Variante y re-creación poética. Notas al *Cancionero y Romancero de Ausencias* de Miguel Hernández

Giovanni Caravaggi
Universidad de Pavía

Desde un punto de vista general, el análisis de las variantes que el autor introduce en el texto literario ofrece ocasiones provechosas de reflexión sobre el constituirse del arreglo definitivo de una obra. Un proyecto literario casi nunca se realiza de primera impresión, por efecto de una fulguración repentina; al contrario casi siempre le impone al autor una fase de revisión crítica y de meditación estilística, rigurosamente incorporada en el proceso creador.

El hecho de poder recorrer las etapas de ese desarrollo gradual parece ser, indudablemente, muy útil a la comprensión del resultado final, porque permite una percepción dinámica del realizarse de la lección textual.

Por otra parte, que un texto literario se perfeccione en el tiempo, no es un corolario, sino que hace falta demostrarlo puntualmente cada vez, porque el tormento mental de un autor insatisfecho no se traduce de manera automática en intervenciones textuales felices.

Cesare Segre, en un manual ya clásico, subraya oportunamente la necesidad de [1]:

> superar el preconcepto «evolucionista» según el cual las diversas redacciones de un texto atestiguarían la precisión y el perfeccionamiento progresivo de una idea inicial.

---

[1] C. Segre: *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985, ss. 2. 28. 3, p. 92.

A veces acontece que los resultados finales de las variaciones introducidas por un autor sobrecojan al estudioso por sus aspectos inopinados; como ha observado Alberto Blecua[2]:

> los factores que estimulan el cambio pueden ser muy variados y no siempre responden a la coherencia esperada por un crítico que quiere dar explicaciones racionales de complejos procesos creadores.

Además, la génesis de un texto poético no puede prescindir totalmente de las condiciones circunstanciales, aunque el poeta logre elaborar mentalmente su creación.

Una definición teórica de esta problemática tan amplia exigiría naturalmente el soporte de un muestrario concreto y bastante extendido.

Limitadamente al caso del *Cancionero y Romancero de Ausencias* de Miguel Hernández[3], se echa de ver como el acondicionamiento exterior influya de manera determinante. Se examinarán como ejemplo dos breves textos incluidos en aquel precioso poemario.

El *CRA*, compuesto entre octubre de 1938 y noviembre de 1939, consistía, como bien se sabe, en un cuadernillo en octavo menor, de tipo escolar, de 66 páginas, 50 de las cuales utilizadas y ocupadas por unos ochenta textos poéticos.

Domina en ellos la nostalgia de los afectos perdidos, y se percibe en casi todos la resonancia poética de un período particularmente atormentado de la vida del poeta, por causa de la muerte de su primer hijo, aún niño, la separación forzada de su mujer, la durísima experiencia de la primera detención en la cárcel de Torrijos, cerca de Madrid, cuando se derribó la Segunda República.

Estos textos, desde el punto de vista de la historia de su constitución, presentan una interesante anomalía, causada por las mismas circunstancias en las que fueron compuestos.

Miguel Hernández había confiado el cuadernillo a su esposa, Josefina Manresa, en los pocos días que transcurrieron entre su liberación de la cárcel de Torrijos, en septiembre de 1939, y su detención definitiva en Alicante.

Pero además del cuadernillo en cuestión, que se suele indicar con la letra A, Miguel Hernández dejó también algunas hojas sueltas. Entre este material suelto, destacan unas cuartillas, numeradas de 1 a 20, pero con lagunas debidas a la desaparición de algunas hojas (nn. 4, 7, 12); llevan un título autógrafo, *Cancionero de Ausencias*, y comprenden unos setenta textos, muchos de los cuales están presentes también en A; se indican convecionalmente estas cuartillas con la letra B.

B seguramente es anterior a A, aunque de pocos meses; pero su historia

---

[2] A. Blecua: *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983, p. 118; véase también E. Ruiz: *Crítica textual. Edición de textos*, en *Métodos de estudios de la obra literaria*, por J. M. Díez Borque, (ed.), Madrid, Taurus, 1985, especialmente pp. 75-79; y A. Stussi, (ed.), *La crítica del testo*, Bologna, Il Mulino, 1985.

[3] Se utilizarán desde ahora las abreviaciones indicadas en la tabla final.

resulta complicada por la agregación de tres hojas heterogéneas (nn. 9, 13 y 14) y también por no ser autógrafa la numeración del conjunto[4].

Además con la letra C se suele indicar un grupo de poemas transmitidos por un conjunto de 25 hojas sueltas, cosidas posteriormente en forma de libreta; pero su contenido no interesa aquí de momento.

El cotejo entre A y B nos permite atribuir, en muchos casos, a A la función de apuntes memoriales para un proyecto que estaba definiéndose ya concretamente. Pero ¿cuál es la relación efectiva entre A y B?

Por lo que concierne a varios poemas, verdaderamente determinante resulta ser a este propósito el acondicionamiento exterior. Con frecuencia nos damos cuenta, en efecto, de que A debió constituir, en la mayoría si no en la totalidad de su contenido, el «cuaderno de la cárcel» de Miguel Hernández. Y en la cárcel de Torrijos el poeta no podía redactar sus textos en condiciones normales, por ejemplo trabajando tranquilamente en su mesa y corrigiendo unos apuntes escritos de antemano. Así que la relación que se establece entre muchos poemas de las cuartillas B y del cuadernillo A es una relación unicamente mnemónica.

Significativo parece ser aquí el hecho de que en A se indiquen solamente los títulos de algunos poemas, como *Hijo de la luz y la sombra* (p. 30) o como *La lluvia* (p. 30); evidentemente el poeta tenía la intención de integrarlos en el poemario que estaba construyendo, pero hubiera tenido que recuperarlos de una redacción anterior, que no poseía en la cárcel y no recordaba de memoria.

En efecto, para un poeta en estado de detención, totalmente aislado y sin contactos con el mundo exterior, tan sólo la memoria representa el enlace con el pasado. En estas condiciones, un proyecto puede pasar por sucesivas redacciones que corresponden a *etapas mentales*. En la cárcel de Torrijos, pues, Miguel Hernández recupera, gracias a la memoria, algunos textos y vuelve a elaborarlos. Por lo tanto A representa una etapa de un *cancionero* «in fieri», cuya redacción quedó interrumpida por la muerte.

La escasa preparación filológica de quienes manejaron los autógrafos de Miguel Hernández ha producido daños quizá irreparables, con intervenciones groseras sobre el manuscrito, para entintar, por ejemplo, las palabras descoloridas (Miguel Hernández utilizó un trozo de lápiz), o numerar páginas y textos.

En el momento de establecer el texto para la imprenta, como observa justamente Agustín Sánchez Vidal[5]:

> A falta de un criterio indiscutible, como lo sería el del propio poeta, cada editor utiliza el suyo propio, y se obtienen así diferencias notables en la ordenación de este material.

Sin embargo se ha impuesto ya la costumbre, lógicamente justificada, de fundar la edición del *CRA* sobre A, que representa la última voluntad del autor

---

[4] Para un prospecto más pormenorizado, véase especialmente *CRA* 1985, pp. 23-24.

[5] Cfr. *PC* 1979, p. 836.

y funciona como verdadero «hilo conductor» del pemario, colocándose B en el aparato de las variantes.

Pero muchas veces estas variantes tenían para el propio poeta el valor particular de un «ante-texto» impreso tan sólo en su memoria. En páginas magistrales Cesare Segre advierte[6]:

> Cada borrador o primera copia es, desde el punto de vista lingüístico, un texto coherente. Alineando cronológicamente todos los textos anteriores a una obra, no se obtiene una diacronía, sino una serie de sucesivas sincronías. Cuando un manuscrito ha sido retocado varias veces en diferentes momentos, sería correcto considerarlo como una superposición de sincronías y de textos. Por tanto, si el concepto de ante-texto quisiera indicar la productividad literaria y poética en acto, estaría destinado al fracaso. Sin embargo es seguro que, considerando cada texto como un sistema, los sucesivos textos pueden aparecer como el efecto de los impulsos presentes en los precedentes y que a su vez contienen otros impulsos de los que los textos sucesivos serán el resultado. De este modo, el análisis de la historia de la redacción y de las variantes nos permite conocer, parcialmente, el dinamismo presente en la actividad creadora.

Bastante significativa me parece ser la historia redaccional de la cancioncilla que aparece en A con el n.º 22:

Cada vez más presente.
Como si un rayo raudo
te trajera a mi pecho.

Como un lento rayo
lento.

Cada vez más ausente.
Como si un tren lejano
recorriera mi cuerpo.

Como si un negro barco
negro.

El texto conservado por B presenta una organización distinta de los versos, con variantes extructurales y conceptuales notables:

---

[6] Segre: *Principios...* cit., ss. 2. 28. 1, pp. 87 s.

Cada vez más ausente,
como si un tren lejano
te arrastrara más lejos.

Como si un negro barco
negro.

Cada vez más presente,
como si un tren querido
recorriera mi pecho.

Como si un tierno barco
tierno.

Dario Puccini[7] examinó «in parallelo» los *dos* textos, que intentó explicar según una «línea anfibológica» a lo largo del «piano d'una dialettica che si trasferisce dalle parole alle cose e al modo di vedere le cose»; pero, concretamente, no definía un criterio ecdótico al observar que tenía la impresión de «cogliere il poeta nell'atto del suo rovello creativo: cioè non solo intento alla ricerca d'una rappresentaziones più pregnante del suo sentire, ma anche volutamente anfibológico nell'espressione d'un nucleo dialettico di pensiero».

Más explícita se revela la postura de José Carlos Rovira, cuando expresa la opinión de una doble redacción de la misma idea poética, considerando más expontánea la de B, más elaborada la de A[8]; y también en una ocasión sucesiva, al colocar B en el aparato de las variantes de A, precisa que «se trata de otra versión»[9].

Agustín Sánchez Vidal, por su parte, se inclina por considerar los dos textos «como dos fases de la misma composición»; la ubicación y el «proceso de tachaduras» le inducen a reconocer la prioridad cronológica de la redacción de B y el carácter definitivo de la redacción de A. En sus observaciones destaca una hipótesis clara del proceso evolutivo[10]:

> Se ha producido en ellas una inversión que todo el conjunto de modificaciones apoya: de una secuencia que comienza con el negativo y termina en positivo se pasa a lo contrario.

En efecto toda la redacción de B se rige sobre un sistema rigurosamente paralelístico, al interior del cual se desarrolla la antigua antítesis *cancioneril* de «ausencia» vs. «presencia».

---

[7] D. Puccini: *Miguel Hernández. Vita e poesia*, Milano, Mursia, 1966, pp. 128 s.

[8] J. C. Rovira: *Cancionero y Romancero de Ausencias de Miguel Hernández*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1976, pp. 80 ss.

[9] *CRA* 1985, p. 90.

[10] Cfr. *PC* 1979, p. 853.

La condición de *ausencia* se verifica por consecuencia de un *alejamiento* forzado: «tren lejano» (v. 2) y también «más lejos» (v. 3) denotan espacialmente ese movimiento, mientras que «te arrastrará» (v. 3) implica una sensación dolorida de la separación, que encuentra en el epíteto de «barco», repetido desconsoladamente, una representación sensorial del obscurecimiento de los afectos. Los vv. 4-5 repiten, pues, la misma estructura comparativa, en forma reducida sintácticamente, por elipsis verbal, pero enfatizada afectivamente, por iteración adjetival.

Simétrica a esta primera parte negativa se revela, en positivo, la segunda parte, que utiliza las mismas estructuras con significaciones opuestas; «tren» y «barco» acarrean, pues, la *ausencia* así como la *presencia*, pero califican en senda ocasión su propia función de manera afectiva y sensorial. Al «tren lejano» y al «negro barco / negro» corresponden así, en la segunda parte del texto, construida paralelística y contrastivamente, un «tren querido» que recorre el corazón («recorriera mi pecho», v. 8) y «un tierno barco / tierno».

Bastante distinta resulta ser la estructura del texto según el testimonio de A, porque además de los cambios ya evidenciados agudamente por Agustín Sánchez Vidal, se verifica un destemple de la simetría tan rigurosa de B. Agustín Sánchez Vidal relaciona esta evolución con los valores simbólicos de otro texto de B, inmediatamente precedente: «El mar también elige / puestos donde reír....» y con el valor negativo que allí tienen «puertos» y «estaciones», cuya función emblemática correspondería a la de los «barcos» y de los «trenes», así que en A[11]:

> se ha seleccionado como desembocadura la secuencia negativa (estación y puerto = tren y barco = ausencia), y ha habido que optar por un nuevo símbolo para la secuencia positiva: el rayo raudo, que en la transición que funciona a modo de gozne (versos 4 y 5) pasa a ser lento.

Este «rayo», tan «raudo» y tan «lento» a la vez, recupera desde *El rayo que no cesa* su simbología primaria, su valencia pasional, pero indudablemente produce, con la fuerza de su desgarro, un desarreglo textual y quizá también alguna contradicción, o mejor dicho, algún contraste semántico; véase la nuova relación entre la imagen del tren de la *ausencia* (que supondría otra vez el movimiento coherente del alejamiento) y su acción en el v. 8 «recorriera mi cuerpo», es decir, la misma acción reservada en B al tren de la *presencia* (que implica acercamiento). Nótese además que en A al v. 1 la palabra «presente» aparece escrita sobre «lejana», que suponía un comienzo opuesto, y a los vv. 4 y 5 «lento» vino a corregir un «negro» anterior. Nótese en fin, en el v. 4, otra falta de coherencia aún más inexplicable, si no se considerara un «lapsus calami»; en efecto se debe absolutamente corregir ese verso, por razones estructurales y métricas, en:

como {si} un lento rayo

[11] *Ibidem*, p. 853.

y no tiene sentido poner una coma después de «lento», como se lee en *PC* 1979 y *CRA* 1985, entre otras ediciones[12].

¿Qué intención habrá tenido, realmente, Miguel Hernández? Varios fenómenos que acabamos de observar suscitan la impresión de que estamos delante de un caso concreto de un momentáneo resentimiento mnemónico; al reproducir de memoria un texto anterior, que poseía una construcción equilibrada, el poeta introduce variantes cuyos efectos perturbadores no logra o no quiere controlar; naturalmente, no se trata más que de una hipótesis, pero demasiados hechos concurren a crear esta sensación de un estadio redaccional «no acabado».

El estudio de las variantes textuales, como enseña Cesare Segre, impone[13]:

> el uso combinado de dos ópticas: una sincrónica que capta el sistema de relaciones desde el que cada estadio del texto está organizado; otra diacrónica, que, precisados los diversos estadios sucesivos asumidos por cada parte del texto y por el texto mismo, caracteriza los impulsos que han favorecido estos movimientos.

En el *CRA* el estadio históricamente extremo, pero potencialmente no definitivo, el de A, tiene en los límites de la memoria del poeta su condición de ser, lo que nos permite comprobar concretamente que[14]:

> los cambios tienen en común el intento de mejorar un punto del texto y al mismo tiempo y a menudo son como jugadas de una estrategia total, que afecta a las relaciones estructurales de los elementos conectados.

Lo que se puede deducir del cotejo de los testimonios quizá no ofrezca una absoluta certeza en la reconstrucción de las intenciones del autor, sino tan sólo la posibilidad de formular unas hipótesis fundadas en pruebas concretas. El caso de Miguel Hernández, por las razones ya indicadas, implica un margen todavía inferior de seguridad.

A pesar de algunas analogías, algo distinto parece ser el caso del poeta italiano Dino Campana, que en 1913 había enviado el manuscrito de su poemario *Il più lungo giorno* a Ardengo Soffici y Giovanni Papini, los cuales se lo perdieron. Campana afirmaba que tuvo que reconstruir de memoria los textos desaparecidos, en vista de la redacción definitiva de los *Canti Orfici*, publicada en agosto de 1914. Pero, en realidad, cuando volvió a aparecer, en 1971, el manuscrito perdido de *Il più lungo giorno*, el cotejo de las dos redacciones reveló un proceso de elaboración creativa intenso y radical; además ninguna constric-

---

[12] Curiosamente en *CRA* 1978a se introduce la corrección, pero no en *CRA* 1985, donde resulta tan sólo sugerida en una nota de dudosa funcionalidad.

[13] C. Segre: *Principios*... cit., ss. 2. 28. 2, p. 88.

[14] *Ibidem*, p. 88.

ción exterior impedía por entonces a Dino Campana la posibilidad de utilizar esbozos, apuntes u otro material preparatorio; ni tampoco se puede excluir totalmente algún intento de mixtificación literaria [15].

En el *CRA* de Miguel Hernández otro ejemplo interesante se nos presenta con el *romance* que se indica en A con el n.º 29 y ocupa en parte las páginas 10-11:

Ausencia en todo veo:
tus ojos la reflejan.
Ausencia en todo escucho:
tu voz a tiempo suena.
Ausencia en todo aspiro:
tu aliento huele a hierba.
Ausencia en todo toco:
tu cuerpo se despuebla.
Ausencia en todo pruebo:
tu boca me destierra.
Ausencia en todo siento:
ausencia, ausencia, ausencia.

En primer lugar, se nota en el margen izquierdo de la p. 10 del manuscrito la presencia de dos títulos tachados: *Ausencia* y *De qué*. Se trata de las palabras iniciales de dos poemas consecutivos (NN. 29 y 30), y tienen valor de *memorandum*. Miguel Hernández indica en esta forma la sucesión de los textos que le vuelven a la memoria y que quiere fijar en la página de su cuadernillo; pero quizá no calcule perfectamente los espacios necesarios, así que al lado del texto n.º 29 se encuentran las llamadas al texto n.º 30, que empieza:

¿De qué adoleció
la mujer aquella?
Del mal peor,
del mal de las ausencias...

Se nota además que los vv. 9-10 fueron añadidos al último momento en el margen izquierdo de la página. La integración no es tan sólo oportuna, sino también necesaria a la coherencia textual. En efecto este romancillo posee una construcción paralelística caracterizada por estructuras anafóricas. Los versos impares se constituyen todos mediante el sintagma inicial *Ausencia en todo...*,

[15] Cfr. D. Campana, *Il più lungo giorno*, Roma-Firenze, ed. Archivi-Vallecchi. T. I.º Reproducción anastática del manuscrito recuperado; T. II.º Prólogo de E. Falqui. Texto crítico por D. De Robertis.

Para una perspectiva metodológica de alcance románico, cfr. D. Isella: *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana 1987 (especialmente cap. I. *Le varianti d'autore. Critica e filologia*, y cap. II. *Le testimoniaze autografe plurime*).

seguido por una acción verbal en primera persona; esta acción expresa, cada vez, una sensación distinta (veo, escucho, aspiro, toco...); todas confluyen en la acción final, de carácter compendiario, *siento*, que posee un significado extensivo. Gracias a una iteración casi obsesiva, el poeta explora la tensión de todos sus sentidos, agobiados por la ausencia de la mujer amada; pero su reseña no sería completa, si a la vista, al oído, al olfato y al tacto (vv. 1-8) no se añadiera también el gusto (vv. 9-10).

Los versos pares, por otra parte, con estrecha correspondencia lógica, relacionan las diferentes percepciones sensoriales con el objeto del deseo, es decir, respectivamente, los ojos, la voz, el aliento, el cuerpo y la boca de la persona ausente. Solamente el último verso se limita a una triple alusión a la circunstancia que acongoja al poeta.

Pero en la transmisión impresa de este romance se verifica un hecho curioso, que José Carlos Rovira subraya oportunamente [16]. La mayoría de las ediciones, bien completas, bien parciales, de las poesías de Miguel Hernández no ha interpretado correctamente la voluntad del poeta.

En efecto, se puede observar que los vv. 9-10 fueron olvidados en *OE* 1951, *OC* 1960, *OPC* 1976 y *CRA* 1978a; mientras que en *CRA* 1978b y *CRA* 1984 se lee: «Ausencia en todo *pecho*. —Tu boca me destierra»; y por fin en *PC* 1979 se lee: «Ausencia en todo *puerto*...», a pesar de alguna reserva; en verdad Agustín Sánchez Vidal no considera textualmente satisfactoria la palabra que así transcribe, pero aunque comprenda las características estructurales del conjunto, no logra encontrar la interpretación más oportuna de la grafía hernandiana [17]:

> Diré que la palabra *puerto* (v. 9) no está clara y que me ofrece ciertas dudas: no deja de ser sorprendente la ruptura que ofrece respecto a la versión de B, tan apegada a la enumeración de los cinco sentidos casi como en las correlaciones del auto sacramental.

Sin duda la lección *pruebo* de A queda confortada por el v. 3 de B, *gusto*, del que resulta ser variante justificada estructuralmente, porque introduce una acción relativa a la sensación del gusto, que no aparecía, como se ha dicho, en la serie de sensaciones de A, y fue recuperada en el margen de la página, cuando el poeta se dio cuenta de su omisión.

Un poco anterior, ya se sabe, es la redacción de B:

Ausencia en todo veo:
tus ojos la reflejan.
Ausencia en todo gusto:
tu boca se despuebla.
Ausencia en todo toco:

---

[16] *CRA* 1985, pp. 97-98.
[17] *PC* 1979, p. 855.

tus manos se me alejan.
Ausencia en todo escucho:
tu odio no resuena.
Ausencia en todo aspiro:
tu aliento huele a tierra.
Ausencia en todo siento.
Ausencia. Ausencia. Ausencia.

A y B presentan una indudable afinidad estructural, y además una idéntica organización bimembre de los núcleos de los que se componen los textos.

La primera y la última copla se repiten sin variación; en los versos impares cambia tan sólo el orden de las percepciones sensoriales: vista, gusto, tacto, oído y olfato en B; en los versos pares, sin embargo, se modifican muchos pormenores: *odio* (B, v. 8) queda reemplazado coherentemente por *voz* (A, v. 4), con relación física más directa, como en los otros casos; *tierra* (B, v. 10) evoluciona en *hierba* (A, v. 6), comparación más olorosa; *manos* (B, v. 6) se muda en *cuerpo* (A, v. 8), con intensificación del deseo; *se despuebla* se mantiene (B, v. 4 y A, v. 8), pero con diferente atribución, lo que determina la variante consecuente (*se me alejan* de B, v. 6 y *me destierra* de A, v. 10).

El poeta, pues, en dos momentos distintos, pero cercanos en el tiempo, ha desarrollado el mismo motivo nostálgico; y considerado el estado de constricción que condiciona la redacción de A, será lícito suponer que algunas de esas variantes puedan atribuirse no tanto a un deseo de afinamiento expresivo, sino quizá también en este caso, a un momentáneo ofuscamiento de la memoria.

Aunque limitándonos tan sólo a dos ejemplos, podemos argüir la complejidad del fenómeno de las variantes de autor, cuya tipología ocupa un lugar tan importante en el estudio de la génesis de la creación poética; pero sobre todo nos damos cuenta de los nuevos equilibrios formales que los cambios introducen en el sistema textual; porque, como justamente subraya Cesare Segre [18]:

> al estudiar las variantes se asiste a desplazamientos del sistema del texto: ajustes que afectan progresivamente a conjuntos relacionados a lecciones y variantes. Las variantes nos permiten, por tanto, valorar los materiales del texto basándonos no sólo en sus actuales relaciones recíprocas, sino también en los cambios mínimos de estas relaciones; nos permiten, sorprendiendo al escritor en su trabajo, saber qué efectos pretendían, qué acentuaba, qué ideales estilísticos intentaba realizar.

[18] C. Segre: *Principios...* cit., ss. 2. 28. 2, p. 88.

Tabla de abreviaciones

CRA = *Cancionero y Romancero de Ausencias*.
OE 1951 = M. H. *Obra escogida*, Prólogo de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar.
OC 1960 = M. H., *Obras Completas*, ed. de Elvio Romero y Andrés Ramón Vázquez. Prólogo de María de Gracia Ifach, Buenos Aires, Losada.
OPC 1976 = M. H., *Obra poética completa*, ed. de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Zero.
CRA 1978a = M. H., *Cancionero y Romancero de Ausencias*, ed. de José Carlos Rovira, Barcelona, Lumen.
CRA 1978b = M. H., *El hombre acecha y Cancionero y Romancero de Ausencias*, ed. de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Barcelona, Planeta.
PC 1979 = M. H., *Poesías Completas*, ed. de Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Aguilar.
CRA 1984 = M. H., *El hombre acecha y Cancionero y Romancero de Ausencias*, ed. de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Cátedra.
CRA 1985 = M. H., *Cuaderno del Cancionero y Romancero de Ausencias*, ed. de José Carlos Rovira, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert. Diputación Provincial de Alicante (con reproducción en facsímil del cuaderno).