

José Muñoz
Garrigós

**MIGUEL HERNANDEZ DESDE
LA LENGUA**
**(Primera página de unas notas a «Perito
en Lunas», en su cincuentenario)**

*A Jesús M. Alda Tesán, cincuenta
años después.*

La oportunidad de haberse cumplido en este mismo año natural el quincuagésimo aniversario de la publicación, en Murcia, de *Perito en Lunas*, me brinda una ocasión de oro para intentar aproximarme al libro, y a su autor, desde la única perspectiva que me va siendo familiar: la del análisis lingüístico. Al margen de la propia justificación personal, que no sería, en el fondo, más que una limitación del autor de estas líneas, creo que puede hacerse valer la evidencia de que no existe un análisis exhaustivo, total y minucioso del libro, sin que quede nada de él por aclarar o comentar¹, este tipo de estudio me parece el camino más adecuado para dar cumplida respuesta al consejo que, hace ya años, diera el poeta Gerardo Diego: «No es esencialmente creada la poesía de *Perito en Lunas*: es, como en Góngora o en Guillén, alusiva y antianecdótica, aspirante a la poetización por la esencia en un proceso que marcha de lo concreto a lo abstracto. De donde se deduce que para gozarla plenamente hay que entenderla, y para entenderla, hay que recrear en sentido inverso al sendero recorrido por el poeta. Si no, nos quedamos a oscuras, aunque nos halague el juego de las imágenes que, borrosa su identificación metafórica, se nos quedan en gratuitas imágenes vagamente sugeridoras y verbales»².

Sea, o no, la falta de este estudio la causa desencadenante, lo cierto es que *Perito en Lunas* es el conjunto de poemas hermandianos peor interpretado, lo que equivale a decir: más abusivamente interpretado, pues, desde la afirmación de Arturo del Hoyo, tan difícil de compartir, en torno a que «Jamás un poeta se ha mentido tanto a sí mismo como Miguel Hernández en *Perito en Lunas*»³, con la que lanza el libro contra su propio autor, hasta su empleo, a modo de «malleus maleficarum», contra el sentimiento barroco y cristiano de Ramón Sijé⁴, estos poemas de Miguel Hernández han servido para todo, excepto para suscitar por sí mismos, por sus palabras, en su integridad, el justo y merecido interés de los investigadores. Esperemos que no haga falta que pase trescientos años para que, al igual que a su viejo maestro don Luis de Góngora, al Miguel Hernández de *Perito en Lunas* le surja su Dámaso Alonso, porque también en lo que toca a la polémica, y a las interpretaciones, entre sus contemporáneos, parece que le sigue los pasos.

El carácter propio de la publicación que, gentilmente, me acoge, tanto como el deseo personal de no pretender más que recordar una efeméride, me conminan a restringirme, de momento, a los estrechos límites de un poema, en el buen entendimiento de que, si bien es cierto que intentaré toda la exhaustividad que mis conocimientos me permitan, no sólo en el desenrañamiento del poema, sino también en las implicaciones de éste con su autor y con sus mentores, hago momentánea y expresa renuncia a extender, a las cuarenta y una restantes octavas, mis comentarios, en contra, incluso, de lo antedicho. Ese poema es, precisa y casualmente, el primero del libro.

Reza así:

*A lo caña silbada de artificio,
rastro, si no evasión, de su suceso,
bajaré contra el peso de mi peso:
simulación de náutico ejercicio.
Bien cercén del azar, bien precipicio,
me desampará de azul ileso:
no la pita, que tal vez a cercenes
me impida reflejar sierra en mis sienes.*

Sigo, en el primer verso, la lectura de A. Sánchez Vidal por evidentes razones sintácticas: *a la caña* nos conduciría, inexcusablemente, a una función, bien de complemento directo, bien direccional, de *bajaré*, no pareciéndome acorde con el contexto

ninguna de las dos opciones; por el contrario, la variante con *lo* nos sitúa ante un complemento de modo del mismo verbo, función que conviene plenamente al texto. Respecto del *si no*, por *sino*, del verbo segundo, cabe decir, tras dejar sentado que la corrección, comúnmente admitida, me parece válida, que, aunque ambas fórmulas son perfectamente gongorinas⁵, la ausencia de negación me parece que pide, en español actual, la forma adoptada⁶.

Mi primera versión del poema hernandiano sigue, salvo en ligerísimas modificaciones, la propuesta por Sánchez Vidal, que, como es sabido, se basa en la doble conceptualización *cohete/higo*⁷, clave para el desentrañamiento del poema, y con la única adición de lo que corresponde a aquellos versos cuya lectura no facilita. Héla, pues, aquí:

Como la caña de un cohete, que es un vestigio, si no una huida de su apoteósico final, caeré, por mi propio peso, contra el suelo, en una acción parecida al ejercicio acuático (de la zambullida desde el trampolín). Puede que deje de existir, sin haber subido nunca (al revés de lo que le ocurre a la caña del cohete), bien por una poda casual, bien por una caída violenta; solamente puedo contar con que la pita, con sus cortes, impedirá que nadie me arranque.

El momento de presentar la justificación de las decisiones tomadas coincide, no podía ser de otra manera, con el de los comentarios y con el de las notas a la propia estrofa; así las cosas, he optado por proceder verso a verso. Por lo que se refiere al primero, creo que es acertada, y así parece desprenderse de la documentación aducida por Sánchez Vidal, la identificación *caña silbada de arteificio* = cohete; sin embargo, me ha parecido preferible precisar la parte del cohete con la que Miguel Hernández intenta hacer la comparación: creo que el juego dilógico de la voz *caña*, significando, dentro del sintagma metafórico, «cohete», y, por sí misma la parte de éste, no puede considerarse como raro dentro de *Perito en Lunas*; esta tensión significativa no va a ser deshecha en el verso segundo, pues tanto el cohete como la caña pueden ser *rastro*, por el que deja el cohete en su ascensión, y por ser la caña lo único que queda de él, como *evasión*, en la medida en que el uno, en el momento de la estampida, produce una dispersión luminosa, y la otra cae a tierra; tendrá que ser *bajaré*, en el verso tercero, quien resuelva la ambivalencia, pues sólo baja la caña, y no el cohete.

El segundo verso arranca con la más sencilla y utilizada de las fórmulas estilísticas de Góngora: *A, si no B*⁸; ello nos obliga a detenernos en el análisis de los términos que entran a formar parte de ella, como así mismo del final del verso, en tanto que sintagma de ellos dependiente. Inicialmente, debemos consignar que no se trata de dos términos contrapuestos: pertenecen, respectivamente, al campo semántico de la «manifestación» y al del «movimiento»⁹; no puede existir antonimia cuando los rasgos comunes a ambos términos son tan generales y primarios. La única posibilidad de que ambos términos pudieran ser adscritos al mismo campo semántico, concretamente al del «movimiento», radica en que *rastro*, en tanto que referido a «cohetete», lo es de un movimiento ascensional, y, referido a «caña», lo es de uno expansivo; en cualquier caso, esta opción no nos llevaría a unas relaciones de oposición entre ambos términos, sino tan sólo a unas de complementaridad, habida cuenta de que se establecerían entre ellos una relación de causa-efecto, en la misma medida en que, para ambas realidades, podamos considerar el rastro como explicitación o síntoma del movimiento. Por lo que se refiere a *suceso*, indicar que es el término en el que se reúnen las cuatro nociones: caña, cohete, vestigio y huida, en su acepción de «Exito, resultado, término de un negocio», tercera de las registradas en el diccionario académico. Así se cierra la primera de las comparaciones que el poeta establece, en virtud de un juego metafórico basado en la similitud del movimiento, entre el proceso que quiere describir y una realidad diferente.

El verso tercero es, a nuestro juicio, el nuclear de toda la estrofa, habida cuenta de que en él se nos describe la acción fundamental: la caída del higo. Paralelamente a lo que ocurriera en los dos anteriores, está montado a partir de una polisemia: la de *peso*, que en el primer sintagma significa la «fuerza de gravitación universal ejercida sobre la materia», y en el segundo la equivalencia de esa fuerza, o peso real de un objeto cualquiera. La reiteración de la misma voz para ambas significaciones viene reforzada por el hecho rítmico de soportar, ambas, los dos últimos acentos del verso: parece que el poeta haya querido situar en el mismo punto de importancia e intensificación lo general y lo particular, lo universal y lo individual, con la connotación subsidiaria de obedecer a una ley inexcusable: el hecho individual se va a producir, pero enmarcado dentro de un cuadro globalizador en el que está implicado el universo mismo. Nos aparece

ahora, con toda su plenitud, la fuerza metafórica de los dos primeros versos: para comparar con algo que ha de descender irremediabilmente, tanto por razones individuales cuanto generales, acude a algo que, en principio, parece vencer esa fuerza universal, el cohete, aunque luego, una parte de él, la caña, acaba sometida a la norma general. Aunque parezca más lejana, es posible otra interpretación de este mismo verso, a cuenta de asignarle a *peso 1* el significado de «balanza para pesar», respetando el antedicho para *peso 2*, suscitándose así la idea de una posible valoración de lo personal, una especie de juicio a la persona, cuya trascendencia contrasta con la liviandad manifestada en los dos primeros versos, a través de los contenidos primarios de los lexemas *caña*, *silbada*, *artificio*, *rastro* y *evasión*, todos los cuales tienen como sema común en la de la realidad de pequeña consistencia, la falta de lo trascendental. Por último, quiero constatar que la lexía compleja *bajar de su peso* suscita, de inmediato, la idea de evidencia contenida en «caer de su peso», sin que encuentre ninguna razón, métrica ni rítmica, para que pudiese ser sustituida la una por la otra; ¿quiso realmente Miguel Hernández prescindir de esta referencia?, ¿pretendió sólo ocultarla, cifrarla, cambiándole el verbo? Personalmente, estoy tentado de inclinarme por la segunda de las hipótesis, pese a que, de momento, no pueda aducir más razones que las que pudieran derivarse de la segunda interpretación global del verso.

Paralelamente a lo dicho para los versos primero y segundo, el cuarto redunda en la misma idea, si bien ofreciendo una imagen distinta; el poeta se sitúa en otro plano, y desde él, enfoca de nuevo el mismo hecho. Esta acción resulta trascendente, en sí misma considerada, por múltiples razones: a) desde una perspectiva estrictamente poética, porque el poeta demuestra, de un modo brillantemente fehaciente, que es capaz de crear dos metáforas para describir el mismo hecho, partiendo, como es lógico, de dos supuestos absolutamente distintos; b) desde el punto de vista de la utilización de las fuentes, se puede percibir cómo, con independencia de la adaptación de la metáfora gongorina a unos supuestos ambientales muy definidos y concretos, existe también una recurrencia a ellos con vistas a su empleo en un área léxica que, como la del vocabulario deportivo, era impensable en el poeta cordobés; es, en el fondo, un síntoma muy claro de lo que la tan traída y llevada «generación de 1927» hace con la herencia gongorina: adaptarla a la España

del primer tercio del siglo XX; c) como consecuencia de lo anterior, y desde una perspectiva puramente diacrónica, advertimos, por último, que son suficientes las referencias de la metáfora aquí comentada para el establecimiento de una cronología diferencial.

Esta primera parte de la octava real queda, pues, enmarcada en un esquema aproximadamente así: un hecho concreto de la vida real, descrito en el verso tercero, es objeto de dos comparaciones metafóricas, en virtud de la manera de llevar a cabo ese hecho: una ocupa los dos primeros versos, y la otra el cuarto, ese hecho puede ser, según vimos arriba, la caída del higo, y los elementos de la comparación la caña del cohete, y la zambullida desde el trampolín.

La segunda parte del poema, a excepción hecha del verso sexto, ha sido interpretada correctamente por Sánchez Vidal: «Si se aceptan estas conclusiones, extraídas, como se ve, de textos hernandianos de la misma época que *Perito*, se podría leer la octava en estos o parecidos términos: puede que un "cercén del azar" me desampare, pero no me desampará el cristal de la tapia, que me protegerá con sus cortes de quien pretenda arrancarme y hacer gotear por mi rostro el látex del pezón que sujeta a la rama»¹⁰; en todo caso, no me parece que sean ociosos algunos comentarios.

El verso quinto aparece articulado en torno a una disyuntiva, que refleja dos posibilidades de que el fruto quede desprendido del árbol: cercén del azar hace referencia a una poda casual, por parte de alguien para quien la tapia no sea una dificultad, dado que este último supuesto se desarrolla en los dos últimos versos, es decir, alguien de casa. No veo demasiado clara la posible bisemia de este sintagma, basada en la idea de que fuese el *azar* el autor del *cercén*, es decir, una caída casual, sin intervención humana, puesto que me parece que esa es la interpretación que se le debería dar a *precipicio*, con lo que llegaríamos a una duplicidad redundante, para la que no veo justificación de ningún tipo; el contenido de este último sustantivo sería, pues, el correspondiente a la segunda acepción del diccionario académico: «Despeño o caída precipitada y violenta», del que parece que está, efectivamente, ausente, o al menos no especialmente explícito, el rasgo referido a la participación de otra persona en el hecho.

La importancia del sexto verso, dentro del planteamiento general de la estrofa, viene dada por el hecho de ser en él donde el poeta rompe, de un modo ya definitivo y total, el juego metafórico que ha venido desarrollando en los anteriores: en contra de lo que le sucede al cohete, o a la caña, que bajan tras de haber subido, contaminándose del color azul del cielo, el higo va a caer sin haber subido nunca, limpio de toda posible contaminación de azul. Desde la perspectiva meramente estrófica, resulta también el momento adecuado para introducir esta variación temática: la personalidad individual que, dentro de la octava, se le da al pareado que la cierra, queda destacada por el procedimiento de referirlo solamente al hecho descrito, prescindiendo de toda alusión metafórica, concluida aquí.

Aunque sintácticamente la negación que abre el verso séptimo se refiere tan sólo al *desamparará* del verso anterior, parece claro que es el elemento que rompe con todo lo anterior: primero, por la ya apuntada individualidad del pareado final, y luego, por introducir la única y exclusiva realidad que sirve de obstáculo al movimiento descendente, que ha sido descrito en los seis versos precedentes: la pita, cuyo contenido ha sido perfectamente documentado por A. Sánchez Vidal. Tengo para mí que muy pocas veces, a lo largo y ancho del muy dilatado tiempo en que el castellano ha sido utilizado como vehículo de expresión poética, se ha conseguido, con un elemento gramaticalmente tan pobre como un adverbio de duda, dar una medida tan honda y profundamente humana de la libertad del individuo: en efecto, *tal vez* está expresando la posibilidad, nada más que eso, de que un presunto furtivo desista de su primitiva intención de arrancarlo del árbol, ante la perspectiva de sufrir reiterados cortes, pero no niega lo contrario: que a pesar de ellos, alguien arrostre el peligro, y lo arranque, pase lo que pase. Así entendido este verso, encontramos toda la fuerza diferenciadora entre el *cercén* del verso quinto, singular, drástico, fatal, y este *cercenes* que pierde la mayor parte de su poderío en un plural de reiteración: el mismo hecho físico es, para unos, definitivos, para otros, meramente aleatorio; para el higo, mortal de necesidad; para el hombre, en virtud de su libertad, individual y personal, un riesgo por correr.

El verso octavo me parece absolutamente bien interpretado por Sánchez Vidal, incluso en los valores de tópicos en que se asientan algunas de sus nociones; por ello, no me extenderé más en él, remitiendo al lector a su interpretación.

Tenemos, pues, en conclusión, un Miguel Hernández que, partiendo de hechos casi directamente observables, de experiencia directa, los oculta bajo la capa de un lenguaje poético, que se basa fundamentalmente en la abundancia de símiles, cuyos nexos pueden presentar distintos grados de facilidad en el momento de ser establecidos, y en el modo, plenamente sijeniano, de entender, y aplicar, los contenidos de las voces, las significaciones de las palabras que emplea; método de gran brillantez lexicográfica, puesto que supone, no sólo el estudio concienzudo de estas significaciones, sino también la búsqueda de aquellos rasgos, semas diríamos en lingüística estructural, que, contenidos en una sola voz, puedan ser comunes a dos realidades dispares, abstrayendo los restantes en el momento de su empleo en el poema, dando la sensación de un retorcer y expresar la propia significación de la palabra, en busca de sus más recónditas resonancias, cuando en realidad no se ha movido un ápice del diccionario académico. El hecho, plenamente demostrado, de que se trate de una técnica habitual en nuestros escritores barrocos, y concretamente en Góngora, no empece que fuera Sijé el maestro e inductor inmediato en este aspecto.

Cualquier lector de la obra de Ramón Sijé es capaz de llegar a la idea, sin necesidad de que medie preparación especial o de poseer extraordinarias dotes para la crítica, de que el ensayista oriolano no solía escribir a lumbre de pajas, antes al contrario, cualquiera de sus páginas es, así en la forma como en el fondo, fruto de una muy dura reflexión, independientemente de que se esté o no de acuerdo con sus planteamientos o conclusiones. Así las cosas, no podemos pensar que el párrafo del prólogo a *Perito en Lunas*, en que se hace referencia a la tercera de ellas quede sin sentido, o lo que es lo mismo: se agote la interpretación de estos poemas en el ámbito de la segunda luna.

Al margen de ello, hay que considerar el hecho de que, si efectivamente parece que la visión de *Perito en Lunas* como poemario *naïf*, o como mero cuaderno de ejercicios poéticos, debe considerarse como ya definitivamente abandonada, no es menos cierto que no contamos con una interpretación acorde con el profundo y sincero sentimiento humano y personal del Miguel Hernández de cualquiera de los momentos de su vida; existen graves dificultades para hacerse a la idea de un Miguel, poeta trivial, y, sin embargo, a excepción hecha del propio Sijé en el ya mencionado prólogo del libro, las interpretaciones de *Perito en Lunas* no parecen ir mucho más allá de lo puramente

anecdótico, dentro, si se quiere, del marco de lo que el poeta contemplaba y experimentaba a diario, pero siempre fuera de lo íntimo y personal.

Estos dos hechos me han movido a intentar la búsqueda de esa tercera luna, la clave para una lectura menos trivial del poema, o del ámbito en el que este «Suicida en ciernes» pudiera ser encuadrado, sin traspasar sus propios límites, pero sin olvidar que está inserto en un libro que responde plenamente al concepto del poema que el propio autor explicitó, a propósito de su dificultad¹¹. Este ámbito pienso que puede ser el de lo religioso-moral, muy acorde con la cronología hernandiana, principalmente en lo que se refiere a la influencia de Sijé; no obstante, esta religiosidad dista mucho de la del ensayista y amigo: es muchísimo más ingenua y elemental. Mi hipótesis de partida es que el poeta se está planteando, dentro de ese su personal sentimiento católico del momento, se está planteando su postrimería, su suerte «post mortem». Veamos si el texto de la octava admite esta posibilidad.

Los primeros cuatro versos pueden aludir al hecho mismo de su incontrovertible muerte, *suceso*, en el ya comentado sentido de «término o final de algo». Esta posibilidad creo que puede estar apoyada, además, por el juego adversativo del comienzo de ese mismo verso segundo: en efecto, lo que puede quedar de *rastró* del hombre, tras la muerte, es, a todas luces, el cuerpo, mientras que la *evasión* es lo que desaparece, o deja de manifestarse, el alma, bien entendida como simple principio vital, informadora del cuerpo, o, como presumiblemente fuera entendida por Miguel Hernández en este momento de su vida, como aposento de la espiritualidad y religiosidad del hombre. Toda esta primera parte de la estrofa cobra así un relieve distinto: el hecho sustancial, la caída o descenso a la fosa, a la tierra, hecho final en el que el hombre se divide en *rastró* y en *evasión* de sí mismo es, metafóricamente representado, en lo que al primer aspecto se refiere, por el cuarto verso, con la misma interpretación que, en su momento, dimos, y respecto de la segunda perspectiva, por el primero. El corolario parece obvio: si en el aspecto formal, el juego realidad/metáfora se basa en la doble significación, según vimos anteriormente, esa misma realidad resulta ser claramente anfibológica.

La segunda parte del poema, que es donde realmente aparece el aspecto escatológico al que aludía antes, gira toda ella

en torno al verso sexto que nos presenta la idea central, *desamparar ileso de azul*, que ya no se definiría como «caer de un lugar sin haberlo traspasado nunca hacia arriba», sino como «no alcanzar la bienaventuranza final», el «cielo», en términos coloquiales y diarios. Ese hecho, importante para Miguel Hernández en 1933, se puede producir por algunas de las circunstancias descritas en el verso quinto: muerte imprevista o fortuita, o por despeño; en cualquiera de los dos casos, lo repentino del hecho le va a impedir la reflexiva preparación que la moral católica propugna, con lo que, el propio Miguel veía en el alero su salvación. El pareado final nos ofrece el contraste con lo anterior, reflejando así, también, la separación con el resto de la estrofa: la posibilidad de no quedar «ileso de azul» la ve el propio autor en la *pita*, pero no con el sentido que le hemos asignado anteriormente, sino con el más conocido, igualmente usual en Orihuela, y primario que registra el diccionario académico bajo la entrada *pita 1*, y que es el de la planta espinosa de hojas carnosas y cortantes, tan frecuente en las zonas áridas y montañosas del sureste, y que Miguel Hernández, por su propio oficio, debió conocer y sufrir, hasta la saciedad; no es probable que la pita produzca heridas mortales, por lo que el riesgo de una muerte súbita debida a ellas es pequeño, pero el poeta utiliza la reiteración de esas heridas, de ahí nuevamente el realce estilístico del plural *cercenes*, como posible causa de una muerte que, aunque le llegue antes de encanecer, no resultará una sorpresa, y se habrá podido preparar, con lo que puede afirmar que no quedará *ileso de azul*.

Este poema nos abre las puertas de las tres lunas preconizadas por Sijé, en forma de escalas o grados de creación metafórica. Un hecho real, como es la explosión de un cohete, primera luna, sirve como modelo interpretativo y metafórico de un hecho, ciertamente banal, pero con la «fundadora alegría de romancero entrañable» de la segunda luna; por último, en esta tercera es cuando se produce la «conversión del sujeto en objeto poético», identificándose y englobándose el propio poeta en la realidad que acaba de describir.

No me parece que sea este el momento oportuno para extenderme en consideraciones sobre el ya muy manido tema de la religiosidad hernandiana, pero no puedo dejar de decir que, por mucho que hoy, cincuenta años después, y conocidas las circunstancias y cauces por los que discurrieron los últimos años de la vida del poeta, esta religiosidad nos haga, cuando

menos, sonreír, por su ingenuidad, y hasta, si se quiere, por su infantilismo, era la de Miguel Hernández en 1933, y sin que ello suponga juicio de valor alguno, hay que afirmar que nos brindó la posibilidad de un *Perito en Lunas*, libro y poeta.

NOTAS:

- 1.- No quiere ello decir, en absoluto, que las claves para la comprensión de la obra estén aún por salir a luz pública; por no alargarme en enumeraciones, de sobra conocidas por todos, me referiré a los últimos trabajos extensos en los que se abordan con acierto los problemas planteados por esta obra: Vicente Ramos: *Miguel Hernández*. Madrid, 1973. Miguel Hernández: *Obra Poética Completa*. Introducción, estudios y notas de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia. Madrid, 1976. Marie Chevalier: *La Escritura Poética de Miguel Hernández*. Madrid, 1977, y *Los Temas Poéticos de Miguel Hernández*. Madrid, 1978. Lo más aproximado que conozco a lo que propongo es el ya bastante periclitado trabajo de Marie Chevalier: «Tentative d'Explication de texte: "Perito en Lunas" de Miguel Hernández», en *Les Langues Néo-Latines*, n.º 150; 1959; págs. 38-62, y la, sin duda más afortunada edición de *Perito en Lunas* y *El rayo que no cesa*, hecha por Agustín Sánchez Vidal, Madrid, 1976; en ella se pasa revista a los intentos anteriores, y se hace un estudio globalizador, con comentarios pormenorizados, pero no cubren la totalidad del texto.
- 2.- *Agora*, 49-50; Madrid, 1960. Cito a través de la reproducción recogida en el volumen *Miguel Hernández*, editado por M.ª de Gracia Ifach; Madrid, 1975; pág. 182.
- 3.- Miguel Hernández: *Obra Escogida*. Madrid, 1952; pág. 12.
- 4.- Vid. Darío Puccini: *Miguel Hernández. Vida y Poesía*. Traducción española de Attilio Dabini. Buenos Aires, 1970; págs. 30-33. Pese a demostrar, en bastantes momentos, que es un buen conocedor de *Perito en Lunas*, Agustín Sánchez Vidal no parece haber superado la tentación de dejarse llevar por las belicosas interpretaciones del crítico italiano: cfr. además del prólogo a la ed. cit., *Miguel Hernández en la Encrucijada, Los Suplementos de Cuadernos para el Diálogo*; Madrid, 1976, y «Un gongorismo personal» en M.ª de Gracia Ifach, ed.: op. cit., págs. 184-200.
- 5.- Vid. Dámaso Alonso: *Góngora y el «Polifemo»*, vol. I; Madrid, 1974; págs. 156-161.
- 6.- No así, necesariamente, en otras épocas: cfr. mi artículo «La adversación exclusiva con *sino* y *mas* en *El Conde Lucanor»*, en *Don Juan Manuel VII Centenario*; Murcia, 1982; págs. 227-244.
- 7.- Vid. ed. cit., págs. 82-84 y art. cit., págs. 186-190.
- 8.- Vid. Dámaso Alonso: op. cit. y págs. cits.
- 9.- Sigo la ordenación de Julio Casares: *Diccionario Ideológico de la Lengua Española*, 2.ª ed. Madrid, 1973; S.V.
- 10.- Ed. cit., págs. 83-84.
- 11.- Cfr. Agustín Sánchez Vidal: op. cit., págs. 11-12.