

# El laberinto de Miguel Hernández (Estética e ideología en un momento de transición)

Ángel L. Prieto de Paula\*  
*Universidad de Alicante*

## Resumen

Entre 1930 y 1942, Miguel Hernández recorrió todos los caminos por los que anduvieron los poetas del 27: purismo, surrealismo, neoclasicismo, poesía revolucionaria... En su dinámico proceso de formación, el influjo de Aleixandre y Neruda —llegado a España en 1934— lo alejó de los principios católicos, pero también de la métrica clásica, y acentuó, en cambio, su inclinación natural al patetismo y a la exuberancia retórica. La ideologización que se apodera de su poesía, en medio de las tormentas políticas que afectaron a toda Europa en los años treinta, es visible en el poema “Sonreídme”, que representa el bautismo de este “hombre nuevo”. El poeta sigue las consignas de Trotski respecto de la relación entre subversión y arte socialista, y al odio de clases como elemento impregnante de la literatura revolucionaria; pero la nueva ideología no anula las viejas acuñaciones míticas y simbólicas de sus orígenes religiosos.

## Palabras clave

Miguel Hernández - trayectoria poética - poesía pura - ideología - arte socialista

## Abstract

Between 1930 and 1942, Miguel Hernández walked the same paths as the poets “del 27” had covered: pure poetry, surrealism, neoclassicism, revolutionary poetry... In his dynamic learning process, the influence of Aleixandre and Neruda —who arrived

in Spain in 1934— moved him away from Catholicism, but also from the classical rhythm, and increased, in change, his natural proclivity to pathetic expression and rhetorical profusion. The ideology that conquers his poetry, in the middle of the political storms that swept across Europe in the thirties, is visible in the poem “Sonreídme”, which represents the baptism of this “new man”. The poet follows Trotsky’s guidelines about the relationship between subversion and socialist art, and hatred between social classes as an identifying element of revolutionary literature; but the new ideology doesn’t cancel the old mythical and symbolic formulas from his religious origins.

**Keywords**

Miguel Hernández - poetic evolution - pure poetry - ideology - socialist art.

No sé si hay algún autor en la poesía española posromántica en que se dé un proceso creativo como el de Miguel Hernández, tan dilatado en su devenir estético y tan comprimido, sin embargo, en el tiempo en que se produce. Todo ello sucedió en el curso de una década aproximadamente, lo cual es llamativo de por sí; pero lo parecerá mucho más si se considera que el autor, ayuno de cultura literaria en sus comienzos, se hizo con un espacio propio e indisputable en medio de la galaxia del 27, cuyos astros hubieran bastado para ensombrecer a otro que no alcanzara su intensidad creativa. Desde 1930 hasta su muerte en 1942, cuanto el poeta sólo contaba treinta y un años, recorrió Hernández todos los caminos por los que transitaron sus contemporáneos algo mayores: barroquismo y asepsia purista, surrealismo, garcilasismo amoroso, poesía revolucionaria de acción social... Todo ello sin contar los poemas escritos durante el periodo carcelario, desvinculados absolutamente de cualquier proyecto programático y más o menos grupal.

Aceptando las similitudes en la evolución poética con los contemporáneos mayores, se dan en Hernández tres circunstancias que hacen del suyo un caso peculiar respecto de los demás autores, y que apunto sinópticamente. La primera, que su punto de partida era mucho más atrasado que el de los del 27, poetas cultos y casi todos de formación universitaria, conectados con las derivas del simbolismo y protagonistas de las principales vanguardias; pues antes que de Rubén, a quien pronto encontraría y cuyas enseñanzas asumiría con provecho, Miguel Hernández procedía de las sonoridades zorrillescas, de la poesía docente decimonónica, cuando no de las poéticas regionalistas de Vicente Medina o de Gabriel y Galán, cuya influencia moralizante y sentimental tardó en sacudirse. La segunda, que los avatares biográficos de su temprana madurez —tres años de cárceles y enfermedad tras otros tantos de guerra— hicieron que el contacto con la poesía de su época

fuera discontinuo y finalmente se interrumpiera, motivo por el cual los poemas de aquel tiempo, dispuestos al modo de un *cancionero* en que se destila una experiencia existencial argumentalmente cerrada, carecen ya de preceptos de escuela e instrucciones de uso. La tercera, que el poeta fue arrastrado por el turbión histórico y estético de esos años, ajeno por razón de las aludidas circunstancias al ritmo lento y a la maduración reposada, por lo que los tramos de su poesía no se extinguen con naturalidad antes de dejar paso a otros nuevos, sino que se pisan atropelladamente los talones y, en ocasiones, se solapan y confunden; lo cual dificulta la percepción de la sucesividad artística del poeta, cuyas celdas creativas se comunican por ósmosis.

El aprendizaje que realizó de la poesía derivada del simbolismo, y con el que habría de arrancar la costra costumbrista presente en sus comienzos, lo hizo ejerciendo de traductor esforzado y poco ducho del francés —Valéry, Mallarmé, Cocteau, Apollinaire o Jules Romains— e imitando las severas octavas de Jorge Guillén, mientras se familiarizaba con los escritores áureos españoles por un procedimiento de inmersión. La aparición de *Perito en lunas* (1933) se ha conectado con el gongorismo que motivó títulos como *Cal y canto* (1929), de Rafael Alberti, o *Fábula de Equis y Zeda* (1932), de Gerardo Diego; pero sus hieroglifos obedecían, tanto como a la tradición literaria del culteranismo, a la imantación de un universo visual, fotográfico aunque no cinético. El primer libro de Hernández bebía en la tradición de emblemas y motes de Alciato y sus continuadores españoles, y sus poemas aparecían en retículas metafóricas organizadas como la formulación de un enigma. La propensión lapidaria cuajaba en un dibujo verbal (concreción del horaciano *ut pictura poesis*) a medio camino entre la máxima epigramática y la greguería. En buena media, el libro es un ejercicio de afirmación de alguien que busca hacerse un sitio entre los moradores

del Parnaso, subiendo a las cumbres adonde ellos habían ascendido ya. Entendido en sentido estricto como obra de arte, constituye un admirable cañamazo de palabras e imágenes en red, por cuyos huecos y discontinuidades desaparece un yo tan empecinadamente presente en sus otros libros. Después de todo, la inmolación del yo era el sacrificio del recién llegado en su rito iniciático, en aras de un purismo que a esas alturas de la década era ya cosa de ayer.

Para entonces, la poesía del joven provinciano que así se había empinado para estar a la altura de sus autores admirados arrastraba aún demasiada broza de su arcaísmo poético. El ruralismo pastoril que había aprendido en los costumbristas decimonónicos, y de cuyos argumentos le surtía una biografía utilizada como carta de presentación, fue atenuando paulatinamente su crudeza, pero no siempre el maniqueísmo moral elaborado sobre el tópico del *menosprecio de corte*, actualizado en los denuestos de la megalópolis futurista frente al idilio campesino. Pero esa ciudad-trituradora, enfocada por Erich Kästner en “Berlin in Zahlen” (1931), por el Lorca de *Poeta en Nueva York* (1929) o, años después, por Dámaso Alonso en “Insomnio”, de *Hijos de la ira* (1944), era el núcleo de la “epopeya industrial” (Zimmermann, 1996: 129) que Hernández demoniza ahora y que después formará parte de la red simbólica de un mundo nuevo que se instaurará tras la destrucción del antiguo. Poemas como “El silbo de afirmación en la aldea” están llenos de referencias áureas, desde luego, pero el esquematismo moralizante y antimoderno queda tan lejos de la tradición bucólica como lo estaría un cabrero de honda y queso agrio del Nemoroso garcilasista.

A partir de ese momento, el contacto con los del 27 fue determinante en su proceso de evolución. En Jorge Guillén, muy presente en la vida cultural de Murcia por aquellos años, había aprendido Hernández a refrenar su patetismo y a sujetar su propensión arborescente. En sentido contrario intervinie-

ron, sin embargo, Alexandre y Neruda, cuyo ejemplo propició la reactivación de su verbalismo originario, orientado unas veces a la dicción surrealista, y otras al poema de compromiso proletarizante, al que también coadyuvaron Rafael Alberti o Emilio Prados. El propio Alberti, pero sobre todo García Lorca, le enseñaban el camino de la fusión de populatismo y cultura literaria. Ha sido muy subrayada la atracción que el Lorca poeta y dramaturgo ejerció sobre Miguel Hernández, así como las turbias sensaciones de reconocimiento y desapego por parte de Lorca hacia un Hernández pueblerino y orgulloso, ásperamente mendicante, sabedor de su valía, exigente de atención. Todo ello quedaba hilvanado en los meses finales de 1934, aún sin consolidar el gran poeta. En apenas un año, antes de que concluyera 1935, estaba situado Miguel Hernández en ese punto del laberinto en que el poeta se hace, se deshace y se rehace, y donde quedan registrados los formantes esenciales que explican toda su dicción posterior. El dinamismo evolutivo en esos meses es tal que se produce una intersección de escrituras de distinta procedencia: un maremagno individual enmarcado en el maremagno mayor de la poesía de los años treinta.

En la primera mitad de 1935, salido del impacto de *Perito en lunas* (1933), y solo unos meses después de la aparición en *Cruz y Raya* de su auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, Hernández se encontraba en un instante decisivo en su evolución ideológica y estética. *El rayo que no cesa*, publicado a comienzos de 1936, es un libro proteico en el que desembocan los ensayos sucesivos de *El silbo vulnerado* e *Imagen de tu huella*. Pese a que Hernández debe buena parte de su popularidad a esta obra, y a que en ella se encuentran algunos de sus mejores poemas, se trata de un libro en que se aprecian los cambios que fue haciendo sobre la marcha, tendentes en buena medida a desnudar su proyecto inicial de la religiosidad que, en

1935, consideraba ya un lastre, así como de la estilización estética, sustituida por un sensualismo natural en él y que aparecía ya sin freno. La celeberrima *Elegía* a su amigo Ramón Sijé, muerto en las Navidades de 1935, muestra caracteres de plenitud dentro del estilo más gesticulante de Hernández. Su génesis compulsiva, al poco de la muerte del amigo del que ya había comenzado a marcar distancias el año anterior, hace que no existan en él las fluctuaciones de otros poemas de *El rayo...*, al que a última hora se sumó la elegía. Este distanciamiento de Ramón Sijé, de quien había recibido tanto desde 1929, no era sino un elemento entre otros de su segregación espiritual del catolicismo; y no solo del catolicismo militante de *El Gallo Crisis*, sino también del más aperturista y liberal de *Cruz y Raya*. Así las cosas, en 1935 se produce una extraña sincronía en la vorágine de influjos de su proceso formativo: sus colaboraciones en la revista oriolana ya no se compadecían con la línea artística y de pensamiento recién estrenada, muy determinada por sus nuevas amistades madrileñas, las de Neruda y Alexandre de modo específico.

En 1934 había llegado Neruda a España, y al año siguiente se asentaba en Madrid, donde enseguida fue reconocido, junto a Juan Ramón, como estandarte de la nueva poesía. Entre los jóvenes, sólo Lorca podía equiparar su influjo al del chileno, al que también rindió honores poéticos. La irrupción, en el otoño de 1935, de la revista inspirada por Neruda *Caballo Verde para la Poesía*, es un hito importante en la sustitución del purismo por una lírica que, según rezaba el manifiesto “Sobre una poesía sin pureza” publicado en la citada revista, habría de ser “impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilias, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos” (1980: 50). De la admiración que llegó a sentir Hernández por Neruda habla

la reseña, torpe en la exégesis y desaforada en el elogio, que publicó en los folletones de *El Sol* (2 de enero de 1936), con motivo de la aparición en 1935 de la *Segunda residencia*.

Su nueva concepción de la poesía, de estirpe netamente “popular”, daría frutos granados en lo sucesivo, y quedaría detallada en la amplia dedicatoria a Vicente Aleixandre que figura tras el pórtico del filólogo T. Navarro Tomás (“Miguel Hernández, poeta campesino en las trincheras”), y al frente de sus poemas, en *Viento del pueblo* (1937). Allí escribe: “Pablo Neruda y tú me habéis dado imborrables pruebas de poesía, y el pueblo, hacia el que tiendo todas mis raíces, alimenta y ensancha mis ansias y mis cuerdas con el soplo cálido de sus movimientos nobles” (1937: 9). Añado yo que el influjo de estos dos maestros no fue positivo en todas sus facetas, según se ha apuntado atrás. Por un lado, ayudó a desembridar la poesía de Hernández, sujeta al metrismo clásico y a las constricciones formales, como es lógico en alguien que había tenido una formación literaria básicamente tradicional. Por otro, sin embargo, acentuó la tendencia natural del autor al desbordamiento expresivo y a la exuberancia retórica, que habían contribuido a amortiguar los ejercicios puristas.

Las dos odas que dirige respectivamente a Neruda y Aleixandre, así como los poemas “Sonreídme”, “Alba de hachas” y “Relación que dedico a mi amiga Delia”, muestran el punto de inflexión ideológico desde el que se orienta hacia la poesía popular y revolucionaria, pero también el estético que lo conduce hacia la verbosidad, surrealista o no, lejos ya de las ataduras sonetiles de que daría cuenta en *El rayo...*, y de cualquier afán de purismo. Hay en la poesía de Hernández frecuentes caídas en la retórica más maniquea; “Sonreídme” es un buen ejemplo. Al igual que ocurre en “Alba de hachas”, los ingredientes de su mundo intelectual no están compenetrados con los instrumentos estéticos de la composición. Parecería normal pensar que esto es consecuencia de la formación



precipitada y autodidacta de Hernández, para quien el horno de los hermanos Fenoll fue su particular facultad de humanidades. Pero las causas han de buscarse en otro lado, pues la aludida falta de compenetración entre carga ideológica y vertebración estética no fue algo exclusivo de Hernández. Al contrario: él es, quizás, el poeta español que mejor supo absorber los requerimientos de la nueva situación, sin hacer dejación más que en contadas ocasiones de las exigencias artísticas. La prueba está en que, aunque no todos, muchos de los poemas de *Viento del pueblo*, su libro más ardorosamente militante, pasan sin abrasarse por esta prueba de la poesía *funcional*, comprometida con la definición política personal y puesta al servicio de una intención previa.

Ciñéndonos al poema “Sonreídmé”, pertenece éste al grupo que, en la edición de su *Obra completa* de 1992, está rotulado como “Poemas sueltos, III”, y que no fue recogido en volumen por el autor, muy probablemente porque no se ajustaba al continuo creativo de sus libros concebidos como tales. La composición en cuestión nos permite entender la línea evolutiva de su ideología: del catolicismo militante, debido en buena parte a sus mentores orcelitanos, a una actitud revolucionaria, en el contexto de los grandes terremotos ideológicos que afectaron a toda Europa en los años treinta. Pero también evidencia algunas claves de su andadura artística, de ninguna manera lineal o susceptible de ser expuesta con la simplicidad con que he aludido a la evolución ideológica. De modo sucinto, podría pensarse en una progresión de la desmesura retórica, pareja al avance del compromiso político; pero ya se ha comentado que en un mismo momento cronológico se sustancia la convergencia de incitaciones distintas: alejamiento del purismo, eclosión del sensualismo pasional, adopción de técnicas irracionalistas de la segunda vanguardia, contrapuesto anhelo de desnudez que parece venir exigida por la poesía popularista a que propende durante la guerra civil...

No es, en fin, un desarrollo en línea recta, sino a través de senderos tortuosos y de atracciones frecuentemente irreconciliables. Por poner un solo ejemplo: si la poesía comprometida lo había llevado a la arborescencia verbalista y a la más abierta libertad formal, esa misma idea del compromiso social lo arrastró hacia la entonación canalizada y romancística (*Viento del pueblo*), aunque todavía enfática; y el que llamaré compromiso consigo mismo, o mera autenticidad humana, lo hizo aparecer de cualquier enfatismo en aras de la desnudez y la pureza —pureza, no deshumanización— de su poesía más emotiva: la del *Cancionero y romancero de ausencias*. Todo ello fue fruto de un zarandeo estético que, por la condensación cronológica en que se produjo, emborriona a los ojos del crítico la continuidad estética del poeta.

En concreto, el poema “Sonreídmme” (Hernández 1992, I: 519-520) representa una palinodia de sus primitivas creencias religiosas, y más ampliamente de su anterior cosmovisión, sustituidas por el emergente compromiso social: la solidaridad con el trabajador frente a los explotadores, el odio hacia toda forma de despotismo y, en fin, la venganza necesaria, que adquiere en la verbalización de Hernández un evidente tono revolucionario que recuerda las peores pasiones de la guerra.

La composición abarca temáticamente los dos extremos ideológicos, el de partida y el de llegada, que acotan su trayectoria. El título alude a la consideración de su *conversión* como una ruptura con el pasado represor del impulso vital, y el ingreso en un mundo de pasiones libres, solidaridad entre trabajadores, odio hacia las estructuras injustas y, como consecuencia de ello, revolución. El poeta acaba de soltarse las ataduras de ese atenazador mundo levítico —cúpulas, casullas, cálices, incensarios locos, boba gloria—, y se dirige al pueblo de trabajadores. El vaivén desde lo uno a lo otro se resuelve en la venganza proletaria de los sometidos, que

enarbolan como arma los aperos de la labor diaria. Los representantes de la opresión —el capitalista, los arzobispos, los notarios, los registradores de la propiedad, los curas— son sojuzgados por las fuerzas del trabajo:

*Salta el capitalista de su cochino lujo,  
huyen los arzobispos de sus mitras obscenas,  
los notarios y los registradores de la propiedad  
caen aplastados bajo furiosos protocolos,  
los curas se deciden a ser hombres [...]*

Poco después, el poema se centra en la cólera que ha ido gestándose tras el hambre y las humillaciones sufridas en carne propia y de los allegados, para concluir en una visión casi apocalíptica: la tierra aparecerá abonada por la sangre de los poderosos, las cabezas de éstos serán segadas por la hoz, y el robo y el crimen restituirán la justicia universal, aunque provoquen un dolor ante el que los antiguos tiranizados y hambrientos deberán encogerse, impasibles, de hombros. He aquí los versos finales del poema:

*Habrá que ver la tierra estercolada  
con las injustas sangres,  
habrá que ver la media vuelta fiera de la hoz ajustándose a las nuca,  
habrá que verlo todo noblemente impasibles,  
habrá que hacerlo todo sufriendo un poco menos  
de lo que ahora sufrimos bajo el hambre,  
que nos hace alargar las inocentes manos animales  
hacia el robo y el crimen salvadores.*

No estamos tan solo ante un poema de solidaridad obrera o de incitación a la rebelión, sino, mucho más que eso, ante una obra que sigue las consignas de Trotski respecto de

la relación entre subversión y arte socialista (“El arte de la revolución y el arte socialista”) y propugna el odio de clases como elemento impregnante de toda la literatura subversiva (en Raddatz 1969: 254-355). La revolución de Asturias de 1934, y la represión subsiguiente, habían propiciado un clima en que las posturas ideológicas resultaban imbuidas de este odio de clases, cada vez más evidente en la cultura inmediatamente anterior a la guerra civil.

Las valoraciones del poema de Hernández se articulan en torno a tres pilares que conforman otras tantas constelaciones semánticas del poema. Por un lado, el mundo de los opresores: iglesia, capitalistas, despreciables burgueses. En segundo término, el mundo de los oprimidos: los trabajadores y los humillados. En tercer lugar, la pulsión colérica ante la secular injusticia. Si la constelación de los opresores aparece denotada con diferentes elementos del universo católico y su liturgia, la de quienes sufren la tiranía se convoca con llamadas a las fuerzas telúricas y elementales y, sobre todo, a los componentes míticos de la labor del campo, los talleres, las fábricas: fraguas, hornos, mazos, hoces, martillos... Estos últimos, además de configurar la simbología marxista que había cristalizado como expresión política en la URSS, eran constituyentes también de un nuevo mundo signico —muy visible, sobre todo, en el cine soviético— que el realismo socialista había tomado del cubofuturismo ruso, y que encerraba en el contorno de los objetos y las máquinas un extraordinario causal de valoraciones ideológicas:

*... Ya relampaguean  
las hachas y las hoces con su metal crispado,  
ya truenan los martillos y los mazos  
sobre los pensamientos de los que nos han hecho  
burros de carga y bueyes de labor.*

No deja de sorprender que la caracterización de los

dos mundos opuestos, el de la religión amordazadora, por un lado, y el del trabajo y la rebelión, por otro, arrastre aún los estigmas de la antigua cosmovisión del poeta, que provenía de un universo remansado en los valores cristianos. Casi sin solución de continuidad, el poeta ha pasado de una orilla a la contraria, pero sus referencias simbólicas son todavía las antiguas, como si la nueva camisa ideológica no lograra ocultar del todo las viejas acuñaciones míticas. Es así como todos los males actuales aparecen resumidos en “la serpiente escamada de casullas y cálices” de la que acaba de librarse; una serpiente de evidentes raíces bíblicas. Contrapuestamente, los “buenos” cubren la boca de sus enemigos con “espigas y racimos”, en correspondencia simbólica con el pan y el vino usados para la transustanciación eucarística; y, como Cristo, tienen su particular corona (“os arrancáis la corona del sudor a diario”), que expresa el sacrificio del trabajo cotidiano.

La revolución que propugna el autor rompe diques de convenciones sociales, y, en justa correspondencia formal, hace otro tanto con los grilletos de la rima —una marca relacionada con la represión denostada en los versos— y con los de la métrica regular, aunque dominan en el poema los endecasílabos y los alejandrinos. La liberación de las cadenas religiosas, la glosa de sus miserias y maldades, la rebelión y la cólera..., todo, en fin, encuentra una expresión pletórica caracterizada por el despliegue tremendista, las enumeraciones yuxtapositivas (“surcos, andamios, fraguas, hornos”) y las letanías anafóricas, que ensartan los elementos dispersivos del poema (y que, dígame también, recuerdan esas otras letanías de la literatura litúrgica propia de su primitivo universo religioso).

La poesía no ha de ser obligadamente sincera —entiéndase esta sinceridad como asunción, por parte del autor, de los contenidos y actitud enunciativa del poema—, y, *sensu contrario*, la sinceridad no garantiza, ella sola, la autenticidad

lirica. Es posible que Hernández sintiera cuanto se muestra en estos versos. Dejo a un lado todas las reservas que podamos tener ante la invocación al exterminio vengativo, tal como se expone en los versos finales. Pero la entonación de “Sonreídme” no es tan convincente como la de los poemas de, por ejemplo, *Viento del pueblo*, en que la decantación ideológica y la necesidad de sencillez formal no significaron, salvo por excepción, esquematismo poético. Miserias, pero sobre todo grandezas, de una aventura lírica y humana mediatizada por circunstancias adversas, y empujada por un talento que, aunque a medio desbistar en el momento en que se escribió este poema, seguramente carece de parangón en la poesía española de su tiempo.

Ángel L. Prieto de Paula es catedrático de Literatura Española en la Universidad de Alicante. Ha editado a autores clásicos y contemporáneos, como Garcilaso de la Vega, Tomás de Iriarte, Espronceda (con Guillermo Carnero), José Luis Hidalgo, Claudio Rodríguez, Antonio Gamoneda y Martínez Sarrión. Ha preparado las recopilaciones *1939-1975: Antología de poesía española* (1989), *Poesía del Renacimiento* (1989), *Poetas españoles de los cincuenta* (1995) y *Las moradas del verbo (Poetas españoles de la democracia)* (2009). Ensayista, traductor, crítico e historiador de la literatura, ha dedicado a las letras del Novecientos los libros *La llama y la ceniza (Introducción a la poesía de Claudio Rodríguez)* (1989), *La lira de Arión (De poesía y poetas españoles del siglo XX)* (1991), *Musa del 68* (1996), *De manantial sereno (Estudios de lírica contemporánea)* (2004), *Azorín frente a Nietzsche y otros asedios noventayochistas* (2006) y, en colaboración con Mar Langa, *Manual de literatura española actual* (2007).

### **Bibliografía:**

- Hernández, Miguel (1937). *Viento del pueblo*. Valencia: Socorro Rojo Internacional.
- Hernández, Miguel (1992). *Obra completa*, 2 vols. Edición crítica de A. Sánchez Vidal y J. C. Rovira, con la colaboración de C. Ale-

many. Madrid: Espasa Calpe.

Neruda, Pablo (1980). *Para nacer he nacido*. Barcelona: Bruguera.

Raddatz, Fritz J. (ed.) (1969). *Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation in drei Bänden*, I. Hamburg: Rowohlt.

Zimmermann, Marie-Claire (1996). “Inocencia y perfección espiritual en el itinerario poético de Miguel Hernández”, en Serge Salaün y Javier Pérez Bazo (eds.), *Miguel Hernández: Tradiciones y vanguardias*. Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert. 123-131.