los rastrojos,  
y devorar un mendrugo,  
y declarar con los ojos  
que por qué es carne de yugo.”

MIGUEL HERNÁNDEZ  
(*Viento del pueblo, El niño yuntero*, p.482)

“Lo veo ara los rastrojo,  
y devora un mendrugo  
y declara con lo sojo  
que por qué es carne de yugo  
lo veo ara lo rastrojo  
y devora un mendrugo”

MANUEL GERENA  
(*Manuel Gerena canta con Miguel  
Hernández, El niño yuntero*, 2001)

Niño de Elche, emplea también el estilo de la petenera con un toque de guitarra más amplio y con grandes florituras y adornos para interpretar por petenera un poema de *Cancionero y romancero de ausencias, El cementerio está cerca*, donde prevalece el arte menor octosílabo. Es un poema de gran belleza estilística y cuya temática es trágica, muy adecuado para el cante por petenera, que como dice Blas Vega <<uno de los cantes más emotivos, melancólicos y sentimentales de la cadena estilística del flamenco>><sup>137</sup>. Como podemos apreciar la temática de todos los cantes por petenera guardan en común ese sentir trágico y triste:

“El cementerio está cerca  
de dónde tú y yo dormimos,  
entre nopales azules,  
pitas azules y niños  
que gritan vívidamente  
si un muerto nubla el camino”

NIÑO DE ELCHE  
(*Sí, a Miguel Hernández, El cementerio está cerca*, 2013)

---

137 José Blas Vega, cit., p. 30.

En este caso, Niño de Elche ha escogido los seis primeros versos del poema y no ha hecho uso de la repetición versal.

El poema *Nana de la cebolla*, ha servido como letra para la adaptación flamenca de la nana en muchos de los cantaores que la versiona, pues hay algunas excepciones como la soleá por bulerías que hace Romero San Juan. Aunque no es un cante flamenco propiamente dicho, la nana se suele incluir dentro los cantes folclóricos aflamencados de origen andaluz. La métrica de este cante presenta metros variados, que se amoldan al balanceo de la cuna, aunque la más frecuente es la de cuatro versos, el primero y el tercero heptasílabos y el segundo y el cuarto pentasílabos:

“A dormir va la rosa  
de los rosales,  
a dormir va mi niño  
porque ya es tarde.  
Este niño chiquito  
no tiene cuna,  
su pare es carpintero  
y le hará una.  
Mi niño cuando duerme  
lo guarda un ángel  
que le vela en su sueño  
como su madre.  
Nana, nana, nana  
duérmete lucerito  
de la mañana.”<sup>138</sup>.

Las nanas son unos cantes, por tanto, cuya estructura fundamental ha sido tomada de otras canciones populares infantiles que tuvieron su peculiar entonación y recreación flamenca en voces como la de Bernardo el de los Lobitos y María Vargas la cual parte de un solemne acorde de guitarra y un ritmo pausado con aires de toná<sup>139</sup>. Una de las recreaciones más peculiares y emotivas de nana flamenca es la que realizara Enrique Morente en 1971 sobre la *Nana de la cebolla* de Miguel Hernández, para la cual tomó como base estructural la de Bernardo el de los Lobitos, cuya única diferencia con la de éste puede apreciarse en el uso particular que hace de los semitonos y el estribillo sumamente original. Si contrastamos ambas nanas la estrofa es interpretada del mismo modo, la diferencia más llamativa es la introducción en Morente de un estribillo pues la propia métrica de la seguidilla lo hacía viable frente a los cuatro versos de la letra de Bernardo:

---

138 Carmen Riera, *El gran libro de las nanas españolas: desde el cancionero popular hasta hoy*, Madrid, El Aleph, 2009, p. 301.

139 José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz, cit., p. 535.

“A dormir va la rosa  
de los rosales  
a dormir va mi niño  
porque ya es tarde”

BERNARDO EL DE LOS LOBITOS

“La cebolla es escarcha  
cerrada y pobre;  
escarcha de tus días  
y de mis noches.  
Hambre y cebolla:  
hielo negro y escarcha  
grande y redonda”

ENRIQUE MORENTE

(*Homenaje flamenco a Miguel Hernández,  
Nanas de la cebolla, 1971*)

Morente no canta todas las estrofas, escogiendo las más cercanas al oyente por su gran potencia lírica.

Esta nana será nuevamente introducida en el disco *Los flamencos cantan a Miguel Hernández* en el año 2014, al igual que hacen con el poema *El pez más viejo del río* cantado por Camarón en el disco *Soy gitano*.

Son numerosas las adaptaciones flamencas de este poema hernandiano y todas sumamente bellas, como la que realiza Lole en su disco *Ni el oro ni la plata*, musicalizada por Manuel Molina, en la que se hace una adaptación fiel del poema, sólo prescindiendo de unas cuantas estrofas. En esta interpretación podemos disfrutar de unas bellas melodías en ritmo lento y pausado, de gran contrastes melódicos y armónicos, con acertadas disonancias en cada una de las estrofas elegidas. Así mismo, José Mercé en su disco *Ruido*, adapta la versión que ya realizara Joan Manuel Serrat en la década de los setenta sobre este poema, en *Miguel Hernández*, donde canta diez poemas de este poeta. Melódicamente tiene una estructura estrófica sin estribillo donde Mercé introduce un deje aflamencado a esta forma de canción que compusiera Serrat. Por último, tenemos la versión realizada por Niño de Elche, el cual comienza cantando la primera estrofa en forma de toná melancólica, para tras un breve interludio instrumental, surgir la voz acompañada de guitarra, palmas y percusión. El estilo es mucho más festero y alegre si lo contrastamos con las nanas de melodías más dulces y trágicas de cantaores anteriores.

La soleá<sup>140</sup>, como sucede con la mayoría de los primitivos cantes flamencos, estaba fundamentada para acompañar al baile<sup>141</sup>, hasta que se fue emancipando de éste sobre 1860, según

140 La etimología de la soleá ha sido estudiada por el gran romanista Karl Vossler en su libro *La Poesía de la Soledad en España*. La palabra andaluza soleá, solear, soleares, deriva de la castellana “soledad” que a su vez procede de los vocablos soidade, soedade, suidade de la lengua lírica gallego-portuguesa. Véase Ricardo Molina y Antonio Mairena, *Mundo y formas del cante flamenco*, Sevilla, Al-Andaluz, 1979.

141 Según José Blas Vega, de su paternidad mucho le debe al antiguo baile de compás ternario llamado jaleo, muy popular en Cádiz y Jerez a principios de 1800. José Blas Vega, cit., p. 21.

las fuentes impresas de la época. Su estructura básica tiene su origen, como ocurre en otros palos flamencos, como es el Polo y la Caña moderna, en el fandango. Rítmicamente consta de un compás ternario y solamente, de forma muy ocasional, podrían considerarse algunos diseños rítmicos como puntuales subdivisiones en hemiolia de tipo 6/8+3/4. El elemento melódico y armónico hacen que se distancie de su origen con el fandango, con el giro que ejecuta hacia el Modo Mayor (VI grado del modo de Mi) que se produce cuando se canta el segundo verso de la copla, si es un terceto o el tercer verso si es un cuarteto. Por lo tanto, métricamente podemos decir que hay dos tipos de soleares, como es la Soleá propiamente dicha, que es un terceto octosílabo, de rima asonante o consonante, también llamado soleá corta:

“Hay días que traen penas  
y aunque las penas se van,  
las penas siempre se quedan”<sup>142</sup>.

Y también tenemos aquella que consta de una estrofa de cuatro versos octosílabos, cuya rima en los pares puede ser consonante o asonante:

“Las barandiyas del Puente  
se menean cuando paso.  
Yo te quiero a ti tan solo  
y a nadie le hago caso”<sup>143</sup>.

Curro Piñana en su cante nominado *Esos hombres defensores de su pobreza y su pan*, interpreta por soleá un fragmento de la obra teatral *Pastor de la muerte*, escrito en verso de cuarteta octosilábica, estructura ideal para este cante:

“Esos hombre defensore  
de su pobresa y su pan,  
harán de la tierra, harán  
de España un huerto de flores”

CURRO PIÑANA

(*Curro Piñana-Miguel Hernández, Esos hombres defensores de su pobreza y su pan*, 2002)

Tras cantar cada una de las cuartetos hay un interludio instrumental llevado a cabo por la guitarra. Francisco Contreras Molina, Niño de Elche, también empleará este cante para la versión

---

142 José Luis Blanco Garza, *99 soleares*, Sevilla, Signatura, 2001, p. 48.

143 Ricardo Molina y Antonio Mairena, cit., p. 210.

que realiza del poema *Canción última*.

Romero San Juan, en su disco *Pausatiempo*, canta la *Nana de la cebolla*, por soleá por bulerías. Es un cante propio del siglo XX, y cuyos modelos melódicos están emparentados con las soleares, pero que participan de la concisión, brevedad y menor ornamentación de las estructuras melódicas de la bulería. Rítmicamente hablando, se adapta a los moldes rítmicos y métricos de la soleá, pero a mayor velocidad, aunque lo que la distingue de ésta es una melodía propia<sup>144</sup>. Suele utilizar letras propias de las bulerías, prefiriendo la tercerilla octosilábica, en la versión larga se añade un ripio<sup>145</sup> o se canta sobre una cuarteta.

Por último, voy a analizar el fandango<sup>146</sup>, el cante más antiguo y que más influencia ejerce sobre los demás. Tiene numerosos tipos que han adquirido personalidad propia como las malagueñas, granaínas, y cantes de Levante. Aunque estos cantes en sí, no son derivados del fandango (derivados del fandango es el polo y la soleá), son más bien variedades del fandango, puesto que todas sus características poéticas, melódicas y armónicas son las mismas que las de cualquier fandango. Se fundamenta en un ritmo ternario y una melodía bimodal con cambio en la fundamental de Mi frigio/ Do jónico o mixolidio o La frigio/ Fa jónico o mixolidio<sup>147</sup>.

Métricamente consta de una copla de cuatro o cinco versos octosilábicos, que se convierten en seis por repetición de uno de ellos:

“Qué triste mi vida ha de ser  
si sé que no voy a verte  
pero más triste es saber  
que lloras por esconderte  
huyendo de mi querer”<sup>148</sup>.

En estas interpretaciones emplean el fandango de Huelva, que como diría Ricardo Molina y Antonio Mairena, son de los más ricos y variados, aunque con una variación, casi siempre, del mismo tema<sup>149</sup>.

José Monje Cruz, Camarón de la Isla, canta por fandango de Huelva el poema, *El pez más*

---

144 Antonio y David Hurtado Flores, cit., p.203.

145 El ripio suele ser <<prima mia de mi alma>> o <<compañerita mia de mi alma>>. Véase Faustino Núñez (2011), *Soleá por bulerías*. Consultado el 20 de agosto de 2015. Página web: <http://www.flamencopolis.com>.

146 Etimológicamente el término fandango tiene un origen incierto, según Corominas en su *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Así probablemente derive del vocablo portugués *fado*, que designa un canto y baile típico de aquella nación. *Fado* viene del latín *Fatum* y alude a la suerte. Ricardo Molina y Antonio Mairena, cit., p. 279.

147 Véase Antonio y David Hurtado Flores, cit., p. 158.

148 Letra tomada de Daniel Tellez (2013), *Sábado de fandango de Huelva por Toronjo*, Consultado el 20 de agosto de 2015. Página web: <http://www.letrasdeflamenco.com>.

149 Ricardo Molina y Antonio Mairena, cit., p. 282.

*viejo del río*, en su disco *Soy Gitano*, el cual readapta métricamente para acoplarlo a la melodía del fandango. De este modo la estructura formal del poema, la quintilla amplía el número de versos hasta constituirse en seis versos de arte menor octosílabos. De las tres estrofas del poema, Camarón canta las dos primeras:

“El pez más viejo del río  
de tanta sabiduría  
como amontonó, vivía  
brillantemente sombrío.  
Y el agua le sonreía.

MIGUEL HERNÁNDEZ  
(*Cancionero y romancero de ausencias*, p.651)

“El pez más viejo del río  
de tanta sabiduría  
el pez más viejo del río  
como amontonó, vivía  
brillantemente asombrío.  
Y el agua le sonreía”

CAMARÓN  
(*Soy gitano, El pez más viejo del río*, 1989)

Arcángel, canta también por fandango de Huelva, el poema *Todas las casas son ojos*, estructurado en forma de pareado octosilábico, por lo que para reajustarlo a un fandango agrupa en cuarteta dos pareados, repitiendo el mismo verso dos veces:

“Todas las casas son ojos  
que resplandecen y acechan.  
  
Todas las casas son bocas  
que escupen, muerden y besan.”

MIGUEL HERNÁNDEZ  
(*Cancionero y romancero de ausencias*, p.605)

“Que resplandesen y asechan  
todas las casas son ojo  
que resplandesen y asechan.  
Todas las casas son boca  
que escupen, muerden y besan  
Todas las casas son ojo.”

ARCÁNGEL  
(*Los flamencos cantan a Miguel Hernández, Todas las casas son ojos*, 2012)

Y, por último, Carmen Linares participa en el disco *Los flamencos cantan a Miguel Hernández*, con el fandango de Huelva *La flor, la rosa y el niño*, que ya cantara años anteriores en su disco *La luna en el río*, bajo el estilo de la bulería. Como podemos apreciar, en este caso, un mismo poema ha sido adaptado por palos flamencos diferentes, reajustando la letra para poder llevarlo a cabo en dos formas del cante.

Hay un grupo de estilos emparentados con el fandango, o mejor dicho, son variedades de este cante, como la granaína, la jibera o incluso el verdial que se emplea en estas adaptaciones, en menor medida. Todos ellos, mantienen en común los rasgos modales, rítmicos, métricos y tonales del fandango. Si nos atenemos a su métrica la granaína es un cante con copla de cinco versos octosilábicos que riman, en consonante primero, tercero y quinto, y que al cantarse se suele

convertir en seis versos; la jbera y verdial pertenece al grupo del fandango de Málaga que ya he estudiado al comienzo de este punto y mantiene prácticamente los cuatro o cinco versos que con la repetición de uno de ellos llega de este modo a seis:

“¡Viva el puente del Genil!  
¡Viva Graná, que es mi tierra!  
¡Viva el puente del Genil,  
la Virgen de las Angustias,  
la Alhambra y el Albaicín!”<sup>150</sup>

“Se despierta un rey celoso  
coge la pluma y escribe  
y en el primer renglón pone  
quién tiene celos no vive”

“Mi mare me va a llevar,  
en Málaga hay una fiesta.  
y como voy tan compuesta  
me sacarán a bailar  
con mi par de castañuelas”

Estos ejemplos son letras de granaína, jbera y verdial y como se puede apreciar constan de cuatro a cinco versos que después llevados al cante se amplían hasta seis. Lo mismo sucede con los poemas hernandianos que de cuartetas, quintillas o incluso romances, se toman las estrofas que más corresponda al sentir que quiera expresar el cantaor y se duplican para que sea el estilo deseado:

“Vientos del pueblo me llevan,  
vientos del pueblo me arrastran,  
me esparcen el corazón  
y me aventan la garganta”

MIGUEL HERNÁNDEZ  
(*Viento del pueblo*, p.480)

“Vientos del pueblo me arrastran,  
vientos del pueblo me llevan  
vientos del pueblo me arrastran,  
me esparcen el corazón  
y me aventan la garganta  
vientos del pueblo me llevan”

MANUEL GERENA  
(*Manuel Gerena canta con Miguel Hernández,  
Vientos del pueblo me llevan*, 2001)

Prácticamente en el resto de palos se produce la misma readaptación de la letra al cante, por lo que los poemas de Miguel Hernández se tornan más flamencos y el cantaor los hace suyos, de tal manera, que pierden el matiz de poesía culta y se convierten en verdaderas letras flamencas. Además, los temas van acordes al sentir flamenco por lo que los más festeros y alegres emplean una letra de tipo amoroso o paisajista, mientras que los que tratan las injusticias sociales, el anhelo de lucha y el desamor son más melancólicos y trágicos.

Como el siguiente tango<sup>151</sup>, que es una melodía lenta y nostálgica que canta Almaría, tomando como letra un fragmento de la obra teatral *El labrador de más aire*:

150 Granaína. Véase Antonio y David Hurtado Torres, cit., p. 177

151El tango flamenco ha evolucionado hasta convertirse en una pieza con un esquema rítmico binario de subdivisión binaria, basada, en lo melódico, en el Modo Frigio o bien en una tonalidad menor. Antonio y David Hurtado Torres, cit., p. 228.

“Tu pecho se me revela  
trasparente junto al mío,  
que ya conseguir anhela  
su conjunto de rocío.  
Salgo esta noche de dentro  
de una arenosa pared  
y con el agua me encuentro  
en un desierto de sed”

ALMARÍA

*(Los flamencos cantan a Miguel Hernández, Como un pozo, 2012)*

Es una pieza que expresa el gozo al ser correspondido por la amada, bajo la melodía suave y la carismática voz de esta cantaora.

Prácticamente en la mayoría de estos cantes el cantaor procura utilizar un estilo flamenco más acorde a la letra que quiere interpretar.

## 5 Estudio de la lírica hernandiana y flamenca desde el punto de vista de la literatura comparada

### 5.1 Los aspectos temáticos

#### 5.1.1 Temática de los poemas hernandianos interpretados por los cantaores

La mayoría de poemas hernandianos adaptados al cante flamenco tienen gran diversidad temática y no se rigen por una unidad argumentativa. El primer poema adaptado pertenece a sus *Poemas Suelos I*, compuestos en las décadas de 1929-1931, y publicados algunos en la época por revistas locales. Se trata de *Al verla muerta*, fechado el seis de febrero de 1930, e interpretado por el Niño de Elche en el año 2013. Está escrito bajo una caligrafía fonética, propia del habla dialectal de la zona de Orihuela (“¡Probe Juanica! ¡Probe güertana...!”) y describe con gran sutileza el traspaso hacia el cementerio del cuerpo inerte de una campesina llamada Juanica. Para ello emplea como recurso los elementos propios de la naturaleza para hacer el poema más rural y campesino (“El capullico más campero que s’abre al día / y del almendro refloreció, / 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...”). Debemos tener en cuenta que en esta primera etapa compositiva sufrió la muerte de sus hermanas por lo que tuvo que repercutir en la temática de este momento. Finaliza con una percepción personal del drama sufrido por la pérdida de la muchacha (“se queó el cielo sin sus colores, sin luz la güerta, / tristes los pájaros, rota mi alma...”).

Por otro lado, tenemos aquellos cuyo núcleo conceptual se centra en desarrollar una descripción determinada, como *Dátiles y gloria* publicado en *Poemas varios (1933-1934)* donde Miguel Hernández enaltece por medio de una serie de metáforas la gracia y los rasgos peculiares que poseen los dátiles y su relación frutal con la palmera. En los primeros versos del poema describe la caída del fruto (“Proyectiles de oriámbur / a guerra de deseo. / Exento de su ambiente, / deleite con sombrero”) sin aludir al concepto que describe, donde el lector deberá esperar al par de versos (“Dátiles: altos bienes, / declinación del cielo”) para deducir que se trata del dátil. Prosigue utilizando los mismos recursos estilísticos en su descripción de la palmera (“Tronco, no de madera, / de equilibrio perfecto, / sus cinturas prorrogan / hasta el último viento;”). El poema finaliza con el trágico final del fruto de la palmera caído como si de un

combate se tratara (¿para qué?... Los ensarto, / para quedar en tierra / ¡qué vilmente depuestos!”).

Este poema adaptado al cante por Manuel Gerena está inserto dentro del primer periodo compositivo de Miguel, el cual se centra en la búsqueda metafórica y en introducir términos arcaizantes y conceptuales. Es la época en la que compone su *Perito en lunas* (1933) de clara influencia gongorina. Como señala Gustavo Couttolenc Cortés:

“siguen a *Perito en lunas* los poemas que escribió durante los años 1933 y 1934. Aquí Hernández que se había ocultado regresa. No se trata de un viaje brusco, matemático, no es posible barrer tanta niebla gongorista de una vez. Derribará la muralla culterana con lentitud, pero seguramente. En algunas composiciones de esta época subraya su malabarismo gongorista aún y complica la inteligencia de la idea. De este estilo son: *Égloga menor*, *Dátiles* y *gloria...*”<sup>152</sup>.

Sin embargo hay una evolución en su poética tendente a la búsqueda de un lenguaje más cercano a lo popular, a partir de sus silbos. Como señala Darío Puccini:

“Hasta el silbo hay reminiscencias de Góngora y de los viejos y nuevos gongoristas, de Lope y la tradición petrarquista...  
Las resonancias de la poesía popular en la poesía de Hernández debería ser motivo de una investigación aparte, empezando por la redacción de los silbos...”<sup>153</sup>.

Lole y Manuel en su disco *Alba Molina* adaptan *El silbo del dale*. Es un poema donde podemos apreciar una clara influencia de sus orígenes humildes y su vida en el medio rural. Agustín Sánchez Vidal atribuye un papel decisivo en su evolución y tránsito del purismo a la revolución por su amistad con miembros de “La escuela de Vallecas” integrada por artistas plásticos propensos a lo rural y antiurbano:

“Gracias a ellos, el poeta vuelve a reafirmarse en la valoración de la belleza de sus ambientes rústicos, de los que se había alejado en parte en *Perito en lunas*”<sup>154</sup>.

En *El silbo del dale* emplea un vocabulario donde se reafirma su apego por el mundo del campo como molino, trigo, agua, cabrero, monte. Es, por tanto, un poema donde se reafirma su aprecio por la vida contemplativa del medio rural, haciendo referencia al trabajo (“Dale al aspa, molino, / hasta nevar el trigo”) o (“Dale cabrero, monte, / hasta dejarle inmóvil”) y a la vida placentera de los montes (“Dale al monte, lucero, / hasta que se haga cielo”). Finaliza con una

---

152 Gustavo Couttolenc Cortés, cit., p. 50.

153 Darío Puccini, cit., pp. 50-51.

154 Juan Cano Ballesta, cit., p. 25.

enumeración donde sintetiza y acumula todos los sustantivos aludidos en versos anteriores que reflejan la vida campestre (“Dale que dale, dale / molino, piedra, aire, / cabrero, monte, astro; / dale que dale largo”).

Otros de los silbos cantados es *El silbo de la llaga perfecta*, interpretado por Diego Carrasco. Es un poema que tiene una clara connotación sexual. Tenemos que considerar que en esta época, Hernández se va alejando de su actitud provinciana y bajo la influencia de Neruda y Aleixandre está experimentando con un lenguaje más erótico, alejado de las influencias neocatólicas de Ramón Sijé:

“Tras la incompreensión suscitada de *Perito en lunas*, de la que Miguel Hernández se queja amargamente a Lorca en carta de 1933, el poeta oriolano emprende un cambio de orientación estética, en el que, a pesar de la superposición de registros poéticos, se da una evolución de lo religioso a lo erótico, sin renunciar a la técnica metafórica como exploración de la realidad”<sup>155</sup>.

El argumento principal recalca, mediante un lenguaje indirecto y metafórico, el deseo de saciar su apetito sexual a través de la consumación del acto amoroso solicitado a la amada. La metáfora (“Ábreme, Amor, la puerta / de la llaga perfecta”) alude al órgano sexual femenino, que es utilizado como instrumento de placer y evitaría los malos pensamientos en el poeta (“Abre, para que salgan / todas las malas ansias / Abre, para que huyan / las intenciones turbias”). Acaba con la finalización de la relación amorosa (“Abre, Amor que ya entra... / ¡Ay! / Que no se salga... ¡Cierra!”).

Laventa en su disco *Al compás del tiempo* canta por bulerías el poema *Casi nada* que pertenece al ciclo de sonetos compuestos en *El silbo vulnerado*. Es un poema donde vuelve a la oscuridad del lenguaje metafórico y formalista propio de su primer periodo. Resalta el vacío existencial de la vida que nunca llega a ser plena pues tiende a no ser un todo y permanece en el casi. Marie Chevallier comenta con respecto a *El silbo vulnerado*:

“La dominante general del libro nos parece ser la de la pena contenida, particularmente agravada por la voz, casi tan voluminosa y más trágica, de la cavilación pasiva y la muerte aceptada. Las cuales son testimonio del callejón psíquico que no deja entrever sino la muerte como posible solución, una muerte lejana y lenta...”<sup>156</sup>.

Miguel Hernández reitera de forma constante el término casi en los distintos versos del

---

155 Armando López Castro, “El impulso erótico de Miguel Hernández”, en *Actas del I congreso internacional Miguel Hernández*, Alicante, Comisión del homenaje a Miguel Hernández, 1993, p. 4.

156 Marie Chevallier, *La escritura poética de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo veintiuno, 1977, p. 139.

soneto de forma equilibrada. Mediante las distintas formas en la que se manifiesta el agua podemos apreciar una evolución aumentativa de la misma (“Manantial casi fuente; casi río / fuente; ya casi mar casi río apenas; mar casi-casi océano de frío. / Principio y Fin del agua y las arenas.”). El agua del manantial evoluciona hasta llegar a ser océano, estableciendo un paralelismo con la vida. En los últimos versos alude a la figura divina como el ser que todo lo puede y permite al ser humano dotarlo de virtudes (“por la gracia de Dios -¡ved!-, casi todo. / Gran- Todo- de- la- nada- de- los- casis.”).

Carmen Linares en su disco *Remembranzas*, canta el soneto inserto en *Imagen de tu huella*, titulado *Mis ojos, sin tus ojos, no son ojos*. Se trata de un poema de amor en soledad pues el amado añora la ausencia de la amada (“No sé qué es de mi oreja sin tu acento, / ni hacia qué polo yerro sin tu estrella, / y mi voz sin tu trato se afemina”). Utiliza una serie de recursos estilísticos refinados y cultos alejados de su vertiente más popular, reflejando una etapa dramática de su vida ya que en palabras de Armando López Castro:

“Es indudable que en esta evolución, que comprende *El silbo vulnerado*, *Imagen de tu huella* y *El rayo que no cesa*, la relación de Hernández con Neruda y Aleixandre, cantores ambos de la materia, los altibajos de la historia amorosa entre Miguel y Josefina desde fines de 1934 al otoño de 1935, y la muerte de su amigo Ramón Sijé el 24 de diciembre de 1935, se reflejan en un lenguaje dramático, escindido entre el sentimiento de culpabilidad y la aspiración a la pureza, a través del cual el poeta va descifrando su pureza interior”<sup>157</sup>.

Por ello, es una bella pieza lírica donde se sintetiza mediante un juego de metáforas y diversos recursos, el tema de sufrimiento de amor por la ausencia de la amada, deseada por la voz del poeta, el cual no se encuentra sin su amada (“No me encuentro los labios sin tus rojos, / que me llenan de dulces campanarios, / sin ti mis pensamientos son calvarios / criando cardos y agostando hinojos”).

Uno de los poemas más versionado por los cantaores es la *Elegía (A Ramón Sijé)* inserta en su libro *El rayo que no cesa* (1934- 1935). Es un libro cuyo poemario versa sobre un cómputo de sonetos donde prima el amor, excepto su elegía, la cual es la única que va fechada, 10 de enero de 1936, y contiene una nota aclaratoria: *En Orihuela, su pueblo y el mío, se me ha muerto como el rayo Ramón Sijé, con quien tanto quería*. Es un poema que roza la perfección por el equilibrio perfecto existente entre el contenido y la forma. Como se puede apreciar la temática principal del poema es el lamento por la muerte del amigo:

---

157 Armando López Castro, cit., p. 4.

“Miguel Hernández se lamenta de la muerte de Ramón Sijé pero se lamenta describiendo su sentimiento y no lanzando inventivas, llenas de exclamaciones, hacia la muerte. No hace ni una sola interjección, ni una sola interrogación se le escapa al poeta. Describe al amigo muerto ya enterrado: “Yo quiero ser llorando el hortelano/ de la tierra que ocupas y estercolas,/ compañero del alma tan temprano”<sup>158</sup>.

Si nos detenemos en una lectura más cuidadosa y pormenorizada podemos apreciar tres estados anímicos, previamente analizados por Ana María Fagundo:

“a) de aceptación, tercetos del 1 al 7; b) de rebelión, tercetos del 8 al 12, y c) de sublimación, tercetos del 13 al 16. Cabe decir que estos tres estados anímicos reflejan la transformación que se opera en el poema”<sup>159</sup>.

Hay un estado trágico del autor ante la muerte del amigo en los primeros versos, el cual se lamenta y llora ante la tumba (“Yo quiero ser, llorando, el hortelano / de la tierra que ocupas y estercolas,”). En los siguientes tercetos hay una transformación del amigo yacente ya que se fusiona con elementos vivos de la naturaleza hasta formar parte de ella (“Alimentando lluvias, caracolas / y órganos mi dolor sin instrumento, / a las desalentadas amapolas / daré tu corazón por alimento”). Después se establece una intensificación del dolor (“Tanto dolor se agrupa en mi costado, / que por doler me duele hasta el aliento”). El clímax de la pena se alcanza en los siguientes versos (“No hay extensión más grande que mi herida, / lloro mi desventura y sus conjuntos, / y siento más tu muerte que mi vida”). Prosigue con una referencia a la edad en la que murió Ramón Sijé (“Temprano levantó la muerte el vuelo, / temprano madrugó la madrugada, / temprano estás rodando por el suelo”). El desconsuelo se torna en rebeldía y desesperación (“No perdono a la muerte enamorada, / no perdono a la vida desatenta, / no perdono a la tierra ni a la nada”) y prosigue con una lucha contra la tierra que le ha arrebatado al amigo (“Quiero escarbar la tierra con los dientes, / quiero apartar la tierra parte a parte / a dentelladas secas y calientes.”). En los últimos versos Sijé completa su fusión con la tierra convirtiéndose en naturaleza y abriendo una nueva esperanza en el autor que podrá comunicarse con él a través de su huerto (“A las aladas almas de las rosas / del almendro de nata te requiero, / que tenemos que hablar de muchas cosas, / compañero del alma, compañero.”).

De la misma época de *El rayo que no cesa*, es su poema *Me sobra el corazón*, inserto dentro

---

158 Manuel Ruiz- Funes Fernández, *Algunas notas sobre “El rayo que no cesa” de Miguel Hernández*, Alicante, Instituto de estudios alicantinos, 1972, p.42.

159 Ana María Fagundo, *Emotividad y expresión en la “Elegía a Ramón Sijé”*, *Separata de Romance Notes*, vol. XI, núm. 2, California, Universidad de California, 1969, p. 21.

del grupo de poemas pertenecientes a *Poemas Suelos III*. Es un largo poema en el que prevalece el corazón a la razón y donde el yo lírico se deja arrastrar por el desamor y la soledad. Según el comentario crítico realizado por Ana Flores Ramírez es un poema que presenta un núcleo temático unitario, como es el desamor, aunque se puede fragmentar en tres partes y una conclusión. La primera es una descripción de un estado de ánimo (versos 1- 10) (“hoy estoy para penas solamente, / hoy no tengo amistad, / hoy sólo tengo ansias / de arrancarme de cuajo el corazón / y ponerlo debajo de un zapato.”). La segunda (versos 11- 22) analiza los efectos que ese estado de ánimo puede tener en sus actos futuros (“Y me busco la muerte por las manos / mirando con cariño las navajas, / y recuerdo aquel hacha compañera, / y pienso en los más altos campanarios / para un salto mortal serenamente”). En la tercera (versos 22- 35) busca en el pasado la causa de ese estado de ánimo (“Un amor me ha dejado con los brazos caídos / y no puedo tenderlos hacia más. / ¿No veis mi boca qué desengañada, / qué inconformes mis ojos?”). De los versos 35 al 41 se extiende la conclusión, incluyendo una solución al problema planteado (“Me sobra corazón. / Hoy descorazonarme, / yo el más corazonado de los hombres, / y por el más, también el más amargo”)<sup>160</sup>. En esta pieza podemos apreciar expresiones populares para reforzar la intensidad de su confusión ante la ausencia de amor (“Hoy estoy sin saber yo no sé cómo”), que nos remite a coloquialismos como: *¡yo qué sé!, no sé cómo*, que denotan dificultad para poder explicar algo. El hecho de que aparezcan mezcladas mediante un anacoluto acentúan la impresión de confusión mental. Esto nos lleva a concluir que se trata de un poema de gran belleza formal y de viva riqueza expresiva con vestigios del habla coloquial.

Uno de los grupos representativos del denominado nuevo flamenco es “La barbería del sur” que interpretan en 1995 de Miguel Hernández, *Sino sangriento*, dentro de su álbum *Túmbanos si puedes*. Es un poema que pertenece a la época de *El rayo que no cesa*:

“La humanización hernandiana llega a su paroxismo en algunos poemas de la época de *El rayo que no cesa*, como “Sino sangriento”, “Vecino de la muerte” o “Me sobra el corazón”. Y por aquel entonces capta Miguel Hernández otro de los componentes del movimiento rehumanizador que recorre de orilla a orilla la poesía española: el resurgir del interés hacia el Romanticismo, que como escuela del pasado en la que tomar ejemplo, ha tomado el relevo del barroco”<sup>161</sup>.

Podemos considerar las palabras de Guillermo Carnero como una búsqueda por parte de

---

160 Ana Flores Ramírez (2000), *Registro conversacional y tensión poética en un poema de Miguel Hernández*. Consultado el 10 de septiembre de 2015. Página web: <http://www.revistas.ucm.es>.

161 Guillermo Carnero, *Miguel Hernández y el cambio estético en la España de los años treinta*, *Documenta Miguel Hernández*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1985, p. 31.

Hernández del valor de lo humano en su poesía y sobretodo su carácter existencialista, pues hay un devenir de versos que derivan al fluir de la vida a través de la sangre (“De sangre en sangre vengo / como el mar de ola en ola, / de color de amapola el alma tengo”). Canta a la creación del ser humano (“Me persigue la sangre, ávida fiera, / desde que fui fundado, / y aun antes de que fuera / proferido, empujado / por mi madre a esta tierra codiciosa,”). Prosigue con una visión un poco patética del sino de los hombres tendentes al trabajo (“en él se dio el amor a la labranza, / y mi alma de barbecho/ hondamente ha surcado / de heridas sin remedio ni esperanza”). Hay una queja ante la desalentada vida que lo hace sentir preso de su existencia (“Son cada vez más grandes las cadenas, / son cada vez más grandes las serpientes”). Reitera de forma insistente el patetismo vivido por los hombres desde un punto de vista trágico (“Me arrastra encarnizada su corriente, / me despedaza, me hunde, me atropella, / quiero apartarme de ella a manotazos, / y se me van los brazos detrás de ella, / y se me van las ansias en los brazos.”). En los últimos versos trata el devenir de la vida hacia la muerte (“Seré una sola y dilatada herida, / hasta que dilatadamente sea / un cadáver de espuma: viento y nada.”).

*Viento del pueblo* es uno de los libros donde hay un gran número de poemas que han sido adaptados por los cantaores, como *Sentado sobre los muertos*, *Vientos del pueblo me llevan*, *El niño yuntero* y *Aceituneros*. Publicado tras su viaje a Rusia en septiembre de 1937, es un relato propagandístico nacido durante el periodo de la guerra civil española, para alentar a los soldados republicanos a la lucha armada. Para Marie Chevallier hay dos temas esenciales en la obra como el compromiso personal del poeta y el de la llamada a las armas fundidos en uno solo<sup>162</sup>. En la dedicatoria del libro a Vicente Aleixandre explica el título del libro el cual resume la afirmación de la relación del hombre y el poeta Miguel Hernández con el pueblo y su combate:

“Vicente: A nosotros, que hemos nacido poetas entre todos los hombres, nos ha hecho poetas la vida junto a todos los hombres. Nosotros venimos brotando del manantial de las guitarras acogidas por el pueblo, y cada poeta que muere deja en manos de otro, como una herencia, un instrumento que viene rodando desde la eternidad de la nada a nuestro corazón esparcido. Ante la sombra de dos poetas nos levantamos otros dos, y ante la nuestra se levantarán otros dos de mañana. Nuestro cimiento será siempre el mismo: la tierra. Nuestro destino es parar en las manos del pueblo”<sup>163</sup>.

Concha Zardoya distingue las composiciones de *Viento del pueblo* en cuatro categorías: elegías, odas, cantos épicos y poemas de imprecación. Es ésta una clasificación bastante

---

162 Marie Chevallier, *Los temas poéticos de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo veintiuno de España editores, 1978, p. 236.

163 Miguel Hernández, cit., p. 473.

arbitraria, puesto que se ve obligada con posterioridad a reconocer que cada poesía del libro está animada por un sentimiento doloroso y elegíaco y a colocar entre las poesías imprecatorias, la oda *Jornaleros*, sólo porque termina con un duro apóstrofe a Hitler y Musolini<sup>164</sup>.

Otro de los aspectos que debemos considerar es la huida del carácter individualista de su poemario a raíz de sus libros de guerra. Como señala Leopoldo de Luis:

“La verdad es que Miguel fue capaz de imprimir un giro a su propia poética. Ya no va a seguir los modelos de la poética individualista- o, si se quiere, burguesa-, sino que renueva sus principios estéticos y éticos”<sup>165</sup>.

Al primar un objetivo claro en esta obra, como era la propagación de una serie de ideas entre los combatientes republicanos, el lenguaje utilizado era acorde a estos principios, primando la sencillez y los elementos populares.

Manuel Gerena interpreta fragmentos del poema *Sentado sobre los muertos*, donde Miguel Hernández a través de sus versos alienta a la lucha armada. Al comienzo de este romance hay un apoyo del poeta en la muerte como inspiración para seguir luchando. En palabras de Francis Komila Folie Aggor:

“También en “SENTADO SOBRE LOS MUERTOS”, los mismos motivos se expresan: (“Sentado sobre los muertos/ que se han callado en dos meses,/ beso zapatos vacíos/ la mano del corazón/ y el alma que lo mantiene.”). Estos versos son indicadores de la libertad ontológica que el poeta consigue a mano de su enemigo hecho amigo, la muerte. No sólo pierde la muerte la capacidad de causarle daño al poeta, sino que el poeta se apoya en ella, en la fuerza que le dan los muertos como inspiración, para seguir luchando. Los tres últimos versos del fragmento citado señalan el poder y el espíritu vibrante con los que el poeta avanza gracias al calor- no frío- mortuorio que pesa sobre su alrededor”<sup>166</sup>.

Hay una fusión e integración de la voz del poeta con la causa republicana, transformándose y sintiéndose pueblo, (“Acércate a mi clamor, / pueblo de mi misma leche, / árbol que con tus raíces / encarcelado me tienes, / que aquí estoy yo para amarte / y estoy para defenderte”). Prosigue el poeta con la finalidad de su propia existencia y los motivos de su profesión que es extender sus ideas con respecto a la situación social de algunas personas (“no fue sino para hacerme / ruiseñor de las desdichas, / eco de la mala suerte, / y cantar y repetir / a quien

---

164 Concha Zardoya, *Miguel Hernández vida y obra*, Revista *Hispanica Moderna*, julio-octubre 1955. Citado por Dario Puccini, cit., p. 71.

165 Leopoldo de Luis, *Aproximaciones a la obra de Miguel Hernández*, Madrid, Libertarias, 1994, p. 117.

166 Francis Komila Folie Aggor, *Tragedia y triunfo: la muerte en la poesía de combate hermandiana*, *Mester*, vol. I. XVIII, nº1, Spring, 1989, p. 30.

escucharme debe / cuanto a penas, cuanto a pobres, / cuanto a tierra se refiere.”). El aliento a la lucha se establece en versos posteriores (“Aunque le faltan las armas, / pueblo de cien mil poderes, / no desfallezcan tus huesos, / castiga a quien te malhiere / mientras que te queden puños, / uñas, saliva, y te queden / corazón, entrañas, tripas, / cosas de varón y dientes.”). Continúa con una nueva fusión del poeta con el pueblo (“tus ansias como las mías, / tus desventuras que tienen / del mismo metal el llanto, / las penas del mismo temple, / y de la misma madera / tu pensamiento y mi frente, / tu corazón y mi sangre, / tu dolor y mis laureles”). Al final hay un alegato a la muerte a la cual no se debe temer y establece una analogía entre la vida y la muerte (“Aquí estoy para vivir / mientras el alma me suene, / y aquí estoy para morir, / cuando la hora me llegue, / en los veneros del pueblo / desde ahora y desde siempre. / Varios tragos es la vida / y un solo trago es la muerte”).

Otro de los poemas interpretados por los flamencos e inserto en *Viento del pueblo* es *Vientos del pueblo me llevan*, donde la singularidad de viento, en el título del libro, se ve pluralizada en este poema para expresar la magnitud y energía del pueblo, que es capaz de acoger al poeta (“Vientos del pueblo me llevan, / vientos del pueblo me arrastran, / me esparcen el corazón / y me aventan la garganta”). En los siguientes versos utiliza una simbología animal para establecer paralelismos entre la energía y condición innata de los animales con los hombres. Leopoldo de Luis al respecto comenta:

“*Vientos del pueblo me llevan* es otro de los grandes romances hernandianos de guerra. Insiste en la identificación con el pueblo, pero aquí inmediatamente, pasa al elogio mediante el símbolo, tan de su mundo poético, del toro. Oposición buey- toro como exaltación de la virilidad de la raza. Lo que pudiera ser tópico, se salva por la belleza de los versos, donde acude una más amplia gama de simbología zoológica, con yuxtaposición geográfica”<sup>167</sup>.

Mediante dicha simbología zoológica contrasta la fuerza del pueblo con la de una serie de animales bravos (“No soy de un pueblo de bueyes, / que soy de un pueblo que embargan / yacimientos de leones, / desfiladeros de águilas / y cordilleras de toros / con el orgullo en el asta”). Casi inmediatamente después, se desarrolla una invocación a los trabajadores de las distintas zonas geográficas españolas, con breves síntesis descriptivas (“Asturianos de braveza, / vascos de piedra blindada, / valencianos de alegría / y castellanos de alma, / labrados como la tierra / y airosos como las alas; / andaluces de relámpago, / nacidos entre guitarras / y forjados en los yunques / torrenciales de las lágrimas; extremeños de centeno, / gallegos de lluvia y calma, /

---

167 Leopoldo de Luis, cit., p. 49.

catalanes de firmeza, / aragoneses de casta, / murcianos de dinamita / frutalmente propagada, / leoneses, navarros, dueños / del hambre, el sudor y el hacha,”). Los últimos versos aluden a la muerte sin el miedo de enfrentarse a ella e incluso se aprecia cierto vestigio de arrogancia (“Si me muero, que me muera / con la cabeza muy alta. / Muerto y veinte veces muerto, / la boca contra la grama, / tendré apretados los dientes / y decidida la barba.”). Por último, quisiera añadir la influencia del escritor argentino Raúl González Tuñón en este poema, según el análisis realizado por Leopoldo de Luis, el cual opina que la lectura de Miguel Hernández del libro *La rosa blindada* de dicho poeta social argentino, fue decisiva en la configuración de *Vientos del pueblo me llevan*.

Uno de los poemas más bellos es *El niño yuntero*, donde Miguel canta al triste destino del ser humano, acoplado a una vida sin sentido de la cual no puede escapar, pues está imbuido en ella de tal forma que pertenece a ella. Expresa la nefasta condición humana capaz de esclavizar al hombre desde sus orígenes, y transformarlo en herramienta para el trabajo. En palabras de José Valverde:

“*El niño yuntero*, en el que se opone la fragilidad inocente y la ruda condición que esclaviza. Todo el poema está recorrido por una línea divisoria, a cuyos lados respectivos se sitúan, en relación de oposición, la vida, en su etapa inicial, y la injusta condición que la envejece prematuramente”<sup>168</sup>.

En los primeros versos expresa el fin de su nacimiento (“Carne de yugo, ha nacido / más humillado que bello, / con el cuello perseguido / por el yugo para el cuello. / Nace como la herramienta, / a los golpes destinado, / de una tierra descontenta / y un insatisfecho arado.”). Refleja el grado de analfabetismo del niño incapaz de contar sus años pero capaz de trabajar (“Contar sus años no sabe, / y ya sabe que el sudor / es una corona grave / de sal para el labrador.”). En los siguientes versos muestra una metamorfosis del niño que se convierte en raíz (“Cada nuevo día es / más raíz, menos criatura, / que escucha bajo sus pies / la voz de la sepultura”). El poeta se revela contra la visión del niño hambriento y su sufrimiento lo transmite en forma de preguntas retóricas (“Me duele este niño hambriento / como una grandiosa espina, / y su vivir ceniciento / resuelve mi alma de encina”). (“¿Quién salvará a este chiquillo / menor que un grano de avena? / ¿De dónde saldrá el martillo / verdugo de esta cadena?”). Resuelve el enigma de las preguntas con los versos finales (“Que salga del corazón / de los hombres jornaleros, / que antes de ser hombre son / y han sido niños yunteros.”).

168 José Valverde, *Temática y circunstancia vital en Miguel Hernández*, *Boletín de la AEPE*. Año V, núm. 9, Madrid, octubre de 1973, p. 141.

La barbería del sur canta *Rosario, Dinamitera* poema dedicado a Rosario Sánchez Mora, miliciana española de la guerra civil, que manipulando explosivos para la batalla que impediría el avance del general Mola, le estalló un cartucho perdiendo, así, su mano derecha. Este hecho inspiraría a nuestro poeta en la elaboración de dicho poema. Es un canto a la fuerza, el valor y el brío para la lucha de esta miliciana (“Era tu mano derecha, / capaz de fundir leones, / la flor de las municiones/ y el anhelo de la mecha.”). Alude al ímpetu de esta mujer y al temor del enemigo ante la elaboración de sus explosivos (“¡Bien conoció el enemigo/ la mano de esta doncella,/ que hoy no es mano porque de ella,/ que ni un solo dedo agita,/ se prendó la dinamita/ y la convirtió en estrella!”). José Valverde refleja como la feminidad y sus connotaciones de ternura se oponen a la violencia guerrera en una misma zona (“Rosario, dinamitera, / puedes ser varón y eres / la nata de las mujeres, / la espuma de la trinchera.”)<sup>169</sup>.

Un nuevo poema donde se refleja las injusticias sociales sufrida por el hombre jornalero es, *Aceitunero*, donde se aboga al levantamiento del trabajador oprimido, por el explotador. Incita a través del recurso estilístico de las preguntas retórica a la lucha contra las injusticias humanas (“Andaluces de Jaén, / aceituneros altivos,/ decidme en el alma: ¿quién, quién levantó los olivos?”). Contesta a la pregunta a modo de reflexión (“No los levantó la nada, / ni el dinero, ni el señor, / sino la tierra callada, / el trabajo y el sudor”). A lo largo de los distintos versos se repite esta fórmula (“Andaluces de Jaén, / aceituneros altivos, / decidme en el alma, ¿quién / amamantó los olivos?. / Vuestra sangre, vuestra vida, no la del explotador / que se enriqueció en la herida / generosa de sudor”). Finaliza con una alusión al levantamiento y al logro de la libertad (“Jaén, levántate brava / sobre tus piedras lunares, / no vayas a ser esclava / con todos tus olivares. / Dentro de la claridad / del aceite y sus aromas, / indican tu libertad / la libertad de las lomas.”). En palabras de Emiliano Zapata “La tierra es de quien la trabaja”, a lo largo del poema se aboga a esta idea.

Entre *Viento del pueblo* y *El hombre acecha* compuso una serie de poemas sueltos no recopilados en ningún libro, durante la década de 1939. En estas piezas va a continuar con el sabor amargo de la guerra idealizada por un mañana mejor. Por lo que están llenos de un populismo desmesurado donde el hombre aparece como fiera despiadada y sin escrúpulos, con ansia de sangre y de victoria. El poema adaptado por el Niño de Elche, lleva como título *La guerra, madre*, donde se intensifica el dramatismo y la crudeza de la guerra con el verso reiterativo, como si de un estribillo se tratase, de (“La guerra, madre: la guerra”). En él se

---

169 José Valverde, cit., p. 142.

describe con un cierto tono de melancolía y tristeza la soledad del soldado tras dejar a su familia y hogar (“La guerra, madre: la guerra. / Mi casa sola y sin nadie. / Mi almohada sin aliento. / La guerra, madre: la guerra. / Mi almohada sin aliento. / La guerra, madre: la guerra”). Finaliza con el mismo sentimiento desgarrador y desesperanzador (“Cartas moribundas, muertas. / La guerra, madre: la guerra.”).

Otro de su poemario de guerra quedará recopilado en el libro *El hombre acecha*, publicado póstumamente en la década de los sesenta, a pesar de estar escrito durante la guerra civil, entre 1937 y 1938.

Libro dedicado a Pablo Neruda, donde el pueblo continúa siendo el destinatario inmediato y el porvenir, así en su dedicatoria comenta:

“Tú preguntas por el corazón, y yo también. Mira cuántas bocas cenicientas de rencor, hambre, muerte, pálidas de no cantar, no reír: reseca de no entregarse al beso profundo. Pero mira el pueblo que sonríe con una florida tristeza, augurando el porvenir de la alegre sustancia. Él nos responderá. Y las tabernas, hoy tenebrosas como funerarias, irradiarán el resplandor más penetrante del vino y la poesía.<sup>170</sup>”.

El tono como se anuncia en el prólogo y en el primer poema, es trágico, grave, “de tristeza que pretende ser florida”, en un intento de amortiguar el dolor del poeta. En general, menos combativo, y de pluralidad temática, parece que el lirismo y las formas tradicionales se agazapan, a excepción de *La canción primera*, *Carta*, y *Canción última*<sup>171</sup>.

El primer poema versionado de este libro lo interpreta Miguel Poveda bajo el título *Para la libertad*, recopilado en el disco *Los flamencos cantan a Miguel Hernández*. Se trata de *El herido* donde a través de un lirismo crudo nos describe las imágenes más dantescas de la guerra, pues la batalla es pintada del color rojo de la sangre y a pesar de querer dar fuerza a los combatientes o denunciar los atropellos que se producen en ella, la visión cruenta de la misma se define con la sangre y el olor y horror de la muerte, (“La sangre huele a mar, sabe a mar y a bodega. / La bodega del mar, del vino bravo, estalla / allí donde el herido palpitante se anega, / y florece, y se halla.”). Hay momentos en el poema donde se resalta la valentía del herido, que a pesar de su situación anhela poder seguir en la lucha (“Herido estoy, miradme: necesito más vidas. / La que contengo es poca para el gran cometido / de sangre que quisiera perder por las heridas. / Decid quién no fue herido.”). El tono del poema prosigue vitalista, con energía y con orgullo ante las heridas de la guerra. Da una visión de heroicidad y en ningún momento de pesadumbre o dolor

170 Miguel Hernández, cit., p.153.

171 Mercedes Serna Arnaiz, “Formas tradicionales en la poesía de Miguel Hernández: el romance y la copla”, *Actas del primer congreso internacional Miguel Hernández*, Alicante, Comisión de homenaje a Miguel Hernández, 1993, p. 3.

ante la cruel guerra (“Mi vida es una herida de juventud dichosa. / ¡Ay de quien no está herido, de quien jamás se siente / herido por la vida, ni en la vida reposa / herido alegremente!”). Prosiguen una serie de estrofas donde se vuelve a alentar al combatiente por la ansiada libertad (“Para la libertad sangro, lucho, pervivo. / Para la libertad, mis ojos y mis manos, / como un árbol carnal, generoso y cautivo, / doy a los cirujanos.”). En las últimas estrofas hay una esperanza en un mejor mañana para los que quedan por venir, por ello el dolor por la herida merece la pena porque lo hace por algo mucho mayor: la vida. Mientras viva luchará por ella (“Retoñarán aladas de savia sin otoño / reliquias de mi cuerpo que pierdo a cada herida. / Porque soy como el árbol talado, que retoño: / porque aún tengo la vida”).

El siguiente poema versionado es *Carta*, con aire de copla popular española, resuenan los ecos quevedescos, apoyándose su estructura en reiteraciones y juegos conceptuales propios de los cancioneros:

“Cuando te voy a escribir  
se emocionan los tinteros:  
los negros tinteros fríos  
se ponen rojos y trémulos,  
y un claro calor humano  
sube desde el fondo negro.  
Cuando te voy a escribir,  
te van a escribir mis huesos:  
te escribo con la imborrable  
tinta de mi sentimiento”.

Este poema alude por un lado, a su propia vida epistolar pues parte de su biografía puede ser reconducida por una serie de cartas escritas a sus amigos, familiares y como no, a su novia Josefina. Aunque esta pieza lírica trasciende a un estado más generalizado, haciendo referencia a todos aquellos soldados que en el frente esperaban impacientes cartas de familiares y amigos. Las cartas por su blancura las equipara a la paloma, en la primera estrofa (“El palomar de la cartas / abre su imposible vuelo”), para después resaltar un ardor de tristeza ante la soledad y la ausencia sólo olvidada a través de los escritos de los seres queridos (“Cartas, relaciones, cartas: / tarjetas postales, sueños, / fragmentos de la ternura, / proyectados en el cielo, / lanzados de sangre a sangre / y de deseo a deseo.”). Prosigue el estribillo que da unidad y ritmo al poema, el cual nos recuerda el estado de guerra de la época y la posibilidad de la muerte en el combate (“Aunque bajo la tierra / mi amante cuerpo esté, / escíbeme a la tierra, / que yo te escribiré”<sup>172</sup>). En las siguientes estrofas el poeta recuerda aquellas cartas del pasado donde esos recuerdos perecen con

---

172 Estos versos nacen de otros compuestos en su juventud enamorada, dedicados a Josefina, *Tus cartas son un vino*.

el tiempo (“Allí perecen las cartas / llenas de estremecimientos. / Allí agoniza la tinta / y desfallecen los pliegos, / y el papel se agujerea / como un breve cementerio / de las pasiones de antes, / de los amores de luego.”). Y continúa con sus escritos actuales para finalizar con su estado ansioso por recibir la carta de la amada (“Mientras los colmillos crecen, / cada vez más cerca siento / la leve voz de tu carta / igual que un clamor intenso”).

El último poema versionado de este libro recopilatorio es *Canción última*, interpretada por el Niño de Elche en su disco *Sí, a Miguel Hernández*. Es una de las piezas líricas más breves de *El hombre acecha*, aunque no por ello la menos conmovedora pues sintetiza espléndidamente con un léxico de fuerte connotación emocional, la esperanza en un mejor mañana, expresada en el último verso (“Dejadme la esperanza”). Comienza la primera estrofa con un ritmo paralelístico de ideas superpuestas donde prevalece la ilusión de la vida, pues la casa al estar pintada refuerza la posibilidad de albergar el calor humano (“Pintada, no vacía: / pintada está mi casa”). Prosigue con una estrofa alentadora y llena de optimismo en el mañana, un mañana en el que se retomará una vida pasada y añorada (“Regresará del llanto / adonde fue llevada / con su desierta mesa / con su ruidosa cama.”). Y, así, los recuerdos del encuentro carnal volverán sobre los amantes en un deseo de realidad, alejando los malos sentimientos en el pasado remoto (“Y en torno de los cuerpos / elevará la sábana / su intensa enredadera / nocturna, perfumada. / El odio se amortigua / detrás de la ventana.”).

El libro recopilatorio con el mayor número de poemas versionados por los cantaores es, su *Cancionero y romancero de ausencias*, publicado de forma póstuma y cuyo poemario abarca la lírica compuesta entre 1938 al 1941, por lo que su temática irá acorde a las circunstancias vividas durante este periodo de su vida. Prácticamente durante las décadas de los años veinte y treinta del siglo veinte, hubo numerosas obras bajo el título de *Canciones* o *Cancioneros* que resucitan la esencia de los cancioneros renacentistas humanistas, pues son imitaciones de la poesía popular y cuya temática aborda no sólo el amor sino la problemática del hombre, sus vivencias y su propio mundo interior. En el caso concreto de Miguel Hernández, el autor ha recogido, incluso bajo la forma de diario, toda su trayectoria lírica y humana en donde resume, esquemáticamente, todo su devenir personal, confesional e íntimo<sup>173</sup>.

Para Carmen González Landa el tema principal del libro es como indica su título, las ausencias, desarrollado en varios temas parciales que modelizan las distintas ausencias. Ausencia

---

173 Ana Suárez Miramón, “El Cancionero de Miguel Hernández y su inserción en los cancioneros del XX”, *Actas del primer congreso internacional Miguel Hernández*, Alicante, Comisión del homenaje a Miguel Hernández, 1993, p. 1.

del hijo por la muerte, del amor en la dimensión personal y colectiva y poemas que exteriorizan la superación de las ausencias<sup>174</sup>. Para Javier Pérez Bazo este libro da comienzo a un nuevo poemario:

“Su verso discurre desde la propia experiencia, que provoca y comunica estados anímicos, hasta la trascendencia de lo personal para obtener valores generales. En él se produce una síntesis de mundos poéticos anteriores. Es cierto que esta obra se comprende como autobiografía íntima, especie de cuaderno de bitácora por los senderos del alma, pero también es verdad que la realidad inmediata, la vivencia sentimental y la anécdota alcanzan niveles interpretativos superiores. Lo biográfico no impide que el poeta sea pensador, creador de una filosofía que tiene al hombre como centro”<sup>175</sup>.

Otro de los aspectos que quisiera considerar, aunque lo analizaré minuciosamente en el estudio métrico y formal de sus poemas, es el apego hacia las formas y fórmulas propias de los cantos populares, así como los temas familiares.

Si seguimos el orden organizativo de los poemas en el libro, la canción número seis es tomada por el Niño de Elche, para llevar a cabo su cante por petenera en su disco *Sí, a Miguel Hernández*. En esta canción se resalta temáticamente la ausencia del hijo muerto, estableciendo una relación con el cementerio, como espacio cercano, (“El cementerio está cerca / de donde tú y yo dormimos, / entre nopales azules, / pitas azules y niños”). El hijo muerto lo inunda todo, aunque la voz del poeta no se torna amarga y rabiosa por la pena, al contrario tiene un tono reposado y sereno. La muerte ha pasado por la casa, pero el poeta habla con sencillez y sin rebeldía de la ausencia del propio hijo (“De aquí al cementerio, todo / es azul, dorado, límpido. / Cuatro pasos y los muertos. / Cuatro pasos y los vivos.”).

Carmen Linares interpretará por bulerías la canción número 12, *El sol, la rosa y el niño*, en su disco *La luna en el río* aunque años posteriores hará otra versión del poema por fandango en *Los flamencos cantan a Miguel Hernández*. El poema canta a la fugacidad de la vida del niño que es comparada con lo efímero de las flores (“El sol, la rosa y el niño / flores de un día nacieron. / Los de cada día son / soles, flores, niños nuevos”). Expresa la magnitud de la flor a pesar de lo instantáneo en su vivir (“Flor de un día es lo más grande / al pie de lo más pequeño. / Flor de la luz el relámpago, / y flor del instante el tiempo”). Acaba con un par de versos que sintetizan la temática del poema (“Entre las flores te fuiste. / Entre las flores me quedo.”).

Otro de los poemas donde vuelve al motivo del cementerio para exteriorizar esa ausencia

---

174 M<sup>a</sup> del Carmen González Landa, *Estudio del “Cancionero y romancero de ausencias” de Miguel Hernández*, Alicante, Caja de Ahorros provincial de Alicante, 1992, p. 23.

175 Javier Pérez Bazo, *Síntesis ética y estética de Miguel Hernández: Cancionero y romancero de ausencias*, en *Actas del I congreso internacional Miguel Hernández*, Alicante, Comisión del homenaje a Miguel Hernández, 1993, p. 4.

del hijo es el número dieciocho, similar en estructura, elaboración, motivo y ritmo al canto popular. Sigue el mecanismo de la poesía paralelística, pues bajo la forma de cuartetos reitera la misma organización estructural, reelaborando la antítesis simbólica ventana-cementerio, ambas son habitáculos propios del poeta:

“Cada vez que paso  
bajo tu ventana,  
me azota el aroma  
que aún flota en tu casa.  
Cada vez que paso  
junto al cementerio  
me arrastra la fuerza  
que aún sopla en tus huesos.”

En este poema paralelístico se recrea sobre un mismo esquema sintáctico, anímico y rítmico, un violento contraste producido por la irrupción de los presagios sepulcrales, ya que el hijo aún está tan presente en el pensamiento del poeta que siente su fuerza.

*Llegó con tres heridas* es otro de los poemas cantados, en este caso interpretado por Calixto Sánchez. En él destaca la economía de recursos e incluso de léxico, pues con tres palabras repetitivas se constituye el poema. Sin embargo, la simplicidad del mismo es engañosa (“Llegó con tres heridas: / la del amor, / la de la muerte, / la de la vida. / Con tres heridas viene: / la de la vida, / la del amor, / la de la muerte. / Con las tres heridas yo: / la de la vida, / la de la muerte, / la del amor.”). Según Francisco Javier Díez de Revenga:

“Tras la primera vista, se ofrecen al lector una serie de sugerencias que van variando conforme avanza el poema pero que son las mismas. Sólo la variedad de su disposición en el texto produce la sensación de incremento significativo, que en realidad no es tal, porque son las mismas palabras las que funcionan en cada parte del poema”<sup>176</sup>.

No hay una referencia clara a un asunto específico, pues se aluden a las heridas de forma general, las que afectan a todos los hombres, el del pasado, presente y al propio poeta.

Su canción número cuarenta es un reflejo generalizado del sentir de todos los hombres, exteriorizado a través del recurso metafórico de la casa. La casa como símbolo de la condición humana tanto en su vertiente positiva como negativa, de ahí que emplee un léxico donde se resaltan las virtudes frente a los defectos del género humano (“Todas las casas son ojos / que resplandecen y acechan. / Todas las casas son bocas / que escupen, muerden y besan.”). Además,

---

176 Francisco Javier Díez de Revenga, *La poesía paralelística de Miguel Hernández*, *Revista de Occidente*, 139, Madrid, octubre 1974, p. 40.

en algunos versos hay vestigios de su poemario de guerra (“Y a un grito todas las casas / se asaltan y se despueblan”) donde se puede vislumbrar la pérdida de vidas tras la guerra frente a los versos posteriores donde hay una esperanza en la vida humana (“Y a un grito, todas se aplacan, / y se fecundan, y esperan”).

*Antes del odio* es uno de los poemas más bellos y más largos de su *Cancionero y romancero de ausencias* donde transmite su propio sentir y su vida. Para Carlos Bousoño:

“se puede apreciar hasta qué punto su autor supo alcanzar una alta cima lírica dentro del nuevo género “poesía autobiográfica”. La pieza expresa una determinada situación humana del poeta, y lo hace con emocionantes acentos de vida personal. Lo que sentimos en cada palabra no es la inubicable voz de un protagonista puramente literario, sino el temblor y el movimiento anímicos de un hombre que se llamó Miguel, colocado en una patética y concretísima circunstancia de la postguerra española”<sup>177</sup>.

Comienza con un tono triste y melancólico por la situación vivida (“Beso soy, sombra con sombra. / Beso, dolor con dolor, / por haberme enamorado, / corazón sin corazón, / de las cosas, del aliento / sin sombra de la creación. /”). En los versos siguientes continúa con un aire negativo y opone la paradoja del amor con la vida (“Odio, vida: ¡cuánto odio / sólo por amor!”). Hay un anhelo en alcanzar a la amada imposibilitado por la distancia física entre los amantes y su encarcelamiento (“No es posible acariciarte / con las manos que me dio / el fuego de más deseo, / el ansia de más ardor.”). Prosigue con una referencia a la cárcel que le impide el calor humano (“Mírame aquí encadenado, / escupido, sin calor, / a los pies de la tiniebla / más súbita, más feroz, / comiendo pan y cuchillo / como buen trabajador / y a veces cuchillo sólo, / sólo por amor.”). En las estrofas contiguas hay un estado positivo en el poeta, que alcanza la esperanza de la libertad a través del pensamiento: (“Porque dentro de la triste / guirnalda del eslabón, / del sabor a carcelero / constante, y a paredón, / y a precipicio en acecho, / alto, alegre, libre soy. / Alto, alegre, libre, libre, / sólo por amor.”). Para Bousoño para lograr ese estado anímico positivo en el poeta fueron necesarias las estrofas de pesadumbre anteriores. Los últimos versos transmiten el sueño de libertad a través del hijo que es libre (“A lo lejos tú, sintiendo / en tus brazos mi prisión: / en tus brazos donde late / la libertad de los dos. / Libre soy. Siénteme libre. / Sólo por amor.”).

*La boca*, como en *Antes del odio* es otra larga pieza lírica de su *Cancionero*. Sigue la misma línea compositiva de su poemario propagandístico durante la Guerra Civil, aunque con un matiz funesto y desesperanzado tras la pérdida de sus ilusiones por una España diferente y republicana. A través de las diferentes estrofas transmite la importancia que tiene para él la voz, la libertad de

---

177 Carlos Bousoño, *Notas sobre un poema de Miguel: “Antes del odio”*, *Ágora*, 49- 50, Madrid, noviembre-diciembre, 1960, p. 31.

expresión a través de la palabra oral o escrita, y de este modo poder desarrollar sus pensamientos como poeta y altavoz de los hombres y sus libertades. Es un poema que manifiesta la carga negativa del odio en la condición humana y la violencia colectiva por la guerra (“Muerte reducida a besos, / a sed de morir despacio, / dando a la grana sangrante / dos tremendos aletazos.”). En la primera estrofa alude a su capacidad de escritor que le permite representar a través de su escritura el pensamiento generalizado transmitido por otros hombres (“Boca que arrastra mi boca: / boca que me has arrastrado: / boca que vienes de lejos / a iluminarme de rayos.”), (“Boca poblada de bocas: / pájaro lleno de pájaros.”). En la siguiente estrofa la boca es capaz de unir lo terrenal con lo celestial (“Canción que vuelve las alas / hacia arriba y hacia abajo”), (“El labio de arriba el cielo / y la tierra el otro labio”). En los siguientes versos la muerte vuelve a recordar al beso de despedida pero este sentir trágico torna a esperanza cuando sale el sol e ilumina sus labios y lo hacen brillar (“Beso que rueda en la sombra: / beso que viene rodando / desde el primer cementerio / hasta los últimos astros. / Astro que tiene tu boca / enmudecido y cerrado,”). Esta idea va avanzando en la siguiente estrofa donde el poeta está esperanzado en un nuevo porvenir y futuro proyectado en las nuevas generaciones venideras (“Beso que va a un porvenir / de muchachas y muchachos, / que no dejarán desiertos / ni las calles ni los campos.”). Vuelve a la tragedia con los versos (“¡Cuántas bocas enterradas, / sin boca, desenterramos!”) donde se trata de recordar a todos aquellos enterrados y silenciados por sus ideas (“brindo en tu boca por tantos / que cayeron sobre el vino / de los amorosos vasos. / Hoy son recuerdos, recuerdos, / besos distantes y amargos.”). En la última estrofa, vuelve a la idea del poder de la palabra capaz de movilizar conciencias y reitera en las tres palabras presente en su *Cancionero* la vida, la muerte y el amor (“Boca que desenterraste / el amanecer más claro / con tu lengua. Tres palabras, / tres fuegos has heredado: / vida, muerte, amor. Ahí quedan / escritos sobre tus labios.”).

Uno de los poemas más breves es *El azahar de Murcia* ya que en dos estrofas donde se repite un estribillo se centra todo el argumento (“El azahar de Murcia / y la palmera de Elche / para exaltar la vida / sobre tu vida ascienden. / El azahar de Murcia y la palmera de Elche / para seguir la vida / bajan sobre la muerte,”). Utiliza el símbolo del árbol como elemento integrante de la vida y de la muerte. Jamie Scott Ross, comenta al respecto:

“El árbol como símbolo en el *Cancionero y romancero de ausencias*, por ejemplo, participa admirablemente de esa polaridad, de esa misma polivalencia, al abrirse hacia un poder- ser negativo o positivo, a la vez que insinúa una muy profunda relación entre el hombre y la tierra, el macrocosmos y el microcosmos.

A lo largo de su último poemario, Miguel Hernández parece querer forjar vínculos de igualdad entre los hombres y los árboles a través de un tipo de claroscuro, resaltando simultáneamente la vida que nace con la llegada de las lluvias, por ejemplo, y el inexorable camino hacia la muerte<sup>178</sup>.

Por lo tanto, a través de esta simbología contrastan lo efímero de la vida y lo inmediato de la muerte.

*Nanas de la cebolla* es de las composiciones más bellas y entrañables del cancionero. Su origen se remonta a una carta escrita por su mujer, donde le comenta la precaria situación económica en la que se encuentra, pues escasea la comida y basa su alimento en la cebolla y el pan. Concha Zardoya la ha calificado como “la más trágica canción de cuna de la poesía española”<sup>179</sup>. De hecho, muestra la desventurada situación de su familia. Luis Felipe Vivanco comenta respecto a este pesimismo inserto en el poema:

“Las *Nanas de la cebolla* es uno de sus poemas más amargos y, por eso mismo, más necesitado de alegría. A sus horas de cárcel le llega una carta de su mujer diciéndole que su hijo no comía más que pan y cebolla: “En la cuna del hambre/ mi niño estaba./ Con sangre de cebolla/ se amamantaba.”<sup>180</sup>.

Este mismo autor considera que junto al uso de un tecnicismo barroco como (“La cebolla es escarcha / cerrada y pobre: / escarcha de tus días / y de mis noches. / Hambre y cebolla: / hielo negro y escarcha / grande y redonda.”) hay una desnudez en la expresión que desemboca en cierto optimismo enmascarado en el hijo (“Ríete, niño, / que te tragas la luna / cuando es preciso.”). Por ello, en esta pieza se manifiesta, frente al pesimismo de poemas anteriores por la muerte de su primer hijo, un vestigio de esperanza proyectado en el nuevo hijo. Un hijo que le llena de felicidad y esperanza de libertad proyectado a través de su risa (“Tu risa me hace libre, / me pone alas. / Soledades me quita, cárcel me arranca”). Reitera en versos posteriores la risa como arma contra su rival, el encarcelamiento (“Es tu risa la espada / más victoriosa. / Vencedor de las flores / y las alondras. / Rival del sol. / Porvenir de mis huesos / y de mi amor.”). En los siguientes versos canta a los dientes del hijo como diminutas ferocidades, hecho que tiene como precedente su libro de guerra *El hombre acecha*, donde las circunstancias de la guerra hacen concebir al hombre como una fiera y a los dientes como su arma. En el último verso sintetiza la idea de la inocencia del niño (“No te derrumbes. / No sepas lo que pasa ni lo que ocurre.”).

---

178 Jamie Scott Ross, *El árbol del cancionero y romancero de ausencias. La indagación hermenéutica, en Actas del II congreso internacional Miguel Hernández*, Alicante, Comisión del homenaje a Miguel Hernández, 1993, p. 2.

179 Citado por Jose Antonio Serrano Segura (2002), *La obra poética de Miguel Hernández*. Consultado el 17 de junio de 2012. Página web: <http://jaserrano.nom.es>

180 Luis Felipe Vivanco, *Miguel Hernández bañando su palabra en corazón, Symposium*, vol. XXII, 1968, p. 46.

*El pez más viejo del río* fue interpretado por fandangos por Camarón en 1989. Estos versos nacen en la prisión de Ocaña como regalo a un preso, abatido y triste, porque no tiene nada que ofrecer a su hija por su cumpleaños. Narra en forma de cuento el paso de la vida a la muerte y recuerdan en cierto sentido a las coplas de Jorge Manrique. (“Tan sombrío llegó a estar / (nada el agua le divierte) / que después de meditar, / tomó el camino del mar, / es decir, el de la muerte.”). En los últimos versos el niño se proyecta potencia vital frente a la muerte, la vejez y el desencanto (“Reíste tú junto al río, / niño solar. Y ese día / el pez más viejo del río / se quitó el aire sombrío. / Y el agua te sonreía”).

El poema de guerra *Déjame que me vaya*<sup>181</sup>, reitera en forma de canción el deseo de la marcha a la guerra y la angustia de la espera por la familia (“Déjame que me vaya, / madre, a la guerra. / Déjame, blanca hermana, / novia morena”). Los últimos versos solicita a la familia el deseo de tener noticias de ella (“Y después de dejarme / junto a las balas, / mándame a la trinchera / besos y cartas. / Mándame.”).

Por último, tenemos *Casida del sediento*, donde el poeta incluye la fecha y el lugar de su composición, en la cárcel de Ocaña en mayo de 1941, poco antes de ser trasladado a la cárcel de Alicante, donde meses después morirá. Al igual que ocurre con todo su poemario de su *Cancionero* está vinculado con su propia vida, expresando el duro momento vivido por la lejanía de la esposa ausente por la cárcel, la cual impide que su intenso deseo de unión con la amada pueda ser realizado. La secuencia textual predominante es la descriptiva y siempre surge a través de imágenes. El yo lírico, en primera persona, se identifica con la metáfora “arena del desierto”, aludiendo a la sequedad en la que se encuentra por no consumir la unión con la amada, la cual es “el oasis” o “pozo”, (“Arena del desierto / soy: desierto de sed. / Oasis es tu boca / donde no he de beber.”). Queda claro que el yo poético padece una sequía amorosa expresada por la secuencia nominal: “arena”, “desierto”, “sol” y “sed”, frente al tú poético que es la amada, la cual es mencionada por dos sinécdoques “boca” y “cuerpo”, que evocan ese deseo. Al final la amada es calcinada al no tener ese encuentro sexual tan anhelado (“Cuerpo: pozo cerrado / a quien la sed y el sol han calcinado”).

### 5.1.2 Temática de la lírica flamenca

La copla flamenca hace uso de una serie de temas recurrentes que se repiten a lo largo de

---

181 Poema analizado e inserto dentro de su cancionero, sin embargo en otras recopilaciones de su obra completa aparece en poemas sueltos, como el de Espasa.

los distintos intérpretes y estilos flamencos y en cierto modo se asemejan a los propios de la lírica popular, según Francisco Gutiérrez Carbajo:

“Se ha comprobado, en efecto, que en cada una de las secciones de cantos estudiados, aparecían coplas que presentaban analogías con los otros tipos de canciones populares. Esta analogía en algunos casos, y salvadas las correspondientes variantes, se llegaba a convertir en una relación de identidad”<sup>182</sup>.

La temática propia de estos cantes hacen referencia a la madre, la pena, la muerte, la amada, al mundo gitano, la cárcel y a las injusticias sociales.

### Referencia a la madre

El estudio realizado por José Cenizo en su libro *La madre y la compañera en las coplas flamencas* nos revela la distinta tipología en la forma de nombrar a la madre, pues junto al ya referido aparece mamá, aunque de forma ocasional por denotar cierto aspecto infantil, la forma andaluza *mare*, con la pérdida de d, siendo la más frecuente, el diminutivo mamita, madrita y la palabra caló, bata<sup>183</sup>.

Junto a las diversas maneras de nombrar a la madre, son muchas las concepciones otorgadas en el mundo de la lírica flamenca, pues a veces es enaltecida y se resaltan sus virtudes:

“Maresita mía,  
Que güena jítana  
De un peasito e pan que tenía  
La mitá me daba”<sup>184</sup>.

MACHADO Y ÁLVAREZ  
(*Colección de cantes flamencos*, seguriya nº 91)

En otras ocasiones es la confidente de las desgracias de amor y la persona a la que se dirige el cantaor para desahogar sus penas:

“Maresita mía  
Éjame yorá,

---

182 Francisco Gutiérrez Carbajo, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular, tomo II*, Madrid, Cinterco, 1990, p. 781.

183 José Cenizo Jiménez, *La madre y la compañera en las coplas flamencas*, Sevilla, Signatura, 2006, pp. 115-116.

184 Esta copla aparece en otras colecciones como la de Rodríguez Marín y Rafael Molina.

## La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada

Eja que la pena que tengo en er pecho  
Puea esajogá”

MACHADO Y ÁLVAREZ  
(*Colección de cantes flamencos*, seguriya nº 92)

Igualmente en el libro aludido anteriormente, del doctor Cenizo, nos confirma en numerosos ejemplos el enorme amor del hijo hacia la madre, siendo capaz incluso de entregar un miembro de su cuerpo por volverla a ver:

“Por ver a mi mare diera  
Un deíyo de la mano,  
Er que más falta me hiciera”<sup>185</sup>.

MACHADO Y ÁLVAREZ  
(*Colección de cantes flamencos*, soleá nº 228)

Hay veces que el amor filial hacia la madre se trunca por causa de la compañera, ya que es motivo de discusión, al hablar mal la madre de la amada:

“Te quiero más que a mi vía,  
manque me diga mi mare  
que te tiene aborrecía”.

JUAN PEÑA  
(*Letras flamencas*, p. 14)

En raras ocasiones resalta algún aspecto negativo de la propia madre, calificada de mala, por causa de la relación con su amada:

“Mira qué mala es mi mare;  
Porque t´estoy manteniendo  
Me echa la ropa a la calle”.

MACHADO Y ÁLVAREZ  
(*Colección de cantes flamencos*, soleá nº 189)

Hay una copla en que el protagonista reniega de la propia madre, aunque desconocemos los motivos que lo han llevado a ese estado de rencor:

---

185 Aparece en otras colecciones como las de J. Alberto Fernández Bañuls y José M<sup>a</sup> Pérez Orozco.

“Si la mare é mi arma  
viniera a buscarme,  
yo le ijera: vaya osté con Dios,  
que osté no es mi mare”<sup>186</sup>

En algunas coplas, la madre tiende a ser la consejera del hijo o hija en cuestiones amorosas y de este modo guiarlo en la vida:

“Mi mare me lo esía:  
No te fíes e chabales,  
Que tienen mala partías”.

MACHADO Y ÁLVAREZ  
(*Colección de cantes flamencos*, soleá nº 174)

La madre puede ayudar al hijo para conseguir el amor añorado y actúa como confidente y alcahueta al entablar un diálogo con la amada por petición del vástago:

“Maresita mía,  
Ígaselo osté:  
Que siquiera una horita ar día  
Que me benga a be”.

MACHADO Y ÁLVAREZ  
(*Colección de cantes flamencos*, seguiriya nº 90)

En ocasiones, la protagonista de las coplas no es la propia madre sino la del compañero o compañera, es decir la suegra, retratada con un cierto grado de menosprecio pues suele ser la culpable de la separación de los amantes. También se relaciona el carácter de la amada por la educación y crianza de su madre:

“Tu madre te daba el pecho,  
cuando niña te criaba,  
y la maldad por el cuerpo  
con la tetita te entraba”

JOSÉ BELLOSO  
(*Gavilla flamenca*, p. 23)

---

186 Citado por José Cenizo Jiménez, cit., p. 132.

“De las duquelas que paso  
tiene la culpa tu mare,  
no camela mi persona  
ni quiere que yo te hable”

JOSÉ CENIZO

(*Con pocas palabras. Coplas flamencas*, p. 15)

Aunque el término suegra no suele aparecer de forma directa, ya que se expresa como la madre de la amada o amado, en ocasiones se emplea de forma peyorativa:

“Der sielo caiga una bala,  
Parta a mi suegra por er medio  
Porque me da mala fama”.

MACHADO Y ÁLVAREZ

(*Colección de cantes flamencos*, soleá nº 95)

Por lo tanto son numerosos los autores de la lírica flameca, de las distintas épocas, que centran y sintetizan sus pensamientos aludiendo a la figura materna, en distintos grados de afectividad, aunque también hay referencias a otros familiares, como nos explican los autores de *Las letras del cante flamenco*:

“Aunque con menos insistencia, hablan las coplas de otros familiares: padre, hermanos, hijos, en un tono también positivo y respetuoso. Y de nuevo son recuerdo y la muerte los contenidos más reiterados.

Mataron a mi hermano  
de mi corazón,  
y los chorreles que le han queaíto  
los mantengo yo”<sup>187</sup>.

### **Coplas que cantan al amor**

Como nos confirma la introducción realizada por varios autores pertenecientes al Equipo Arriate de la Fundación Machado, en el libro *Alma de barco* de José el de la Tomasa, el amor es el tema por excelencia de la lírica flamenca:

“Lo que sí nos permite afirmar el corpus de coplas flamencas recogido hasta ahora es que la temática amorosa domina con amplitud en cuanto a número de coplas, confirmando la manifiesta

---

187 VVAA, *Las letras del cante flamenco*, Sevilla, Signatura, 2004, p. 77.

### La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada

tendencia común con la Poesía tradicional en general y con la lírica de todos los tiempos”<sup>188</sup>.

Por lo tanto, son numerosos los poemas donde prevalece el amor como centro temático fundamental, aunque más que al amor se canta al desamor, las penas, las fatigas y los pesares que produce el rechazo de la amada, por ello produce en el protagonista cierto desazón:

“Es verdá que yó he pasao,  
Grandes fatigas por ti;  
¡Pero ya llegará el día,  
que tú las pases por mí!”

MANUEL BALMASEDA Y GONZÁLEZ

(*Primer Cancionero de coplas flamencas populares según el estilo de Andalucía, polos y peteneras* n.º 70)

Son numerosos los casos donde el protagonista desea los mismos pesares sufridos por los desaires de la amada, buscando venganza a través de los mismos instrumentos empleados por su amor:

“Dos años largos de talle  
Tardastes en darme el si;  
Y antes de hacerte mi esposa  
Igual tiempo has de sufrir”

JUAN MANUEL VILLEN

(*Novísimo cancionero erótico, sentimental y flamenco. Malagueñas, peteneras...* n.º 105)

También se hace referencia a la infidelidad de la amada capaz de flirtear con otro:

“Te propuso cierto mozo  
Acompañarlo á paseo,  
Y tú rebosando en gozo  
Admitistes el recreo”

JUAN MANUEL VILLEN

(*Novísimo cancionero erótico, sentimental y flamenco. Malagueñas, peteneras...* n.º 132)

Las penas de amor suelen desaparecer con un nuevo amor, por lo que el protagonista del poema recalca a la antigua novia que ya no siente pesar por su desamor:

“Si es cierto que no me quieres,  
No tengo pena por ello,  
Que ya he encontrado otra novia

---

188 José el de la Tomasa, *Alma de barco*, Sevilla, Procuansa, 1990, p. 50.

**La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada**

Tan hermosa como el cielo”

JUAN MANUEL VILLEN

*(Novísimo cancionero erótico, sentimental y flamenco. Malagueñas, peteneras... n.º 54)*

En muchas coplas se alude al decir de la gente y las críticas negativas por el amor de los amantes:

“Deja que la gente diga;  
En queriéndonos los dos,  
Pase la gente fatiga”

MACHADO Y ÁLVAREZ

*(Colección de cantes flamencos, seguiriya n.º 90)*

Algunos cantes encierran cierto matiz erótico y sexual implícito en el léxico empleado aunque no alude directamente a una relación plena:

“Yo nunca he podí’o ver  
la hierba de tu huertecito,  
pero tie’ que oler mu’ bien  
pa’ quitarme a mí el sentí’o”

JUAN PEÑA

*(De la tierra al aire. Antología de coplas flamencas, p. 66)*

“Hace dos noches la luna  
se asomó a tu corral.  
Ay, qué vería la luna  
que se puso colorá”

JUAN PEÑA

*(De la tierra al aire. Antología de coplas flamencas, p. 67)*

Un léxico que conlleva cierto matiz erótico y sexual es la ventana, la puerta, el adjetivo verde... que aluden a la relación sexual de los amantes:

“Pasé por tu puerta un día  
Y me acordé e los ratos  
Que yo contigo tenía”

MACHADO Y ÁLVAREZ

*(Colección de cantes flamencos, soleá n.º 243)*

“Tu calle ya no es tu calle,  
que es una calle cualquiera  
camino de cualquier parte”

MANUEL MACHADO  
(*Cante hondo*, p. 20)

El sexo se relaciona incluso con algún animal:

“Si una pulga picaba  
A María Antonia,  
Ante mí la pillaba  
Sin ceremonia;  
Y, por supuesto,  
Yo al verle, hacer solía  
De gusto un gesto”

JUAN MANUEL VILLEN  
(*Novísimo cancionero erótico, sentimental y flamenco. Seguidillas boleras...* n.º 24)

Al ser tan abundantes el número de coplas que presentan este tema en la lírica flamenca son también diversos los matices, ya expuestos por José Cenizo, en su libro ya comentado anteriormente, como el amor secreto entre los amantes, las cualidades del amor, la ruptura amorosa, la presencia de la muerte y la locura...<sup>189</sup>.

### **El tema de la pena**

La pena por amor es la más típica aunque a veces se alude a otras penas más profundas e inciertas:

“No me preguntes qué tengo,  
que no sé de dónde viene  
la pena que llevo dentro”

JULIO PORLÁN  
(*De la tierra al aire. Antología de coplas flamencas*, p. 75)

“Las que se publican  
no son grandes penas.  
La que se callan y se llevan dentro

---

189 José Cenizo, cit., pp. 23-109.

son las verdaderas”

MANUEL MACHADO  
(*Cante hondo*, p. 24)

Son muchos los casos de la lírica flamenca donde no se especifican las penas dejando un amplio abanico de posibilidades interpretativas, pues se alude a la pena en sí y no a su causa.

Por lo tanto, en la poesía flamenca la pena no va asociada directamente al amor sino que puede hacer referencia a desgracias familiares y a la muerte. Gutiérrez Carbajo con respecto a este punto comenta:

“En la poesía flamenca sí que alcanzan independencia y autonomía los cantes dedicados a dolerse de las desgracias familiares y de otros males de índole existencial y social; en las canciones populares no flamencas, sin embargo, casi siempre la expresión de la pena y el dolor va unida a un determinado tipo de frustración amorosa”<sup>190</sup>.

En ocasiones es tan profunda y sentida que hasta los objetos inanimados la hacen suya:

“La siya onde me siento  
Se l’ha caído la anea  
De pena y de sentimiento”

MACHADO Y ÁLVAREZ  
(*Colección de cantes flamencos*, soleá n.º 165)

La pena se asocia a un lenguaje propio y a una terminología muy específica como piedra, el pozo, la locura...

“¡Que grande es la pena mía!  
Que me he caído en un poso  
Y no encuentro la salía”

MACHADO Y ÁLVAREZ  
(*Colección de cantes flamencos*, soleá n.º 261)

“Estas penas que tengo,  
Me traen á mí como loco;  
¡Siquiera por un ratito,  
quisiera verlas en otro!

MANUEL BALMASEDA GONZÁLEZ

---

190 F. Gutiérrez Carbajo, cit., p. 705.

## La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada

(*Primer Cancionero de coplas flamencas populares*, polos y peteneras n.º102)

Hay cantes donde se fusiona la pena de la amada con la del cantaor:

“En mí no reina alegría;  
Que, como te quiero tanto,  
Siento tu pena y la mía”

MACHADO Y ÁLVAREZ

(*Colección de cantes flamencos*, soleá n.º 142)

### Referencia a la muerte

Desde la lírica anónima flamenca hasta los poemas de autor podemos encontrar un paralelismo entre la vida y la muerte, produciendo en muchos casos una clara antítesis:

“Yo no le temo a la muerte  
yo no tengo qué perder,  
que la ilusión por la vida  
me la quitó una mujer”

JOSÉ BELLOSO

(*Gavilla Flamenca*, p. 23)

“Estoy vivo y estoy muerto,  
Cosita que no pué sé,  
Vivo estoy con la esperanza,  
Muerto por una mugé”

MANUEL BALMASEDA GONZÁLEZ

(*Primer Cancionero de coplas flamencas populares*, polos y peteneras n.º29)

En muchos casos se alude a la muerte de forma indirecta a través de términos que mantienen una clara correspondencia con ésta, cementerio, sepultura, nicho...:

“Por qué no estaría en el nicho  
y hasta comido de bichos  
antes de llegar el día  
de ver, como hoy he visto,  
el desaire que me hacías”

JOSÉ BELLOSO

(*Gavilla Flamenca*, p. 71)

Hay una vinculación de la muerte en relación al mal de amores como hemos podido apreciar en los poemas citados de José Beloso. Aunque esta relación ya aparece en la poesía anónima de finales del s. XIX:

“Ar pie e tu seportura  
Yorando m'arroiyé,  
Las lágrimas e mis ojos  
Se quejaban ar caé”

MACHADO Y ÁLVAREZ  
(*Colección de cantes flamencos*, soleá n.º 4)

En ocasiones las referencias al mundo de los muertos se utilizan como confidencia por parte del cantaor el cual va al cementerio para desahogar sus penas de amores:

“En er sementerio entré,  
Y hasta el romero me dijo  
Que era farso tu queré”

MACHADO Y ÁLVAREZ  
(*Colección de cantes flamencos*, soleá n.º 142)

Al igual que se empleaba con la pena y la tristeza una serie de elementos repetitivos, con la muerte dado el grado negativo de la misma, se utiliza esta misma terminología como pozo, locura y piedra:

“Hay un posito en mi pecho,  
Y es muy grande su jondura,  
Y en lo que en él se cayere,  
Tiene allí su sepultura”

MANUEL BALMASEDA GONZÁLEZ  
(*Primer Cancionero de coplas flamencas populares*, polos y peteneras n.º35)

“Compañera, si me muero,  
La casiya e los locos  
Ha e se tu paraero”

MACHADO Y ÁLVAREZ  
(*Colección de cantes flamencos*, soleá n.º 68)

En ocasiones la muerte no se produce en la amante sino que está vinculada la de algún familiar cercano, un hermano, la madre...

“Al campito santo  
Fui con mi compare,  
Pá que me ayuára á echá tierrecita  
Pá enterrá á mi Máre”

MANUEL BALMASEDA GONZÁLEZ

(*Primer Cancionero de coplas flamencas populares, seguidillas gitanas n.º114*)

Aunque en la mayoría de los cantes se emplee a la muerte como consecuencia de la actitud negativa y quejumbrosa del protagonista, hay poemas donde hay un interés en superar a la muerte:

“Tú sangre venció a la muerte  
Tu elegancia a la agonía  
Tu belleza fue más fuerte  
Y te adornó de armonía”

JOSÉ LUIS ORTIZ NUEVO

(*Coplas flamencas del siglo XX, tango p. 32*)

### **Alusión a la religión y a los santos**

Son muchos los poemas de la lírica flamenca que aluden a aspectos rituales propios de la religión católica, demostrando la influencia y el carácter religioso de los cantaores flamencos:

“Anda a la ilesia y confiesa;  
Que te quiten los muñecos  
Que tienes en la cabeza”

MACHADO Y ÁLVAREZ

(*Colección de cantes flamencos, soleá n.º 24*)

Las referencias directas a Dios como creador de la belleza imperiosa de la amada, otorga a lo divino una grandiosidad inigualable por lo humano:

“Dios te hizo tan bonita  
que en ti debió de poner  
toda la esencia bendita  
que pueda tener mujer”

JOSÉ BELLOSO

(*Gavilla Flamenca*, p. 52)

La expresión tan recurrente en el lenguaje oral diario “por Dios” también es empleada como súplica para alcanzar algún objetivo:

“Llévame, por Dios, al huerto  
y dame unos paseítos,  
que me estoy cayendo muerto”

J. MARTÍNEZ Y F. GRANDE

(*Poesía Flamenca*, p. 84)

También se emplean objetos propios de la religión católica de fuerte simbología cristiana:

“Acuérdate e aquer día  
Que elante e un crusifijo  
Juraste que me querías”

MACHADO Y ÁLVAREZ

(*Colección de cantes flamencos*, soleá n.º 3)

Los rituales cristianos también son cantados dentro de la idiosincrasia propia del flamenco:

“Eres como aquella vela,  
Que está puesta en el altá,  
Por más veces que la enciendo,  
Siempre la encuentro apagá”

MANUEL BALMASEDA GONZÁLEZ

(*Primer Cancionero de coplas flamencas populares*, polos y peteneras n.º100)

También hay numerosas referencias al mundo de los santos al cual se le pide ayuda para aliviar los males de amores u otras penas:

“Pasé por Santa Marina  
Y una sarbe le resé  
A la Pastora Divina”

MACHADO Y ÁLVAREZ

(*Colección de cantes flamencos*, soleá n.º 229)

### **Temas carcelarios**

El mundo de la prisión es cantado por los flamencos con tristeza y dolor por estar privados de la ansiada libertad. Los estilos flamencos que utilizan esta temática son principalmente los martinetes y carceleras:

“A la rejita e la carse  
Yamó Curro y bino Pepe  
¡Qué fatiguitas serán,  
Las fatigas e la muerte!”

MACHADO Y ÁLVAREZ

(*Colección de cantes flamencos*, martinetes n.º 8)

Los poetas flamencos contemporáneos aluden en sus cantes carcelarios a una persona concreta, como el poema dedicado a Carlos Álvarez por parte del cantaor Manuel Gerena:

“Mi amigo tras el muro y los aceros,  
injusta la sentencia que le oprime,  
Poeta para el Pueblo de mi sangre  
y piensa cada día en buenos fines”

MANUEL GERENA

(*Cantando a la libertad*, p. 45)

Hay ocasiones en que la cárcel es un lugar alegórico donde el poeta se siente encerrado por causa de alguna pena:

“En la cárcel del tiempo  
estoy metí'a  
y escaparme no pue'ó  
de mis herí'as”

SOLEDAD FERNÁNDEZ

(*De la tierra al aire*, p. 42)

En los cantes, los presos suelen entablar una conversación con el carcelero para pedirle la ansiada libertad. En el siguiente ejemplo emplea el término *ventana*, de gran simbología en la lírica tradicional representando el amor o la libertad, como ocurre en el siguiente cante:

“Carcelero, carcelero,

ábreme esta ventanita

que quiero hablar con el cielo”

J.A. FERNÁNDEZ Y J. M<sup>a</sup> PÉREZ

(*Joyero de coplas flamencas*, copla de tres versos n.º 22)

### **El mundo gitano**

Los gitanos fueron los grandes precursores del cante flamenco, por ello es normal que en muchas de estas coplas se aludan a sus costumbres y a su cultura, empleando incluso la lengua caló, inserta por ellos en el cante:

“Gitana, si tú me quieres  
Y me tienes boluntá  
Ar gachó que te camela  
Dile que no guerba más”

MACHADO Y ÁLVAREZ

(*Cantes flamenco. Colección escogida*, p. 89)

Por lo tanto, es muy frecuente el uso de este léxico caló empleando términos como un debé, sacais, camela, duquelas...

“No digo que te he querido  
ni maldigo tu querer,  
que abrazo que tú me dieras  
que lo bendiga un debé”

JOSÉ CENIZO

(*Con pocas palabras*, p. 17)

En muchos casos se resaltan las virtudes y la generosidad del buen gitano:

“Mira si soy buen gitano;  
Que cuatro reales te doy  
De cuatro y medio que gano”

MACHADO Y ÁLVAREZ

(*Cantes flamenco. Colección escogida*, p. 30)

Como parte integrante de la cultura gitana la pena y la muerte son una máxima en su vida:

“Si las duquelas te asfixian,  
Si te agobian sus dolores;  
Abandona su influencia  
Y emborráchate de flores”

JOSÉ LUIS ORTIZ NUEVO  
(*Coplas flamencas del siglo XX*, p. 84)

También se hace referencia al carácter festero propio de este pueblo:

“Los andaluces gitanos  
Tienen compás en la sangre  
Y el ritmo vive en sus manos”

JOSÉ LUIS ORTIZ NUEVO  
(*Coplas flamencas del siglo XX*, p. 84)

El amor prevalece en algunas de estas coplas, realzando la belleza de la gitana y su pasión en el amor:

“Ven acá, gitana mía;  
tus lágrimas me parecen  
rositas de Alejandría”

RICARDO MOLINA  
(*Cante flamenco. Antología*, p. 125)

### **Temática social**

Este aspecto temático ya aparece analizado en *Las letras del cante flamenco*, donde nos desglosan los siguientes aspectos:

“los otros (la sociedad, la gente); la pobreza como marco envolvente, definidor, de presencia casi obsesiva; el trabajo, las faenas de la mina, del campo, del mar, etc.; los lugares y las costumbres; lo histórico: algunos -muy escasos- acontecimientos, puntuales y trascendentes, algunas personas y personajes...”<sup>191</sup>.

En los primeros cancioneros ya aparecen referencia a las clases sociales y al interés por el dinero y la fortuna:

---

191 VVAA, cit., p. 78.

“Er carro e mi fortuna,  
Poco tiempo me duró,  
Cuando más a gusto estaba  
El eje se me quebró”

MACHADO Y ÁLVAREZ

(*Colección de cantes flamencos*, soleá de cuatro versos n.º 26)

Hay una copla anotada en el libro aludido anteriormente, donde la condición de pobreza puede llegar al menosprecio y desinterés de la sociedad hacia el pobre:

“El que no tiene parné  
con el viento es comparao,  
que toos le huyen el bulto  
por temor de un resfriao”<sup>192</sup>.

Hay una serie de cantes donde se muestra el interés de la amada por la condición social del enamorado, al cual adora por su posición y riqueza material:

“No te quiero por la ropa,  
Te quiero por tus partías  
Que me están gorgiendo loca”

MACHADO Y ÁLVAREZ

(*Colección de cantes flamencos*, soleá de tres versos n.º 208)

En la actualidad hay cantaores que describen en sus cantes la situación vivida por algunas personas ante la precariedad de sus trabajos y la falta de recursos económicos:

“Llama el obrero a tu puerta  
cada día por el pan;  
con la limosna del voto  
piensas que no volverá”

MANUEL GERENA

(*Cantando a la libertad*, p. 44)

Así mismo, pretenden en cierto modo, que el cante flamenco sirva como vehículo propagandístico despertando la consciencia adormecida del trabajador enajenado por su propia

---

192 VVAA, cit., p. 80.

vida:

“Te canto yo siempre,  
campesino del mundo,  
y te defiende este verso  
del corazón en mi puño”

La tierra que tú remueves  
para aumentar la semilla,  
no es la tierra de los otros  
que galopan en la silla”

MANUEL GERENA  
(*Cantando a la libertad*, p. 32)

Junto al obrero español se canta al extranjero que anhela una mejor vida en algún país vecino:

“Con estrechez del derecho  
hay gente de piel morena  
que mueren en el estrecho”

JOSÉ BELLOSO  
(*Gavilla flamenca*, p. 18)

### Otros temas: las nanas y los cantes de faena

Las nanas flamencas se caracterizan por la dulzura y ternura con que el padre o la madre le cantan al hijo, haciendo comparaciones con elementos de la naturaleza:

“Nueve meses te tuve  
Dándote vida,  
Y en mi cuerpo creciste  
Como una espiga.  
Trigo de sangre  
Levadura de sol  
Ojos de aire”

JOSÉ LUIS ORTIZ NUEVO  
(*Coplas flamencas del siglo XX*, p. 65)

Otro de los asuntos flamencos es el tema del trabajo, así tenemos los cantes de trilla, de arriero, de minas...En *Las letras del cante flamenco*, se analizan dichos estilos como la trillera:

“En los cantes de trilla, el tema del trabajo es el eje principal de las coplas, por lo general sencillas e ingenuas. En estos casos no hay queja social, ni protesta por las duras condiciones de vida de los jornaleros, sino una descripción de las faenas agrícolas. A lo sumo, una leve protesta por las inclemencias del tiempo, o por la dureza propia del trabajo, pero nada más.

Tres horitas seguías  
llevo trillando,  
no me toque usté el cuerpo  
que está quemando”<sup>193</sup>.

Los cantes de Levante reflejan como asunto fundamental, la profesión imperante durante mucho tiempo en esta zona, resaltando la dureza de la mina:

“Ayer me dijo un minero  
vente a la mina conmigo,  
necesito un compañero  
porque yo tenía un amigo  
pero lo mató un barreno”

JOSÉ PRADA  
(*De la tierra al aire*, p. 91)

### **5.1.3 Temas comunes entre la copla flamenca y los poemas de Miguel Hernández**

Algunos de los temas propios de los cantes flamencos están enlazados directamente con la literatura de todos los tiempos, tanto la culta como la popular, pues el tema del amor y la muerte, ha preocupado a escritores en todas y cada una de las etapas literarias. Del mismo modo, son temas recurrentes en la poética hernandiana, aunque desde una perspectiva personal, ya que la muerte experimenta una evolución dentro de su lírica dependiendo de los acontecimientos vividos por el poeta. Si nos centramos en aquellos poemas adaptados por los cantaores, hay en especial uno donde la muerte centra todo el desarrollo del mismo, su *Elegía (a Ramón Sijé)*, pues se establece un duelo contra la pena contenida y el pesar por la temprana marcha del amigo. Como comenta Ana M<sup>a</sup> Fagundo en su artículo:

“Además de haber sido Ramón Sijé un valioso mecenas en la formación literaria del joven Miguel Hernández, fue uno de los íntimos amigos con quien el poeta compartió horas inolvidables. No es de

---

193 VVAA, cit., pp. 85-86.

extrañar, pues, que la muerte inesperada de Sijé le produjera un hondo y sincero dolor. Fruto de tal sentimiento es la *Elegía* que Miguel dedicó a su amigo muerto; elegía que es un tributo conmovedor a la amistad y, al mismo tiempo, uno de los poemas más logrados de la lírica hernandiana”<sup>194</sup>.

Junto a este poema en el que se profundiza en esta pérdida tan trágica tenemos *Al verla muerta*, donde la muerte es vista desde un plano exterior pues se contempla la marcha del cuerpo yacente hacia el cementerio, con tristeza aunque no canaliza el dolor de forma tan arraigada como en su *Herejía*.

Pero la muerte en la lírica de Miguel Hernández no está focalizada a una determinada circunstancia de su vida, sino que adquiere planos más genéricos e universales, contrapuestos con la vida. Francisco Carena expone este dualismo entre la vida y la muerte en Hernández:

“Hay en la obra poética hernandiana un claro dualismo de vida y muerte, naturaleza y no-naturaleza, continuación y disolución, que domina su imagen del mundo; una ostensible discordia anímica que nos revela un yo escindido. Instado a superar esta dicotomía, se dispara hacia lo Absoluto en espera de restaurar la armonía que le desgajó de la naturaleza, del prójimo y de sí mismo. Intento que encuentra fallido al toparse en su camino con la premonición de la muerte, inevitable trance imposibilitador de la ansiada armonía”<sup>195</sup>.

Por lo tanto, encontramos un Miguel Hernández, dolorido por la pérdida del amigo, al igual que ocurre en la poesía flamenca cuando se lamenta el fallecimiento de algún familiar, por lo que el morir está inmerso en una entidad humana concreta. Sin embargo, cuando la muerte adquiere dimensiones más profundas contrapuestas a la vida, pues el vivir implica un devenir hacia el morir, en Hernández toma un matiz más profundo y emotivo. Es cierto que en las letras flamencas podemos hallar ciertos ejemplos, como el de Manuel Balmaseda:

“Estoy vivo y estoy muerto,  
Cosita que no pué sé,  
Vivo estoy con la esperanza,  
Muerto por una mugé”.

Aunque más que ser una muerte como antítesis de la vida es un sentimiento del protagonista ante el rechazo de la amada. En Hernández hay casos en que es reflejo del *Cotidie morimur*, es decir, cuando nacemos empezamos a morir, y el morir implica el término de una vida que es progresiva muerte, como en *El niño Yuntero* (“Empieza a vivir, y empieza / a morir de punta a punta”) que a pesar que el morir puede implicar un estado anímico del niño, pues su vida es

194 Ana M<sup>a</sup> Fagundo, cit., p. 20.

195 Francisco Carena, *Vida, amor y muerte, elementos integrantes del mundo de Miguel Hernández*. Citado en M<sup>a</sup> de Gracia Ifach (Ed.), *Miguel Hernández*, Madrid, Taurus, 1989, p. 78.

asociada a una muerte en vida por la situación precaria sufrida, supone un ir hacia el fin de su existencia. En su poética de guerra incluso se enfrenta a la muerte, para incentivar la lucha armada, así en *Vientos del pueblo me llevan* (“Si me muero, que me muera / con la cabeza muy alta. / Muerto y veinte veces muerto, / la boca contra la grama”), no hay un temor en morir, ya que la causa es considerada justa.

El amor es otro de los temas hernandianos más significativos, al igual que ocurre en las letras flamencas, aunque se perciben notables diferencias en su tratamiento, entre ellas está el hecho de que en el cante suele estar focalizado a un ser determinado, la amada, y en Hernández el término implica connotaciones más genéricas y abstractas como en *Llegó con tres heridas* donde se sitúa en el mismo plano que la vida y la muerte (“Llegó con tres heridas: / la del amor, / la de la muerte, / la de la vida”). El amor en el poeta, también se establece con el mundo que lo rodea, aunque con cierto desengaño en *Antes del odio* (“Beso, dolor con dolor, / por haberme enamorado, / corazón sin corazón, / de las cosas, del aliento / sin sombra de la creación”), y por supuesto, hallamos el amor hacia la amada, aunque más que amor debemos hablar de desamor, como en el segundo poema de su *Imagen de su huella* donde trata la ausencia de la amada (Mis ojos, sin tus ojos, no son ojos, / que son dos hormigueros solitarios, / y son mis manos sin las tuyas varios / intratables espinos a manojos.”) o en *Me sobra el corazón* (“Hoy reverdece aquella espina seca, / hoy es día de llantos de mi reino, / hoy descarga en mi pecho el desaliento / plomo desalentado”). El tema del desamor en la lírica flamenca es bastante frecuente, por ello encontramos este tipo de letrillas, como las de Augusto Ferrán:

“Yo le respondí al verdugo  
con palabras muy sensibles:  
quítame pronto la vida,  
que olvidarla es imposible”.

O la soleá de tres versos, recogida por Antonio Machado y Álvarez en su *Colección de cantes flamencos*:

“Acuérdate e aquer día  
Que elante e un crusifijo  
Jurastes que me querías”.

A pesar de que el tema del amor es bastante frecuente son los poemas menos escogidos por los cantaores que prefieren la problemática social y política, también presente en el flamenco. Así pues, en la lírica flamenca se efectúa una percepción de la sociedad interesada en los bienes

materiales, empleando para ello un lenguaje refranero, como en:

“Malhaya el dinero,  
que el dinero es causa  
que los sacáis de quien yo camelo  
no estén en mi casa”<sup>196</sup>.

Hay también una serie de poetas flamencos principalmente contemporáneos, como Manuel Gerena, que por el momento histórico vivido transmiten, a través de sus letras, su personal concepto de la sociedad y sus clases, mostrando su rechazo a las capas altas de la sociedad, centradas en el terrateniente, que someten a los trabajadores para de este modo poder vivir de forma más acomodada. En Hernández no hallamos ninguna alusión al interés o a la corrupción que produce el dinero, pero si encontramos una clara tendencia en denunciar los abusos sufridos por el jornalero, en su poemario de guerra, donde le incita a la lucha armada como único vehículo de defensa. Al respecto, Leopoldo de Luis considera como influencia fundamental el cancionero murciano:

“La guerra lo conduce sin pausa hacia el poema de combate y la preocupación proletaria, tras las marcas albertianas (*Viento del pueblo*). De esa poesía de combate, tras el paréntesis de *El hombre acecha*, libro en el que apunta un romanticismo trágico, saldrá a través del cancionero popular, no el andaluz, sino el murciano, en una nueva y diferente práctica del neopopularismo”<sup>197</sup>.

Con respecto, al resto de temas flamencos el tipo de coincidencia con el poemario hernandiano es secundario, así la madre en la copla flamenca constituye la raíz esencial de la letra. Así para Luis Rosales este tema es el tuétano del flamenco, pues en el cante hay un diálogo con la maternidad y un retorno hacia el origen. Así le atribuye los siguientes valores: la importancia que confiere valor a la vida; la seguridad para afrontar el mañana; la vinculación o solidaridad para aprender a convivir y lo originario que permite a la vida recrearse continuamente. Además cree que la ampliación de la maternidad en el cante flamenco es una consecuencia de la cultura de los gitanos, pero también, y sobre todo, de su tristeza secular de raza perseguida y pueblo pobre<sup>198</sup>. Así, en la colección de cantes de Antonio Machado y Álvarez tenemos los siguientes ejemplos:

---

196 VVAA, cit., p. 59

197 Leopoldo de Luis, *Poesía social española contemporánea. Antología [1939-1968]*, Eds. Fanny Rubio y Jorge Urrutia, Madrid, Biblioteca nueva, 2000, p. 51.

198 Luis Rosales, *Esa angustia llamada Andalucía*, Madrid, Cinterco, 1987, pp. 95-99.

“A tu mare le ijiste:  
Ya este pájaro cayó,  
Que estaba comiendo arpiste”

“Bien me lo esía mi mare:  
Cabrita que tira ar monte  
No hay cabrero que la guarde”

En Miguel Hernández son escasas las ocasiones en que aparece la figura materna e incluso hay casos en los que no constituye el núcleo temático del mismo:

“Déjame que me vaya,  
madre, a la guerra.  
Déjame, blanca hermana,  
novia morena.

Déjame.

Y después de dejarme  
junto a las balas,  
mándame a la trinchera  
besos y cartas.  
Mándame”.

Sin embargo, en el poema *La guerra, madre*, la madre aparece reiterada a lo largo del mismo como parte integrante de la composición y es la figura a la cual el yo poético hace un llamamiento ante la situación nefasta y los estragos producidos por la guerra:

“La guerra, madre, la guerra.  
Mi casa sola y sin nadie.  
Mi almohada sin aliento.  
La guerra, madre, la guerra.  
Mi almohada sin aliento.  
La guerra, madre, la guerra.

La vida, madre: la vida.  
La vida para matarse.  
Mi corazón sin compañía.  
La guerra, madre: la guerra.  
Mi corazón sin compañía.  
La guerra, madre, la guerra.

¿Quién mueve sus hondos pasos  
En mi alma y en mi calle?  
Cartas moribundas, muertas.  
La guerra, madre: la guerra.  
Cartas moribundas, muertas.

La guerra, madre: la guerra”.

A raíz de su encarcelamiento por causa de su ideología comunista y su participación en la guerra civil española en el bando republicano, compone una serie de poemas donde se alude a la cárcel y a la añorada libertad, en su *Cancionero y romancero de ausencias* así en su *Nanas de la cebolla* tenemos los siguientes versos que corroboran lo comentado (“Tu risa me hace libre, / me pone alas. / Soledades me quita, / cárcel me arranca.”). Si establecemos un paralelismo temático con el cante flamenco, el martinete, es uno de los estilos donde se trata dicho tema carcelario (“Carcelero, carcelero, / ábreme esta ventanita / que quiero hablar con el cielo”). En esta etapa compositiva otro de los motivos recurrentes es el del cementerio, relacionado con la ausencia de su primer hijo, fallecido a temprana edad<sup>199</sup>, como en la segunda cuarteta de su canción número dieciocho (“Cada vez que paso / junto al cementerio / me arrastra la fuerza / que aún sopla en tus huesos.”) o su canción seis (“El cementerio está cerca / de donde tú y yo dormimos, / entre nopales azules, / pitas azules y niños / que gritan vívidamente / si un muerto nubla el camino.”). En el cante flamenco tenemos este uso bastante extendido, por un lado puede aparecer el término explícito, como en estas soleares de tres versos recopilada por Demófilo en su *Colección de cantes*:

“En er sementerio nuebo  
La yebaron, la enterraron,  
Que mis sacáis la vieron”

“En er simenterio entré,  
Y hasta el romero me dijo  
Que era farso tu queré”

“En er simenterio entré,  
Lebanté una losa negra,  
Me encontré con tu queré”

A veces, no aparece directamente con el término *cementerio*, pero se alude al mismo de forma indirecta mediante una serie de elementos significativos del mismo:

“A mi sepultura irás,  
Resarás un padre nuestro  
Y a Dios me encomendarás”.

---

199 Véase Carmen González Landa, cit., p.31.

Por otra parte, tenemos, las referencias a Dios con cierto matiz fetichista fruto de su catolicismo de juventud, y así aparece de este modo en sus primeros poemas, como *El silbo del dale* (“Dale, Dios, a mi alma, / hasta perfeccionarla. / Dale que dale, dale / molino, piedra, aire, / cabrero, monte, astro; / dale que dale largo. / Dale que dale, Dios. / ¡Ay! Hasta la perfección”). Debemos considerar que en esta etapa compositiva llegó incluso a componer un auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, compuesto en 1933, lo que denota la influencia de este catolicismo imperante propio también de su buen amigo José Ramón Marín Gutiérrez, Ramón Sijé. En el flamenco también se da esa especie de súplica, aunque los matices son más variados (“Dios te hizo tan bonita / que en ti debió de poner / toda la esencia bendita / que pueda tener mujer”). También se emplea el recurso estilístico de las preguntas retóricas para que Dios le solucione sus dudas (“Dios mío, ¿qué será esto? / Sin frío ni calentura, / Yo me estoy cayendo muerto”).

Por último, quisiera destacar la composición de su *Nanas de la cebolla* bajo la estructura de seguidilla, tema muy empleado, a su vez en el flamenco, el cual cuenta con bellas letras que cantan al niño recién nacido:

“A dormir va la rosa  
de los rosales,  
a dormir va mi niño  
porque ya es tarde.  
Este niño chiquito  
no tiene cuna,  
su pare es carpintero  
y le hará una.  
Mi niño cuando duerme  
lo guarda un ángel  
que le vela en su sueño  
como su madre.  
Nana, nana, nana  
duérmete lucerito  
de la mañana.”<sup>200</sup>.

Por tanto, son numerosos los elementos temáticos presentes en el flamenco que guardan una relación directa con los poemas versionados por los cantaores, aunque en este estudio he focalizado mi atención en los más relevantes y significativos, dejando los temas secundarios relegados a un posible estudio futuro.

---

200 Carmen Riera, cit., p. 301.

## 5.2 Aspectos Formales

### 5.2.1 Breve estudio filológico de los poemas de Miguel Hernández que han sido adaptados al canto

#### 5.2.1.1 Estudio métrico

La mayor parte de los poemas hernandianos adaptados al canto flamenco tienen una serie de elementos constitutivos comunes, en lo referente al tipo de verso, estrofa y rima.

De su primera etapa creativa son escasos los poemas que han interesado a los cantaores, por su barroquismo formal y por el uso de un lenguaje arcaizante y complejo que dificulta el entendimiento del mismo. En palabras de Mariapía Lamberti:

“Particularmente rico en consecuencias es el examen de la primera producción poética del autor, que, si bien considerada con razón por él mismo producción menor, ensayo y ejercitación literaria, nos revela por un lado una atención prioritaria hacia las formas métricas, y por otro la búsqueda progresiva y el hallazgo de las medidas más acordes con su sentir poético. Esta primera etapa es la de una poesía discursiva y a menudo narrativa, que presenta una extremada variabilidad en las medidas de estrofa y verso, que no se repiten más de dos o tres veces, y en momentos alejados, prueba que el joven autor no deseaba tanto perfeccionar un metro, cuanto ensayar el mayor número de ellos”<sup>201</sup>.

Tal y como nos comenta Mariapía Lamberti, con respecto al tipo de estrofa de sus primeros poemas, son de una enorme variabilidad, pues desea perfeccionar su estilo experimentando con diversos tipos de métrica, como la Modernista de la cual adopta los versos dobles de medida par (5+5, 6+6, 8+8) y medida impar (5+7), o el verso libremente construido, a base de múltiplos de la misma medida, de 4, 5 y 6 sílabas. Esa libertad versal se puede apreciar en uno de los poemas adaptados por el cantaor, Francisco Contreras comúnmente conocido como Niño de Elche, *Al verla muerta...* donde se relata un suceso trágico y verídico de la época, como es la muerte de una joven huertana, a la que el poeta de Orihuela le dedica estos versos de gran profundidad y belleza formal. Es un poema caracterizado por la irregularidad silábica de cada verso, no repitiendo una sucesión, carente por tanto de estructura homogénea. Además, realiza una transcripción fonética del habla dialectal de la región, notable desde el primer verso (“¡Pobre Juanica! ¡Pobre güertana...! / por la sendica pal cimiterio la han llevao muerta”). Además, si lo analizamos

---

201 Mariapía Lamberti, “La evolución métrica en la poesía de Miguel Hernández”, en *Actas del primer congreso internacional Miguel Hernández*, Alicante, Comisión del homenaje a Miguel Hernández, 1993, p. 1.

estructuralmente mantiene cierta aproximación a la silva ya que está construido sobre unidades métricas fijas, empleadas de una a tres veces en versos libremente alternados y rimados en una medida quinaria, que rima en consonancia. Todo el poema está compuesto, como ya he indicado, en una irregularidad versal, donde se alternan el arte mayor decasílabo e incluso pentadecasílabo con el arte menor pentasílabo:

“¡Po-bre-Jua-ni-ca! ¡Po-bre-güer-ta-na!  
por-la-sen-di-ca-pal-ci-men-te-rio-lahan-lle-vao-muer-ta  
es-ta-ma-ña-na...  
¡Sa-queaoel-cie-lo-sin-res-plan-do-res,-sin-luz-la-güer-ta...!  
Fue-la-mo-ci-ca,-no-bley-bra-ví-a...”

Si recitamos el poema, el acento recae en la sílaba correspondiente según la normativa de la lengua, prevaleciendo las palabras llanas o paroxítonas en toda la pieza. El acento prosódico recae igualmente en palabras llanas, prevaleciendo la homogeneidad acentual, sin ruptura del ritmo propio de cada verso, donde prevalece el binario alternado con el ternario, que según el modelo de cláusulas rítmicas de Andrés Bello<sup>202</sup>, se combina un ritmo trocaico con otro dactílico:

“¡**Po-bre-Jua-ni-ca!** ¡**Po-bre-güer-ta-na!**  
**Por-la-sen-di-ca-pal-ci-men-te-riolahan-lle-vao-muerta**”

Su segunda etapa estilística, comprendida entre su libro *Perito en lunas* y *El rayo que no cesa*, se caracteriza por tres aspectos fundamentales: el paso progresivo de la poesía descriptiva a la sentenciosa y reflexiva; el abandono de los metros modernistas a favor de los del Siglo de Oro; la limitación en la versificación a versos de 7, 11 y 8 sílabas. También intensifica el uso de las estrofas de tradición popular frente a la culta y antes de abandonar un tipo de metro, lo emplea un gran número de veces<sup>203</sup>. A este periodo pertenecen, varios de los poemas interpretados por cantaores flamencos, como *Dátiles y gloria*, *El silbo del dale*, *El silbo de la llaga perfecta* y un soneto de *Imagen de tu huella*, concretamente el segundo.

*Dátiles y gloria* es un poema cuya configuración métrica está basada en el romance

---

202 Según Andrés Bello existen cinco cláusulas rítmicas dos disílabas llamadas, trocaica con acento en la primera (´-) y yámbica con acento en la segunda (-´), y tres trisílabas denominadas: dactílico con acento en la primera (´--), anfibráquica con acento en la segunda (-´-) y anapéstica con acento en la tercera (--´). Véase José Domínguez Caparrós, cit., p. 87.

203 Mariapía Lamberti, cit., p. 3.

heptasílabo, también denominado endecha<sup>204</sup>. Los versos pares riman entre sí, en asonancia y los impares carecen de rima, introduciendo versos libres. Todo el romance se estructura por medio del arte menor, el heptasílabo, careciendo de otra métrica:

“Dá-ti-les-al-tos-bie-nes,  
de-cli-na-ción-del-cie-lo.

Tron-cos,-no-de-ma-de-ra,  
dee-qui-li-brio-per-fe-cto”.

Con respecto a la acentuación, en este poema al igual que en los siguientes que vamos a analizar, el verso utiliza la acentuación normativa de las palabras en la pronunciación corriente<sup>205</sup>, pues si recitamos cada verso podremos observar como el acento recae en la sílaba tónica de cada palabra. El acento prosódico suele caer en la penúltima sílaba de la última palabra, siendo versos llanos o paroxítonos, aunque es roto por alguna palabra esdrújula o proparoxítona como en el séptimo verso “parábola”. Por lo tanto, la primera estrofa usa un tipo de acentuación simétrica, cuya ruptura se produce a partir del séptimo verso (“el hueso cae: parábola/ del femenino sexo”). Si analizamos el ritmo acentual según el modelo de cláusulas rítmicas de Andrés Bello, prácticamente en todo el poema, el ritmo resultante es ternario, anapéstico (--˘):

“Pro- ye- **cti**-les-deo-ri-**ám**-bar  
a-**gue**-rra-de-de-**se**-o.  
E-**xen**-to-de-suam-**bien**-te,  
de-**lei**-te-con-som-**bre**-ro,”.

Esto permite que la adaptación al cante flamenco resulte más apropiada y accesible, aunque a partir de la segunda estrofa varía el ritmo, pues se convierte en dactílico y trocaico:

“**Dá**-ti-les-**al**-tos-**bie**-nes,  
**de**-cli-na-**ción**-del-**cie**-lo”.

Como podemos observar en el ejemplo anterior, hay una palabra con dos acentos, ya que tenemos la necesidad de acentuar el polisílabo “declinación” en más de una sílaba, lo que permite una continuidad rítmica.

*El silbo del dale* está estructurado por medio de una serie de pareados de rima asonante y

204 Véase José Domínguez Caparrós, *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 232.

205 Véase José Domínguez Caparrós, cit., p. 83.

constituido por versos de arte menor, heptasílabos:

“Da-leal-as-pa,-mo-li-no,  
has-ta-ne-var-el-tri-go.

Da-lea-la-pie-dra,-a-gua,  
has-ta-po-ner-la-man-sa”.

Prevalecen en todos los pareados el verso paroxítono<sup>206</sup>, a excepción de los dos últimos que son oxítonos por lo que se suma una sílaba a los mismos. El ritmo acentual es disílabo predominantemente, destacando la cláusula trocaica (-), aunque a partir del segundo verso del primer pareado se mezcla un ritmo dactílico con dos trocaicos:

“**Da-leal-as-pa-mo-li-no,**  
**has-ta-ne-var-el-tri-go.**

**Da-lea-la-pie-dra-a-gua,**  
**has-ta-po-ner-la-man-sa”.**

*El silbo de la llaga perfecta*, está organizado por dísticos asonantados, de versos de arte menor, heptasílabos. Mantiene el mismo esquema acentual del poema anteriormente analizado, es decir, versos paroxítonos con un ritmo dactílico mezclado con dos trocaicos:

“**A-bre,-pa-ra-que-sal-gan**  
**to-das-las-ma-las-an-sias”.**

De la serie de sonetos pertenecientes a *El silbo vulnerado*, la cantaora Laventa adapta el poema *Casi nada*, bajo la estructura de soneto, con dos cuartetos y dos tercetos endecasílabos, de rima consonante.

En el endecasílabo junto al acento final de verso en la penúltima sílaba métrica, es imprescindibles otros en el interior del verso, en este caso los acentos predominantes se sitúan en la primera y sexta sílaba, junto con la décima, por lo que se trata de un endecasílabo común

---

206 La clasificación de los versos según la posición de la última sílaba acentuada, permite clasificarlos en verso oxítono, cuando la última sílaba acentuada es última del verso, paroxítono si la última sílaba acentuada es penúltima del verso y proparoxítono cuando la última acentuada es antepenúltima del verso. Véase Antonio Quilis, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1991, p. 1988.

enfático<sup>207</sup>:

“**Ca**-sia-zul,-ca-si-**ca**-no,-ca-sium-**brí**-o,  
**ca**-si-cie-lo-sa-**li**-no-con-an-**te**-nas,  
**ca**-si-dia-fa-ni-**dad**,-ca-si-va-**ci**-o,  
**ca**-si-lle-no-dear-**po**-nes-y-ba-**lle**-nas”.

Otro de los poemas adaptados, estructurado bajo la forma de soneto, es el interpretado por la cantaora Carmen Linares en su disco *Remembranzas*. Es el segundo poema del conjunto de piezas líricas pertenecientes a *Imagen de tu huella* y prácticamente mantiene la organización estructural y acentual del soneto *Casi nada*:

“**Mis**-o-jos,-sin-tus-**o**-jos,-no-son-**o**jos,  
**que**-son-dos-hor-mi-**gue**-so-li-**ta**-rios,  
y-son-mis-ma-nos-**sin**-las-tu-yas-**va**-rios  
**in**-tra-ta-bles-es-**pi**-nos-a-ma-**no**-jos”

Del libro *El rayo que no cesa* se ha adaptado al cante flamenco, la famosa *Elegía (a Ramón Sijé)*. Este poemario constituido principalmente por sonetos, a excepción de la *Elegía*, se aprecia una fluidez en el lenguaje que irá acompañado de su respectivo rebajamiento de las formas métricas. En concreto, en la *Elegía* se utiliza el terceto encadenado. En palabras de Manuel Ruiz:

“Emplea el terceto encadenado: estrofas de tres versos endecasílabos con un esquema de rima fija ABA, BCB,... En cada estrofa rima el primero con el tercero para que el interior quede con elemento de rima que enlaza con la estrofa siguiente. Establece un fuerte lazo entre las estrofas”<sup>208</sup>.

Está organizado en versos de arte mayor, endecasílabos, entrelazados con una rima fija. El acento final es proxódico y el acento general es simétrico en cada terceto. El ritmo varía cada tres versos. Al igual que en el soneto anterior analizado, al ser endecasílabo tiene junto al acento paroxítono otros relevantes que son el tercero y el sexto, por lo que se trata de un endecasílabo común melódico:

---

207 Según la colocación del acento puede ser un endecasílabo común, con acentos en la sexta y décima o endecasílabo sáfico con la acentuación en la cuarta, octava y décima sílaba. Dentro de los comunes tenemos: enfático, acento en la primera, sexta y décima, heroico, en la segunda, sexta y décima y melódico en la tercera, sexta y décima. También puede darse el endecasílabo yámbico, con acento en segunda, cuarta, sexta, octava y décima y dactílico donde se acentúa la primera, cuarta, séptima y décima sílaba. Véase Esteban Torres y Manuel Ángel Vázquez, *Fundamentos de poética*, Sevilla, Alfar, 1986, p. 40.

208 Manuel Ruiz- Funes Fernández, cit., p.43.

“Yo-**quie-ro-ser-llo-ran**-doel-hor-te-**la**-no  
de-la-**tie**-rra-queo-**cu**-pas-yes-ter-**co**-las,  
com-pa-**ñe**-ro-del-**al**-ma,-tan-tem-**pra**-no”.

Los poemas escritos entre *El rayo que no cesa* y *Viento del pueblo*, según el análisis métrico realizado por Mariapía Lamberti:

“En los poemas que fueron escritos entre *El rayo que no cesa* y *Viento del pueblo*, otra vez asistimos al proceso de una maduración formal que es acompañante y consecuencia expresiva de la maduración ideológica y vital. La característica principal de estos poemas es el acercamiento al verso libre a través de la dilatación de los versos que componen las silvas de 7- 11- 7+7; muy acorde con la rabiosa y polémica afirmación de libertad de los vínculos confesionales y clericales que habían caracterizado su primera formación espiritual”<sup>209</sup>.

Entre estos poemas tenemos su *Sino sangriento*, adaptado al cante por “La barbería del sur” en 1995. Métricamente se estructura como una silva polímetra, con la combinación asimétrica de endecasílabos y heptasílabos de rima consonante libremente dispuesta:

“De-san-green-san-gre-ven-go  
co-moel-mar-deo-laen-o-la,  
de-co-lor-de-laa-ma-po-lael-al-ma-ten-go,  
dea-ma-po-la-de-suer-tees-mi-des-ti-no,  
y-lle-go-dea-ma-po-laen-a-ma-po-la  
a-dar-en-la-cor-na-da-de-mi-si-no”.

Las estrofas son heterométricas porque los versos no tienen el mismo número de sílabas, del mismo modo el número de versos en cada estrofa varía careciendo de simetría formal. El acento final es paroxítono en cada verso y el ritmo es binario yámbico (-´):

“Cria-**tu**-rahu-**bo**-que-**vi**-no  
des-**de**-la-**se**-men-**te**-ra-**de**-la-**na**-da,  
y-**vi**-no-**más**-de-**u**-na,  
ba-**joel**-de-**sig**-nio-**deu**-naes-**tre**-llaai-**ra**-da  
yen-**u**-na-**tur**-bu-**len**-tay-**ma**-la-**lu**-na”.

Otra silva polímetrica, la encontramos en *Me sobra corazón*, en la cual combina versos endecasílabos y por tanto de arte mayor, con otros heptasílabos. Carece de una estructura estrófica cerrada pues combina estrofas de cuatro, seis e incluso tres versos. De este modo, nos podemos percatar de la libertad expresiva que anhelaba encontrar en estas composiciones, donde el verso

209 Mariapía Lamberti, cit., p. 5.

libre está entendido como aquel que desborda las medidas más largas, unido a una prevalencia por el verso de arte menor heptasílabo.

Al igual que en el poema analizado anteriormente mantiene las estrofas heterométricas y prevalece un ritmo binario:

**Hoy-es-toy-sin-sa-ber-yo-no-sé-co-mo,**  
**hoy-es-toy-pa-ra-pe-nas-so-la-men-te,**  
**hoy-no-ten-go-a-mis-tad**  
**hoy-só-lo-ten-go-an-sias**  
**de-a-rran-car-me-de-cua-joel-co-ra-zón**  
**y-po-ner-lo-de-ba-jo-deun-za-pato.**

En la acentuación de la última palabra prevalece el paroxítono aunque se intercala con palabras agudas de acento oxítono, en el tercer y quinto versos.

*Viento del pueblo* al ser un tipo de poesía comprometida con la causa republicana y la ideología de izquierda, es un canto a la libertad y un aliento al soldado que está luchando por esos ideales. Hernández va a escribir, por tanto, un poemario acorde a su ideología política, que incite a la lucha armada. Para ello, emplea una métrica basada en la presencia de versos cortos ocultos en versos más largos o entre verso y verso, cesuras fuertemente marcadas no sólo en los alejandrinos, sino en los endecasílabos. Por ello, hará uso del serventesio de pie quebrado, en el que la interrupción final del ritmo proporciona un efecto cadencioso. Los poemas adaptados al cante son: *Sentado sobre los muertos*, *Vientos del pueblo me llevan*, *El niño yuntero*, *Rosario*, *dinamitera* y *Aceituneros*. Hay en estos poemas un predominio del verso de arte menor octosilábico, bajo las formas métricas del romance y la cuartilla. Como comenta María Isabel López Martínez:

“Algunos de los poemas de *Viento del pueblo* y de su ciclo, cercanos a la poesía de circunstancias, han sido fraguados casi a la manera de los cantos populares. El romance, las coplas, las fórmulas de dicción iterativas, el ritmo de octosílabos y heptasílabos...”<sup>210</sup>.

Entre los poemas adaptados al cante hay dos romances *Sentado sobre los muertos* y *Vientos del pueblo me llevan*. Durante la guerra hubo numerosos poetas cultos como Alberti, Aleixandre, Bergamín... que utilizaron el romance como medio de propaganda política, sin embargo fueron centenares los romancistas, entre la masa popular del pueblo. Leopoldo de Luis se cuestiona, si ante las encontradas teorías de un brote romancístico iniciado por los poetas cultos éste fue

---

210 María Isabel López Martínez, cit., p. 24.

secundado por el pueblo, o bien sucedió al revés, iniciado por el pueblo y asumido por los poetas cultos. Él se decanta por un brote popular que encontró la dirección de la poesía culta, capaz de encauzarlo hacia una válida entidad literaria<sup>211</sup>. En *Sentado sobre los muertos* encontramos versos paroxítonos y oxítonos y el ritmo combina cláusulas rítmicas disílabas y trisílabas, con un ritmo yámbico, anapéstico y yámbico (-'--'-'-):

“Sen-ta-do-so-bre-los-muertos  
que-sehan-ca-lla-doen-dos-me-ses,  
be-so-za-pa-tos-va-cí-os  
yem-pu-ño-ra-bio-sa-men-te  
la-ma-no-del-co-ra-zón  
yel-al-ma-que-lo-sos-tie-ne”.

Rima en asonancia los pares quedando sueltos los impares y el número de versos varía en cada estrofa, al igual que ocurre en *Vientos del pueblo me llevan*, donde también encontramos versos paroxítonos y oxítonos, aunque en este caso predomina el ritmo ternario dactílico ('--):

“Vien-tos-del-pue-blo-me-llé-van,  
vien-tos-del-pue-blo-me-a-rrastran”.

En los romances interpretados al cante, el octosílabo le otorga una acentuación muy expresiva y elástica.

*El niño yuntero* y *Aceituneros* emplea el verso de arte menor octosilábico bajo la forma métrica de la cuartilla, por lo que deriva a una estructura estrófica más simétrica que con respecto los romances analizados. Riman, tanto los versos pares como los impares en consonancia, predominando los versos paroxítonos aunque también hay oxítonos como (“y ya sabe que el sudor”). El ritmo en cada verso carece de regularidad pues en algunos prevalece los acentos ternarios como (“Car-ne-de-yu-go,ha-na-ci-do”) y en otros binarios (“Na-ce-co-mo-lahe-rra-mien-ta”). En el poema *Rosario*, *Dinamitera* también emplea el octosílabo pero estructurado en la décima y con rima consonante. El ritmo es mixto pues mezcla cláusulas rítmicas yámbicas con anapésticas:

“Ro-sa-rio,-di-na-mi-te-ra,  
so-bre-tu-ma-no-bo-ni-ta

---

211 Leopoldo de Luis, *Aproximaciones a la obra de Miguel Hernández*, Madrid, Libertarias. Prodhufi, 1994, pp. 37-40.

ce-**la**-ba-la-**di**-na-**mi**-ta  
sus-**a**-tri-bu-**tos**-de-**fie**-ra”.

Entre *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*, compone una serie de poemas insertos dentro de la temática de la guerra, que han sido clasificados como *Poemas sueltos IV*. En general, tienen una estructura formal más cerrada, aunque es predominante, en algunos de ellos, la libertad expresiva y la irregularidad estrófica, manteniendo la misma línea compositiva de su poemario de guerra. Hay un máximo anhelo de sencillez y concreción, una simbiosis entre urgencia estética e imperativo ético, logrado a través del ajuste perfecto entre vida y poesía, realidad y literatura, colectividad y verso popular de ritmo o tonada sencilla. Es el caso del poema *La guerra, madre*, interpretado por Niño de Elche, donde el espíritu beligerante de Miguel Hernández de *Viento del pueblo* cede el paso a la tristeza ante la visión del horror de la guerra, a través de un léxico sencillo y de escasos recursos aunque de gran expresividad. Métricamente se organiza en quintillas, estrofas de arte menor, octosilábicas, donde se reitera la palabra guerra y muerte. El ritmo de todo el poema es binario de cláusula yámbica:

“La-**gue**-rra,-**ma**-dre:-la-**gue**-rra.  
Mi-**ca**-sa-**so**-lay-sin-**na**-die.  
Mial-mo-**ha**-da-**sin**-a-**liento**.  
La-**gue**-rra,-**ma**-dre:-la-**guerra**.  
Mial-mo-**ha**-da-**sin**-a-**liento**.  
La-**gue**-rra,-**ma**-dre:-la-**guerra**.”

Inserto en este corpus de poemas nos encontramos *Letrilla de una canción de guerra*, interpretada por Calixto Sánchez bajo la denominación de *Déjame que me vaya*, en su disco *Andando el camino*. Se trata de una composición bajo la forma estrófica de seguidilla de versos heptasílabos y pentasílabos con rima asonante, estructurados en dos estrofas de cinco versos. Con respecto al cómputo acentual el acento prosódico recae en palabras paroxítonas excepto el quinto verso de cada estrofa que consta de una palabra proparoxítona:

“**Dé**-ja-me-**que**-me-**va**-ya,  
**ma**-drea-la-**gue**-rra.  
**Dé**-ja-me,-**blan**-caher-**ma**-na,  
**no**-via-mo-**re**-na.  
**Dé**-ja-me”.

Los poemas de *El hombre acecha* son un apéndice de los que forman *Viento del pueblo*, respondiendo a la misma inspiración y entonación envuelta en un halo de pesadumbre y malos presagios. En todos ellos hay una tendencia por el metro regular sobre el libre, con una preferencia por el alejandrino en la forma estrófica de cuarteto. Es el caso de *El herido*, interpretado por Miguel Poveda bajo el nombre *Para la libertad*, donde el alejandrino es incompleto ya que tiene pie quebrado y de rima alterna. En estos versos de arte mayor se alcanza la máxima unidad, desapareciendo las fuertes cesuras a medio verso en favor del encabalgamiento, y donde el discurso no es apodíctico porque no procede de enunciados tajantes y se hace más coloquial y reposado. Prevalece el ritmo binario y las pausas internas:

**“Pa-ra-la-liber-tad-san-gro,-lu-cho,-per-vi-vo.  
Pa-ra-la-li-ber-tad,-mis-o-jos-y-mis-ma-nos,  
co-moun-ár-bol-car-nal,-ge-ne-ro-so-y-cau-ti-vo,  
doy-a-los-ci-ru-ja-nos.”**

La *Carta*, cantada por Karmona y *Canción última* interpretada por Niño de Elche, son romances; el primero con estribillo y aire de copla popular española, apoyado en reiteraciones y juegos conceptuales propio de los cancioneros y el segundo bajo la forma de una endecha, con versos en heptasílabos y fuertemente ligados u asonantados.

*Cancionero y romancero de ausencias* sigue el modelo métrico de la lírica popular, como el romance, la seguidilla, la copla..., por lo que hay una síntesis formal en su poemario de esta época. Esta simplificación hay que entenderla dentro del contexto en el que fue compuesta, ya que tenemos a un Miguel Hernández, en un momento de su vida en el que se derrumban sus ideales políticos, frustrados ante el fracaso, y el sentimiento de pérdida ante la muerte de su primer hijo, que a su vez es acompañada de la carencia de su propia libertad. Esta catástrofe existencial hace que su poesía se reduzca a un soplo, a un fragmento, a un gemido. Es una sintaxis impalpable, reducida a frases nominales que se colocan y aíslan en versos cortos de rimas y asonancias claras, pero a veces sombrías. Por lo tanto la métrica va a estar sujeta a esta simplificación de la forma, con una predilección por el arte menor y las estructuras compositivas breves. Así, Mariapía Lamberti comenta:

“La versificación redescubre el pentasílabo, medida menor del heptasílabo, que con éste se acopla a veces en estrofas de entonación popular. Las estrofas en sí también se reducen a su dimensión mínima: dísticos, versos aislados, con estribillos sueltos; a veces hay poemas de larga extensión,

pero formados por frases entrecortadas, raramente superiores en extensión a los dos versos. A su vez estos versos cortos se fragmentan en unidades mínimas, formadas por enumeraciones, repeticiones, estructuras paralelísticas”<sup>212</sup>.

José Carlos Rovira al respecto considera que para la confección del “Cancionero” utiliza los recursos propios de la métrica tradicional castellana en coherente homogeneidad de motivos y tipos métricos<sup>213</sup>. De este modo, *El cementerio está cerca* son unas quintillas octosilábicas de ritmo fluido y liviano:

“El-ce-men-te-rioes-tá-cer-ca  
de-don-de-túy-yo-dor-mi-mos,  
en-tre-no-pa-les-a-zu-les,  
pi-tas-a-zu-les-y-ni-ños  
que-gri-tan-ví-vi-da-men-te  
siun-muer-to-nu-blael-ca-mi-no”

También en *El sol, la rosa y el niño*, se puede apreciar esta simplificación formal ya que está estructurado en una copla, con versos de arte menor octosilábicos, agrupados en estrofas de cuatro versos. Tiene una especie de estribillo y estrofa, donde riman en asonancia los versos pares y el acento final recae sobre palabra llana si exceptuamos alguna palabra aguda:

“El-sol-la-ro-sayel-ni-ño  
flo-res-deun-dí-a-na-cie-ron.  
Los-de-ca-da-dí-a-son  
so-les,-flo-res,-ni-ños-nue-vos”.

El ritmo es yámbico (-´) fundamentalmente. El poema número dieciocho, *Cada vez que paso bajo tu ventana*, cantado por el Niño de Elche, es una cuarteta arromanzada con hexasílabos en vez de octosílabos típicos, en favor de la precisión, con un acercamiento notable a lo popular. El ritmo marcado en todo el poema es binario, trocaico, y cuya acento prosódico al final de palabra es paroxítono:

“**Ca-da-vez-que-pa-so**  
**ba-jo-tu-ven-ta-na,**  
**mea-zo-tael-a-ro-ma**  
**queaún-flo-ta-en-tu-ca-sa”.**

---

212 Mariapía Lamberti, cit., p. 8.

213 José Carlos Rovira, *Cancionero y romancero de ausencias de Miguel Hernández*, Alicante, Instituto de estudios alicantinos, 1976, p. 54.

La canción *Llegó con tres heridas* es una seguidilla esbozada que se adelgaza como si se desmenuzase. Gustavo Couttolenc se refiere a la seguidilla como una estrofa de notable flexibilidad que admite un cierto número de variaciones rítmicas. Por ello, el poeta va más allá y juega con gran libertad con las posibilidades que se le ofrecen, alterando la estrofa, como si ésta no pudiese traducir la intensidad de la efusión cordial<sup>214</sup>. En concreto, en la seguidilla que estamos analizando se produce un intercambio de una a otra estrofa, de unidades semánticas que son a su vez, unidades sonoras complejas. Hay un entrelazado de las rimas del principio al fin del poema y en el interior de cada estrofa, en la que el primer verso responde al último (“Llegó con tres heridas: 7 / la del amor, 5 / la de la muerte, 5 / la de la vida. 5 / Con tres heridas viene: 7 / la de la vida, 5 / la del amor, 5 / la de la muerte. 5 / Con tres heridas yo: 7 / la de la vida, 5 / la de la muerte, 5 / la del amor. 5”). Rima en asonancia el primer verso con el cuarto en las tres estrofas y el ritmo es yámbico (“Lle-gó- con- tres- he-ri- das”) en cada verso.

La canción número cuarenta, *Todas las casas son ojos*, combina dos versos de arte menor sin rima entre ellos, por lo que no podemos considerarlo un pareado tal cual. En esta ruptura con el pareado tradicional hay una rima en asonante de todos los últimos versos de cada uno de ellos:

“To-das-las-ca-sas-son-o-jos  
que-res-plan-de-cen-yha-ce-chan.

To-das-las-ca-sas-son-bo-cas  
quees-cu-pen,-muer-den-y-be-san.

To-das-las-ca-sas-son-bra-zos  
que-seem-pu-jan-y-sees-tre-chan.

De-to-das-las-ca-sas-sa-len  
so-plos-de-som-bray-de-sel-va”

*Antes del odio* es un romance con versos de arte menor, octosilábicos. Consta de un estribillo en cada una de las seis estrofas. Carlos Bousoño con respecto a este poema nos dice:

“Todas las estrofas tienen el mismo estribillo (“sólo por amor”); pero cada vez que éste se repite cambia de significado, y a partir de la estrofa quinta, incluso de procedimiento, pues en este punto se abandona la ruptura del sistema de la equidad para utilizar otro recurso, cuyo análisis nos llevaría demasiado tiempo”<sup>215</sup>.

El ritmo es irregular pues cada verso se organiza en cláusulas rítmicas binarias, ternarias o

214 Gustavo Couttolenc Cortés, cit., p. 415.

215 Carlos Bousoño, cit., p. 35.

ambas:

**“Be-so-soy-som-bra-con-som-bra.  
Be-so,-do-lor-con-do-lor,  
por-ha-ber-mee-na-mo-ra-do,  
co-ra-zón-sin-co-ra-zón,  
de-las-co-sas-del-a-lien-to  
sin-som-bra-de-la-crea- ción”.**

*La boca* es un poema largo si lo comparamos con el resto de piezas de *Cancionero y romancero de ausencia*, organizada bajo la forma de romance octosílabo, con rima asonante en los pares. El ritmo es ternario donde prevalece la cláusula dactílica con final trocaico. La acentuación de la última palabra recae en la penúltima por lo que es paroxítono:

**“Bo-ca-quea-rras-tra-mi-bo-ca:  
bo-ca-que-mehas-a-rras-trado:  
bo-ca-que-vie-ne-de-le-jos  
ai-lu-mi-nar-me-de-rayos.  
Al-ba-que-das-a-mis-no-ches  
un-res-plan-dor-ro-joy-blan-co.  
Bo-ca-po-bla-da-de-bo-cas:  
pá-ja-ro-lle-no-de-pá-ja-ros.”**

*El azahar de Murcia* es un poema isosilábico formado por versos heptasílabos, organizados en dos estrofas de cuatro versos cada una (cuarteta). Tiene un estribillo que se repite en cada estrofa (“El azahar de Murcia/ y la palmera de Elche”), por lo que sigue el esquema de canción libre<sup>216</sup>, ya que utiliza recursos base tradicional como la asonancia en los versos pares, su breve longitud, la forma paralelística en las cuartetas y la reiteración de versos y motivos. Con respecto al cómputo acentual, todos los heptasílabos tienen acento estrófico en la sexta sílaba métrica por lo que son paroxítonos. Todos los versos salvo el último presentan acento rítmico en la cuarta sílaba, por lo que forman cláusulas de ritmo trocaico. El último verso puede considerarse de ritmo mixto (troqueo y dactilo) con acento en primera y tercera sílaba, siendo, por ello, polirrítmico:

**“El-a-za-har-de-Mur-cia  
y-la-pal-me-ra-de-Hel-che  
pa-rae-xal-tar-la-vi-da  
so-bre-tu-vi-daas-cienden”.**

---

216 José Domínguez Caparrós, *Diccionario de Métrica Española*, Madrid, Paraninfo, 1985, p. 28.

En la nana *Nanas de la cebolla*, se trata de una seguidilla de versos de arte menor, heptasílabos y pentasílabos. Las estrofas se organizan en siete versos estructurados en cuatro y tres separados por puntos, de rima asonante en los pares en los cuatro primeros versos y en los impares en los tres siguientes:

“La-ce-bo-llaes-es-car-cha  
ce-rra-day-po-bre:  
es-car-cha-de-tus-dí-as  
y-de-mis-no-ches.  
Ham-brey-ce-bo-lla:  
hie-lo-ne-groyes-car-cha  
gran-dey-re-don-da”.

En todas las estrofas los versos son paroxítonos excepto en la estrofa sexta donde hay dos versos oxítonos (“Ri-val-del-sol,/ por-ve-nir-de-mis-hue-sos/ y-de-mia-mor”). El ritmo es anapéstico y yámbico (--´) (-´).

*El pez más viejo del río* está constituido por tres estrofas de cinco versos octosílabos, la quintilla, con rima asonante. El ritmo imperante en todo el poema es mixto, pues mezcla cláusulas rítmicas yámbicas y anapésticas:

“El-pe~~z~~-má~~s~~-vie-jo-del-rí-o  
de-tan-ta-sa-bi-du-rí-a  
co-moa-mon-to-nó,-vi-ví-a  
bri-llan-te-men-te-som-brí-o.  
Yel-a-gua-le-son-re-í-a”.

Y, por último, tenemos *Casida del sediento* cantado por Carmen Linares en su disco *Remembranzas*. Es un poema heterosilábico ya que contiene distinta medida que se alterna a intervalos regulares, con versos de siete e incluso de once sílabas. Como su nombre indica se encuadra dentro del género poético de la casida, de origen árabe y temática amorosa. Se organiza en dos cuartetos heptasílabos y rima asonante alterna, acompañadas de un pareado cada una de rima consonante cuyo primer verso es heptasílabo y el segundo endecasílabo. Con respecto, al cómputo acentual, todos los heptasílabos impares de los cuartetos y endecasílabos tienen el acento estrófico en la sexta sílaba métrica, por lo que son paroxítonos. Sin embargo, los heptasílabos pares de los cuartetos recae el acento en la última sílaba, por lo que es oxítono. Esta variación acentual rompe el ritmo homogéneo del poema. A pesar de ello, la distribución y composición

crean un ritmo paralelístico muy propio del cancionero popular:

“A-re-na-del-de-sier-to  
soy:-de-sier-to-de-sed.  
O-a-sis-es-tu-bo-ca  
don-de-nohe-de-be-ber.

Bo-ca:-oa-sis-a-bier-to  
a-to-das-las-a-re-nas-del-de-sier-to.”

### 5.2.1.2 Recursos expresivos en los poemas de Miguel Hernández

#### 5.2.1.2.1 Recursos fónicos

En la obra de Miguel Hernández podemos encontrar numerosos recursos estilísticos propios de la poesía culta. Si centramos nuestro análisis en los poemas interpretados en el flamenco, podemos hallar abundantes recursos fónicos, como la onomatopeya, la expresividad fónica, la aliteración, la paranomasia, el parenquema, la reiteración... Por lo tanto, la expresividad fónica y rítmica es muy importante en su poética. Como comenta Juan Cano Ballesta:

“Los sonidos, aun careciendo de fuerza semántica, son capaces de sugerir por medio de su rica gama musical de vocales y consonantes una gran variedad de ideas, emociones y sentimientos”<sup>217</sup>.

#### La onomatopeya y la aliteración

El empleo de fonemas para representar una imagen real es típico en la poesía española de todos los tiempos y también en la lírica hernandiana, de este modo, encontramos varios sonidos iguales o afines reiterados para sugerir un sentimiento determinado en el lector en varios de sus poemas. Este recurso denominado en poética, aliteración, lo apreciamos en *Dátiles y gloria*, donde el sonido vibrante, alveolar de la /rr/ y /r/ provocan en el lector la sensación ruda y áspera del lo nombrado (“Troncos, no de madera, / de equilibrio perfecto, / sus cinturas prorrogan / hasta el último viento”). En *El silbo de la llaga perfecta* abundan las vocales de abertura media como la /e/ y la /o/, y máxima como la /a/ que producen en el lector la idea de la palabra evocada, (“Ábreme, Amor, la puerta / de la llaga perfecta. / Abre, Amor mío, abre / la puerta de mi sangre.”), pues el verbo abrir se repite a lo largo del poema. En su famosa *Elegía (a Ramón Sijé)*

---

217 Juan Cano Ballesta, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Editorial Gredos, 1962, p. 199.

abundan los sonidos guturales, dentales y velares que enfatizan el carácter funesto y violento de la muerte (“Ando sobre rastros de difuntos, / y sin calor de nadie y sin consuelo / voy de mi corazón a mis asuntos”). Las consonantes explosivas u oclusivas sordas y sonoras como la /d/, /t/, /K/... son, del mismo modo, bastante abundantes en *Sino sangriento* (“ay trepadora púrpura rugiente, / sentencia a todas horas resonante / bajo el yunque sufrido de mi frente”) para transmitir pesadumbre y malestar ante la vida desencantada.

Este recurso aparece también en su poema número cuarenta de su *Cancionero y romancero de ausencias*, donde la repetición expresiva de la fricativa sibilante mantiene el suspense envolvente de todo el poema (“Todas las casas son ojos / que resplandecen y acechan. / Todas las casas son bocas / que escupen, muerden y besan”).

Otro de los recursos fónicos empleados más notable de su poética es la onomatopeya, especie de aliteración que busca reproducir o sugerir sonidos o movimientos reales, como en *Casi nada*, donde la sibilante /s/ nos evoca el murmullo del agua y el soplo del viento (“Casi azul, casi cano, casi umbrío, / casi cielo salino con antenas, / casi diafanidad, casi vacío,”), o los sonidos explosivos, vibrantes y fricativos de la /r/, /s/, /p/... en el poema *Rosario, Dinamitera* que aluden a la explosión sufrida por la protagonista del poema (“Rosario, buena cosecha, / alta como un campanario, / sembrabas al adversario / de dinamita furiosa / y era tu mano una rosa / enfurecida, Rosario”). No puedo finalizar estos recursos fónicos sin analizar los de su famosa nana, ya estudiados por la doctora Carmen González Landa:

“La estrofa de los versos 43 a 49 evoca la imagen y el sonido del niño riendo, con mención metafórica de la risa mediante una palabra seleccionada por su semántica y por su sonoridad onomatopéyica (jilguero), en la pronunciación de sus fonemas guturales (propio de los juegos bucales de los niños de cuna)”<sup>218</sup>.

Por lo tanto, las guturales hacen referencia al balbuceo del hijo (“La carne aleteante, / súbito el párpado, / y el niño como nunca / coloreado. / ¡Cuánto jilguero / se remonta, aletea, / desde tu cuerpo!”).

### **Paranomasia y derivación**

En cierta medida, hay un lenguaje estilístico menos recurrente en Hernández, aunque no menos importante, pues resaltan la belleza sonora en su poesía, como la paranomasia que consiste

---

218 Carmen González Landa, cit., p. 92.

en reunir voces de pronunciación parecida aunque diferentes en alguna letra, por lo que su significado es dispar, como en *Antes del odio* que resalta el término sabor en relación a su corazón (“nadie sabe su sabor”) o las palabras luna y cuna, donde varía únicamente la primera letra, en su famosa nana, para establecer una relación entre la cuna usada para el sueño y la noche representada en la luna (“Una mujer morena, / resuelta en luna, / se derrama hilo a hilo / sobre la cuna”). En *Dátiles y gloria*, el verso (“¡tanta! Talla tuvieron”) puede considerarse un nuevo ejemplo.

La derivación consistente en reunir palabras derivadas con el mismo radical aparece en varios de sus poemas como *Sino sangriento*, donde reitera el valor simbólico del cuchillo como causante de su dolor a través de una derivación del mismo (“Vine con un dolor de cuchillada, / me esperaba un cuchillo a mi venida”) o la palabra muerte repetida bajo distintas formas para exaltar su impronta funesta, aunque al poeta no le importe morir por una causa justa en *Vientos del pueblo me llevan* (“Si me muero, que me muera / con la cabeza muy alta. / Muerto y veinte veces muerto, la boca contra la grama”). El término morir también es resaltado y reiterado mediante este recurso estilístico en su poemario de guerra, en general como en el poema *La guerra, madre* (“Cartas moribundas, muertas”) y en su *Cancionero y romancero de ausencias* en *La boca* (“Muerte reducida a besos, / a sed de morir despacio,”).

### El hipérbaton

La inversión del orden gramatical de las palabras para resaltar algún vocablo por su sonoridad es muy significativo en su poética, apareciendo en las distintas etapas compositivas del poeta, desde la más temprana a la más tardía. En todos los pareados de *El silbo del dale* rompe con el orden lógico de los términos pues el objeto dado aparece en segundo plano para (“Dale a la piedra, agua”) o (“Dale al molino, aire”)... En *El silbo de la llaga perfecta* hay una secuencia de metáforas donde en la primera y tercera invierte el orden como llamada de atención en el lector sobre el elemento metafórico (“fuentes puras mis venas, / mis manos cardos mondos, / pozos quietos mis ojos”). En ocasiones el sujeto aparece en segundo lugar para destacar el valor del verbo como en *Sentado sobre los muertos* (“Ayer amaneció el pueblo”). En *Llegó con tres heridas* altera el orden de los primeros versos, en la segunda y tercera estrofa, manteniendo el orden lógico en la primera (“Llegó con tres heridas”), (“Con tres heridas viene”) y (“Con tres heridas yo”) al trastocar la organización gramatical lógica destaca lo fundamental en el poema, las

heridas producidas por el amor, la vida y la muerte, en igualdad de condiciones. Otro de los ejemplos más relevantes lo encontramos en *Casida del sediento* donde resalta la ausencia de sexo con la metáfora del yo poético *Arena del desierto* dando preponderancia a su estado de sequedad por no estar con la amada (“Arena del desierto / soy, desierto de sed. / Oasis es tu boca / donde no he de beber”). Hay un trueque del orden lógico gramatical para destacar su estado y necesidad de estar con la amada que le aportará el agua.

### El encabalgamiento

Es uno de los recursos rítmicos más expresivos existentes en poética, como comenta Maurice Grammont, su papel principal es estilístico y contrasta la marcha organizativa sintáctica ya que produce un desajuste versal, al quedar incompleta la frase en el marco métrico del verso<sup>219</sup>. Hay distintos tipos de encabalgamiento: versal o medial; léxico, sirremático y oracional y suave y abrupto<sup>220</sup>. En la poesía de Hernández son bastantes abundantes, otorgando a su lírica gran fuerza expresiva y emotiva, los más empleados son el versal, sirremático y suave como en *Dátiles y gloria* (“Proyectiles de oriámbar / a guerra de deseo”) o (“Regalos de la altura / a la mía los llevo”) permitiendo cierto énfasis en las primeras palabras del verso encabalgado. Esta misma clase de encabalgamiento lo hallamos en *El silbo de la llaga perfecta* con la misma intención de destacar los términos tanto del verso encabalgante como encabalgado (“Ábreme, Amor, la puerta / de la llaga perfecta”). En el mismo poema, además intensifica la acción emotiva de este recurso expresivo mediante el empleo del braquistiquio (“Abre, para que salgan / todas las malas ansias”) o (“Abre, para que sean / fuentes puras mis venas”). En su *Elegía (a Ramón Sijé)* son frecuentes los encabalgamientos ya que la idea principal queda escindida en dos versos unidos por la lógica sintáctica, aunque separados por el orden métrico del endecasílabo. El tipo más empleado es el sirremático y suave, como (“Yo quiero ser llorando el hortelano / de la tierra que ocupas y estercolas”) donde la conjunción y provoca una pausa en el verso encabalgado, aunque

---

219 Antonio Quilis, *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*, Madrid, Patronato M. Menéndez y Pelayo, 1964, p. 80.

220 El encabalgamiento versal es aquel que coincide con la pausa final del verso mientras que el medial coincide con la pausa intermedia del verso compuesto. El léxico, escinde una palabra en dos versos; el sirremático, escinde un sirrema y el oracional divide una oración adjetiva especificativa. Por último, puede ser abrupto, si la fluidez del verso encabalgante se detiene antes de la quinta sílaba del encabalgado y suave si el verso encabalgante continúa fluyendo sobre el encabalgado hasta la quinta o sexta sílaba o hasta el final. Véase Antonio Quilis, cit., pp. 120-130.

al ser posterior a la quinta sílaba produce una interrupción mitigada o (“En mis manos levanto una tormenta / de piedras, rayos y hachas estridentes”) donde tenemos un caso de encabalgamiento abrupto y medial al encontrarse la pausa antes de la quinta sílaba. En este último caso la parada al comienzo del verso encabalgado produce el efecto buscado en Miguel, de furia y fuerza emotiva pues intensifica el valor semántico de los términos encabalgados. El sirrema más abundante es el producido entre sustantivo y adjetivo como en su nana (“La cebolla es escarcha / cerrada y pobre”) o (“hielo negro y escarcha / grande y redonda”) donde la expresividad es mayor al poner gran cohesión entre las partes que lo forman. El oracional es también empleado en contadas ocasiones, como en *Sino sangriento* (“De sangre en sangre vengo / como el mar de ola en ola”) donde el adverbio relativo *como* especifica a través de la comparación una cualidad de sangre.

#### 5.2.1.2.2 Recursos Morfosintácticos

##### Sufijos y prefijos

En algunos poemas hernandianos, se establece cierta analogía sonora, por medio de sufijos que redundan y enaltecen la intención expresiva y emotiva del poema, como en la *Elegía (a Ramón Sijé)* donde ya Juan Cano Ballesta, ha apreciado en el cuarto terceto encadenado, una similitud fónica, entre los sustantivos al comienzo de cada verso, a través de los sufijos -azo, -azo y -jo, donde el sonido fricativo, sordo de la /z/ y la /j/ unido a las vocales de abertura abierta producen un ambiente sentimental de inhumana dureza<sup>221</sup>, (“Un manotazo duro, un golpe helado, / un hachazo invisible y homicida, / un empujón brutal te ha derribado”). En *Sino sangriento* también emplea estos mismos sufijos, para exaltar la fuerza de los sustantivos (“el picotazo y el color de un cuervo, / un manajo de cartas y pasiones escritas”).

A partir de sus poemas de guerra abundan los sufijos para intensificar la emotividad de los hechos descritos, -iento, -iosa (“Me duele este niño hambriento / como una grandiosa espina, / y su vivir ceniciento”).

*Antes del odio* también emplea algunos sufijos significativos como llamada de atención en el lector, -osa (“clamorosas de pasión,”)

Los prefijos no son muy numerosos aunque son de gran proyección emotiva, como per- en el verso número tercero de *El niño yuntero* (“con el cuello perseguido”) que intensifica la acción

---

<sup>221</sup>Juan Cano Ballesta, cit., p. 201.

que describe dando cierto movimiento al verso. Los prefijos des- e in- también son empleados en el mismo poema (“de una tierra descontenta/ y un insatisfecho arado.”), acentuando el carácter peyorativo de los términos. En *Aceituneros* emplea el prefijo re- en la tercera cuarteta (“de los troncos retorcidos.”) para recalcar la dureza del sustantivo descrito.

En su nana abundan tanto los prefijos como los sufijos (“corazón que en tus labios / relampaguea.”), (“Porvenir de mis huesos / y de mi amor”), (“remontarme al origen”), fomentando el carácter entrañable y a la vez el destino trágico del poeta y su hijo.

### 5.2.1.2.3 Frecuencia de las partes del discurso

En sus primeros poemas hay una preponderancia de las partes descriptivas, por lo que predominan los sustantivos y adjetivos, aunque existen excepciones, como *El silbo del dale*, donde cada pareado comienza con el verbo “dar”, o *El silbo de la llaga perfecta* donde reitera el verbo “abrir”, para dinamizar la acción de los poemas. En la *Elegía* hay una secuenciación de verbos en distintos tiempos que propician una evolución temporal, que comienza en presente, donde se muestra el estado melancólico del poeta (“Yo quiero ser llorando el hortelano”), para pasar a un pasado donde se recuerda la muerte del joven amigo, a partir del verso diecinueve (“Temprano levantó la muerte el vuelo”) y finalizar en un futuro lleno de esperanzas, ya que el amigo pervive en la naturaleza al formar parte de ella (“Volverás al arrullo de las rejas”).

A partir de su *Sino sangriento* aumenta el uso de verbos en primera persona por lo que el poeta se fusiona e identifica con el propio poema. Lo mismo ocurre con su poemario de guerra, donde los pronombres yo y me son los más abundantes. Darío Puccini comenta al respecto:

“El hecho es que la singular participación hernandiana acaba por introducirse en todas partes, descomponiendo la línea de desarrollo de gran parte de las poesías de *Viento del pueblo*. Los ejemplos más evidentes de tal fenómeno son *El niño yuntero* donde el discurrir objetivo y descriptivo se ve roto de pronto por la intromisión del yo autobiográfico del poeta “Me duele este niño hambriento” y con una interrogación exhortativa “¿Quién salvará a este niño?” y *El Sudor*.”<sup>222</sup>.

En *Aceituneros* Miguel Hernández, entabla un discurso con el trabajador del campo para que sean conscientes de que el hecho de trabajar la tierra hace que ésta le pertenezca, para ello emplea la tercera persona, (“Andaluces de Jaén, / aceituneros altivos, / decidme en el alma: ¿quién, / quién levantó los olivos?”).

---

<sup>222</sup> Darío Puccini, *Miguel Hernández: vida y poesía y otros estudios hernandianos*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1987, p. 71.

Su libro *Cancionero y romancero de ausencias* tiene un matiz autobiográfico que hace inevitable el uso de la primera persona en casi todo el poemario. Darío Puccini considera el *Cancionero*, como un “diario íntimo” de un momento particularmente intenso, agitado y sufrido de la vida de Miguel Hernández<sup>223</sup>.

A partir de *El rayo que no cesa* empieza a introducir un mayor número de conjunciones coordinadas, sobre todo “y”, introduciendo el recurso del polisíndeton, como veremos más adelante (“y siento más tu muerte que mi vida. / Ando sobre rastrojos de difuntos, / y sin calor de nadie y sin consuelo”). En *Sino sangriento* hay cinco versos enlazados por “y” (“La sangre me ha parido y me ha hecho preso, / la sangre me reduce y me agiganta, / un edificio soy de sangre y yeso / que se derriba él mismo y se levanta / sobre andamios de hueso.”), este uso del polisíndeton aparece en su poema número cuarenta de su *Cancionero y romancero de ausencias* (“Y a un grito todas las casas / se asaltan y se despueblan. / Y a un grito, todas se aplacan, / y se fecundan, y esperan”). También usa subordinadas como en *Sentado sobre los muertos* (“árbol que con tus raíces / encarcelado me tienes, / que aquí estoy yo para amarte / y estoy para defenderte”).

#### 5.2.1.2.4 Recursos léxicos-semánticos

##### Asíndeton y polisíndeton

El polisíndeton o la repetición de más conjunciones de las necesarias, es muy típica en el lenguaje hernandiano, para reproducir un lenguaje más cercano que tiñe a la frase de afectividad como en su *Elegía* donde en el quinto y sexto terceto prolifera el uso de la conjunción /y/, para enaltecer la pena sufrida por el poeta (“No hay extensión más grande que mi herida, / lloro mi desventura y sus conjuntos / y siento más tu muerte que mi vida. / Ando sobre rastrojos de difuntos, / y sin calor de nadie y sin consuelo / voy de mi corazón a mis asuntos”). Son numerosos los ejemplos de la repetición innecesaria de esta conjunción como *Sino sangriento*, (“y vino más de una, / bajo el designio de una estrella airada / y en una turbulenta y mala luna”), donde se resaltan los términos enlazados o en *El niño yuntero* donde no abunda de forma correlativa pero su uso es innecesario (“Entre estiércol puro y vivo”) o (“Empieza a vivir, y empieza”), otorgando al verso mayor carga expresiva.

En menor medida emplea el asíndeton o ausencia en una enumeración de la conjunción que

---

223 Darío Puccini, cit., p. 101.

une los últimos términos, como *El silbo del dale* (“Dale que dale, dale / molino, piedra, aire, / cabrero, monte, astro; / dale que dale largo.”), donde la omisión de la conjunción al finalizar la secuencia nominal produce mayor vigor y dinamismo a la frase, ya que consigue la ilusión del movimiento rápido. Otro ejemplo lo tenemos en *La boca* (“He de volverte a besar, / he de volver, hundo, caigo,”) o en *El herido* (“Para la libertad sangro, lucho, pervivo”) donde enumera mediante verbos el estado del yo poético para conseguir la libertad.

### Anáfora y paralelismos

La repetición tanto de palabras como de estructuras e ideas es una constante en su poesía, a través de recursos diversos como la anáfora y el paralelismo. La anáfora consistente en la repetición de una o varias palabras al comienzo de cada verso, es muy recurrente en su lírica para detener la acción en un punto determinado de la idea poética, como *Casi nada* (“Casi azul, casi cano, casi umbrío, / casi cielo salino con antenas, / casi diafanidad, casi vacío, / casi lleno de arpones y ballenas.”) donde la palabra *casi* queda grabada en la mente del lector como un eco insistente e infinito o la *Elegía* (“Temprano levantó la muerte el vuelo, / temprano madrugó la madrugada, / temprano estás rodando por el suelo.”) donde recalca la idea de la prontitud del fallecimiento del amigo por medio del término *temprano*. Hay multitud de ejemplos tanto en su poesía más temprana como en la más tardía, como en *Sino sangriento* donde el adjetivo *grande* otorga amplitud y resonancia al sustantivo que califica, *serpientes* como símbolo de maldad en el hombre (“son cada vez más grandes las serpientes / más grande y más cruel su poderío, / más grande sus anillos envolventes, / más grande de corazón, más grande el mío.”) o en *Me sobra el corazón*, de la misma época del poema anterior donde redundante en el adverbio temporal *hoy* (“Hoy estoy sin saber yo no sé cómo, / hoy estoy para penas solamente, / hoy no tengo amistad, / hoy sólo tengo ansias”). En su *Cancionero y romancero de ausencias* podemos encontrar más ejemplos, como el poema *La boca*, donde reitera en los primeros versos de la primera estrofa la palabra clave en la cual se fundamenta la pieza, *boca*, (“Boca que arrastra mi boca: / boca que me has arrastrado: / boca que viene de lejos / a iluminarme de rayos”).

Las estructuras paralelísticas están presente a lo largo de su obra, ya analizadas por algunos estudiosos como Francisco Javier Díez de Revenga:

“Lo cierto es que Miguel Hernández, por algunos ejemplos aislados en su obra y, sobre todo, por su

gran creación del *Cancionero y romancero de ausencias*, se inscribe en esta tendencia y junto a los poetas citados. La idea de unos y otros parece ser siempre la misma y quizá en Miguel Hernández sea en el que menos dudas quepan: tratan de restaurar las formas paralelísticas propias de las canciones tradicionales españolas, cuyo oscuro origen se remonta a los tiempos de las jarchas y de la lírica gallego-portuguesa<sup>224</sup>.

Anterior a su *Cancionero y romancero de ausencias* donde el paralelismo se manifiesta en sus distintos tipos, hay ejemplos de este recurso en *El silbo del dale*, donde la misma estructura sintáctica se reitera a través de los distintos pareados: (“Dale al aspa, molino, / hasta nevar el trigo. / Dale a la piedra, agua, / hasta ponerla mansa. / Dale al molino, aire, / hasta lo inacabable”) hasta el final (“Dale que dale, Dios, / hasta la perfección”), por lo que el lector percibe cierto grado de monotonía por medio de organizaciones estructurales reiteradas. En *El silbo de la llaga perfecta* también repite la sintaxis a través del paralelismo, (“Abre, para que salgan / todas las malas ansias. / Abre, para que huyan / las intenciones turbias”), paralizando la acción y el dinamismo por la insistencia en el mismo verbo *abrir*. En su *Elegía*, hay un mantenimiento de las estructuras paralelísticas de tipo sinonímico en el terceto (“Un manotazo duro, un golpe helado, / un hachazo invisible y homicida, / un empujón brutal le ha derribado”), manteniendo reiteradamente la misma idea. Pero la insistencia en este tipo de lenguaje estilístico se produce en su último libro editado póstumamente su “Cancionero”. En este estudio sólo analizaré los casos producidos en los poemas adaptados al cante, pues las clases de paralelismos son mayores en su poesía. En el poema *El sol, la rosa y el niño* hay un paralelismo de comparación entre el relámpago y el tiempo por lo fugaz de ambos (“Flor de la luz el relámpago, / y flor del instante el tiempo”) y un paralelismo antitético en su última estrofa precedido por una reiteración anafórica (“Entre las flores te fuiste. / Entre las flores me quedo”). En *El azahar de Murcia y la palmera de Elche*, también prevalece un fuerte contraste o antítesis entre la vida y la muerte, en estructuras paralelas (“para seguir la vida / bajan sobre tu muerte”). El poema *Llegó con tres heridas* se produce un paralelismo en las tres estrofas, llamado de inversión que para Francisco Díez de Revenga al producir la inversión de los términos correlativos, altera el orden lógico establecido y promueve en el lector efectos nuevos y originales muy expresivos<sup>225</sup>:

“Llegó con tres heridas:  
la del amor,  
la de la muerte,  
la de la vida.

---

224 Francisco Javier Díez de Revenga, cit., p. 45.

225 Francisco Javier Díez de Revenga, cit, p. 47.

Con tres heridas viene:  
la de la vida,  
la del amor,  
la de la muerte.

Con tres heridas yo:  
la de la vida,  
la de la muerte,  
la del amor”

El poema ofrece al lector una serie de sugerencias que aparentemente varían conforme avanza el poema aunque son las mismas palabras e ideas por lo que los elementos son los mismos, pero su posición alterada evoca distintas realidades.

Otro paralelismo reiterado en una estrofa completa, recurso propio de la lírica popular, lo hallamos en su poema número dieciocho (“Cada vez que paso / bajo tu ventana, / me azota el aroma / que aún flota en tu casa. / Cada vez que paso / junto al cementerio / me arrastra la fuerza / que aún sopla en tus huesos”). Prácticamente en cada cuarteta mantiene la misma organización estructural sintáctica y gramatical, que otorgan al poema de una gran fuerza emotiva, contrastando el lugar idílico de la ventana frente al cementerio.

A veces este recurso enumera una serie de elementos destacables, como los rasgos físicos del hijo en su “Nana” (“boca que vuela, / corazón que en tus labios / relampaguea”).

## Metáfora

La metáfora en la poética de Hernández se caracteriza por un sentir propio y personal, abundando como recurso estilístico predominante. De este modo, podemos encontrar tanto las denominadas metáforas impuras como las puras<sup>226</sup>, así como metáfora pura destaca en *Dátiles y gloria*, el primer verso, (“Proyectiles de oriámbar”), que alude al dátil sin mencionarlo por una semejanza física entre el plano real y el evocado, ya que el color del fruto es dorado “oriámbar” y la velocidad de su caída del árbol es comparada a la del proyectil. *El silbo de la llaga perfecta*, tanto en el título del poema como en el primer verso tenemos la metáfora pura (“de la llaga perfecta”), aunque en el primer verso la amplía con el sustantivo puerta (“la puerta de la llaga perfecta”) donde hay también una relación de semejanza entre lo real (órgano femenino) y lo

---

226 Según Pelayo H. Fernández en su libro *Estilística*, la metáfora puede dividirse en dos tipos: puras en la cual desaparece el término real, subsistiendo solamente el metafórico e impuras la cual conserva los términos reales e imaginarios. Véase Pelayo H. Fernández, *Estilística*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1984, pp. 115-116.

metafórico. En *Sino sangriento* el sentimiento de pena es expresado mediante un lenguaje metafórico en casi todo el poema, así en la estrofa cuarta, el primer verso (“dolor de cuchillada”) representa la angustia y pesar en el poeta, cuyos sentimientos están inundados por la pena. En este caso, la semejanza es de identidad pues el cuchillo se identifica con el dolor. En la misma estrofa tenemos en el cuarto verso el sustantivo zumo como metáfora pura de sangre. (“zumo de espada loca y homicida”). Otra de las metáforas más llamativas, por aludir a él como poeta, dentro de su poética de guerra es en el poema *Sentado sobre los muertos* (“ruiseñor de las desdichas, / eco de la mala suerte,”) donde proclama su misión como poeta de propaganda dentro de la guerra, aunque las noticias transmitidas tienen un sentir negativo. En *Rosario, dinamitera* convierte un hecho verídico y trágico, sucedido durante la guerra civil española, en un aliento de esperanza, adornado de términos positivos a través de la metáfora. Por ello, la mano de la miliciana Rosario destrozada por la dinamita es transformada mágicamente en estrella (“se prendó la dinamita / y la convirtió en estrella”). Excepto en este último caso todos estos ejemplos de metáfora pura son a su vez del genitivo.

Como metáforas impuras y copulativas, las cuales son introducidas mediante el verbo ser, tenemos en el poema *El sino sangriento* (“un edificio soy de sangre y yeso”) donde el sujeto omitido de primera persona es transformado en la fortaleza de un edificio. En *El niño yuntero* encontramos otras metáforas de este tipo como (“Cada nuevo día es / más raíz, menos criatura”) donde nuevamente omite al sujeto. Además, en su *Cancionero y romancero de ausencias*, tienen un reflejo del lenguaje nominal y popular (“Todas las casas son ojos (...) / Todas las casas son bocas (...) / Todas las casas son brazos”). En este caso se reitera el mismo término real bajo varios significados que no son los propios de la palabra, para enfatizar el carácter humano de la casa por los individuos que habitan en ella. Otra de las metáforas más recitadas y cantadas (“La cebolla es escarcha”) de su *Nanas de la cebolla*, donde la cebolla es considerada como una escarcha por la situación trágica vivida por su esposa e hijo, cuya manutención se reduce a este vegetal.

Otro tipo de metáfora es por aposición, como en *Rosario, dinamitera*, (“Rosario, buena cosecha”) donde por analogía o similitud es considerada su madre como la tierra que ha dado como buen fruto a Rosario. También en su *Elegía* a través de la aposición, el corazón del amigo es convertido en terciopelo ajado (“Tu corazón, ya terciopelo ajado”) donde la suavidad del terciopelo se difumina ante el participio ajado.

Entre las metáforas impuras más destacables tenemos en *El silbo de la llaga perfecta* la

consideración de las manos del poeta a la rudeza de los cardos (“mis manos cardos mondos”) y la tranquilidad expresada en la inmovilidad de sus ojos (“pozos quietos mis ojos”). En su nana abunda el lenguaje metafórico ya que el niño al representar la libertad del poeta pues su risa lo hace libre, se metamorfosea en pájaro, en concreto en alondra (“Alondra de mi casa, / ríete mucho”). La risa del niño se convierte, así mismo, en arma de batalla (“Es tu risa la espada”). La edad del hijo es representada indirectamente mediante dos metáforas que aluden a los dientes (“Al octavo mes ríes / con cinco azahares. / Con cinco diminutas ferocidades”), por similitud física el blanco dental es evocado por medio de la flor de azahar y el fin es representado por la fiera de los mismos.

Son numerosas las metáforas en Miguel Hernández, por lo que en este apartado he citado las que he considerado más notables y representativas de su pensamiento.

### El símil o comparación

El símil es una comparación entre dos cosas que poseen cualidades parecidas<sup>227</sup>. En los poemas hernandianos encontramos distintos tipos de comparaciones según la naturaleza del elemento con el cual establece la similitud. Así la comparación se establece a través de varios agentes comparativos, como la naturaleza, términos alusivos a la guerra y con los rasgos propios de su persona. Este recurso estilístico abunda en los poemas de batalla, es decir, en *Viento del pueblo* aunque podemos encontrar comparaciones en poemas anteriores y posteriores como en *Sino sangriento* (“De sangre en sangre vengo / como el mar de ola en ola,”), donde entre el elemento comparado *sangre* y el *mar* hay una semejanza establecida por la fluidez, su condición de líquido, de ambas realidades. Aunque las comparaciones más significativas las establece Hernández en su poesía de propaganda como en *Sentado sobre los muertos*, donde podemos hallar este recurso al comienzo del poema (“con la sangre y con la boca / como dos fusiles fieles”) donde establece la similitud entre elementos distintos, pues *la boca* y *la sangre* son de naturaleza humana y el fusil es un objeto inanimado representativo de la lucha armada. En una de las últimas estrofas, aparece una serie de comparaciones correlativas, donde reitera el adjetivo calificativo de ambas partes, estando el nominativo del primer elemento omitido, el cual hace referencia al soldado republicano (“Bravo como el viento bravo, / leve como el aire leve”). En la penúltima estrofa el símil lo establece con él mismo (“tus ansias como las mías”), ya que el fervor ante la

---

227 Cf., cit., p. 110.

guerra está patente en el soldado y en él. En *Vientos del pueblo me llevan* todas las comparaciones son establecidas con la naturaleza, como cuando describe a los castellanos (“y castellanos de alma, / labrados como la tierra / y airosos como las alas”) y a los leoneses y navarros (“hombres que entre las raíces, / como raíces gallardas”). En *El niño yuntero* el tono trágico preponderante en todo el poema por causa del vacío existencial del niño, avocado al duro trabajo del campo, se ve reforzado con una serie de comparaciones como (“Nace, como la herramienta, / a los golpes destinado”) o (“Empieza a sentir, y siente / la vida como una guerra”) y la metamorfosis del niño en raíz (“Y como raíz se hunde / en la tierra lentamente / para que la tierra inunde / de paz y panes su frente”). El sentir quejumbroso del poeta ante el pesar vivido por el niño que trabaja como un adulto en el campo, es expresado con el símil (“Me duele este niño hambriento / como una grandiosa espina”). En *Rosario, dinamitera* la grandeza física y moral de esta miliciana es sentida por Hernández a través de la comparación (“Rosario, buena cosecha / alta como un campanario”) y (“Digna como una bandera/ de triunfos y resplandores”). Lo mismo sucede con su libro propagandístico *El hombre acecha* en *El herido* (“Para la libertad, mis ojos y mis manos, / como un árbol carnal, generoso y cautivo, / doy a los cirujanos”). Donde nuevamente aparece un término de la naturaleza, *árbol*, para reflejar su estado de fortaleza y valentía.

En los poemas adaptados al cante del libro *Cancionero y romancero de ausencias* no es predominante este recurso estilístico, pero hallamos algunos ejemplos como en *Antes del odio* establece un símil entre sus alimentos y los del obrero (“comiendo pan y cuchillo / como buen trabajador”), en *La boca* (“hacia los hondos barrancos / como una febril nevada / de besos y enamorados”) y en *Nanas de la cebolla* donde los cinco dientes del hijo son comparados con una flor (“Con cinco dientes / como cinco jazmines / adolescentes”).

### El símbolo

Según la explicación dada de este recurso por el retórico Michel Le Guern, el símbolo representa otra cosa en virtud de una correspondencia analógica. Así, hay símbolo cuando el significado de una palabra funciona como significante de un segundo significado que será el objeto simbolizado<sup>228</sup>.

El doctor Pelayo Fernández establece un nexo íntimo entre el símbolo, la alegoría y la

---

228 Michel Le Guern, *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 1976, p. 56.

metáfora<sup>229</sup>. En Hernández podemos hallar ejemplos de símbolos en relación a la alegoría y a la metáfora, pues hay una simbología propia de todos los tiempos como el buey representativo de la sumisión y el león como símbolo de valentía y arrojo en *Vientos del pueblo me llevan*, (“Los bueyes doblan la frente,/ impotentemente mansa,/ delante de los castigos:/ los leones la levantan/ y al mismo tiempo castigan/ con su clamorosa zarpa”). El toro en la poética de Miguel Hernández es muy relevante, ya que como comenta Juan Cano Ballesta, juega un papel decisivo, ya que aparece como luto y dolor, virilidad, corazón desmesurado, indomable fiereza y exteriorización sincera de su interior<sup>230</sup>. En el mismo poema aludido anteriormente el toro es símbolo de la virilidad y fuerza de la raza española (“y cordilleras de toros/ con el orgullo en el asta”) o (“las águilas, los leones y los toros de arrogancia”). El agua como símbolo del transcurrir de la vida y el derivar hacia la muerte, también la encontramos en la lírica española de épocas pasadas como en *Las coplas de Jorge Manrique*:

“Nuestras vidas son los ríos  
que van a dar en la mar,  
que es el morir;  
allí van los señoríos  
derechos a se acabar  
e consumir;  
allí los ríos caudales,  
allí los otros medianos  
e más chicos,  
allegados, son iguales  
los que viven por sus manos  
e los ricos”<sup>231</sup>.

Igualmente en Hernández, simboliza el devenir del tiempo y el viajar hacia la muerte en su poema *El pez más viejo del río*, (“que después de meditar, / tomó el camino del mar, / es decir el de la muerte”). El símbolo de la tierra como vientre materno es típica en su poemario de guerra (“Si yo salí de la tierra, / si yo he nacido de un vientre”) o (“Nace como la herramienta, / a los golpes destinado, / de una tierra descontenta / y un insatisfecho arado”).

Hay una serie de simbología más intimista y personal como la sangre que según Javier

---

229 Según Pelayo Fernández el símbolo es alegoría cuando es signo o emblema que lleva inherente un significado. Así, el ciprés simboliza la muerte, el lírio pureza... En un sentido más profundo el símbolo se emparenta con la metáfora, aunque la diferencia fundamental entre ambos es la reiteración del símbolo, pues una imagen puede recurrirse una vez como metáfora, pero si se repite persistentemente, se convierte en símbolo. Véase Pelayo H. Fernández, cit., pp.129-130.

230 Juan Cano Ballesta, cit., p. 91.

231 Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, Carmen Díaz Castañón (ed.), Madrid, Castalia, 2010, p. 36.

Herrero es igualable a un mito:

“Creo que es posible mostrar que la imagen poética de la sangre actúa en su obra como un mito central regulador de gran parte de su mundo poético. Entiendo por mito aquí una imagen poética que es usada por el artista en un sentido trascendente, es decir, significando unos conceptos que encierran una interpretación del mundo o de la vida”<sup>232</sup>.

La sangre como símbolo de vida y fuerza adquiere pleno protagonismo en *Sino sangriento* (“Lucho contra la sangre, me debato / contra todo zarpazo y tanta vena, y cada cuerpo que tropiezo y trato / es otro borbotón de sangre, otra cadena”), aunque también aparece a lo largo de su poemario, como en *Aceituneros* (“Vuestra sangre, vuestra vida”). El cuchillo, la espada y la sombra aparecen como rasgo predominante en su lírica. Según Canon Ballesta representan la pena, la angustia y las fuerzas cósmicas<sup>233</sup>, en *Sino sangriento* el cuchillo es motivo de angustia y dolor en el poeta (“Vine con un dolor de cuchillada, / me esperaba un cuchillo a mi venida”) o la espada en su nana (“Es tu risa la espada / más victoriosa”). Por último, uno de los símbolos más emotivos, es el del niño como libertad ante su encarcelamiento en su último periodo de su vida, como en su *Nanas de la cebolla* (“Tu risa me hace libre, / me pone alas. / Soledades me quita, / cárcel me arranca”). En este capítulo he analizado los símbolos más emotivos y enriquecedores de su lírica, pues hay muchos más como la amapola, la luna, y todos aquellos que aluden a la naturaleza tan ampliamente considerados en todo su poemario ...

### Antítesis

En la lírica hernandina hay una serie de términos y palabras recurrentes en toda su poética, como la sangre, la flor, el cuchillo, la luna, el día... aunque a veces lo contrapone a su antónimo para dar mayor relieve a la idea por medio del contraste. Así, es frecuente encontrar en un mismo verso o versos cercanos una palabra y su contrario produciendo la antítesis. En *Nanas de la cebolla* contrasta día y noche, (“escarcha de tus días / y de mis noches”) donde el día representa a su mujer y su angustia frente al frío alimento y la noche inunda al poeta en sus pensamientos tortuosos al saber la situación sufrida por el hambre, en su familia. Una de las antítesis más empleadas es la oposición de la muerte frente a la vida, situadas ambas en un mismo plano, como en su *Elegía* donde en un mismo verso resalta estos términos (“y siento más tu muerte que mi

---

232 Javier Herrero, “Miguel Hernández: sangre y guerra”, en *Symposium XXII*, Syracuse University, 1968, p. 45.

233 Juan Cano Ballesta, cit., p. 183.

vida”) donde menosprecia su vivir ante la prematura muerte del amigo o en *El niño yuntero*, (“Empieza a vivir, y empieza / a morir de punta a punta”) donde se establece el *Cotidie morimur* ya que el nacer es el principio del fallecimiento<sup>234</sup>. Hay una serie de términos contrapuestos que también representan el nacer y el morir, como el agua contenida en el río, mar... en *Casi nada* (“mar casi-casi océano de frío. / Principio y Fin del agua y las arenas”) donde el *principio* es representativo del origen de la vida y el *fin*, la muerte o en el soneto *Imagen de tu huella* (“que en ti principia, amor, y en mí termina”).

### Oxímoron y prosopopeya

La atribución de cualidades a realidades que no pueden tenerla sea animal o inanimado, producen los siguientes recursos, el oxímoron y la prosopopeya. Estos recursos aparecen en numerosos poemas como en *El silbo del dale* (“Dale a la piedra, agua, / hasta ponerla mansa.”) o (“Dale al aire, cabrero, / hasta que silbe tierno”), donde le otorga al agua la capacidad de ser mansa y al aire la virtud de silbar. En *Sino sangriento* la luna posee la cualidad humana de la maldad, asociando la noche a lo maligno (“y en una turbulenta y mala luna”) y la sangre puede rugir como el animal felino (“¡Ay sangre fulminante, / ay trepadora púrpura rugiente”) y parir (“La sangre me ha parido y me ha hecho preso”). La muerte tiene el don del amor en su “Elegía” (“No perdono a la muerte enamorada”) y la tierra el silencio en *Aceituneros* (“sino la tierra callada”). Los animales pueden también reunir cualidades propias del ser humano en *Vientos del pueblo* (“Los bueyes mueren vestidos / de humildad y olor de cuadra; / las águilas, los leones / y los toros de arrogancia”) y en *El pez más viejo del río* donde el pez adquiere la virtud de la sabiduría y la meditación por causa de sus años (“El pez más viejo del río / de tanta sabiduría”) y (“el pez más viejo del río / se quitó el aire sombrío”). En el poema número cuarenta de su *Cancionero* a la casa la capacita con gritar y con fecundar propio de los seres vivos (“Y a un grito todas las casas / se asaltan y se despueblan. / Y a un grito, todas se aplacan, / y se fecundan, y esperan”).

---

234 Este tema del *Cotidie morimur*, nacer como empezar a morir, y el morir como término de una vida que no es sino progresiva muerte, es producto de sus lecturas del genial Francisco de Quevedo. Véase José M<sup>a</sup> Balcells, *De Quevedo a Miguel Hernández*, *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 36, Alicante, Diputación Provincial, 1982, p.56.

## Apóstrofe y preguntas retóricas

La apóstrofe consistente en exclamar o preguntar con vehemencia a un ser animado o inanimado, presente o ausente, real o imaginario, sin el uso de los signos de exclamación, es un recurso frecuente en la lírica de Hernández, de gran expresividad como en *El silbo de la llaga perfecta* donde se dirige a su amor (“Ábreme, Amor, la puerta / de la llaga perfecta”) o en su *Elegía (a Ramón Sijé)* (“Yo quiero ser llorando el hortelano / de la tierras que ocupas y estercolas, / compañero del alma, tan temprano”) donde se dirige a su amigo ausente por la muerte como si lo pudiera oír, causando en el lector un sentimiento de pesadumbre. En su poesía de guerra hay varios ejemplos en los que se dirige al pueblo para que se levante para la lucha (“Acércate a mi clamor, / pueblo de mi misma leche”) o (“Rosario, dinamitera, / sobre tu mano bonita / celaba la dinamita / sus atributos de fiera”).

Las preguntas retóricas son muy recurrentes, del mismo modo, en su poemario de guerra como en *Vientos del pueblo me llevan* donde pregunta con vehemencia para confirmar lo verídico de la pregunta en sí (“¿Quién ha puesto al huracán / jamás ni yugos ni trabas, / ni quién al rayo detuvo / prisionero en una jaula?”) pues mediante elementos de la naturaleza establece un símil con el hombre, el cual debe ser libre como el huracán o el rayo. En *El niño yuntero* enfatiza la situación sufrida por los niños jornaleros mediante este recurso (“¿Quién salvará a este chiquillo / menor que un grano de avena? / ¿De dónde saldrá el martillo / verdugo de esta cadena?”) o en *Aceituneros* donde provoca la reflexión en el lector para que llegue a la conclusión de la pregunta (“Andaluces de Jaén, / aceituneros altivos, / decidme en el alma, ¿quién / amamantó los olivos?”). En sus *Poemas sueltos IV, La guerra, madre* pregunta quién mueve a la muerte (“¿Quién mueve sus hondos pasos / en mi alma y en mi calle”).

Hay más recursos estilísticos que Miguel Hernández ha utilizado con cierta asiduidad en su corpus poético, reflejando en mi estudio sólo aquellos que podrían también ser habituales en la lírica flamenca. De echo no he resaltado epanadiplosis, políptoton, epanalepsis, paradojas...

## 5.2.2 Breve estudio filológico de la lírica flamenca

### 5.2.2.1 Estudio métrico

El siguiente estudio analítico de las estructuras métricas y los recursos expresivos de la

copla flamenca, es una síntesis del realizado por Francisco Gutiérrez Carbajo en su tesis *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*.

Con respecto, a las estructuras métricas flamencas, considera que no hay una correspondencia clara y estricta entre las formas canónicas del cante (saetas, polos...) con unas formas métricas fijas. Así, la saeta puede aparecer como un pareado de versos octosílabos, una tercerilla octosilábica, una quarteta asonantada o tirana, e incluso constituyendo estrofas de cinco o seis versos.

### **Tipos de estrofa**

En la lírica flamenca hay una gran variedad estrófica, de este modo tenemos el pareado pentasílabo en el primer verso y de arte mayor en el segundo verso:

“Tienes los dientes  
Como granos de arroz con leche”

RICARDO MOLINA  
(*Cante flamenco*, pág. 122)

Son, asimismo, las estrofas de tres versos de arte menor (octosílabo, pentasílabo y hexasílabo) muy empleadas, con rima asonante en el primero y tercero.

“Es mi niña más bonita  
Que los clavelitos blancos  
Que abren por la mañanita.”

MACHADO Y ÁLVAREZ  
(*Colección de cantes flamencos*, soleá n.º 125)

La quarteta de arte menor octosilábica o tirana es muy empleada en los cantes flamencos como la soleá, la caña, el polo...

“A yorá me sargo ar campo,  
Jago las pieras yorá  
En be con las fatiguitas  
Con que t´empieso a yamá”

MACHADO Y ÁLVAREZ  
(*Colección de cantes flamencos*, polo n.º 1)

Cuatro versos de arte menor el primero, segundo y cuarto frente al segundo de arte mayor es el utilizado en la seguiriya gitana, como:

“A las dos e la noche  
Los campaniyeros  
Con er ruío e las campaniyas  
Me quitan er sueño”

MACHADO Y ÁLVAREZ  
(Colección de cantes flamencos, seguiriya n.º 1)

La quintilla, cinco versos de arte menor es muy empleada en las deblas, aunque puede aparecer en las malagueñas, los fandangos, granaínas y cantes de minas.

“Los ojitos tengo secos  
E mirá jasia er camino,  
Y no beo e bení  
El espejo aonde me miro.  
Deblica barea”

MACHADO Y ÁLVAREZ  
(Colección de cantes flamencos, debla n.º 5)

“Por buscar la flor que amaba  
entré en el jardín de Venus  
Y me encontré a la vid morena  
que era la flor que buscaba  
para alivio de mis penas”

*(Malagueña grabada por José de la Tomasa)*

Estrofas de seis versos podemos apreciarlas en los cantes de Málaga, aunque realmente son cuartetos con repeticiones del primer verso y del sexto.

“Se me ha apagao las velas  
estando la mar en calma  
se me ha apagao las velas  
y fue por mis lágrimas  
que yo derramé por ella  
que yo derramé por ella”

*(Jabegote grabado por Antonio de Canillas)*

Estructurada como sextilla, versos de arte menor octosilábico, estaría la petenera.

“Petenera de mi vida;  
Petenera er corasón;  
Por causa e la petenera,  
¡Soleá, triste de mí!  
Por causa e la petenera  
Estoy pasando doló”

MACHADO Y ÁLVAREZ

(Colección de cantes flamencos, petenera n.º 3)

De siete versos u ocho versos tenemos los martinetes, aunque en este último caso se trataría más bien de dos cuartetos enlazados.

“En er barrio e la biña  
Robaron un cobertó,  
Salió un chiquiyo isiendo  
No lo hubieran puesto ar so.  
No lo hubieran puesto ar so,  
Pero una vieja esía:  
Cuando lo habían puesto ar so  
Algunas purgas tendría”

MACHADO Y ÁLVAREZ

(Colección de cantes flamencos, martinete n.º 2)

Hay cantes flamencos de estrofas de más de ocho versos, como el martinete y los romances.

“Los jitanitos der Puerto  
Fueron los más esgrasiao  
Que a las minas del asogue  
Se los yeban sentensiao.  
Y al otro día siguiente  
Les pusieron una gorra,  
Con arpargatas d’esparto,  
Que er sentimiento m’ajoga.  
Y al otro día siguiente  
Les pusieron un maestro;  
Que a aquer que no andaba listo  
E un palo lo echara ar suelo”

MACHADO Y ÁLVAREZ

(Colección de cantes flamencos, martinete n.º 5)

## La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada

En cuanto al cómputo silábico es muy variado, pues tenemos desde el bisílabo hasta el endecasílabo.

“Será,  
Para mí er mayó delirio  
Berte y no poerte hablá”

MACHADO Y ÁLVAREZ  
(Colección de cantes flamencos, soleariya n.º 1)

“Anda compañera,  
Permitan los sielos  
Que con er cuchiyó que matarme quieres  
Mueras tú primero”

MACHADO Y ÁLVAREZ  
(Colección de cantes flamencos, seguiriya jitana n.º 7)

La rima más empleada en la copla flamenca es la consonante o perfecta.

“Vente conmigo y jaremos  
Una chosita en er campo  
Y en eya nos meteremos”

MACHADO Y ÁLVAREZ  
(Colección de cantes flamencos, soleá n.º 346)

Aunque también abundan los versos sueltos y la rima asonante. Como en el siguiente ejemplo donde el primer verso y el tercero son de rima libre y el segundo y el cuarto riman en asonancia.

“Si algún castillo se cae,  
No vayas tú á levantarlo,  
Que luego será un gran fuerte,  
Para echar el tuyo abajo”

MANUEL BALMASEDA  
(*Primer cancionero de coplas flamencas*, polos y peteneras n.º 77)

### 5.2.2.2 Recursos expresivos de la lírica flamenca

#### 5.2.2.2.1 Recursos fónicos

### **La onomatopeya y la aliteración**

Hay algunos ejemplos de onomatopeyas muy significativos.

“La gayina cacarea;  
No sé que camino tome,  
Qué senda, ni qué berea”

MACHADO Y ÁLVAREZ  
(Colección de cantes flamencos, soleá n.º 161)

La aliteración o repetición de fonemas en el mismo verso se da en los comienzos de las alegrías, (“Tiri ti, tran tran tran”).

### **Paranomasia y similicadencia**

Aunque no abundan los casos es un recurso que es utilizado en algunos cantes.

“No me fío ni e Dios;  
Por fiarme e mi primo  
Mira lo que me pasó”

MACHADO Y ÁLVAREZ  
(Colección de cantes flamencos, soleá n.º 207)

#### **5.2.2.2.2 Recursos Morfosintácticos**

### **Prefijos y sufijos**

Hay un abundante uso de los diminutivos en la lírica flamenca, que suaviza el sentir semántico de la copla.

“No sé por qué motibiyo  
Güerbes la carita a un lao,  
Flamenca, cuando te miro”

MACHADO Y ÁLVAREZ  
(Colección de cantes flamencos, soleá n.º 206)

El empleo de prefijos es menor, aunque podemos observar algunos ejemplos.

“No igas que no me quieres  
No me pongas e manera  
Que hasta der sielo reniegue”

MACHADO Y ÁLVAREZ  
(Colección de cantes flamencos, soleá n.º 222)

### 5.2.2.2.3 Frecuencia de las partes del discurso

Emplea un lenguaje directo, poco descriptivo, por lo que carece de abundantes adjetivos. La mayoría de los términos son verbos y sustantivos que dinamizan la acción de la copla.

“No pierdas las esperansas  
Jasta que me beas pasá  
Entre cuatro por tu casa”

MACHADO Y ÁLVAREZ  
(Colección de cantes flamencos, soleá n.º 221)

Abundan los nexos de unión de las partes del discurso, como las coordinantes copulativas o subordinadas adverbiales, entre otras.

“Pasé por tu puerta un día  
Y me acordé e los ratos  
Que yo contigo tenía”

MACHADO Y ÁLVAREZ  
(Colección de cantes flamencos, soleá n.º 243)

### 5.2.2.2.4 Recursos léxicos-semánticos

#### Anáforas, epanadiplosis y anadiplosis

La repetición de términos en distintos versos, al comienzo o al final del mismo, también se da en el flamenco.

“Salero, biba lo mío,  
Salero, biba la mare

Salero, que t'ha parío”

MACHADO Y ÁLVAREZ  
(Colección de cantes flamencos, soleá n.º 290)

Del mismo modo, es muy frecuente el paralelismo.

“Penas tié mi mare,  
Penas tengo yo,  
Y las que siento son las de mi mare  
Que las mías no”

MACHADO Y ÁLVAREZ  
(Colección de cantes flamencos, seguiriya n.º 133)

### **Hipérbaton y quiasmo**

Modificar el orden lógico de las palabras es empleado en la lírica flamenca.

“¡Qué lástima será er bé  
La gachí que uno camela  
camelando a otro gaché!”

MACHADO Y ÁLVAREZ  
(Colección de cantes flamencos, soleá n.º 258)

### **Metáfora, comparación, metonímia y alegoría**

“Tú me tienes consumía  
Como las salamanquesas,  
Por los rincones metía”

MACHADO Y ÁLVAREZ  
(Colección de cantes flamencos, soleá n.º 321)

“Cuando por la caye bas,  
Tienes carita e santo  
Y partías e charrán”

MACHADO Y ÁLVAREZ  
(Colección de cantes flamencos, soleá n.º 70)

### **Reticencia, hipérbole y prosopopeya.**

La suspensión de pensamiento no es muy típica del flamenco, aunque si lo es la exageración y personificación.

“Mi corazon mal jerío,  
Se quiere salí del pecho,  
Tú que la curpa has tenio,  
Dí lo malo que te ha jecho”

MANUEL BALMASEDA

*(Primer cancionero de coplas flamencas, polo y peteneras n.º 47)*

“A un albito me amarraron,  
Para quitarme la vía,  
Y mientras que yo lloraba,  
El árbo se estremecía”

MANUEL BALMASEDA

*(Primer cancionero de coplas flamencas, polos y peteneras n.º 133)*

### **Antítesis, pleonasmos e intertextualidad**

“Várgame la cruz e Marta  
Y er Cristo der Gran Poé,  
Tanto como me querías  
Y ahora no me puées be”

MACHADO Y ÁLVAREZ

*(Colección de cantes flamencos, soleá n.º 66)*

## **5.2.3 Análisis comparativo entre la métrica y los recursos estilísticos de los poemas de Miguel Hernández y la lírica flamenca**

En este apartado se ofrece un análisis comparativo entre la métrica y los recursos formales de los poemas hernandianos adaptados en el cante y la poesía flamenca.

Con respecto a la métrica y específicamente al cómputo silábico, son más las similitudes y analogías entre la lírica popular flamenca y la poesía de Hernández que las diferencias, ya que hay una preferencia por parte de los cantaores de aquellos poemas de arte menor, ya que la

mayoría de los poemas versionados son octosilábicos, como *Sentado sobre los muertos*, *Vientos del pueblo me llevan*, *Niño yuntero*, *Aceituneros*, *Rosario*, *dinamitera*, *El sol*, *la rosa y el niño*, *Antes del odio*, *El azahar de Murcia*, *Carta*, *La boca*, *Todas las casas son ojos*, etc. Abundan también las estrofas de siete sílabas solamente, como *Dátiles y gloria*, *El silbo del dale* y *El silbo de la llaga perfecta* o las combinadas con otro tipo de medida como el endecasílabo *Sino sangriento*, *Casida del sediento*, *Me sobra el corazón* o pentasílabo *Llegó con tres heridas*, *Nanas (de la cebolla)* y *Déjame que me vaya*. Sin embargo hay un grupo de poemas que rompen con esta tónica dominante, como los sonetos *Casi nada* y el segundo del conjunto formado por *Imagen de tu huella* junto con su *Elegía (a Ramón Sijé)* donde prevalece el endecasílabo, de arte mayor. Además, hay algunos que superan incluso al endecasílabo como *El herido* con versos alejandrinos.

Tenemos que considerar que aquellos poemas seleccionados por los flamencos con versos de arte mayor, utilizan como estilo musical la bulería, la copla o el bolero, ya que son más amoldable musicalmente y formalmente a cualquier tipo de estructura poética.

Pero frente a estas excepciones con preponderancia del arte mayor, si realizamos un contraste analítico entre las medidas empleada por Miguel Hernández en estos poemas con la métrica propia de la poesía flamenca, observamos que hay una preferencia a la hora de adaptar al cante esta lírica hernandiana, por los versos de arte menor, propios de la lírica popular. Así, toma poemas formalmente estructurados en seguidillas, cuartetos arromanzados, pareados, coplas, casidas..., propio de la poesía popular y de tradición oral. Dentro del flamenco es lícito afirmar que existen excepciones y hay casos donde se emplean las medidas de arte mayor, como el endecasílabo de las seguiriyas gitanas, en el tercer verso de las mismas.

En cuanto, al número de versos, los poemas hernandianos son mayoritariamente largos si exceptuamos los de *Cancionero* y *romancero de ausencias*:

“La intensidad del dolor aprieta al verso haciéndolo corto y en el predomina la palabra sobria y sencilla, utilizando recursos que nos aproximan al neopopularismo y a la lírica popular. Es poesía íntima y confesional que toma su forma en estrofas tradicionales, romances, romancillos, seguidillas o canciones”<sup>235</sup>.

La poesía flamenca, como en su *Cancionero*, utiliza estrofas cortas, predominando las

---

235 Mercedes Serna Arnaiz, “Formas tradicionales en la poesía de Miguel Hernández: el romance y la copla”, en *Actas del primer congreso internacional Miguel Hernández*, Alicante, Comisión del homenaje a Miguel Hernández, 1993, p. 3.

tercerillas y las cuartetos, aunque existe una amplia gama de número de versos, como los de cinco, seis, siete e incluso ocho versos y más, ya que aunque no es lo típico, hay formas flamencas cuyo número de versos es mayor, hago referencia al romance, que ocupa también un puesto relevante, aunque no haya quedado plasmado en muchos cancioneros flamencos. Gutiérrez Carbajo, en su tesis hace una recopilación de los romances más versionados por los flamencos, como el de Bernardo el Carpio, el de Gerineldos y los Romances andaluces de Manuel María de Santa Ana, entre otros<sup>236</sup>. En el corpus poético de Hernández, como ya he indicado anteriormente, predominan las composiciones largas de veinte e incluso cuarenta versos, algunos incluso, bajo la estructura del romance u oda, propio de su poemario de guerra, estructura que toma el flamenco de la tradición popular:

“Salió Bernardo a cazar  
una noche oscura.  
De perritos y lebreles  
lleva cercaíta la mula.  
Se ha alevantado un vientecico  
y una agüita muy menúa.  
Fue a ampararse de una torre  
pa no mojarse la pluma.  
Dentro de la torre suena  
aquel de las fuerzas muchas.  
Está cantando un romance  
que Bernardo muy bien escucha:  
<<Dicen que yo tengo un hijo  
y que Bernardo se llama,  
y to el que me viene a ver  
me cuenta de sus hazañas.  
Si no las tienes pa tu pare,  
mi Dios, ¿Para quién las guardas?>>  
Monta Bernardo a caballo  
y pa el Carpio va que volaba.  
-¡Buen rey, déme usté a mi pare  
si mi obra se lo merece,  
por el puño de mi espada  
y por mi mano prudente!  
Póngase usted a trecho  
que lo mando yo  
como si lo mandara  
el gobernador”<sup>237</sup>.

“Sentado sobre los muertos  
Que se han callado en dos meses,  
beso zapatos vacíos  
y empuño rabiosamente  
la mano del corazón  
y el alma que lo mantiene.  
Que mi voz suba a los montes  
y baje a la tierra y truene,  
eso pide mi garganta  
desde ahora y desde siempre.  
Acércate a mi clamor,  
pueblo de mi misma leche,  
árbol que con tus raíces  
encarcelado me tienes,  
que aquí estoy yo para amarte  
y estoy para defenderte  
con la sangre y con la boca  
como dos fusiles fieles.  
Si yo salí de la tierra,  
si yo he nacido de un vientre  
desdichado y con pobreza,  
no fue sino para hacerme  
ruiseñor de las desdichas,  
eco de la mala suerte,  
y cantar y repetir  
a quien escucharme debe  
cuanto a penas, cuanto a pobres,  
cuanto a tierra se refiere”<sup>238</sup>.

El romance de guerra de Hernández es mucho más largo pues faltan en este fragmento reproducido de su *Viento del pueblo*, cuarenta y ocho versos más. Sin embargo, a pesar de esta

236 Francisco Gutiérrez Carbajo, cit., pp.1003-1017.

237 Ricardo Molina, *Cante flamenco. Antología*, Madrid, Taurus, 1969, pp. 160-161.

238 Miguel Hernández, cit., pp. 478-479.

pequeña diferencia si contrastamos ambos romances podemos percibir en ellos el mismo fluir métrico y rítmico y su carácter narrativo, pues tratan de contarnos una historia. Es verdad, que la lírica de Hernández es más refinada y emplea más recursos estilísticos pero el objetivo en ambos es el mismo.

En su *Cancionero y romancero de ausencias* encontramos, como ya he dicho, seguidillas y coplas de fuerte raíz popular, que podemos emparentar en el flamenco con la seguiriya gitana. Como su *Nana* que asocia la estrofa tradicional de la chispeante alegría sevillana, al tema del hambre, del encarcelamiento y la derrota. O su canción número veinticinco donde la seguidilla entrelaza las rimas del principio al fin del poema y en el interior de cada estrofa en la que el primer verso responde al último (“Llegó con tres heridas (...) / Con tres heridas yo”):

“Como la tortolita  
Te andube buscando  
Compañerita e olibo en olibo  
E ramito en ramo”<sup>239</sup>.

“Con sangre se cebolla  
se amamantaba.  
Pero tu sangre,  
escarchaba de azúcar,  
cebolla y hambre”<sup>240</sup>.

En cuanto a la rima, Hernández emplea tanto las asonancias como las consonancias, con preferencia por esta última. Frente al flamenco donde hay un predominio de las rimas perfectas, aunque hay versos libres e imperfectos.

El lenguaje formal empleado en los poemas versionados suele derivar hacia expresiones y términos más sencillos, con un marcado abandono de los cultismos y arcaísmos. Todo ello proporciona una mayor facilidad de interpretación en el flamenco pues lo acerca a un léxico más nítido, aunque las diferencias entre ambos lenguajes son notorias. El flamenco emplea un vocabulario específico, análogo a la lírica popular como puerta, pozo, ventana, loco, agua, piedra... Hernández en su último periodo compositivo, aunque ya haya rasgos populares en su poesía anterior, también siente predilección por lo popular insertándolo de manera notoria en su poética. Una de las expresiones populares empleadas es el ¡ay!, así mismo muy usada en el flamenco, en palabras de Marie Chevallier:

“El desbordar del mal de ausencias se expresa tradicionalmente en una exclamación punzante que imita el sollozo o el suspiro, el ¡ay! del canto andaluz. Miguel Hernández parece querer condensar en él todo el cúmulo de experiencias y de dolor que expresa la obra entera”<sup>241</sup>.

---

239 Antonio Machado y Álvarez, cit., p. 187.

240 Miguel Hernández, cit., p. 637.

241 Marie Chevallier, *La escritura poética de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo veintiuno, 1977, p. 383.

Hay ciertos términos análogos como el agua, cuchillo o piedra que aparecen en la poesía de Hernández y la flamenca. En *El silbo del dale* (“Dale a la piedra, agua, / hasta ponerla mansa.”), en *Antes del odio* (“comiendo pan y cuchillo / como buen trabajador / y a veces cuchillo sólo, / sólo por amor.”) o *El pez más viejo del río* (“Y el agua le sonreía”), frente al flamenco:

“No te metas con la Nena;  
la Nena tiene un cuchiyó  
Pa er que se meta con eya”

MACHADO Y ÁLVAREZ  
(Colección de cantes flamencos, soleá n.º 218)

“De las pieras de la calle,  
Tu cuerpo llenito está,  
Y cá vez que abres la boca,  
Dás sin mano una pedrá”

MANUEL BALMASEDA  
(*Primer cancionero de coplas flamencas*, polos y peteneras n.º 119)

Estas similitudes léxicas se consolidan con expresiones de fuerte índole popular. Así, Miguel Hernández asume sobre todo las marcas insertas en las canciones afectivas, con las diversas subdivisiones en que se fraccionan. Destacan las que en la fuente primigenia son canciones de ronda, apoyadas en fórmulas que por lo común mencionan de una parte la calle en la que vive la amada, su casa, la ventana o el balcón; y de otra las acciones del enamorado. Ej. *Cada vez que paso, cuando paso por tu puerta, asómate a la ventana...* En muchas ocasiones, toma estas expresiones para dejar constancia de su propia experiencia personal y en otras, aprovecha los valores simbólicos y connotaciones de que la tradición literaria ha cargado a ciertas palabras; así la casa deja de ser sólo la vivienda de la joven pretendida para devenir cuerpo de la mujer merced a un ancestral tópico, la puerta representa el sexo, etc<sup>242</sup>. Así en su poema número dieciocho utiliza esta fórmula popular:

“Cada vez que paso  
bajo tu ventana,  
me azota el aroma  
que aún flota en tu casa.

Cada vez que paso  
junto al cementerio  
me arrastra la fuerza

“Cada vez que paso y miro  
donde te he solido hablar,  
el corazón se me parte  
de la pena que me da.

Cada vez que miro el sitio  
donde te he solido hablar,  
comienza mi corazón

---

242 María Isabel López Martínez, cit., p. 65.

que aún sopla en tus huesos”<sup>243</sup>.

gotas de sangre a llorar”<sup>244</sup>.

Estas fórmulas típicas del canto popular fueron a su vez acogidas en el flamenco, ya que éste bebe de esta lírica:

“Cuando paso por tu puerta,  
Te reso un Abe-María,  
Como si estuvieras muerta”<sup>245</sup>.

Otro de los términos análogos es el de la muerte, el cementerio, muy aludidos tanto en la lírica flamenca como en la hernandiana, y propio de la tradición popular:

“El cementerio está cerca  
de donde tú y yo dormimos,  
entre nopales azules,  
pitas azules y niños  
que gritan vívidamente  
si un muerto nubla el camino”<sup>246</sup>.

“En er sementerio entré  
Le ije ar seporturero  
Si hay un sitio señalao,  
¡Soleá, y más soleá!  
Si hay un sitio señalao  
Pa aquer que muere queriendo”<sup>247</sup>.

En cuanto a los recursos estilísticos, tanto en el flamenco como en la poética hernandiana, se emplean muchos de ellos como la repetición de palabras al comienzo de cada verso o anáfora, la antítesis, la metáfora, comparación..., aunque en Miguel Hernández hay un gran cuidado por la forma y enlaza palabras con gran recurrencia e inventiva, frente al flamenco donde los recursos emplean más elementos populares como dichos, locuciones, etc. Además, el lenguaje del cante es más nominal, como en su última etapa compositiva, alejándose de adjetivos calificativos y expresiones enrevesadas.

---

243 Miguel Hernández, cit., p. 598.

244 Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín*, Sevilla, Francisco Álvarez Ca., 1882-1883, pp. 5111-5112.

245 Antonio Machado y Álvarez, cit., p. 99.

246 Miguel Hernández, cit., p. 593.

247 Antonio Machado y Álvarez, cit., p. 248.

## **6 Estudio de la obra teatral de Miguel Hernández y su correlación con la música flamenca desde un punto de vista comparativo.**

Al mundo del arte flamenco no sólo le ha interesado para su cante la lírica de Miguel Hernández, sino que ha ido más allá y ha tomado fragmentos de dos de sus obras teatrales más emblemáticas para ser interpretadas por este arte, como es *El labrador de más aire* publicada en 1937 e inscrita dentro de la categoría de teatro social y *Pastor de la muerte*, del mismo año de publicación de la anterior y considerada como pieza de propaganda republicana durante la guerra civil española y dedicada al heroísmo de los defensores de Madrid. Ambas son obras de un gran compromiso social y tratan de reflejar la realidad imperante durante la España vivida por Miguel Hernández.

Si centramos nuestra atención en estos fragmentos dramáticos, la posibilidad de adaptarlos al cante es efectiva al no estar escritos en prosa y prevalecer en ellos el lenguaje lírico de arte menor tan cercano a la poesía popular. Pero antes de adentrarnos en un estudio más exhaustivo de las partes adaptadas de sus dos obras teatrales, voy a realizar un breve recorrido analítico de su teatro.

### **6.1 Breve estudio analítico de la obra teatral de Miguel Hernández**

En el mundo literario la figura de Miguel Hernández destaca más por su corpus lírico antes que por su obra dramática, siendo en muchas ocasiones ignorada en cualquier manual de educación de secundaria. De este modo muchas personas alejadas de estudios literarios desconocen estas obras, que por cierto han sido escasamente representadas, incluso en vida del autor. Como manifiesta Jesucristo Riquelme <<la dimensión poética de Miguel Hernández eclipsa su quehacer teatral>><sup>248</sup>.

Esto nos hace pensar en el interés latente en el flamenco por conocer a este poeta que incluso adapta parte de sus obras teatrales que han pasado casi inadvertidas por la historia de la literatura. Ese desconocimiento generalizado no le resta importancia a su teatro, el cual consta de seis obras realizadas en el corto tiempo de cinco años. Pero a qué se debe esta vocación teatral en

---

248 Jesucristo Riquelme, *El teatro de Miguel Hernández*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990, p.19.

un poeta-pastor, principalmente imbuido en el mundo de la lírica. Esta afición dramática tendríamos que buscarla en las representaciones teatrales que se ofrecían en el Círculo Parroquial y en la Casa del pueblo de Orihuela en las que él mismo llegó a participar como actor aficionado y donde daría a conocer sus primeras obras teatrales. Además, su ávido deseo por mejorar sus conocimientos lo hicieron leer a maestros de las letras españolas del Siglo de Oro que influenciarían tanto su actividad poética como la dramática. Así como, su contacto con escritores de la Generación del 27 que sentían un gran impulso en trasladar a las tablas el espíritu poético renovador del obsoleto teatro modernista y realista llevado a cabo por dramaturgos de la talla de Valle-Inclán, Unamuno, Azorín, entre otros. Aunque de todos esos poetas reformadores sólo Lorca y Alberti conseguirán realizar un teatro renovador de calidad. El teatro de Hernández, por tanto nace de esta confluencia de nuevas corrientes teatrales, la lectura de literatura clásica, especialmente de Lope de Vega y del teatro modernista<sup>249</sup>.

Su primer intento dramático se produciría en 1934, con su auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*<sup>250</sup> publicada por la revista *Cruz y Raya*. Aquí, Hernández se enfrenta a la elaboración de una obra de teatro, desde una clara militancia católica, inducida por su fiel amigo, José Marín, más conocido como Ramón Sijé, donde se recogen las grandes pasiones humanas. Este auto sacramental de carácter alegórico se ciñe completamente en la definición tradicional de *auto*, por lo que va a exaltar a la Eucaristía y al fenómeno de la Comunión con Dios. En su elaboración se inspiró en las obras de Calderón, principalmente en *La vida es sueño* y *El veneno y la triaca* y al igual que este escritor Barroco del XVII, cuyo objetivo era emprender con su teatro una labor contrarreformista frente a la amenaza protestante, Miguel dado el contexto social y político tan distinto de 1933, tenía como prioridad en esta obra, reaccionar contra los efectos reformistas del régimen republicano, los nuevos planes agrarios y las reivindicaciones obreras instigadas por comunistas y anarquistas, que incitan a la quema de templos y a la huelga general<sup>251</sup>.

Como podemos apreciar por su obra, tanto lírica como teatral posterior, este auto

---

249 Véase José María Fernández Vázquez, *El teatro poético de Miguel Hernández*, en *Actas del I congreso internacional Miguel Hernández*, Alicante, Comisión del homenaje a Miguel Hernández, 1993, p. 1.

250 En un primer momento recibiría el título de *La danzarina bíblica*, posteriormente y por petición de José Bergamín, director de la revista, *Cruz y raya*, donde se publicaría en varios números (16, 17 y 18) durante los meses de julio, agosto y septiembre, Miguel Hernández le sugiere en una carta los títulos de *¡Quién! Te ha visto y ¡quién! Te ve* y *El Hombre, asunto del cielo*.

251 Véase José Luis Ferris, *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2002, pp. 162-163.

sacramental se aleja considerablemente de su ideología imperante en sus últimos libros, claramente comunista y republicana. Por ello deducimos que en esta composición dramática, las ideas están expuestas por su amigo y hermano de ideología más conservadora, Sijé. Es cierto que no por ello se libró de cierta censura por parte de su editor, Bergamín:

“Cuando me presentó en 1934 el auto sacramental tuve que hacer yo el censurable censor y hacerle quitar algunas tiradas por fascistas. Fue poco lo que tuvimos que suprimir, algunas tiradas, unos versos. Miguel lo aceptó sin dificultades”<sup>252</sup>.

Pero por qué un auto en pleno siglo XX. Pese al hecho de que escribir un auto sacramental pudiera ser extemporáneo, ya en su época se produjeron otros similares del que Miguel tendría constancia y tomaría como modelo para estructurarlo. Así tenemos, *Angelita* de Azorín escrito en 1930, *El hombre deshabitado* de Rafael Alberti en 1931, *Un sueño de la razón* de Cipriano Rivas de Cherif en 1929 y *Ni más ni menos* de Ignacio Sánchez Mejías inédita hasta 1988. Es decir, tomó un género teatral renovado por ciertos escritores contemporáneos a él, aunque en su composición varían aspectos considerables.

Su auto sacramental era en un principio una pieza destinada a describir la caída del Hombre de su estado de Inocencia y su posterior salvación gracias al sacrificio del Hijo de Dios, que se materializa en la Eucaristía. Caída provocada por la tentación (Los Cinco Sentidos y el Deseo) de la Carne, que actúa como una danzarina lujuriosa que seduce e incita hacia el pecado. Pero la gran aportación de Miguel a este género es su laicismo, la superación de sus antecedentes barrocos en favor de una simbología teológica más humanizada que hace dudar ante su destino a estos personajes alegóricos y arquetípicos<sup>253</sup>. En cuanto a su estructura el auto de Miguel Hernández sigue el patrón propio de este género, <<Representación dramática en un acto o jornada, de carácter alegórico y referente al misterio de la Eucaristía, que tenía lugar en el día de la Festividad del Corpus>><sup>254</sup>. Uno de los elementos que lo diferencia del auto propiamente dicho es su división tripartita<sup>255</sup> en Partes, cada una de las cuales se corresponde con un Estado o lugar y está formada por escenas. A su vez incorpora otro criterio de segmentación que es el de Fases<sup>256</sup>,

---

252 Marie Chevallier, *L'homme, ses oeuvres et son destin dans la poésie de Miguel Hernández*, Lille, 1973, p. 28.

253 Véase José Luis Ferris, cit., p. 163.

254 Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española, tomo II*, Madrid, Gredos, 1970, p. 713.

255 La significación religiosa del número tres es relevante en la configuración externa de la obra como en la aparición de elementos en tríada que en la misma existen (personajes, correlaciones...). Véase Víctor José Herrero Llorente <<Siempre se consideró el triángulo como símbolo de perfección, por ser la figura geométrica más simple con que se puede cerrar un espacio. Fue también símbolo de la divinidad.>> en *Diccionario de expresiones y frases latinas*, Madrid, Gredos, 2010, p. 166.

256 Concha Zardoya atribuye la denominación Fase a la reticencia de Hernández a utilizar el término moderno cuadro. Véase Concha Zardoya, *Poesía española del siglo XX, tomo IV*, Madrid, Gredos, 1974, p. 123.

que ordenan la progresión dramática desde la segunda Parte. Según Beatriz Sosa:

“Creemos que la ausencia de fases en la Parte I es un signo de la cualidad intemporal de ese estado, que tiene su ubicación geográfica en el Edén, dimensión aún no precipitada en el tiempo por el pecado. Por ello no hay fases aunque sí una serie de anacronismos: junto a la representación de la creación del mundo, del pecado original y del destierro del Paraíso, hallamos la de la Pasión y Muerte de Cristo y la intervención de la Virgen en el sueño-visión del Hombre-Niño”<sup>257</sup>.

Por último, cabe destacar que toda esta obra esté escrita en verso, como la mayoría de su obra dramática posterior.

Tras la publicación de su auto sacramental en la revista *Cruz y raya*, y en el corto plazo de tres meses redacta su segunda obra dramática, *El torero más valiente*, aprovechando un trágico suceso ocurrido en agosto de 1934, la muerte de Ignacio Sánchez Mejías, torero de la intelectualidad madrileña y del cual Miguel tenía constancia de su importancia, tanto taurina como intelectual, ya que junto a Juan Belmonte acapara el mundo de las artes y la literatura<sup>258</sup>. Por su relación con Bergamín, director de la revista *Cruz y raya*, sabe de la conexión entre Ignacio y el grupo poético del 27, en especial con Lorca y Alberti. Por ello, para hacerse un hueco en el mundo literario madrileño, ya que sus comienzos no fueron nada fácil, decide escribir una elegía a este torero, *Citación-fatal*, adelantándose al propio Lorca que compondría su *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* dos meses más tarde. Sin embargo, al no contar con prestigio suficiente en esta época, no consigue publicarlo<sup>259</sup>. Tras el primer fracaso de su elegía, no se desanima y comienza su obra teatral inspirada en la muerte del torero, donde encuentra el argumento ideal para demostrar su talento y ganarse la atención de aquellos que tienen el poder de publicarlo y estrenarlo. A pesar de todo su esfuerzo es una obra que permanecerá inédita durante bastantes años y no llegará a estrenarse en vida del poeta:

“La nueva obra tuvo su punto final en aquel octubre de 1934. Y cada vez que Miguel terminaba una empresa literaria sentíase eufórico esperando su inmediata publicación o su representación en un teatro de Madrid. Sin embargo, esto último no sucedería nunca en la vida del poeta, a pesar de haberse interesado por ciertas obras algunos famosos o conocidos actores. Por ejemplo, la actriz Niní Montión consideró buena *El torero más valiente*, opinión corroborada por el afirmativo juicio de García Lorca, que le prometía ayuda para su puesta en escena”<sup>260</sup>.

---

257 Marcela Beatriz Sosa, *Nuevo estudio de la producción dramática hermandiana: a propósito del auto sacramental*, en *Actas del I congreso internacional Miguel Hernández*, Alicante, Comisión del homenaje a Miguel Hernández, 1993, p. 2.

258 El propio Ignacio Sánchez Mejías escribió algunas obras, entre ellas su pieza de teatro *Ni más ni menos*, publicada póstumamente.

259 En esta época manda una carta al director del ABC, para que su elegía aparezca publicada en este medio. Sin embargo, recibe como respuesta una fría circular donde le deniegan su publicación.

260 María de Gracia Ifach, *Miguel Hernández, El rayo que no cesa*, Barcelona, Plaza & Janés, 1976, p. 117.

Pese a su primer ímpetu por dar a conocer esta obra teatral y favorecer su publicación, a los pocos meses después de ser escrita, reconoce abiertamente la escasa calidad de la misma en una carta escrita a Federico García Lorca:

“Y no encuentro trabajo, y cada bocado que como es vigilado con el rabillo del ojo por todos, que me quieren a regañadientes. No sé, pero si sigo así un mes más me iré Dios sabe adónde en busca de un ganado y un mendrugo. Quiero que me digas, Federico amigo, algo, ¿no se estrena <<El torero más valiente>>?. Bueno, hombre. Será que no vale la pena, hice esa tragedia por aliviar la mía”<sup>261</sup>.

Esto marcaría el destino de *El torero más valiente*, del cual durante mucho tiempo los estudiosos de Hernández sólo conocían algunas referencias epistolares sobre el mismo y la publicación en la revista de Sijé, *El gallo crisis*, de las escenas IV y V del acto III. Por ello, Díez de Revenga y Mariano de Paco se quejan en su libro *El teatro de Miguel Hernández*, publicado en 1981 de no disponer de dicha obra de teatro al no ser facilitada por su esposa Josefina Manresa:

“Muy poco podemos decir de esta obra que nadie ha visto, por lo menos ninguno de los estudiosos de Hernández lo manifiesta, aunque el drama se conserva completo en poder de Josefina Manresa, según deducimos del testimonio de María de Gracia Ifach que en una nota de su libro nos dice: <<Ajustada la O. C., Josefina Manresa me comunica haber encontrado el original completo (21 junio 1961)>><sup>262</sup>. Del mismo modo, la viuda de Hernández en una carta a los autores de este libro nos indica que no nos puede dejar el original, lo que nos hace pensar en la escasa calidad de la pieza, que Miguel también llegó a considerar”<sup>263</sup>.

La recuperación de este teatro se debe a Agustín Sánchez Vidal que la edita en 1986 tras un arduo trabajo de restauración, al encontrarse en unas pésimas condiciones.

Lo que más destaca de esta composición es su expresivo lenguaje lírico, forjado en la antigüedad clásica, aunque actualizado con tonos muy personales. Todos los versos de la obra son de arte menor, predominando los octosílabos y hexasílabos, lo que permite cierta vivacidad en el ritmo. Sin embargo, tiene ciertos errores estructurales, ya que la falta de una acción sólida que actúe como motor de la misma provoca un desajuste dramático de la pieza. Además, los actos son cuadros inconexos, ya que no se enlazan por la propia acción y tiene cortes argumentales. De este modo, del final del primer acto, con la negativa de los toreros Flores y José a otorgar a sus respectivas hermanas como mujer del otro, debido a una rivalidad que nunca vemos reflejada en la escena, sino por referencias verbales, pasamos al acto segundo donde Flore se casa finalmente

---

261 Miguel Hernández, cit., p. 1526.

262 María de Gracia Ifach, cit., p.117.

263 Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, *El teatro de Miguel Hernández*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1986, p. 27.

con la hermana de José, Pastora, y José está a punto de casarse con Soledad, Hermana de Flores. En ese breve intervalo de tiempo se soluciona la rivalidad entre ambos toreros y la resistencia amorosa de las mujeres hacia sus pretendientes. El final del segundo acto acaba con la cogida mortal de Flores y la creencia de las mujeres y del pueblo de la culpabilidad de José por no prestarle ayuda. El tercer acto comienza en el café Pombo con Bergamín y Gómez de la Serna hablando acerca del mundo taurino donde la acción se paraliza para dar paso a la queja de Soledad que no le perdona a José la muerte de su hermano y éste desesperado vuelve a los toros donde es cogido y muerto por el animal. La última escena se desarrolla en una barraca de feria, donde aparece en cera el cuerpo yacente de José que es llorado por Soledad, Pastora y la madre de éste, Gabriela, para dar paso de forma burlesca al final de la obra, al ser paseado el cuerpo del torero por todo el teatro<sup>264</sup>.

En 1935 Miguel Hernández entra en contacto con la llamada *Misiones pedagógicas*<sup>265</sup> cuyo principal objetivo era divulgar la cultura por los pueblos de España y recabar información acerca de sus gentes y lugares. Esta integración en este grupo de poetas y artistas le producirá un cambio ideológico, ya latente en él, que cambiará el rumbo de sus obras posteriores, ya que bebe de ese populismo estético, del que recibe esa experiencia solidaria que le permite palpar directamente la realidad de su país. Otra de las influencias recibidas en esta época la encontramos con la llamada *Escuela de Vallecas*<sup>266</sup>, que consigue asentar su propia ruralidad y eliminar todos los prejuicios vertidos sobre ella durante los años precedentes.

Estos grupos culturales y artísticos lo derivarán a una nueva percepción de la realidad y a escribir obras más comprometidas con la sociedad imperante en ese momento. Como escribe Agustín Sánchez Vidal:

“Ya había empezado aquí a surgir un Miguel Hernández muy distinto, porque la Revolución de Octubre marcó profundamente la conciencia intelectual del país, y ya por entonces estaba rodeado en Madrid de gentes cuyo modo de pensar divergía radicalmente del de Sijé. *Los hijos de la piedra* puede ser considerado, en consecuencia, como el hito que rompe las aguas y separa las dos

---

264 Véase José María Fernández Vázquez, *El teatro poético de Miguel Hernández: El torero más valiente*, en *Actas del I congreso internacional Miguel Hernández*, Alicante, Comisión del homenaje a Miguel Hernández, 1993, p. 4.

265 Enrique Azcoaga, amigo íntimo de Arturo Serrano Plaja y Antonio Sánchez Barbudo, le propone a Miguel Hernández a formar parte de este grupo de artistas, escritores y músicos que integran las llamadas Misiones pedagógicas. Allí Miguel volvería a ver a María Zambrano y conoce a Eduardo Lloset Marañón, a José Antonio Maravall, Miguel Prieto, Rafael Dieste, Ramón Gaya y otros muchos. Véase José Luis Ferris, cit., p. 205.

266 Su encuentro en diciembre de 1934 con el pintor manchego Benjamín Palencia, lo pondrá en contacto con una serie de artistas que comparten una concepción antiurbana del arte. Ello le permite valorar la ruralidad de su propia obra y sus prejuicios con respecto a la misma.

corrientes hernandianas<sup>267</sup>.

De este cambio ideológico nace su teatro más social, *Los hijos de la piedra* y *El labrador de más aire*. Ambos tendrán como modelo compositivo al teatro de Lope de Vega.

*Los hijos de la Piedra*, que comenzaría a escribir durante 1935, toma como argumento un suceso trágico sucedido en Asturias<sup>268</sup>. Inspirado por la *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, Hernández traza la historia de amor entre el pastor y su amada, la pastora Retama, en el marco de la lucha obrera. En el primer acto, los mineros descansan de su trabajo y describen un estado idílico con un lenguaje poético, a pesar de ser la única obra teatral hernandiana donde predomina la prosa. La presentación del escenario culmina con el encuentro entre el Pastor y Retama, la pastora, enamorados. Pronto el bondadoso don Pedro, amo de Montecabra, es reemplazado por otro cruel y déspota que siente deseo sexual por Retama. En el segundo acto, un coro de guardias informan al amo que ante la disminución de sus salarios, los mineros han comenzado una huelga encerrándose en la mina. La huelga es aplastada por las fuerzas del orden público, que apoyan al señor. El Capataz roba el ganado del Pastor y éste lo mata, por lo que se convierte en un héroe para el pueblo. Los mineros hambrientos pasan a la acción. En el tercer acto se consuma la tragedia, ya que mientras el Pastor se encuentra encarcelado por el asesinato del Capataz, el amo viola a Retama, que embarazada del pastor pierde a su hijo. El Pastor se escapa de la cárcel y se entera por boca de Retama de lo ocurrido, mientras la pastora está agonizando. Espoleado por la muerte de su amada, el Pastor enardece a la masa, finalizando la obra con el pueblo unido enfrentándose a la Guardia Civil, en un final abierto que busca provocar una respuesta de solidaridad en el espectador.

Como ocurriría con la mayoría de su obra teatral, no sería representada en vida del autor a pesar de sus enormes esfuerzos en verla sobre las tablas de un teatro, manteniendo una constante correspondencia con el argentino Raúl González Tuñón, para su representación en Buenos Aires. Así que permanecerá inédita hasta 1946, cuando se llevaría a escena por la compañía del Teatro

---

267 Agustín Sánchez Vidal, *Miguel Hernández en la encrucijada*, Madrid, Suplemento de Cuadernos para el Diálogo, 1976, p. 15.

268 La Revolución de Asturias de 1934 fue una insurrección obrera ocurrida en Asturias durante el mes de octubre. Formaba parte de la huelga general revolucionaria y el movimiento armado organizado por los socialistas en toda España, conocido con el nombre de Revolución de octubre de 1934 y que sólo arraigó en Asturias. Fue duramente reprimida por el gobierno radical-cedista de Alejandro Lerroux, contra el que se había lanzado la insurrección, por haber dado entrada en el gobierno a tres ministros del partido no republicano CEDA. A pesar de ser derrotada, la Revolución de Asturias se convirtió casi en un mito para la izquierda obrera y europea. Véase Emilio García Gómez, *Asturias 1934, Historia de una tragedia*, Zaragoza, Libros Pórticos, 2010, pp. 20-25.

del Pueblo:

“Hay noticias de que se estrenó en Buenos Aires, el 11 de abril de 1946. La puesta en escena estuvo a cargo del Teatro del Pueblo, dirigida por Leonidas Barletta, con escenografía de Manuel de Aguiar y Agustín Schauters (*La Nación*, 12 de abril de 1946, Buenos Aires)”<sup>269</sup>.

Una obra, por tanto, que se llevaría a cabo cuando ya su mensaje colectivo nada decía a España, alejada física y espiritualmente, ni al propio Miguel, muerto hacía años. Además, no sería impresa hasta 1959 en las ediciones Quetzal de Buenos Aires.

Más lograda sería su obra social *El labrador de más aire*, pues al estar escrita en verso su grandeza lírica la dignificaría frente al estilo en prosa empleado en *Los hijos de la piedra*. Antes de componer esta obra le sucedería un hecho que le inclinaría rotundamente hacia la izquierda y el partido comunista, determinando decisivamente su teatro posterior. Me refiero al suceso ocurrido en San Fernando De Jarama, el 6 de enero de 1936. Mientras pasaba el día en esta localidad cercana a Madrid acompañado por su amiga, la pintora Maruja Mallo<sup>270</sup>, es detenido por la guardia civil, él mismo lo cuenta a Josefina, suprimiendo el detalle de la persona que lo acompañaba:

“Siento mucho que se haya sabido en Orihuela lo que me ocurrió con la guardia civil. Verás: el día de Reyes íbamos a ir a San Fernando del Jarama, que es un pueblo muy próximo a Madrid, varios amigos. Nos citamos en la estación y luego resultó que a los otros se les hizo tarde y me fui yo solo a San Fernando. Yo, como siempre, me había dejado la cédula en mi casa y estaba por las afueras del pueblo donde hay una ganadería de toros viéndolos; de pronto se presenta el guardiacivil ante mí, me dicen que qué hago por allí, contesto sonriendo que nada, que estoy por gusto: mi sonrisa debió irritarlos mucho, me pidieron la cédula personal, les dije que no la llevaba y me dijeron que me llevaban detenido al cuartel de muy malos modos. Yo, indignado, les dije que aquello no eran modo de tratar a una persona. Bueno, por esto nada más que pasó, en el cuartel me dieron no sé cuántas bofetadas, me quitaron las llaves de mi casa, me dieron con ella en la cabeza, me llamaron ladrón, hijo de puta”<sup>271</sup>.

Todas estas experiencias vividas harán que tome la determinación de afiliarse al partido comunista y luchar por una sociedad más igualitaria donde no haya ricos y poderosos que opriman al trabajador. Prácticamente esta es la idea central de su obra *El labrador de más aire*, que realiza durante el alzamiento militar en Marruecos, el 17 de julio de 1936 y publicada en

---

269 Miguel Hernández, *Teatro completo*, prólogo y notas introductorias de Vicenta Pastor Ibáñez, Manuel Rodríguez Maciá y José Oliva Ayuso, Madrid, Ayuso, 1978, p. 183.

270 Maruja Mallo, pintora perteneciente a la Escuela de Vallecas, mantendría una relación amorosa con Miguel Hernández en un breve plazo de tiempo.

271 Miguel Hernández, cit., p. 1558.

plena guerra civil, en el año 1937<sup>272</sup>. Ajeno a lo que sucedería más adelante, Miguel Hernández no duda en mantener su ideología latente en todas las composiciones escritas por esta época. *El labrador de más aire* vuelve a plantear los mismos problemas sociales de *Los hijos de la piedra*, aunque la calidad compositiva del primero sobresale considerablemente y su forma de pensar sufre una evolución ya que desaparece el amo bueno y el conflicto amoroso es más enrevesado.

Este teatro se estructura en tres actos, cada uno de los cuales se dividen en cuadros que a su vez se fragmentan en escenas, sin ningún tipo de simetría compositiva, pues el primer acto consta de dos cuadros que se dividen en ocho y seis escenas respectivamente; el acto segundo consta de tres cuadros que contienen tres, cuatro y ocho escenas y por último, el tercer acto consta de tres cuadros con cinco escenas, los dos primeros y tres el último. La acción se desarrolla en una aldea, donde la mayoría de los personajes trabajan en el campo. Toda la acción se centra en Juan protagonista de la historia que aúna todos los valores republicanos como son la valentía, el orgullo, el honor, la lucha... Por todo esto, todas las aldeanas están enamoradas de él, incluida su prima Encarnación, la cual no le desvelará su pasión hasta el final del último acto. Como en *Los hijos de la piedra* está el personaje malvado, Don Augusto, que encarna todos los valores más despreciables, la cobardía, la opresión, el absolutismo y los deseos sexuales más bajos, que aparecerá acompañado de su hija Isabel, una muchacha orgullosa y pretenciosa que enamora a Juan y lo desprecia por su condición humilde. Don Augusto en su fechorías no estará sólo, pues cuenta con la ayuda de Alonso, un aldeano ambicioso que celoso de la gallardía de Juan sólo desea la muerte de éste. Don Augusto quedará prendado por la prima de Juan, Encarnación, la cual desea poseer en el momento en que su primo la defiende y se atreve a enfrentarse al Señor, dándole un puñetazo. Desde ese momento, todo se desenvuelve en la venganza de éste que se pone en contacto con el enemigo de Juan, Alonso, para que le de muerte, a cambio de arrendarle las tierras que éste posee Aquí se puede apreciar la cobardía de Don Augusto. Al final del último acto, Juan se dirige a la era, donde le espera oculto Alonso para darle muerte y antes del suceso aparece Encarnación para declararle su amor, del cual Juan se muestra feliz y decidido a corresponder al amor que le procesa su prima. Cuando se retiran a dormir juntos en la era, Alonso sale de su escondite para clavarle una hoz y quitarle la vida.

Como era de esperar y siguiendo la línea que persigue a nuestro escritor, esta obra tampoco la vería sobres las tablas de un teatro en vida:

---

272 Tras no estrenarla por causas de la guerra, ya que se enrola como voluntario en el quinto regimiento, hace que se decida por publicarla en la editorial Nuestro Pueblo, en 1937.

“La obra -destino repetido en la producción de Miguel Hernández- se estrenaría en Madrid, muchos años después, el 17 de octubre de 1972 por la compañía de Natalia Silva y Andrés Magdaleno. La representación de la primera obra estrenada de nuestro autor en España no estuvo muy lograda y el éxito fue mediano. La crítica puso de manifiesto la imperfección técnica y dramática de la pieza, aunque apreciaba muy justamente los extraordinarios valores poéticos de *El labrador de más aire*. Se evidenció así, de manera definitiva, el signo de todo el teatro de Hernández, como tendremos ocasión de estudiar con amplitud, que se desenvuelve entre el valor lírico-expresivo y la pobreza técnico-dramática”<sup>273</sup>.

Del mismo año de publicación de *El labrador de más aire*, nace su *Teatro en la guerra*, que consta de cuatro breves piezas, *La cola*, *El hombrecito*, *El refugiado* y *Los sentados*, siendo las únicas que serían representadas en vida del poeta<sup>274</sup>. Las compone en un país en guerra, donde lejos de permanecer en las sombras, se coloca en primera línea, como comisario político cuya labor principal va a ser la propagandística. Esta propaganda va a ser expuesta tanto a través de su teatro como de su poesía, e incluso prosa<sup>275</sup>. Él mismo, en una nota previa en su *Teatro en la guerra*, transmite cual es el objetivo principal y la funcionalidad del mismo:

“El 18 de julio de 1936, frente al movimiento de los militares traidores, entro yo, poeta, y conmigo mi poesía, en el trance más doloroso y trabajoso, pero más glorioso, al mismo tiempo, de mi vida. No había sido hasta ese día un poeta revolucionario en toda la extensión de la palabra y su alma. Había escrito versos y dramas de exaltación del trabajo y de condenación del burgués, pero el empujón definitivo que me arrastró a esgrimir mi poesía en forma de arma combativa me lo dieron los traidores, con su traición, aquel iluminado 18 de julio. Intuí, sentí venir contra mi vida, como un gran aire, la gran tragedia, la tremenda experiencia poética que se avecinaba en España, y me metí, pueblo adentro, más hondo de lo que estoy metido desde que me parieran, dispuesto a defenderlo firmemente de los provocadores de la invasión. Desde entonces acá, vengo luchando de muchas maneras, y sólo me canso y no estoy contento cuando no hago nada.

Una de las maneras mías de luchar, es haber comenzado a cultivar un teatro hiriente y breve: un teatro de guerra. *La cola*, *El hombrecito*, *El refugiado*, *Los sentados*, son una manifestación del teatro al que he dado comienzo”<sup>276</sup>.

Como él mismo nos confirma, el levantamiento militar del 18 de julio lo va a llevar a realizar un nuevo teatro más implicado con los ideales comunistas<sup>277</sup> y el bando republicano. Quizás esas ideas fueran tomadas en préstamo del Sindicato de Espectáculos Públicos que animaba e este tipo de obras teatrales: <<Hay que crear un teatro del pueblo por el que corra la

---

273 Francisco Javier Díez de Revenga y mariano de Paco, cit., p. 33.

274 *El hombrecito* fue llevada a escena en Cuatro Caminos en la primavera de 1937, y *El refugiado* se estrenaría el 27 de abril de 1938 en el Teatro Principal de Alicante.

275 De estas fechas son las prosas tituladas *Defensa de Madrid*, *Para ganar la guerra*, *Los seis meses de guerra civil vistos por un miliciano*, *El deber del campesinado*, *Primeros días de un combatiente*, *El pueblo en armas* y *El reposo del soldado*.

276 Miguel Hernández, cit., p. 1361.

277 Lo que se trata de implantar en España, es claramente un régimen comunista, por lo que la lucha pasó de una defensa del gobierno derrocado por el alzamiento militar, a un nuevo estado basado en los ideales marxistas.

generosa sabia popular, sin halago, digno y fuerte, en el que las masas encuentren enseñanzas y diversión al tiempo>><sup>278</sup>.

Lo que sí cierto, es que hay un nuevo objetivo en su obra más comprometida con la realidad histórica que está viviendo, aunque va a carecer de valor estético y dramático, y en la que la calidad desfallece en favor de un propósito moralizante que cae en la ramplonería y la fácil tendencia en mostrar conductas ejemplares<sup>279</sup>.

Estas breves piezas teatrales, carecen de interés dramático y contienen un arraigado esquematismo extremo, donde se emplea la prosa en vez del verso por el argumento de las mismas, ya que resulta impropio el empleo del lenguaje poético para la escenificación de la guerra. En ellas se desarrolla un conjunto de motivos que nos conducen a distintos aspectos y ambientes de retaguardia, ciudad sitiada, trincheras en el frente...

En *La cola*, los personajes usan nombres genéricos como La Madre, La Alarmante, y Las Deslenguadas, para vislumbrar un hecho cotidiano en época de guerra, como es la pelea entre mujeres por ser las primeras en una cola para conseguir el carbón. En ese enfrentamiento aparece La Madre, que pone sentido común a la situación: (“¿Qué hacéis mujeres? ¿Malgastar el alma en pelear bajamente? ¡Vergüenza de pensar en la sangre derramada en las trincheras y ver esta suciedad por las calles de Madrid! Por un puñado de carbón sois capaces de arrancaros el pelo, la piel y es posible que hasta la vida. ¡Bonito cuadro de mujeres!”)<sup>280</sup>. Después cada una de las Deslenguadas confiesan que no están preocupadas porque sus maridos e hijos estén en la guerra ya que están desde una posición en la cual no corren peligro. Posteriormente aparece la Alarmante que escucha aviones inexistentes, y nuevamente la Madre llama a la calma. Al final de la obra se sintetiza la paradoja en boca de la madre: (“Ella, y las que son como ella, alarman la ciudad: y vosotras, y las que son como vosotras, la alborotáis y la desordenáis”)<sup>281</sup>.

En *El hombrecito* aparece una situación arquetípica en una España en guerra, como es la desesperación de una madre que siente como su hijo desea marcharse a la guerra con tan sólo

---

278 Robert Marrast, *El teatro durante la guerra civil española*, Barcelona, Edición 62, 1978, p. 133.

279 Véase el estudio realizado por Virginia Guarinos en que nos comenta <<Preocupaba asegurar la comprensión y para ello nada mejor que vehículos tradicionales que hubieran demostrado sobradamente su eficacia: simpleza formal que no distrajera de los contenidos, que la forma no actuara como ruido en la comunicación que pudiera llegar a ser el mensaje>>, Virginia Guarino, *El espectador implícito en el teatro en la guerra, en Actas del I congreso internacional Miguel Hernández*, Alicante, Comisión del homenaje a Miguel Hernández, 1993, p. 2.

280 Miguel Hernández, cit., p. 1366.

281 Miguel Hernández, cit., p. 1368.

quince años. Le suplica a lo largo de toda la breve pieza que no se marche junto a su padre, pues la dejarán sola. Una vez que se va el hijo, ella cambia de argumentación y se muestra más complaciente con la decisión tomada por el hijo, tras escuchar la voz del poeta:

Madres, dad a las trincheras  
los hijos de vuestro vientre,  
que la marca de las fieras  
en nuestra tierra no entre.

No contengáis los alientos  
que llevan a los caminos  
generosos movimientos:  
contened, sí, los mezquinos.

Parid, tejed, compañeras,  
gigantes para la hazaña,  
para sus hombros banderas  
y victorias para España.

No morirán, yo lo digo:  
caerán, sí, pero no muertos.  
¡Madres, quedarán conmigo  
de relámpagos cubiertos!<sup>282</sup>.

En *El refugiado* se narra en forma dialogada, la situación vividas por aquellos que tenían que huir de aquellos lugares sometidos por el frente fascista. Ante un alarde de valentía, el personaje del refugiado desea con setenta años de edad combatir en el frente popular: (“Voy donde tú digas. Me siento rejuvenecido como un roble viejo junto a uno temprano. ¿Me admites en la lucha a pesar de mi edad?”)<sup>283</sup>.

Por último, en *Los sentados* se alienta a todos aquellos que se quedan en sus casas a ir al frente a luchar. Comienza la historia en la plaza del pueblo, donde un grupos de hombres pasan las horas muertas hablando de cosas triviales, Miguel Hernández, los designa como los sentados. Posteriormente, aparece la figura de un soldado que está en el pueblo de descanso, y los increpa a

---

282 Miguel Hernández, cit., p. 1373.

283 Miguel Hernández, cit., p. 1380.

que se alisten pues son unos cobardes: (“Mientras los que tenemos el alma en pie defendemos el pan y la España que codician italianos y alemanes, vosotros seguís haciendo vuestra cómoda vida de gallinas en el nido”)<sup>284</sup>. Dos de ellos, decididos se marchan corriendo al frente y un tercero, tras dudar, escucha la voz del poeta y aclara sus ideas para la lucha y la defensa de España.

Como podemos apreciar, todas son piezas muy breves, escritas en un cuadro donde se tratan de sintetizar los problemas que estaba viviendo España en época de guerra, desde una visión populista y propagandística, donde alienta al valor y a la lucha, pues quienes no van al frente popular destacan por su cobardía. Concha Zardoya comenta al respecto:

“El tema de todas ellas expone los difíciles problemas de la retaguardia y ataca la cobardía, el derrotismo... La intención es satírica y ejemplarizadora. Todas exponen consignas de guerra y combaten los vicios surgidos al calor de la contienda. No tienen otro mérito ni otra ambición. Son piezas rudas, de violento claroscuro y de violentas situaciones con algún que otro atisbo poético”<sup>285</sup>.

La última pieza teatral escrita por Miguel Hernández, data también de 1937<sup>286</sup>, *Pastor de la muerte*<sup>287</sup>. Probablemente, fuera redactada, en su mayor parte, durante el viaje que realizó a la Unión Soviética<sup>288</sup>, de donde recibiría cierto atisbo de influencia, sobre todo en las innovaciones escenográficas de la pieza. Tras su regreso de Moscú da punto y final a su obra, la cual presenta al Premio Nacional de Literatura, Lope de Vega, en el que será galardonada con el segundo premio consistente en unas tres mil pesetas, cuando se falle en abril de 1938. Como ocurriría con la mayoría de sus piezas teatrales, no será representada en vida del autor y su publicación tendría que esperar a la década de 1960, cuando sería editada en las *Obras completas* de Losada, en Buenos Aires, aunque Concha Zardoya señala que <<según Cócara, fue representada en Argentina, en 1946, por el conjunto vocacional del Teatro del Pueblo>><sup>289</sup>.

En cuanto a su argumento, toda la acción se centra en el personaje protagonista, Pedro, un valiente pastor que se alista en el Frente Popular para luchar contra las injusticias sociales, de los

---

284 Miguel Hernández, cit., p. 1385.

285 Concha Zardoya, cit., p. 287.

286 Fue terminada el 26 de noviembre de 1937. Se sabe exactamente su fecha de finalización por un documento aportado en sus investigaciones por Carlos Rovira. En Miguel Hernández, cit., p. 1207.

287 Dicha obra la comenzaría durante un periodo de descanso del poeta en Cox, junto a su mujer, durante el mes de junio. Esto puede ser debido a los problemas de salud presentados durante el frente.

288 En el mes de agosto de 1937, el Ministerio de Instrucción Pública ubicado en Valencia recibía una invitación de Moscú para que el Gobierno de la República enviara una delegación que representara a España en el V Festival de Teatro Soviético. Miguel sería uno de los nombres propuestos para formar parte de aquella expedición que quedaría finalmente compuesta por el poeta de Orihuela, la actriz Gloria Santullana, el compositor Casal Chapí, el ilustrador Miguel Prieto y Martínez Allende, organizador de espectáculos y periodista en el Altavoz del Frente. Véase José Luis Ferris, cit., p. 379.

289 Concha Zardoya, cit., p. 289.

ricos y poderosos, representados en el bando falangista. Pedro tras dejar su pueblo natal, a su familia y a su novia que le suplican fervientemente que no lo haga, así su madre le pide (“Hijo, te espera la cama./ Acuesta tu corazón,/ de cuya joven pasión/ recuerda que soy el alma./ No te irás. Prométeme/ con un abrazo, mi amor,/ que no te irás de pastor/ a soldado.”)<sup>290</sup>, decide participar en todos los combates con gran valentía. Mientras está en las trincheras recibe la grata noticia del embarazo de su novia, detalle autobiográfico que alude a la relación entre Miguel Hernández y Josefina Manresa, que tras estar separados por causa de la guerra, se le notifica la gran noticia de su futura paternidad. Además, como compañeros de lucha de Pedro, aparecen dos personajes que aluden a modelos reales, como es su amigo Pablo de la Torriente que encarna a “El Cubano” y José Aliaga que será el miliciano “José”. De este modo les rinde un particular homenaje tras la muerte de ambos en el campo de batalla. Pedro, durante el transcurso de la guerra recibe por su valentía el título honorífico de “Pastor de la muerte”: (“A Pedro yo le motejo / de un modo muy superior, / porque define mejor / su actitud serena y fuerte. / Pedro es *Pastor de la muerte*.”)<sup>291</sup>. La pieza finaliza con su vuelta a su pueblo donde puede conocer a su hijo recién nacido.

Como se puede apreciar está estructurada de manera circular, pues vuelve a sus orígenes:

“Esta estructura circular y no demasiado complicada permite al autor de insertar muchos pasajes didácticos en su pieza, donde da consejos morales sobre el mejor comportamiento en tiempos de guerra. *Pastor de la muerte* comparte este carácter propagandístico con el *Teatro en la guerra* hernandiano; sin embargo, la extensión de esta pieza es cinco veces más amplia que la de todas las piezas del *Teatro en guerra* juntas”<sup>292</sup>.

En cuanto al valor estilístico y dramático, es una pieza de mayor nivel compositivo frente a su anterior *Teatro en la guerra*, ya que emplea el lenguaje poético con gran acierto. Pérez Montaner valora del siguiente modo la actitud hernandiana en lo que habría de ser su última obra dramática:

“Resalta en esta obra la depuración poética de todo lo que no sea genuinamente popular. Miguel Hernández ha sublimado las influencias de Lope, Calderón, Góngora y Garcilaso en una poesía personal cuyas imágenes arrancan del mundo elemental y primario de las faenas del campo. Son palabras del pueblo y para el pueblo, como lo explica en su “Nota previa” a su *Teatro en la guerra*”<sup>293</sup>.

---

290 Miguel Hernández, cit., p. 1406.

291 Miguel Hernández, cit., p. 1464.

292 Thomas Stauder, *El desarrollo del teatro de Miguel Hernández, en Actas del II congreso internacional Miguel Hernández*, Alicante, Comisión del homenaje a Miguel Hernández, 1993, p. 1464.

293 Jaime Pérez Montaner, *Notas sobre la evolución del teatro clásico de Miguel Hernández*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 285-286.

## 6.2 Análisis estilístico, formal y temático de los fragmentos teatrales interpretados por los cantaores desde un punto de vista comparativo con la lírica flamenca

El primer cantaor en tomar un fragmento teatral del corpus hernandiano, en vez de una pieza lírica como han hecho la mayoría, sería Curro Piñana, que en el año 2002 publica su trabajo discográfico *Curro Piñana-Miguel Hernández*, donde interpreta por soleá *Esos hombres defensores de su pobreza y su pan*, de la última obra teatral de nuestro poeta, *Pastor de la muerte*.

Aparte de sorprendernos por conocer el teatro de Hernández, ya que son obras menores y de escasa transcendencia si lo comparamos con su poética, nos llama la atención la capacidad interpretativa de este cantaor capaz de adaptar un palo del cante tan complejo, con un fragmento de teatro.

Como hemos analizado en el apartado anterior, pertenece a su época de guerra, por lo que el contenido reivindicativo de lucha y su carácter propagandístico se saborea en toda la pieza. Concretamente, el fragmento tomado pertenece a un discurso de un personaje alegórico, Eterno, que es la voz de la conciencia y del poeta, que mantiene el ímpetu en todos aquellos que lo escuchan, por conseguir la igualdad y la justicia social: (“El dieciocho de julio / del año que nos traspasa / la guerra erizó su lomo / de bestia desesperada. / Reluciente fecha, amigos / de mi aldea y de mi alma. / Los ricos contra los pobres / traidoramente se lanzan / tras de cuatro generales, / traidores de pura raza, / temerosos de perder / la renta y las espadas, / unas ganadas a robos, / otras a traición ganadas.”)<sup>294</sup>. El fragmento<sup>295</sup> cantado, igualmente refleja la lucha social de los trabajadores por conseguir una España más igualitaria y justa, que es transformada en un gran huerto (“El huerto del mundo entero / será en España plantado / con roble, encina, granado, / alegría y limonero”). Además, lo curioso de esta intervención de Eterno, es que está en el centro de una canción de tipo tradicional popular, perteneciente a las del tipo de canción de guerra, que ya insertara en sus *Poemas sueltos IV*, realizados durante su periodo de guerra:

“Déjame que me vaya,  
madre, a la guerra.

Déjame, blanca hermana,

---

294 Miguel Hernández, cit., p.1390.

295 Véase anexos. Allí se puede leer el fragmento completo.

novia morena.

Déjame.

(Interviene Eterno)

Y después de dejarme

junto a las balas,

mándame a la trincheras

besos y cartas.

Mándame.

Como sucede con sus poemas adaptados al cante, en el caso del teatro, se toman fragmentos poéticos que guardan ciertas analogías con el arte flamenco, desde un punto de vista formal, estilístico y estructural. Así, en su métrica podemos apreciar que se estructura en cuatro versos octosilábicos, por tanto, de arte menor, tan habitual en la lírica flamenca y de rima consonántica del tipo abba, por lo que se trataría de una redondilla<sup>296</sup>:

“E-sos-hom-bres-de-fen-so-res  
de-su-po-bre-zay-su-pan,  
ha-rán-de-la-tie-rraha-rán  
deEs-pa-ñaun-huer-to-de-flo-res”

La acentuación es la prototípica, ya vista en la lírica, pues mantiene el acento normativo de las palabras en la pronunciación corriente. Por ello, tanto en el recitado como en el cante efectuado por Curro Piñana, el acento recae en la sílaba tónica de cada palabra. Si realizamos una lectura rápida de estos cuartetos de arte menor, podemos apreciar que el acento prosódico de la palabra final del verso recae en la penúltima sílaba o palabra llana, llamado acento paroxítono y en la última sílaba llamada aguda u oxítono:

“**E-sos-hom-bres-de-fen-so-res**  
**de-su-po-bre-zay-su-pan**”

Como podemos observar en el ejemplo, la cláusula rítmica predominante es la bisílaba, con acento en la primera por lo que el ritmo es trocaico. En la última palabra del primer verso hay una

---

<sup>296</sup> Las estructuras métricas, si lo comparamos con su obra teatral anterior, como *El labrador de más aire*, sufren una simplificación, ya que quedan reducidas al octosílabo, agrupado bajo la forma del romance y, en menor grado, de la redondilla. Hay también algunas décimas, quintillas, romances hexasílabos y heptasílabos además de irregulares canciones paralelísticas. Véase Diez de Revenga y Mariano de Paco, cit., p. 140.

doble acentuación, ante la necesidad predominante de producir una continuidad rítmica en el polisílabo “defensores”.

En cuanto a los recursos expresivos y estilísticos predominantes, destacan los que están más cercanos a la lírica popular, pues el objetivo último de su teatro durante su periodo de guerra era la propaganda y, por tanto, que fuera entendido por el soldado raso y el pueblo, en general. Por ello, se utiliza un lenguaje de gran expresividad dramática pero de gran cercanía al oyente y lector, ya que el poeta va a modificar su forma de distribuir las situaciones poéticas en aras de un verismo y una autenticidad perseguida. Como nos indica Diez de Revenga y Mariano de Paco en su estudio acerca del teatro de Hernández:

“Mientras en el auto sacramental o en *El labrador de más aire*, pastores y labradores se expresaban con gran refinamiento poético, en esta obra existe una clara diferenciación entre los personajes campesinos o los soldados y la figura de Eterno, de interesante función dramática y peculiar expresión poética”<sup>297</sup>.

Por ello, frente al lenguaje más coloquial empleado por el pastor Pedro, observamos que Eterno usa un lenguaje más refinado pero a su vez cercano al oyente. Así, el fragmento empleado por Piñana en su cante, es un pasaje de Eterno donde se intensifica el uso de la metáfora y la adjetivación poética, empleando y jugando con un estado metafórico a partir del verso cuarto (“de España un huerto de flores. / El huerto del mundo entero”). En este último verso se puede apreciar una metáfora pura ya que el término real es sustituido por la imagen. Después hará uso de la enumeración para describir el paisaje que él desea de España, vista como un huerto (“con roble, encina, granado, alegría y limonero”). La enumeración queda rota al introducir un sustantivo con una categoría gramatical ajena a los árboles nombrados, todos ellos de gran fortaleza, símbolo por tanto del tipo y categoría de personas que desea establecer en España. Como dato curioso, en Miguel Hernández es muy típico el uso del huerto por su cercanía con la tierra y el campo, símbolo<sup>298</sup> de lo que tiene que florecer y renacer, en este caso el resurgir de la república española. Un huerto que él desea cultivar con sus propias manos (“¡Nunca seré el hortelano / del huerto que apetecí”) término que ya empleara en su *Herejía a Ramón Sijé* (“Yo quiero ser llorando el hortelano / de la tierra que ocupas y estercolas, / compañero del alma, tan temprano”). Otros de los recursos empleados es la reiteración de palabras como la epanadiplosis (“harán de la tierra,

---

297 Francisco Javier Diez de Revenga y Mariano de Paco, cit., p. 145.

298 Símbolo ya empleado en su famosa *Herejía a Ramón Sijé*.

harán”), la anáfora (“¡Ay, qué temprano nací, / ay, que cegué y qué temprano”) y el polisíndeton, con la repetición de los versos anteriores de la conjunción, que. También hay personificaciones (“Donde no haya río, habrá canales de agua y granito, que están pidiendo en un grito / el Tajo y el Ebro ya”). Estos y muchos otros recursos estilísticos, como paralelismos, aliteraciones... son empleados en este fragmento, por lo que la fuerza estilística abunda en el diálogo de Eterno con su sobrina.

Al igual que ocurre con la lírica, en este caso también hay una adaptación estructural del poema teatral al cante, aunque en este caso no experimentará un cambio tan drástico que nos haga suponer otra composición distinta a la que realizara Miguel Hernández. Prácticamente mantiene el fragmento tal cual y lo único que emplea es la adición, sustitución, la repetición de versos y los cambios fonéticos. De este modo, añade por adición la conjunción y para enlazar versos (“de su pobreza y su pan, / y harán de la tierra, harán / de España un huerto de flores. / Y el huerto del mundo entero / será en España plantado / con roble, encina, granado, / y alegría y limonero.”). En el tercer cuarteto, en el último verso sustituye el artículo indeterminado *una* por el determinado *la* (“de **la** (una) luz de amanecer”) y en los últimos versos suprime la preposición más artículo, *a la*, por el adverbio *ya*. A su vez hace numerosas repeticiones de versos como (“¡Nunca seré el hortelano / del huerto que apetecí”) que canta dos veces, e incluso hay pasajes que repite hasta tres veces (“y que no veré jamás”). También, hay cambios fonéticos típicos del habla andaluza como el *seseo* (“ay, que *segué* y qué temprano!”) y la pérdida de consonante intervocálica (“con roble, *ensina*, *granao*”).

Doce años más tarde, en 2014, encontramos nuevamente en el disco *Los flamencos cantan a Miguel Hernández “para la libertad”* dos cantes con letra de su obra teatral *El labrador de más aire*, interpretados por tango por Almaría y por rumba por su nuera Lucía Izquierdo. Como hemos estudiado en el apartado anterior es una pieza con fuerte arraigo social, donde polemiza acerca de los abusos de poder entre el dueño de las tierras contra los trabajadores a los cuales les quiere aumentar la renta de arrendamiento por las tierras. Ambos fragmentos son de carácter amoroso, elemento temático abundante en el flamenco, y son tomados de diálogos de sus personajes principales, así Almaría toma parte de un discurso realizado por Encarnación donde comenta el dolor que siente ante el amor de Juan, su primo, al cual ama desde el silencio. Lucía Izquierdo por su parte adapta un poema que se halla al final de la obra, donde Juan le corresponde a

Encarnación una vez que ésta le declara su amor. Por lo que a pesar del matiz social de la obra<sup>299</sup>, los cantaores lejos de adquirir como tema el de las injusticias sociales, prefieren el del amor.

Métricamente en ambos casos se emplea el arte menor. El poema de Juan emplea la estructura de la redondilla, cuatro versos octosílabos de rima consonante (“Me conmueve y me da gozo / oír en la sombra el rumor / de tu amor, que, como un pozo, / hondo ha guardado su amor”) frente a Encarnación cuyo lamento amoroso se desarrolla en forma de romance (“Es una herida tan bella, / que estoy sufriendo por ella / y estoy a gusto en mi herida”).

En cuanto a la acentuación en el poema de Encarnación el acento prosódico predominantemente recae en la penúltima sílaba de la última palabra, siendo versos llanos o paroxítonos. Sólo a partir del verso catorce se produce una ruptura rítmica, al situarse el acento prosódico en palabras agudas, siendo versos oxítonos:

“Sé-que-re-crear-me a-sí  
en-es-táhe-ri-da-fa-**tal**  
so-la-men-tea-gru-pael-**mal**  
so-bre-la-tris-te-de-**mí**”

Si realizamos una lectura de todo el poema observaremos que lo predominante es un ritmo ternario, que según el modelo de cláusulas rítmicas de Andrés Bello, es anapéstico:

“**Es**-unahe-ri-da-tan-**be**-lla  
**que**es-toy-su-frien-do-por-**e**-lla”

Sin embargo, en el poema de Juan tiene la misma estructura acentual de la vista en la redondilla de *Pastor de la muerte*, por lo que no voy a repetir el análisis.

“**Me**-con-**mue**-vey-**me**-da-**go**-zo  
**oír**-en-la-**som**-brael-ru-**mor**”

Desde un punto de vista poético, ambos fragmentos se caracterizan por una simplificación y

---

<sup>299</sup> Es una obra teatral influenciada por Lope de Vega, donde se plantea el problema del honor popular, basado en el atropello por parte del poderoso de los intereses de la clase baja o clase trabajadora.

claridad estilística frente a su obra anterior<sup>300</sup>, destacando fórmulas compositivas tradicionales bajo la forma de canción. Por ello, el discurso de Encarnación, es trasparente y fresco donde abundan los recursos expresivos más nítidos e inteligibles, con uso de metáforas más claras y alejadas del barroquismo formal propio de su primera etapa compositiva, como la metáfora pura del primer verso (“Es una herida tan bella”), donde el amor es sustituido por la imagen “herida”. Es una visión del amor negativa pero sin embago, ella se siente bien con esa herida (“y estoy a gusto en mi herida”), verso reiterado hasta cuatro veces y de echo, finaliza con él. En ocasiones el texto en sí es fuertemente metaforizado con metáforas acumuladas de imágenes que tienen mucho de onírico y sensorial (“Salgo esta noche de dentro/ de una arenosa pared/ y con el agua me encuentro/ en un desierto de sed.”), aunque hay ya una decadencia de la metáfora. Como comenta Concha Zardoya:

“En este drama, Hernández rehuye toda metáfora rebuscada, todo virtuosismo neogongorino -todavía aparente en su auto-, todo conceptismo calderoniano. Siente la profunda atracción del romance, fresco y sencillo, del metaforismo popular, directo como el agua o el rayo. Se aleja de lo barroco para ganar sobriedad o realismo.”<sup>301</sup>.

Además, abundan los elementos estilísticos repetitivos como paralelismos, epanalepsis, aliteraciones... propios de una lírica más popular. Por otro lado, son muchos los símbolos e imágenes de la naturaleza, como el fragmento de Juan interpretado por Lucía Izquierdo donde en su diálogo con Encarnación se metamorfosea en un árbol (“Siento que un árbol sediento / llevo incorporado en mí, / y ya sus raíces siento / extendiéndose hacia ti.”) o Encarnación que siente tanto dolor que siente que vive en un avispero (“Por ella me desespero, / muerdo la flor de la tuera, / vivo como si viviera / en medio de un avispero.”). Otro de los recursos que abundan es el de la comparación con elementos idílicos de paisajes naturales (“Sé que de este frenesí / he de salir tan vencida / como la hoja caída / antes del otoño amargo”) o Juan que compara el amor de Encarnación con un hondo pozo (“de tu amor, que, como un pozo, / hondo ha guardado su amor.”). Son muchos los elementos estilísticos que enriquecen esta bella lírica teatral, como encabalgamientos, elipsis, asíndeton... destacando como ya he comentado las repeticiones de estructuras que enriquecen y favorecen un acercamiento a la lírica popular de corte tradicional.

---

300 Desde un punto de vista de la inspiración hay que considerarlo un discípulo de Lope de Vega hacia quien experimenta su estilo-poético teatral un importante giro, con abandono, ya definitivo, de la poética silogística de Calderón y del hermetismo gongorino que vimos utilizado masivamente en el auto. Hay que hablar también de desaparición de las evocaciones y conformaciones estilísticas renacentistas sustituidas por una estética directa y, desde el punto de vista poético. Véase Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, cit., p. 92.

301 Concha Zardoya, cit., p. 123.

Todos estos motivos harán posible un acercamiento con el arte flamenco cuya lírica abundan las connotaciones populares.

Lo mismo que ocurre con el monólogo de Eterno de *Pastor de la muerte*, donde Curro Piñana readapta la lírica teatral hernandiana al cante, en este caso Almaría y Lucía Izquierdo hacen lo oportuno para que pueda ser cantado. Así, añaden palabras inexistentes, suprimen y reemplazan otras, modifican el orden versal, repiten versos...

En la rumba cantada por Lucía Izquierdo resulta llamativo que interpreta el diálogo de Encarnación completamente, omitiendo algunos versos para que el discurso cantado siga su curso melódico sin ser ex abruptamente interrumpido:

“Por ella estoy que me muero,  
y a pesar de andar metida  
en vida tan dolorida,  
sufro sola, sangro sola  
al compás de la amapola,  
y estoy a gusto en mi herida”  
MIGUEL HERNÁNDEZ  
(*El labrador de más aire*, p.1238)

“Por ella estoy que me muero,  
y a pesar de andar metida  
en vida tan dolorida,  
y estoy a gusto en mi herida”  
LUCÍA IZQUIERDO  
(*Los flamencos cantan a Miguel  
Hernández, Estoy a gusto en mi herida*,  
2014)

También suprime la copulativa y en el verso repetitivo (“y estoy a gusto en mi herida”) y el grupo formado por preposición y demostrativo *de esta* (“*de esta* rabiosa herida”). En el caso del cante de Almaría son menos frecuentes los casos de omisión y más típicos los de sustitución de un término por otro:

“Tu pecho se me revela  
transparente junto al mío,  
**que ya** conseguir anhela  
su conjunto de rocío.  
Salgo esta noche de dentro  
**de** una arenosa pared”  
MIGUEL HERNÁNDEZ  
(*El labrador de más aire*, p. 1353)

“Tu pecho se me revela  
transparente junto al mío,  
**el** conseguir anhela  
su conjunto de rocío.  
Salgo esta noche de dentro  
**con** una arenosa pared”  
ALMARÍA  
(*Los flamencos cantan a Miguel*

*Hernández, Como un pozo, 2014)*

Además, Almaría transforma el discurso de Juan en una canción popular, al utilizar la estructura musical de canción bajo la forma de estribillo y estrofa. Comienza el tango con el segundo cuarteto para una vez finalizado el cuarto cuarteto emplea el primero como estribillo que se repite tras cada estrofa:

“Me conmueve y me da gozo  
oír en la sombra el rumor  
de tu amor, que, como un pozo,  
hondo ha guardado su amor.  
Tu pecho se me revela  
trasparente junto al mío,  
que ya conseguir anhela  
su conjunto de rocío.  
Salgo esta noche de dentro  
de una arenosa pared  
y con el agua me encuentro  
en un desierto de sed.  
A la vista estremecida  
de tu amorosa humedad,  
verdece sobre mi vida  
un árbol de claridad.

MIGUEL HERNÁNDEZ

*(El labrador de más aire, pp. 1353-1354)*

“Tu pecho se me revela  
trasparente junto al mío,  
el conseguir anhela  
su conjunto de rocío.  
Salgo esta noche de dentro  
con una arenosa pared  
y con el agua me encuentro  
en un desierto de sed.  
A la vista estremecida  
de tu amorosa humedad,  
verdece sobre mi vida  
un árbol de claridad.  
Me conmueve y me da gozo  
oír en la sombra el rumor  
de tu amor, que, como un pozo,  
hondo ha guardado su amor.

ALMARÍA

*(Los flamencos cantan a Miguel  
Hernández, Como un pozo, 2014)*

La repetición de versos o palabras sueltas es bastante frecuente en ambas adaptaciones como en el caso del cante de Almaría donde repite en el cuarteto que utiliza como estribillo “Me conmueve” o la palabra “hondo”. En menor medida utiliza la adición, como la copulativa y que incorpora en el verso 1011 (“manantial, aljibe y fuente”).

## 7 Análisis filológico de los cantes flamencos basados en los poemas hernandianos

### 7.1 Modificación estructural

En este apartado estudio aquellos cambios operados por los cantaores en los poemas de Miguel Hernández desde un punto de vista léxico, semántico y sintáctico, debido a que en raras ocasiones los poemas son cantados siguiendo el orden organizativo originario. Todo ello deriva a una composición nueva adaptada a las diversas modalidades de cantes flamencos. Las modificaciones efectuadas se producen por la introducción de elementos externos, de tipo léxico y estrófico, por la supresión de determinados versos y palabras y la repetición versal. Del mismo modo, en ciertos cantaores hay una preferencia en la alteración sintáctica sustituyendo conjunciones y el orden de versos y estrofas del poema.

#### 7.1.1 Adición

Como ya he comentado anteriormente, es extraño encontrar el poema cantado tal y como lo dejara escrito Miguel Hernández, aunque dependiendo del cantaor y del tipo de cante se mantiene casi en su totalidad el original. Así, tenemos la versión realizada por Lole y Manuel en su disco *Alba Molina*, del poema *El silbo del dale* donde las modificaciones estructurales y organizativas del mismo son mínimas, frente a las de Manuel Gerena o incluso Enrique Morente donde el poema se transforma en una nueva letra aunque sin perder su esencia primordial.

La adición de elementos nuevos en los poemas se efectúa de diferente forma, dependiendo del estilo cantado y la manera de trabajar de cada cantaor. De este modo, hay cantes donde junto a poemas de Miguel Hernández se introducen estrofas de otras letras procedentes de coplas populares e incluso de autor. Así, Carmen Linares interpreta *El sol, la rosa y el niño* del libro *Cancionero y romancero de ausencias*, en su disco *La luna en el río* de 1991, introduciendo estrofas procedentes de otros poemas de escritores cultos e incluso de la lírica popular. En este caso comienza con un fragmento del poema escrito por Antonio Machado bajo el título de *Yo voy soñando caminos*<sup>302</sup>. De dicho poema adapta al cante una canción evocada por el poeta:

---

<sup>302</sup> Este poema fue publicado por vez primera en 1906 en la revista *Ateneo* de Madrid bajo el título de *Ensueños*. Posteriormente en 1907 aparece en su libro *Soledades, galerías y otros poemas* con el título *Yo voy soñando caminos*, reedición de su libro *Soledades* de 1903.

“En el corazón tenía  
la espina de una pasión;  
logré arrancármela un día:  
ya no siento el corazón.  
Aguda espina dorada,  
quién te pudiera sentir  
en el corazón clavada”<sup>303</sup>.

El poema en su versión completa:

“Yo voy soñando caminos  
de la tarde. ¡Las colinas  
doradas, los verdes pinos,  
las polvorientas encinas!...  
¿Adónde el camino irá?  
Yo voy cantando, viajero  
a lo largo del sendero...  
-La tarde cayendo está-  
“En el corazón tenía  
la espina de una pasión;  
logré arrancármela un día:  
ya no siento el corazón”.  
Y todo el campo un momento  
se queda mudo y sombrío,  
meditando. Suena el viento  
en los álamos del río.  
La tarde más se oscurece;  
y el camino que serpea  
y débilmente blanquea,  
se enturbia y desaparece.  
Mi cantar vuelve a plañir:  
“Aguda espina dorada,  
quién te pudiera sentir  
en el corazón clavada”<sup>304</sup>.

Después prosigue el cante con estrofas tomadas de la lírica popular, (“Anda que ya no te quiero, / anda que ya no te amo, / adónde has pasado el invierno / pasa también el verano. / Por mi culpa no será / tu tienes la puerta abierta / y cuando quieras te vas”.) La siguiente estrofa, tras el toque de guitarra, utiliza el poema de Miguel Hernández, del cual emplea los dos primeros cuartetos con ligeras modificaciones, como la repetición del segundo verso, (“flores de un día nacieron, / flores de un día nacieron”), la adición del ¡Ay! en el primer, tercer y cuarto verso del

---

303 Antonio Machado, *Soledades, Galería y otros poemas*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 42.

304 Antonio Machado, cit., p. 42.

primer cuarteto, y en el tercero del segundo cuarteto y la incorporación de la copulativa (y) en el primer verso del segundo cuarteto. El poema queda del siguiente modo:

“¡Ay! El sol, la rosa y el niño  
flores de un día nacieron,  
flores de un día nacieron.  
¡Ay! Los de cada día son  
¡Ay! soles, flores, niños nuevos.

Y mañana no seré yo:  
otro será el verdadero.  
¡Ay! no seré más allá  
de quien quiera su recuerdo”.

CARMEN LINARES

(*La luna en el río, El sol, la rosa y el niño*, 1995)

El cante lo finaliza con letras de un fuerte arraigo popular (“Tu querer y mi querer / es como el agua del río / que para atrás no puede volver. / El aire/ te traiga el aire / o que me lleve el viento / a la orilla de tu talle”.)

Calixto Sánchez en su disco *Andando el camino*, incorpora una bulería para cuya letra emplea fragmentos de poemas de varios autores, entre los que se encuentra Miguel Hernández. La primera estrofa está constituida por versos de Manuel Machado (“Todas las primaveras / tiene Sevilla / una nueva tonada / de seguidillas”) y de Gerardo Diego (“Torero en Triana, / frente a Sevilla. / Cántale a la surtana tu seguidilla.”). Las siguientes estrofas toma los poemas hernandianos, *Déjame que me vaya*, el cual da título al cante y *Llegó con tres heridas*, pertenecientes ambos a *Cancionero y romancero de ausencias*<sup>305</sup>. Los adapta en su totalidad, con alguna omisión, aunque al aumentar el número de versos del primer poema mediante la repetición del verso cuarto (“novia morena”) y del verso noveno (“besos y cartas”), queda compensada la ausencia de ciertos términos. Asimismo reemplaza varios vocablos por otros de significación semejante como (“Y después que me vaya”) en vez de (“Y después de dejarme”) o *asustera* por *trinchera*. *Llegó con tres heridas* lo interpreta sin ninguna variedad significativa. El cante es finalizado con estrofas cuyas letras han sido tomadas de la lírica albertiana y de la poesía de Fernando Villalón. Los poemas de Hernández adaptados al cante quedarían del siguiente modo:

---

305 Debemos considerar que según la edición de su obra completa de la editorial Espasa, dicho poema se encuentra situado en *Poemas varios IV*.

“Déjame que me vaya,  
mare, a la guerra.  
Déjame, blanca hermana,  
novia morena,  
novia morena.  
Y después que me vaya  
junto a las balas,  
mándame a la asustera  
besos y cartas,  
besos y cartas”.

CALIXTO SÁNCHEZ

(*Andando el camino, Déjame que me vaya*, 2007)

En el resto de cantes las adiciones más representativas son mediante la incorporación de vocablos y expresiones fónicas genuinamente flamencas, como en el disco *A tiempo* de Diego Carrasco, donde en el poema cantado por bulerías, *El silbo de la llaga perfecta*, los coros de voces femeninas incorporan tras el estribillo la reiteración de la expresión “lelelelelelelelele”, de escasa carga semántica pero de una gran emotividad flamenca. Lo mismo ocurre con el término flamenco “¡Ay!” que en este caso aparece en varios cantaores, como Carmen Linares, Manuel Gerena y Enrique Morente. Éste último no lo emplea en todos los cantes sino que su uso lo restringe a determinados estilos flamencos, como el *quejío* mantenido al comienzo de la malagueña, *El niño yuntero* y reiterado en versos posteriores o el profundo *Ay* en la última estrofa de *Andaluces de Jaén* del poema de Hernández *Aceituneros*, mostrando el sincero dolor causado por las injusticias sociales y la explotación del trabajador (“No la del terrateniente / ¡Ay! No la del terrateniente”). Manuel Gerena junto al ¡ay!, reiterado en algunos versos del polo *El niño yuntero* (“¡Ay, ay, ay, ay! Carne de yugo ha nació”) utiliza otros sonidos recurrentes como *¡Iau!* o el lamento *¡Au!* al comienzo del cante *Que mi voz suba a los montes* del poema *Sentado sobre los muertos*.

El uso de la copulativa “y” como añadido adicional a determinados versos, es bastante frecuente en la mayoría de los cantes, lo que provoca una descompensación en el orden lógico del cómputo silábico. Es frecuente en Morente como en el último verso de la segunda estrofa del romance *Sentado sobre los muertos*:

“Si yo salí de la tierra,  
si yo he nació de un vientre  
desdichao y con pobreza,  
no fue sino para hacerme

ruiseñor de la desdicha,  
y eco de la mala suerte”<sup>306</sup>.

ENRIQUE MORENTE

(*Homenaje flamenco a Miguel Hernández, Sentados sobre los muertos*, 1971)

En este caso se mantiene el verso octosílabo como en el resto de la estrofa, motivado por una unión silábica por causa del contacto de dos vocales pertenecientes a palabras distintas, es decir, se produce una silanefa (ye-co-de-la-ma-la-suer-te). La ruptura rítmica por la irregularidad en el número de sílabas de cada verso a causa de la introducción de la “y”, podemos apreciarla en el cante *Compañero*, (y-tan-to-do-lor-sea-gru-paen-mi-cos-ta-o) aumentando en doce el número de sílabas, por ello pasaríamos de una estrofa isométrica, con el mismo número de sílabas cada verso a una estrofa heterométrica, de distinto número de sílaba. Esto ocurre en otros cantaores.

Manuel Gerena añade la copulativa “y” en numerosas ocasiones, como en *El azahar de Murcia* donde siempre aparece al comienzo de los versos y en un total de tres veces:

“y sobre tu vida asciende  
el azahar de Murcia  
**que** sobre tu vida asciende  
y para exaltar la vida  
**que son** las palmeras de Elche  
y para seguir la vida”.

MANUEL GERENA

(*Manuel Gerena canta con Miguel Hernández, El azahar de Murcia*, 2001)

El “que” también es empleado como nexo de unión. El añadido de una sílaba convierten al poema original heptasílabo en una estrofa octosílabo.

En la versión realizada de *Sino sangriento*, por el grupo flamenco “La barbería del sur”, también hay algún ejemplo de introducción de “y” a comienzos de verso. En este caso se trata de una sinalefa y no modifica el número de sílabas:

“La sangre me ha parido y me ha hecho preso,  
la sangre me reduce y me agiganta  
y un edificio soy de sangre y yeso,  
que se derriba él mismo y se levanta”.

LA BARBERÍA DEL SUR

(*Túmbanos si puedes, Sino sangriento*, 1995)

---

306 La transcripción realizada se efectúa desde el punto de vista fonético.

Por último, también podemos apreciar la incorporación de alguna palabra o expresiones en algunos cantes, como Enrique Morente en la versión realizada del poema *Aceituneros* que añade “a mi” en “decidme a mi en el alma” en vez de “decidme en el alma: ¿quién,” o la expresión “mare de mi corazón” al finalizar el canto (“que os pisó hasta la frente / mare de mi corazón / que os pisó hasta la frente”). También Manuel Gerena añade un verso que no pertenece al poema en *Dátiles y gloria* (“ese paraíso eterno”) o incluso el Niño de Elche introduce el pronombre *yo* en su canto *Me sobra el corazón* (“Si no fuera ¿por qué?... **Yo** no sé por qué”).

### 7.1.2 Omisión

En la mayoría de los cantes analizados es infrecuente encontrar el poema adaptado en su totalidad, sobretodo en aquellos que constan de un elevado número de estrofas. Los poemas breves, sin embargo, pueden aparecer completos como la versión realizada por Calixto Sánchez de *Llegó con tres heridas y Déjame que me vaya*, la interpretación prácticamente carente de modificación de *El silbo del dale* de Lole y Manuel, *El silbo de la llaga perfecta* de Diego Carrasco, el soneto *Casi nada* de la cantaora de los setenta Laventa, *Cada vez que paso* interpretado por el Niño de Elche o *Casida del sediento* inserto en el disco *Remembranzas* de Carmen Linares.

Al versionar poemas de un número de versos elevados, la mayoría de cantaores, en estos casos, toman únicamente algunas estrofas sin seguir el orden de la estructura primigenia del poema, e incluso en ocasiones adaptan solamente versos sueltos. Así, Morente versiona principalmente largos poemas pertenecientes en su mayoría al libro *Viento del pueblo* como el romance *Sentado sobre los muertos* y las cuartillas *El niño yuntero* y *Aceituneros*. Del libro *El rayo que no cesa* adapta la *Elegía (a Ramón Sijé)* y de *Cancionero y romancero de ausencias* toma las famosas *Nanas*. En ninguno de los cantes emplea la versión completa del poema, pues sería impensable cantar más de treinta versos sin repeticiones. En *Sentado sobre los muertos* usa la segunda estrofa con variantes pues suprime la conjunción “y” la cual es sustituida por “que” (“Que mi voz suba a los montes / **que** baje a la tierra y truene, / eso pide mi garganta / desde ahora y desde siempre”). Después emplea la cuarta estrofa (“Si yo salí de la tierra, / si yo he nacido de un vientre / desdichao y con pobreza, / no fue sino para hacerme / ruiseñor de la desdicha / y eco de la mala suerte, / y cantar y repetir / a quien escucharme debe / cuanto a penas, cuanto a

pobre / cuanto a tierra se refiere”). Pasa a la sexta estrofa, en la cual en el cuarto verso suprime una a “a quien” (“Aunque te falten la arma, / pueblo de cien mil poere, / no desfallezcan tus huesos, / castiga **quien** te malhiere / mientras que te queden puño, / uña, saliva, y te queden / corazón, entraña, tripa, / cosa de varón y diente”). Prosigue con la estrofa contigua suprimiendo los dos primeros versos (“Asesina al que asesina, / aborrece al que aborrece / la paz de tu corazón / y el vientre de tus mujeres”). Termina con los últimos versos del poema (Y en los veneros del pueblo / desde ahora y desde siempre. / Varios trago es la vida / y un solo trago la muerte”)<sup>307</sup>. En *El niño yuntero* comienza el cante con la primera estrofa del poema variada, pues las primeras palabras cantadas pertenecen al final del segundo verso (“Que bello / carne de yugo, ha nació / más humillao que bello, / con el cuello persecuio / por el yugo para el cuello, / carne de yugo nacio”). Suprime las doce cuartillas siguientes y prosigue con las dos últimas aunque con variaciones en el orden de versos, ya que empieza con el segundo verso de la penúltima estrofa:

“¿Quién salvará a este chiquillo  
menor que un grano de avena?  
¿De dónde saldrá el martillo  
verdugo de esta caena?”

MIGUEL HERNÁNDEZ

(*Viento del pueblo, El niño yuntero*, p.484)

“Menor que un grano de avena,  
¿Quién salvará a este chiquillo  
menor que un grano de avena?  
¿De dónde saldrá el martillo  
verdugo de esta caena?  
¿De dónde saldrá el martillo?”

ENRIQUE MORENTE

(*Homenaje flamenco a Miguel Hernández,  
El niño yuntero*, 1971)

Finaliza con la última estrofa y añade un apóstrofe al comienzo “jornaleros” aumentando el cómputo silábico, (“Jornaleros, que salga del corazón / de los hombre jornalero, / que antes de ser hombres son / y han sio niño yuntero, / de lo hombre jornalero”). Del poema *Aceituneros* toma la primera, la sexta y la séptima cuarteta, con repeticiones e incluso añade alguna expresión propia:

“Andaluces de Jaén,  
aceituneros altivos,  
decidme a mi en el alma,  
decidme a mi en el alma,  
¿quién levantó los olivos?  
Andaluces de Jaén,  
aceituneros altivos.

Vuestra sangre y vuestra vida,

“Andaluces de Jaén,  
aceituneros altivos,  
decidme en el alma: ¿quién,  
quién levantó los olivos?

Vuestra sangre, vuestra vida,  
no la del explotador  
que se enriqueció en la herida  
generosa de sudor.

307 La transcripción realizada se efectúa desde el punto de vista fonético.

no la del explotador,  
enriqueció en la herida  
enriqueció en la herida  
generosa del sudor,  
que enriqueció en las heridas  
generosa de sudor.

No la del terrateniente  
no la del terrateniente  
que os sepultó en pobreza  
que os pisó hasta la frente  
**mare de mi corazón**  
que os pisó hasta la frente  
**y** os redujo la cabeza  
que os pisó hasta la frente  
os redujo la cabeza”.

ENRIQUE MORENTE  
(*Selección, Andaluces de Jaén, 1977*)

No la del terrateniente  
que os sepultó en la pobreza,  
que os pisoteó la frente,  
que os redujo la cabeza”.

MIGUEL HERNÁNDEZ  
(*Viento del pueblo, Aceituneros, pp. 499-500*)

Si contrastamos la versión de Morente con el poema original podemos apreciar notables diferencias, pues de tres estrofas saca una letra original y flamenca.

De la famosa *Elegía (a Ramón Sijé)* adapta algunos tercetos como el primero (“Yo quiero ser llorando el hortelano / de la tierra que ocupas y estercolas, / **compañerico** del alma, tan temprano”) donde emplea el diminutivo “compañerico” en vez de “compañero”, aumentando el número de sílabas. Posteriormente usa los dos últimos versos del tercer terceto encadenado (“y tanto dolor se agrupa en mi costao, / que por doler me duele hasta el aliento”), el cuarto (“Un manotazo duro, un golpe helao, / un hachazo invisible y homicida, / un empujón brutal te ha derribao”) y el primer verso del quinto terceto (“No hay extensión más grande que mi herida”) y el sexto completo (“Ando sobre rastrjos de difuntos, / y sin calor de nadie y sin consuelo / voy de mi corazón a mis asunto”). Suprime el séptimo y pasa al octavo (“No perdono a la muerte enamorada, / no perdono a la vida desatenta, / no perdono a la tierra ni a la nada”) y a los dos primeros versos del noveno (“**Y** en mis manos levanto una tormenta / de piedras, rayo y hacha estridente”). Los dos siguientes los omite y emplea el duodécimo y decimotercero (“Volverá a mi huerto y a mi higuera: / por los altos andamios de las flores / pajareará tu alma colmenera/ de angelicales ceras y labores./ Volverá al arrullo de la reja/ de los enamorados labradores”). Finaliza con los últimos versos del poema (“A las alada alma/ del almendro de nata te requiero,/ que tenemos que hablar de mucha cosas,/ **compañero** del alma, **compañero**”). En el primer verso de la última estrofa “A las aladas almas de las rosas” suprime “de las rosas”, modificando el número de

sílabas. Otro de los poemas versionados es las *nanas* donde toma las tres primeras estrofas con escasas variaciones, (“La cebolla es escarcha / cerrada y pobre: / escarcha de tus días / y de mis noches. / Hambre y cebolla: / hielo negro y escarcha / grande y redonda. / En la cuna del hambre / mi niño estaba. / Con sangre de cebolla se amamantaba. / Pero tu sangre, / **escarcha** de azúcar, / cebolla y hambre. Una mujer morena, / resuelta en luna, / se derrama hilo a hilo / sobre la cuna. / Ríete, niño, / que **yo te traigo** la luna / cuando es preciso”). Como podemos apreciar suprime la forma del participio de “escarchada” por “escarcha” y sustituye “que te tragas la luna” por “que te traigo la luna” siendo una forma más cercana y amena. Después pasa a utilizar la quinta estrofa donde añade una “y” en el cuarto verso, (“Tu risa me hace libre, / me pone ala. / Soledades me quita, / y cárcel me arranca. / Boca que vuela, / corazón que en tus labios / relampaguea”). Acaba con los cuatro primeros versos de la estrofa octava unida a los tres últimos del poema.

“Desperté de ser niño.  
Nunca despiertes.  
Triste llevo la boca.  
Ríete siempre.  
No te derrumbes.  
No sepas tú lo que pasa  
no sepas tú lo que ocurre”

ENRIQUE MORENTE

(*Homenaje flamenco a Miguel Hernández,  
Nanas, 1971*)

“Desperté de ser niño.  
Nunca despiertes.  
Triste llevo la boca.  
Ríete siempre.

No te derrumbes.  
No sepas lo que pasa  
ni lo que ocurre”.

MIGUEL HERNÁNDEZ

(*Cancionero y romancero de ausencias, Nanas,  
pp. 636-638*)

Manuel Gerena en su disco *Manuel Gerena canta con Miguel Hernández*, suprime un gran número de estrofas en todos los cantes, adoptando únicamente dos o tres de cada largo poema. De *Vientos del pueblo me llevan* toma dos estrofas de escasos versos frente a otras estrofas más largas, pues es un poema que carece de simetría formal ya que no mantiene el mismo número de versos en cada estrofa. En concreto, canta la primera y la séptima estrofa, con una modificación en el orden versal del poema. Comienza con la séptima y finaliza con la primera:

“Con la cabeza muy alta,  
si me muero, que me muera,  
y la boca contra la grama.  
Muerto y veinte veces muerto  
tendré apretao los dientes  
y decidida la barba.

“Si me muero, que me muera  
con la cabeza muy alta.  
Muerto y veinte veces muerto,  
la boca contra la grama,  
tendré apretados los dientes  
y decidida la barba.

### La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada

Vientos del pueblo me arrastran,  
vientos del pueblo me llevan,  
vientos del pueblo me arrastran,  
me esparce el corazón  
y me aventan la garganta,  
vientos del pueblo me arrastran”.

MANUEL GERENA

(*Manuel Gerena canta con Miguel Hernández,  
Vientos del pueblo me llevan*, 2001)

Vientos del pueblo me llevan,  
vientos del pueblo me arrastran,  
me esparcen el corazón  
y me aventan la garganta”.

MIGUEL HERNÁNDEZ

(*Viento del pueblo, Vientos del pueblo me llevan*  
pp. 480- 482)

Del poema *Dátiles y gloria* escoge escasos versos, en total cuatro de treinta y uno:

“Declinación de los cielos,  
dátiles de altos bienes,  
declinación de los cielos.  
Tronco que no es de madera  
y de equilibrio perfecto,  
ese paraíso eterno”

MANUEL GERENA

(*Manuel Gerena canta con Miguel Hernández,  
Las palmeras de Elche*, 2001)

“Dátiles: altos bienes,  
declinación del cielo.  
Troncos, no de madera,  
de equilibrio perfecto”

MIGUEL HERNÁNDEZ

(*Poemas varios, Dátiles y gloria*, pp. 269-270)

Son numerosos los cambios generados en estos cuatro versos, pues varía el orden de los versos, añade preposiciones inexistentes en el poema “Dátiles de”, pluraliza versos “de los cielos”, añade verbos y conjunciones “que no es de madera”, “y de”, y por último introduce un nuevo verso.

*El niño yuntero* es adaptado a través de varios cantes, es decir, lo fragmenta en distintos estilos flamencos como el polo y la soleá, las bamberas, peteneras y martinetes. Para el polo y soleá emplea las dos primeras estrofas alterando el orden de las mismas, para la bambera usa la cuarta, quinta, sexta y la octava cuartilla introduciendo algunas modificaciones ya nombradas, como la incorporación de la copulativa “y”, variación en el orden versal... En la petenera utiliza tres estrofas, la undécima, duodécima y decimotercera y para el martinete la novena, décima, decimocuarta, decimoquinta y decimosexta estrofa.

El fandango interpretado por Camarón en su disco *Soy gitano, El pez más viejo del río*, omite la última estrofa y carece de notables modificaciones:

“El pez más viejo del río,

de tanta sabiduría,  
el pez más viejo del río  
como amontonó vivía,  
brillantemente sombrío  
y el agua le sonreía.

Tan sombrío llegó a estar,  
el agua no le divierte,  
tan sombrío llegó a estar  
que después de meditar,  
cogió el camino del mar,  
es decir, el de la muerte”

#### CAMARÓN

(*Soy gitano, El pez más viejo del río*, 1989)

El único cambio notable es la sustitución, en el cuarto verso de la segunda quintilla, del verbo tomar por coger.

La barbería del sur, liderada por Enrique Heredia y Juan José Suárez, adaptan los largos poemas *El sino sangriento* editado en *Poemas sueltos III* y *Rosario, dinamitera*, de *Viento del pueblo*, en su disco *Túmbanos si puedes*, suprimiendo la mayoría de las estrofas y cogiendo las consideradas de mayor fuerza expresiva. Ambas interpretaciones no podemos clasificarlas en ningún estilo propio del cante flamenco pues a ritmo de salsa añaden algún acorde afín a este arte. En su disco *Arte pop* versionan *Antes del odio* del libro *Cancionero y romancero de ausencias* y ocho versos del poema *Vientos del pueblo me llevan*, bajo el título *Todo por la patria*. En *Sino sangriento* emplea cuatro estrofas sueltas de un total de once. En *Rosario, dinamitera* usa algún verso de la primera décima y de la última, y a través de repeticiones se desarrolla todo el cante. Del largo poema *Antes del odio* sólo emplea la primera, segunda, quinta y séptima estrofa y de *Vientos del pueblo me llevan* predominan los solos de la instrumentación y la letra queda reducida a ocho versos de la quinta estrofa. Todas estas versiones de este grupo catalogado como “nuevo flamenco” están acompañadas de varios instrumentos y no sólo de la guitarra como ocurre en el cante de Morente o Gerena que si se rigen por estilos puramente flamencos.

Otro de los cantantes que toma un fragmento de poema, es Miguel Poveda en su canto *Para la libertad*, escogiendo la parte segunda de *El herido* inserto en el libro *El hombre acecha*. (“Para la libertad sangro, lucho, pervivo. / Para la libertad, mis ojos y mis manos, / como un árbol carnal, generoso y cautivo, / doy a los cirujanos...”). También toma para su interpretación un fragmento, los cantantes Pitingo, Juan Carmona, Arcángel, Almaría y Niño de Elche en algunos de sus cantes

como en *Me sobra el corazón*.

Hay ocasiones que junto a la supresión de estrofas enteras se omite alguna palabra, como el Niño de Elche y su cante *Me sobra corazón* que elimina la palabra *hoy* del verso cuarto (“**hoy** sólo tengo ansias”) o la copulativa *y* en el verso (“**y ahí te quedas**, al mundo le diría.”).

Lole en su disco en solitario, *Ni el oro ni la plata*, del 2004, realiza una de las versiones de la *Nana* de Hernández más entrañable y emotiva. Acompañada a la guitarra por el que fuera su marido Manuel Molina canta prácticamente más de la mitad de las estrofas del poema, omitiendo la séptima, octava, novena, undécima y duodécima, y con un respeto en la organización y forma del poema infrecuente en otros cantaores.

Romero San Juan en su versión de la *Nana* por el estilo soleá por bulerías, omite cinco estrofas y sustituye algunas palabras por otras más recurrentes por parte del cantaor, como “escarcha de mis días/ y de tus noches” por “escarcha de tus días/ y de mis noches”, o “te traigo la luna” por “te tragas la luna”, “mi alma en el aire/ bata despacio” por “en el alma al oírte/ bata el espacio” y “Duérmete niño” por “Vuela niño”. Modifica el orden estructural del poema pues emplea la estrofa cuarta antes de la quinta:

“La cebolla es escarcha  
cerrada y pobre:  
escarcha de **mis** días  
y de **tus** noches.  
Hambre y cebolla:  
hielo negro y escarcha  
grande y redonda.

En la cuna del hambre  
mi niño estaba.  
Con sangre de cebolla  
se amamantaba.  
Pero tu sangre,  
**y** escarchada de azúcar,  
cebolla y hambre.

Una mujer morena,  
resuelta en luna,  
se derrama hilo a hilo  
sobre la cuna.  
Ríete, niño,  
que te **traigo** la luna  
cuando es preciso.

La cebolla es escarcha

y cerrada y pobre.

Tu risa me hace libre,  
me pone alas.  
Soledades me quita,  
cárcel me arranca.  
Boca que vuela,  
corazón que en tus labios  
relampaguea.

Alondra de mi casa,  
ríete mucho.  
Es tu risa en **tus** ojos  
la luz del mundo.  
Ríete tanto  
que mi alma **en el aire**  
bata **despacio**.

La cebolla es escarcha  
cerrada y pobre.

Frontera de los besos  
serán mañana,  
cuando en la dentadura  
sientas un arma.  
Sientas un fuego  
correr diente abajo  
buscando **un** centro.  
**Duérmete** niño en la doble  
luna del pecho.  
Él triste de cebolla  
**y** tú satisfecho.  
No te derrumbes.  
No sepas lo que pasa  
ni lo que ocurre.

La cebolla es escarcha  
cerrada y pobre.

ROMERO SAN JUAN  
(*Pausatiempo, La nana de la cebolla, 2000*)

Otra de las versiones de la *Nana* es la realizada por José Mercé en su disco *Ruido*, publicado en el año 2010 por motivo al centenario del nacimiento de Miguel Hernández. Mantiene la estructura organizativa propia del poema aunque no lo canta de forma íntegra pues omite algunas estrofas. Carmen Linares en la bulería *El sol, la rosa y el niño*, también suprime una de las estrofas, en concreto la última.

Por lo tanto, hay numerosos casos de cantes donde se interpreta solo una parte del mismo, debido al elevado número de versos constituyentes en el poema.

### 7.1.3 Repetición

La repetición de algún elemento constitutivo en el poema hernandiano se produce por diversas causas, como la estructuración del poema bajo la forma de canción, constando de estrofa y estribillo, el interés en adaptarlo a un estilo flamenco cuya letra se repite o el hecho de enfatizar alguna palabra que el cantaor considera relevante.

La primera causa nombrada podemos apreciarla en el cante de Diego Carrasco y su *Silbo de la llaga perfecta*, ya que bajo la forma de bulería canta el poema organizado en estrofa y estribillo. El estribillo lo toma de los dos últimos versos del primer cuarteto (“Abre, Amor mío, abre / la puerta de mi sangre”), quedando el cante del siguiente modo:

“Ábreme, amor, la puerta  
de la llaga perfecta. (bis)  
Abre, Amor mío, abre  
la puerta de mi sangre. (bis)

Abre, que salgan  
las malas ansias.  
Abre, para que huyan  
las intenciones turbias.

Abre, Amor mío, abre  
la puerta de mi sangre. (bis)

Abre, para que sean  
fuentes puras mis venas,  
mis manos cardos mondos,  
pozos quietos mis ojos.

Abre, Amor mío, abre  
la puerta de mi sangre. (bis)

Abre que viene el aire  
de tu palabra... ¡Abre!  
Abre, Amor que ya entra...  
y para que no se salga... ¡Cierra!

Abre, Amor mío, abre

la puerta de mi sangre. (bis)

DIEGO CARRASCO

(*A tiempo, Silbo de la llaga perfecta*, 1991)

Romero San Juan, también emplea un estribillo en su versión de las *Nanas de la cebolla*, (“La cebolla es escarcha / cerrada y pobre”) o incluso La barbería del sur en cada una de sus composiciones, así en *Sino sangriento* el estribillo repetitivo a lo largo del cante está formado por los tres primeros versos de la primera estrofa del poema (“De sangre en sangre vengo / como el mar de ola en ola / del color de la amapola y el alma tengo”), o en *Rosario, dinamitera* que repite constantemente el verso (“Rosario, dinamitera”).

En ocasiones se repite algún verso para acoplarlo a la propia estructura del cante flamenco, así Camarón en su fandango *El pez más viejo del río* repite el primer verso en el tercero en ambas estrofas para que la forma original del poema, la quintilla, se adapte a la del fandango. Lo mismo ocurre en la malagueña de Morente, *El niño yuntero*, que de la cuartilla del poema original pasa a una estrofa de seis versos para poder ser interpretado en el cante. El mismo procedimiento utiliza para muchas de sus interpretaciones, como *Andaluces de Jaén*, por petenera:

“Andaluces de Jaén,  
aceituneros altivos,  
decidme a mi en el alma,  
decidme a mi en el alma,  
¿Quién levantó los olivos?  
Andaluces de Jaén,  
aceituneros altivos”.

ENRIQUE MORENTE

(*Selección, Andaluces de Jaén*, 1977)

“Andaluces de Jaén,  
aceituneros altivos,  
decidme en el alma: ¿quién,  
quién levantó los olivos?”

MIGUEL HERNÁNDEZ

(*Viento del pueblo, Aceituneros*, pp. 499-500)

La repetición de versos convierte la cuartilla en una estrofa de siete versos octosílabos. Este procedimiento también es usado en Gerena en la mayoría de sus cantes, y en Calixto Sánchez que modifica la estructura primigenia de la seguidilla:

“Déjame que me vaya,  
madre, a la guerra.  
Déjame, blanca hermana,  
novia morena,

novia morena”.

CALIXTO SÁNCHEZ

(*Andando el camino, Déjame que me vaya*, 2007)

## 7.2 Aspectos lingüísticos de los cantes flamencos hernandianos

### 7.2.1 Principales coloquialismos de los cantes

Dependiendo del cantaor y la zona geográfica andaluza a la que pertenece puede resaltar más o menos un rasgo propio de la modalidad andaluza a la que pertenece. A continuación resalto los más notables y frecuentes en estas interpretaciones.

#### 7.2.1.1 Falsos triptongos

En el cantaor Manuel Gerena resaltan notables variedades dialectales de nuestra lengua, como la transformación del diptongo -ue- en un falso triptongo, en la granaína *Vientos del pueblo me llevan*:

“Con la cabeza muy alta,  
si me muero que me **muiera**  
y la boca contra la grama”.

MANUEL GERENA

(*Manuel Gerena canta con Miguel Hernández, Vientos del pueblo me llevan*, 2001)

#### 7.2.1.2 Cambios de las consonantes

Es frecuente en interior de palabra que la -l- pase a pronunciarse -r-:

“Y sobre tu vida asiende.  
El asar de Mursia  
que sobre tu vida asiende  
y pa esalta la vida  
que son la **parmera** de Elche  
y pa segui la via”

MANUEL GERENA

(*Manuel Gerena canta con Miguel Hernández, El azahar de Murcia*, 2001)

“Una mujer morena,  
**resuerta** en luna,  
se derrama hilo a hilo  
sobre la cuna”

ROMERO SAN JUAN (*Pausatiempo, La nana de la cebolla*, 2000)

### 7.2.1.3 La pérdida de la consonante intervocálica

La más común es la *d* intervocálica en prácticamente todos los cantaores.

“Si yo salí de la tierra,  
si yo he **nasío** de un vientre  
desdichao y con pobresa,  
no fue sino para haserme,  
ruiseño de la desdicha  
y eco de la mala suerte”

ENRIQUE MORENTE  
(*Homenaje flamenco a Miguel Hernández, Sentado sobre los muertos*, 1971)

La vibrante *r* intervocálica también suele desaparecer, y si ocurre entre dos vocales iguales, éstas se aúnan.

“Abre, Amor que ya entra...  
y **pa** que no salga... ¡Cierra!”

DIEGO CARRASCO  
(*A tiempo, Silbo de la llaga perfecta*, 1991)

### 7.2.1.4 Pérdida de consonantes iniciales y finales

La más común es perder la *d* inicial y la *s*, *d* y *r* finales.

“Lo veo ara los rastrojo  
y deborá un mendrugo  
y **eclarar** con lo ojo  
que por qué e carne de yugo”

MANUEL GERENA  
(*Manuel Gerena canta con Miguel Hernández, El niño yuntero*, 2001)

“Una **muje** morena,

resuerta en luna,  
se derrama hilo a hilo  
sobre la cuna.  
Ríete, niño,  
que te **traga** la luna  
cuando e presiso”

LOLE

*(Ni el oro ni la plata, La nana de la cebolla, 2004)*

A veces la desaparición de la consonante final conlleva la adición de una vocal.

“Tan sombrío llegó a estar  
(nada el agua le divierte)  
tan sombrío llegó a estar  
que después de **meditau**,  
tomó el camino del mar,  
es **desi**, el de la muerte.”

CAMARÓN

*(Soy gitano, El pez más viejo del río, 1989)*

#### 7.2.1.5 Adición de vocales al comienzo y final de palabras

“El pez más viejo del río,  
de tanta sabiduría,  
el pez más viejo del río,  
como amontonó vivía,  
brillantemente **asombrío**  
y el agua le sonreía”

CAMARÓN

*(Soy gitano, El pez más viejo del río, 1989)*

“En la cuna del hambre,  
mi niño **estabau**,  
con sangre de seboya  
se amamantaba”

LOLE

*(Ni el oro ni la plata, La nana de la cebolla, 2004)*

#### 7.2.1.6 Yeísmo

Es típica la pronunciación de la *ll* como *y*. Este fenómeno fonético está muy extendido en

toda España.

“La seboya es ecarcha,  
serrada y pobre,  
escarcha de tu día  
y de mi noche”

LOLE

(*Ni el oro ni la plata, La nana de la cebolla*, 2004)

## 7.2.2 Rasgos propios de la modalidad andaluza

Para Francisco Gutiérrez Carbajo se pueden considerar como rasgos de la modalidad andaluza aunque tampoco exclusivos de esta área geográfica, el seseo, el ceceo y yeísmo<sup>308</sup>.

### 7.2.2.1 El seseo

El seseo está arraigado en prácticamente la totalidad de cantaores.

“La sangre me ha parido y me ha hecho preso,  
la sangre me **reduse** y me agiganta,  
y un **edifisio** soy de sangre y yeso,  
que se derriba el mismo y se levanta”

LA BARBERÍA DEL SUR

(*Túmbanos si puedes, Sino sangriento*, 1995)

“Abre, para que sean  
fuente pura mi bena,  
mi mano caldo mondo,  
**poso** quieto mi sojo”

DIEGO CARRASCO

(*A tiempo, Silbo de la llaga perfecta*, 1991)

“Cuerpo: **poso serrado**  
a quien la sed y el sol han **calsinado**”

CARMEN LINARES

(*Remembranzas, Casida del sediento*, 2011)

---

308 F. Gutiérrez Carbajo, cit., p. 946.

### 7.2.2.2 El ceceo

Es más infrecuente en los cantaores analizados, aunque Calixto Sánchez cecea en cierta ocasión.

“Toas la primavera  
tiene Sevilla,  
una nueva tonada  
por **ceguiiya**.  
Torero en Triana  
frente a Sevilla,  
cantando a tu **zurtana**,  
tu **ceguiiya**”.

CALIXTO SÁNCHEZ  
(*Andando el camino, Déjame que me vaya*, 2007)

### 7.2.2.3 Yeísmo

Es típica la pronunciación de la *ll* como *y*. Este fenómeno fonético está muy extendido en toda España y parte de América.

“La seboya es *ecarcha*,  
serrada y pobre,  
*escarcha* de tu día  
y de mi noche”

LOLE  
(*Ni el oro ni la plata, La nana de la cebolla*, 2004)

### 7.2.2.4 Fricatización de la *ch*

La *ch* castellana se fricativiza como la *ch* francesa, la *sh* inglesa o la *sch* alemana.

“La seboya es **escarsha**,  
serrada y pobre”

ROMERO SAN JUAN (*Pausatiempo, La nana de la cebolla*, 2000)

## 7.2.3 Rasgos morfosintácticos predominantes

### 7.2.3.1 Falta de concordancia entre verbo y sujeto

“Aunque **te falte las arma**,  
pueblo de sien mi poere,  
no defayesca tu hueso,  
castiga quien te malhiere”

ENRIQUE MORENTE

*(Homenaje flamenco a Miguel Hernández, Sentado sobre los muertos, 1971)*

### 7.2.3.2 Cambio en la persona con respecto al original

En algunos cantaores para hacer más cercano el cante sustituyen la tercera persona por la segunda, como Enrique Morente, (“Aunque te falten las armas”), en vez de (“Aunque le faltan las armas”) o Romero San Juan (“Es tu risa en tus ojos”) por (“Es tu risa en los ojos”).

### 7.2.3.3 Presencia del complemento directo de persona sin la preposición a

“¿Quién salvará **este chiquiyo**  
meno que un grano de abena?”

MANUEL GERENA

*(Manuel Gerena canta con Miguel Hernández, El niño yuntero, 2001)*

### 7.2.3.4 Presencia de diminutivo

Es muy abundante en el flamenco el uso de diminutivo como rasgo preponderante en el cante.

“Yo quiero se yorando el hortelano  
de la tierra que ocupa y estercola,  
**compañerico** del alma, tan temprano”.

ENRIQUE MORENTE

*(Homenaje flamenco a Miguel Hernández, Elegía (a Ramón Sijé), 1971)*

## **8 Implementación en el aula<sup>309</sup>**

### **8.1 Unidad Didáctica: Acercamiento interdisciplinario de la obra poética de Miguel Hernández en relación al cante flamenco**

#### **8.1.1 Introducción. Música, lengua y literatura: una aproximación interdisciplinar**

La proyección interdisciplinar en el ámbito educativo es un aspecto que preside los actuales diseños curriculares y las modernas perspectivas para la actuación en el aula. Dicho planteamiento supone la exigencia de buscar una formación integrada de las distintas materias organizando planes de trabajo que establezcan puentes de acceso entre contenidos propios de distintos ámbitos de conocimiento. Los documentos que regulan las enseñanzas medias y superiores promueven el desarrollo de competencias cuyo tratamiento de forma interdisciplinar redundará, sin duda, en una adquisición más eficaz y atractiva por parte de los aprendices. En este sentido, la educación lingüística y literaria juega un papel esencial, dadas las múltiples posibilidades que nos ofrece para la puesta en práctica de proyecciones didácticas en conexión con otras áreas. La lengua, por un lado, es el eje que vertebra todos los ámbitos del ser humano, no sólo aquellos de mayor cotidianidad, sino también toda la vida académica; por otra parte, en su vertiente estética, el texto literario alberga una conexión constante con múltiples disciplinas, artes y ámbitos de conocimiento.

Por lo que respecta al tema que nos planteamos como centro de nuestra propuesta, resulta muy fácil encontrar conexiones entre el texto musical flamenco y el literario. No es necesario resaltar la doble dimensión del cante en tanto que es composición a medio camino entre ambos terrenos, dada su conjunción de melodía flamenca y canto.

#### **8.1.2 Contexto educativo**

La presente Unidad Didáctica a desarrollar en el aula, pertenece al Departamento de Música del Instituto de Educación Secundaria Doñana, ubicado en el municipio español de Almonte,

---

<sup>309</sup> Véase M<sup>a</sup> del Carmen Quiles (2008), *Textos con música: cómo desarrollar las habilidades comunicativas desde una perspectiva interdisciplinar*, Consultado el 03 de septiembre de 2015. Página web: [www.um.es/glosasdidacticas/numeros/12.html](http://www.um.es/glosasdidacticas/numeros/12.html).

provincia de Huelva y en la comunidad autónoma de Andalucía.

Como establece la orden del 10 de agosto de 2007, por la que se desarrolla el currículo correspondiente a la Educación Secundaria Obligatoria en Andalucía, en segundo curso, que es al cual va dirigido dicha unidad didáctica, la materia tiene un carácter obligatorio y una carga docente de dos horas semanales.

En concreto en este centro de secundaria hay un total de cinco grupos en dicho nivel, con un total de alumnos aproximado, de treinta a treinta y uno, por grupo.

Dicha unidad por su contexto interdisciplinario podría ser aplicada tanto para la materia de música como de lengua. Además, será necesario una afluencia comunicativa entre ambos departamentos para la consecución positiva de dicha unidad didáctica.

### **8.1.3 Competencias educativas**

#### **- Conocimiento e interacción con el mundo físico**

Observar a través de un medio audiovisual, como pizarras digitales, proyectores o televisores, según los recursos que disponga el profesor en el aula, de una coreografía flamenca afín a uno de los estilos flamencos presentes en la discografía flamenca de Miguel Hernández.

#### **- Matemática**

Estudiar los compases flamencos típicos de los estilos analizados, duraciones, pulsos, acentos...

Contabilizar el cómputo silábico de los poemas hernandianos.

#### **- Comunicación lingüística**

Ser capaz de recitar un poema de Miguel Hernández y de componer piezas líricas adoptando como modelo la obra de nuestro poeta.

#### **- Social y ciudadana**

Realizar un trabajo en grupo que será expuesto oralmente con posterioridad en el aula, donde se desarrolle algunos de los aspectos literarios de Hernández.

#### **- Aprender a aprender**

Ser consciente de los conocimientos previos antes de emprender cualquier estudio o trabajo, para conseguir y adquirir nuevas destrezas en la materia.

#### **- Autonomía e iniciativa personal**

Poner en juego habilidades de distintas formas de pensamiento para alcanzar un objetivo

que antes no era evidente.

#### - **Cultura y artística**

Elaborar y manipular diferentes formas de información para conseguir un objetivo musical y literario relacionado con la obra de Miguel Hernández y el flamenco.

#### **8.1.4 Objetivos didácticos**

1. Reconocer y recordar la obra de Miguel Hernández a través de las adaptaciones realizada por los flamencos en su discografía.
2. Adquirir unas destrezas básicas en el reconocimiento de los estilos del cante flamenco.
3. Utilizar la percusión y los movimientos corporales como medios de expresión del arte flamenco.
4. Comprender el manejo de la métrica, los recursos estilísticos y formales en la lírica de Miguel Hernández.
5. Descubrir la obra de Miguel Hernández en la música flamenca.
6. Valorar la figura de Hernández dentro de la historia de la literatura española.
7. Investigar la música flamenca a través de los estilos empleados en las adaptaciones de los poemas hernandianos.

#### **8.1.5 Contenidos didácticos**

1. Estudio de la vida y obra de Miguel Hernández en el contexto histórico y cultural al que pertenece.
2. Reconocimiento de los principales estilos flamencos mediante las audiciones de la discografía de los cantes versionados de los poemas de Miguel Hernández.
3. Análisis métrico y formal de la obra hernandiana.
4. Descubrimiento de la obra poética y teatral de nuestro poeta a través del arte flamenco.
5. Valoración de la figura de Miguel Hernández dentro de la historia de la literatura española.
6. Investigación de la música flamenca a través de los estilos empleados en las adaptaciones de los poemas hernandianos.

### **8.1.6 Actividad propuesta desarrollada para esta unidad didáctica**

Interpretación de melodías flamencas a través de un instrumento musical de viento donde el alumnado muestre sus habilidades y destrezas y adquieran nociones rítmico-melódica del flamenco.

Además deberá añadir a la melodía flamenca uno de los poemas de Miguel Hernández.

Para edificar esta unidad con este doble carácter -en favor de la educación lingüístico-literaria y musical- proponemos introducir en el aula aquellos poemas de Miguel Hernández que han sido adaptados por el cante flamenco. Ahora bien, no nos referimos a usar un poema que nos sirva de excusa para conseguir objetivos propios de otra área, sino como elementos que nos ayude a trabajar en dos materias educativas de forma coordinada e interdisciplinar; de esta forma, nos será posible desarrollar habilidades comunicativas al tiempo que el alumno entre en contacto con el mundo de la música en tanto que faceta artística.

Partir de un instrumento musical como centro de interés puede facilitar la labor en la dirección que planteamos; tomando, en esta ocasión la flauta.

Por ello, con esta actividad se plantea, por un lado, que el alumno entre en contacto con la música flamenca de forma directa y participativa desarrollando sus habilidades musicales a través de la flauta y, por otro, nos encontramos con la parte narrativa y literaria al incorporar uno de los poemas de Miguel Hernández a dicha melodía flamenca. Es decir, el alumnado parte de una partitura dada por el profesor a la cual le debe añadir un poema hernandiano.

Por supuesto, el profesor previamente hará entrega de los poemas de Hernández más emblemáticos y el alumno deberá acoplarlo a la melodía flamenca, del mismo modo que lo han hecho los cantaores flamencos en sus discografías.

### **8.1.7 Temporalización de la actividad**

Dicha actividad está planteada para ser llevada a cabo durante un promedio de dos semanas. Cada hora, de las cuatro horas lectivas propuestas, será dividida en dos secciones de media hora cada una. Así dentro de la primera hora, una media hora se centrará en la parte más literaria, como la lectura del poema que va a ser adaptado y su estudio métrico y estructural y la segunda media hora se planteará en el estudio de la partitura. La segunda hora se dividirá igualmente en dos partes, la primera se integrará el poema en la estructura melódico-rítmica de la obra, y la

segunda en el estudio de flauta. La tercera hora se desarrollará igual que la segunda y la última hora será para entonar la obra.

### 8.1.8 Desarrollo de la actividad

La actividad consistente en la adaptación de un poema de Miguel Hernández en una melodía flamenca, ha sido desarrollada en un grupo de segundo de la E.S.O, cuya peculiaridad es que sigue las enseñanzas propias del bilingüismo en algunas materias. Es un grupo trabajador y preocupado por alcanzar las destrezas en todas las áreas del conocimiento, exceptuando un pequeño grupo de alumnos.

Tras pensar y divagar en diversos tipos de melodías flamencas, finalmente opté por la petenera, por su carácter popular andaluz. En cuanto al poema, por el sentir melancólico de este estilo preflamenco pensé en un poema del libro *Viento del pueblo*, concretamente *El niño yuntero* como ya hiciera Manuel Gerena en su disco *Manuel Gerena canta con Miguel Hernández*, que utiliza diversos estilos flamencos para adaptar este poema al cante, siendo uno de ellos la petenera.

A los alumnos les entregué tres fichas, en la primera la melodía flamenca, en la segunda el poema completo y en la tercera el papel pautado. Y tras explicarles el procedimiento para llevar a cabo dicha actividad consistente en adaptar las partes del poema que consideraran oportunas obtuve los siguientes resultados:

- a) Alumnos que no lo realizaron. Aunque eran una pequeña minoría.
- b) Otros utilizaron un mismo tipo de estrofa seleccionada por el sentimiento que les suscitó. Concretamente es:

“Empieza a vivir, y empieza  
a morir de punta a punta  
levantando la corteza  
de su madre con la yunta”

- c) La mayoría no escogió estrofas consecutivas, tomando las más emotivas.
- d) El estilo predominantemente empleado fue el silábico, es decir, nota por sílaba. Aunque hay algunos casos donde se utiliza el neumático, tres o cuatro notas por sílaba.

# La Petenera se ha muerto

~ Cancionero Andaluz ~

Me due le es te ni rto hambien to co mo u na grandio  
sa es pi ra y su u uirce ni cien to res se ue mi al ma  
de en ci ra Lo veo a rar los ras tro jos y de vo  
rar un meñ dru go y de da rar con los o jos que por  
que es car re de yu go

The image shows a handwritten musical score for the song 'La Petenera se ha muerto'. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo and meter are indicated as 6/8. The lyrics are written in Spanish and are aligned with the notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations in blue ink, including a '3' above a group of notes and a '3' above a group of notes. The score is written on a dark background.

# Adriana Cáceres Galindo

Moderato

Empieza a vivir y empieza a morir de punta a punta  
levantando la corteza de sumate  
con la yunta trabaja, y mientras trabaja  
masculinamente serio se unge de lluvia  
y se añaña de carne de cementerio.

## 9 Conclusiones

Esta tesis nace de la confluencia entre dos artes, la literaria y la musical, cuyo punto de unión radica en dos realidades ajenas que el tiempo ha hermanado, como es el flamenco con la figura de Miguel Hernández, cuya poesía ha servido de base para este cante. Es cierto, que este poeta compuso su lírica para que fuera recitada y escuchada por una ingente cantidad de lectores y oyentes, y a pesar de su cercanía con las cancioncillas populares que tanto influyeron en su lírica e incluso entonara en alguna ocasión<sup>310</sup>, nunca se imaginó la repercusión que sus letras tendrían dentro del cante flamenco, y de la música en general<sup>311</sup>. Al respecto nos comenta Octavio Paz:

“Le conocí cantando canciones populares españolas de 1937. Poseía una voz de bajo un poco cerril, un poco de animal inocente, sonaba a campo, a eco repetido por los valles, a piedra cayendo en un barranco”<sup>312</sup>.

Este estudio parte de la base comparativa de la literatura, que no sólo contrasta las artes literarias a través del tiempo y las influencias entre éstas y las venideras; ya que si tomamos como elemento ejemplarizante la obra de Hernández, fueron muchas las fuentes tomadas, obras greco-latinas, Góngora, Lope de Vega...que repercutieron tanto en sus piezas líricas como en su teatro. Esta tesis alejada de una vertiente purista literaria pretende ser un enlace de unión entre la música flamenca y la literatura, realizando en este trabajo un paralelismo comparativo entre las letras flamencas, procedentes de la poesía popular, y la lírica de Miguel Hernández que a su vez bebe de otras fuentes que en muchas ocasiones son populares.

De este modo comienzo recopilando toda aquella discografía flamenca cuyas letras están tomadas del corpus poético de este escritor de Orihuela, y una vez aunado todo el cante grabado en disco, ya que mi análisis se centra fundamentalmente en este tipo de soporte sonoro, ajeno al visual y a las representaciones en vivo, realizo una comparativa temática, métrica y estilística entre la poesía popular flamenca y la culta de Miguel Hernández, contrastando similitudes y diferencias.

---

310 Su propia viuda, Josefina Manresa, en una entrevista realizada en 1980 por el director de cine cubano, Víctor Casaus, comenta que cantaban los dos: <<Le gustaba cantar mucho las coplas populares, los estribillos y cosas que venían del frente. Hasta cuando vino de la cárcel, los cuatro meses que estuvo primeramente. Terminó cantando una canción que cantaban allí los presos de las lentejas: *las lentejas se hacen viejas haciendo la digestión*>>. Véase Entrevista a Dña. Josefina Manresa, viuda de D. Miguel Hernández, poeta de Orihuela, en [www.youtube.com](http://www.youtube.com).

311 Son muchos los cantautores que han tomado sus letras ajenos al arte flamenco, como Paco Ibáñez, Elisa Serna, Joan Manuel Serrat... Así, Fernando González Lucini nos comenta que es uno de los poetas más cantados, tanto en España como Latinoamérica. Fernando González Lucini, *Miguel Hernández. ¡Dejadme la esperanza!*, Madrid, Autor, 2010.

312 José Carlos Rovira, cit, p. 32.

Si ahondamos en la historia de la lírica popular podemos apreciar que desde épocas remotas parte de su corpus procede de la propia poesía culta, y el propio devenir del tiempo hace que forme parte de la más profunda tradición:

“Un poema tradicional puede surgir de varios modos: puede ser un poema de un músico o poeta culto y erudito, de un trovador (entre culto y popular), o el poeta puede ser alguien del pueblo. No obstante el origen, el poema luego pasa a incorporarse a la tradición oral, comenzando al mismo tiempo el proceso característico de cambiar, añadir, omitir palabras, versos y hasta estrofas enteras, o bien por influencia de la música correspondiente- la interpretación musical de un mismo poema puede variar de región a región-, o bien por determinados acontecimientos que luego son incorporados al poema, o bien por la preferencia personal de los cantantes”<sup>313</sup>.

Esto nos pone de manifiesto que hay una afluencia constante y un trasvase entre ambas líricas, pues el poeta culto siente cierta cercanía con ella y la acoge para sus propios escritos, que él mismo devuelve al pueblo. Como bien nos comenta Francisco Gutiérrez Carbajo, con respecto a una actuación en el Teatro Real de Madrid en el 2001:

“Ginesa Ortega interpretó, entre otros cantes, el siguiente inspirado en una composición de la lírica tradicional: “De Madrid a Getafe/ ponen dos leguas;/ veinte son si la calle/ se pone en cuesta”. Se trata de una cancioncilla ejecutada en una posada de Illescas, después de las intervenciones de Casilda y Carreño en la comedia *Desde Toledo a Madrid*, de Tirso de Molina. La seguidilla completa, con su estribillo, dice así: “De Madrid a Getafe/ ponen dos leguas;/ veinte son si la calle/ se pone en cuesta./ ¡Jesús, qué larga!/ ¡Jesús qué larga!/ no me lleves por ella,/Diego del alma”. La composición aparece ya incluida por Santiago Magariños y por Margit Frenk y se ha recogido por Schindler una nueva muestra en Soria con estas variantes: “De Madrid a Toledo/ van doce leguas,/ y en medio está la Virgen/ de las candelas”. En la población madrileña de Getafe se conserva aún esta modalidad: “De Madrid a Getafe/ ponen dos leguas,/ una ya llevo yo andada/ y otra me queda”. Tirso de Molina, como otros escritores del Siglo de Oro, alimenta su lira del acervo popular, y, en justa correspondencia, le devuelve al pueblo, lo que de él tan sabiamente ha extraído”<sup>314</sup>.

Así, tomando la figura de Tirso de Molina, nos adentramos en dos mundos literarios que aparentemente están alejados, pero que realmente confluyen en un mismo sentir, como es lo popular y lo culto.

Si observamos la obra hernandiana, en ella hay numerosos elementos y recursos que la asemeja a lo popular, como nos corroboran los numerosos trabajos de investigadores de la talla de María Isabel López Martínez *Miguel Hernández y la poesía del pueblo*; Marie Chevallier *La escritura poética de Miguel Hernández*; Darío Puccini *Miguel Hernández: Vida y poesía y otros*

---

313 M<sup>a</sup> J. P. Elbers (Ed.), *Lírica tradicional española*, Madrid, Taurus, 1987, p. 8.

314 Francisco Gutiérrez Carbajo, *Lírica flamenca: algunas pervivencias de la poesía de tipo popular*, Actas del III Congreso Internacional *Lyra Mínima Oral*, Sevilla, Fundación Machado y Universidad de Sevilla, 2004.

*estudios hernandianos*; José Carlos Rovira *Cancionero y romancero de ausencias de Miguel Hernández*; Armando López Castro *Lo popular en Miguel Hernández* y un largo ecétera de artículos, ensayos y estudios. Toda esta base popular enraizada fundamentalmente en sus últimos poemas, ya que sus comienzos destaca por un sentir de recursos líricos más complejos y alegóricos, me refiero a su etapa de *Perito en lunas*<sup>315</sup>, volverá al acervo del pueblo a través del cante flamenco. Pero esta vuelta no es copia fiel de la escritura de Miguel Hernández sino que hay una metamorfosis de su poética convirtiéndose en algo nuevo, por medio de la adicción, supresión y variación fonológica de versos, palabras e incluso estrofas. Aunque es verídico afirmar que los flamencos no toman su lírica sin antes hacer una selección de la misma, adaptando principalmente aquellos poemas cuya estructura, estilo, temática e incluso recursos guardan ciertas analogías con la copla flamenca. De este modo se inicia un proceso comparativo inconsciente quizás en ellos, para poder llevar al cante esta poética hernandiana, fácilmente adaptable por su vulnerabilidad a la tradición popular, ya que él es pueblo:

“En Hernández no habría una pretensión de ser popular, de utilizar para la transmisión ideológica la poesía del pueblo,- mecanismo inconsciente: él era pueblo y cantaba con su voz aquellas canciones que le servían de expresión. En palabras de Octavio Paz “*Le conocí cantando canciones populares españolas de 1937. Poseía voz de bajo un poco cerril, un poco de animal inocente, sonaba a campo, a eco grave repetido por los valles, a piedras cayendo en un barranco*”<sup>316</sup>.

Pero como ya he indicado, a pesar de ese aire popular en su lírica, el cantaor siente la necesidad de transformarla y convertirla en una auténtica letra flamenca, en ese proceso de variación que sufre el cante. Debemos considerar que unas mismas letrillas flamencas pueden ser interpretadas de manera diferente por el mismo intérprete según la capacidad memorística, el contexto social y cultural, el escenario donde se encuentre... y aunque en este estudio me he centrado principalmente en la grabación sonora y no en el cante en vivo, por lo que el registro de audio es inamovible a tales elementos de variabilidad, es interesante suponer que antes de llegar al producto final ha tenido que pasar por una serie de modificaciones. Cambios que se efectúan incluso en las propias letras del cante, como analiza la doctora Cristina Cruces Roldán: <<versionamiento de estrofas, reformulación de contenidos con o sin deformación de significado

---

315 Hay quienes vislumbran en este libro gongorino un fuerte arraigo a la tradición: Los poemas de este primer libro, han de leerse como un solo y continuo poema, y hay una lucha por hacer literario lo más bajo y humilde, es decir, que lo culto y lo popular no se rechacen, como lo demuestra la poesía de Góngora. Véase Armando López Castro, *Lo popular en Miguel Hernández, Actas del I congreso internacional Miguel Hernández*, Alicante, Comisión de homenaje a Miguel Hernández, 1993, p.2.

316 José Carlos Rovira, cit., p. 32.

y uso onomatopéyico de la poesía serán algunos de ellos>><sup>317</sup>. Es decir, hay una transformación de la letra para adecuarse a la estructura del estilo flamenco que se desee interpretar con la misma, aunque dichas modificaciones no se centralizan únicamente en la forma organizativa del lenguaje poético, en el caso de las letras de Miguel Hernández, ya que el cantaor, en la mayoría de los casos siente la necesidad de conservar el contenido significativo de los versos hernandiano, ya que quiere transmitir la fuerza del verbo en su estado puro:

“Defiendo que el cantaor flamenco no siempre canta las letras como una plena realización de sus contenidos. Pero no negaré la mayor: muchas otras veces sucede así. Sentir lo que se canta, personalizar los temas, identificarse con una colectividad mediante su traducción musical, vincular la tragedia que estiliza ciertos cantes a la tragedia de los contenidos... todas estas son prácticas comunes y que los artistas reconocerían abiertamente. Sin embargo, me propongo recoger hoy la derivación tal vez menos sublime del argumento: *el papel secundario de la lírica en algunas manifestaciones del mundo jondo*”<sup>318</sup>.

Como ya he indicado, en la mayoría de las ocasiones, se cantan sus letras por el matiz significativo que tienen, como puede ser la lucha ideológica y el deseo de alzar la voz ante las injusticias sociales, es el caso de sus poemas de guerra, *Vientos del pueblo me llevan*, *Sentado sobre los muertos*, *La guerra, madre*, *El niño yuntero*, *Aceituneros*, *Esos hombres defensores de su pobreza y su pan...* En otras ocasiones, se toman poemas, por su carácter universal, ya que expresan estados del alma humano común a todos los hombres, me refiero a su *Cancionero y romancero de ausencias*, que aunque es una obra íntima y autobiográfica, ya que expresa su realidad inmediata, no va a impedir que el poeta cree una filosofía de vida cuyo eje central va a ser el hombre<sup>319</sup>. Esa historia personal narrada por Miguel Hernández, se va a elevar, como dice Gil de Bielma a propósito de su propia concepción sobre la creación poética, <<a un nivel de significación en que la vida de uno es la vida de todos los hombres>><sup>320</sup>. Este matiz de lo colectivo en su última etapa compositiva, hará de sus poemas un atractivo para ser cantado y expresado en el flamenco, ya que como las letrillas del cante exterioriza vivencias comunes a todos los seres humanos: la pérdida de un ser querido, la ausencia del amor, la cercanía con la muerte... Esta es una de las razones por la que la mayoría de los poemas adaptados pertenecen a los ciclos compositivos situados entre el poemario de guerra, por su carácter reivindicativo y su

---

317 Cristina Cruces Roldán, *Decir del cante. La lírica popular, al servicio de la música flamenca*, Actas del III Congreso Internacional Lyra Mínima Oral, Sevilla, Fundación Machado y Universidad de Sevilla, 2004, p. 600.

318 Cristina Cruces Roldán, cit., p. 600.

319 Javier Pérez Bazo, *Síntesis ética y estética de Miguel Hernández: Cancionero y romancero de ausencias*, Actas del I congreso internacional Miguel Hernández, Alicante, Comisión de homenaje a Miguel Hernández, 1993, p.4.

320 Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p.12.

*Cancionero y romancero de ausencias*. Esto no implica la ausencia de sus poemas de juventud, ya que hay algún ejemplo del mismo como la interpretación que hace el Niño de Elche de *Al verla muerta*, de su primer ciclo de poemas, pero prácticamente es nula esta presencia.

Pero lo que nos ha quedado claro con este estudio es que independientemente de los poemas seleccionados, la lírica de Miguel Hernández sufre un proceso de modificación estructural sin alejarse en la mayoría de las interpretaciones de su contenido significativo. Esos cambios efectuados hacen posible que la poesía hernandiana se convierta en una auténtica letra flamenca, a través de su transformación primera en copla, es decir, al ser cantada pierde su estado primigenio de poema transfigurándose en cante. Como bien dice José Cenizo Jiménez debemos distinguir entre poesía flamenca (como reflejo) y copla flamenca como producción:

“Poesía flamenca, en sentido estricto, es aquella composición que, realizada con libertad de metro y de estilo, gira en torno a algún motivo flamenco (artistas, la guitarra, estilos del cante, el baile, el café cantante, etc.). (...) Desde el Romanticismo y el Modernismo hasta hoy son muchos los grandes poetas que han escrito versos al duende contenido en artistas o ambientes flamencos. (...) La copla flamenca -producción, y no reflejo- es otra cosa. Es un conjunto de versos [ya casi habría que hablar de tercios] que se ajustan con precisión no sólo a la métrica de las coplas populares del Flamenco, de las que se cantan o se pueden cantar, sino también a sus exigencias expresivas, lingüísticas, simbólicas, temáticas, etc.”<sup>321</sup>.

Por lo que los poemas de nuestro poeta de Orihuela reestructurados para el cante, se convierten en auténtica copla flamenca al ser interpretadas por estos cantaores, frente a los numerosos poetas y letristas del cante que componen una lírica específica para este arte y únicamente la ven editadas sin ser cantadas por ningún artista. Con Miguel Hernández sucede lo contrario ya que su corpus poético ajeno a este fin es tomado por iniciativa de un conjunto de cantaores para ser elevado a la categoría de copla flamenca, siendo el iniciador de este propósito Enrique Morente en la década de los setenta. Así, frente al objetivo de un grueso número de poetas de escribir para el flamenco, como Antonio Murciano, Juan Peña, y José Prada nos encontramos a un poeta cuyo fin era ser leído aunque no cantado. Sin embargo, a pesar de que sus poemas adaptados al cante no fueron escritos para formar parte del repertorio de una serie de artistas flamencos, hay unas letras flamencas de nuestro autor que sí fueron realizadas para este objetivo. Me refiero a las letrillas a las que ya he echo referencia en la introducción por lo que no volveré a insistir en el tema.

Lo que resulta llamativo es que de todos los discos analizados, en ninguno de ellos haya

---

321 José Cenizo Jiménez, <<Poesía flamenca y copla flamenca: una distinción necesaria>>, *La poesía del flamenco. Revista Litoral*, 238, Málaga, Ediciones Litoral, 2004, p. 34.

constancia de la interpretación al cante de estas letras flamencas compuestas por Hernández. Las causas pueden ser motivadas por un gran abanico de posibilidades, siendo la más improbable, el desconocimiento del cantaor y su entorno cercano de las mismas y siendo lo más acertado el pensar que no les ha interesado al no ser representativas de la figura narrativa de nuestro poeta. Al cantar poemas de gran trascendencia en nuestra literatura como *Nana de la cebolla*, *Elegía a Ramón Sijé*, *El niño y untero* y *Aceituneros*, entre otros, el cantaor hace notar la presencia de Miguel Hernández en su cante, sin embargo, el uso de letrillas flamencas hernandiana sería menos sustancial en su copla, ya que son el prototipo de composición para el cante. Por un lado en ellas se emplea las estructuras tradicionales (paralelismos, metáforas, reduplicaciones, símbolos, léxico sencillo) y por otro, no tienen adornos apenas y con ausencia de adjetivos calificativos<sup>322</sup>. Y aunque es cierto, que gran parte de los poemas cantados por los flamencos mantienen estas estructuras simples y nominales ya que el gran corpus de adaptaciones provienen de su *Cancionero y romancero de ausencias*, caracterizado por el uso de fórmulas populares, la reiteración léxica y la lejanía en el uso del adjetivo a favor del nombre, hay una gran riqueza expresiva y temática, por la experiencia vivida que lo elevan a la categoría de poesía culta, fruto de una trayectoria poética que lo precede.

Esta integración de lo culto hacia la canción popular, en este caso flamenca, hace que se produzca un proceso de memorización y reproducción de la misma que dista de la poesía originaria, ocasionando a veces en el oyente un desconocimiento del autor por causa de las modificaciones del poema o por ser poco conocido. Si escuchamos una interpretación de sus *Nanas de la cebolla* rápidamente nos viene a la memoria el autor, sin embargo poemas como *Dátiles y gloria* o *Casida del sediento* puede llegar a ser desconocido por un oyente poco instruido. Aunque gracias a los medios discográficos es más complicado que un poema culto pase a formar parte de la canción popular anónima, pues en la grabación se deja constancia de la autoría de la letra. Aún así, apreciamos una deformación de la lírica hernandiana en algunos poemas, como en *El niño y untero* o *Aceitunero*, ya que hay una elección de estrofas, dispuestas en distinto orden; reiteración de versos; supresión de palabras o adicción de términos como *Ay*, o la conjunción *y*, que resulta a veces complejo de identificarlo si sólo lo escuchamos. Además, cada cantaor incorpora a su cante su propia idiosincrasia, un conjunto de características heredadas o adquiridas que definen su temperamento particular. Ese individualismo se expresa también en el propio lenguaje cantado, ya que cada cantaor tiene, además de sus propios rasgos fonéticos de

---

322 José Gelardo Navarro, cit., pp. 86-87.

pronunciación, un vocabulario particular que, de forma intuitiva, introduce en las letras de las coplas durante su interpretación:

“Y es que las letras de las coplas están en función del cante y del cantaor. La estructura estrófica, el léxico, incluso los aspectos fonéticos, se seleccionan en función del tipo de cante que se interpreta y de las exigencias personales de cada cantaor. Antonio Mairena, en una entrevista personal, me decía que él seleccionaba algunas veces las letras de sus cantes de la *Colección de cantes flamencos* de Antonio Machado y Álvarez *Demófilo*; pero, después, él cambiaba y acomodaba estas letras a su forma de cantar y a las características de los cantes que interpretaba”<sup>323</sup>.

Como cada cantaor parte de una manera peculiar de interpretar el cante, es muy complejo establecer unas pautas comunes y homogéneas a todos ellos, pues hacen una creación propia y personal de cada letrilla. En palabras de José Manuel Caballero Bonald el cantaor << cuenta con la más absoluta libertad para interpretarlo todo a su manera, aun sin salirse de la estructura básica de cada cante >><sup>324</sup>. Por ello, varias versiones del mismo poema de Hernández se transforman en la voz de cada cantaor en una copla diferente.

Aunque el cantaor transforme cada poema en un nuevo cante, la poesía de Miguel Hernández nunca perdería su autoría, ya que por un lado hay un interés en los flamencos de que se sepa el origen de sus letrillas y por otro, al quedar registrado en las carátulas de sus discos. Por ello, es impensable que en pleno siglo XXI, con los adelantos tecnológicos existentes ocurra lo de épocas pasadas donde el acervo popular hacía suya la poesía culta, perdiendo su autoría originaria. De esto hay constancia escrita a finales del XIX, cuando Manuel Machado en 1897 narra una anécdota real sucedida en el barrio de Triana donde vivía con sus abuelos maternos:

“Pero, al volver una madrugada de coplas y manzanillas, a la casa de sus abuelos, en Triana, le sucedió esta sincera anécdota, que marcará aún más su poesía neopopularista: Escuchó cantar a un barrendero, muy flamencamente, una de las letras que él había escrito. Y, al preguntarle quién era su autor, le contestó el improvisado cantaor: “Nadie”.

Después, poetizó este acontecimiento:

Tal es la gloria, Guillén,  
de los que escriben cantares:  
oír decir a la gente  
que no los ha escrito nadie.

Procura tú que tus coplas  
vayan al pueblo a parar,  
aunque dejen de ser tuyas

---

323 Miguel Roperó Núñez, <<El mestizaje en el lenguaje del cante flamenco. El flamenco como lengua especial>>, *La poesía del flamenco. Revista Litoral*, 238, Málaga, Ediciones Litoral, 2004, p. 131.

324 José Manuel Caballero Bonald, *Luces y sombras del flamenco*, Barcelona, Lumen, 1975, pp. 80-81.

para ser de los demás...”<sup>325</sup>.

Con este poema de Manuel Machado se sintetiza una de las ideas presentes en este estudio que es como un poema de autor, el intérprete lo hace suyo de tal manera que se transforma en una nueva composición, perdiendo la autoría originaria. Si lo ejemplificamos con un poema de Hernández, como su *Elegía (a Ramón Sijé)* en Morente adquiere una nueva entidad, pues toma aspectos propios y peculiares de este cantaor.

Pero frente a esta primera percepción de este trabajo de investigación, cuyo aspecto concluyente viene determinado por la variabilidad de la lírica hernandiana transfigurada en unas nuevas letras proporcionadas al cante flamenco, otro de los aspectos que deberíamos tener presente es las causas por las que se han tomado estas bellas piezas líricas de Miguel Hernández, frente a otros poemas u otros autores.

Las razones por las que Miguel Hernández se ha convertido en uno de los poetas más cantados por el mundo del flamenco son claras y evidentes y las vamos a desentrañar y sintetizar en tres, todas derivadas de la extraordinaria personalidad del poeta y del contenido de su obra.

En primer lugar, de Hernández llama la atención, y resultan especialmente atractivos, su gran sencillez y su naturalidad, cualidades vinculadas, sin duda, a su origen humilde y a su espontánea identificación con la clase trabajadora. Hay una cantante, Elisa Serna, no vinculada al mundo del flamenco que al respecto de estos atributos de Miguel Hernández, comenta en una entrevista realizada por Fernando González Lucini:

“Cuando leí por primera vez a Miguel Hernández me emocionó muchísimo. ¡Era como nosotros! -me decía Elisa-. En sus versos reviví mis orígenes; me reencontré con mi padre y con su compromiso político en la lucha por la libertad; y, sobre todo, me reconocí a mí misma en muchas cosas. Fue por eso que enseguida, e inevitablemente, cogí la guitarra e, inspirándome en sus versos, compuse mis primeras canciones”<sup>326</sup>.

En segundo lugar, debemos destacar la capacidad de superación personal sentida y experimentada por aquel joven pastor de Orihuela, ejemplo en muchos casos para cualquier lector inquieto de su biografía tan altamente estimada por el mundo del flamenco. Como consecuencia de todo esto, surge una tercera circunstancia impactante en la obra de Hernández, como es su voluntad y su capacidad para enraizar sus poemas en la tierra y en el pueblo, o sea, en las realidades cotidianas que vivía en sí mismo y en su entorno. Poseía una gran aptitud para interpretar los sentimientos colectivos, estados de ánimos que han calado en flamencos de la talla

325 VVAA, *La Generación del 98 y Manuel Machado ante el Flamenco*, Ed. Ángel Álvarez Caballero, Murcia, Ayuntamiento de La Unión, 1998, pp. 103-104.

326 Fernando González Lucini, cit., p. 40.

de Manolo Sanlúcar. Por ello, resulta conmovedor las hermosas palabras con las que este guitarrista justificaba y presentaba su disco ...*Y regresarte*. (A Miguel Hernández):

“Querido Miguel:

Cuando mencionar tu nombre era pecado, otro gran amigo me hizo encontrar contigo. Fue descubrir un mundo... De pronto entendí la grandeza de la Poesía. Y llegaste tan dentro, Miguel, que todo mi cuerpo se esponjó de ti. Si no fuera desmerecerte, diría que tu espíritu se impregnó en mí. Saboreé tu mente, tu ternura, tu rabia, tu sangre, tu carne, tu sudor y hasta tu saliva. Y tanto quedaste en mí que yo ya no soy yo solo, también soy tú. Por eso no creo necesario explicarte el porqué de esta obra. Lo que sí quiero es que me perdones si consideras que no he sabido expresar tu sentimiento con justeza. Hazlo, aunque sólo sea como premio a mi sinceridad.

Tu amigo.

Manolo Sanlúcar.”<sup>327</sup>.

Miguel en palabras de muchos pensadores y músicos flamencos como Juan Carmona, ha sido definido como *poeta del pueblo*, ya que en su obra, tanto poética como teatral, siempre se funden el sufrimiento y la esperanza, expresado con afecto y pasión. La etapa compositiva que corresponde al periodo de su vida marcado por la lucha al frente republicano y su compromiso como altavoz del pueblo, junto a su posterior encarcelamiento por ser activista en la lucha armada y sus escritos comprometidos hace que muchos cantaores elijan sus poemas como símbolo de libertad y compromiso social. Ya que en él hubo un importante deber personal, político y literario mantenido por Miguel a lo largo de toda su vida y en cualquier circunstancia.

Su ideología marcada por una fuerte raíz de izquierda y comunista ha hecho que artistas cercanos a este pensamiento lo adopten para su cante, me refiero a artistas de la talla de Manuel Gerena, Niño de Elche e incluso Enrique Morente, entre otros.

Así, en la década de los sesenta, Enrique Morente gran admirador de Miguel Hernández; era, según su punto de vista y sus declaraciones, el poeta preferido y el más respetado por las personas claramente posicionadas contra la dictadura y el régimen franquista <<Más que los Machados y más que Lorca y que todos: era como el capitán de la poesía póstuma>><sup>328</sup>. Debemos tener presente que durante esta década había un gran interés en recuperar y hacer presente la voz de poetas que por razones ideológicas habían sido silenciados. Así, en palabras de José Luis Ferris en una entrevista realizada por el Niño de Elche en un trabajo de investigación para la grabación de su disco *Sí, a Miguel Hernández* en el 2013, nos comenta:

“Sí que es verdad que se le ocultó deliberadamente como a tantos pensadores e intelectuales

---

327 Fernando González Lucini, cit., pp. 46-47.

328 Balbino Gutiérrez, *Enrique Morente. La voz libre*, Madrid, Ed. Fundación Autor, 2006, p. 5.

republicanos que se les borró de cualquier sitio, no existían. Y se les pagó con la desidia, de una manera con el olvido, borrándoles de la historia, no existieron. Eso pasó durante cuarenta años. Así que había mucha hambre de Miguel y cuando por fin se abre las puertas de Miguel y es posible leerlo, se coge al Miguel revolucionario y no se cogió el rábano, se cogieron casi las hojas. Y muchos pensaron que Miguel era exclusivamente eso un poeta que se dedicaba a hacer una poesía beligerante con tintes políticos. Pero detrás estaba el otro Miguel, el más profundo, el del amor, el Miguel moral<sup>329</sup>.

Junto a esta primera atracción sentida por Morente de este poeta silenciado ideológicamente, desde su sencillez personal y con su extraordinaria sensibilidad, lo que le había prendido y emocionado era el lenguaje claro, directo y, sobre todo, la profunda humanidad de Hernández. Al ser el primer flamenco en introducir poemas de Hernández en su cante no tuvo más remedio que soportar duras críticas en el momento. Por un lado, de aquellos que consideraban que Enrique, al cantarle a un poeta republicano -rechazado, condenado y censurado por el franquismo-, estaba politizando un arte que nunca se había utilizado con esas intenciones; posición que pone de manifiesto la visión pobre y equivocada que en aquel momento se tenía de la política. Enrique en aquel momento salió de la crítica infundada afirmando que para él sería falso y traicionero no cantar a la realidad y a las circunstancias que se estaban viviendo en el país, o hacer oídos sordos al momento social y político de una época en que se estaba atentando claramente contra la libertad y los derechos humanos<sup>330</sup>.

El segundo frente crítico al binomio Morente-Hernández optó por lanzar el dardo del oportunismo en estos términos: Morente, al cantar al poeta republicano y situarse con sus cantes en la lucha contra el franquismo, era un oportunista para ser más comercial. Visión absurda ya que como afirma Balduino Gutiérrez en su libro <<cantando a Miguel Hernández, Morente no corría ningún peligro de volverse comercial. ¡Ojalá hubiera sido así!>><sup>331</sup>.

Además, Morente no adopta los versos de Hernández únicamente por sus connotaciones políticas, ya que uno de los factores que lo acercaron a seleccionar poemas cultos, era su interés por aproximar el flamenco a la universidad. Así, en *Rito y geografía del cante flamenco*, Morente en una entrevista de José María Velázquez-Gaztelu, relata lo bien que acoge la universidad su cante<sup>332</sup>.

Pero Enrique no sería el único en escoger sus poemas por el matiz político de la época en

---

329 Extracto de una entrevista realizada por el Niño de Elche a Jose Luis Ferris durante su trabajo de investigación sobre Miguel Hernández para la producción de su disco *Sí, a Miguel Hernández*, realizada durante los años que van desde el 2010 hasta el 2012. Consultado el 13 de septiembre de 2015. Página web: [http://www.ninodeelche.net/Sobre\\_MH\\_documental.html](http://www.ninodeelche.net/Sobre_MH_documental.html).

330 Balduino Gutiérrez, cit., p. 61.

331 Balduino Gutiérrez, cit., p.62.

332 José María Velázquez-Gaztelu, *Rito y geografía del cante flamenco*, Madrid, Círculo digital, 2006.

que fue cantado, pues posteriormente Manuel Gerena grabaría su disco *Manuel Gerena canta con Miguel Hernández* en el año 2001. Aunque la plasmación en un trabajo discográfico se produjera en la década del 2000, desde época temprana de su juventud revolucionaria, Gerena ha querido cantar a la libertad y a la lucha por la igualdad, y que mejor manera de hacerlo con los versos de un poeta catalogado por muchos como representante de la izquierda comunista y victimizado, por otros, por morir en una cárcel por ese anhelo de justicia social.

De este modo, debemos tener presente que la carrera artística de Gerena, desde sus inicios, se ha caracterizado por su voluntad de convertir el flamenco en un compromiso radical e insobornable con la realidad de la clase obrera, de la cual procedía <<Yo empecé concretamente con nueve años a trabajar en el campo, en una finca grande llamada Morcillo>><sup>333</sup>, y en defender los valores tan básicos como la igualdad, la justicia y la libertad; actitud y compromiso que lo convertirían en una de las voces más revolucionarias de los setenta, aunque en muchas ocasiones sería silenciado por sus letras, <<Y ya empezaron a prohibirme todos los gobernadores de Andalucía. Y me empezaron a prohibir en toda la zona de Madrid, en el País Vasco, en la Rioja y en la zona valenciana (...). A mí empezaron a prohibirme cantar hasta el año 78>><sup>334</sup>. Ese interés durante el periodo de la dictadura franquista en silenciar su voz, le daría más fuerza para seguir cantando letrillas flamencas compuestas por él mismo y de gran contenido social, como:

“La mala yerba te oprime,  
compañero labrador;  
el que te pisa se guarda  
los granos que tuyos son.

Graneros como castillos  
tiene en la tierra el tripón,  
y no gana medio pan,  
compañero, tu sudor.

El surco abre el arao  
con fuerzas del labrador,  
y se comen la cosecha  
el caballo y su señor.

Pobre animal que no sabe  
de donde el grano salió  
y maldigo al que lo monta,

---

333 Fragmento de la entrevista realizada por el Niño de Elche. Consultado el 13 de septiembre de 2015. Página web: [http://www.ninodeelche.net/Sobre\\_MH\\_documental.html](http://www.ninodeelche.net/Sobre_MH_documental.html).

334 Fragmento de la entrevista anteriormente citada.

que de mi sangre bebió”<sup>335</sup>.

En estos versos se sintetiza todo el pensamiento y el sentimiento de un artista cuyo cante es por y para el pueblo, como comenta José M<sup>a</sup> Moreno Galván <<Él recoge la inquietud, la desazón y hasta la cólera de su pueblo, lo transforma en canto de acuerdo con la expresión más peculiar de ese mismo pueblo, y se lo va cantando poco a poco a todos sus hombres>><sup>336</sup>. Esas ganas de transmitir a través de su cante la problemática social del momento harán que fije su atención en Miguel Hernández, poeta del pueblo para muchos estudiosos de su vida, en palabras de Gerena <<Miguel Hernández en mí entró de una manera bestial. Yo me identifiqué con él enseguida que leí los primeros versos, sobre todo el *Niño Yuntero*>><sup>337</sup> y, de este modo nace su disco con poemas de Hernández, a través de su admiración por Miguel y por una invitación recibida de la universidad Miguel Hernández de Elche, para que asistiera en Orihuela a la investidura del poeta como Doctor Honoris Causa, dándole la idea que le serviría como punto de partida para su disco.

Pero con Manuel Gerena no finalizamos una de las causas más relevantes de la elección de Hernández para adaptar sus poemas al cante, como es su vinculación política, ya que en Francisco Contreras Molina, Niño de Elche, vemos como su trabajo discográfico es acompañado con un suplemento escrito bajo el formato de un periódico, donde se deja entrever principalmente el rasgo republicano y comunista de nuestro poeta. En uno de los artículos presente en este periódico, escrito por Santiago Barber, se vislumbra el uso de la lírica de Hernández por su vinculación con la lucha armada durante la guerra civil y por ser silenciado durante la dictadura franquista:

“En su figura se encarnaban todas las víctimas del fascismo, la historia del poeta es la historia de todos los asesinados, de todos esos miles de muertos invisibilizados sin derecho a lápida, es la historia de la derrota y de la infamia. Todo ello hacía que su historia diera sentido a una experiencia colectiva porque también era reflejo de la lucha y la dignidad de los vencidos, a quienes durante tanto tiempo se les había negado la palabra. Así pues asistimos a un consenso, desde un amplio espectro de la izquierda política española, por recuperar la figura del poeta. Este gesto de nombrar no es, obviamente, un acto objetivo ni neutral, más bien sabemos que está cargado de intención, de cultura y de política. Es el acto de la mitopóiesis, la activación y creación de mitos y sus símbolos asociados<sup>338</sup>”.

Prácticamente en todo el periódico hay un tono republicano y anticapitalista con alusiones a la monarquía, la cual queda ridiculizada mediante breves titulares como <<en nochebuena:

---

335 Manuel Gerena, *Cantando a la libertad*, Madrid, Akal, 1976, p. 60.

336 Manuel Gerena, cit., p. 5.

337 Fragmento de la entrevista anteriormente citada.

338 Santiago Barber, <<Remezclando al poeta>>, *S.A.M.H. Sí, a Miguel Hernández*, Sevilla, Rancho, 2013, p. 2.

cacerolada al rey. El rey se lastima con una cacerola>>, o quejas hacia el gobierno actual, siempre en tono irónico y con imágenes procedentes en su mayoría de internet. Por tanto, hay una fuerte intencionalidad por parte de Niño de Elche de enlazar la figura y poesía hernandiana con su etapa combativa y de militancia comunista, alejándose del carácter más universal y popular.

Frente a aquellos que cantan los poemas de Miguel Hernández principalmente, por su etapa de militancia política republicana, están aquellos que retoman su lírica para el cante flamenco por el carácter universal de sus versos y la naturalidad de su palabra, retomando sus composiciones en los años cercanos al centenario de su nacimiento. Me refiero a artistas de la talla de Carmen Linares, Miguel Poveda, José Mercé, Duquende, Pitingo y una larga lista de flamencos comprometidos con su lírica.

En definitiva son muchas las razones que han llevado a adoptar la poesía de Miguel Hernández por parte de los flamencos, aunque todos coinciden en enaltecer su figura para que su obra sea extrapolada más allá de una lectura y sea sentida a través de la música y del cante.

Por ello, esta tesis fundamentada en el análisis comparativo de la poética hernandiana con las letrillas del cante flamenco y el estudio del acoplamiento de una lírica culta a unos moldes preestablecidos por el cante, podría ser modelo para estudios posteriores de otros poetas cultos que serían reflejados a través de artículos o monográficos, de los mismos. Por tanto, todo este amplio trabajo de investigación podría ser retomado por otros estudiosos de la materia, dejando abierto una amplia línea de investigación.

## 10 Bibliografía

### Colección de cantes flamencos consultados

Amaya, P. (1993). *Le monde est ma maison (El mundo es mi casa)*. Cantes flamencos y otros poemas gitanos, Ceret l'Aphélie, París.

Arrebola, A. (1993). *Antología de la poesía flamenca*, Librería Agora, Málaga.

Balmaseda y González, M. (2001). *Primer Cancionero de Coplas Flamencas populares según el estilo de Andalucía*, Signatura, Sevilla.

Belloso, J. (1999). *Gavilla Flamenca. Coplas, decires y otros poemas*, José Luis Rodríguez Ojeda (ed.), Signatura, Sevilla.

Blanco Garza, J. L. (2001). *99 Soleares*, Signatura, Sevilla.

Calvo González, J. (ed.) (1998). *Colección Belmonte de cantes populares y flamencos*, Diputación Provincial de Huelva, Huelva.

Cenizo Jiménez, J. (2007). *Con pocas palabras: poesía flamenca*, Signatura, Sevilla.

Delgado Calvo-Flores, R. (2005). *Poemas gitanos. Gypsy Poems*, Universidad de Granada, Granada.

Delgado Calvo-Flores, R. (2005). *Poemas gitanos. Gypsy poems*, Universidad de Granada, Granada.

El de la Tomasa, J. (1990). *Alma de barco*, Fundación Machado y PROCUANSA, Sevilla.

Fernández Bañuls, J. A. y Pérez Orozco, J. M<sup>a</sup>, (1986). *Joyero de coplas flamencas (Antología y estudio)*, Andaluzas Unidas, Sevilla.

Fernández Bañuls, J. A. y Pérez Orozco, J. M<sup>a</sup>. (1983). *Poesía flamenca, lírica en andaluz*, Junta de Andalucía, Consejería de cultura y Medio Ambiente, Sevilla.

Ferrán, A. (2009). *La soledad*, Signatura, Sevilla.

Gerena, M. (1976). *Cantando a la libertad*, Akal, Madrid.

González Climent, A. (1961). *Antología de poesía flamenca*, Escelicer, Madrid.

Grande, F. (1979). *Memoria del flamenco*, Espasa-Calpe, Madrid.

Machado y Álvarez, A. (1974). *Colección de cantes flamencos. Recogidos y anotados por Antonio*

## La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada

Machado y Álvarez, Demófilo, Madrid.

Machado y Álvarez, A. (1975). Colección de cantes flamencos. Recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez, Cultura Hispánica, Madrid.

Machado y Álvarez, A. (1999). Colección de cantes flamencos. Recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez, Signatura, Sevilla.

Machado y Álvarez, A. (2004). Cantes flamencos y cantares, Idea y creación, Barcelona.

Machado y Álvarez, A. (2007). Cantes flamencos: colección escogida, Extramuros, Sevilla.

Machado, M. (1916). Cante hondo, Renacimiento, Madrid.

Machado, M. (2008). Cante hondo, Nortedur, Barcelona.

Machado, M. y Paradas, E. (1894). Triste y alegres. Colección de poesías con una contera de Salvador Rueda, Imprenta y Litografía La catalana, Madrid.

Martín Salazar, J. (1991). Los cantes flamencos, Diputación provincial de Granada, Granada.

Martínez Hernández, J. y Grande F. (2010). Poesía Flamenca, Universidad Popular José Hierro, San Sebastián de los Reyes.

Murciano, A. (2005). Andalucía a compás. Antología, Guadalquivir, Sevilla.

Ortiz Nuevo, J. L. (2001). Coplas Flamencas del siglo XX, Signatura, Sevilla.

Peña, J. (1995). Letras Flamencas, Comares, Granada.

Peña, J. (2000). Nuevas letras Flamencas, Pre-textos, Valencia.

Pineda Novo, D. (1991). Cantes flamencos, Aljarafe, Sevilla.

Porlán, R. y J. (2004). Poesía popular y flamenca, Cajasur publicaciones, Córdoba.

Rodríguez Marín, F. (1975). El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas escogidas entre más de 22000, Gráficas Bachende, Madrid.

Sánchez Naranjo, R. (1982). Antología flamenca de Salvador Rueda, Demófilo, Córdoba.

Tejada, J. L. (1997). Cuidemos este son (poesía flamenca), Maruja Romero (ed.), Renacimiento, Sevilla.

### La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada

- Urrutia, F. (2004). *Con acento. Letras flamencas*, Universidad de Almería, Almería.
- Verde, A. (1989). *En la otra orilla del grito*, Servicio de publicaciones Universidad de Cádiz, Cádiz.
- Vergara, G. M<sup>a</sup>. (2007). *El cante jondo: seguiriyas gitanas, soleares y soleariyas*, Extramuros, Sevilla.
- Villén, J.M. (2010). *Novisimo Cancionero erótico, sentimental y flamenco*, Extramuros, Sevilla.
- VVAA, (1991). *De la tierra al aire. Antologías de coplas flamencas*, Autor editor, Sevilla.
- VVAA, (2003). *Letras Flamencas II*, Centro de ediciones de la Diputación de Málaga, Málaga.
- Wilkes, H. (1998). *Don Isaac*. Consultado 13 de enero de 2012. Página web: [http://www.flamencosinmas.com/vriendensp\\_isaac.htm](http://www.flamencosinmas.com/vriendensp_isaac.htm)

### Estudios flamencos

- Antonio y David Hurtado Torres, A. y D. (2009). *La llave de la música flamenca*, Signatura, Sevilla.
- Blas Vega J. y Ríos Ruiz, M. (1988). *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, tomo I, Cinterco, Madrid.
- Bohórquez, M. (2012), *La cantaora rota y el bailaor pinturero*. Consultado el 02 de agosto de 2015. Página web: <http://blogs.elcorreoweb.es>.
- Caballero Bonald, J. M. (1975). *Luces y sombras del flamenco*, Lumen, Barcelona.
- Cenizo Jiménez, J. (2006). *La madre y la compañera en las coplas flamencas*, Signatura, Sevilla.
- Cristina Cruces Roldán, C. (2004). *Decir del cante. La lírica popular, al servicio de la música flamenca*, Actas del III Congreso Internacional Lyra Mínima Oral, Fundación Machado y Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Gutiérrez Carbajo, F. (1990). *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, tomo I y II, Cinterco, Madrid.
- Molina R. y Mairena A. (1979). *Mundo y formas del cante flamenco*, Al-Andaluz, Sevilla.
- Molina, R. (1969). *Cante flamenco. Antología*, Taurus, Madrid.
- Ropero Núñez, M. (2004). *El mestizaje en el lenguaje del cante flamenco. El flamenco como lengua especial, La poesía del flamenco*. Revista Litoral, 238, Málaga, Ediciones Litoral.
- Ropero Núñez, M. y Cenizo Jiménez, J. (eds.), *La poesía del flamenco*. Revista Litoral, 238, Revista Litoral, Málaga.

## La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada

- Schuchardt, H., (1990). Los cantes flamencos. (Die Cantes Flamencos, 1881), Fundación Machado, Sevilla.
- Tellez, D. (2013). Sábado de fandango de Huelva por Toronjo, Consultado el 20 de agosto de 2015. Página web: <http://www.letrasdeflamenco.com>.
- Velazquez-Gaztelu, J. M.<sup>a</sup> (2006). Rito y geografía del cante flamenco, Círculo digital, Madrid.
- VVAA, (1998). La Generación del 98 y Manuel Machado ante el Flamenco, Ayuntamiento de la Unión, Murcia.
- VVAA, (1999). Las letras del cante flamenco, Signatura, Sevilla.

### Estudios sobre Miguel Hernández

- Alemany, C. (1992). Miguel Hernández, Caja de Ahorros del Mediterraneo, Alicante.
- Balcells, J.M.<sup>a</sup>. (1982). De Quevedo a Miguel Hernández, Revista del Instituto de Estudios Alicantinos, 36, Diputación Provincial, Alicante.
- Barber, S. (2013). Remezclando al poeta, S.A.M.H. Sí, a Miguel Hernández, Sevilla, Rancho.
- Becerra Mayor, D. y Antón Fernández, A. J. (2010). Miguel Hernández. La voz de la herida, El Páramo, Córdoba.
- Bousoño, C. (1960). Notas sobre un poema de Miguel: “Antes del odio”, *Ágora*, 49- 50.
- Bravo Morata, F. (1979). Miguel Hernández, Fenicia, Madrid.
- Buero Vallejo, A. (1978). En torno a Miguel Hernández, Castalia, Madrid.
- Cano Ballesta, J. (1962). La poesía de Miguel Hernández, Gredos, Madrid.
- Cano Ballesta, J. (2009). La imagen de Miguel Hernández. (Iluminando nuevas fascetas), Ediciones de la Torre, Madrid.
- Carena, F. (1989). Vida, amor y muerte, elementos integrantes del mundo de Miguel Hernández. Citado en M<sup>a</sup> de Gracia Ifach (Ed.), Miguel Hernández, Taurus, Madrid.
- Carnero, G. (1985). Miguel Hernández y el cambio estético en la España de los años treinta, Documenta Miguel Hernández, Generalitat Valenciana, Valencia.
- Chevallier, M. (1977). La escritura poética de Miguel Hernández, Siglo veintiuno, Madrid.

### La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada

- Chevallier, M. (1978). Los temas poéticos de Miguel Hernández, Siglo veintiuno de españa editores, Madrid.
- Couttolenc Cortés, G. (1979). La poesía existencial de Miguel Hernández, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- De Gracia Ifach, M<sup>a</sup>. (1976). Miguel Hernández, El rayo que no cesa, Barcelona, Plaza & Janés, 1976
- De Luis, L. (1994). Aproximaciones a la obra de Miguel Hernández, Libertarias, Madrid.
- Díez de Revenga F. J. y De Paco, M. (1986) El teatro de Miguel Hernández, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, Alicante.
- Díez de Revenga, F. J. (1974). La poesía paralelística de Miguel Hernández, Revista de Occidente, 139, 25-43.
- Díez de Revenga, F. J. y de Paco, M. (1981). Vocación dramática de Miguel Hernández, El teatro de Miguel Hernández, Universidad de Murcia, Murcia.
- Fagundo, Ana M<sup>a</sup>. (1969). Emotividad y expresión en la “Elegía a Ramón Sijé”, Separata de Romance Notes, vol. XI, núm. 2, Universidad de California, California.
- Fernández Vázquez, J. M<sup>a</sup>. (1993). El teatro poético de Miguel Hernández, en Actas del I congreso internacional Miguel Hernández, Alicante, Comisión del homenaje a Miguel Hernández.
- Ferris, J. L. (2002). Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta, Ediciones Temas de Hoy, Madrid.
- Gelardo Navarro, J. (2011). Miguel Hernández y el flamenco: sabor a tierra, Signatura, Sevilla.
- González Lucini, F. (2010). Miguel Hernández ¡Dejadme la esperanza!, Ediciones Autor, Madrid.
- Gozález Landa, C. (1992). Estudio del “Cancionero y Romancero de ausencias” de Miguel Hernández, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, Alicante.
- Guarino, V. (1993). El espectador implícito en el teatro en la guerra, en Actas del I congreso internacional Miguel Hernández, Comisión del homenaje a Miguel Hernández, Alicante.
- Hernández, M. (1978). Teatro completo, prólogo y notas introductorias de Vicenta Pastor Ibáñez, Manuel Rodríguez Maciá y José Oliva Ayuso, Ayuso, Madrid.
- Hernández, M. (1982). Obra poética completa, Ed. Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Alianza, Madrid.
- Hernández, M. (1992). Viento del pueblo, Ed. José Carlos Rovira y Carmen Alemany Bay, Ed. de la torre, Madrid.

### La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada

- Hernández, M. (2003). Viento del pueblo, Ed. Juan Cano, editorial Cátedra, Madrid.
- Hernández, M. (2010). Obras Completas, tomo I y II, Espasa, Madrid.
- Herrero, J. (1968). “Miguel Hernández: sangre y guerra”, en Symposium XXII, Syracuse University.
- [http:// www.miguelhernandezvirtual.es/new/](http://www.miguelhernandezvirtual.es/new/) (última consulta: julio del 2012).
- Ifach, M<sup>a</sup> de Gracia (1989). Miguel Hernández, Taurus, Madrid.
- Ifach, M<sup>a</sup> de Gracia (1989). Miguel Hernández. El escritor y la crítica, Taurus, Madrid.
- Innocenti, R. (1973). El teatro de Miguel Hernández, Lavori ispanistici, III.
- Jaime Pérez Montaner, J. (1975). Notas sobre la evolución del teatro clásico de Miguel Hernández, Taurus, Madrid.
- Jesucristo Riquelme, J. (1990). El teatro de Miguel Hernández, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante.
- Jose Antonio Serrano Segura (2002), La obra poética de Miguel Hernández. Consultado el 17 de junio de 2012. Página web: <http://jaserrano.nom.es>
- José María Fernández Vázquez, J. M<sup>a</sup>. (1993). El teatro poético de Miguel Hernández: El torero más valiente, en Actas del I congreso internacional Miguel Hernández, Comisión del homenaje a Miguel Hernández, Alicante.
- Komila Folie Aggor, F. (1989). Tragedia y triunfo: la muerte en la poesía de combate hernandiana, Mester, vol. XVIII, n<sup>o</sup>1, Spring.
- Lamberti, M. (1993). (“La evolución métrica en la poesía de Miguel Hernández”, en Actas del primer congreso internacional Miguel Hernández, Comisión del homenaje a Miguel Hernández, Alicante.
- López Castro, A. (1993). “El impulso erótico de Miguel Hernández”, en Actas del I congreso internacional Miguel Hernández, Comisión del homenaje a Miguel Hernández, Alicante.
- López Castro, A. (1993). Lo popular en Miguel Hernández, Actas del I congreso internacional Miguel Hernández, Alicante, Comisión de homenaje a Miguel Hernández, Alicante.
- López Castro, A. (2011). Poetas españoles ante la música, Universidad de León, León.
- López Martínez, M<sup>a</sup> I. (1995). Miguel Hernández y la poesía del pueblo, Universidad de Extremadura, Extremadura.
- Manresa, J. (1976). Así murió mi marido, Revista Posible, 64, 20-23.

### La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada

- Marie Chevallier, M. (1973). *L'homme, ses oeuvres et son destin dans la poésie de Miguel Hernández*, Lille.
- Marrast, R. (1978). *El teatro durante la guerra civil española*, Edición 62, Barcelona.
- Mojica, V. (1979). La religiosidad de Miguel Hernández y su poesía, *Revista Litoral*, 73-75, 105-122.
- Moreno, O. (2008). Miguel Hernández y la música. *Revista Anthropos: huellas del conocimiento*, 220, Anthropos editorial, Barcelona.
- Neruda, P. (1991). Confieso que he vivido, *Revista Litoral*, 73-75, 43-44.
- Pérez Bazo, J. (1993). Síntesis ética y estética de Miguel Hernández: Cancionero y romancero de ausencias, en *Actas del I congreso internacional Miguel Hernández*, Comisión del homenaje a Miguel Hernández, Alicante.
- Pérez Montaner, J. (1974). Notas sobre la evolución del teatro de Miguel Hernández, *Revista de Occidente*, nº 139.
- Poveda, J. (1975). *Vida, pasión y muerte de un poeta*, Oasis, México.
- Puccini, D. (1987). *Miguel Hernández: vida y poesía y otros estudios hernandianos*, Instituto de Estudios Juan Gil- Albert, Alicante.
- Rose, W. (1960). Popular Aspects of the Poetic World of Miguel Hernández, *Revista Nacional de Cultura*, 140-141, 179-192.
- Rovira, J. C. (1976). *Cancionero y romancero de ausencias de Miguel Hernández*, Instituto de estudios alicantinos, Alicante.
- Ruiz- Funes Fernández, M. (1972). Algunas notas sobre “El rayo que no cesa” de Miguel Hernández, Instituto de estudios alicantinos, Alicante.
- Sánchez Vida, A. (1985). Algunas notas sobre <<Perito en lunas>>, *Documenta Miguel Hernández*, Generalitat Valenciana, Valencia.
- Sánchez Vidal, A. (1976). *Miguel Hernández en la encrucijada*, Suplemento de Cuadernos para el Diálogo, Madrid.
- Scott Ross, J. (1993). El árbol del cancionero y romancero de ausencias. La indagación hermenéutica, en *Actas del II congreso internacional Miguel Hernández*, Comisión del homenaje a Miguel Hernández, Alicante.
- Serna Arnaiz, M. (1993). “Formas tradicionales en la poesía de Miguel Hernández: el romance y la copla”, en *Actas del primer congreso internacional Miguel Hernández*, Comisión del homenaje a Miguel

## La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada

Hernández, Alicante.

Serna Arnaiz, M. (1993). Formas tradicionales en la poesía de Miguel Hernández: el romance y la copla, Actas del primer congreso internacional Miguel Hernández, Comisión del homenaje a Miguel Hernández, Alicante.

Sosa, M. B. (1993). Nuevo estudio de la producción dramática hernandiana: a propósito del auto sacramental, en Actas del I congreso internacional Miguel Hernández, Comisión del homenaje a Miguel Hernández, Alicante.

Suárez Miramón, A. (1993). El Cancionero de Miguel Hernández y su inserción en los cancioneros del XX, Actas del primer congreso internacional Miguel Hernández, Comisión del homenaje a Miguel Hernández, Alicante.

Valverde, J. (1973). Temática y circunstancia vital en Miguel Hernández, Boletín de la AEPE. Año V, núm. 9, Madrid.

Vivanco, L.F. (1968). Miguel Hernández bañando su palabra en corazón, Symposium, vol. XXII.

### Otras obras de consulta

Beller, M. and Leersen, J. T. (2007). Imagology: The cultural construction and literacy representation of national characters. A critical survey, Rodopi, U.S.A.

Contreras, F., (2013). Sobre MH (documental). Consultado el 03 de agosto de 2015. Página web: [www.ninodeelche.net](http://www.ninodeelche.net).

De Luis, L. (2000). Poesía social española contemporánea. Antología [1939-1968], Eds. Fanny Rubio y Jorge Urrutia, Biblioteca nueva, Madrid.

Domínguez Caparrós, J. (1993). Métrica española, Síntesis, Madrid.

Elbers, J. M<sup>a</sup>. (1987). Lírica tradicional española, Taurus, Madrid.

Elbers, M<sup>a</sup> J. P. (Ed.), (1987). Lírica tradicional española, Taurus, Madrid.

Fernández, P. (1984). Estilística, Ediciones José Porrúa Turanzas, Madrid.

Fubini, E. (2001). Estética de la música, La balsa de la medusa, Madrid.

Galilei, V. (1947). Dialogo della musica antica et della moderna, ed. De F. Fano, Minuziano, Milán.

García Gómez, E. (2010). Asturias 1934, Historia de una tragedia, Zaragoza, Libros Pórticos.

Gil de Biedma, J. (1982). Las personas del verbo, Seix Barral, Barcelona.

Gil-Albarellos, S. y Pérez-Pedrero, (2006). Introducción a la literatura comparada, Universidad de

## La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada

Valladolid, Valladolid.

Guillén, C. (2005). Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy), Tusquets editores, Barcelona.

Hurtado, L. (1971). Introducción a la estética de la música, Paidós, Buenos Aires.

Juan Luis Alborg, J. L. (1970). Historia de la literatura española, tomo II, Gredos, Madrid.

Langer, S. (1942). Philosophy in a New Key, Mentor Books, Nueva York.

Lawrence, K. (1984). Music and Poetry, the Nineteenth Century and After, University of California, California.

Le Guern, M. (1976). La metáfora y la metonimia, Cátedra, Madrid.

Leopoldo De Luis, L. (2000). Poesía social española contemporánea. Antología [1939-1968], Eds. Fanny Rubio y Jorge Urrutia, Biblioteca nueva, Madrid.

Machado, A. (1995). Soledades, Galería y otros poemas, Cátedra, Madrid.

Manrique, J. (2010). Coplas a la muerte de su padre, Ed. Carmen Díaz Castañón, Castalia, Madrid.

Menéndez Pelayo, M. (2012). La Poética de Aristóteles. Consultado el 07 de agosto de 2014. Página web: <http://www.thecult.es>.

Palacio, C. (1984). Acordes en el alma, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, Alicante.

Piston, W. (2001). Armonía, Idea Books, Barcelona.

Platón (1986). República, libro V, Gredos, Madrid.

Pozuelo Yvancos, J. M<sup>a</sup>. (1988). Del formalismo a la neorretórica, Taurus, Madrid.

Quiles, M<sup>a</sup>. C. (2008), Textos con música: cómo desarrollar las habilidades comunicativas desde una perspectiva interdisciplinar, Consultado el 03 de septiembre de 2015. Página web: [www.um.es/glosasdidacticas/numeros/12.html](http://www.um.es/glosasdidacticas/numeros/12.html).

Quilis, A. (1964). Estructura del encabalgamiento en la métrica española, Patronato M. Menéndez y Pelayo, Madrid.

Quilis, A. (1988). Métrica española, Ariel, Barcelona.

Rameau, J. P. (1722). Traité de l'harmonie reduite à son principe naturel, Ballard, Paris.

Remark, H. (1998). Literatura comparada: definición y función, en M.<sup>a</sup> J. Vega y N. Carbonell eds., Literatura comparada. Principios y métodos, Gredos, Madrid.

### La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada

- Riera, C. (2009). El gran libro de las nanas españolas: desde el cancionero popular hasta hoy, El Aleph, Madrid.
- Rodríguez Cacho, L. (2009). Manual de historia de la literatura, vol. 2, Castalia, Madrid.
- Rodríguez Marín, F. (1882-1883). Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín, Francisco Álvarez Ca., Sevilla.
- Rosales, L. (1987). Esa angustia llamada Andalucía, Cinterco, Madrid.
- Rothstein, W. and Burkhart, C. (2007). Anthology for Musical Analysis: postmodern update, Thomson/Schirmer publishers, Michigan.
- Rousseau, J. J. (1977). Las confesiones, Alianza, Madrid.
- Rufino, J. C. (1954). Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana, tomo II, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá.
- Ruwet, N. (1972). Langage, musique, poésie, Seuil, París.
- San Agustín, (1998). Confesiones, libro X, ed. crítica de Rodríguez de Santidrián, Alianza, Madrid.
- Spang, K. (2005). Persuasión. Fundamentos de retórica, EUNSA, Navarra.
- Torres E. y Vázquez, M. A. (1986). Fundamentos de poética, Alfar, Sevilla.
- Valls Gorina, M. (1986). Diccionario de la música, Alianza, Madrid.
- Víctor José Herrero Llorente, V. J. (2010). Diccionario de expresiones y frases latinas, Gredos, Madrid.
- VV. AA., (1999). Sin fronteras. Ensayo de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén, Castalia, Madrid.
- VV. AA., (2002). Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos, Arcos, Madrid.
- VVAA, (2007). Historia de la literatura española, vol. III, Everest, León.
- Zamacois, J. (1984). Teoría de la música, Libro II, Labor, Barcelona.
- Zardoya, C. (1974). Poesía española del siglo XX, tomo IV, Gredos, Madrid.

## 11 Anexos

### 11.1 Poemas hernandianos escogidos por los cantaores flamencos<sup>339</sup>

#### POESÍA

##### POEMAS SUELTO I (1930- 1931)

###### Al verla muerta

¡Probe Juanica! ¡Probe güertana...!  
Por la sendica pal cimiterio 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 refloreció,  
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 cimiterio guían el güelo...  
¡Ya no más noches en su ventano lleno de luna, lleno de  
azahares  
a los compases de mi guitarra  
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,  
rodiá 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...

##### POEMAS SUELTOS II (no incluidos en libro), 1933- 1934

###### Dátiles y gloria

Proyectiles de oriámbar  
a guerra de deseo.

---

339 Para el presente estudio se ha tomado como referencia la edición de sus obras completas de la editorial Espasa editada en 2010.

Exento de su ambiente,  
deleite con sombrero,  
archivo, sobre causa,  
del más esbelto efecto,  
el hueso cae: parábola  
del femenino sexo.  
Dátiles: altos bienes,  
declinación del cielo.

Troncos, no de madera,  
de equilibrio perfecto,  
sus cinturas prorrogan  
hasta el último viento;  
comban tribulaciones,  
puntas, y no, de acero,  
puestas, para ser luz,  
a oscuro tratamiento,  
si con rigor de esparto,  
con intención de templo.

-¡Tientas! de claridades:  
¡regidas por los dedos,  
irán una mañana  
hasta abrilés idénticos,  
soles clarificando  
con sus desasosiegos!

Regalos de la altura  
a la mía los llevo.

¡Tanta! categoría,  
¡tanta! talla tuvieron  
¿para qué?... Los ensarto,  
bala a bala, en mi cuerpo,  
para quedar en tierra  
¡qué vilmente depuestos!

### **El silbo del dale**

Dale al aspa, molino,  
hasta nevar el trigo.

Dale a la piedra, agua,  
hasta ponerla mansa.

Dale al molino, aire,  
hasta lo inacabable.

Dale al aire, cabrero,  
hasta que silbe tierno.

Dale al cabrero, monte,  
hasta dejarle inmóvil.

Dale al monte, lucero,  
hasta que se haga cielo.

Dale, Dios, a mi alma,  
hasta perfeccionarla.

Dale que dale, dale  
molino, piedra, aire,  
cabrero, monte, astro;  
dale que dale largo.

Dale que dale, Dios.

¡ay!,

hasta la perfección.

### **El silbo de la llaga perfecta**

Ábreme, amor, la puerta  
de la llaga perfecta.

Abre, Amor mío, abre  
la puerta de mi sangre.

Abre, para que salgan  
todas las malas ansias.

Abre, para que huyan  
las intenciones turbias.

Abre, para que sean  
fuentes puras mis venas,

mis manos cardos mondos,  
pozos quietos mis ojos.

Abre, que viene el aire  
de tu palabra... ¡abre!

Abre, Amor, que ya entra...  
¡Ay!

Que no se salga... ¡Cierra!

### **Casi- nada**

Manantial casi fuente: casi río  
fuente; ya casi mar casi río apenas;  
mar casi-casi océano de frío,  
Principio y Fin del agua y las arenas.

Casi azul, casi sano, casi umbrío,  
casi cielo salino con antenas,  
casi diafinidad, casi vacío  
casi lleno de arpones y ballenas.

Participio del ave por el trino;  
por la proximidad, polvo, del lodo  
participas, desierto, del oasis,

distancia, de la vena del camino:  
por la gracia de Dios,-¡ved!-, casi todo,  
Gran-Todo-de-la-nada-de-los-casis.

### EL RAYO QUE NO CESA, 1934- 1935

#### Elegía

Yo quiero ser llorando el hortelano  
de la tierra que ocupas y estercolas,  
compañero del alma, tan temprano.

Alimentando lluvias, caracolas  
y órganos mi dolor sin instrumento,  
a las desalentadas amapolas

daré tu corazón por alimento.  
Tanto dolor se agrupa en mi costado,  
que por doler me duele hasta el aliento.

Un manotazo duro, un golpe helado,  
un hachazo invisible y homicida,  
un empujón brutal te ha derribado.

No hay extensión más grande que mi herida,  
lloro mi desventura y sus conjuntos  
y siento más tu muerte que mi vida.

Ando sobre rastrojos de difuntos,  
y sin calor de nadie y sin consuelo  
voy de mi corazón a mis asuntos.

Temprano levantó la muerte el vuelo,  
temprano madrugó la madrugada,  
temprano estás rodando por el suelo.

No perdono a la muerte enamorada,  
no perdono a la vida desatenta,  
no perdono a la tierra ni a la nada.

En mis manos levanto una tormenta  
de piedras, rayos y hachas estridentes  
sedienta de catástrofes y hambrienta.

Quiero escarbar la tierra con los dientes,  
quiero apartar la tierra parte a parte  
a dentelladas secas y calientes.

Quiero minar la tierra hasta encontrarte  
y besarte la noble calavera  
y desamordazarte y regresarte.

Volverás a mi huerto y a mi higuera:  
por los altos andamios de las flores  
pajareará tu alma colmenera

## La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada

de angelicales ceras y labores.  
Volverás al arrullo de las rejas  
de los enamorados labradores.

Alegrarás la sombra de mis cejas,  
y tu sangre se irán a cada lado  
disputando tu novia y las abejas.

Tu corazón, ya terciopelo ajado,  
llama a un campo de almendras espumosas  
mi avariciosa voz de enamorado.

A las aladas almas de las rosas  
del almendro de nata te requiero,  
que tenemos que hablar de muchas cosas,  
compañero del alma, compañero.

### Imagen de tu huella

#### II

Mis ojos, sin tus ojos, no son ojos,  
que son dos hormigueros solitarios,  
y son mis manos sin las tuyas varios  
intratables espinos a manojos.

No me encuentro los labios sin tu rojos,  
que me llenan de dulces campanarios,  
sin ti mis pensamientos son calvarios  
criando cardos y agostando hinojos.

No sé que es de mi oreja sin tu acento,  
ni hacia qué polo yerro sin tu estrella,  
y mi voz sin tu trato se afemina.

Los olores persigo de tu viento  
y la olvidada imagen de tu huella,  
que en ti principia, amor, y en mí termina.

### POEMAS SUELTOS III (no incluidos en libro), 1935- 1936

#### Me sobra el corazón

Hoy estoy sin saber yo no sé cómo,  
hoy estoy para penas solamente,  
hoy no tengo amistad,  
hoy sólo tengo ansias  
de arrancarme de cuajo el corazón  
y ponerlo debajo de un zapato.

Hoy reverdece aquella espina seca,  
hoy es día de llantos de mi reino,  
hoy descarga en mi pecho el desaliento  
plomo desalentado.

No puedo con mi estrella.  
Y me busco la muerte por las manos

mirando con cariño las navajas,  
y recuerdo aquel hacha compañera,  
y pienso en los más altos campanarios  
para un salto mortal serenamente.

Si no fuera ¿por qué?... no sé por qué,  
mi corazón escribiría una postrera carta,  
una carta que llevo allí metida,  
haría un tintero de mi corazón,  
una fuente de sílabas, de adioses y regalos,  
y *ahí te quedas*, al mundo le diría.

Yo nací en mala luna.  
Tengo la pena de una sola pena  
que vale más que toda la alegría.

Un amor me ha dejado con los brazos caídos  
y no puedo tenderlos hacia más.  
¿No veis mi boca qué desengañada,  
qué inconforme mis ojos?

Cuanto más me contemplo más me aflijo:  
cortar este dolor ¿con qué tijeras?

Ayer, mañana, hoy  
padeciendo por todo  
mi corazón, pecera melancólica,  
penal de ruseñores moribundos.

Me sobra corazón.  
Hoy descorazonarme,  
yo el más corazonado de los hombres,  
y por el más, también el más amargo.  
No sé por qué, no sé por qué ni cómo  
me perdono la vida cada día.

### **Sino sangriento**

De sangre en sangre vengo  
como el mar de ola en ola,  
de color de la amapola el alma tengo,  
de amapola sin suerte es mi destino,  
y llego de amapola en amapola  
a dar en la cornada de mi sino.

Criatura hubo que vino  
desde la sementera de la nada,  
y vino más de una,  
bajo el designio de una estrella airada  
y en una turbulenta y mala luna.

Cayó una pincelada  
de ensangrentado pie sobre mi vida,  
cayó un planeta de azafrán en celo,  
cayó una nube roja enfurecida,  
cayó un mar malherido, cayó un cielo.

## La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada

Vine con un dolor de cuchillada,  
me esperaba un cuchillo a mi venida,  
me dieron a mamar leche de tuera,  
zumo de espada loca y homicida,  
y al sol el ojo abrí por vez primera  
y lo que vi primero era una herida  
y una desgracia era.

Me persigue la sangre, ávida fiera,  
desde que fui fundado,  
y aun antes de que fuera  
proferido, empujado  
por mi madre a esta tierra codiciosa,  
que de los pies me tira y del costado,  
y cada vez más fuerte, hacia la fosa.

Lucho contra la sangre, me debato  
contra tanto zarpazo y tanta vena,  
y cada cuerpo que tropiezo y trato  
es otro borbotón de sangre, otra cadena.

Aunque leves, los dardos de la avena  
aumentan las insignias de mi pecho:  
en él se dio el amor a la labranza,  
y mi alma de barbecho  
hondamente ha surcado  
de heridas sin remedio ni esperanza  
por las ansias de muerte de su arado.

Todas las herramientas en mi acecho:  
el hacha me ha dejado  
recónditas señales,  
las piedras, los deseos y los días  
cavaron en mi cuerpo manantiales  
que sólo se tragarón las arenas  
y las melancolías.

Son cada vez más grandes las cadenas,  
son cada vez más grandes las serpientes,  
más grande y más cruel su poderío,  
más grandes sus anillos envolventes,  
más grande el corazón, más grande el mío.

En su alcoba poblada de vacío,  
donde sólo concurren las visitas,  
el picotazo y el color de un cuervo,  
un manojo de cartas y pasiones escritas,  
un puñado de sangre y una muerte conservo.

¡Ay sangre fulminante,  
ay trepadora púrpura rugiente,  
sentencia a todas horas resonante  
bajo el yunque sufrido de mi frente!

La sangre me ha parido y me ha hecho preso,  
la sangre me reduce y me agiganta,  
un edificio soy de sangre y yeso

## La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada

que se derriba él mismo y se levanta  
sobre andamios de hueso.

Un albañil de sangre, muerto y rojo,  
llueve y cuelga su blusa cada día  
en los alrededores de mi ojo,  
y cada noche con el alma mía,  
y hasta con las pestañas lo recojo.

Crece la sangre, agranda  
la expansión de sus frondas en mi pecho,  
que álamo desbordante se desmanda  
y en varios torvos ríos cae deshecho.

Me veo de repente  
envuelto en sus coléricos raudales,  
y nado contra todos desesperadamente  
como contra un fatal torrente de puñales.

Me arrastra encarnizada su corriente,  
me despedaza, me hunde, me atropella,  
quiero apartarme de ella a manotazos,  
y se me van los brazos detrás de ella,  
y se me van las ansias en los brazos.

Me dejaré arrastrar hecho pedazos,  
ya que así se lo ordenan a mi vida  
la sangre y su marea,  
los cuerpos y su estrella ensangrentada.  
Seré una sola y dilatada herida,  
hasta que dilatadamente sea  
un cadáver de espuma: viento y nada.

### **VIENTO DEL PUEBLO, 1937**

#### **Sentado sobre los muertos**

Sentado sobre los muertos  
que se han callado en dos meses,  
beso zapatos vacíos  
y empuño rabiosamente  
la mano del corazón  
y el alma que lo mantiene.

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

Acércate a mi clamor,  
pueblo de mi misma leche,  
árbol que con tus raíces  
encarcelado me tienes,  
que aquí estoy yo para amarte  
y estoy para defenderte  
con la sangre y con la boca  
como dos fusiles fieles.

Si yo salí de la tierra,  
si yo he nacido de un vientre  
desdichado y con pobreza,  
no fue sino para hacerme  
ruiseñor de las desdichas,  
eco de la mala suerte,  
y cantar y repetir  
a quien escucharme debe  
cuanto a penas, cuanto a pobres,  
cuanto a tierra se refiere.

Ayer amaneció el pueblo  
desnudo y sin que ponerse,  
hambriento y sin qué comer,  
y el día de hoy amanece  
justamente aborascado  
y sangriento justamente.  
En su mano los fusiles  
leones quieren volverse  
para acabar con las fieras  
que lo han sido tantas veces.

Aunque te falten las armas,  
pueblo de cien mil poderes,  
no desfallezcan tus huesos,  
castiga a quien te malhiere  
mientras que te queden puños,  
uñas, saliva, y te queden  
corazón, entrañas, tripas,  
cosas de varón y dientes.  
Bravo como el viento bravo,  
leve como el aire leve,  
asesina al que asesina,  
aborrece al que aborrece  
la paz de tu corazón  
y el vientre de tus mujeres.  
No te hieran por la espalda,  
vive cara a cara y muere  
con el pecho ante las balas,  
ancho como las paredes.

Canto con la voz de luto,  
pueblo de mí, por tus héroes:  
tus ansias como las mías,  
tus desventuras que tienen  
del mismo metal el llanto,  
las penas del mismo temple,  
y de la misma madera  
tu pensamiento y mi frente,  
tu corazón y mi sangre,  
tu dolor y mis laureles.  
Antemuro de la nada  
esta vida me parece.

Aquí estoy para vivir  
mientras el alma me suene,

y aquí estoy para morir,  
cuando la hora me llegue,  
en los veneros del pueblo  
desde ahora y desde siempre.  
Varios tragos es la vida  
y un solo trago la muerte.

### **Vientos del pueblo me llevan**

Vientos del pueblo me llevan,  
vientos del pueblo me arrastran,  
me esparcen el corazón  
y me aventan la garganta.

Los bueyes doblan la frente,  
impotentemente mansa,  
delante de los castigos:  
los leones la levantan  
y al mismo tiempo castigan  
con su clamorosa zarpa.

No soy de un pueblo de bueyes,  
que soy de un pueblo que embargan  
yacimientos de leones,  
desfiladeros de águilas  
y cordilleras de toros  
con el orgullo en el asta.  
Nunca medraron los bueyes  
en los páramos de España.  
¿Quién habló de echar un yugo  
sobre el cuello de esta raza?  
¿Quién ha puesto al huracán  
jamás ni yugos ni trabas,  
ni quién al rayo detuvo  
prisionero en una jaula?

Asturianos de braveza,  
vascos de piedra blindada,  
valencianos de alegría  
y castellanos de alma,  
labrados como la tierra  
y airosos como las alas;  
andaluces de relámpagos,  
nacidos entre guitarras  
y forjados en los yunques  
torrenciales de las lágrimas;  
extremeños de centeno,  
gallegos de lluvia y calma,  
catalanes de firmeza,  
aragoneses de casta,  
murcianos de dinamita  
frutalmente propagada,  
leoneses, navarros, dueños  
del hambre, el sudor y el hacha,  
reyes de la minería,  
señores de la labranza,  
hombres que entre las raíces,

como raíces gallardas,  
vais de la vida a la muerte,  
vais de la nada a la nada:  
yugos os quieren poner  
gentes de la hierba mala,  
yugos que habéis de dejar  
rotos sobre sus espaldas.  
Crepúsculo de los bueyes  
está despuntando el alba.

Los bueyes mueren vestidos  
de humildad y olor de cuadra:  
las águilas, los leones  
y los toros de arrogancia,  
y detrás de ellos, el cielo  
ni se enturbia ni se acaba.  
La agonía de los bueyes  
tiene pequeña la cara,  
la del animal varón  
toda la creación agranda.

Si me muero, que me muera  
con la cabeza muy alta.  
Muerto y veinte veces muerto,  
la boca contra la grama,  
tendré apretados los dientes  
y decidida la barba.

Cantando espero a la muerte,  
que hay ruiñesores que cantan  
encima de los fusiles  
y en medio de las batallas.

### **El niño yuntero**

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

Nace, como la herramienta,  
a los golpes destinado,  
y un insatisfecho arado.

Entre estiércol puro y vivo  
de vacas, trae a la vida  
un alma color de olivo  
vieja ya y encallecida.

Empieza a vivir, y empieza  
a morir de punta a punta  
levantando la corteza  
de su madre con la yunta.

Empieza a sentir, y siente  
la vida como una guerra,  
y a dar fatigosamente

en los huesos de la tierra.

Contar sus años no sabe,  
y ya sabe que el sudor  
es una corona grave  
de sal para el labrador.

Trabaja, y mientras trabaja  
masculinamente serio,  
se unge de lluvia y se alhaja  
de carne de cementerio.

A fuerza de golpes, fuerte,  
y a fuerza de sol, bruñido,  
con una ambición de muerte  
despedaza un pan reñido.

Cada nuevo día es  
más raíz, menos criatura,  
que escucha bajo sus pies  
la voz de la sepultura.

Y como raíz se hunde  
en la tierra lentamente  
para que la tierra inunde  
de paz y panes su frente.

Me duele este niño hambriento  
como una grandiosa espina,  
y su vivir ceniciento  
resuelve mi alma de encina.

Lo veo arar los rastrojos,  
y devorar un mendrugo,  
y declarar con los ojos  
que por qué es carne de yugo.

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

¿Quién salvará este chiquillo  
menor que un grano de avena?  
¿De dónde saldrá el martillo  
verdugo de esta cadena?

Que salga del corazón  
de los hombres jornaleros,  
que antes de ser hombre son  
y han sido niños yunteros.

### **Rosario, dinamitera**

Rosario, dinamitera,  
sobre tu mano bonita  
celaba la dinamita

sus atributos de fiera.  
Nadie al mirarla creyera  
que había en su corazón  
una desesperación,  
de cristales, de metralla  
ansiosa de una batalla,  
sedienta de una explosión.

Era tu mano derecha,  
capaz de fundir leones,  
la flor de las municiones  
y el anhelo de la mecha.  
Rosario, buena cosecha,  
alta como un campanario,  
sembrabas al adversario  
de dinamita furiosa  
y era tu mano una rosa  
enfurecida, Rosario.

Buitrago ha sido testigo  
de la condición de rayo  
de las hazañas que callo  
y de la mano que digo.  
¡Bien conoció el enemigo  
la mano de esta doncella,  
que hoy no es mano porque de ella,  
que ni un solo dedo agita,  
se prendó la dinamita  
y la convirtió en estrella!

Rosario, dinamitera,  
puedes ser varón y eres  
la nata de las mujeres,  
la espuma de la trinchera.  
Digna como una bandera  
de triunfos y resplandores,  
dinamiteros pastores,  
vedla agitando su aliento  
y dad las bombas al viento  
del alma de los traidores.

### **Aceituneros**

Andaluces de Jaén,  
aceituneros altivos,  
decidme en el alma: ¿quién,  
quién levantó los olivos?

No los levantó la nada,  
ni el dinero, ni el señor,  
sino la tierra callada,  
el trabajo y el sudor.

Unidos al agua pura  
y a los planetas unidos,  
los tres dieron la hermosura  
de los troncos retorcidos.

*Levántate, olivo cano,*  
dijeron al pie del viento.  
Y el olivo alzó una mano  
poderosa de cimientó.

Andaluces de Jaén,  
aceituneros altivos,  
decidme en el alma: ¿quién  
amamantó los olivos?  
Vuestra sangre, vuestra vida,  
no la del explotador  
que se enriqueció en la herida  
generosa del sudor.

No la del terrateniente  
que os sepultó en la pobreza,  
que os pisoteó la frente,  
que os redujo la cabeza.

Árboles que vuestro afán  
consagró al centro del día  
eran principio de un pan  
que sólo el otro comía.

¡Cuántos siglos de aceituna,  
los pies y las manos presos,  
sol a sol y luna a luna,  
pesan sobre vuestros huesos!

Andaluces de Jaén,  
aceituneros altivos,  
pregunta mi alma: ¿de quién,  
de quién son estos olivos?

Jaén, levántate brava  
sobre tus piedras lunares,  
no vayas a ser esclava  
con todos tus olivares.

Dentro de la claridad  
del aceite y sus aromas,  
indican tu libertad  
la libertad de tus lomas.

#### **POEMAS SUELTOS IV, 1939**

##### **La guerra, madre**

La guerra, madre: la guerra.  
Mi casa sola y sin nadie.  
Mi almohada sin aliento.  
La guerra, madre: la guerra.  
Mi almohada sin aliento.  
La guerra, madre: la guerra.

La vida, madre: la vida.

La vida para matarse.  
Mi corazón sin compañía.  
La guerra, madre: la guerra.  
Mi corazón sin compañía.  
La guerra, madre: la guerra.

¿Quién mueve sus hondos pasos  
En mi alma y en mi calle?  
Cartas moribundas, muertas.  
La guerra, madre: la guerra.  
Cartas moribundas, muertas.  
La guerra, madre: la guerra.

## EL HOMBRE ACECHA, 1938-1939

### El herido

#### I

Por los campos luchados se extienden los heridos.  
Y de aquella extensión de cuerpos luchadores  
salta un trigal de chorros calientes, extendidos  
en roncós surtidores.

La sangre llueve siempre boca arriba, hacia el cielo.  
Y las heridas suenan igual que caracolas,  
cuando hay en las heridas celeridad de vuelo,  
esencia de las olas.

La sangre huele a mar, sabe a mar y a bodega.  
La bodega del mar, del vino bravo, estalla  
allí donde el herido palpitante se anega,  
y florece, y se halla.

Herido estoy, miradme: necesito más vidas.  
La que contengo es poca para el gran cometido  
de sangre que quisiera perder por las heridas.  
Decid quién no fue herido.

Mi vida es una herida de juventud dichosa.  
¡Ay de quien no está herido, de quien jamás se siente  
herido por la vida, ni en la vida reposa  
herido alegremente!

Si hasta los hospitales se va con alegría,  
se convierten en huertos de heridas entreabiertas,  
de adelfos florecidos ante la cirugía  
de ensangrentadas puertas.

#### II

Para la libertad sangro, lucho, pervivo.  
Para la libertad, mis ojos y mis manos,  
como un árbol carnal, generoso y cautivo,  
doy a los cirujanos.

Para la libertad siento más corazones

## La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada

que arenas en mi pecho: dan espuma mis venas,  
y entro en los hospitales, y entro en los algodones  
como en las azucenas.

Para la libertad me desprendo a balazos  
de los que han revolcado su estatua por el lodo.  
Y me desprendo a golpes de mis pies, de mis brazos,  
de mi casa, de todo.

Porque donde unas cuencas vacías amanezcan,  
ella pondrá dos piedras de futura mirada,  
y hará que nuevos brazos y nuevas piernas crezcan  
en la carne talada.

Retoñarán aladas de sabia sin otoño  
reliquias de mi cuerpo que pierdo a cada herida.  
Porque soy como el árbol talado, que retoño:  
porque aún tengo la vida.

### Carta

El palomar de las cartas  
abre su imposible vuelo  
desde las trémulas mesas  
donde se apoya el recuerdo,  
la gravedad de la ausencia,  
el corazón, el silencio.

Oigo un latido de cartas  
navegando hacia su centro.

Donde voy, con las mujeres  
y con los hombres me encuentro,  
malheridos por la ausencia  
desgastados por el tiempo.

Cartas, relaciones, cartas:  
tarjetas postales, sueños,  
fragmentos de la ternura,  
proyectados en el cielo,  
lanzados de sangre a sangre  
y de deseo a deseo.

*Aunque bajo la tierra  
mi amante cuerpo esté,  
escribeme a la tierra,  
que yo te escribiré.*

En un rincón enmudecen  
cartas viejas, sobres viejos,  
con el color de la edad  
sobre la escritura puesto.  
Allí perecen las cartas  
llenas de estremecimientos.  
Allí agoniza la tinta  
y desfallecen los pliegos,  
y el papel se agujerea  
como un breve cementerio

de las pasiones de antes,  
de los amores de luego.

*Aunque bajo la tierra  
mi amante cuerpo esté,  
escribeme a la tierra,  
que yo te escribiré.*

Cuando te voy a escribir  
se emocionan los tinteros:  
los negros tinteros fríos  
se ponen rojos y trémulos,  
y un claro calor humano  
sube desde el fondo negro.

Cuando te voy a escribir,  
te van a escribir mis huesos:  
te escribo con la imborrable  
tinta de mi sentimiento.

Allá va mi carta cálida,  
paloma forjada al fuego,  
con las dos alas plegadas  
y la dirección en medio.  
Ave que sólo persigue,  
para nido y aire y cielo,  
carne, manos, ojos tuyos,  
y el espacio de tu aliento.

Y te quedarás desnuda  
dentro de tus sentimientos,  
sin ropa, para sentirla  
del todo contra tu pecho.

*Aunque bajo la tierra  
mi amante cuerpo esté,  
escribeme a la tierra,  
que yo te escribiré.*

Ayer se quedó una carta  
abandonada y sin dueño,  
volando sobre los ojos  
de alguien que perdió su cuerpo.

Cartas que se quedan vivas  
hablando para los muertos:  
papel anhelante, humano,  
sin ojos que puedan serlo.  
Mientras los colmillos crecen,  
cada vez más cerca siento  
la leve voz de tu carta  
igual que un clamor intenso.  
La recibiré dormido,  
si no es posible despierto.  
Y mis heridas serán  
los derramados tinteros,  
las bocas estremecidas

de recordar tus besos,  
y con tu inaudita voz  
han de repetir: *te quiero*.

### **Canción última**

*Pintada, no vacía:  
pintada está mi casa  
del color de las grandes  
pasiones y desgracias.*

*Regresará del llanto  
adonde fue llevada  
con su desierta mesa,  
con su ruinoso cama.*

*Florecerán los besos  
sobre las almohadas.*

*Y en torno de los cuerpos  
elevantá la sábana  
su intensa enredadera  
nocturna, perfumada.*

*El odio se amortigua  
detrás de la ventana.*

*Será la garra suave.*

*Dejadme la esperanza.*

### **CANCIONERO Y ROMANCERO DE AUSENCIAS, 1938- 1941**

#### **El cementerio está cerca**

El cementerio está cerca  
de donde tú y yo dormimos,  
entre nopales azules,  
pitas azules y niños  
que gritan vívidamente  
si un muerto nubla el camino.  
De aquí al cementerio, todo  
es azul, dorado y límpido.  
Cuatro pasos, y los muertos.  
Cuatro pasos, y los vivos.  
Límpido, azul y dorado,  
se hace allí remoto el hijo.

#### **El sol, la rosa y el niño**

El sol, la rosa y el niño  
flores de un día nacieron.  
Los de cada día son  
soles, flores, niños nuevos.

Mañana no seré yo:  
otro será el verdadero.

Y no seré más allá  
de quien quiera su recuerdo.

Flor de un día es lo más grande  
al pie de lo más pequeño.  
Flor de la luz el relámpago,  
y flor del instante el tiempo.

Entre las flores te fuiste.  
Entre las flores me quedo.

### **Cada vez que paso**

Cada vez que paso  
bajo tu ventana,  
me azota el aroma  
que aún flota en tu casa.  
Cada vez que paso  
junto al cementerio  
me arrastra la fuerza  
que aún sopla en tus huesos.

### **Llegó con tres heridas**

Llegó con tres heridas:  
la del amor,  
la de la muerte,  
la de la vida.

Con tres heridas viene:  
la de la vida,  
la del amor,  
la de la muerte.

Con tres heridas yo:  
la de la vida,  
la de la muerte,  
la del amor.

### **Todas las casas son ojos**

Todas las casas son ojos  
que resplandecen y acechan.

Todas las casas son bocas  
que escupen, muerden y besan.

Todas las casas son brazos  
que se empujan y se estrechan.

De todas las casas salen  
soplos de sombra y de selva.

En todas hay un clamor  
de sangres insatisfechas.

Y a un grito todas las casas

se asaltan y se despueblan.

Y a un grito, todas se aplacan,  
y se fecundan, y esperan.

### Antes del odio

Beso soy, sombra con sombra.  
Beso, dolor con dolor,  
por haberme enamorado,  
corazón sin corazón,  
de las cosas, del aliento  
sin sombra de la creación.  
Sed con agua en la distancia,  
pero sed alrededor.

Corazón en una copa  
donde me lo bebo yo,  
y no se lo bebe nadie,  
nadie sabe su sabor.  
Odio, vida: ¡cuánto odio  
sólo por amor!

No es posible acariciarte  
con las manos que me dio  
el fuego de más ardor.  
Varias alas, varios vuelos  
abatien en ellas hoy  
hierros que cercan las venas  
y las muerden con rencor.  
Por amor, vida, abatido,  
pájaro sin remisión.  
Sólo por amor odiado.  
Sólo por amor.

Amor, tu bóveda arriba  
y yo abajo siempre, amor,  
sin otra luz que estas ansias,  
sin otra iluminación.  
Mírame aquí encadenado,  
escupido, sin calor,  
a los pies de la tiniebla  
más súbita, más feroz,  
comiendo pan y cuchillo  
como buen trabajador  
y a veces cuchillo  
como buen trabajador  
y a veces cuchillo sólo,  
sólo por amor.

Todo lo que significa  
golondrinas, ascensión,  
claridad, anchura, aire,  
decidido espacio, sol,  
horizonte aleteante,  
sepultado en un rincón.

Esperanza, mar, desierto,  
sangre, monte rodador:  
libertades de mi alma  
clamorosas de pasión,  
desfilando por mi cuerpo,  
donde no se quedan, no,  
pero donde se despliegan,  
sólo por amor.

Porque dentro de la triste  
guirnalda del eslabón,  
del sabor a carcelero  
constante, y a paredón,  
y a precipicio en acecho,  
alto, alegre, libre soy.  
Alto, alegre, libre, libre,  
sólo por amor.

No, no hay cárcel para el hombre.  
No podrán atarme, no.  
Este mundo de cadenas  
me es pequeño y exterior.  
¿Quién encierra una sonrisa?  
¿Quién amuralla una voz?  
A lo lejos tú, más sola  
que la muerte, la una y yo.  
A lo lejos tú, sintiendo  
en tus brazos mi prisión:  
en tus brazos donde late  
la libertad de los dos.  
Libre soy. Siénteme libre.  
Sólo por amor.

### **La boca**

Boca que arrastra mi boca:  
boca que me has arrastrado:  
boca que vienes de lejos  
a iluminarme de rayos.  
Alba que das a mis noches  
un resplandor rojo y blanco.  
Boca poblada de bocas:  
pájaro lleno de pájaros.

Canción que vuelve las alas  
hacia arriba y hacia abajo.  
Muerte reducida a besos,  
a sed de morir despacio,  
dando a la grana sangrante  
dos tremendos aletazos.  
El labio de arriba el cielo  
y la tierra el otro labio.

Beso que rueda en la sombra:  
beso que viene rodando  
desde el primer cementerio  
hasta los últimos astros.

## La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada

Astro que tiene tu boca  
enmudecido y cerrado,  
hasta que un roce celeste  
hace que vibren sus párpados.

Beso que va a un porvenir  
de muchachas y muchachos,  
que no dejarán desiertos  
ni las calles ni los campos.

¡Cuántas bocas enterradas,  
sin boca, desenterramos!

Bebo en tu boca por ellos,  
brindo en tu boca por tantos  
que cayeron sobre el vino  
de los amorosos vasos.  
Hoy son recuerdos, recuerdos,  
besos distantes y amargos.

Hundo en tu boca mi vida,  
oigo rumores de espacios,  
y el infinito parece  
que sobre mí se ha volcado.

He de volverte a besar,  
he de volver, hundo, caigo,  
mientras descienden los siglos  
hacia los hondos barrancos  
como una febril nevada  
de besos y enamorados.

Boca que desenterraste  
el amanecer más claro  
con tu lengua. Tres palabras,  
tres fuegos has heredado:  
vida, muerte, amor. Ahí quedan  
escritos sobre tus labios.

### **Déjame que me vaya**

Déjame que me vaya,  
madre, a la guerra.  
Déjame, blanca hermana,  
novia morena.  
Déjame.

Y después de dejarme  
junto a las balas,  
mándame a la trinchera  
besos y cartas.  
Mándame.

### **El azahar de Murcia**

El azahar de Murcia  
y la palmera de Elche

para exaltar la vida  
sobre tu vida ascienden.

El azahar de Murcia  
y la palmera de Elche  
para seguir la vida  
bajan sobre tu muerte.

### **Nanas de la cebolla**

La cebolla es escarcha  
cerrada y pobre:  
escarcha de tus días  
y de mis noches.  
Hambre y cebolla:  
hielo negro y escarcha  
grande y redonda.

En la cuna del hambre  
mi niño estaba.  
Con sangre de cebolla  
se amamantaba.  
Pero tu sangre,  
escarchaba de azúcar,  
cebolla y hambre.

Una mujer morena,  
resuelta en luna,  
se derrama hilo a hilo  
sobre la cuna.  
Ríete, niño,  
que te tragas la luna  
cuando es preciso.

Alondra de mi casa,  
ríete mucho.  
Es tu risa en los ojos  
la luz del mundo.  
Ríete tanto  
que en el alma, al oírte,  
bata el espacio.

Tu risa me hace libre,  
me pone alas.  
Soledades me quita,  
cárcel me arranca.  
Boca que vuela,  
corazón que en tus labios  
relampaguea.

Es tu risa la espada  
más victoriosa.  
Vencedor de las flores  
y las alondras.  
Rival del sol,  
porvenir de mis huesos  
y de mi amor.

La carne aleteante,  
súbito el párpado,  
y el niño como nunca  
coloreado.  
¡Cuánto jilguero  
se remonta, aletea,  
desde tu cuerpo!

Desperté de ser niño.  
Nunca despiertes.  
Triste llevo la boca.  
Ríete siempre.  
Siempre en la cuna,  
defendiendo la risa  
pluma por pluma.

Ser de vuelo tan alto,  
tan extendido,  
que tu carne parece  
cielo cernido.  
¡Si yo pudiera  
remontarme al origen  
de tu carrera!

Al octavo mes ríes  
con cinco azahares.  
Con cinco diminutas  
ferocidades.  
Con cinco dientes  
como cinco jazmines  
adolescentes.

Frontera de los besos  
serán mañana,  
cuando en la dentadura  
sientas un arma.  
Sientas un fuego  
correr dientes abajo  
buscando el centro.

Vuela niño en la doble  
luna del pecho.  
Él, triste de cebolla.  
Tú, satisfecho.  
No te derrumbes.  
No sepas lo que pasa  
ni lo que ocurre.

### **El pez más viejo del río**

El pez más viejo del río  
de tanta sabiduría  
como amontonó, vivía  
brillantemente sombrío.  
Y el agua le sonreía.

Tan sombrío llegó a estar  
(nada el agua le divierte)  
y después de meditar,  
tomó el camino del mar,  
es decir, el de la muerte.

Reíste tú junto al río,  
niño solar. Y ese día  
el pez más viejo del río  
se quitó el aire sombrío.  
Y el agua te sonreía.

### **Casida del sediento**

Arena del desierto  
soy: desierto de sed.  
Oasis es tu boca  
donde no he de beber.

Boca: oasis abierto  
a todas las arenas del desierto.

Húmedo punto en medio  
de un mundo abrasador,  
el de tu cuerpo, el tuyo,  
que nunca es de los dos.

Cuerpo: pozo cerrado  
a quien la sed y el sol han calcinado.

### **OBRA TEATRAL**

#### **EL LABRADOR DE MÁS AIRE, 1937**

##### **Acto I, (escena VI)**

##### **Encarnación y Blasa**

##### **Encarnación**

Es una herida tan bella,  
que estoy sufriendo por ella  
y estoy a gusto en mi herida.  
Por ella me desespero,  
muerdo la flor de la tuera,  
vivo como si viviera  
en medio de un avispero.  
Por ella estoy que me muero,  
y a pesar de andar metida  
en vida tan dolorida,  
sufro sola, sangro sola  
al compás de la amapola,  
y estoy a gusto en mi herida.  
Sé que recrearme así  
en esta herida fatal  
solamente agrupa el mal  
sobre la triste de mí.

Sé que de este frenesí  
he de salir tan vencida  
como la hoja caída  
antes del otoño amargo,  
y lo espero, sin embargo,  
y estoy a gusto en mi herida.  
Por Juan moriré a pedazos,  
lo sé, pero no me asusto,  
que ya muero por mi gusto  
en más de dos o tres plazos.  
Solos se me abren los brazos  
a su presencia querida,  
y aunque se cansa mi vida  
de tenerlos siempre abiertos,  
aguardo amores inciertos,  
y estoy a gusto en mi herida.  
Desde que entré en las prisiones  
de esta rabiosa pasión  
tengo, en vez de un corazón,  
no sé cuántos corazones.  
Siento en el pecho millones,  
y en cada uno él anida:  
por eso, desatendida  
y sin amor como estoy,  
uno a uno se los doy,  
y estoy a gusto en mi herida.

### **Cuadro tercero, escena III**

#### **Encarnación, Juan y Alonso**

##### **Juan**

Me conmueve y me da gozo  
oír en la sombra el rumor  
de tu amor, que, como un pozo,  
hondo ha guardado su amor.  
Tu pecho se me revela  
trasparente junto al mío,  
que ya conseguir anhela  
su conjunto de rocío.  
Salgo esta noche de dentro  
de una arenosa pared  
y con el agua me encuentro  
en un desierto de sed.  
A la vista estremecidas  
de tu amorosa humedad,  
verdece sobre mi vida  
un árbol de claridad.  
Siento que un árbol sediento  
llevo incorporado en mí,  
y ya sus raíces siento  
extendiéndose hacia ti.  
Cisterna que de repente  
sustenta el árbol que soy;  
manantial, aljibe, fuente  
desconocida hasta hoy:

¡qué descubrimiento de oro,  
qué sorpresa de cristal!  
Toda raíz, incorporo  
mi vida a tu manantial.  
Me salvas de la sequía,  
y risueñas estaciones,  
fuente amante, prima mía,  
a mi triste tronco impones.  
Desde un páramo sin flor  
hasta un florido cercado,  
la cisterna de tu amor  
me ha traído y me ha salvado.  
Mas ¿cómo no vi en tu cara  
tu amoroso sentimiento,  
si un deseo se declara  
por un solo movimiento?  
¿Cómo no leí en tu frente  
lo que tu sangre escribía  
sobre su hueso valiente  
para la persona mía?  
¿Qué ceguera he padecido  
para no descubrir, la prenda,  
amor que en cada sentido  
tuyo ha escrito una leyenda?  
Con toda el alma que tengo  
te querré, te quiero ya.  
A un amor posible vengo  
y un imposible se va.  
Para mía, para esposa,  
para madre te requiero.  
Eres sencilla y hermosa  
como la flor del romero.  
Sobre las demás mujeres,  
para mi mujer te escojo.  
Nata de la luna eres  
entretejida en mi ojo.  
Que la vida a borbotones  
salga entre nosotros y entre  
a poblar habitaciones  
con los hijos de tu vientre.

### **PASTOR DE LA MUERTE, 1937**

#### **Cuadro III, escena III**

##### **Ana y Eterno**

##### **Eterno**

Esos hombres defensores  
de su pobreza y su pan,  
harán de la tierra, harán  
de España un huerto de flores.  
El huerto del mundo entero  
será en España plantado  
con roble, encina, granado,  
alegría y limonero.

Huerto que he soñado ver,  
y que no veré jamás  
con estos ojos, detrás  
de una luz de amanecer.  
¡Ay, qué temprano nací,  
ay, que cegué y qué temprano!  
¡Nunca seré el hortelano  
del huerto que apetecí!  
Donde no haya río, habrá  
canales de agua y granito,  
que están pidiendo en un grito  
el Tajo y el Ebro ya.  
Acueductos con estruendo  
de carros y de animales  
a la grupa de los cuales  
vendrán los hombres riendo.

## Poemas musicalizados y cantados por flamencos

### POEMAS SUELTO I (1930- 1931)

- **Al verla muerta**

-Niño de Elche (*Sí, a Miguel Hernández, 2013*)

### POEMAS SUELTOS II (no incluidos en libros), 1933- 1934

- **Dátiles- y gloria (Las palmeras de Elche)**  
-Manuel Gerena (*Canta con Miguel Hernández, 2001*).
- **El silbo del dale**  
-Lole y Manuel (*Alba Molina, 1994*).
- **El silbo de la llaga perfecta**  
-Diego Carrasco (*A tiempo, 1991*).
- **Casi nada**  
-Laventa (*Al compás del tiempo, 1977*).  
-Duquende (*Los flamencos cantan a Miguel Hernández, 2014*)

### EL RAYO QUE NO CESA, 1934- 1935

- **Elegía (a Ramón Sijé)**  
-Enrique Morente (*Despegando, 1977*).

## La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada

-Niño de Elche (*Sí, a Miguel Hernández*, 2013)

- **Imagen de tu huella (Mis ojos sin tus ojos, no son ojos)**  
-Carmen Linares (*Remembranzas*, 2011)

### POEMAS SUELTOS III (no incluidos en libros), 1935- 1936

- **Me sobra el corazón**  
-Niño de Elche (*Sí, a Miguel Hernández*, 2013)
- **Sino sangriento**  
-La Barbería del sur (*Túmbanos si puedes*, 1995).

### VIENTO DEL PUEBLO, 1937

- **Sentado sobre los muertos**  
-Enrique Morente (*Homenaje flamenco a Miguel Hernández*, 1971; *Selección*, 1997).  
-Manuel Gerena (*Canta con Miguel Hernández*, 2001).
- **Vientos del pueblo me llevan**  
-La Barbería del sur (*Arte pop*, 1998).  
-Manuel Gerena (*Canta con Miguel Hernández*, 2001).
- **El niño yuntero**  
-Enrique Morente (*Homenaje flamenco a Miguel Hernández*, 1971).  
-Manuel Gerena (*Canta con Miguel Hernández*, 2001)  
-Niño de Elche (*Sí, a Miguel Hernández*, 2013)
- **Rosario, dinamitera**  
-La Barbería del sur (*Túmbanos si puedes*, 1995).
- **Aceituneros (Andaluces de Jaén)**  
-Enrique Morente (*Homenaje flamenco a Miguel Hernández*, 1971; *En vivo*, 1974).

### POEMAS SUELTOS IV, 1939

- **La guerra, madre**  
-Niño de Elche (*Sí, a Miguel Hernández*, 2013)

### EL HOMBRE ACECHA, 1938-1939

## La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada

- **El herido (Para la libertad)**  
-Miguel Poveda (*Los flamencos cantan a Miguel Hernández*, 2014)
- **Carta**  
-Karmona (*Los flamencos cantan a Miguel Hernández*, 2014)
- **Canción última**  
-Niño de Elche (*Sí, a Miguel Hernández*, 2013)

### CANCIONERO Y ROMANCERO DE AUSENCIAS, 1938- 1941

- **El cementerio está cerca**  
-Niño de Elche (*Sí, a Miguel Hernández*, 2013)
- **El sol, la rosa y el niño**  
-Carmen Linares (*La luna en el río*, 1991).
- **Llegó con tres heridas**  
-Calixto Sánchez (*Andando el camino*, 2007).
- **Todas las casas son ojos**  
-Arcángel (*Los flamencos cantan a Miguel Hernández*, 2014)
- **Antes del odio**  
-La Barbería del sur (*Arte pop*, 1998).
- **La boca**  
-Pitingo (*Los flamencos cantan a Miguel Hernández*, 2014)
- **Déjame que me vaya**  
-Calixto Sánchez (*Andando el camino*, 2007).
- **El azahar de Murcia**  
-Manuel Gerena (*Canta con Miguel Hernández*, 2001).
- **Nanas de la cebolla**  
-Enrique Morente (*Homenaje flamenco a Miguel Hernández*, 1971).  
-Romero San Juan (*Pausatiempo*, 2000).

## La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada

- Lole (*Ni el oro ni la plata*, 2004).
- José Mercé (*Nanas de la cebolla*, 2010).
- Niño de Elche (*Sí, a Miguel Hernández*, 2013)

- **El pez más viejo del río**
  - Camarón (*Soy gitano*, 1989).
- **Casida del sediento**
  - Carmen Linares (*Remembranzas*, 2011)

### OBRA TEATRAL

#### EL LABRADOR DE MÁS AIRE, 1937

- **Como un pozo**
  - Almaría (*Los flamencos cantan a Miguel Hernández*, 2014)
- **Estoy a gusto en mi herida**
  - Lucía Izquierdo (*Los flamencos cantan a Miguel Hernández*, 2014)

#### PASTOR DE LA MUERTE, 1937

- **Esos hombres defensores de su pobreza y su pan** (*Curro Piñana-Miguel Hernández*, 2002)

## 11.2 Glosario

**Acento antiestrófico:** es aquél que se encuentra en la sílaba inmediatamente anterior al último acento rítmico, es decir, el acento final.

**Acento antirrítmico:** es aquel que ocupa la sílaba inmediatamente anterior a la de un acento rítmico.

**Acento extrarrítmico:** Se trata de un acento situado en posición interior del verso, si bien no en una de las posiciones consideradas rítmicas; es decir, no es uno de los acentos constitutivos del esquema del modelo de verso.

**Acento final:** el acento rítmico indispensable recae en castellano sobre la penúltima sílaba métrica del verso; para entender esto si la palabra es esdrújula sólo cuentan como una de las dos últimas sílabas y si es aguda se contabiliza una sílaba más.

**Acento prosódico:** es un relieve de la voz al hablar, mediante el cual se destaca una sílaba dentro de una palabra, consistiendo, en el idioma castellano, en una energía articuladora más destacada en la línea melódica.

**Acento rítmico:** es el que viene exigido por el modelo del verso, si bien podemos encontrar diversas consideraciones para un mismo verso o estrofa dependiendo del movimiento literario o incluso entre autores.

**Acento secundario:** también llamado artificial, es el de las sílabas átonas que lo adquieren en virtud de su posición en el verso.

**Acentuación asimétrica:** las sílabas átonas no se encuentran distribuidas uniformemente entre los acentos rítmicos. Se asocia más con la versificación no isosilábica así como con la heterosilábica.

**Acentuación simétrica:** crea un ritmo muy marcado; cuando se une a una versificación isosilábica (mismo número de sílabas en todos los versos) se puede producir un efecto de monotonía.

**Acorde:** conjunto de tres o más notas diferentes que suenan simultáneamente y que constituyen una unidad armónica.

**Adición:** ampliación o cosa que se añade, especialmente en alguna obra o escrito.

**Adivinanzas:** puede hacer referencia a una adivinación (predecir el futuro, descubrir lo oculto, acertar lo que quiere decir un enigma) o a un acertijo (un enigma que se propone como pasatiempo).

**Alberto Sánchez:** (Toledo, 8 de abril de 1895 - Moscú, 12 de octubre de 1962), pintor y escultor español. Padre espiritual de la primera Escuela de Vallecas.<sup>1</sup> A partir de 1938 desarrolló su obra fuera de España.

**Alegrías:** Las cantiñas más cultivadas por los artistas y las más celebradas por el público desde los primeros años del género son las alegrías. El contrapunto idóneo a la soledad. La copla o estrofa de las alegrías suele ser de cuatro versos octosílabos o ser la estrofa que recibe este mismo nombre: alegría. Su melodía es de carácter festivo e incita al baile. Su ritmo está condicionado por la métrica del compás de la soleá, pero se diferencia de ella en que su tempo es mucho más rápido.

**Aliteración:** repetición de un mismo sonido evocando lo que se nombra. Hay tres tipos: tartamudeo silábico, sinfonía vocálica y la rima interna.

**Anáfora:** repetición de una o varias palabras al principio de la frase o versos.

**Anglicanismo:** doctrina religiosa cristiana, con elementos del catolicismo y de la reforma protestante, que tuvo su origen en las ideas del rey inglés Enrique VIII en el siglo XVI.

**Antítesis:** oposición de dos ideas o expresiones.

**Antonio Oliver Belmás:** (Cartagena, 29 de enero de 1903 - 28 de julio de 1968) fue un poeta,

crítico literario e historiador del arte español, perteneciente a la Generación del 27.

**Apóstrofe:** apelación vehemente a un ser animado o inanimado.

**Arcángel:** Francisco José Arcángel Ramos (Huelva, 1977) es un cantaor de flamenco español conocido artísticamente como Arcángel.

**Asíndeton:** ausencia, en una enumeración, de la conjunción que une los términos.

**Bamberas:** La bambera, bamba o cantes del columpio, son una adaptación a lo flamenco de una melodía del folclore andaluz que se canta en determinadas celebraciones en las que era costumbre instalar columpios para que los mozos mecieran a las mozas (o las tatas a los niños) mientras entonaban dichas coplas.

**Bamberas:** La bambera, bamba o cantes del columpio, son una adaptación a lo flamenco de una melodía del folclore andaluz que se canta en determinadas celebraciones en las que era costumbre instalar columpios para que los mozos mecieran a las mozas (o las tatas a los niños) mientras entonaban dichas coplas.

**Benjamín Palencia:** (Barrax, Albacete, 7 de julio de 1894 - Madrid, 16 de enero de 1980) fue un pintor español, fundador de la Escuela de Vallecas junto al escultor Alberto Sánchez. En el amplio conjunto de su obra sobresale quizá la poética del paisaje castellano definida por la generación del 98.

**Bolero:** En 1812 no se podía escuchar flamenco simplemente porque no existía, aunque tenemos múltiples pruebas de cómo lo flamenco se iba por entonces configurando día a día. En la tablas de los teatros gaditanos se daban funciones variadísimas donde abundaban los bailes, predominando lo bolero. El género flamenco se estaba forjando, adaptándose a los tiempos, cociéndose a fuego lento, poco a poco irán brotando los primeros estilos, aunque habrá que esperar hasta la década de los veinte para que comience a surgir el cante para escuchar.

**Boris de Schloezer:** nacido en Vitebsk en 1881 y fallecido en París en 1969), fue un escritor, musicólogo y traductor al francés de origen ruso.

**Bulería:** Cante con copla por lo general de tres o cuatro versos octosílabos, que con frecuencia interviene como remate de otros cantes, principalmente de la soleá. Es cante bullicioso, generalmente para bailar, cuyo origen data de finales del siglo XIX. Se distingue por su ritmo rápido y redoblado compás, que admite, mejor que ningún otro estilo, gritos de alegría y expresivas voces de jaleo, además del redoble de las palmas con mayor intensidad que ningún otro cante.

**Cadencia auténtica:** V - I al igual que la perfecta pero algunos de los acordes están en inversión o no termina con la tónica en la voz más aguda.

**Cadencia frigia:** es un manierismo barroco que consiste en una cadencia final IV<sup>6</sup>-V en el modo menor al final de un movimiento lento o una introducción lenta.

**Cadencia plagal:** cadencia constituida sobre los grados IV y I y suele utilizarse después de una cadencia auténtica, como un final añadido a un movimiento.

**Cadencia rota:** cadencia parecida a la cadencia auténtica, pero la tónica final es sustituida por algún otro acorde.

**Cadencias:** tópico literario es una frase breve que en la tradición retórica y literaria une contenidos semánticos fijos con expresiones formales recurrentes y se repite, con leves variaciones, a lo largo de la historia de la literatura.

**Calixto Sánchez:** (Mairena del Alcor, 1947) es un cantaor y maestro español, así como una figura del flamenco. Desde niño ha cantado y muy pronto empezaría a ganar premios, primero en su pueblo y luego por toda Andalucía. En 1972 gana el primer premio en la celebración del cincuentenario del Festival de Granada, y Cadena Ser lo elige Sevillano del año. Así pues, esta presente a menudo en los mayores eventos del flamenco.

**Camerata Fiorentina:** también conocida como la Camerata de "Bardi", fue un grupo de humanistas, músicos, poetas e intelectuales en la Florencia de finales del Renacimiento que se reunieron para discutir las tendencias en las artes, especialmente la música y el drama.

**Canto Gregoriano:** música religiosa de la Edad Media que debe su nombre al Papa Gregorio Magno (590-604). Considerado por la tradición como el creador del canto cristiano, en realidad, no lo inventó sino que potenció su organización como modo de fortalecer el sentimiento de unidad cristiana.

**Carlos Fenoll:** poeta oriolano nacido en 1912. Fue el amigo más íntimo de Miguel Hernández, de Ramón Sijé y de Justino Marín (Gabriel Sijé), Jesús Poveda, de José Murcia Bascañana, Antonio Gilabert Aguilar. Carlos es conocido en medios literarios como el panadero-poeta. Falleció en Barcelona en 1972.

**Carlos Palacio:** (Alcoy, 1911 - París, 1997). Compositor español de origen humilde. Destacó por haberle sido encargado por el Gobierno de la Segunda República a través del Ministerio de Instrucción Pública en 1936 distintos himnos para los combatientes republicanos en la Guerra Civil junto a otros musicólogos y compositores.

**Carmen Conde:** Carmen Conde Abellán (Cartagena, 1907- Madrid 1996), fue una maestra, poetisa y narradora española. En 1931 fundó, junto con Antonio Oliver Belmás, la primera Universidad Popular de Cartagena. Fue la primera académica de número de la Real Academia Española pronunció su discurso de entrada en 1979.

**Carmen Linares:** Carmen Pacheco Rodríguez (Linares, Jaén, 25 de febrero de 1951) es una cantaora de flamenco conocida artísticamente como Carmen Linares y una de las grandes voces del flamenco y la canción tradicional española. Está considerada como una de las mujeres con mayor conocimiento de los estilos flamencos junto a la inigualable "Niña de los Peines".

**Cartagenera:** Estilo encuadrado en el grupo de los cantes de levante que tiene su origen en un fandango popular de Cartagena (Murcia) que a finales del siglo XIX se fue configurando como

cante flamenco al ser interpretado dicho fandango por destacadas personalidades cantaoras de la época.

**Cartagenera:** Estilo encuadrado en el grupo de los cantes de levante que tiene su origen en un fandango popular de Cartagena (Murcia) que a finales del siglo XIX se fue configurando como cante flamenco al ser interpretado dicho fandango por destacadas personalidades cantaoras de la época.

**Ceceo:** es un fenómeno lingüístico que en lengua española implica que los fonemas del español peninsular /s/ y /θ/ (el segundo es el sonido de <z> en español peninsular septentrional) se pronuncian del mismo modo, es decir, como sibilante dental [s̺] (similar a la consonante fricativa dental sorda [θ] aunque no idéntica fonéticamente).

**Colegio de Santo Domingo:** El convento de Santo Domingo de Orihuela, conocido también como Colegio del Patriarca Loazes, Colegio Diocesano de Santo Domingo y apodado como El Escorial de Levante, es un edificio monumental de estilos gótico, renacentista, barroco y rococó del siglo XVI fundado por el Cardenal Loazes en la entonces zona periférica de la ciudad de Orihuela, al sur de la Comunidad Valenciana, en España.

**Coloquialismos:** el español coloquial es una variante diafásica de la lengua, es decir, no depende de la educación o el nivel sociocultural del hablante, sino que cualquier hablante, en las circunstancias que favorecen la aparición de lo coloquial, lo utiliza. El español coloquial es una variedad fundamentalmente oral, si bien la aparición de medios como el chat o el correo electrónico ha favorecido el desarrollo de una comunicación coloquial escrita. La conversación es el lugar prototípico de uso del registro coloquial.

**Comparativismo:** es descubrir una o varias relaciones entre dos o más elementos, para de este modo establecer una serie de similitudes o diferencias entre todo el conjunto.

**Concha Albornoz:** hija del ministro del ministro de Gracia y Agricultura durante la República. Fue la protectora de Miguel Hernández durante su primera estancia en Madrid.

**Concilio de Trento:** el Concilio de Trento fue un concilio ecuménico de la Iglesia católica desarrollado en periodos discontinuos durante veinticinco sesiones entre el año 1545 y el 1563. Trento tuvo una actitud de apertura a escuchar las distintas escuelas teológicas; es decir, no es cierto que el concilio se cerrase al pluralismo teológico.

**“Confesiones”:** confesiones es una serie de trece libros autobiográficos de san Agustín de Hipona escritos entre el 397 y el 398 d. C. Hoy en día, los libros son normalmente publicados como un solo volumen conocido como Las Confesiones de San Agustín para distinguir el libro de otros con títulos similares como Confesiones de Jean-Jacques Rousseau.

**Copla:** con versos de arte menor octosilábicos, agrupados en estrofas de cuatro versos.

**Cuarteta:** es una estrofa castellana de cuatro versos de arte menor con rima consonante, aunque en época moderna también se ha utilizado la rima asonante. Lo que la diferencia del serventesio

es que los versos de la cuarteta son de arte menor.

**Curro Piñana:** Nombre artístico de Francisco Javier Piñana Conesa. Nacido en Cartagena en 1974, su aprendizaje comienza con las enseñanzas directas de su abuelo (Antonio Piñana, padre) sobre los variados y complejos estilos mineros.

**Derivación:** consiste en el uso de una palabra y de otras derivadas de ellas.

**“Dialogo della musica antica et della moderna”:** obra escrita por Galilei en 1582.

**Dictadura franquista:** Se conoce como dictadura de Franco, régimen de Franco, dictadura franquista o régimen franquista al periodo de la historia de España correspondiente con el ejercicio por el general Francisco Franco Bahamonde, de la jefatura del Estado y con el desarrollo del Franquismo; esto es, desde la Guerra Civil Española hasta su muerte y sucesión en 1975.

**Diego Carrasaco:** Nacido en Jerez de la Frontera en 1954, es un guitarrista, compositor y cantaor flamenco.

**Dísticos asonantados:** es un pareado con rima en asonante.

**Drama wagneriano:** se retoma la idea propugnada por Rousseau sobre la unión originaria de poesía y música, para llegar a su concepto de obra de total, el drama donde se aunan todas las artes.

**Eduar Hanslick:** (Praga, 11 de septiembre de 1825 - Viena, 6 de agosto de 1904) fue un musicólogo y crítico musical austriaco.

**“El contemplado”:** poema de Pedro Salinas en 1946.

**“El Gallo Crisis”:** titulada con “Libertad y Tiranía” se fundó en Orihuela en mayo de 1934 y se publicó durante un año aproximadamente, pero este título guarda un secreto subliminar cuyo significado voy a intentar razonar. Todos los analistas, incluido Jesucristo Riquelme, aseguran que El Gallo Crisis apuntan a un neocatolismo que tiene secuelas de la madrileña Cruz y Raya, de J. Bergamín.

**Encabalgamineto:** consiste en un desajuste que se produce en la estrofa cuando una pausa versal no coincide con una pausa morfosintáctica. Este desajuste provoca una tensión interna en el texto, ya que obliga o bien a romper una unidad sintáctica para respetar la pausa versal o bien a prescindir de esta pausa para mantener la ilación sintáctica. Dentro de un encabalgamiento hay que distinguir entre el verso encabalgante, que es aquel en el que se inicia, y el verso encabalgado, que es aquel donde termina.

**Endecha:** es un romance con versos en heptasílabos.

**Enrique Azcoaga:** (Madrid, 1912 - 1985) fue un escritor, poeta y crítico de arte español, adscrito al movimiento conocido como Generación del 36.

**Enrique Morente:**(Granada, 25 de diciembre de 1942 – Madrid, 13 de diciembre de 2010) fue un cantor español, considerado como uno de los grandes renovadores del flamenco.

Entre 1980 y 1984 trabaja para el Consejo de Arte Australiano, dando conciertos de guitarra flamenca en el festival de Sydney y Camberra, Art Gallery de Melbourne y junto a David Smith (guitarra de Jazz), recorre diversos estados haciendo música experimental dentro del Flamenco Fusion.

**Ernesto Giménez Caballero:** (Madrid, 2 de agosto de 1899 - 14 de mayo de 1988) fue un escritor, intelectual y diplomático español, destacado representante del vanguardismo e introductor del fascismo en España.

**Escuela de Vallecas:** se conoce como primera Escuela de Vallecas<sup>1</sup> a la "troupe" surrealista concebida por el escultor Alberto y el pintor Benjamín Palencia en 1927, cuando se plantearon la renovación del arte español, a imagen y semejanza de los movimientos vanguardistas que venían estremeciendo Europa desde hacía un cuarto de siglo. Ambos artistas, que habían participado en la primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925, compartieron inicialmente su pasión por un mismo escenario...

**Fandangos:** El fandango andaluz tiene elementos musicales que lo define y caracteriza. Uno es formal, ya que todos los fandangos se estructuran en la alternancia de letras cantadas y variaciones de guitarra. Otro corresponde rueda de acordes con que se acompaña el cantable, con las variantes propias de una música de tradición oral.

**Fascismo:** Movimiento político y social de carácter totalitario y nacionalista fundado en Italia por Benito Mussolini después de la primera guerra mundial.

**Fausto:** Fausto es el protagonista de una leyenda clásica alemana, un erudito de gran éxito, pero también insatisfecho con su vida, por lo que hace un trato con el diablo, intercambiando su alma por el conocimiento ilimitado y los placeres mundanos. La historia de Fausto es la base de muchas obras literarias, artísticas, cinematográficas y musicales.

**Federico García Lorca:** (Fuente Vaqueros,<sup>1</sup> 5 de junio de 1898-camino de Víznar a Alfacar, 18 de agosto de 1936)<sup>2</sup> fue un poeta, dramaturgo y prosista español, también conocido por su destreza en muchas otras artes. Adscrito a la llamada Generación del 27, es el poeta de mayor influencia y popularidad de la literatura española del siglo xx. Como dramaturgo, se le considera una de las cimas del teatro español del siglo xx, junto con Valle-Inclán y Buero Vallejo. Murió fusilado tras el golpe de Estado que dio origen a la Guerra Civil Española.

**Fernán Caballero:** era el seudónimo utilizado por la escritora española Cecilia Böhl de Faber y Larrea (Morges, Cantón de Vaud, Suiza, 24 de diciembre de 1796 – Sevilla, España, 7 de abril de 1877).

**Fernando Villalón:** Fernando Villalón-Daoíz y Halcón, conde de Miraflores de los Ángeles (Sevilla, 31 de mayo de 1881 - Madrid, 8 de marzo de 1930), poeta y ganadero español. Fundó y dirigió la revista Papel de Aleluyas, impresa en Huelva y Sevilla entre 1927 y 1928. Su poesía, muy imaginativa, anticipa a veces el Surrealismo.

**Flamenco:** estilo de música y danza propio de Andalucía, Extremadura y Murcia. Sus principales facetas son el cante, el toque y el baile, contando también con sus propias tradiciones y normas.

**Formalismo musical:** Eduard Hanslick defensor del formalismo en la música, en contraposición al idealismo romántico de la época. Su elegante prosa le reportó una gran reputación, a la par que sus ideas le provocaron varias disputas con otros músicos y críticos musicales.

**Formas instrumentales:** géneros constituidos por instrumentos.

**Frase lingüística:** como un conjunto de palabras que basta para formar sentido, especialmente cuando no llega a constituir oración.

**Frase musical:** cualquier conjunto de compases (incluyendo un grupo de uno, o incluso una fracción de uno) que tenga un cierto grado de integridad estructural. Para estar completo este grupo debe tener un final de algún tipo.

**Fray Luis de León:** (belmonte, 1527 o 1528 -Madrugal de las Altas Torres, 23 de agosto de 1591) fue un poeta, humanista y religioso agustino español de la escuela salmantina.

**“Fuenteovejuna y Peribáñez y el Comendador de Ocaña”:** Fuenteovejuna es una obra teatral del Siglo de Oro español del dramaturgo Lope de Vega. Está considerada, con Peribáñez y el Comendador de Ocaña y El mejor alcalde, el rey, uno de los tres dramas "municipales" que constituyen lo mejor de su vasta obra dramática. Fue compuesta en tres actos hacia 1613 y publicada en Madrid en 1618 dentro del volumen Dozena Parte de las Comedias de Lope de Vega.

**Generación del 27:** con el término Generación del 27 se conoce a un conjunto de poetas españoles del siglo XX que se dio a conocer en el panorama cultural alrededor del año 1927, empezando con el homenaje a Luis de Góngora organizado por José María Romero Martínez que se realizó en ese año en el Ateneo de Sevilla por el tercer centenario de su muerte y en el que participó la mayoría de los que habitualmente se consideran sus miembros. En el ámbito cultural, se llama a esta generación Edad de Plata, época que tuvo su máximo esplendor con la Segunda República y culminó con el inicio de la Guerra Civil.

**General Franco:** Francisco Paulino Hermenegildo Teódulo Franco Bahamonde (El Ferrol, 4 de diciembre de 1892- Madrid, 20 de noviembre de 1975), llamado «el Caudillo» y «el Generalísimo»,<sup>3</sup> fue un militar y dictador español, impulsor, junto a otros altos cargos de la cúpula militar, del golpe de Estado de julio de 1936 contra el gobierno democrático de la Segunda República, cuyo fracaso desembocó en la Guerra Civil Española. Fue investido como jefe supremo del bando sublevado el 1 de octubre de 1936, ejerciendo como jefe de Estado de España desde el término del conflicto hasta su fallecimiento en 1975, y como jefe de Gobierno entre 1938 y 1973.

**Germán Vergara Donoso:** (Constitución, 6 de marzo de 1902 - Santiago, 14 de abril de 1987) fue un abogado, politólogo, diplomático y político chileno, ministro de Estado de los presidentes Gabriel González Videla y Jorge Alessandri.

**Giovani Bardi:** (1534 – 1612), Conde de Vernio, crítico literario italiano, escritor, compositor y soldado.

**Góngora:** (Córdoba, 11 de julio de 1561-ibídem, 23 de mayo de 1627) fue un poeta y dramaturgo español del Siglo de Oro, máximo exponente de la corriente literaria conocida, más tarde y con simplificación perpetuada a lo largo de siglos, como culteranismo o gongorismo, cuya obra será imitada tanto en su siglo como en los siglos posteriores en Europa y América. Como si se tratara de un clásico latino, sus obras fueron objeto de exégesis ya en su misma época.

**Gongorismo:** estilo literario del Barroco español caracterizado por el uso de formas poéticas de difícil comprensión, basadas en abundantes y complicadas metáforas, un lenguaje de sintaxis latinizante y un vocabulario rico en oscuros cultismos; floreció a finales del siglo xvi y principios del xvii, y su máximo representante fue Luis de Góngora.

**Granaina:** es un fandango de Granada (del Albaicín, de la Peza, de Rondar, de Güejar-Sierra, de Almuñecar) que al hacerse flamenco se le despojó de todo ritmo. Estébanez Calderón cita la granaina, definiéndola como cante liviano, junto a la rondeña. Fue Antonio Chacón que otorgó carta de naturaleza flamenco a estos cantes.

**Grupo de la Tahona:** grupo literario constituido por Carlos Fenoll, en el que participa Miguel Hernández en sus primera etapa como poeta.

**Guerra civil española:** conflicto social, político y bélico —que más tarde repercutiría también en una crisis económica— que se desencadenó en España tras el fracaso parcial del golpe de Estado del 17 y 18 de julio de 1936 llevado a cabo por una parte del ejército contra el gobierno de la Segunda República Española.

**Gustav Mahler:** (Kaliště, Bohemia, actualmente República Checa, 7 de julio de 1860-Viena, 18 de mayo de 1911) fue un compositor y director de orquesta bohemio-austriaco. Sus composiciones están consideradas entre las más importantes del postromanticismo.

**Heterosilábico:** grupo de consonantes o vocales sucesivas, pero pertenecientes a diferentes sílabas de una palabra.

**Hipérbaton:** figura retórica de construcción que consiste en la alteración del orden sintáctico que se considera habitual y lógico de las palabras de una oración.

**Homofonía:** conjunto de notas musicales que se producen al unísono.

**Humanismo:** movimiento intelectual desarrollado en Europa durante los siglos xiv y xv que, rompiendo las tradiciones escolásticas medievales y exaltando en su totalidad las cualidades propias de la naturaleza humana, pretendía descubrir al hombre y dar un sentido racional a la vida tomando como maestros a los clásicos griegos y latinos, cuyas obras redescubrió y estudió.

**Isosilábico:** Dicho de dos o más versos, palabras, etc. Que tienen el mismo número de sílabas.

**J. PH. Rameau:** (Dijon, 25 de septiembre de 1683 - París, 12 de septiembre de 1764) fue un

compositor, clavecinista y teórico musical francés, muy influyente en la época barroca. Reemplazó a Jean-Baptiste Lully como el compositor dominante de la ópera francesa y fue duramente atacado por aquellos que preferían el estilo de su predecesor.

**J. W. von Goethe:** (Fráncfort del Meno, Hesse, 28 de agosto de 1749-Weimar, Turingia, 22 de marzo de 1832) fue un poeta, novelista, dramaturgo y científico alemán que ayudó a fundar el romanticismo, movimiento al que influyó profundamente.

**Jabera:** modalidad de fandango de Málaga y uno de los estilos flamencos más antiguos, que tiene su auge en las primeras décadas del siglo XIX. Estébanez Calderón nos apunta a La Dolores como una cantaora y bailaora gitana que interpretaba un fandango malagueño al estilo de la Jabera. José Luque Navajas atribuye el origen del género a dos hermanas malagueñas vendedoras de habas, las cuales crearon la jabera inspirándose en algún fandango malagueño.

**Jean Baptiste Lully:** (Florencia, Italia, 28 de noviembre de 1632-París, 22 de marzo de 1687) fue un compositor, instrumentista y bailarín francés de origen italiano, creador de la ópera francesa que consistía en una compleja puesta en escena que incorporaba ópera con estética francesa, además de ballet y profundos textos literarios a los que bautizó como "Tragedias musicales".

**Jean- Jacques Rousseau:** (Ginebra, Suiza, 28 de junio de 1712-Ermenonville, Francia, 2 de julio de 1778) fue un polímata: escritor, filósofo, músico, botánico y naturalista franco-helvético definido como un ilustrado, a pesar de las profundas contradicciones que lo separaron de los principales representantes de la Ilustración.

**Jesuita:** La Compañía de Jesús (Societas Jesu, S. J.), cuyos miembros son comúnmente conocidos como jesuitas, es una orden religiosa de la Iglesia católica fundada en 1534 por Ignacio de Loyola,<sup>3 4</sup> junto con Francisco Javier, Pedro Fabro, Diego Laínez, Alfonso Salmerón, Nicolás de Bobadilla, Simão Rodrigues, Juan Coduri, Pascasio Broët y Claudio Jayo en la ciudad de Roma, siendo aprobada por el papa Paulo III en 1540.

**Joan Manuel Serrat:**(Barcelona, 27 de diciembre de 1943) es un cantautor, compositor, intérprete, actor, escritor, poeta y músico español. Se trata de la figura más destacada de la canción moderna tanto en lengua castellana como catalana.

**José Enrique Varela Iglesias:** (San Fernando, Cádiz, España; 17 de abril de 1891 - Tánger, Marruecos; 24 de marzo de 1951), I marqués de Varela de San Fernando,<sup>1</sup> fue un militar español, Capitán General del Ejército, Alto Comisario de España en Marruecos, Ministro del Ejército, dos veces laureado con la Gran Cruz de San Fernando.

**José Luis Ortiz Nuevo:** Nacido en la localidad de Archidona, cursó sus estudios de Ciencias Políticas en Madrid, ciudad en la que se aficionó al mundo del flamenco. Su actividad profesional se encuentra muy vinculada con el mundo flamenco de Sevilla, ya que en el año 1980 funda, junto con otros aficionados, la importante muestra conocida como Bienal de Flamenco, de la cual es su director durante quince años.

**José M<sup>a</sup> Alfaro Polanco:** (Burgos, 1906 - Fuenterrabía, 1994) fue un escritor y político español, miembro fundador de Falange Española de las JONS.

**José M<sup>a</sup> de Cossío:** (Valladolid, 25 de marzo de 1892 - Valladolid, 24 de octubre de 1977) fue un escritor y polígrafo español. Miembro de la Real Academia Española y autor de un monumental tratado taurino.

**José Martínez Arenas:** nace en Cartagena en 1880. Abogado de profesión se mantuvo en los círculos literarios de la época, entrando en contacto con Miguel Hernández, al cual le prestó su ayuda durante su encarcelamiento. Fallece en Orihuela en 1970.

**José Mercé:** José Soto Soto, de nombre artístico José Mercé, es un reconocido cantaor de flamenco gitano nacido en Jerez de la Frontera (España), el 19 de abril de 1955, en el flamenco barrio de Santiago.

**Josefina Manresa:** nació el 2 de enero de 1916 en Quesada (Jaén). Su padre, Manuel Manresa, era guardia civil y fue trasladado a Orihuela cuando Josefina era todavía una niña. Pronto comenzó a desarrollar su labor como costurera y con 17 años conoció a Miguel Hernández, con el cual mantendría una relación y se casaría. Fallece en Elche el 18 de febrero de 1987.

**Juan Carmona:** Juan Carmona pertenece a la dinastía de los Habichuela de Granada, «tocaos» desde cuatro generaciones y descendientes de maestros herreros de Málaga. Su familia emigró al Norte de África y, tras la independencia de Argelia, se estableció en Lyon (Francia), donde Juan Carmona nació en 1963. Su padre le regaló su primera guitarra a los 10 años y pronto llamó la atención su virtuosismo, no tardando en recoger los primeros premios internacionales.

**Juan Manuel Cañizares:** (Sabadell, Barcelona, 1966) es un guitarrista español de flamenco y nuevo flamenco. Ha recibido el Premio Nacional de Guitarra en 1982 y el Premio de la Música al Mejor Intérprete de Música Clásica en 2008.

**Juan Rafael Cortés (Duquende):** Juan Rafael Cortés Santiago, conocido como Duquende (Sabadell 1965) es un famoso cantaor flamenco de etnia gitana. En 1988 grabó su primer disco Fuego, primo fuego (Jercar). Publicó en 1993 'Duquende y la guitarra de Tomatito' y ya en el año 2000, bajo la batuta de Isidro Muñoz, 'Samaruco'.

**Juan Ramón Jiménez:** Moguer, Huelva, 23 de diciembre de 1881-San Juan, Puerto Rico, 29 de mayo de 1958. Fue un poeta español, ganador del Premio Nobel de Literatura en 1956, por el conjunto de su obra, designándose como trabajo destacado de la misma, la narración lírica Platero y yo.

**La barbería del sur:** es un grupo de música encuadrado en el estilo denominado Nuevo Flamenco. El grupo nace en 1991 bajo el nombre de la Barbería, integrado por Enrique Heredia (voz) y Juan José Suárez (guitarrista), hijo del cantaor extremeño Ramón el Portugués. A lo largo de su trayectoria han contado con colaboraciones de artistas destacados como Pepe Luis Carmona, David Amaya o José Miguel Carmona. Su música combina los fundamentos del flamenco español con ritmos tan dispares como el jazz, el pop o el funk.

**“La Gaceta literaria”:** revista que se publicó en Madrid durante 1927-1932 y es una referencia ideológica en la España de la España del siglo XX. Su director e impulsor fue Ernesto Giménez

Caballero.

**“La República”:** (en griego, Πολιτεία (Politeia), de polis, que significa ciudad-estado cuya traducción sería más acorde al título original en lugar de República) es la más conocida e influyente obra de Platón, y es el compendio de las ideas que conforman su filosofía.

**Laventa:** cantaora flamenca surgida en los setenta que versiona un poema de Miguel Hernández en dicha época.

**Lawrence Kramer:** nacido en 1946. Musicólogo americano y compositor. Su trabajo académico está asociado con la nueva musicología orientada al humanismo y a la culturalidad.

**Lenguaje musical:** estudia los elementos y fundamentos de la música como lenguaje.

**Liszt:** (Raiding, Imperio austríaco, 22 de octubre de 1811-Bayreuth, Imperio alemán, 31 de julio de 1886) fue un compositor húngaro romántico, un virtuoso pianista y profesor. Su nombre en húngaro era Liszt Ferencz, nota 1 según el uso moderno Liszt Ferenc, nota 2 y desde 1859 hasta 1865 fue conocido oficialmente como Franz Ritter von Liszt.

**Literatura comparada:** la que estudia las relaciones existentes entre las literaturas de países diferentes o las que hay entre un género o un tema tratados en épocas distintas.

**Lole y Manuel:** fue una pareja flamenca formada en 1972 por el matrimonio Dolores Montoya Rodríguez (1954) y Manuel Molina Jiménez (1948-2015). Esta pareja fue el primer exponente de música flamenca dirigido a un público no exclusivamente flamenco, y fueron precursores de la corriente musical llamada nuevo flamenco.

**Lope de Vega:** (Madrid, 25 de noviembre de 1562-ibídem, 27 de agosto de 1635) fue uno de los más importantes poetas y dramaturgos del Siglo de Oro español y, por la extensión de su obra, uno de los más prolíficos autores de la literatura universal.

**Luis Almarcha:** (Orihuela, 14 de octubre de 1887 - León, 17 de diciembre de 1974) fue un clérigo y político español, Obispo de León (1944 - 1970) y procurador en Cortes durante la Dictadura franquista. Fomentó la organización cooperativa católica agraria de Levante, creando diversas organizaciones.

**Luis Cernuda Bidou o Bidón:** (Sevilla, 21 de septiembre de 1902 – México, D.F., 5 de noviembre de 1963) fue un destacado poeta y crítico literario español, miembro de la llamada Generación del 27.

**Luteranismo:** corriente religiosa protestante que tuvo su origen en las ideas del alemán Lutero (1483-1546); se caracteriza por creer que la fe justifica al hombre, rechaza el magisterio eclesiástico y tiene como fuente la Biblia interpretada por la razón individual.

**Malagueñas:** Se llama malagueñas a un palo del flamenco que es tradicional de Málaga; de ahí su nombre. Procede de los antiguos fandangos malagueños. Se convierte en estilo flamenco en la primera mitad del s. XIX. Este cante no tiene baile propio, pero tiene un gran registro melódico.

Se acompaña con la guitarra por arriba, y es un cante ad líbitum.

**Manolo Sanlúcar:** Manuel Muñoz Alcón (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, Andalucía, España, 24 de noviembre de 1943), más conocido como Manolo Sanlúcar, es un guitarrista de flamenco español. Está considerado como uno de los guitarristas más importantes de la actualidad. Junto con Paco de Lucía, Vicente Amigo, Tomatito y Serranito es una de las figuras que ha guiado la evolución de la guitarra flamenca, desde la última mitad del siglo XX hasta la actualidad.

**Manuel Altolaguirre Bolín:** (Málaga, 29 de junio de 1905 - Burgos, 26 de julio de 1959) fue un poeta, guionista y cineasta español, perteneciente a la Generación del 27.

**Manuel Gerena:** Nació en el sevillano pueblo de la Puebla de Cazalla en el año 1945, en el seno de una humilde familia. Desde su época de adolescente, se sintió atraído por el cante y la poesía, dedicándose primero a escribir letras de flamenco, y algo más tarde, a mediados de los años sesenta, a cantar como un revolucionario del cante. En 1968 debuta como cantaor-autor profesional, y comienza su producción discográfica en 1971. Es por esa época cuando contacta por primera vez con el poeta gaditano Rafael Alberti y con el cantautor Paco Ibáñez, que lo introduce, en París, en el mundo de la canción protesta y la inmigración andaluza. Se convierte muy pronto en una referencia de la lucha antifranquista.

**Manuel Machado:** Manuel Machado Ruiz (Sevilla, 29 de agosto de 1874 – Madrid, 19 de enero de 1947) fue un poeta y dramaturgo español, enmarcado en el Modernismo, y hermano de Antonio Machado.

**María Zambrano Alarcón:** (Vélez-Málaga, Málaga, 22 de abril de 1904-Madrid, 6 de febrero de 1991) fue una pensadora, filósofa y ensayista española. Hija del también filósofo y pedagogo Blas Zambrano, fue discípula de Xavier Zubiri y colega de José Ortega y Gasset. Su extensa obra, entre el compromiso cívico y el pensamiento poético, no fue reconocida en España hasta el último cuarto del siglo XX.

**Martinetes:** Su denominación puede proceder del martillo con que trabaja el gremio de los herreros, o bien de los fuelles gemelos que se utilizan en las fraguas que se llaman así. El martinete es un cante valiente que normalmente se hace proyectando la voz por una sucesiva escala ascendente –sobre todo el llamado martinete redobla-, aunque a veces se interpreta con menor efusividad dejando para el alarde final una toná grande o la debla.

**Maruja Mallo:** (Vivero, Lugo, 5 de enero de 1902- Madrid, 6 de febrero de 1995), fue una pintora surrealista española.<sup>2</sup> Está considerada como artista de la generación de 1927 y una artista de la denominada vanguardia interior española.

**Metáfora:** figura que hace que una palabra tome un significado que no es propiamente el significado de la palabra. Consta de dos partes: la primera es la imagen real y la segunda es la irreal o metafórica. Hay distintos tipos: la pura, de complemento preposicional, aposicional, negativa y sinestésica.

**Miguel Ángel Poveda León:** Barcelona; 13 de febrero de 1973 es un cantaor de flamenco español conocido con el nombre artístico de Miguel Poveda. A parte del flamenco ha interpretado

otros géneros musicales con los que enriquece su trayectoria artística en una experimentación constante en su obra, aunque el flamenco sea desde sus inicios su música de partida.

**Miguel Rivera:** Miguel Rivera se inicia en la guitarra a muy temprana edad, debutando a los 17 años junto a la bailaora Carmen Mora y tocando en diversos tablaos: Café de Chinitas, Corral de la Pacheca, etc. A los 20 años da su primer concierto en la Universidad Complutense de Madrid.

**Mímesis:** (en griego, Πολιτεία (Politeia), de polis, que significa ciudad-estado cuya traducción sería más acorde al título original en lugar de República) es la más conocida e influyente obra de Platón, y es el compendio de las ideas que conforman su filosofía.

**Misiones Pedagógicas:** fueron un proyecto de solidaridad cultural patrocinado por el Gobierno de la Segunda República Española a través del Ministro de Instrucción Pública y desde las plataformas del Museo Pedagógico Nacional y la Institución Libre de Enseñanza. Creadas en 1931, se desmantelaron al final de la guerra civil.

**Mitología:** Conjunto de mitos de una cultura, un pueblo, una religión, etc.

**Monodia acompañada:** la monodia acompañada o melodía acompañada es otro tipo de textura musical que proviene del estilo creado por la Camerata Florentina a finales del siglo XVI, en el que una única voz solista es acompañada por instrumentos.

**Monodia:** se dice de aquella composición que tiene una única línea melódica.

**Motivo literario:** tópico literario es una frase breve que en la tradición retórica y literaria une contenidos semánticos fijos con expresiones formales recurrentes y se repite, con leves variaciones, a lo largo de la historia de la literatura.

**Motivo musical:** elemento menor analizable de un tema o frase, en la sintaxis musical clásica.

**Multidisciplinar:** que abarca o afecta a varias disciplinas.

**Música descriptiva:** música programática o música descriptiva es la música que tiene por objetivo evocar ideas o imágenes extra-musicales en la mente del oyente, representando musicalmente una escena, imagen o estado de ánimo.

**Música programática:** música programática es la música que tiene por objetivo evocar ideas o imágenes extra-musicales en la mente del oyente, representando musicalmente una escena, imagen o estado de ánimo. Al contrario, se entiende por música absoluta aquella que se aprecia por ella misma, sin ninguna referencia particular al mundo exterior a la propia música.

**Música vocal:** composición musical que está compuesta exclusivamente por voces sin acompañamiento instrumental.

**Musiké:** término griego el cual no significaba el arte musical en sí, sino un conjunto de actividades que podían abarcar desde la gimnasia y la danza hasta la poesía y el teatro, comprendiendo la música y el canto.

**Nana:** Los cantos de cuna, llamados en España nanas, forman parte también del repertorio estilístico del arte flamenco, al menos desde que las incluyera en la Antología del Cante Flamenco de 1954 Bernardo de los Lobitos. Las tonadas de nana, junto a la alboreá y los cantes de labor aparecen en el estrato más antiguo de la melodía flamenca aportando tonadas que influyeron en otros cantes.

**Nicolas Ruwet:** fue un lingüista, crítico literario y analista musical. Participó en el desarrollo de la gramática generativa.

**Niño de Elche:** es un cantaor innovador y comprometido con sus ideales políticos y sociales, actitud que deja patente a través de sus letras originales y los textos que escoge para adaptar a la música flamenca. Desde poetas del siglo de oro pasando por la generación del 27 o composiciones basadas en el realismo sucio o la poesía de la conciencia.”, en palabras del poeta Antonio Orihuela.

**Octava literaria:** estrofa poética de arte mayor, formada por ocho versos endecasílabos que riman según el esquema A-B-A-B-A-B-C-C. En poesía se distinguen los siguientes tipos de octava: Octava real (rima o heroica). Estrofa de ocho versos compuesta por endecasílabos con rima consonante según el esquema: A-B-A-B-A-B-C-C. También se denomina octava rima u octava heroica. Es una de las formas italianas introducidas en el siglo XVI. Su inventor fue Giovanni Boccaccio, quien modificó la primitiva ...

**Omisión:** acción de omitir.

**Onomatopeya:** imitación de sonidos reales; es decir, se produce una identidad acústica entre significante y significado.

**Ópera bufa:** ópera con un tema cómico. Se desarrolló en Nápoles en la primera mitad del siglo XVIII. De allí se difundió hacia Roma y el norte de Italia. Su contraparte estilística es la ópera seria

Originariamente, el troqueo era uno de los pies de la métrica grecolatina. El ritmo trocaico en la métrica en lengua española se produce cuando se trata de un pie formado por una sílaba acentuada seguida de otra no acentuada.

**Oxímoron:** atribución de cualidades a realidades que no pueden tenerlas.

**Oxítono:** si la acentuación a final del verso termina en palabra aguda.

**Pablo Neruda:** seudónimo de Ricardo Eliécer Neftalí Reyes Basoalto (Parral, Región del Maule, 12 de julio de 1904-Santiago, Región Metropolitana de Santiago, 23 de septiembre de 1973), fue un poeta chileno, considerado entre los más destacados e influyentes artistas de su siglo. Fue amigo de Miguel Hernández y lo ayudó durante su carrera literaria.

**Pablo Suarez:** Buenos Aires, 15 de diciembre de 1937 - Buenos Aires, 15 de abril de 2006) fue un pintor y escultor argentino.

**Paco Ibáñez:** (Barcelona, 27 de diciembre de 1943) es un cantautor, compositor, intérprete, actor, escritor, poeta y músico español. Se trata de la figura más destacada de la canción moderna tanto en lengua castellana como catalana.

**Paracultural:** aunar varios aspectos de la cultura en una disciplina determinada.

**Paralelismo:** se basa en una similitud de estructuras sintácticas. Puede ofrecer tres variedades: sinonímico, antitético y sintético.

**Pareado:** dos versos que riman entre sí en asonante consonante.

**Paronomasia:** semejanza fonética casi total entre dos palabras de distinto significado. Tiene un valor enfático.

**Paroxítonas:** si la acentuación a final de verso recae en palabra llana o grave.

**Parrilla de Jerez:** Manuel Fernández Molina, conocido artísticamente como Parrilla de Jerez, fue un guitarrista nacido en Jerez de la Frontera, Cádiz en 1945 y fallecido en la misma localidad el 6 de junio de 2009.

**Pausas gramaticales:** la producida por los signos de puntuación y por la sintaxis.

**Pedro Salinas:** (Madrid, 27 de noviembre de 1891 – Boston, 4 de diciembre de 1951) fue un escritor español conocido sobre todo por su poesía y ensayos. Dentro del contexto de la Generación del 27 se le considera uno de sus poetas mayores.

**Pensamiento Ilustrado:** la Ilustración fue un movimiento cultural e intelectual europeo (especialmente en Francia e Inglaterra) que se desarrolló desde finales del siglo XVII hasta el inicio de la Revolución francesa, aunque en algunos países se prolongó durante los primeros años del siglo XIX. Fue denominado así por su declarada finalidad de disipar las tinieblas de la humanidad mediante las luces de la razón. El siglo XVIII es conocido, por este motivo, como el Siglo de las Luces.

**Pepe Habichuela:** José Antonio Carmona Carmona, de nombre artístico Pepe Habichuela (Granada, 1944), es un guitarrista flamenco español. Pertenece a una dinastía flamenca iniciada por su abuelo, conocido como "Habichuela el Viejo", de quien tomó el apodo, y continuada por su padre José Carmona y sus hermanos Juan Habichuela (1933), Carlos y Luis.

**Perico el del Lunar:** es el nombre artístico del guitarrista andaluz Pedro del Valle Pichardo (Jerez de la Frontera, 1894 - Madrid, 17 de marzo de 1964).

Actuó en los principales teatros de España y del extranjero y dirigió la primera antología discográfica del flamenco. Fue figura del tablao "Zambra" de Madrid junto a El Gallina, nombre artístico de Rafael Romero Romero, cantaor al que acompañaba Perico el del Lunar.

**Petenera:** Cante flamenco de tono grave y gran intensidad dramática con coplas de cuatro versos octosílabos.

**Pitingo:** Antonio Manuel Álvarez Vélez (Ayamonte, Huelva, 6 de noviembre de 1980), conocido

artísticamente como Pitingo (en Idioma caló Presumido), es un cantante español de flamenco y soul latino.

**Platón:** (Atenas o Egina, 1 ca. 427-347 a. C.)<sup>2</sup> fue un filósofo griego seguidor de Sócrates. 2 y maestro de Aristóteles.

**Poema sinfónico:** un poema sinfónico es una obra de origen extra musical, de carácter poético literario, cuya finalidad es mover sentimientos y despertar sensaciones, o describir una escena mediante la música. Generalmente consta de un único movimiento y está escrito para orquesta, aunque puede ser para piano o para pequeñas formaciones instrumentales. El poema sinfónico es una guía para el desarrollo de la forma musical como tal en términos técnicos.

**Poesía simbolista:** proviene del Simbolismo que es uno de los movimientos artísticos más importantes del siglo XIX, originado en Francia y en Bélgica. La poesía desarrolló un modelo de versificación más libre, desdeñando la claridad y la objetividad.

**Poesía:** se define como un género literario considerado como una manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra.

**“Poética”:** es una obra de Aristóteles escrita en el siglo IV a. C., entre la fundación de su escuela en Atenas, en el 335 a. C., y su partida definitiva de la ciudad, en el 323 a. C. Su tema principal es la reflexión estética a través de la caracterización y descripción de la tragedia.

**Polifonía:** música que combina los sonidos de varias voces o instrumentos simultáneos de manera que forman un todo armónico.

**Polisílabo:** palabra que consta de varias sílabas.

**Polisíndeton:** repetición innecesaria de conjunciones. Proporciona un ritmo más lento y es idóneo para recalcar cada uno de los elementos de una enumeración.

**Polo:** Estilo flamenco configurado a partir de un antiguo género de la música española muy extendido desde el siglo XVIII. Aquel polo que aparece en las tonadillas (también como caballo español o caballito) evolucionó hacia un modelo que a principios del XIX dejó fijado el tenor y compositor sevillano Manuel García. El de más fama fue el que incluyó en ‘El poeta calculista’, una pieza clásica del repertorio de muchos tenores y sopranos.

**Prefijo:** afijo que se añade al comienzo de una palabra para formar una palabra derivada. Añaden matices como intensificación, reiteración, negación...

**Pregunta retórica:** la interrogación retórica, pregunta retórica o erotema es, dentro de las figuras literarias, una de las figuras de diálogo. Se trata de una pregunta que se formula sin esperar respuesta, con la finalidad de reforzar o reafirmar el propio punto de vista, dando por hecho que el interlocutor está de acuerdo.

**Proparoxítono:** si la acentuación a final de verso recae en palabra esdrújula o sobreesdrújula.

**Prosopopeya:** atribución de cualidades propias de seres animados o humanos a seres que no lo son.

**Quintillas:** cinco versos de arte menor y rima consonante.

**Rafael Alberti Merello:** (El Puerto de Santa María, Cádiz, 16 de diciembre de 1902 - 28 de octubre de 1999) fue un escritor español, especialmente reconocido como poeta, miembro de la Generación del 27. Está considerado uno de los mayores literatos españoles de la llamada Edad de Plata de la literatura española. Cuenta en su haber con numerosos premios y reconocimientos.

**Rafael Alberti:** (El Puerto de Santa María, Cádiz, 16 de diciembre de 1902 - ibídem, 28 de octubre de 1999) fue un escritor español, especialmente reconocido como poeta, miembro de la Generación del 27. Está considerado uno de los mayores literatos españoles de la llamada Edad de Plata de la literatura española. Cuenta en su haber con numerosos premios y reconocimientos.

**Rafael Sánchez Maza:** (Madrid, 18 de febrero de 1894 - 18 de octubre de 1966) fue un periodista, novelista, escritor, ensayista, miembro fundador de la Falange Española y ministro del Segundo gobierno franquista. Inventor de la consigna ¡Arriba España!.

**Raimundo Amador:** nacido el 26 de mayo de 1959 en Sevilla, es un guitarrista y compositor de flamenco español. Su estilo de música va enfocado a fusionar el flamenco con otros estilos, como el rock o el blues.

**Ramón Gómez de la Serna:** (Madrid, 3 de julio de 18881 – Buenos Aires, 12 de enero2 de 1963) fue un prolífico escritor y periodista vanguardista español, generalmente adscrito a la Generación de 1914 o Novecentismo, e inventor del género literario conocido como greguería.

**Ramón Sijé:**seudónimo artístico de José Ramón Marín Gutiérrez (Orihuela, 16 de noviembre de 1913 - ibídem, 24 de diciembre de 1935), fue un escritor, ensayista, periodista y abogado español.

**Renacimiento:** movimiento artístico que tomó lugar en Europa occidental principalmente durante los siglos XV y XVI.

**Repetición:** es, en general, la acción y efecto de repetir algo.

**República:** sistema político que se fundamenta en el imperio de la ley (constitución) y la igualdad ante la ley (al igual que otros regímenes basados en el Estado de derecho) como la forma de frenar los posibles abusos de las personas que tienen mayor poder, del gobierno y de las mayorías, con el objeto de proteger los derechos fundamentales y las libertades civiles de los ciudadanos, de los que no puede sustraerse nunca un gobierno legítimo.

**Richard Wagner:** (Leipzig, 1813, Venecia 1883), Compositor, director de orquesta, poeta, ensayista, dramaturgo y teórico musical alemán del Romanticismo.

**Ritmo dactílico:** el dactilo es un pie de métrica constituido por tres sílabas donde el acento recae en la primera.

**Ritmo musical:** división cualitativa del tiempo que puede manifestarse por acentos o por un número determinado de valores correspondientes a un metro dado pero mientras éste divide al tiempo de manera cuantitativa, el ritmo califica los sonidos durante su emisión.

**Ritmo trocaico:** El troqueo es un pie de métrica constituido por una sílaba larga y otra breve, 1 2 habitualmente representadas así:  $\bar{\sim}$  (āā).

**Romance:** son el origen de mucha de las músicas y de las letras flamencas del repertorio flamenco. Los romances más extendidos poseen unas melodías particulares pero una cadencia melódica bien identificable, uno o varios versos ascendentes que cierran con uno descendente, manteniendo la tensión que implica el argumento y reservando las cadencias descendentes para el verso final de cada fragmento.

**Romanticismo:** movimiento cultural y artístico que se desarrolló en Europa y América durante el siglo XIX.

**Romero San Juan:** (Rafael Hornero Romero de la Osa: San Juan de Aznalfarache, de la provincia de Sevilla, 1948 - Sevilla, 16 de julio de 2005) fue un cantante y compositor español de canción andaluza.

**Rondeñas:** La rondeña es un fandango, o mejor dicho, unos pocos fandangos que deben su nombre genérico, en opinión de la mayoría de estudiosos, a su lugar de origen, la ciudad malagueña de Ronda, localidad fronteriza entre las provincias de Málaga y Cádiz.

**Rossana Dalmonte:** profesora, escritora y musicóloga italiana.

**Rumbas:** La rumba española, llamada rumba flamenca y rumba catalana, tienen su origen en la rumba cubana pero han adquirido entidad propia como género musical. La rumba cubana nominada guaguancó cubano podría ser el punto de partida para la rumba flamenca, aunque ésta no deja de ser un tango flamenco con la rítmica desdoblada.

**San Agustín:** Agustín de Hipona o san Agustín (nombre completo en latín, Aurelius Augustinus Hipponensis; Tagaste, 13 de noviembre de 354 – Hippo Regius (también llamada Hipona), 28 de agosto de 430)1 fue un santo, padre y doctor de la Iglesia católica.

**San Juan de la Cruz:** cuyo nombre secular era Juan de Yepes Álvarez y su primera identificación como fraile Juan de San Matías (Fontiveros, Ávila, España, 24 de junio de 1542 – Úbeda, Jaén, 14 de diciembre de 1591), fue un religioso y poeta místico del renacimiento español. Fue reformador de la Orden de Nuestra Señora del Monte Carmelo y cofundador de la Orden de los Carmelitas Descalzos con Santa Teresa de Jesús. Desde 1952 es el patrono de los poetas en lengua española.

**San Juan de la Cruz:** San Juan de la Cruz, cuyo nombre secular era Juan de Yepes Álvarez y su primera identificación como fraile Juan de San Matías (Fontiveros, Ávila, España, 24 de junio de 1542 – Úbeda, Jaén, 14 de diciembre de 1591), fue un religioso y poeta místico del renacimiento español. Fue reformador de la Orden de Nuestra Señora del Monte Carmelo y cofundador de la Orden de los Carmelitas Descalzos con Santa Teresa de Jesús. Desde 1952 es el patrono de los

poetas en lengua española.

**Schönberg:** (Viena, 13 de septiembre de 1874 – Los Ángeles, 13 de julio de 1951) fue un compositor, teórico musical y pintor austriaco de origen judío

Se inicia en el cante en 1987, pero hasta 1998 no empieza a ver reconocida su valía artística, primero en el ciclo de El Monte y más tarde en la X Bienal de Flamenco de Sevilla, donde público y crítica elogian su voz en los espectáculos De Cádiz a Cuba, de Mario Maya; Abanaó, de Juan Carlos Romero; Seis movimientos de baile flamenco, de Pepa Montes y Ricardo Miño, Sansueña, de José Joaquín, y Compadres, de Manolo Franco y Niño de Pura.

**Seguidillas:** cuatro versos, heptasílabo el primero y el tercero y pentasílabos el segundo y el cuarto (aquéllos pueden ir sueltos o rimar, éstos, van siempre enlazados con la rima). Seguiriyas.

**Segunda República española:** régimen político democrático que existió en España entre el 14 de abril de 1931, fecha de la proclamación de la República, en sustitución de la monarquía de Alfonso XIII, y el 1 de abril de 1939, fecha del final de la Guerra Civil Española, que dio paso al régimen franquista.

**Semicadencia:** cadencia que acaba sobre el acorde de dominante o V grado.

“**Senos**”: libro de Ramón Gómez de la Serna (1917).

**Serventecio de pie quebrado:** son cuatro versos de arte mayor consonante ABAB combinados con versos tetrasílabos.

**Seseo:** es un fenómeno lingüístico de la lengua española y de la lengua gallega, por el cual los fonemas representados por las grafías "c" (ante "e" o "i"), "z" y "s" se vuelven equivalentes, asimilándose a la consonante fricativa alveolar sorda /s/, en contraposición al ceceo que ocurre en algunas variantes y a la distinción entre /s/ y la consonante fricativa dental sorda /θ/ que ocurre en el dialecto castellano y es tenido por la norma en España, mientras que en América, que cuenta con la gran mayoría de los hablantes del español, dicha distinción no existe.

**Silva polímetra:** con la combinación asimétrica de endecasílabos y heptasílabos de rima consonante libremente dispuesta.

**Silva:** mezcla de endecasílabos y heptasílabos en número variable y con rima consonante, libremente dispuesta, pudiendo quedar sueltos algunos versos. En la silva aromanzada o asonantada sólo rimar, en asonante, los versos pares.

**Símbolo:** representa otra cosa en virtud de una correspondencia analógica. Hay símbolo cuando el significado de una palabra funciona como significante de un segundo significado que será el objeto simbolizado.

“**Sinfonía de Fausto**”: la Sinfonía Fausto en tres movimientos (en alemán: Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern), o simplemente la "Sinfonía Fausto", es una sinfonía coral escrita por el compositor húngaro Franz Liszt.

**Siringa:** flauta de pan (instrumento musical de viento formado por una serie de pequeños tubos de desigual tamaño unidos en paralelo y generalmente ordenados de mayor a menor, que se toca colocándola paralela al cuerpo y soplando por la parte superior de los tubos), especialmente la usada en la antigua Grecia.

**Soleá:** es el estilo flamenco considerado como centro neurálgico del arte jondo. En su estructura musical guarda buena parte de los elementos rectores (melodías, ritmos, armonías) de la estética musical propia del género flamenco, pero no por ello es la soleá el más antiguo estilo del flamenco, aunque ningún otro aire ha tenido tal capacidad de sumar valores y calidades específicas del arte jondo como las soleares.

**Soneto:** está constituido por dos cuartetos y dos tercetos endecasílabos, de rima consonante.

**Sprechgesang:** Sprechgesang y Sprechstimme (alemán para "canción hablada" y "voz hablada") son términos musicales empleados para referirse a una técnica vocal que se encuentra entre cantar y hablar.

**Sufijo:** afijo que se añade al final de una palabra o de su raíz para formar una palabra derivada. El aumentativo adquiere valor irónico o despectivo. El despectivo lleva implícito el matiz negativo, aunque en determinados contextos puede señalar afecto, ternura o atenuación. El diminutivo tiene seis valores según A. Alonso: el nocional, emocional, frase, el estético-valorativo, el afectivo-activo y el de cortesía.

**Suzanne Langer:** filósofa norteamericana seguidora de Ernst Cassirer.

**Tangos:** Un género que preferentemente se expresa en compás ternario comenzará a caminar en la senda de los ritmo binarios antillanos sazónándolos con acentos de carácter moruno. El patrón de tango o habanera, se dice que procede de las contradanzas que llegaron a América durante el siglo XVIII.

**Taranto:** Está considerado como una variante de la taranta, pero acompañada, una suerte de tientos mineros. Es cante sobrio y de temática ajena a la mina frente a la taranta. Se canta en fragmentos de cuatro compases cada uno, con mayor o menor libertad para el cantaor, manteniéndolo hasta la cadencia donde vuelve a retomar. La melodía más habitual del taranto, que no deja de ser un fandango, nos recuerda mucho a la del fandango de Lucena y no descartamos que pueda tener, por tanto, una procedencia cordobesa.

**Tema con variaciones:** consistente en una composición caracterizada por contener un tema musicalizador que se imita en otros subtemas o variaciones, los cuales guardan el mismo patrón armónico del tema original, y cada parte se asocia una con la otra.

**Tema literario:** asunto general que en su argumento desarrolla una obra literaria.

**Tema musical:** trozo pequeño de una composición, con arreglo al cual se desarrolla el resto de ella y, a veces, la composición entera.

**Terceto:** tres versos de arte mayor, generalmente octosilábicos, con rima consonante o asonante. Transición española: La Transición española es el período de la historia de España en el que se llevó a cabo el proceso por el que el país dejó atrás el régimen dictatorial del general Francisco Franco y pasó a regirse por una constitución que instauraba un Estado social y democrático de derecho. Dicha fase constituye la primera etapa del reinado de Juan Carlos I.

**Verdial:** Los fandangos verdiales entraron a formar parte del repertorio flamenco cuando los cantaores comenzaron a insertarlos en sus tandas de malagueñas y otros derivados del fandango. Los verdiales, como hoy los conocemos, se tocan, bailan y cantan desde por lo menos la segunda mitad del siglo XIX, formando el grueso del repertorio de comparsas de amigos para celebrar los Santos Inocentes en localidades de los montes malagueños.

**Vicente Aleixandre:** Vicente Pío Marcelino Cirilo Aleixandre y Merlo (Sevilla, 26 de abril de 1898-Madrid, 13 de diciembre de 1984) fue un poeta español de la llamada Generación del 27. Elegido académico en sesión del día 30 de junio de 1949, ingresó en la Real Academia Española el 22 de enero de 1950. Ocupó el sillón de la letra O.

**Vicenzo Galilei:** (1520 – 1591) fue un músico italiano (laudista, compositor y teórico musical) y padre del famoso astrónomo Galileo Galilei. Fue una figura esencial en la vida musical del final de Renacimiento y contribuyó de forma significativa a la revolución musical que marca el principio del Barroco.

**Walter Piston:** (Rockland, Maine, 20 de enero de 1894 — Massachusetts, 12 de noviembre de 1976), fue un compositor de los Estados Unidos.

**Wittgenstein:** es conocida principalmente por su libro Nueva clave de la filosofía. Un estudio acerca del simbolismo de la razón, del rito y del arte.

**Yeísmo:** es un cambio fonético que consiste en pronunciar de manera idéntica la letra ye o i griega (y) /j/ ([j]~[j̞]~[dʒ]~[ʒ]~[ʃ]), y el dígrafo elle o doble ele (ll) /ʎ/. Es decir, se trata de un proceso fonológico de confusión de dos fonemas originalmente distintos, por deslateralización de uno de ellos. El fenómeno se da ampliamente en español y, aunque con variación, también se da en otras lenguas, como el italiano, el catalán, el portugués o el gallego, pero en algunas de ellas se considera incorrecto.

### 11.3 Índice topográfico y onomástico

Adomán, Lan 20

Agustín, San 8

Alberti, Rafael “passim”

Aleixandre, Vicente “passim”

Alfaro, José M<sup>a</sup> 36

Alicante “passim”

Almarcha, Luis 25, 28

Almaría 42, 56, 162, 164, 165, 166, 177

Altolaquirre, Manuel 31

Álvarez, Carlos 89

Amador, Raimundo 39

Arcángel 42, 55, 177

Balmaseda, Manuel “passim”

Barber, Llorenc 42

Barber, Santiago 41

Bardi, Giovanni 8

Beller, Manfred 12

Bello, Andrés 103, 104, 163

Belloso, José 80, 86, 88, 98

Bergamín 108, 147, 148, 150, 252

Bohórquez, Manuel 41

Bousoño, Carlos 73, 74, 113

Buero Vallejo, Antonio 36

Burkhart, Charles 14

Caballero, Fernán 32

Camarón “passim”

Cano Ballesta, Juan 116, 120, 128

Cantizano, Raúl 42

Cañizares, Juan Manuel 39

Carena, Francisco 95

Carmona, Juan 42, 177, 202

Carnero, Guillermo 63

Carrasco, Diego “passim”

Cenizo, José 78, 79, 81, 84, 91, 202

Cernuda, Luis 31

Cervantes 25

Chevallier, Marie 60, 64, 143, 199  
Chile 18  
Cortés, Juan Rafael 42  
Counttolenc, Gustavo 22  
Dalmonte, Rossana 12  
De Cossío, José M<sup>a</sup> 30, 36  
De Elche, Niño “passim”  
De Góngora, Luis 22, 25, 28, 29, 59, 159, 198  
De Jerez, Parrilla 39  
De la Cruz, San Juan 25, 39  
De la Vega, Garcilaso 25, 159  
De León, Fray Luis 22  
De Luis, Leopoldo 65, 66, 67, 98, 108  
De Paco, Mariano 150, 162  
De Vega, Lope “passim”  
Diego, Gerardo 171  
Diez de Revenga, F. Javier 150, 162  
Duquende 42, 43, 210  
Fenoll, Efrén 17, 25  
Elda 32  
España “passim”  
Fagundo, Ana M<sup>a</sup> 62, 95  
Fenoll, Carlos 17, 18, 25  
Fernández, Pelayo 128  
Ferris, José Luis 42, 206  
Franco Bahamonde, Francisco 36  
Galilei, Vincenzo 9  
García Espadero, Antonio 25

García Lorca, Federico 39, 42, 150  
García Pelayo, Manuel 5  
Gelardo Navarro, José 18, 25  
Gerena, Manuel “passim”  
Gilabert Giner, Concepción 24  
Gómez de la Serna, Ramón 13, 151  
González Landa, Carmen 71, 117  
González Lucini, Fernando 42, 205  
González Tuñón, Raúl 67, 152  
Grammont, Maurice 119  
Grecia 6, 8  
Guerrero, Pablo 42  
Guillén, Claudio 6, 209  
Gutiérrez Carbajo, Francisco 46, 78, 85, 133, 142, 187, 199  
Gutiérrez, Soledad 40  
H. Remark, Henrik 6  
Habichuela, Pepe 39  
Hanslick, Eduard 10, 11  
Heredia, Enrique 40, 179  
Hernández, Miguel “passim”  
Herrero, Javier 129  
Ibáñez, Paco 17  
Izquierdo, Lucía 42, 163, 164, 165, 166  
Jiménez, Juan Ramón 25, 31, 32, 42  
Jiménez, Pedro 42  
Komila Folie Aggor, Francis 33, 65  
Kramer, Lawrence 11, 16  
Lamberti, Mariapía 102, 107, 111  
Langer, Suzanne 11

Laventa 39, 43, 46, 60, 105, 174  
Le Guern, Michel 128  
Linares, Carmen “passim”  
Liszt 10  
  
Lizano, Jesús 42  
Lole y Manuel 39, 59, 169, 174  
López Castro, Armando 61, 200  
Lully 9  
  
Lunar, Perico el del 39  
Machado, Manuel “passim”  
Madrid “passim”  
  
Mahler 11  
  
Mallo, Maruja 31, 154  
  
Manresa, Josefina 29, 35, 151, 160  
Manrique, Jorge 78, 130  
Marín Gutiérrez, José Ramón 26, 32, 102  
  
Marín, Andrés 43  
Martínez Arenas, José 27  
Mercé, José 41, 42, 53, 181, 209  
Miró, Gabriel 26, 29  
  
Molina, Manuel 19, 41, 53, 180  
Molina, Ricardo 55, 93, 134  
Montaner Pérez, Jaime 34, 35, 160  
  
Montiel, Antonio 43  
Moreno, Óscar 18, 21, 22  
  
Morente, Enrique “passim”  
  
Muñoz, Isidro 41  
Muñoz, Luis 19  
  
Neruda, Pablo 32, 36, 37, 61, 62, 70

Ocaña, prisión de 38, 40, 78  
Orihuela “passim”  
Orihuela, Antonio 43  
Ortiz Nuevo, José Luis 43, 89, 93, 95  
Palacio, Carlos 21  
Palencia 38  
Palencia, Benjamín 31  
París 37  
Pérez Bazo, Javier 73  
Pérez Montalbán, Isabel 43  
Pérez Montaner, Jaime 34, 35, 160  
Piñana, Curro 41, 54, 161, 162, 163, 167  
Piston, Walter 14, 15  
Pitingo 43, 49, 179, 209  
Platón 8  
Porlán, Julio 85  
Poveda, Jesús 18, 26  
Poveda, Miguel 43, 47, 70, 112, 179, 209  
Prada, Amancio 43  
Prada, José 96, 201  
Puccini, Darío 38, 60, 122, 123, 198  
Rameau, Jean Philippe 10  
Ramírez, Ana Flores 64  
Ribera, Paterna de la 50  
Riechman, Jorge 43  
Riquelme, Jesucristo 147  
Rivas de Cherif, Cipriano 149  
Romero, Pedro G. 43  
Rosales, Luis 99  
Rose, William 38

Rousseau, Jean-Jacques 10, 11

Rovira, José Carlos 113, 199

Rufino, José Cuervo 6

Rusia 34, 65

Ruwet, Nicolas 12, 13

Salinas, Pedro 14

San Juan, Romero “passim”

Sánchez Mazas, Rafael 37

Sánchez Mejías, Ignacio 149, 150

Sánchez Mora, Rosario 69

Sánchez Vidal, Agustín 29, 31, 60, 151, 152

Sánchez, Calixto “passim”

Schönberg, Arnold 13

Scott Ross, Jamie 76

Serrat, Joan Manuel 18, 42, 53

Sevilla “passim”

Sijé, Ramón “passim”

Sosa, Beatriz 150

Suárez, Juan José 41, 179

Suárez, Pablo 42

Valencia 39

Valverde, José 68, 69

Varela, General 37

Vega, Pasión 42

Vergara Donoso, Germán 37

Verlaine 26

Villalón, Fernando 41, 171

Virgilio 26

**La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada**

von Goethe, Johann Wolfgang 11

Wagner 11

Zambrano, María 32

Zardoya, Concha 65, 77, 159, 166