Baltasar del Alcázar y Miguel Hernández: tan sólo una lectura

Antonio Piedra

Poco tengo que añadir a lo que en 1986 publiqué [1] sobre esta curiosa e indudable lectura hernandiana. Mi admiración por el texto —de uno y otro— ha desbancado, por inútil, esa pasión crítica. Y es que la pretendida desgarradura entre naturaleza y obra literaria me desazona tanto como el arte académico que la explica. Al retomar ahora aquel estudio, como contribución al cincuenta aniversario de la muerte de Miguel Hernández, caigo en el desánimo de Schopenhauer que definía este tipo de estudios como de *paleontología literaria*. Sin embargo, voy a insistir en este trabajo, con ligeras variaciones, porque defiende la originalidad poética de Hernández y desentraña una madeja lectora realmente compleja. Cuanto más leo el poemario amoroso de Alcázar más similitudes encuentro con el de Hernández y, al mismo tiempo, menos se me parecen. Lo manifiesto de la forma no hace más que disparar el milagro de dos naturalezas.

Entro y dejo que el alma se me vaya

Esta sensación de arrastre —*entro y dejo que el alma se me vaya*— ha determinado la estima del tiempo que hay entre la etapa de aprendizaje y la de creación en Miguel Hernández, como causa de una brevedad genial que, sospecho, tuvo otros componentes. Según críticos y biógrafos, en 1924 se inicia el

---

[1] «Baltasar del Alcázar: Aproximaciones a una lectura de Miguel Hernández», *Llanuras*, n.º 5 y 6, Valladolid, 1986, pp. 164-173.

El mismo texto se reprodujo en *Anthropos,* Suplementos 10, Barcelona, 1988, pp. 28-34.

período formativo del poeta, que se cierra en 1933 y enlaza con su obra juvenil. Han sido, por tanto, nueve años definidos por un singular autodidactismo.

Todo cuando Hernández lee y frecuenta, se ciñe, en esta época, a una realidad insoslayable: a ese calambrazo que sostiene, en un mismo plano, realidad interior y entorno vital. A esa práctica, hay que decirlo, llega Miguel Hernández con el tiempo justo: con el tiempo más escaso que poeta alguno haya tenido en este siglo. Ello generó en el poeta un estado de avidez y un impulso poético que, lógicamente, valora de forma muy diversa cada crítico.

Entre 1928 y 1933 Miguel Hernández, dueño de lo que siente, quiere formalizar su propio sistema operando con materiales todavía ajenos. El resultado fue una estética juvenil poco original que, no obstante, tiene logros y fogonazos que permiten ya vislumbrar rumbos personales. El insistente neogongorismo de *Perito en lunas* es un tributo a la impaciencia y, como dice Concha Zardoya, «*un asombroso comienzo poético y un prodigio de autosuperación juvenil*» [2]. Para Darío Puccini este período es de imitación y afirma que «*es raro descubrir algo que sea verdaderamente genuino y original*» [3]. Opinión que también comparte Juan Cano Ballesta [4]. Pero a partir de 1934 la poética hernandiana se despega de adherencias e imprime un sello personal que se inicia con *El rayo que no cesa* y culmina con el *Cancionero y romancero de ausencias*.

Si hablar de fuentes es importante en cualquier poeta, en Miguel Hernández, debido al proceso acelerado de tiempo y creación en que venimos insistiendo, lo es por excelencia. No procede repetir lo que sostienen sobre este contencioso hernandiano críticos como Dámaso Alonso, Cernuda, Cano Ballesta y otros. Cuando en Miguel Hernández, y debido a esa compulsión del tiempo, la prehistoria se aproxima con tanta rapidez a la propia maduración poética, identificar las fuentes parece una conclusión necesaria. Lo cierto es que al trasluz de una fuente desconocida, pero sin lugar a dudas manifiesta como es la de Baltasar del Alcázar —*resulta extraño que nadie hasta ahora haya notado esta relación*, me escribía Cano Ballesta en 1986 [5]—, Miguel Hernández se revela como un poeta de gran instinto:

> *Entro y dejo que el alma se me vaya*
> *por la voz amorosa del racimo:*
> *pisa mi corazón que ya es maduro.* [6]

Con esa madurez precisa, la fuente, además de asimilada prodigiosamente, queda tan diluida que sólo la casualidad pudo desentrañar su existencia. Ello revela algo muy interesante: que las lecturas de Miguel Hernández no son tan

---

[2] C. Zardoya, *Ínsula*, n.º 168, Madrid, 1968.

[3] D. Puccini, *Miguel Hernández, vida y poesía*, Losada, Buenos Aires, 1970, p. 19.

[4] J. Cano Ballesta, *La poesía de Miguel Hernández*, Gredos, Madrid, 1978, pp. 9 y ss.

[5] Jose María Balcells, en su libro *Miguel Hernández* (Teide, Barcelona, 1990, pp. 67-68) asume esta relación.

[6] Soneto 8 de *El rayo que no cesa*.

simples y esencialistas como se viene insistiendo. Examinaremos las claves de esa relación concretada con *El rayo que no cesa* y en algún poema posterior como *Sino sangriento* o la elegía a *Josefina Fenoll*.

Miguel Hernández lector de Baltasar del Alcázar

El conocimiento de Alcázar debió de producirse relativamente pronto. No así la lectura sistemática que, lógicamente, es más tardía. La preceptiva del XIX, que repetidamente celebraba el donaire y facilidad de la *Cena jocosa*, por una parte, y la veta religiosa de Alcázar, presente en devocionarios —recuérdese el soneto *A Jesús*— explicarían ese primer contacto en el colegio de Jesús. La lectura sistemática debió efectuarse entre 1926 y 1932, bien en los parlamentos con Ramón Sijé y los hermanos Fenoll, o bien —lo más probable— mediante el contacto y trabajos comunes con José María de Cossío, que era un estudioso del siglo XVI. La importante documentación que poseía Cossío fue, sin duda, objeto de comentario con Hernández y, en ese preciso momento, debió caer en sus manos la edición que Rodríguez Marín había hecho sobre Alcázar en 1910 [7].

Como lector de Alcázar, hay en Hernández tres niveles de actividad lectora. El primero viene definido por la asimilación temática y la coincidencia en la forma. El segundo, como consecuencia de la dispersión temática, afecta a la concreción léxica y el tercero encaja en al formulación de orden gramatical y asociaciones de retórica literaria.

El retorno a los orígenes: El rayo que no cesa

Novedades y cambios cualitativos separan a *Perito en lunas* de *El rayo que no cesa*. Como inspiradores de la nueva etapa, los críticos señalan a Garcilaso y Quevedo. Pero, como bien apunta Cano Ballesta, la factura y asimilación de *El rayo que no cesa* es tan personal que «*sólo una estructura perfecta de soneto, abrevada de los impecables de Quevedo, y ciertas huellas en el contenido y en la forma difíciles de deslindar, es lo que de influencias podemos constatar en este libro*» [8]. Aceptando lo evidente, la dirección, no obstante, apunta hacia Baltasar del Alcázar, entre otras razones, por lo que tiene de retorno a los orígenes campesinos de Hernández:

que voy a mi juventud
como la luna a la aldea.

Precisamente éste es el marco que inspira y desarrolla la lírica amorosa de

---

[7] Baltasar del Alcázar, *Poesías*, Edición de la Real Academia Española, Librería de los Suc. de Hernando, Madrid, 1910.

[8] J. Cano Ballesta, *op. cit.*, p. 34.

Alcázar: «Aldeana, señor, es mi librea». En este entorno, el garcilasismo es algo espontáneo, y sólo es tal en la medida en que toda querella amorosa, rodeada de meridiano campo, se impregna de melancolía garcilasiana. Impresión a la que, por cierto, no es ajeno el propio Alcázar:

Decidme, fuente clara,
Hermoso y verde prado
De varias flores lleno y adornado,
Decidme, alegres árboles, heridos
Del fresco y manso viento. (Madrigal V, p. 26)

El garcilasismo de la poesía amorosa en Alcázar o en Hernández se diluye y viene a ser una especie de remanso en el que anida su petrarquismo estético, pues la de ambos, ante todo, es una historia amarga, vivida con pasión rural y relatada con un léxico tremendista que, lógicamente, Hernández se ve obligado a intensificar. Así, el «*golpe embravecido*» y la «*trenza de oro gruesa y larga*» de Alcázar, se transforma para Hernández en «*carnívoro cuchillo*» y en «*punta de seno duro y largo*». De aquí al desgarro de Quevedo no hay tanta distancia. Darío Puccini [9] cita el soneto de Quevedo *Piedra soy en sufrir pena y cuidado* como uno de los que dejan huella en *El rayo que no cesa*. Alcázar, que tiene en común con Quevedo una amplia y desgarrada poesía satírica y burlesca, hace un planteamiento parecido en la *Canción* última que precede a los sonetos, que dada su extensión no transcribo. Veamos, en cambio, su final tan hernandiano:

Sólo para vivir se me concede
Pensar que el tiempo puede,
Con alguna mudanza,
Hacer granar la espiga y la esperanza.

Desde un gigante corazón vecino

La temática de *El rayo que no cesa* viene suministrada por la propia experiencia de Miguel Hernández. En 30 poemas, de los cuales 27 son sonetos, el poeta hace —«*sólo por quererte*» (soneto final)— una relación existencial de sus querellas. Desde un principio, el amor es concebido como un sino amenazante y como un azaroso proceso que conduce al aniquilamiento:

Un carnívoro cuchillo
de ala dulce y ***homicida***
sostiene un vuelo y un brillo
alrededor de mi ***vida.***

Planteamiento trágico que discurre a través de la eterna antítesis de amor-

[9] D. Puccini, *op. cit.*, p. 54.

muerte-vida, y al que se añaden todos los ingredientes desestabilizadores del hombre herido: pena, ausencia, sangre, celos, gozo, etc. En Alcázar también se desarrolla una concepción similar y una dinámica paralela. A lo largo de su poesía amorosa que consta de 23 sonetos más 14 composiciones en estrofas tradicionales, son muchas las afinidades existenciales y temáticas con Hernández. En correlación con el poema inicial de Hernández se pregunta Alcázar (soneto VI):

¿Cabe en razón, bellísima ***homicida,***
Que por vos, y sin causa que os ofenda,
Del estado mejor mi alma decienda
A la mayor miseria de la ***vida****?*

Los sonetos IV y VI de Alcázar resultan reveladores en la configuración de esa común fuerza trágica. En la edición de Rodríguez Marín ambos, en su mayor parte, conforman una misma página que Hernández lee, visualmente, con unidad de sentido. Pero conviene saber que antes de llegar aquí, Alcázar —en la *Definición de los celos*— se encuentra en la encrucijada del rayo:

Son relámpago antojado,
Rayos de furor después;
Sólo sobre si es, no es,
Pleito y tribunal formado.

El soneto IV es la consecuencia de un efecto devastador:

Y siendo tan dañosa la herida,
Mirad qué hizo el cielo y mi ventura:
Pusieron el remedio de la cura
En el propio poder del homicida.

En el soneto VI de Alcázar, además de la inevitable coincidencia de rima léxica —homicida, vida—, hay otra serie de palabras que Hernández adopta en su poema inicial y que, indistintamente, simultánea con el soneto IV. El paralelo léxico es evidente en el uso de: homicida, vida, caído-caída, alma, hiriendo-herido, amor, cuchillo-lanza. Pero sin duda lo más importante estriba en la coincidencia temática: el amor como fuerza salvaje, siempre pendiente de una vana esperanza que lleva a la destrucción del enamorado. Tanto en uno como en otro, la solución llega por la vía de la paradoja: amor-muerte y muerte-vida. Un círculo mágico para ambos insalvable. En la penúltima estrofa confirma Hernández:

Pero al fin podré vencerte,
ave y rayo secular,
corazón, que de la muerte
nadie ha de hacerme dudar.

En correspondencia, Alcázar pide también en la penúltima estrofa del soneto IV:

Pues alto; aunque me habéis ya destruido,
Volveos a verme, ¡ay, ojos de esperanza!

El soneto 4 de *El rayo que no cesa* es la clave en el avance temático del amor concebido como fatal fortuna. El poeta conoce la amargura y, por primera vez, la pena. Hernández, como ya advirtió Luis Felipe Vivanco [10], parte de una coplilla popular:

Me tiraste un limón
me diste en la cara.

Pero va a ser de nuevo Alcázar el auténtico alfaguara con la lectura de los sonetos VIII, XVI y XVII. Es aquí donde se declara la geología hernandiana de esta prospección. Veamos las dos primeras estrofas correspondientes a los sonetos 4 y VIII:

Hernández 4

Me tiraste un limón, y tan ***amargo,***
con una ***mano*** *cálida, y tan pura,*
que no menoscabó su ***arquitectura***
y probé su ***amargura*** *sin embargo.*

Con el ***golpe amarillo,*** *de un letargo*
dulce pasó a una ansiosa calentura
mi sangre, que sintió la mordedura
de una punta ***de seno duro y largo.***

Alcázar VIII

Tiéneme a una ***coluna*** *Amor ligado,*
Do el más rico y soberbio ***techo*** *carga,*
Con una trenza ***de oro gruesa y larga,***
De mi hábito antiguo despojado,

Y allí, con unas ***manos,*** *obstinado,*
De cristal bello, mas ***duro,*** *descarga*
Golpes *sin cuento en mí, con cruel y* ***amarga***
Vista, como en esclavo vil herrado.

Observamos, por tanto, que el fruto del amor es *amargo* para ambos. Resulta

[10] L. F. Vivanco, *Introducción a la poesía española contemporánea*, 2, Guadarrama, Madrid, 1971, p. 184.

indiferente que el uno lo pruebe y que el otro lo vea, debido al planteamiento distinto del hecho anecdótico. El resultado es el mismo: un *golpe* y *golpes* dados por la misma *mano* homicida. Mano que toma en sus dedos el mismo bisturí: «*una punta de seno duro y largo*» o «*una trenza de oro gruesa y larga*». El léxico, inevitablemente, se incardina de un modo parecido. Está sujeto por la misma *arquitectura*, declarada por Hernández, y que Alcázar concreta en *techo* y *columna*. Idénticos o paralelos son sus términos: amargo-amarga, mano-manos, golpe-golpes, amarillo-oro, pasó-paso (verso décimo de Alcázar), duro, largo-larga. Pero Hernández, curiosamente, destruye la unidad con el soneto VIII de Alcázar cuando el final del mismo es lo más hernandiano:

Porque gozo del oro en el tormento
Del cabello, el marfil de la garganta,
Y el cristal que me hiere de las manos.

Léxico, construcción e imágenes que, sin muchas dificultades, puede ser atribuido a Hernández.

Y siguiendo en el soneto 4, después de la expresión *mirarte y verte* del primer tercero —Alcázar la concreta en *vista y verse* en el VIII—, Hernandez salta a los sonetos XVI y XVII de Alcázar. En el XVI vuelve a encontrarse Hernández con *miraros* y *veros*, y la razón de esta insistencia la halla a renglón segido: «*que el ver y amar fue un solo efeto*». En el primer cuarteto del XVII es en donde el resto del poema de Hernández se abraza de nuevo con la rima y con el desengaño temático de Alcázar:

Hernández 4

Pero al ***mirarte*** *y* ***verte*** *la sonrisa*
que te produjo el limonado ***hecho,***
a mi voraz malicia tan ajena,

se me durmió la sangre en la camisa,
y se volvió el poroso y aúreo ***pecho***
una picuda y deslumbrante pena.

Alcázar XVI y XVII

Y si libre se vio sobre ***miraros,***
.....
juzgue que el ver y amar fue un solo efecto;

Decid, vano deseo, ¿qué os engaña?
¿Qué salidas son éstas que habéis ***hecho,***
Rompiendo el triste y limitado ***pecho,***
Para intentar tan bárbara hazaña?

Al último verso, «*una picuda y deslumbrante pena*», no es ajeno Alcázar con su

poema festivo *Sobre los consonantes*, en el que juega cínicamente con la palabra *pena* y «*el consonante picuda*». Esto, a su vez, da pie para reflexionar sobre la sinceridad de la tensión hiperbólica a la que ambos nos someten en los sonetos.

A partir del soneto 4 la pena en Hernández se convierte en una reiteración obsesiva. Es la misma desazón que corroe a Baltasar del Alcázar, aunque éste no llega a la desmedida agónica de Hernández. Una simple lectura de los sonetos 6 y XV nos sitúa ante el evidente paralelismo:

Hernández 6

Umbrío por la pena, casi bruno,
porque la pena tizna cuando estalla,
donde yo no me hallo no se halla
hombre más apenado que ninguno.

Sobre la pena duermo solo y uno,
pena es mi paz y pena mi batalla,
perro que ni me deja ni se calla,
siempre a su dueño fiel, pero importuno.

Cardos y penas llevo por corona,
cardos y penas siembran sus leopardos
y no me dejan bueno hueso alguno.

No podrá con la pena mi persona
rodeada de penas y de cardos:
¡cuánto penar para morirse uno!

Alcázar XV

Gloriosa pena y mi penosa gloria,
Tu grande gloria trae al hombre en pena;
No pido gloria en premio de mi pena,
Mas que a mi pena mires de tu gloria.

Corra la pena en premio de mi gloria,
Que ansí en tu gloria se verá mi pena,
Y esté tu gloria a cuenta con mi pena;
Que en más mi pena alcanzará tu gloria.

Siempre a tu gloria respeté en mi pena,
Y en serme pena a causa de tu gloria
No hay otra gloria en que pagar mi pena.

Mas si es que en pena ha de incurrir tu gloria,
Porque tu gloria se honre con mi pena,
Muera en mi pena y vivas en tu gloria.

Con imágenes distintas, ambos beben el mismo contenido, ambos vacían sus

copas en la playa del mismo mar. En el poema de Alcázar la reiteración de la *pena*, una por cada verso, es de 14. En el de Hernández, entre *penar*, *penado* y *pena*, la pesadilla se repetirá 11 veces. No es necesario el análisis fácil. Sólo cabe preguntarse: ¿quién dice *umbrío por la pena*? ¿Quién dice *gloriosa pena y mi pena gloriosa*? No importa quién lo diga porque ambos nos producen el mismo efecto; ambos, con palabras distintas, cardos y penas llevan por gloria y corona. Y en ambos el final se resuelve de modo semejante: *muera en mi pena* y *¡cuánto penar para morirse uno!*

Los sonetos de *El rayo que no cesa* crecen en la misma proporción que el fatalismo y la desdicha de su autor. Hay otros temas comunes con Alcázar como la relación amor-muerte, celos, dolor, desaliento, etc. Pero hay otra serie de ellos que no tienen cabida en Alcázar tal como ocurre con el de la sangre y el símbolo del toro. Este último sólo se encuentra en Alcázar en su poema festivo *A la fiesta de los toros en los Molares*. En cambio en Hernández el toro sintetiza su propia lucha y todo su fatal destino. La sangre aparece en Alcázar en los poemas festivos y de poesía varia. En la amorosa queda sugerido como consecuencia de la *cruda fiera* (Madrigal IV) que es el amor: «*Fléchale un tiro, Amor, que la lastime*». En Hernández, por contra, es un fatum de «*trepadora púrpura rugiente*», tal y como se dice en *Sino sangriento*. Imagen ésta que recuerda, sin duda, al «*trepado cuello*» de Alcázar en el soneto XIV:

Trepado cuello digno de respeto,
Manos conformes al trepado cuello.

Y al término de este inquietante proceso una elegía y un *soneto final* desoladores. Como el rayo cae Ramón Sijé, y como un heraldo el mismo Hernández. ¿Y Alcázar? Minado por la gota y los años, suplica, entre verdad y mentira, «*algo y nada*» (Celos): que «*no me rompas la ley de jubilado*» (Soneto XXII). La elegía es una carga impresionante de dolor y una bestial descarga de ternura. En los tres primeros tercetos hallamos al Miguel más puro en horfandad absoluta. Alcázar revolotea por las cuatro estrofas siguientes con una correspondencia en los sonetos IV, VII y X. Nuevamente nos encontramos las referencias al golpe homicida en el IV. En el VII aparecen correlatos como «*golpe embravecido*», «*derribarme*» y «*ocasión de mi temprana muerte*». En el X, la frase «*muriéndose al andar por los rastrojos*» se transforma en Hernández «*ando sobre rastrojos de difuntos*». En una de las redondillas de Alcázar, la de los Celos, se dice que «*madruga la pena*», que Hernández en su elegía transforma en «*madrugó la madrugada*».

La organización estrófica de *El rayo que no cesa* es muy sencilla: un poema inicial en cuartetas, 27 sonetos, una silva aconsonantada en el medio, y una elegía antes del titulado *soneto final*. Cuatro tipos de estrofa muy al uso en los poetas del XVI. Alcázar también aplica a su poesía amorosa este mismo esquema, a excepción de los tercetos que reserva para la relación epistolar con su amigo Gutierre de Cetina y su hermano Melchor. Hay, por tanto, una coincidencia formal básica en la que el soneto constituye el molde de expresión ordinaria.

Rafael Azuar [11] ha señalado las peculiaridades del soneto hernandiano haciendo hincapié, entre otras, en la enumeración que sustituye al título, la rima especial en los tercetos y la reposición del verso simétrico. Con la enumeración de poemas estamos de nuevo en los aledaños de Alcázar, con la diferencia del cardinal en Hernández y el ordinal en el sevillano. La rima de los tercetos —cde-cde— separa a Hernández de Alcázar y de toda la tradición clásica del soneto. Pero es el verso simétrico, con toda su novedad en Hernández, y precisamente por el parecido que este tipo de verso tiene con las composiciones en eco, la coincidencia más singular con Alcázar, en cuanto a la forma se refiere. Las composiciones en eco fueron muy populares en el XVI y XVII, y Alcázar fue el más ingenioso de todos en estos juegos malabares. En la edición de Rodríguez Marín encontramos un largo *Discurso de unos cuernos* (p. 96). José Manuel Blecua [12], por otra parte, ha publicado un *Diálogo* en eco atribuido a Baltasar del Alcázar. Queda por añadir, únicamente, que el poema inicial en cuartetas, que el mismo Vivanco [13] denomina redondillas, pasa indiscutiblemente por el gran maestro de esta estrofa que fue Alcázar.

Con las esenciales y lógicas diferencias que distancian a un autor del XVI y a uno del XX, podemos concluir que existe cierta unidad poética de fondo y forma entre la poesía amorosa de Alcázar y *El rayo que no cesa* de Hernández. Hay también un placer semejante en el empleo y sonido de la palabra. Algo de esto hemos podido observar hasta ahora. Establecer en este punto una lógica sería absurdo porque en ambos la palabra sigue su propio cauce y tiene sus propias resonancias. Hay aquí, en cambio, una lectura distinta por parte de Hernández. La palabra, unas veces, es causa de impacto, en otras se convierte en elemento nuclear que diseña un período o estrofa distinta, y en otros casos se trata de un fenómeno visual que ha memorizado y que se manifiesta de un modo disperso. En este caso, por tanto, no se crea esa dialéctica paralela, pero sí un efecto en cascada, de choque y de asociaciones en cadena que nos vuelve a situar dentro de la lectura acostumbrada. Muy brevemente, matizaremos esta integración y dispersión léxica en dos sentidos: la palabra, o conjunto de palabras, que vertebran el poema con cierto sentido temático, y aquellas palabras de carácter alterno que intercala, inconscientemente, como quien siembra avena.

Son muchos los sonetos de Hernández que, al reproducir el mismo tema, establecen también una simetría léxica. Su condición de poetas naturalistas y de poetas zarandeados por la misma *«mano y ojos»* (Soneto II), arrojan una amplia relación de campos semánticos parecidos. Sin relacionar lo más evidente, basta con la comparación de dos sonetos tan cercanos como el 10 y 12 de *El rayo que no cesa*, y el XI y XVIII de Alcázar. El famoso soneto 10 de Hernández tiene su *«natural lenguaje»* en el XV de Alcázar subtitulado *A la vana esperanza*. En ambos sonetos la palabra *naufragio* viene a ser la clave que explica la pena del primero

---

[11] R. Azúar, *Sobre los sonetos de Miguel Hernández*, edición de María de Gracia Ifach, Taurus, Madrid, 1975, pp. 205 y ss.

[12] J. M. Blecua, *Sobre la poesía de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1970, p. 74.

[13] L. F. Vivanco, *op. cit.*, pp. 180-181.

y la esperanza inútil del segundo. Naufragio que, además, en los dos poemas rima, necesariamente, con *mal presagio*:

Hernández 10

Nadie me salvará de este ***naufragio***
.....
Eludiendo por eso el ***mal presagio***

Alcázar XI
Cometa claro, de gran ***mal presagio;***
.....
Por quien padezco mísero ***naufragio.***

Habría que añadir, además, la palabra *triste* que es también común, y la frase *norte que pretendo*, que usa Hernández, en símil léxico y gramatical con *el fruto que pretendo* de Alcázar, y que proviene de la ya mencionada Canción. Significativa es también la relación entre el 12 y el XVIII. En ambos, el sustantivo *ausencia*, colocado simétricamente en la primera y última estrofas, además de articular el tema, desarrolla una enumeración de sustantivos abstractos con idénticos morfemas. Así en Hernández aparecen: *querencia, apetencia, dolencia, paciencia, urgencia, clemencia* y *resistencia*. En Alcázar: *ausencia, diligencia, resistencia* y *licencia.*

En cuanto a la palabra diseminada, son muchos los sonetos de Hernández en los que la huella léxica y fonológica de Alcázar se reconoce. Sería una larga lista innecesaria para los límites enunciadores que pretende este trabajo. Quiero referirme, no obstante, al vocablo *tiznar*, que Hernández usa en los sonetos 3 y 6, y que ha merecido especiales comentarios por parte de Azuar y de Marie Chevallier. Azuar [14], arriesgadamente, dice: «*Me atrevería a afirmar que, dentro del panorama de la poesía clásica, es la primera vez que se utiliza un vocablo como tiznar; de pronunciación tan áspera, de sentido tan vulgar*». Marie Chevallier [15] confirma que «*tiznar pertenece a la expresión de la más íntima vivencia hernandiana: la pena de amor, rayo que no cesa*». Palabra, efectivamente, popular que Hernández aprendió de sus paisanos y dignificó poéticamente. Pero también se trata de una palabra que, de alguna manera, leyó en Alcázar en los tercetos a Gutierre de Cetina:

Lleno el gesto de tizne y mil araños.

Hernández, en el soneto 3, transforma la expresión en «*dos cejas tiznadas y*

[14] R. Azúar, *op. cit.*, p. 210.

[15] *Miguel Hernández, formas ajenas y poema personal*, Edición de María de Gracia Ifach, Taurus, Madrid, 1975, p. 160.

cortadas». Lo mismo habría que decir de ciertos arcaísmos como *ivierno* y de otras palabras vulgares leídas en Alcázar.

Cano Ballesta, Bousoño, Zardoya, y otros ilustres críticos, han estudiado magistralmente el mundo de la imagen, recursos literarios y correlaciones en Miguel Hernández. Por lo que respecta a *El rayo que no cesa*, todos coinciden en la configuración clásica de los fenómenos literarios. Nada especial que añadir. Únicamente que ese mundo retórico y clásico es parecido al de Alcázar. Si Juan de Yepes, siguiendo a San Pablo, decía que la fe entra por el oído, ese mundo poético de imagen antibarroca, de metáfora limpia y de gramática ajustada, a Miguel Hernández le entró, como rayo nítido, a través de la lectura de Alcázar. Pero una lectura y nada más porque el resultado fue un libro distinto, personal y lleno de maravilla hernandiana.