



**El espacio de la ausencia.
Reescritura y renovación en "Elegía" a Ramón Sijé de Miguel
Hernández**

Sabrina Riva
Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

El programa estético hernandiano, forjado, aunque de modo diverso en cada caso, a partir de elementos pertenecientes a distintas modulaciones poéticas —el Siglo de Oro, la vanguardia histórica, una incipiente poesía social y la poesía de tradición popular— conjuga básicamente dos tendencias: la apropiación de la poesía popular y el asedio a algunos referentes consagrados de la tradición áurea, así como a los moldes estróficos cristalizados por esa misma tradición. En lo que concierne a la segunda veta mencionada, uno de los moldes retomados con frecuencia por el autor es la elegía. Hernández no sólo emplea el terceto encadenado y recrea los ámbitos temáticos consustanciales a la elegía áurea, el amoroso y el funerario, sino que escribe una poesía de "tono élego", en la que más allá de la evocación de una pérdida, el poema se erige como el espacio de una sustitución simbólica. El objetivo medular de la ponencia será, entonces, analizar las variaciones, asimilaciones y renovaciones que el poeta realiza sobre la elegía del Siglo de Oro, en su divulgado poema "Elegía", dedicado a su amigo Ramón Sijé.

Palabras clave: Miguel Hernández — elegía — reescritura — Siglo de Oro — Ramón Sijé

La elegía, género de origen grecolatino¹, puede entenderse —en primera instancia y en términos amplios— como un tipo de composición que representa poéticamente el dolor por la pérdida de un ser querido u otra aflicción. Estimada durante el Siglo de Oro, fue empleada con frecuencia por poetas de la talla de Garcilaso de la Vega, Juan Boscán, Fernando de

¹ Nótese que los griegos llamaban *elegeia*, en principio, a la poesía compuesta en estrofas "elegíacas", o lo que es lo mismo, aquellas escritas en hexámetros y pentámetros. Por lo que pertenecen a tal cauce genérico tanto los escolios y los epigramas, que son formas breves, como otras de considerable extensión, por ejemplo, los manifiestos de Solón de Atenas. Además, dichas elegías podían desarrollar temáticas muy variadas, a saber: "política (Solón, Teognis), apelación al combate (Calino, Tirteo), sabiduría de la vida, caracterizada por un hedonismo de base pesimista (misericordia y brevedad de la vida humana que incitan al disfrute de la existencia: Mimnermo)". A partir del siglo VI, la elegía también se emplea como forma lírica de narración. Autores destacados de dicha modalidad fueron Antímaco y Calímaco: "Antímaco (hacia el 400) brindó el modelo a la narración erótica-elegíaca de los alejandrinos con su *Lyde*, que es una guirnalda de historias amorosas de final trágico y que escribió para consolarse por la muerte prematura de su amante. Calímaco no sólo maneja la forma elegíaca en los epigramas eróticos como la historia de Aconcio y Cidipe, sino también en sus leyendas sobre los orígenes" (Bieler 1975: 233). Respecto de los romanos, éstos tomaron de los griegos temas varios como la oposición entre la muerte y el amor, figuras que expresan ciertas experiencias amorosas personales y relatos eróticos provenientes de la mitología. Sin embargo, no todos son préstamos. A los mismos se les debe el desarrollo original de la "elegía amorosa subjetiva".



Herrera, Lope de Vega, entre otros. Los modelos de los cuales abrevó durante dicho período constituyen un complejo variopinto, encabezado en primer término por la elegía romana, luego, en gran medida, por las diversas formulaciones perfeñadas por los italianos, quienes ya habían contaminado la misma con la práctica de la epístola merced al uso común del terceto, y finalmente las producciones coetáneas en latín, dentro de las cuales el tema funerario alcanza una importancia nunca antes desarrollada en los cauces de este género.

La mayoría de las elegías áureas fueron compuestas —como ya lo indicáramos— en tercetos encadenados². Esta práctica de procedencia italiana, por la cual se emplea la *terza rima* en lugar del dístico latino clásico, fue perpetuada por los españoles y es tal vez uno de los principales motivos de la cercanía entre las elegías en tercetos y el género epistolar. En muchos casos, esa proximidad es tan grande que ha llegado a dar la apariencia de dos modalidades dentro de un mismo género.

Por otra parte, es necesario indicar que la elegía acoge dos ámbitos temáticos primordiales: el amoroso y el funerario. Al respecto, Begoña López Bueno señala que "si la elegía clásica latina es fundamentalmente amorosa, se debe posiblemente a la elegía humanística la impostación de lo funeral con protagonismo decidido y no sólo como una desviación desde lo amoroso, cuyo puente de unión sea la queja elegíaca" (1996: 135). En continuidad con lo que venimos diciendo, no está de más mencionar que ambas modalidades son incorporadas a la poesía del Renacimiento en 1543, año de la publicación de *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*. Allí figuran la elegía I, dedicada *Al Duque D'Alba en la muerte de don Bernaldino de Toledo*, y la II, dedicada a Boscán, escritas por Garcilaso. La primera transita el orbe de la *consolatio* fúnebre, mientras que la segunda relata una serie de sufrimientos por amor.

No obstante, más allá de lo estipulado hasta aquí, resulta conveniente aclarar que la elegía puede realizarse en otra métrica que no sea el terceto y que éstos pueden ser empleados en otros géneros. A partir del Barroco, la elegía deriva en mayor medida hacia "lo elegíaco", un "tono" que excede lo meramente genérico. Es por esto que algunos autores prefieren hablar de "modalidad elegíaca"³. Según Pedro Ruiz Pérez:

El agudo sentimiento de pérdida... impregna la nueva concepción vital y, en continuidad, la poesía, en la que se opera un fenómeno trascendental: el desplazamiento de la elegía desde el espacio de lo discursivo —con sus rasgos de distanciamiento, objetivación del sentimiento, tercetos, descripción y narración— al de la lírica, asentando lo que constituirá una identificación esencial en la poesía moderna, en la que prácticamente resultan inseparables lirismo y elegía (1996: 337).

² La estrofa de tres versos, desde la Edad Media hasta la contemporaneidad, ha desplegado diversas formas. Sin embargo, sólo el denominado "terceto dantesco", incorporado por Boscán en la poesía española, es el que ha tenido mayor relevancia, dado que, en términos generales, es el metro originario de las variantes más actuales (Baehr 1981: 233).

³ Begoña López Bueno conceptualiza dicha modalidad y afirma que la misma "tiene sus señas de identidad en la lamentación melancólica y nostálgica, que se manifiesta tanto en el tema (la ausencia o la pérdida), como en la actitud del emisor (dolorida o "miserable") y en la implicación requerida del receptor, apelado si es simplemente un *tú* poemático, o solicitado como cómplice o como destinatario de la *consolatio* si es un destinatario real, extrapoemático" (1996: 136).



El programa estético hernandiano, se forja, aunque de modo diverso en cada caso, a partir de elementos pertenecientes a distintas modulaciones poéticas —el Siglo de Oro, la vanguardia histórica, una incipiente poesía social y la poesía de tradición popular— y conjuga básicamente dos tendencias: la apropiación de la poesía popular y el asedio a algunos referentes consagrados de la tradición áurea, así como a los moldes estróficos cristalizados por esa misma tradición.

En lo que concierne a la segunda veta mencionada, uno de los géneros retomados con frecuencia por el autor es justamente la elegía. Hernández no sólo emplea el terceto encadenado y recrea los ámbitos temáticos consustanciales a la elegía áurea, el amoroso y el funerario, sino que escribe una poesía de "tono élego", en la que más allá de la evocación de una pérdida, el poema se erige como el espacio de una sustitución simbólica. Una lectura atenta de los poemas podría dar cuenta de "la extensa elegía que es la obra del oriolano en su conjunto" (Romano 2006: 94).

El objetivo medular de la ponencia será, entonces, analizar las variaciones, asimilaciones y renovaciones que el poeta realiza sobre la elegía del Siglo de Oro, en su divulgado poema "Elegía", dedicado a su amigo Ramón Sijé.

Como es sabido, Miguel Hernández conoce a Sijé en las tertulias literarias de Orihuela. Éste lo aconseja en sus lecturas religiosas y de los clásicos de la literatura, en especial, de los escritores barrocos, lo ayuda a editar *Perito en lunas* e, inclusive, hace una colecta para socorrerlo económicamente, cuando desea viajar por primera vez a Madrid. Además, publica varias de las composiciones de Hernández en *Gallo crisis*, revista de acentuado carácter neocatólico y tradicionalista, en consonancia con los fascismos en ascenso, que funda y dirige en 1934. A pesar de ello, una vez instalado en la capital de la península, y debido en parte a las nuevas amistades que frecuenta, Hernández comienza a alejarse del amigo oriolano, no sólo en términos de composición poética, sino también ideológicos⁴. De hecho, Pablo Neruda, una de las influencias decisivas de este período, rechaza la publicación de Sijé por encontrarla "ahogada en incienso" (Ifach 1989: 66) e insta al poeta a emprender nuevos proyectos juntos.

Es por ello que la inclusión de último momento del poema "Elegía" en *El rayo que no cesa*, con motivo de la muerte de Sijé, acontecida el 24 de diciembre de 1935, ha suscitado diversas interpretaciones. Entre ellas, que se trata de un poema atravesado por el remordimiento, en el que Hernández "reconoce su deuda, imposible de pagar" (Muñoz Garrigós 1992: 3) y se ofrece como una suerte de "reconciliación poética".

De cualquier modo, más allá de los vínculos entre el poema funeral y el resto del libro que lo contiene, lo cierto es que, en la factura del mismo, Hernández muestra un claro interés por la forma áurea de la elegía, especialmente aquélla pergeñada por Garcilaso; aunque el motivo de la muerte prematura de un ser querido ya tuviera antecedentes notables de cuño clásico, como por ejemplo los lamentos de Teócrito⁵. Seguidamente, es necesario destacar que

⁴ Un claro síntoma del distanciamiento entre ambos estriba en que Hernández apenas escribe a Sijé. Pese a todo, éste último instaba al poeta a volver a su tierra. Así lo declara en una carta fechada el 12 de mayo de 1935, citada por José Luis Ferris: "Miguel: acuérdate de tu nombre. Te debes, y no a nadie... Tú me dices que Orihuela ahoga, amarga, duele, hiere con sus sacristanes y sus tonterías de siempre... Mas Orihuela es la Categoría... Yo, por el contrario, no podré vivir nunca en Madrid... Te convendría, Miguel, venir unos días..." (2010: 57).

⁵ Un caso paradigmático de composición clásica en la que se canta la muerte repentina de un ser amado es la elegía pastoril. Al respecto Gilbert Highet manifiesta que: "La autobiografía toma un



el empleo de dicha forma está atravesado por un registro más contemporáneo. En poemas como "Me llamo barro" o la "Elegía", "se barrunta el Miguel Hernández de la «poesía impura» y de un erotismo más desinhibido y coherente con una cosmovisión propia que se va perfilando lejos de la tutela de Ramón Sijé y en la órbita de Pablo Neruda y Vicente Aleixandre" (Penalva 2010: 31).

La "Elegía" se ajusta, en términos generales, a las características del modelo garcilasiano en tercetos⁶, en particular por su disposición métrica, mas la temática o la representación escrita que se formula del "dolorido sentir" del sujeto lírico está estrechamente relacionada con una de las modalidades de la elegía funeral barroca descritas por Martínez Ruiz: la elegía íntima. Escrito en tercetos encadenados endecasílabos, el poema es fundamentalmente un lamento y no un texto consolatorio como solían serlo aquellos que respondían al modelo canónico⁷. Asimismo, el tú al que se apela en sus versos no es un sujeto real *stricto sensu* —el Duque de Alba lo era en la "Elegía I" de Garcilaso— sino aquél que ha motivado el "caso lamentable", es decir, el propio Sijé; lo cual plantea una torsión del género que desemboca en un lirismo más contemporáneo. No hay duda de que la ausencia sigue siendo el motivo que se perpetúa, pero no son de la misma índole los destinatarios articulados por dichos poemas.

Es, por lo demás, al menos en principio, esta proximidad o grado de intimidad entre el fallecido, que es al mismo tiempo el receptor y el sujeto lírico, la que permite asociar la elegía hernandiana —como ya lo adelantáramos— con una de las tres modalidades de la lírica barroca funeral⁸. Hernández idea un poema que coincide con la elegía íntima barroca en la importancia o protagonismo que le otorga al espacio de la *lamentatio*, debido a que la muerte de la que se habla ha tocado de cerca al sujeto de la enunciación. Se trata de un tipo

sesgo más noble en la elegía pastoril, en la cual los poetas lloran la muerte prematura de una persona amada, y, para destacar la juventud y lozanía del muerto, lo presentan en un escenario de bosques vírgenes, donde hay pastores, cazadores y espíritus de la Naturaleza que lo lloran. El origen de este esquema literario es el lamento de Teócrito por Dafnis, que murió de amor (*Idilio I*), y también la elegía anónima griega a la muerte de Bión, poeta bucólico más tardío" (1954: 279). Luego, el autor destaca que dicho esquema se difundió durante el Renacimiento, por todo el occidente europeo.

⁶ Tanto Isabel Paraíso (2000: 221) como Rudolf Baehr (1981: 236) citan la elegía de Hernández, en sus respectivos manuales de métrica española, como ejemplo de la vigencia del terceto encadenado dantesco.

⁷ Begoña López Bueno distingue en el derrotero de la elegía renacentista entre aquéllas que son similares al modelo garcilasiano en tercetos y otras formas "dentro de las cuales... deslindaríamos dos tendencias principales: una cercana al epitafio o a fórmulas epigramáticas, expresada preferentemente en sonetos (alguna vez también en madrigales) y otra desarrollada en un marco estrófico más amplio (de gran diversidad, pero con progresiva frecuencia desarrollada en estancias de canción a partir de la segunda mitad del siglo)". Distinción que no sólo es formal, según dicha autora, sino que está vinculada con una actitud diferente del comportamiento textual: "La primera, la elegía canónica, es fundamentalmente consolatoria, mientras el contenido funeral de las otras formas se orienta hacia lo laudatorio" (1996: 146).

⁸ Las otras dos modalidades explicadas por Martínez Ruiz son la "elegía reflexiva" y la "elegía heroica". La primera se dirige a una figura particular, a fin de consolarla por la pérdida de un ser querido, y por lo mismo, desarrolla principalmente el componente consolatorio. La segunda impone el protagonismo de *la laudatio*. En este caso, el hecho que da lugar al poema es la muerte de un sujeto de importancia pública, pero que no posee lazos estrechos con el poeta. Tiende a un grado mayor de retoricismo y es de carácter celebratorio.



de elegía en la que la reflexión sobre la muerte es más amarga, el dolor interno más acuciante y la rebeldía del sujeto lírico se intensifica (Martínez Ruiz). El poeta oriolano, emulando el gesto de los hombres del barroco, "poetizará su propia experiencia, su vivencia personal del dolor" (Ruiz Pérez 1996: 346). Esto se evidencia gramaticalmente, por ejemplo, en la asidua aparición del pronombre "me", por el cual hace suya la muerte de su amigo.

Con respecto a la actitud desafiante, que expresa la magnitud del "dolorido sentir", ésta se presenta abiertamente en los versos "En mis manos levanto una tormenta / de piedras, rayos y hachas estridentes / sedienta de catástrofes y hambrienta" (510). El tono desolado se complementa con una serie de hipérbolos, junto con la aparición de una escena de extrañado realismo, en la que el hablante lírico manifiesta que quiere "escarbar la tierra con los dientes" (510), a fin de encontrar el cuerpo inerte del muerto, besarle la "noble calavera" y regresarlo⁹.

En relación con ello, la expresión que abre y cierra el poema y con la que se menciona al destinatario, "compañero del alma", no sólo muestra el grado de empatía entre los sujetos de la comunicación desde la perspectiva del que habla, sino que también, en el caso de la mención final, puede interpretarse como un rastro del tono misivo que caracterizó a la elegía durante el período áureo. Así, las últimas líneas, "A las aladas almas de las rosas / del almendro de nata te requiero, / que tenemos que hablar de muchas cosas, / compañero del alma, compañero", nos remiten a la modalidad del apóstrofe, ya que el sujeto lírico se dirige al amigo como si existiera la posibilidad de una nueva charla entre los mismos, en definitiva, como si éste fuera a leer el poema, o a escucharlo.

Reparemos, llegados a este punto, en que, más que el desarrollo de un discurso laudatorio por la memoria del muerto, el poeta plasma en la composición cierta confianza en la supervivencia del amigo en los ciclos de la naturaleza, en el marco de una cosmovisión de un mundo rural protagónico en la poética hernandiana. De hecho, "son constantes en Hernández los recuerdos de que el cuerpo inane ha de dar vida a árboles y flores" (Gomollón 2009: 209). Dicha visión de carácter panteísta, además, da por tierra con la noción barroca de la imposibilidad de ir más allá de la muerte, al tiempo que se emparenta con un registro compositivo caro al Neruda de la primera *Residencia en la tierra*¹⁰.

En este sentido, Hernández manifiesta su adhesión a un tipo de poesía destinada a representar grandes emociones, las cuales se valoran más que la orfebrería del estilo, y que llevan, en el caso de Neruda, por ahora todavía no en el de Hernández, a romper con los moldes clásicos. Una poesía en la que se emplea una sintaxis por momentos caótica, el uso profuso de gerundios y en la que cualquier clase de objeto es susceptible de ser elevado a imagen poética.

Tales notas caracterizadoras que, como es obvio, tienen su correlato en la "poesía impura" nerudiana, aparecen en la "Elegía", aunque aún no con el ímpetu apasionado y el caudal visual propios de composiciones escritas más tardías, ya decididamente en ese nuevo

⁹ Al respecto, es interesante señalar que Ángel Estévez Molinero considera que la pretensión de desenterrar al muerto tiene un antecedente posible en la elegía de Espinel a la muerte de su madre (1996: 271).

¹⁰ Cuando Pablo Neruda entra en contacto con los poetas españoles, él ya había escrito *Crepusculario* (1923), *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), *El hondero entusiasta* (1933) y primera *Residencia en la tierra* (1933). Pero no hay duda de que fue el último poemario el que causó mayor impacto entre éstos, especialmente entre los poetas más jóvenes, debido a que en 1935 se imprime una edición española del mismo.



registro. Piénsese, por ejemplo, en la "Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre" o en la "Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda".

El lamento hernandiano diseña una sintaxis en la que, si bien se conjuga la presencia del hipérbaton y el encabalgamiento, nunca se fractura en demasía la unidad de sentido atribuida a cada terceto. Se representa la desesperación por la muerte del amigo en unos versos marcados, en distintos pasajes, por el dinamismo que imprime el gerundio. Esto se evidencia en frases como "Yo quiero ser llorando el hortelano", "Alimentando lluvias" o "Y tu sangre se irán a cada lado / disputando tu novia y las abejas". La referencia se construye en íntima relación con un paisaje rural, en el que predomina lo vegetal. Aunque no se incorpore un vocabulario abyecto o de reminiscencias sexuales al uso nerudiano, son ennoblecidos y elevados a categoría poética diversos elementos. Por ejemplo, dentro del léxico empleado encontramos vocablos como "caracolas", "amapolas", "empujón", "rastros", "pajareará", "colmenera", entre otros.

Por último, mención aparte merecen la aparición de la sangre como motivo y las imágenes denominadas por Cano Ballesta "imágenes metálicas". La sangre es un motivo que recorre toda la obra del poeta oriolano y que, en este caso, surge en los versos ya citados "y tu sangre se irán a cada lado / disputando tu novia y las abejas". Ésta, entonces, connotada de manera positiva, es una fuente de energía, signada por la potencia vital. En cuanto a las "imágenes metálicas", las mismas son utilizadas para reconcentrar en expresiones acotadas la gran intensidad de los sentimientos, generalmente de tristeza o padecimiento. Sirva de ejemplo, de tal despliegue poético, el modo en que se concibe a la muerte como "hachazo", en el cuarto terceto: "Un manotazo duro, un golpe helado, / un hachazo invisible y homicida, / un empujón brutal te ha derribado" (509). Es decir, se trata de la muerte vista a partir de "una herramienta de hierro, que nos lleva al oficio de los leñadores; la muerte implícitamente vista como leñador, que taja el árbol de la vida del amigo" (Puerto 2010: 86). Además, hay que destacar que, junto a expresiones como "hachazo", encontramos otras tales como "manotazo" y "dentelladas", que se emparentan con una estética "tremendista", de la cual también daría cuenta la poética nerudiana.

En conclusión, la "Elegía" compuesta por Miguel Hernández como resultado directo de la muerte repentina de su amigo Ramón Sijé transita por uno de los dos ámbitos temáticos fundamentales de la elegía canónica, el funeral, al tiempo que recupera elementos de distintas modalidades del discurso elegíaco áureo. El lamento se configura en tercetos encadenados de clara factura garcilasiana, mas el protagonismo que se le otorga a la *lamentatio* no es característico de la elegía renacentista, en la que el espacio de la *consolatio* era mayor. Tampoco lo es el hecho de que el destinatario de los versos sea el propio causante del planto, es decir, el muerto. Todo lo cual redundará en el desarrollo de un lirismo más próximo al de la poesía contemporánea y que tiene un antecedente insoslayable en la elegía íntima barroca. Al igual que en ese tipo de composición, Hernández poetiza su propia experiencia, en la que se anudan un dolor intenso, dada la cercanía del sujeto muerto, con la representación de un sentimiento de rebeldía (de corte existencial). No olvidemos, asimismo, que la apertura y el cierre del texto, con la apelación al "compañero del alma", pueden leerse como un rastro del tono misivo que algunas elegías del Siglo de Oro pergeñaron; y que son fundamentales los aportes de la vanguardia y la "poesía impura" de Aleixandre y Neruda, a la hora de reflexionar sobre la elegía hernandiana.



A horcadas entre los referentes de la literatura áurea y las corrientes poéticas más próximas a su tiempo histórico, el poeta oriolano confirma a la elegía como un espacio de recuperación de la ausencia, en este caso la de su amigo Ramón Sijé, más allá de las variaciones, desprendimientos y asimilaciones que realiza sobre el género.

Bibliografía

- Baehr, Rudolf (1981). *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos.
- Bieler, Ludwig (1975). *Historia de la Literatura Romana*, Madrid, Gredos.
- Cano Ballesta, Juan (1978). *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos.
- Estévez Molinero, Ángel (1996). "Género y modalidad elegíaca en la poesía funeral del siglo XVII". Begoña López Bueno (ed.), *La elegía. Encuentros Internacionales sobre poesía del Siglo de Oro*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla: 261-292.
- Estévez Regidor, Francisco (2010). "Reflexiones sobre los pilares de *El rayo que no cesa*". *Canelobre. Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert* 56: 68-75.
- Ferris, José Luis (2010). "Eros y Psique en *El rayo que no cesa*". *Canelobre. Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert* 56: 48-67.
- Gomollón García, Benjamín (2009). "Miguel Hernández, Quevedo y el tópico de la inmortalidad poética". *Revista Anthropos* 220: 202-211.
- Hernández, Miguel (1993). *Poesía*. Tomo I. Madrid, Espasa Calpe.
- Highet, Gilbert (1954). *La tradición clásica*. Tomo I, México, Fondo de Cultura Económica.
- Ifach, María de Gracia (1989). "Pablo Neruda y Miguel Hernández". María de Gracia Ifach (ed), *Miguel Hernández. El escritor y la crítica*. Madrid, Taurus: 63-68.
- López Bueno, Begoña (1996). "De la elegía en el sistema poético renacentista o el incierto devenir de un género". Begoña López Bueno (ed.), *La elegía. Encuentros Internacionales sobre poesía del Siglo de Oro*. Sevilla, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla: 133-166.
- Marrast, Robert (1978). "Miguel Hernández ante Pablo Neruda". Juan Cano Ballesta y otros, *En torno a Miguel Hernández*. Madrid, Castalia: 64-75.
- Martínez Ruiz, Francisco Javier (1996). "Hacia una caracterización de la elegía funeral barroca". Begoña López Bueno (ed.), *La elegía. Encuentros Internacionales sobre poesía del Siglo de Oro*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla: 293-315.
- Muñoz Garrigós, José (1992). "El último episodio de la amistad entre Miguel Hernández y Ramón Sijé: "La elegía"". *Ínsula* 544: 3-4.
- Padilla Valencia, José María (1992). "Glosa a una elegía de Miguel Hernández". *Miguel Hernández 50 años después. Actas del I Congreso Internacional*. Alicante.
<http://www.miguelhernandezvirtual.es/new/files/Actas%20I/analisispoemas2.pdf>
- Paraíso, Isabel (2000). *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arcos libros.
- Penalva, Joaquín Juan (2010). "Miguel Hernández entre dos generaciones". *Canelobre. Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert* 56: 20-33.
- Prieto de Paula, Ángel (2010). "Miguel Hernández, una recapitulación". *Canelobre. Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert* 56: 9-19.



IX Congreso Argentino de Hispanistas
“El Hispanismo ante el Bicentenario”



- Puerto, José Luis (2010). “El rayo como símbolo hernandiano: una visión desde la etnografía”. *Canelobre. Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert* 56: 76-91.
- Romano, Marcela (2006). “Leer el canon II: poesía y canción de autor en España”. *Aristas. Revista de estudios e investigaciones*, año III, n° 4: 85-98.
- Ruiz Pérez, Pedro (1996). “El discurso elegíaco y la lírica barroca: pérdida y melancolía”. Begoña López Bueno (ed.), *La elegía. Encuentros Internacionales sobre poesía del Siglo de Oro*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla: 317-368.
- Valente, José Ángel (1994). *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets.