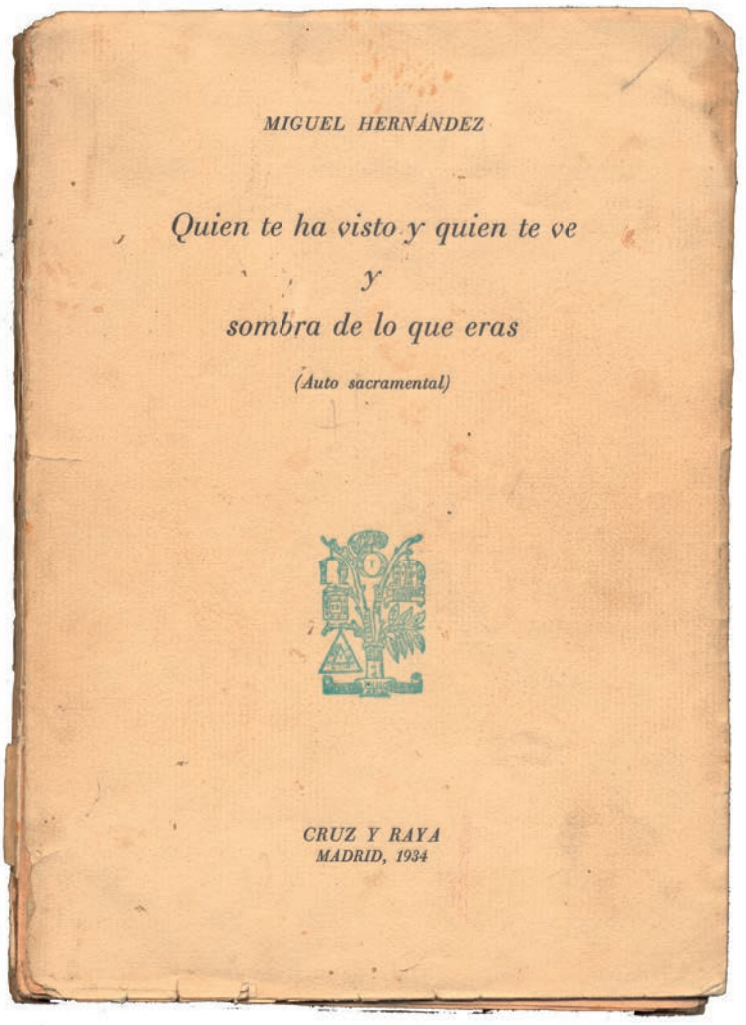
Miguel Hernández y el teatro áureo

Francisco Javier Díez de Revenga
Universidad de Murcia

MIGUEL HERNÁNDEZ era un lector entusiasta de los poetas del Siglo de Oro y así lo ha manifestado la crítica especializada. Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Calderón, Góngora, pero sobre todo Lope de Vega y Quevedo fueron sus maestros durante muchos años. En ellos aprendió formas, reflexionó contenidos y desarrolló independencias que marcaron su temprana originalidad a pesar de la fuerza de los modelos. En lo que se refiere al teatro, parte, en su actividad como dramaturgo, también de los clásicos y fundamentalmente de Calderón de la Barca, cuando escribe su auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, que le publicará José Bergamín en la revista *Cruz y Raya*. La originalidad de esta idea genial de escribir un auto sacramental en pleno siglo XX, y además ceñirse estrictamente a la tradición calderoniana, se pone de relieve, por un lado, en la bien asimilada presencia de la mejor tradición literaria española, adquirida a través de sus lecturas de nuestros dramaturgos clásicos, especialmente Calderón y Lope, y, por otro, en ese aire de autenticidad de quien, sin conocer los secretos técnicos del teatro, es capaz de integrar en su primera obra dramática un sentimiento de inspiración real y directa de lo pastoril y lo campesino que no ha sido imaginado desde un despacho sino captado del natural, directamente del paisaje y de las costumbres y usos cercanos.

Lo que Miguel intentó, consiste, claramente, en un atrevido intento de acercarse con fidelidad a los planteamientos clásicos de este género, cuyo modelo está, como tantas veces se ha señalado, en los autos sacramentales de Calderón de la Barca. Pero hay que señalar del mismo modo la evidente presencia de rasgos personales, que van desde la inmersión dentro de su mundo vital poético-sacramental, a la cumplida visión de la vida rural, permanente en su producción dramática.

Garcilaso de la Vega, grabado de D. B. Vázquez, según dibujo de J. A. Maea (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid)


MIGUEL HERNÁNDEZ

Quien te ha visto y quien te ve
y
sombra de lo que eras

(Auto sacramental)

CRUZ Y RAYA
MADRID, 1934

La definición del auto sacramental que Valbuena Prat propone («una composición dramática (en una jornada), alegórica y relativa, generalmente, a la Comunión») sirve perfectamente para caracterizar *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras,* aunque uno de sus elementos se adapta sólo de manera externa. Miguel Hernández no se resuelve a romper con la tradición del acto o jornada únicos y habla de tres partes que, en realidad, por su longitud y sentido, son tres actos completos.

Sin duda, la aportación mayor del modelo reside en la alegoría y en el simbolismo, que el joven poeta y dramaturgo ejercita impenitentemente. Por todo ello, el carácter alegórico sí es muy notable en el auto y evidencia el gran dominio del lenguaje simbólico que en este momento posee Miguel Hernández. Dentro de la clasificación que Valbuena hace de los autos calderonianos, el de Miguel formaría parte de los llamados autos filosóficos y teológicos, porque en ellos «lo central es el desenvolvimiento de una idea filosófica o la visión de la historia teológica de la humanidad». Entre estos están *La vida es sueño* y *El veneno y la triaca*, de Calderón de la Barca, que dramatizan la creación, caída y redención del hombre. Pero también guarda relación con *Los encantos de la culpa*, clasificado entre los de tema mitológico porque en él «se da un carácter trascendental y simbólico a la leyenda de Ulises, detenido en una isla por la hechicera Circe (el Hombre, Ulises; la Culpa, Circe). Los personajes que acompañan al Hombre son el Entendimiento y los Cinco Sentidos». Los Cinco Sentidos son igualmente personajes principales en otro auto sacramental de nuestro siglo, *El hombre deshabitado*, de Rafael Alberti, que se centra también en el tema de la creación y caída del hombre. Pero el desenlace y, por tanto, el sentido de ambos autos son notoriamente distintos. Mientras en el de Hernández se produce la redención del hombre, Alberti enfrenta la criatura con su Creador (simbólicamente representado por un Vigilante Nocturno). El Hombre se rebela cuando, a pesar de su arrepentimiento, no le es concedido el perdón. El final blasfemo singulariza el auto de Alberti, en la línea de lo que el poeta deseaba cuando lo denominó «un auto sacramental sin sacramento».

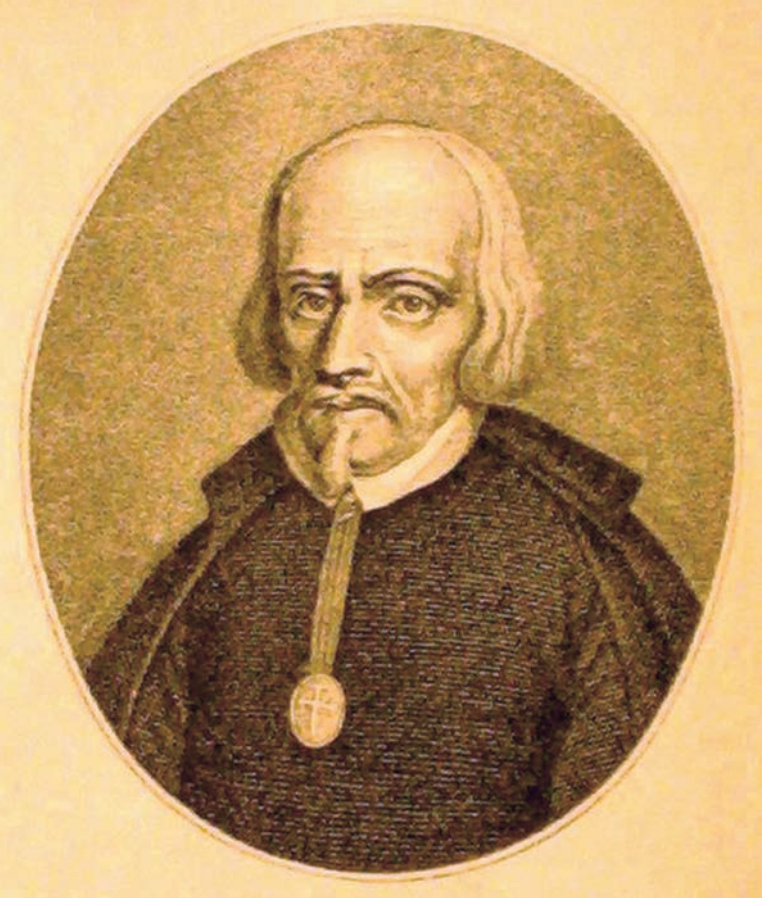
Toda la obra dramática de Miguel Hernández evidencia siempre la condición de poeta de su autor, algo de lo que Miguel no logra desposeerse ni desprenderse. Pero es que de todo el teatro de Hernández, el auto sacramental es la obra más patentemente poética, aspecto que se descubre ya en el enigmático título que recibió por fin: *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras.* Cuando escribe esta pieza dramática, el poeta había finalizado

su fase de aprendizaje, había asimilado su primera aproximación gongorina a la poesía –*Perito en lunas*– y se hallaba inmerso en la lectura de sus tan admirados clásicos españoles de los Siglos de Oro, como se ha señalado por los estudiosos de Miguel Hernández. Junto a estas influencias, que forjaron un peculiar lenguaje poético, Miguel aporta su propia experiencia de la naturaleza: el paisaje rural, las labores del campo o sus vivencias de pastor.

Era característica definitoria de la comedia del Siglo de Oro la variedad de versificación, proclamada a bombo y platillo por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en el que atribuía a cada forma versificatoria una determinada función y un concreto contenido. Por ello, uno de los primeros y más apreciables aspectos, en relación con la variedad de versos de la comedia áurea, que percibe el lector del auto es su maestría y variedad métrica. Hernández maneja con donaire toda clase de formas y metros, especialmente los de arte menor, a través de redondillas, quintillas e incluso décimas de claro sabor calderoniano y, más en concreto, émulas de las conocidísimas de *La vida es sueño*. Pero también el endecasílabo, a través de poderosas octavas reales, y el recurso de versos partidos, del más característico sabor del teatro áureo, dan la medida de esta facilidad hernandiana que culmina en su manejo de los romances para las «relaciones», tal como disponía Lope de Vega en su tan incumplido patrón. Son destacables, entre los complementos rítmicos del verso, los paralelismos y correlaciones, tan abundantes en el auto, así como metáforas que intensifican poderosamente la sensación de ritmo en la obra, la estructura envolvente y artísticamente cuidada.

Lope de Vega, siguiendo una tradición ya iniciada por Gil Vicente y por otros dramaturgos en el siglo anterior, instituye la utilización o empleo de la canción de tipo tradicional como parte integrante de las comedias y los autos, provocando multitud de variedades y modalidades en la presencia de la lírica popular en el teatro y en su forma de utilizarla y distribuirla en el espacio de la comedida o del auto. Por ello, otro de los rasgos más decisivamente definitorios, y que más lo sitúan en relación con el teatro áureo, en lo que al carácter poético se refiere, lo constituye en la obra la presencia de lírica tradicional, bien a través de modos, tonos y formas, bien con canciones en la línea de lo que el teatro de Lope de Vega tanto supuso y que entronca a esta obra una vez más con el más selecto teatro áureo. En el auto encontramos tres canciones de tipo tradicional muy artísticamente construidas; dos de ellas responden al prototipo de canción de trabajo y la tercera es una canción de amor puesta en boca de la Pastora. Las de trabajo –de siega y de trilla, respectivamente– están en la línea más genuina de

Pedro Calderón de la Barca



Fray Luis de León representado en un medallón en piedra

este tipo de poemas, que tan bien manejaba Miguel Hernández.

Se suelen recordar algunos ejemplos espléndidos como la canción de siega, recitada por la Voz del Deseo, que contiene un bíblico aire de maldición. La canción de trilla, «¡Aire, Santelmo, aire! / para la avienta...», parece tomada de la realidad, y no deja de ser significativo que el autor la coloque en cursiva. Recogida del natural, respira toda la lozanía de lo espontáneo y la riqueza de un ambiente vivido, captado de su tierra, como puede advertirse en la forma de denominar a los animales o en la referencia geográfica del aire que viene de La Mancha. La de amor, con un motivo repetido –«que estoy enamorada»–, se destaca por la rica expresión de los sentimientos de la protagonista, en actitud de velar el sueño del Esposo, así como por la presencia de la naturaleza en el diálogo de la Pastora con el Viento.

Por supuesto Miguel también es heredero de la elegancia formal que le transmite la comedia o el auto áureos a través de los ejemplos que conocía bien. La habilidad poética de Hernández y su experiencia y sentido nato de la musicalidad le inclinan a usar complementos rítmicos fónicos del orden de aliteraciones muy perceptibles que adquieren especial importancia en la obra cuando se trata de manifestar la presencia de los Ecos, que tanta fuerza tiene en el auto como representación directa de la naturaleza. Son pasajes en los que los cuatro Ecos repiten el final de lo que el Deseo va diciendo. Tal manera de recoger la expresión de los Ecos resulta evidentemente rítmica y productora de apreciables efectos acústicos, que llegan a adquirir en algún momento, con sus repeticiones hábilmente modificadas, un papel sugeridor fundamental para el desarrollo de la obra. Todo ello se relaciona íntimamente con los clásicos del teatro áureo.

A esa elegancia formal, al donaire característico de la comedia clásica contribuyen otros aspectos que Miguel hereda igualmente del teatro y de la poesía áureos. La riqueza del lenguaje poético hernandiano en el auto sacramental se advierte también en la amplitud y variedad léxica hábilmente combinada en asociaciones inéditas, aunque siempre vinculadas al lenguaje del teatro y de la poesía del Siglo de Oro. El empleo de sustantivos de gran expresividad o los adjetivos acumulados con acierto revelan la intensidad artística de unos textos trabajados con cuidado. La adjetivación, aprendida a veces en autores renacentistas, nos puede recordar por su belleza a Fray Luis y a San Juan de la Cruz.

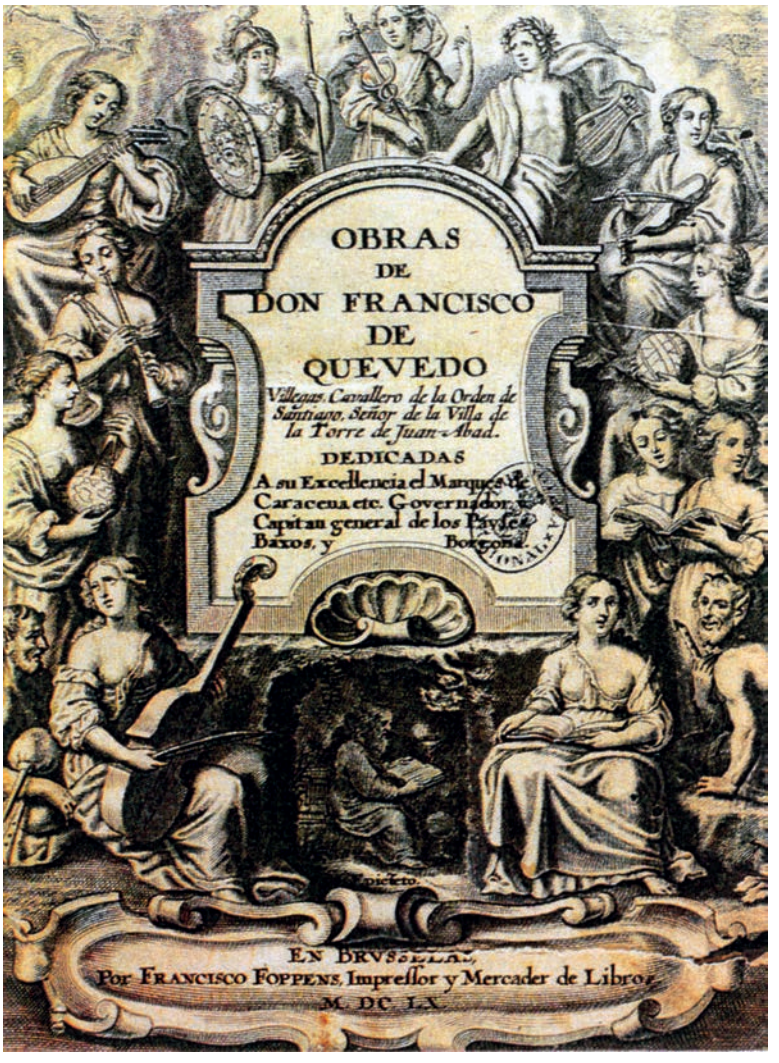
Miguel es un poeta formado en los libros, pero también en su propia representación de la naturaleza como espacio vital y estético en el que desarrolla su existencia y que es transmitido a su poesía. Tales aspectos también son advertibles en su teatro temprano. En lo que a los temas poéticos se refiere, en lógica relación con la poesía de Hernández en este momento, hay que hacer nuevamente referencia al poderoso sentimiento de la naturaleza, que el poeta asimila tanto en sus lecturas como en la propia observación. El viento, el agua, los montes, las fuentes, los ganados y los pastores; la pobladísima, rica y

artística ornamentación floral (azucenas, lirios, claveles, rosas, flor de almendro); la exuberancia de árboles de fruta dulce y sensual, captada directamente del paisaje de la Vega Baja del río Segura (manzanos, naranjos, granados, moreras, higueras, palmeras); el detallismo en las labores agrícolas y ganaderas; las abejas o el gusano de la seda; todo, en definitiva, manifiesta ese impulso vital del poeta, perceptible en las numerosas imágenes, metáforas y símbolos. Lo que, evidentemente, entronca a Hernández de manera decidida con la literatura barroca, la poesía y el teatro en especial.

Sin duda el auto sacramental es la obra de un poeta, y *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* es, en definitiva, un texto poético concebido como tal, aunque su destino sea la escena. Tal y como ocurría con el auto sacramental en el teatro áureo, su autor se manifiesta ante todo como un poeta que comienza a madurar, si bien un fuerte influjo de la mejor dramaturgia sacra barroca (Calderón y Lope) frena todavía su propia personalidad. En las obras siguientes, construidas también con importante dosis de ingredientes poéticos, Hernández continuará la evolución iniciada en este auto, en el que la mutación espiritual del hombre, que el poeta experimenta en el terreno literario, queda condensada en su título.

En 1935 Miguel Hernández, que debió de leer las poesías de Lope de Vega en la edición de Montesinos, de 1926-1927, de Clásicos Castellanos, comienza a cultivar el soneto, una vez que ha abandonado las octavas y las décimas de los años de *Perito en lunas,* y se ha ido alejando de la influencia de Góngora, tan destacable y notoria en su primer libro, de 1933. Al iniciar los sonetos de *Imagen de tu huella*, que culmina en los de *El rayo que no cesa*, de 1936, Lope de Vega se convierte en maestro de estructuras, de ritmos, de tonos, y también de temas, de estructuras rítmicas y construcción literaria, en definitiva, y su presencia es muy visible en los sonetos de 1935-1936, como lo es también la de Quevedo, aspecto que Sánchez Vidal, entre otros, ha estudiado.

Y en ese contexto histórico hay que situar otro asunto de gran interés como lo es la influencia que Lope de Vega ejerce sobre el joven Miguel Hernández en tanto que dramaturgo, y justamente a partir de 1935, cuando el poeta oriolano pronuncia una conferencia sobre Lope de Vega en Cartagena, adonde acude, invitado por Carmen Conde y Antonio Oliver Belmás, para hablar en la Universidad Popular de Cartagena, el día 27 de agosto. No se conserva, desafortunadamente, el texto de la conferencia, pero sí el del guión que utilizó Miguel para pronunciarla y que



Edición de obras de Quevedo , Bruselas, 1660 (Biblioteca Nacional, Madrid)

Juan Guerrero Ruiz con Federico García Lorca

publicaron José Carlos Rovira y Carmen Alemany, en 1990, en el que advertimos su personal interpretación del autor de *Fuenteovejuna* como dramaturgo revolucionario. Florit Durán ha encuadrado la actitud revolucionaria de Hernández en el terreno del enfrentamiento que se produjo en España entre conservadores y progresistas a la hora de conmemorar el centenario lopesco, en un año política y socialmente tan convulso como lo fue 1935.

Como muy bien señala Rovira, en la conferencia de Cartagena y a la luz del esquema conservado, «la interpretación de Lope, ingenua y desordenada, nos resulta muy interesante pues es previa a la escritura de *El labrador...* e indica al fin de ella que está escribiendo 'una tragedia minera y pastora', es decir, *Los hijos de la piedra*. La escritura de *El labrador...* es la que mejor remite, en cualquier caso, a las claves del guión de la conferencia, no tanto por la reinterpretación romántica de la biografía, sino por la dimensión popular que Hernández quiere conferirle, y también, es evidente, por la referencia aislada a *Fuenteovejuna* y *Peribáñez*, verdaderos modelos de *El labrador...,* reinterpretados aquí como paradigma social (profundamente anacrónico) de la rebelión popular contra los poderosos. La suerte de esta interpretación es la que se plasma en la génesis de la imitación que el poeta realiza».

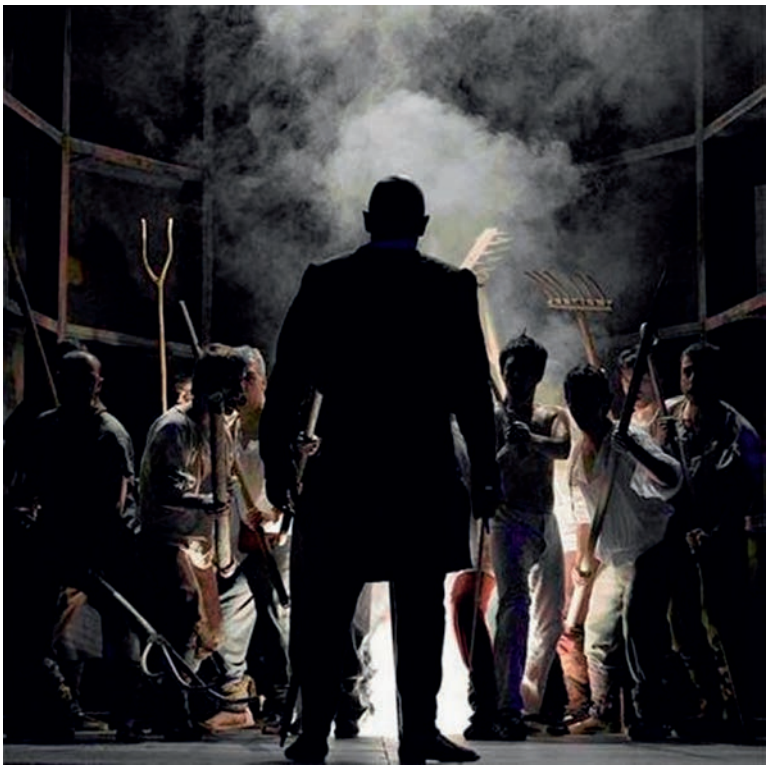
Miguel Hernández está experimentando un evidente cambio ideológico en ese 1935. Como recuerda Juan Cano Ballesta, el simple recuerdo del auto sacramental, del cual ya se siente muy alejado, le arranca una tremenda confesión cuando en junio de 1935 escribe a Juan Guerrero Ruiz: «Ha pasado algún tiempo desde la publicación de esta obra, y ni pienso ni siento muchas cosas de las que digo allí [en el auto], ni tengo nada que ver con la política católica y dañina de *Cruz y Raya*, ni mucho menos con la exacerbada y triste revista de nuestro amigo Sijé». Las modificaciones de su forma de pensar que se van, poco a poco, generando en el poeta, sus nuevas ideas sociales, la evolución de su ideología, se advierten con toda claridad en su teatro, en el paso del auto sacramental al teatro social y, sobre todo, en *El labrador de más aire*, que significa un gran avance en la nueva manera de concebir los problemas sociales y agrarios. La concepción de la tierra como madre del trabajador y, al mismo tiempo, como propiedad suya, es elemento básico de su nueva percepción de la realidad. La progresiva conciencia social de Hernández, favorecida por sus nuevas amistades, agudiza el sentimiento de identificación y posesión esencial del campo y de la tierra que ya tenía el poeta-pastor, y fortalece sus ideas sobre la justicia.

La relación con el teatro de Lope de Vega se genera sobre la marcha y se matiza a través de la nueva ideología. Lope es reinterpretado por Hernández como reinterpretado por otros muchos. La crítica más exigente ha advertido que *El labrador de más aire* guarda una clara relación con los dramas de honor popular del Siglo de Oro, en los que, gracias sobre todo a Lope de Vega, se presenta al villano

como un ser capaz de sentir y defender su honra, frente a la tradicional concepción de la Edad Media, en la que el señor era el único capaz de tener sentimientos humanos. En esa misma línea han de situarse los dramas sociales y rurales, cuyas primeras muestras aparecen a finales del siglo XIX, y en los que los personajes del pueblo se ven desde una perspectiva dignificante. Miguel Hernández conocía bien unos y otros, como es fácilmente perceptible; y en sus dramas consigue una medida dosificación de motivos rurales, sociales y de honor, hasta el punto de que ese equilibrio es uno de sus mayores aciertos.

Pero Lope en Miguel no es solo el fruto de una interpretación ideológica. Los parentescos entre ambos poetas y dramaturgos van mucho más allá, y se centran en aspectos puramente dramáticos, de tradición poética y literaria. La relación directa de *El labrador de más aire* con determinados textos de Lope de Vega ha sido señalada por la crítica repetidas veces. La celebración del tricentenario de la muerte de Lope en 1935 pudo favorecer, según apuntamos, su influencia también tanto en la génesis de la obra como en su lenguaje poético, si bien siempre en un grado menor que la de Calderón sobre el auto. Son claras, sin embargo, las diferencias ideológicas que hay entre *Fuenteovejuna* y *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* y los dramas sociales de Hernández, ya que hay factores comunes junto a una gran distancia en el final: mientras en las obras de Lope el orden queda restablecido, en la de Hernández se concluye con el lamento trágico de Encarnación, que recuerda el de Melibea, «ante un universo desordenado e indiferente».

Pero en Miguel Hernández se lleva a cabo una decidida interpretación en una determinada dirección. Evidentemente, son muy distintas e incluso distantes las intenciones de los dramas de Lope y Miguel, como lo son los supuestos ideológicos y el modo particular de desarrollar la acción dramática, aunque se advierten semejanzas de ambiente y coinciden distintos aspectos concretos. Son patentes las relaciones con *Peribáñez*: la villana cortejada por



Escena de *Fuenteovejuna*, representada en Madrid en 2009

Escena de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, representada en la Plaza Mayor de Ocaña en 1980

Luis de Góngora y Argote, de Diego Velázquez (Museo Lázaro Galdiano, Madrid)

el señor; el labrador que hace violencia a este; el habitante de la aldea orgulloso de su situación; o el episodio del toro suelto, en ambas muy importante. En Lope da ocasión a que el Comendador conozca a Casilda y se prende de ella (acto I, escena VI); en *El labrador de más aire*, Juan se enamora en ese momento de Isabel (acto I, cuadro II, escena VI), como él mismo reconoce después.

Cuando penetramos aún más en las obras advertimos lo considerable de las distancias, y valoramos entonces la independencia de Miguel Hernández, y es que desde luego las diferencias son también muy advertibles: el aborrecimiento inicial hacia don Augusto (frente a la actitud de Casilda ante el Comendador); la consideración del amor como tema central; el trágico final con la muerte del ofendido y un distinto concepto del honor caracterizan netamente la obra de Hernández. La más llamativa semejanza del *El labrador de más aire* con *Fuenteovejuna* es, quizá, la de las escenas VII y VIII (cuadro III, acto II) de la obra de Miguel con las escenas XI-XIII (acto I) de la obra de Lope. En ellas el señor encuentra a la campesina e intenta seducirla, y en ambas un villano (Juan-Frondoso) le ataca, salvando la situación y atrayendo sobre sí sus iras, aunque en *Fuenteovejuna* el asedio, con más graves consecuencias, continúa después. La arenga de Laurencia (acto III, escena III) pudo servir de modelo a Miguel ya en la que lanza el Deseo en la tercera parte del auto sacramental.

Quizá Miguel se ofrece mucho más original, más personal, y más influido por las circunstancias del tiempo presente que por los modelos áureos, sobre todo si tenemos en cuenta otros aspectos, que también tienen que ver con el drama rural que se había desarrollado y cultivado con éxito en la escena española desde finales del siglo XIX hasta esos mismos años treinta, con García Lorca en la escena. En *El labrador de más aire* el antagonismo social está orgánicamente trabado con una serie de motivos de considerable valor dramático: la búsqueda del amor (en una múltiple relación de diversos personajes), la oposición Juan-Alonso y el marco campesino concebido sin concesiones, aunque la situación en un ambiente rural no es infrecuente en los dramas sociales.

Nos hallamos entonces ante una innovadora concepción de los motivos básicos del teatro clásico del Siglo de Oro. Indudablemente, la presencia en *El labrador de más aire* del tema del honor campesino se combina con un potente lirismo, basado en la poetización vital y festiva de las faenas y quehaceres agrarios, alegría que se verá truncada cuando se desencadene la tragedia. El ambiente rural escogido para el desarrollo del argumento de esta obra cuenta con muy perceptibles notas de autenticidad.

Ya hemos señalado que Lope de Vega sucede a Góngora en las preferencias hernandianas. En *El labrador de más aire*, Miguel Hernández continúa el proceso de desposesión del hermetismo gongorino y del gusto por el simbolismo y la alegoría; este aspecto se advierte incluso en el terreno del verso, mucho más ligero y

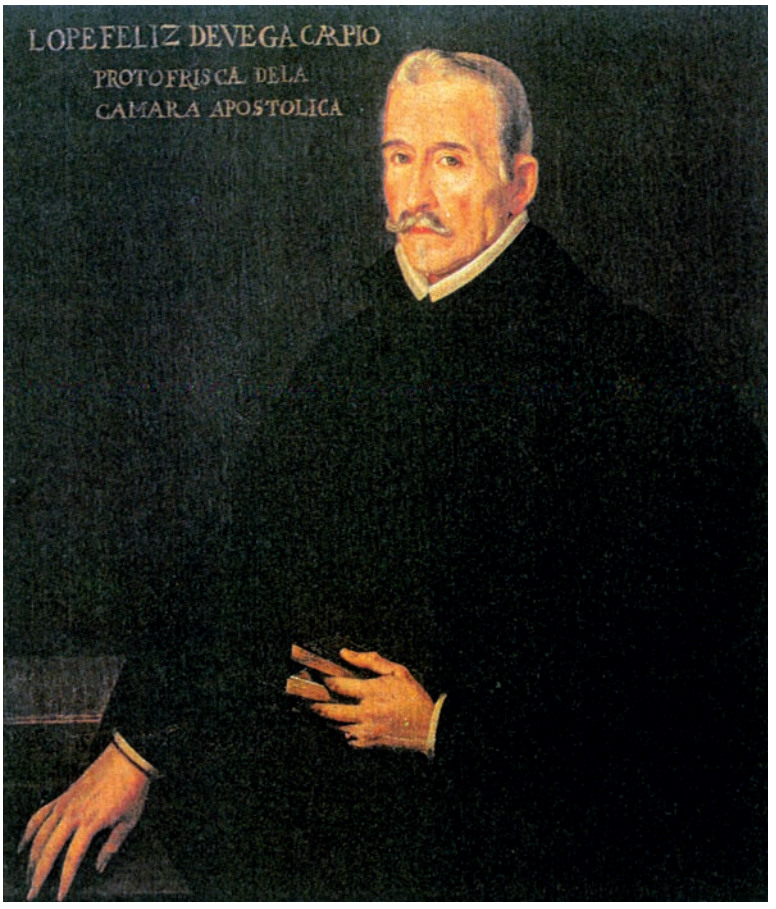
animado, y en la mayor adecuación del lenguaje poético. La polimetría de *El labrador de más aire* es de una gran sencillez: formas populares y cultas tradicionales, pero ni un endecasílabo, ni un solo soneto, y, en efecto, junto a las décimas, quintillas y cuartetas, aparecen romances hexasílabos y octosílabos, seguidillas...; se trata, por tanto, de una polimetría especializada y cercana a lo popular y encajada sobre todo en el arte menor, particularmente en el octosílabo, que aparece incluso en unas ya insólitas coplas de pie quebrado.

Y sobresale, por encima de todo, el gran poeta popular que Miguel Hernández llevaba dentro. Como es sabido, podemos leer en *El labrador de más aire* muy bellas canciones de tipo tradicional con predominio de la canción amorosa. Pero, a diferencia de lo que ocurre en las obras precedentes, rara vez los intermedios líricos están claramente exentos dentro de los parlamentos; tan solo hay algunos con relativa independencia, como ocurre con una típica canción de mayo que Mozos y Mozas cantan en las fiestas del acto primero, con estribillo variable y canto alternado entre voces masculinas y femeninas; en esta tradicional maya se manifiesta una gran alegría que refleja la exaltación de la primavera a través de bellas imágenes poéticas a las que se une el sentimiento amoroso.

El conocimiento de la fiesta rural-popular por parte de Miguel es, como en Lope de Vega, consustancial a su manera de hacer poemas e integrarlos en el drama. Junto a las mayas antes citadas, género arquetípico que Hernández como Lope de Vega introduce en su drama, hay en *El labrador de más aire* numerosos pasajes que, por la contextura poética basada en estructuras repetitivas y por su expresión del amor, podemos relacionar con un sentimiento de lo popular y con la poesía de tipo tradicional; aspecto éste en el que obligadamente hemos de conectar a Miguel Hernández también con García Lorca, cuyas innovaciones asimila.

Son modélicos algunos ejemplos de esta actitud característica, como los monólogos de enamorada de la protagonista. Así el que figura en el acto I, cuadro

Danzas campesinas, de Pieter Brueghel (Kunsthistorisches Museum, Viena)



Lope de Vega, retrato anónimo (Casa de Lope de Vega, Madrid)

I, escena III («Pocas flores, mayo, diste a mi vergel»), en el que se ofrece un cuadro de la naturaleza de indudable valor estético; o en el acto II, cuadro II, escena I («Malaventurada soy»), de sabor amargo y dolorido por el desdén y la ignorancia del amado. Ambas canciones, perfectamente estructuradas dentro de la línea argumental de la obra, tienen un tono popularista, ya que reúnen las inconfundibles condiciones del género: están puestas en boca de una mujer; poseen un fuerte sentimiento de la naturaleza, confidente de la desdicha de la joven; cuentan con una estructura paralelística interpretada libremente por el poeta y recogen una inquietud amorosa. Paralelismo que, como en otras obras de Miguel, se extenderá a otros versos del drama al tiempo que asistimos a la decadencia de la metáfora en el teatro hernandiano, y a la suavización de los recursos poéticos, tendentes ahora a la naturalidad y a la sencillez.

Sin duda, la trayectoria de Miguel Hernández dramaturgo tiene en los modelos áureos escalas de distinto calibre e importancia. De Calderón-Góngora a Lope-Quevedo hay un camino muy complejo, aunque, como todo en Miguel Hernández, se desarrolle en apenas unos años, casi en unos meses. El poeta buscaba otras metas y sus proyectos se enfocaron por vías nuevas que le fueron alejando de la comedia clásica. Confiaba Miguel, como sabemos, mucho en su teatro y acariciaba un futuro prometedor como dramaturgo que no pudo llegar a ser. Nunca sabremos adónde podría haber llegado, porque el destino nos lo arrebató inesperada e injustamente, tan temprano.

Bibliografía

BALCELLS, José María, «De Quevedo a Miguel Hernández», *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 38 (1982), pp. 73-108.

CANO BALLESTA, Juan, *La poesía de Miguel Hernández,* Madrid, Gredos, 2.ª edición, 1971.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, «La poesía paralelística de Miguel Hernández», *Revista de Occidente*, 139 (1974), pp. 37-55.

– *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia, Universidad de Murcia, 1983.

– «*El rayo que no cesa* de Miguel Hernández: estructuras rítmicas y construcción literaria», en *Estudios sobre Miguel Hernández*, ed. Francisco J. Díez de Revenga y Mariano de Paco, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 127-148.

– «Vida, muerte, amor: tres poemas, tres heridas en Miguel Hernández», *Annali*, 42, 2 (2000), pp. 453-482.

– «Miguel Hernández, lector y discípulo de Quevedo», *Anthropos*, extra 6 (2001), pp. 112-118.

– *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

– y Mariano DE PACO, *El teatro de Miguel Hernández*, Murcia, Universidad de Murcia, 1981.

FLORIT DURÁN, Francisco, «La recepción de Lope en 1935: ideología y literatura», *Anuario de Lope*, 6 (2000), p. 113.

– «Miguel Hernández y la tradición áurea. La 'Égloga' a Garcilaso», en *Miguel Hernández ante su centenario*, ed. Francisco J. Díez de Revenga y Mariano de Paco, Murcia, Cajamurcia (en prensa).

GUERRERO ZAMORA, Juan, *Miguel Hernández*, Madrid, El Grifón, 1955.

HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra poética completa*, ed. Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Zero, 1976. Reediciones en 1977 y 1979.

– *Antología poética. El labrador de más aire*, ed. José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany, Madrid, Taurus, 1990.

– *Obra completa*, ed. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira (con la colaboración de Carmen Alemany), Madrid, Espasa Calpe, 1992, 2 vols.

– *El labrador de más aire*, ed. Mariano de Paco y Francisco J. Díez de Revenga, Madrid, Cátedra, 1997.

PUCCINI, Dario, *Miguel Hernández: vida y poesía y otros estudios hernandianos,* Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1987.

RAMOS, Vicente, *Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1973.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, Barcelona, Planeta, 1992.

VALBUENA PRAT, Ángel, *Los autos sacramentales de Calderón: clasificación y análisis*, París, Revue Hispanique, 1924.

VEGA, Lope de, *Poesías líricas. Primeros romances, letras para cantar, sonetos*, ed. José F. Montesinos, Madrid, La Lectura (Clásicos Castellanos), 1926-1927.

ZULETA, Emilia de, «Algunas notas sobre la fortuna de un clásico [Garcilaso de la Vega]», en AA. VV., *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, III, Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. 497-514.